



# Devenir monstruo

Ensayos sobre narrativa argentina reciente

Marie Audran  
Silvina Sánchez

(Coordinadoras)



EDICIONES  
DE LA FAHCE

**FaHCE**  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**IdIHCS**  
CONICET

Instituto de  
Investigaciones en  
Humanidades y  
Ciencias Sociales  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

# Devenir monstruo

Ensayos sobre narrativa argentina reciente

**Marie Audran**  
**Silvina Sánchez**  
(Coordinadoras)



2023

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Editora por la Prosec. de Publicaciones y Gestión Editorial: Samanta Rodríguez

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2023 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2221-2

Colección *Colectivo crítico*, 9

---

**Cita sugerida:** Audran, M. y Sánchez, S. (Coords.). (2023). *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Ensenada: IdIHCS. (Colectivo crítico ; 9). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2221-2>

Disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/211>

---



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional  
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

*Decana*

Ana Julia Ramírez

*Vicedecano*

Martín Legarralde

*Secretario de Asuntos Académicos*

Hernán Sorgentini

*Secretario de Posgrado*

Fabio Espósito

*Secretario de Investigación*

Juan Antonio Ennis

*Secretario de Extensión Universitaria*

Jerónimo Pinedo

*Prosecretaria de Gestión Editorial y Difusión*

Verónica Delgado

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales  
(IdIHCS-UNLP/CONICET)

*Directora*

Gloria Beatriz Chicote

*Vicedirector*

Antonio Camou

*A Miriam Chiani*

*Por enseñarnos el ejercicio de un pensamiento nómada,  
siempre mutante, que repudia los lugares seguros y la reproducción  
de lo mismo.*

*Por demostrarnos que también en la academia podemos ser “chicas  
incorrectas”, como nos imagina Sara Ahmed: “el tipo de chica  
que dice lo que piensa, que pone su firma, que levanta su brazo  
en señal de protesta”.*

*Y por hacer todo esto con un amor que nos reúne,  
como una fuerza indómita.*

# Índice

## Introducción

Devenir monstruo, inventar las lenguas del cruce.

Lecturas críticas sobre la narrativa argentina reciente

Marie Audran y Silvina Sánchez ..... 9

## (X) ÓPTICAS

Para una cartografía insumisa: infancias monstruosas  
en la literatura argentina reciente

María José Punte ..... 53

Ser niño, devenir monstruo. Figuraciones de infancia  
en la narrativa de Samanta Schweblin

Carolina Giralda ..... 81

Lo monstruoso en tres textos de narrativa argentina escrita  
por mujeres

Anahí Mallol ..... 101

Reivindico mi derecho a ser seropositivx: monstruosidad,  
devenir y abyección en la literatura de VIH-SIDA de  
la Nueva Narrativa Argentina

Camila Roccatagliata ..... 127

El monstruo de la farmacopornomegalópolis. Ciudad y sexo  
en la literatura de Naty Menstrual

Atilio Raúl Rubino ..... 155

La vida se abre camino pero la muerte, también  
Elsa Drucaroff ..... 183

(I) COMUNIDADES

Meteoritos, terror y turismo en la narrativa de Luciano  
Lamberti y Mariano Quirós  
Sandra Gasparini..... 221

Intemperie jurídica, femicidios literarios  
Paula Daniela Bianchi ..... 237

La común-unidad de monstruos en la trilogía oscura  
de Gabriela Cabezón Cámara  
Andrea Torrano ..... 261

Barro y sangre inundan la ciudad: elementos de una  
comunidad monstruosa  
Daniel Carmelo Scarcella ..... 285

Las promesas de las monstruas. Indagar el umbral desde  
“Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez  
hasta Nación vacuna de Fernanda García Lao y Las aventuras  
de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara  
Marie Audran ..... 309

(O) MUTACIONES

Cuando el blog se transforma en libro: Once sur de Cecilia  
Pavón, un ejemplo de monstruosidad TransLiteraria  
Gianna Schmitter..... 347

Fragmentos de un discurso vampírico: El conserje y la eternidad  
de Ricardo Romero  
Marcos Seifert..... 371

<u>Formas y sentidos de lo monstruoso en los relatos de Mariana Enriquez. En torno a los cuerpos: brujas y embrujadas</u> <u>María Semilla Durán .....</u>	<u>393</u>
<u>“Me arrimo al fuego y relumbro”. Mujeres monstruosas en la literatura de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enriquez</u> <u>Silvina Sánchez.....</u>	<u>429</u>
<u>Devenir travesti: el cuerpo como intervalo problemático</u> <u>Alicia Montes.....</u>	<u>463</u>
<u>El archivo monstruo: El hombre que duerme a mi lado de Santiago Loza como disturbio cultural cuir</u> <u>Facundo Saxe.....</u>	<u>487</u>
<u>Autorxs referidxs en los capítulos .....</u>	<u>523</u>
<u>QUIENES ESCRIBEN.....</u>	<u>533</u>

# Introducción

## Devenir monstruo, inventar las lenguas del cruce. Lecturas críticas sobre la narrativa argentina reciente

*Marie Audran y Silvina Sánchez*

### **El despertar de lxs monstruxs**

A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un  
*cyborg* que una diosa.

*Manifiesto para cyborgs*, Donna Haraway

Prefiero mi nueva condición de monstruo a las de mujer u hombre,  
porque esa condición es como un pie que avanza en el vacío y señala el  
camino a otro mundo.

*Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Paul B. Preciado

El monstruo “encuentra en la literatura y el arte un lugar para presentarse”, afirma Gabriel Giorgi, en “Política del monstruo” (2009, p. 324). Mientras las tecnologías que producen la reconocibilidad política de lo humano recortan al hombre, como modelo normativo, diferenciándolo de lo inhumano, lo anormal, lo monstruoso; Giorgi considera que los lenguajes estéticos apuntan hacia lo singular y dejan ver aquello que disloca los modos de inscripción social, jurídica y política de lo humano (2009, p. 324). También en el “Prólogo” a *En-*

*sayos sobre biopolítica*, Giorgi y Rodríguez retoman la pregunta por las relaciones entre el lenguaje y la singularidad y confirman esta atracción entre la literatura y el monstruo. Luego de exponer la concepción de la vida como pura potencia, como eso que moviliza los cuerpos más allá de sí; postulan que la vida pasa por el lenguaje en tanto este se enfrenta con su propio límite y desborda la significación. “Ese límite es el lugar de la literatura”, expresan Giorgi y Rodríguez, “donde las palabras se deshacen de sus significados compartidos, de sus usos normalizados y de su poder normalizador, y se articulan con aquello que en los cuerpos marca su línea de mutación, su vuelta monstruosa e informe” (2009, p. 26).

*Devenir monstruo. Ensayos sobre narrativa argentina reciente* se propone explorar esta “fidelidad” (Giorgi, 2009), fascinación, o especial acoplamiento, entre la literatura y el monstruo. Indagar los vínculos entre lenguajes estéticos y singularidad, entre la literatura y las múltiples configuraciones posibles de lo monstruoso, las trayectorias anómalas, las transiciones, la potencia de variación de los cuerpos. El volumen surge como una invitación a “pensar en conversación” (Segato, 2018, p. 17), una construcción colectiva y polifónica de lecturas críticas sobre la literatura argentina de las últimas décadas. Pretende reflexionar sobre el devenir monstruoso de la narrativa argentina tanto en sus procedimientos formales como en los cuerpos que la habitan o en las subjetividades y las relaciones nuevas que produce.

Este libro se ve impulsado por cierta hipótesis que se postula como conjetura preliminar para ser indagada: “el despertar de lxs monstruxs” en la literatura argentina reciente. La narrativa contemporánea se ha poblado de monstruxs: cuerpos infantes que se resisten a la domesticación; cuerpos mutantes, trasplantados, híbridos, en continuas metamorfosis; cuerpos quemados o que se arrojan al fuego, bonzxs y brujas que ofrendan sus cuerpos al sacrificio; cuerpos que se mixturán con lo animal o lo vegetal, transgrediendo los límites entre naturaleza y cultura; cuerpos vulnerables, precarios, subalternos; cuerpos

nómades, migrantes, móviles; cuerpos enfermos, heridos, traumatizados, en descomposición, que habitan la ambivalencia entre la vida y la muerte; cuerpos que retornan como fantasmas, vampiros o zombies; cuerpos tecnológicos, protésicos, *cyborgs*; cuerpos feministas, cuerpos trans, cuerpos maricas, cuerpos *queer*, cuerpos sexo-disidentes; cuerpos insumisos, revulsivos, abyectos. Monstruxs que proliferan en narrativas que acogen las transformaciones y los modos emergentes de construir sexualidades, vínculos, afectos, miedos, obsesiones y deseos. Ficciones que configuran identidades parciales, fracturadas, contradictorias, en procesos de desidentificación, en diáspora. Narrativas de de-formaciones, donde se elige des-aprender lo adquirido, desarticular los lenguajes de la norma, para transicionar hacia otras formas de subjetividad y de producción de la vida. Ficciones de autogestión de cuerpos individuales y colectivos, de raros parentescos y conexiones potentes, afinidades estratégicas que surgen como manadas, nuevos modos de lo común y de la comunidad. Una literatura que intenta cada vez capturar el instante en que los cuerpos se han desujetado y salido hacia un fuera de campo, mostrando sus devenires potenciales, su atisbo especial de rebeldía.

De este modo, la literatura argentina de las últimas décadas alberga el retorno de los cuerpos negados, reprimidos, olvidados, silenciados o borrados; a la vez que explora lo ambivalente, lo impuro, lo desbordante, lo ilimitado, lo desobediente. La literatura transgrede el orden de la representación, desconfía de “la reproducción de la imagen sacra de lo idéntico, de la única copia verdadera”, y convierte al monstruo en “instrumental óptico” que, más que componer imágenes reflejas, de-forma, des-compone, propaga sus “rayos difractarios” (Haraway, 1999, p. 125). En este sentido, deconstruye las tecnologías de la representación moderna como relación vertical, binaria, transitiva y determinante entre el original y la copia, reconfigurando regímenes de representación o de “mostración” que constituyen praxis

a-miméticas, emancipándose del original o arruinando la ilusión y celebrando entonces lo impensado, lo inesperado y lo inédito.

Además, la narrativa argentina deviene monstruosa porque las escrituras, mediante un juego de apropiación y a la vez desarticulación, instauran un diálogo irreverente que reelabora la tradición, los textos canónicos, los tópicos y los personajes muy conocidos, los géneros literarios, los discursos y los imaginarios ya consagrados. Entonces, el volumen se ve interpelado por preguntas como: ¿deviene monstruosa la narrativa argentina o siempre lo ha sido? ¿se podría rastrear una genealogía de la monstruosidad en esta literatura? ¿qué reapropiaciones y resignificaciones de la tradición y de los géneros literarios, de los textos canónicos, de los modos de contar la Historia, de pensar la nación y de construir las memorias se están realizando? En fin, este libro colectivo se propone pensar las figuraciones y los desplazamientos del monstruo en la literatura argentina reciente, desde mapas, constelaciones y reflexiones teóricas diversas, para indagar eso que muta: el devenir de las formas, de las ficciones, de las poéticas, de las lenguas.

El volumen recupera, como antecedentes fundamentales, lecturas críticas, encuentros y debates que inauguran líneas de análisis y de reflexión, constituyendo el campo de saberes y problemas sobre lo monstruoso. El monstruo ha capturado la atención del ámbito académico en las últimas décadas; numerosas actividades, jornadas, seminarios y publicaciones se han organizado en torno a esta figura, entre las que se pueden destacar el número especial dedicado a *Monstruosidad y biopolítica* coordinado por Gabriel Giorgi (*Iberoamericana*, n°227, abril-junio 2009), las Jornadas “Monstruos y Monstruosidades” que realiza el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires desde el año 1998 y las tres publicaciones surgidas en el marco de esa actividad: *Criaturas y saberes de lo monstruoso* (2008), *Miradas y saberes de lo monstruoso* (2011) y *Figuras*

y *saberes de lo monstruoso* (2016); los coloquios que tuvieron lugar en la Universidad de Rennes 2, de La Sorbonne y de Lieja (2013), en la Universidad de Las Palmas de Gran Canarias (2014), y en la Universidad de Palermo (2015), a partir del proyecto itinerante “Monstruos y monstruosidades” coordinado por Marie Audran, Elodie Hardouin y Néstor Ponce, el dossier “Monstruos y monstruosidades en las representaciones estéticas y sociales” (*Amérika*, n°11, 2014) vinculado a este último proyecto; los libros *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura* de Elsa Drucaroff (fundamentalmente las manchas temáticas “jóvenes que viven como muertos”, “como zombis” y “fantasmas y desaparecidos”, “muertos que viven entre los vivos”, 2011, p. 123 y 293), *El monstruo como máquina de guerra* de Mabel Moraña (2017), *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia* de Alicia Montes (2017), *TransLittératures, TransMédialités, Transcorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018)*, compilación dirigida por Marie Audran y Gianna Schmitter (2020), y *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea* de Atilio Rubino, Facundo Saxe y Silvina Sánchez (2021), entre muchos otros que se pueden agregar.<sup>1</sup>

A la vez esta proliferación de los estudios sobre el monstruo se enmarca en ciertas tendencias del conocimiento y la producción teórica. La reapropiación de la figura del monstruo y su resignificación en la literatura de las últimas décadas en general se inscriben en una teoría en mutación. Si la posmodernidad marcó la crisis de la modernidad, y entonces de la racionalidad y de los grandes relatos, en un

---

<sup>1</sup> También podemos mencionar los seminarios “Literaturas de terror. Los monstruos de Nuestra América”, a cargo de Paula Daniela Bianchi (Universidad de Buenos Aires, 2018), “Chicas del 70. Escrituras de la memoria, la violencia, lo precario, el afecto y el cuerpo”, dictado por Miriam Chiani, Anahí Mallol, Ana Principi y Silvina Sánchez (Universidad Nacional de La Plata, 2018) y “Devenir monstruo. Literatura argentina reciente y género”, por Lea Hafter, Atilio Rubino, Facundo Saxe y Silvina Sánchez (Universidad Nacional de La Plata, 2019).

contexto de posguerra, pos-totalitarismos, poscolonial y pos-bloques, acompañado por la consolidación del tecnocapitalismo global, el pensamiento y las formulaciones teóricas se aventuran a crear y elaborar nuevos marcos conceptuales para indagar las transformaciones del mundo contemporáneo. Los estudios sobre lo monstruoso abrevan de los aportes de la teoría francesa, como las nociones de “rizoma”, “devenir”, “entre”, “deseo” de Gilles Deleuze (1968, 1972, 1976); de “diferancia”, de “deconstrucción” de Jacques Derrida (1967, 1972) y de “biopolítica”, “dispositivos” de Michel Foucault (2000, 2006, 2007b), o de los estudios poscoloniales, como las ideas de “disemiNación” y “tercer espacio” de Homi Bhabha (1990). Desde las últimas décadas del siglo XX, emergen las nociones de “hibridez”, de “altaridad” (Canclini, 1992; de Toro, 2005); de “transmodernidad” (Rodríguez Magda, 1989, 2007); de “modernidad líquida” (Bauman, 2000, 2005, 2006); de “nomadismo” y de “localización” (Braidotti, 2002, 2005); de “*queer*”, de “performatividad del género”, de “cuerpos abyectos” y “cuerpos que importan” (de Lauretis, 1987; Butler, 2001, 2006a, 2018) que ponen en disputa la hegemonía heterosexual, el pensamiento binario, el régimen epistemológico del capitalismo tecnopatriarcal. El campo académico reconoce la necesidad de nuevas metodologías de producción del conocimiento, de adoptar perspectivas situadas, epistemologías de la localización y del posicionamiento, y se realizan investigaciones cada vez más transdisciplinarias dando cuenta de un pensamiento que tiende a reconfigurarse empujado por la urgencia de aprehender la complejidad, lo rizomático, la hibridez y el nomadismo de lo contemporáneo.

En el medio de aquellas mutaciones del pensamiento, emerge un nuevo campo disciplinario que trastoca las fronteras entre ficción y realidad, pasado y presente, lo humano y lo inhumano, el bien y el mal, la identidad y la alteridad: se trata de los *Monsters studies* inaugurados por el libro de referencia *Monster theory: reading culture* de Jerome

Jeffrey Cohen (1996) que concibe al monstruo como método para leer las culturas en las que surge. Cohen construye su reflexión desde los estudios literarios medievales, su trabajo marca una inflexión en la aprehensión del monstruo que entra en el mundo académico como problemática por su naturaleza irreal y la multiplicidad de formas y acepciones que lo envuelven según las épocas en las que se inscribe. Una decena de años después, se publica *Monsters and the monstrous* de Asa Mittman (2012) que, mientras va introduciendo los problemas que plantea el monstruo como objeto y campo de estudio, lo instituye como disciplina: los *Monster studies*.

El monstruo se desliza en los pliegues de la teoría y de sus transiciones hacia una puesta en tela de juicio cada vez más radical de las categorías y de las normas, hacia configuraciones de pensamiento asistémicas, híbridas, a-jerarquizadoras que contemplan otras dinámicas temporales y espaciales (no lineales, no teleológicas, no centradas, no cerradas) y ponen en crisis la concepción del sujeto unitario moderno celebrando la desujeción, la fluidez y la mutabilidad. Se podría trazar una genealogía del monstruo, reconstruir las formas que ha ido asumiendo a lo largo de la historia y en sus diversos abordajes, y así veríamos los modos en que se le han adjudicado sentidos, saberes y valoraciones disímiles, hasta contradictorias. En principio, podríamos mencionar las conceptualizaciones del monstruo como alteridad, ese otro (exterior o interior) que se sale de los sistemas de clasificación, dinamitando sus mismos principios clasificatorios (Link, 2005), que altera la organización natural de las especies, los géneros, los reinos (Foucault, 2007a). En este sentido, los monstruos son los otros extraños y amenazantes, generalmente definidos en términos peyorativos, demonizados o criminalizados. Son los sujetos peligrosos, donde la conducta criminal se lee como patológica y es intervenida por técnicas de normalización, según la historización de los sujetos considerados “anormales” que traza Michel Foucault, en el Curso dictado en

el *Collège de France* (1974-1975), luego publicado en *Los anormales*. Por otro lado, los monstruos se vuelven “criaturas metafóricas” que “cumplen la función de un espejo caleidoscópico y nos hacen conscientes de la mutación que atravesamos en estos días posnucleares, posindustriales, posmodernos y poshumanos”, según Rosi Braidotti, quien señala el predominio de un imaginario teratológico en la cultura contemporánea que “privilegia lo desviado o lo mutante sobre versiones más convencionales de lo humano” (Braidotti, 2005, p. 247 y 219). De modo tal que lxs otrxs monstruosxs “están emergiendo de manera autónoma como contrasubjetividades alternativas, rebeldes y potencializadoras” (Braidotti, 2005, p. 243).

En esta dirección, y si nos referimos al saber positivo que alberga la monstruosidad, el monstruo también puede ser una potencia crítica y emancipadora. Bajo esta pulsión afirmativa, los cuerpos y las vidas, sujetos por los mecanismos normalizadores y las tecnologías de inscripción de lo vivo, pueden volverse el umbral que resiste esos mismos dispositivos de sujeción, líneas de desfiguración contra las producciones normativas de subjetividad y de comunidad (Giorgi y Rodríguez, 2019). Los cuerpos monstruosos se tornan dimensión de búsquedas y experimentos incesantes, y la vida desborda su virtualidad, su poder de cambio y devenir (Giorgi y Rodríguez, 2019), en un desplazamiento de la concepción de la monstruosidad que es apropiada por lxs otrxs monstruosxs, es resignificada y se asume como gesto reivindicatorio.

En este contexto, el monstruo se convierte en un “saber positivo” (Giorgi, 2009) o “un saber mutante” (Preciado, 2005), en la figuración del “sueño utópico de un mundo monstruoso”, tal como lo imagina Donna Haraway, donde se active una subjetividad “no fija, no lineal y no única” (Braidotti 2005, p. 173), donde el sujeto se vuelva un “ser inesperado e inapropiable” (Haraway, 1999), un “ser inasimilable” (Cohen, 1996), en un mundo de fusiones poderosas, de raros paren-

tescos y de interconexiones intensas. Un proceso donde el monstruo, tal como lo concibe Antonio Negri (2009), puede reapropiar su potencia y articularla con nuevos modos afectivos, tecnológicos y sociales más allá del control capitalista. El monstruo político se reelabora como metáfora de la multitud, la potencia de ese cuerpo colectivo que altera los principios eugenésicos en torno a los cuales se define lo “humano”, y que expresa las diversas formas de rebelión y lucha de los explotados (Negri, 2009).

De Cohen a Butler, pasando por Braidotti, Haraway y Preciado, vemos cómo el monstruo se inserta tanto en los campos de las teorías de género como en la filosofía *cyborg*, posthumana y transfeminista. La figuración del monstruo pone en cuestión las ficciones de la normalidad y de lo sano, de la heteronormatividad del sistema patriarcal, así como las ficciones hegemónicas coloniales y neocoloniales. Se coloca en la articulación a) de la teoría *queer* en tanto figura de resignificación de las territorialidades y de los cuerpos abyectados y marginalizados en las sociedades patriarcales y neoliberales, o en tanto posibilidad sexo-disidente y subjetividad contrahegemónica (Butler, Preciado, Giorgi); b) de los estudios del cuerpo y de los estudios de género en tanto figura que deconstruye el género y el cuerpo como materializaciones de la norma social o de ficciones reguladoras y como efectos de poder biopolíticos (Foucault, Butler); c) de los estudios poscoloniales y del posfeminismo del sur en tanto figura que abre lugares de enunciación alternativos desde los cuales recuperar y reescribir las historias negadas, marginalizadas, por el relato oficial de los Estados-naciones o por las teorías hegemónicas occidentales (Bidaseca, Segato, Femenías); d) de las teorizaciones del *cyborg*, de los cibermonstruos y las subjetividades tecno-teratológicas, en tanto figura que disuelve las fronteras entre lo humano, lo animal y las máquinas, entre lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, lo físico y lo no físico, entre la realidad social y la ficción (Haraway,

Braidotti); genera vínculos de dependencia mutua o conexión simbiótica entre cuerpos y tecnologías (Braidotti); y promueve los raros parentescos generativos y los acoplamientos multiespecies (Haraway); y e) de los estudios de la animalidad que se están desarrollando como rama del feminismo crítico (Adams, Haraway) donde la figura del monstruo permite interrogar las fronteras de la humanidad y de las otras especies y abrir los horizontes de una concepción anti-especista del sujeto contemporáneo. En este sentido, el monstruo constituye una nueva figuración susceptible de producir y enunciar conocimientos alternativos que se manifiestan como “el efecto de una serie de desplazamientos de los saberes” (Preciado, 2005): desplazamientos desde el esencialismo hacia la multiplicidad de lugares de saber; desde el monolingüismo hacia las heteroglosias (Derrida, 1996); desde el centro hacia los espacios intermediarios, los márgenes, los confines, los intervalos y los umbrales; desde la unidad hacia la multiplicidad y la hibridez; desde la pureza hacia el “elogio de la impureza” (Femenías, 2007, p. 16). Esos nuevos saberes teorizados como “saberes situados” (Haraway, 1995), “saberes vampiros” o “saberes mutantes” (Preciado, 2005), son el fruto de diversas transformaciones que vienen perturbando los lenguajes científicos dominantes, la razón heterocolonial y el pensamiento hegemónico.

Mabel Moraña concibe al monstruo como “constelación semántica y semiótica”, como parte de un campo de significaciones que lo comprende sin determinarlo, sin diluir su particularismo, su cualidad inubicable (2017, p. 33). Esta autora enfatiza que lo monstruoso se constituye como “significado itinerante”: “la significación de lo monstruoso solo puede ser comprendida a cabalidad a partir de esa trascendencia que lo vincula a la ambigüedad, la incertidumbre, la polisemia, la duda, la mutación y la resignificación” (Moraña, 2017, p. 30). Quizás el mayor potencial de la figura del monstruo sea su condición nómada, esa capacidad de estar siempre en movimiento, recon-

figurando los espacios, los saberes, los sentidos, las formas, los valores, los imaginarios. Quizás el monstruo no sea más que vacilación y líneas de fuga, figura que se (nos) desestabiliza a cada momento y que expresa múltiples devenires (Deleuze): corporales, subjetivos, culturales, sociales, políticos, ficcionales, estéticos.

## **Exploraciones del borde e invención de las lenguas del cruce**

Hablar es inventar la lengua del cruce, proyectar la voz en un viaje interestelar (...), haciendo proliferar un bla-bla-bla insólito que la ley no entiende.

*Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Paul B. Preciado

El monstruo es una policía de los bordes, según una de las tesis que propone Jeffrey Jerome Cohen en su “Monster Culture (Seven Theses)”, custodia los límites de lo posible, demarca las fronteras que separan lo humano y lo inhumano, lo normal y lo patológico, lo propio y lo ajeno. Michel Foucault, en el volumen ya citado *Los anormales*, también considera que el monstruo trae consigo la “interferencia de los límites” (2007a, p. 71), porque allí donde la historia natural estaba centrada en torno de la distinción infranqueable de las especies, los géneros, los reinos; el monstruo es la mezcla de aquello que debía permanecer delimitado: la mixtura de dos reinos, de dos especies, de dos individuos, de dos sexos, de vida y muerte, de las formas. Según Foucault, en cada época hubo formas privilegiadas de monstruos. En la Edad Media prevalece el hombre bestial, la mixtura de los dos reinos. En la época del Renacimiento sobresale la figura de los hermanos siameses, el individuo que no tiene más que una cabeza pero dos cuerpos, o un cuerpo y dos cabezas, entendido como la imagen del reino y también de la cristiandad dividida en dos comunidades religiosas. En la edad clásica adquiere privilegio la figura de los hermafroditas, especies de imperfecciones o deslices de la naturaleza. A fines del siglo

XVIII, en el nuevo régimen de la economía de los castigos y en el contexto particular de la Revolución Francesa, se constituyen dos grandes figuras: el monstruo antropófago, representado sobre todo por el pueblo sublevado, aquel que rompe el pacto social por medio de la revuelta, y el monstruo incestuoso, representado por el rey, Luis XVI como soberano despótico y los escándalos de María Antonieta. En el siglo XVIII, el monstruo es un complejo jurídico natural que se vincula con el establecimiento de una red singular de poder y saber, y con la aparición de una tecnología de los individuos anormales. Es fundamentalmente transgresión de los límites: “transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley” (Foucault, 2007a, p. 68).

También Donna Haraway considera que “los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en los imaginarios occidentales” y enumera las figuraciones que prevalecieron en cada momento histórico: los centauros y las amazonas de la Grecia antigua establecieron los límites de la polis central del ser humano masculino griego; gemelos no separados y hermafroditas eran parte de los discursos que segregaban lo natural y lo sobrenatural, para el establecimiento de la identidad en la Francia moderna; los monos y los simios, en la mira de las ciencias evolucionistas, han demarcado las identidades industriales de finales del siglo XIX, y los monstruos *cyborg* definen posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los propuestos por la ficción del Hombre y de la Mujer (Haraway, 2018, pp. 77-78).

Si el monstruo, en tanto tecnología del biopoder, se ha ocupado de demarcar los límites de lo humano, de la “normalidad”, de las identidades y de las comunidades; la literatura argentina reciente explora la disolución de las fronteras y corre los límites trazados para ampliar los regímenes de lo decible y de lo visible. Entonces, las figuraciones, los cuerpos y las vidas abyectadas, excluidas, omitidas se constituyen como “retorno perturbador” (Butler, 2018, p. 49) y pueblan las ficcio-

nes. La literatura se tensa hacia los bordes de lo posible, testificando el quiebre de los ordenamientos corporales, la trasgresión de las clasificaciones y la fuga de la normalidad.

Néstor Perlongher, en su tan citado ensayo “El sexo de las locas”, advierte sobre los riesgos de la identificación —cada uno tiene que definirse, que “asumirse”: homo o hetero— y de la constitución del modelo gay como una suerte de “normalidad paralela”: “este operativo de normalización arroja a los bordes a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, locas, chongos, gronchos —que en general son pobres” (1997, p. 33). Los bordes se corren, se re-marcan para mapear nuevos campos de exclusiones. Como alternativa a la identidad y al modelo normalizador de lo gay, Perlongher propone “hacer soltar todas las sexualidades” —el gay, la loca, el chongo, la travesti, el taxiboy, la señora—, “abrir todos los devenires”, “que cada cual pueda encontrar, más allá de las clasificaciones, el punto de su goce” (1997, p. 33).

Paul B. Preciado, en las crónicas de su transición de género compiladas en *Un apartamento en Urano*, considera que son los procesos de cruce los que mejor permiten entender la transición política global a la que nos enfrentamos. Destaca a la migración y al cambio de sexo como dos prácticas de cruce que, al poner en cuestión la arquitectura política y legal del colonialismo patriarcal, de la diferencia sexual y del Estado-nación, sitúan a un cuerpo en los límites de la ciudadanía e incluso de lo que entendemos por humanidad (2019, p. 29). Migrantes, refugiadx, personas trans, “todos ellxs cruzan la frontera. La frontera los constituye. Los corta y los destituye. Los atraviesa y los revienta. Viven en el cruce.” (Preciado, 2019, p. 46). El régimen político, sexual, ecológico criminaliza toda práctica del cruce, confirma las fronteras y las ficciones normativas de lo único: una única identidad, una única lengua, una única cultura, un único nombre, buscando clausurar los procesos constantemente cambiantes de subjetivación y de creación

de sociedad (Preciado, 2019, p. 35). Preciado, “un disidente del sistema de sexo-género”, elige el cruce como espacio para habitar: “Y me voy a quedar un rato. En el cruce. Porque es el único sitio que existe, lo sepan o no. No existe ninguna de las dos orillas. Estamos todos en el cruce desde dónde les hablo, como el monstruo que ha aprendido el lenguaje de los hombres” (2019, p. 28). Se pregunta qué significa hablar para aquellxs a quienes se les ha negado la voz, el acceso a la razón y al conocimiento. “Hablar es inventar la lengua del cruce”, afirma Preciado (2019, p. 23). Ya no un lenguaje único, común, el código que traduce los significados, la lengua de los hombres, de la norma, del capitalismo tecno-patriarcal. “No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia” dice Haraway en su *Manifiesto para cyborgs* (2018, p. 80).

Diamela Eltit, en *El ojo en la mira*, concibe a la literatura como un umbral donde dejarse estar: “El resquicio al que me llevó la literatura me puso en un umbral móvil, que busqué preservar para preservarme a mí misma” (2021, p. 92). Eltit admira a las estéticas minoritarias, porque hacen de la lectura “un acto riesgoso y necesario”, porque son prácticas estéticas donde la política se imprime, no en los contenidos evidentes de una obra, sino en “la ruta escogida para llevar adelante un proyecto”, en las opciones, giros, zonas, en las decisiones con la letra (2021, p. 94). Según Eltit la gran tarea cultural radica en “ampliar los límites literarios y proponer nuevos bordes”, “allí es posible relevar las formas de un trabajo alterador, antihegemónico, que exalte la estética de las producciones” (2021, p. 94). Tres propuestas, pero podríamos escoger muchas otras, que construyen figuraciones del umbral, del cruce y del borde para pensar las tecnologías del biopoder y las micropolíticas de resistencia, lucha y transición; para crear las lenguas desde las que sea posible enunciar las voces negadas y para reivindicar la singularidad de las prácticas estéticas.

Si la transformación constitutiva de la ficción moderna, según Jacques Rancière (2019), es la ruptura de las fronteras que separaban a las cosas dignas de ser narradas de las indignas de serlo, con un desplazamiento hacia los bordes en los que la ficción acoge el mundo de los seres y las situaciones que antes estaban en sus márgenes, de modo tal que los relatos admiten a los cuerpos proletarios, al mundo del trabajo y de la pobreza, a la trivialidad de la gente insignificante y el malestar de las cosas miserables; la ficción de las últimas décadas vuelve a trazar las fronteras y se desliza hacia el umbral donde aparecen lxs monstruxs. El devenir monstruoso de la literatura argentina reciente reconstituye la topografía simbólica que determina las formas de visibilidad (Rancière, 2019, p. 22), se corre hacia el borde donde han sido abyectados lxs monstruxs, ese exterior constitutivo que demarca los límites de lo humano y de lo “normal” (Butler, 2018). De modo tal que las ficciones acogen a lxs nuevxs marginadxs, lxs excludxs de la fiesta, a todas las sexualidades y a todos los cuerpos. Los cuerpos sojuzgados por la violencia patriarcal: los cuerpos de las mujeres maltratadas y explotadas, cuerpos víctimas de trata, de abuso, de violación, cuerpos vejados, asesinados, desaparecidos. Los cuerpos de lxs niñxs *queer*, lxs niñxs mutantes que se resisten a los moldes y a la domesticación de lxs adultxs. Los cuerpos no-blancos, pobres, proletarios, precarios, no masculinos, trans, travestis, maricas, discapacitados, enfermos, migrantes, refugiados, híbridos, *cyborgs*. La literatura argentina contemporánea no solo constituye una ampliación de los límites, un corrimiento hacia los bordes, una reconfiguración del territorio de lo visible, de lo pensable y de lo decible; una transformación en los modos de configurar a lxs sujetxs, de registrar los hechos y de construir los mundos comunes; sino que además se estaciona en el cruce como dispositivo de exploración estética, como “umbral móvil” donde habitar (Eltit, 2021). La literatura argentina elige el cruce como lugar de transición, de temblor, “lugar de la incertidumbre, de la no-

evidencia, de lo extraño” (Preciado, 2019, p. 30), desde donde disolver los lenguajes normativos, modificar la producción de los signos y la sintaxis, inventar “un devenir-otro de la lengua” (Deleuze, 1996, p. 17). Entonces constatamos un “despertar” o un “retorno” de lxs monstruxs que proliferan como figuraciones emergentes y exploraciones de la anomalía, a la vez que la literatura deviene monstruo, amplía los límites, propone nuevos bordes, altera las ficciones que se inventa la hegemonía para perpetuarse.

El cuerpo (físico y social) está en el centro de la producción literaria reciente, asistimos a una verdadera insurrección de la carne. Los cuerpos se desplazan, desbordan, salen fuera de sí, fuera de la ley, fuera de campo, fuera de norma; vuelven, se *monstran*, se “*revueltan*” (Kristeva, 2014); alteran los regímenes de representación, fracturan imaginarios y el corpus de las fundaciones; se reciclan y sedimentan temporalidades y memorias. La narrativa argentina reciente trabaja el cuerpo como umbral de mutaciones: los personajes mutan, trasgreden su masculinidad y feminidad, subvierten los roles de sexo-género, se travisten, se disfrazan, se performan, se desplazan de un género a otro abriendo múltiples experiencias posibles. Figuran las metamorfosis, devienen sujetos híbridos donde se mixturán lo humano con lo animal y lo vegetal, la materia viva y muerta, lo orgánico con las máquinas. Son personajes que vuelven, de otro tiempo, de otro lugar, espectrxs, fantasmas, vampirxs, brujas, zombis. Las ficciones narran el retorno de los cuerpos negados, abatidos, desechados, desde los “necrocuerpos” (Segato, 2016) de lxs desaparecidxs, torturadxs, asesinadxs de la última dictadura cívico-militar hasta los “necrocuerpos” de lxs desaparecidxs, torturadxs, asesinadxs de las mujeres y personas trans (femicidios, trata sexual, transidios).

Además, creemos que la literatura de las últimas décadas prefigura y proyecta la mutación del monstruo, en tanto noción teórica-conceptual, que se desplaza desde una concepción negativa, donde el

monstruo se constituye como figuración de la alteridad y la otredad, a una concepción positiva, donde el monstruo se vuelve apropiación y autoafirmación. Entonces el monstruo, de dispositivo de demarcación de límites y de exclusiones, de fabricación de fobias, aberraciones, miedos, repudios y sanciones patologizantes; se transforma en potencia crítica y emancipadora. El monstruo trae a la literatura el saber sobre la capacidad de variación de los cuerpos, sobre la experimentación que lleva a los cuerpos más allá de sí mismos y los metamorfosea, a la vez que desafía la norma de “lo humano” y su inteligibilidad (Giorgi, 2009). De modo tal que las vidas monstruosas se tornan virtualidad, un proceso abierto, inacabado, incompleto, susceptible de cambiar en cada una de sus manifestaciones, imposible de prever según los estándares previos y las codificaciones predeterminadas (Giorgi y Rodríguez, 2009).

Por otra parte, el despertar de lxs monstruxs es el retorno de las memorias y de la historia reciente, el pasado de la última dictadura cívico-militar, los efectos del neoliberalismo, las formas de las violencias sobre las vidas y los cuerpos vulnerables. En las ficciones, los acontecimientos sociales y políticos se traman indefectiblemente con las afectividades, con la construcción de los vínculos, con los procesos de pérdida, separación, duelo, así como también con los encuentros gozosos, las prácticas comunitarias, los gestos de amor y rebeldía. En este sentido, estas ficciones muestran que no hay modo de distanciar la Historia del país de las historias personales, lo privado de lo colectivo, lo político de la intimidad. Los textos literarios testifican las transformaciones sociales, políticas, históricas en la dimensión micropolítica y en las metamorfosis a nivel molecular (Guattari, 2013), es decir, que muestran los embates del terrorismo de Estado, de la razón neoliberal, de la violencia patriarcal en la economía subjetiva y en la política del deseo. Muchas de las ficciones recientes configuran los avatares de una experiencia vital compuesta de escenas de

desaprendizaje, que implican más bien des-andar los dispositivos de subjetivación y las pedagogías disponibles. Desaprender el amor, las crianzas, los discursos de los padres y de las madres, las ficciones de la nación, la lógica de las instituciones, las reglas del mercado, la distribución de los cuerpos, como si la vida fuera más bien un devenir de de-formación o de trans-formación. Como si fuera necesario des-hacerse del nombre, de la identidad, de la patria y de la lengua, para luego transitar la regeneración. Quizás porque esta literatura intuye que, tal como afirma Preciado (2019, p. 45), el monstruo es aquel cuyo rostro, cuyo cuerpo, cuyas prácticas no pueden ser considerados verdaderos en un régimen de saber y poder determinados. Avatares de la disolución, desprenderse de los lenguajes y los mandatos dominantes, como pieles que se van rasgando. Entonces también proliferan los rituales iniciáticos, episodios de auto-gestación, que mueven a los personajes hacia lo múltiple, lo híbrido, lo ilimitado y lo autónomo.

Además, se destaca el trabajo con los géneros, la apropiación de formatos y recursos propios del fantástico, de la ciencia ficción, de la literatura apocalíptica y/o distópica, del terror, de la novela negra, de la no-ficción, la crónica y los relatos autobiográficos, no en términos de pertenencia completa o modélica sino estableciendo relaciones libres y distanciadas con esos géneros que se recuperan, tomando algunos de sus elementos para hacer luego algo diferente. Muchas de las narrativas recientes se apropian de los géneros disponibles, más que para replicar sus rasgos característicos, para subvertirlos, denegarlos o transformarlos; proponiendo cruces impuros, usos no normativos o anómalos. Las escrituras se vuelven intermediales, construyen combinaciones entre el blog, las redes sociales y la novela; exploran los vínculos entre las nuevas tecnologías, los cuerpos y los medios. Las narrativas irrumpen en la tradición literaria, en las ficciones fundantes y las figuras míticas, deconstruyen las representaciones canónicas e inventan textualidades monstruosas que reconfiguran nuevos ima-

ginarios corporales, comunitarios y sociales. Esta es una característica que ha señalado Elsa Drucaroff, cuando explica que no piensa a la nueva narrativa argentina como una escritura completamente inédita que lxs escritorxs de posdictadura sacaron de la nada o inventaron desde cero, sino como “una novedad que se recorta contra estéticas anteriores y retoma, como toda novedad, rasgos previos con los que se enfrenta, de los que se burla, a los que interroga, y otros que recupera y reformula” (2011, p. 18). Entonces, la literatura reciente transforma a la tradición, a las bibliotecas y a los relatos disponibles en zona de disputas y material para la creación.

Resignificar lo monstruoso, retrazar los bordes, reapropiarse del sitio del monstruo, como cruce donde habitar y desde donde enunciar, se tornan gestos afirmativos y emancipatorios. En efecto, la literatura argentina reciente asila narrativas de la supervivencia, de la resistencia, de la réplica, frente a operaciones de inscripción normativa o de represión violenta. Figura el advenimiento de conexiones intensas, de fusiones ilegítimas y de otros modos posibles de comunidad.

## **Figuras de cuerdas. Leer este libro**

Las figuras de cuerdas son como historias, proponen y ponen en práctica patrones para que quienes participen habiten, de alguna manera, una tierra herida y vulnerable.

*Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Donna Haraway

Jugar con figuras de cuerdas es “hacer y deshacer, coger hilos y soltarlos”, dice Donna Haraway (2019, p. 22), cuando, para construir conocimientos más allá de las categorías y los métodos heredados de una ciencia heteropatriarcal, colonialista y racista, propone una epistemología de las perspectivas parciales, de los conocimientos situados, de los posicionamientos móviles, responsables y comprometidos (Haraway, 1995, pp. 313-346).

Al momento de imaginar la organización de este libro, sabíamos de antemano que las lecturas críticas que se interrogan por los acoplamientos entre la literatura y el monstruo, que eligen a la vez el monstruo como dispositivo de lectura, no podían ser listadas según parámetros de orden y clasificación. Las miradas y los saberes monstruosos no admiten organizaciones taxonómicas, compartimentos estancos, jerarquías rígidas. Preferimos entonces privilegiar el pensamiento tentacular que propone Haraway y recuperar el juego de las figuras de cuerdas para imaginar una organización des-organizada, hacer una estructura y a la vez des-hacerla, para admitir todas las derivas, los cruces y los hilados que lxs lectorxs y las lecturas puedan especular.

Según Haraway las figuras de cuerdas es uno de los juegos más antiguos de la humanidad. Las cuerdas se enlazan en los dedos, se mueven en las manos, para contar historias de las constelaciones, del surgimiento de un pueblo, de la restauración de la armonía, de las relaciones correctas del mundo. Dice Haraway: “Trabajo con figuras de cuerdas como tropo teórico, una manera de pensar-con un sinfín de colegas enhebrando, filtrando, enredando, rastreando y clasificando de manera simpoiética” (2019, p. 62). En las figuras de cuerdas la construcción del pensamiento se fusiona con los modos en que se cuentan las historias, las figuras de cuerdas “son a la vez prácticas de *pensar y hacer*” (Haraway, 2019, p. 38, cursiva en el original).

Elegimos tres figuras —(x) ópticas, (i) comunidades, (o) mutaciones—, pero podrían ser muchas más, o ser otras, como cuerdas para enhebrar los ensayos, para seguir el camino de los hilos y enredar, rastrear, construir redes e interconexiones. Estas figuras hilvanan las lecturas críticas a través de líneas —y no puntos, ni esferas, diría Haraway (2019, p. 62)—, tejidos porosos, deshilachados, abiertos. Privilegian algunos acoplamientos, pero a sabiendas de que todos los ensayos se enredan en una madeja de hilos imbricados, en configuraciones

entrelazadas y en interacciones que se conectan, se combinan, se debaten. En este sentido, este libro configuraría un Frankenstein donde se vinculan campos teóricos y literarios y de cuya lectura emergen más bien dinámicas (y no categorías monolíticas o secciones fijas) que se cruzan como marañas, filamentos tentaculares o hebras infinitas.

La primera figura “(x) ópticas” rastrea dinámicas como *develar*, *difractar*, *visibilizar*, *habilitar miradas* y se centra en la relación entre el monstruo y la mirada. El poder transformador del monstruo reside en este “cambio focal” (Aira, 1993) que provoca y ya está inscrito en su doble etimología latina “*mostrare*” (mostrar) y “*monere*” (anunciar, presagiar). En efecto, desde el poder destructor del cíclope o petrificante de Medusa, las mitologías insisten con fascinación en la potencia ocular del monstruo, en el poder de su mirada. El monstruo aparece como una torsión en la percepción que viene a mostrar, dar a ver, algo impensado, una anomalía singular. Mediante la reapropiación de la mirada, el monstruo puede articular el paso entre “verse” (mirada) y “dar a ver” o “mostrarse” (representación, enunciación). Encarna desde entonces un dispositivo de torsión de la percepción que genera transformaciones de lo que se ve, de lo que se puede ver, de las maneras de mirar y de representar. Exhume partes de lo real caídas en el fuera de campo de lo visible y desde entonces condenadas a su irrealidad; tuerce e invierte las representaciones canónicas arruinando la ilusión mimética que normaliza, separa y jerarquiza lo real. Al emanciparse de la mirada canónica y al reapropiarse e inventar sus propios regímenes de representación y de enunciación, el monstruo abre nuevos horizontes para narrar lo invisible, lo omitido o silenciado, y a la vez configurar lo que muta, lo que deviene, lo que se tensa. Si la literatura de las últimas décadas comparte rasgos constitutivos del arte contemporáneo y una aspiración a la creación de dispositivos, de ópticas, de perspectivas, más que de objetos acabados (Laddaga, 2007), contemplamos al monstruo como un dispositivo de

percepción subversivo que no instaura la reproducción de lo dado, o la representación de un original, sino la producción o la presentación de algo impensado e inédito. Esta línea se abre con el capítulo “Para una cartografía insumisa: infancias monstruosas en la literatura argentina reciente” donde María José Punte se concentra en el infante como figura monstruosa por ser liminal, entre-dos, informe, inefable, que pone en jaque las miradas adultas, las categorías biológicas y las percepciones biopolíticas sobre los cuerpos. Desde el marco teórico de las “infancias *queer*” (Stockton), Punte plantea otros modos de concebir la infancia y el crecimiento, ya no atados a una cronología lineal, sino como movimientos laterales, simultáneos, yuxtapuestos. A partir de la constelación como dibujo y guía, construye tres sendas para armar una cartografía de los lazos entre las figuras infantes y lo monstruoso en la literatura argentina de las últimas décadas. La primera, dedicada a los cuerpos anómalos, cuerpos que rebalsan o contradicen la forma humana normativa, incluye el análisis de novelas como *Las anfibias* de Flavia Costa, *La batalla del calentamiento* de Marcelo Figueras, *Wakolda* de Lucía Puenzo y *El niño perro* de Miguel Vitagliano. La segunda senda recupera la noción de “monstruo moral” de Foucault, para preguntarse si es posible la existencia de “infantes asesinos”, traza una línea de continuidad con la obra cuentística de Silvina Ocampo y “El niño proletario” de Lamborghini, para luego abordar *El muchacho peronista* de Marcelo Figueras y *El niño pez* de Lucía Puenzo, relatos que ponen a prueba las ideas de la indefensión y de la inocencia infante. Finalmente, el trabajo aborda la desmaterialización de los cuerpos y postula la figura de los “infantes espectrales”, aquellos que habitan las pesadillas adultas, para pensar una tercera vertiente del extrañamiento producido en torno a la niñez, serie que se abre con *El dock* de Matilde Sánchez y continúa con la narrativa de Lucía Puenzo y *El país del diablo* de Perla Suez, donde lo espectral de la infancia se vincula con la crisis y la disgregación social y política de la Argentina de fi-

nes del siglo XX. Según concluye Punte, el infante encarna el “cuerpo utópico” (Foucault) que convive feliz con los monstruos escapando a toda fijación y celebrando el movimiento continuo. Las experiencias infantiles son también objeto de análisis en “Ser niño, devenir monstruo. Figuraciones de infancia en la narrativa de Samanta Schweblin”, donde Carolina Giralda se pregunta por los modos en que la narrativa argentina reciente da cuenta de nuevos procesos de construcción y transformación de las identidades infantiles. Propone una noción de la infancia como “dispositivo de invención” en tanto potencias que proliferan en las fisuras de aquellos discursos dominantes que pretenden concebirla como un bloque unitario, cognoscible y domesticable; y problematiza la concepción extendida de infancia como etapa cronológica de la vida al ponerla en tensión con esas otras infancias que emergen como acontecimientos discontinuos y subvierten la temporalidad lineal de la historia. Se concentra en *Distancia de rescate* y una selección de cuentos de *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin, donde analiza la configuración de las corporalidades infantiles, que tienden a metamorfosearse; así como también las relaciones entre lxs hijxs y sus madres y padres, un universo adulto incapaz de asumir los procesos de fluctuación de esxs niñxs a lxs que se obstinan en domesticar. De este modo, el capítulo visibiliza los modos en que la literatura configura otras infancias, niñxs que experimentan devenires monstruosos, se tornan irreconocibles e incognoscibles, y también convoca a repensar las tensiones y los cambios en los vínculos que se traman en el ámbito familiar. La infancia emerge, según Giralda, como “una otredad en potencia” que desestabiliza las representaciones hegemónicas, los tiempos y las vidas normativizadas por el discurso disciplinador de los adultos.

En “Lo monstruoso en tres textos de narrativa argentina escrita por mujeres”, Anahí Mallol propone torcer la mirada hacia las múltiples variantes de la relación entre la literatura y el monstruo o “enig-

ma” femenino, y de esa forma construye una visión descentrada de la literatura argentina canónica que abre posibilidades de situar otras subjetividades, intensidades y devenires que han sido considerados poco adecuados, o ignorados, por las corrientes dominantes. Elige los textos *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos, *Eisejuaz* de Sara Gallardo y *La hija de la Cabra* de Mercedes Araujo, para explorar los modos en que las mujeres, en la frontera de las letras argentinas, “han escrito otra historia, una literatura, que reclama, para ser leída, otro lugar de escucha”. Desde un marco teórico que se nutre del pensamiento decolonial (Gómez), de la subalternidad (Spivak), de los devenires menores (Deleuze) y de las nociones de precariedad y vidas dignas de duelo (Butler), indaga la concepción de lo fronterizo, en varios niveles de análisis: la construcción del relato, donde la frontera se piensa como punto de fuga; la caracterización de personajes que entran en conflicto con los lugares sociales y genéricos predestinados; los juegos de descentralización de las voces y la proliferación de narradores. Propone que los textos analizados “son la frontera misma”: frontera móvil del siglo XIX en la Argentina, frontera de lo dicho y lo decible por la Historia cuando se multiplica en historias, frontera que muestra la tensión entre el territorio y lo que se desterritorializa, zona límite pero también porosa que permite permeabilidades y movimientos, trayectorias y voces que muestran su renuencia a acatar los marcos normativos, en aras de la búsqueda de una verdad personal, o la consecución de un deseo. Camila Roccatagliata, en el capítulo “Reivindico mi derecho a ser seropositivo: monstruosidad, devenir y abyección en la literatura del VIH-SIDA de la Nueva Narrativa Argentina”, se detiene en los cuerpos y las subjetividades seropositivas representadas especialmente en tres textos: “Ese verano a oscuras” de Mariana Enriquez, *Un año sin amor* de Pablo Pérez y *Continuadísimo* de Naty Menstrual. Desde el marco teórico que indaga la relación entre monstruosidad y biopolítica (Giorgi, Preciado, Butler, Agamben),

analiza los modos en que los cuerpos atravesados por la enfermedad develan un doble proceso socio-identitario: expresan cómo los dispositivos y las tecnologías configuran los cuerpos y las subjetividades, y a la vez, ponen en evidencia la artificialidad de los límites, fronteras y discursos que establecen lo normal y lo inteligible. Esas representaciones ficcionales permiten a la autora reflexionar sobre cómo la enfermedad obliga a develar identidades que se mantenían ocultas (Sontag) y duplica los procesos de abyección al agregar la condición de enfermos a esos cuerpos que ya sufrían un estigma social previo. Además, Roccatagliata contextualiza el análisis de las representaciones literarias al vincularlas con las etapas que atravesó la enfermedad, así como también con los discursos y los sentidos que conformaron al SIDA. El interrogante central del trabajo es cómo la literatura habilita miradas despatologizadoras y promueve otras concepciones donde la enfermedad se transforma en agenciamiento alternativo y potencia de metamorfosis, y donde los cuerpos enfermos de VIH-SIDA son sujetos y objetos de deseo, llegando a formar una “comunidad de parias” (Sontag) contra el control tecnobiopolítico. Los relatos de *Continuadísimo* y *Batido de troló* también son objeto de análisis en “El monstruo de la farmacopornomegalópolis. Ciudad y sexo en la literatura de Naty Menstrual”, donde Atilio Rubino, a la luz de los aportes de la noción de “régimen farmacopornográfico” de Preciado, observa diferentes dimensiones de lo monstruoso: por un lado, maricas, lesbianas y trans como “cuerpos que se dejan morir”, depositarios del odio, de planes de exterminio y de persecución sistemática; objeto de acciones y discursos violentos. Y, por otro lado, lxs personajes —mujeres, trans y travestis— se configuran como subjetividades que se auto-producen, a partir de un uso desviado de los dispositivos biotecnológicos y las representaciones culturales normalizadoras, no para adaptarse al binarismo sexo-genérico sino para subvertirlo; o que experimentan un devenir animal, bestia, caníbal, que castra el falo del heterocispatriar-

cado, y un devenir vegetal, enredadera que penetra y desbarata los intersticios del orden social. Rubino destaca que la narrativa de Naty Menstrual desbarata la literatura como institución, al inscribirse en la tradición argentina del cuento fantástico y disputar los sentidos del género desde una escritura que se escapa del sentido antropológico asignado a las voces travestis en la literatura. Finalmente, el artículo demuestra cómo la literatura de Menstrual visibiliza otra cartografía de la ciudad, ubicando en el centro los desechos de la farmacopornomegalópolis (Preciado), concebidos como espacios de desterritorialización del cuerpo. En “La vida se abre camino pero la muerte, también”, Elsa Drucaroff desafía los intentos clasificatorios de la teratología y propone una concepción de lo monstruoso como “la más profunda condición humana”. Es decir, rehúsa la utilización del monstruo como metáfora, como representación de las monstruosidades sociales que produce el capitalismo o como constitución subjetiva de los personajes, para privilegiar ficciones donde aparecen formas de vida que, por su misma ontología, fisiología, carne, cuestionan el límite entre cuerpo humano, vida humana y cuerpo vida otro (animal, sobrenatural o artificial). Propone una torsión de la mirada a través de la reapropiación de la noción de anamorfosis de la historia de la pintura (recuperada por Pablo Baler), una forma de representación que solo se vuelve inteligible cuando la observamos desde un punto de vista lateral al cuadro. A partir de su noción de “Orden de Géneros”, analiza las representaciones de lo monstruoso en algunas ficciones de la narrativa argentina reciente: los cuerpos monstruosos, excesivos y esperpénticos de *Chabrancán* de Pablo Baler, la zombi Trash de *Berachussetts* de Leandro Ávalos Blacha, los zombis que retornan para hacer justicia o evidenciar su falta, los muertos impunes del poder, en *Los muertos del Riachuelo* de Hernán Domínguez Nimo y *Chicos que vuelven* de Mariana Enriquez, entre otros textos mencionados. El recorrido finaliza con *Mapas terminales* de Lucila Grossman, último

eslabón que agrega un elemento novedoso a una genealogía de textos escritos por mujeres (como Silvina Ocampo y Ana María Shua) que tomaron el tópico de la maternidad monstruosa y la relación materno-filial como vínculo extrañado. La anamorfosis, o “perspectiva monstruosa”, escogida para mirar de otros modos las ficciones recientes, arroja la hipótesis de que la narrativa argentina es prolífica en monstruos grotescos que interrumpen el efecto *unheimlich* para reemplazar el escalofrío por una risa negra, que produce una “distancia de seguridad” como experiencia de lectura: “lo que no se comprende inquieta pero la risa aleja el miedo”, afirma Drucaroff.

La segunda figura “(i) comunidades” rastrea dinámicas como *deshacer, extender, reinventar, in-fundar, refundar, devenir con* y se centra en la relación entre el monstruo y la comunidad. Tal como anticipamos, Haraway (2018) afirma que los monstruos siempre han definido los límites de la comunidad. Si la literatura canónica circunscribe un cuerpo nacional desde la dicotomía civilización y barbarie, al escribir el cuerpo, también escribe al monstruo según la “exclusión inclusiva [que es] la forma extrema de la relación que incluye cualquier cosa a través de su exclusión” (Agamben, 1998; Torrano, 2008). Asimismo, escribir al monstruo delimita la comunidad mientras lo va dominando, lo va manteniendo a distancia, lo va domando. Leer la comunidad desde el monstruo permite captar las paradojas de su construcción además de su dimensión eminentemente ficcional. En efecto, el monstruo configura aquella alteridad que, si bien se mantiene fuera de la comunidad, también es necesaria para definirla. ¿Qué pasa cuando aquellos monstruos fracturan los límites y vuelven, penetran y hasta ocupan la comunidad delimitada? ¿Qué pasa cuando se narra la comunidad desde los monstruos? ¿Cómo la literatura puede deshacer o in-fundar la comunidad que se basa en la exclusión del monstruo para transgredir los límites entre el exterior y el interior, lo propio y lo extranjero, el yo y lxs otrxs, la norma y la anomalía? ¿Hacia dónde va

la comunidad que se refunda y se reinventa, que se imagina de otros modos, que deviene monstruosa en la narrativa reciente? Las configuraciones de las prácticas comunitarias y del discurso común que se crea un pueblo son exploradas en “Meteoritos, terror y turismo en la narrativa de Luciano Lamberti y Mariano Quirós”, capítulo dedicado a *La masacre de Kruger y Campo del cielo* de los autores mencionados. Sandra Gasparini plantea que lo monstruoso, aunque se origina por la presencia de meteoritos en el paisaje, no procede del espacio exterior, sino que lo sideral funciona como punto de partida de un movimiento imperceptible que opera sobre las pequeñas y endogámicas comunidades que lo rodean, para visibilizar la monstruosidad de lo ordinario, del “sentido común” en un pueblo. Gasparini indaga la construcción de estas comunidades organizadas alrededor de la actividad económica del turismo y postula la aparición de algunas tensiones o discontinuidades en los relatos: una tendencia a desarmar el vínculo económico positivo entre paisaje y turismo a partir de mecanismos propios del gótico y del género terror, al posarse en los momentos de fractura de la postal turística y del relato publicitario y narrar el advenimiento del desastre, la masacre, la frustración, el fracaso. Junto a esto, se observa la ruptura de los lazos entre paisaje y sujetos, la fractura entre naturaleza y cultura como origen del horror. De modo tal que emergen otras configuraciones de lo común: *La masacre de Kruger* pone el acento en la construcción fallida de un sujeto colectivo que se desintegra cuando las barreras sociales se deslizan y los límites de la violencia se tornan insostenibles; y en *Campo del cielo* esos sujetos taciturnos y heterodoxos que protagonizan los relatos no llegan nunca a componer una comunidad y mucho menos a una relación positiva con el paisaje. De modo tal que, según Gasparini, las rocas siderales, “lo alien como pura materia”, son “sinécdoque de una monstruosidad humana”. La comunidad como silencio cómplice se indaga en el capítulo siguiente, “Intemperie jurídica, femicidios literarios”, donde

Paula Bianchi se concentra en los femicidios narrados en la literatura reciente poniendo de realce la “monstruosa grieta” que se abre “entre la exhibición obscena de los cuerpos y el silencio cómplice de la comunidad”. A partir del estudio de “Muñeca” de Luciano Lamberti y “La valija del señor Benavides” de Samanta Schweblin, explora cómo las ficciones por un lado exhiben la regulación y/o la violencia infringida en los cuerpos de las mujeres y por otro lado materializan lo invisible, lo silenciado, lo negado. Si bien la autora se concentra en los dos cuentos, estos forman parte de un corpus más amplio —en el cual agrega *Chicas muertas* de Selva Almada, *Cometierra* de Dolores Reyes, *Las malas* de Camila Sosa Villada, *El año del desierto* de Pedro Mairal, *El trabajo* de Aníbal Jarkowski y *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara— constituido por la vinculación de los femicidios y las violaciones que se figuran en la narrativa reciente y dialogan con muertes producidas en periodos anteriores. Este mapa de cuerpos necropolíticos va configurando la comunidad como baldío emocional, cuya reapropiación literaria permite “materializar lo invisible” (Giorgi), registrar estos episodios de violencia sobre la vulnerabilidad de los personajes, evidenciar los silencios impuestos y la complicidad que los sustenta. De esta forma, según Bianchi, la literatura se convierte en “zona de reapropiación, de estrategias de reafirmación de los cuerpos frente a las políticas de negación, desaparición e intemperie jurídica”.

La segunda figura se continúa con un trabajo que plantea la relación entre monstruos y comunidad desde una perspectiva biopolítica. En “La común-unidad de monstruos en la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara”, Andrea Torrano propone abordar *La Virgen Cabeza*, *Beya* (*Le viste la cara a Dios*) y *Romance de la Negra Rubia*, a partir de una doble valencia de la monstruosidad: un sentido negativo, que denomina “política sobre la monstruosidad”, y un sentido afirmativo como “política de la monstruosidad”. En torno a la primera orienta-

ción, analiza las formas de violencia (violaciones sexuales, desalojos, asesinatos, trata de personas) a las que están expuestas las vidas consideradas monstruosas, y privilegia la figura del (auto)sacrificio como ritual de pasaje entre una vida atravesada por la violencia y una vida que se resiste y afirma su potencia. Postula que esa violencia sacrificial sobre los cuerpos se vuelve acto fundacional, permite la creación y la entrada a la comunidad, lo que se conecta con la segunda sección del capítulo, dedicada a indagar la valencia positiva de la monstruosidad. La autora recupera la noción de “común-unidad” (Gutiérrez Aguilar) para concebir una comunidad que no remite a una entidad preconstituida, sino que configura formas alternativas de una vida en común. Torrano concluye que la trilogía oscura permite pensar estas formas de común-unidad que rechazan la economía de la violencia que opera sobre los cuerpos, y manifiestan una suerte de alianza por afinidad entre los sujetos monstruosos, que crean redes de afecto y auto-organización. De ese modo, la literatura de Cabezón Cámara “arroja luz sobre la resistencia y la lucha de los cuerpos”. La obra de esta escritora también es abordada en el siguiente capítulo “Barro y sangre inundan la ciudad: elementos de una comunidad monstruosa”. Allí Daniel Carmelo Scarcella piensa la comunidad monstruosa desde los restos de la materia (la sangre, el barro, el despojo, el agua, el contagio, la carne) poniendo el foco en la potencia arruinadora y transformadora del monstruo que pervierte la relación entre el cuerpo y el lenguaje, socavando el orden establecido. Plantea un recorrido en la literatura argentina desde el barro y la sangre del *Matadero* de Echeverría; pasando por el desborde y el hedor de *La inundación* de Estrada; indagando el contagio y la masa en “La fiesta del Monstruo” de Borges y Bioy Casares; pensando la lengua como tajo en “El fiord” *neobarroso* de Lamborghini y en los textos de Perlongher. El mapa armado por Scarcella se detiene en el análisis de dos materiales que forman parte de la obra de Gabriela Cabezón Cámara, pero no han

sido casi indagados por las lecturas críticas, la historieta “Yanara” y la novela gráfica *Y su despojo fue una muchedumbre*. Destaca la capacidad transformadora del despojo, donde la vulnerabilidad en común genera la posibilidad de desencadenar las fuerzas de la naturaleza y de que “esa materia de la que estamos compuestxs se convierta en energía creadora para encender la historia”.

En “Las promesas de las monstruas. Indagar el umbral desde ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enriquez hasta *Nación vacuna* de Fernanda García Lao y *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara”, Marie Audran propone pensar el monstruo como figura-umbral desde la cual contemplar el devenir de la comunidad en el horizonte de “las promesas de las monstruas” que habitan la narrativa reciente. Concibe al monstruo como “mostración”, es decir, un dispositivo de percepción que permite asir lo que se tensa en los imaginarios y las representaciones. En un primer momento, estudia el contexto del despertar de lxs monstruxs en la narrativa reciente entre crisis y supervivencia para dar cuenta, a continuación, de las mutaciones de la figura en la teoría de los últimos veinte años poniendo el foco en su resignificación positiva. Luego, explora “las promesas de las monstruas”, retomando la expresión de Haraway, que gravitan en *Nación Vacuna* de Fernanda García Lao y *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara como signos de mutaciones y re-vueltas (Kristeva) que se van dando entre la literatura y la comunidad. En una escritura situada, que se enuncia en el umbral histórico de la votación de la ley para el aborto legal en Argentina, Audran analiza los gestos contra-genealógicos que subvierten los relatos fundadores y las operaciones que tensan los vínculos entre corpus canónico y cuerpo nacional, entre narración y nación, entre distopía inmunitaria vacuna y utopía emancipadora *queer*. En este sentido, postula que el monstruo inscribe en la literatura una “revolución del ver” que responde a una urgencia contemporánea de reapropiarse de los espacios y los dispo-

sitivos de percepción, y de desplazar las representaciones canónicas y heteronormativas: de la cautiva a la monstrea, de la comunidad como matadero y patria alambrada al espacio vuelto mil mesetas. De este modo, este trabajo testimonia una apuesta que salta de la literatura a lo real, en la redistribución de lo visible que genera la revolución feminista afirmando “ahora sí nos ven”.

La tercera figura, “(o) mutaciones”, rastrea dinámicas como *mutar*, *mutar*, *migrar*, *transitar*, *transfigurar* que tienen que ver con la localización *entre* y la operatividad transicional del monstruo. Se centra en la transformación y la metamorfosis como dinámicas propias de lo monstruoso. En efecto, el monstruo encarna las tensiones y las mutaciones del presente que colocan a los cuerpos y a las vidas en el sitio del *entre*: entre su reificación desmesurada y su desaparición; entre aquellos cuerpos que importan y aquellos que no importan, y son relegados a zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social (Butler, 2018 y 2006b); entre el control mediante tecnologías farmacopornográficas (Preciado, 2010) y las subversiones post-porno o de *hacking* hormonal (Preciado, 2008); entre la desmaterialización en las redes sociales y la reconfiguración de imaginarios, afectividades y alianzas que superan la división entre lo real y lo virtual, entre lo orgánico y lo tecnológico; entre la localización y la deslocalización, los nomadismos y los procesos migrantes; entre los progresos de la robotización y de la inteligencia artificial, que nutren las fantasías sobre sus peligros potenciales, y las innovaciones técnicas y filosóficas que extienden los posibles mediante prótesis, *cyborgs* o conexiones simbióticas de la carne y la máquina (Preciado, Halberstam, Bourcier, 2003; Haraway, 2018; Braidotti, 2005). De ahí que los cuerpos, sean físicos o textuales, desborden sus límites y su materialidad en continuas transiciones. El monstruo encarna dinámicas mutantes como la deriva, la desfiguración, la extensión hacia lo múltiple y lo informe, a la vez que expresa las mutaciones sociales, tecnoculturales y simbólicas del mundo con-

temporáneo. En este apartado, indagaremos la operatividad de aquellas dinámicas mutantes y lo que van generando en los cuerpos, en las vidas y en las formas de lo común, así como también en el cuerpo y las lenguas de la literatura. La exploración de la dinámica de las “mutaciones” se abre con la pregunta por el devenir de las formas de la literatura argentina reciente: en el capítulo “Cuando el blog se transforma en libro: *Once sur* de Cecilia Pavón, un ejemplo de monstruosidad TransLiteraria”, Gianna Schmitter explora tanto las mudanzas diegéticas de la narradora como las mudanzas formales transmediales del blog a la novela que atraviesan el texto escogido. Se propone pensar la figura de la monstruosidad en cuanto a las formas que se sitúan en un entre-dos y que dialogan con el fuera de campo (Speranza). Según Schmitter, este fuera de campo sería la otra medialidad —internet— que tiene una repercusión en la manera de hacer y escribir literatura: se trata de una escritura intermedial que brinda, gracias a su hibridez, una respuesta a la crisis del sujeto moderno fijo y unitario, y permite representar el sujeto en sus mutaciones, “en una suerte de fantasía de asirse en el devenir”. Pensando las relaciones entre textualidad y corporalidad, entre literatura y subjetividad, la autora contempla este ejemplo de literatura transmedial, y particularmente la interfaz bloguera, como “dispositivo de difracción del yo, como recomposición caleidoscópica y continua del sujeto nómada y plural” desde conceptos como la hibridez, el archivo, la fragmentación, la combinación, la rareza y la espontaneidad.

En “Fragmentos de un discurso vampírico: *El conserje y la eternidad* de Ricardo Romero”, Marcos Seifert analiza los modos en que esta novela propone una reelaboración de la figura del vampiro, que la libera del linaje directo de Drácula y su tradición de Europa del Este y la inserta en un espectro más amplio y variado, una suerte de mapeo de extensión global y local que incluye leyendas que provienen del folclore de los más diversos pueblos y culturas, además de invo-

car la misteriosa gravitación de lo poético de Pizarnik. El personaje de *El conserje y la eternidad* desestabiliza los rasgos anquilosados que definen convencionalmente al vampiro, y se propone como “una criatura melancólica”, una bestia menor, en estado nebuloso o gaseoso, que huye de las personas y se camufla en el corazón de la ciudad de Buenos Aires. Seifert analiza fundamentalmente dos dimensiones: las temporalidades, el efecto de extrañamiento que provoca la tensión entre el imaginario del final y la condición del vampiro atrapado en un presente perpetuo; y la relación del personaje con la escritura que aparece, no como archivo o constitución de una memoria, sino como “luz fantasmal de una experiencia extinguida”, como un modo de perderse a sí mismo. Finalmente, Seifert postula que la novela de Romero subvierte los modos en que la literatura argentina ha trabajado la articulación entre la figura del vampiro y la política: el vampiro deviene testigo no para revelar una “verdad” de los acontecimientos de la historia del país, sino para escabullirse en su interior, aproximarse a las vidas ínfimas, inadvertidas por el discurso histórico, de modo tal que el personaje ha mutado respecto a la tradición vampírica, “abandona así el propósito de arrojar nueva luz para, en su lugar, alojarse en las sombras”. En esta línea de resignificación de figuras simbólicas muy difundidas se inscribe también el capítulo “Formas y sentidos de lo monstruoso en los relatos de Mariana Enriquez. En torno a los cuerpos: brujas y embrujadas”, donde María Semilla Durán estudia la construcción de lo monstruoso en los volúmenes *Los peligros de fumar en la cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego*, concentrándose sobre todo en los cuerpos femeninos y los procedimientos de su representación, señalando un “devenir monstruos físicos o morales” de las mujeres. Observa frecuentes entrecruzamientos o hibridaciones entre figuras clásicas como las del monstruo y el fantasma, o el monstruo y la bruja, de modo tal que la literatura de Enriquez retoma antiguas mitologías, personajes y escenas históricas y las vuelve ob-

jeto de múltiples mutaciones a través de operaciones de relectura y reescritura, demostrando su potencialidad regeneradora. Esto a la vez se cruza con la construcción de “un universo fronterizo”, en el que se traban alianzas fluctuantes de géneros diversos: un cierto realismo exacerbado se mezcla con la literatura de horror o fantástica. Semilla Durán analiza fundamentalmente dos elementos, que son recreados en los relatos: la escena de la posesión, las denominadas “embruajadas”, donde se condensan todas las instancias de sujeción y también las desobediencias, la recuperación y el reconocimiento del propio cuerpo femenino; y la figura de las brujas, que no solo ponen en escena rituales extremos y actos sacrificiales, sino que están de vuelta de la persecución y devienen ellas mismas perseguidoras, victimarias, vengadoras. Semilla Durán explora las alianzas entre mujeres que dan como resultado una potencia revulsiva y cruel, que disputan el poder; confirmando que la literatura de Enriquez nos propone “ser testigos de la rebelión de los monstruos”.

En “‘Me arrimo al fuego y relumbro’. Mujeres monstruosas en la literatura de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enriquez”, Silvina Sánchez presenta un linaje de mujeres monstruosas que tiene su prefiguración en los cuentos de Silvina Ocampo y emerge con una fuerza disruptiva en la literatura argentina reciente. Se concentra en el motivo del fuego para armar una constelación que reúne los cuentos “Los peligros de fumar en la cama” y “Las cosas que perdimos en el fuego” de Enriquez, una escena de *La Virgen Cabeza y Romance de la Negra Rubia* de Cabezón Cámara, ficciones donde la figuración de mujeres afectadas de diversos modos por el fuego se conecta con la mujer como monstruo, como sujetos mixturados, inconclusos, mutantes, cuerpos que devienen otros y experimentan diversas metamorfosis. Analiza la construcción de los proyectos estéticos ligados con lo monstruoso, caracterizados por Sánchez como “un collage de desperdicios”, que hace de las vidas y los cuerpos desechables materia de composición de los

relatos, y una “poética del mestizaje y el oxímoron” en el caso de las novelas de Cabezón Cámara; y como una “poética en tránsito” entre diversas modalidades de escritura y “un gótico bastardo”, impuro y situado, que recupera el linaje del género a la vez que lo traiciona, lo desvirtúa y lo fuga, en el caso de los cuentos de Enriquez. A la vez indaga la configuración de los cuerpos de las mujeres y de las relaciones entre corporalidad y violencias, y destaca el especial interés de estas ficciones para abordar la figura del monstruo porque testifican la mutación conceptual y valorativa de la categoría: las mujeres monstruo de la literatura de Enriquez y Cabezón Cámara desafían los roles y los modelos asignados por la dominación patriarcal, las desigualdades de sexo-género y de clase, imaginan la posible comunión de los cuerpos abyectos e “iluminan la utopía de un mundo monstruoso”. Sánchez finaliza con una referencia al poemario *La novia de Sandro* de Camila Sosa Villada, como último eslabón de este linaje de cuerpos transformados por el fuego, lo que permite hilvanar su trabajo con el capítulo “Devenir travesti: el cuerpo como intervalo problemático”, donde Alicia Montes estudia la primera novela de esta misma escritora. Montes propone que *Las malas* se organiza como un colaje barroco de fragmentos narrativos y configura un mundo travesti en el que el desborde de lo maravilloso, la ferocidad de lo animal, el sentimentalismo, la visión pesimista de la existencia y la victimización tensionan la escritura. Destaca el intervalo polivalente de la animalidad como dispositivo estético privilegiado de la novela y analiza la construcción de personajes que articulan variaciones de lo animal en tanto formas de vida plurales y de ese modo desafían las regulaciones de la biopolítica y la heteronormatividad. El capítulo significa una mutación desde las interpretaciones prefiguradas de *Las malas* hacia otros modos de leerla, operación que se realiza privilegiando la autoficción (Columna) como horizonte de lectura, ya que las ficciones del yo se oponen a la linealidad del pacto autobiográfico y borran las fronteras entre

imaginación, invención y testimonio. Según Montes, la novela pone en crisis los contratos de lectura anticipados por los metadiscursos, erosiona el verosímil testimonial y autobiográfico, a través de un ejercicio de “deformación” que da lugar a la construcción de “un relato transgénero, en el sentido textual y sexual”, un “laberinto de espejos” donde se pierde la diferencia entre individual y colectivo, para hacer emerger la figura monstruosa de “un nosotras-manada”. Cuando irrumpe el carácter autoficcional y mítico de la novela, a la vez que desacomoda toda idea de reflejo y de individualidad, materializa el travestimiento de un yo-autoral que ocupa el entre lugar incierto de la animalidad, como instancia que pone en crisis la organización racional de los cuerpos y que abre la posibilidad de una redistribución de lo sensible, en la que “esos cuerpos distintos reivindican su derecho a ser visibles con iguales derechos que los otros vivientes”. Finalmente, Facundo Saxe, en “El archivo monstruo: *El hombre que duerme a mi lado* de Santiago Loza como disturbio cultural cuir”, construye una mutación epistemológica al realizar un ejercicio experimental de descentramiento de la noción de archivo (recuperando los aportes de Derrida y nociones como “archivo de sentimientos” de Cvetkovich y “archivo de infelicidad” de Ahmed) y acercarla a la categoría de monstruo, resignificada como noción que tensiona las ficciones de normalidad. La idea de “archivo monstruo” postulada por Saxe le permite construir un mapa genealógico del sistema de disturbios de la disidencia sexual, en el que autorxs de distintos momentos, espacios y épocas perturban a la normalidad canónica y heteropatriarcal, y leer la literatura de Loza como una aparición reciente en la cultura argentina de ese sistema. Saxe prefiere abordar la obra de Loza como un continuum, que no se puede separar por géneros o disciplinas, una poética que se construye en la multiplicidad disciplinar y la experimentación multiforme, donde se destaca un componente subversivo de lo sexo-générico que se vincula con la monstruosidad *queer* me-

lodramática, aspectos que analiza particularmente en *El hombre que duerme a mi lado* y en la figura de la madre como un monstruo híbrido, hiperbólico y paródico que desenmascara los horrores de las ficciones de normalidad represiva y disciplinadora. El “archivo monstruo”, categoría propuesta por Saxe como “un archivo del fracaso cuir”, se vuelve una potencia contra-vital que se aleja de las representaciones de la vida normal, el amor romántico, el éxito y la felicidad; es una operación de lectura que subvierte los mandatos cisheterocentros del canon, la crítica y la concepción de archivo tradicional, que imagina una lectura monstruosa como posición situada que “nos ayuda a respirar” “por fuera de la normalidad y la asfixia”.

En *Seguir con el problema*, Donna Haraway expresa enfáticamente qué es lo que importa: “importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan lazos” (2019, p. 35). Cuando concebimos *Devenir monstruo. Ensayos sobre narrativa argentina reciente*, proyectamos este libro como un modo de transmitir conexiones que importan, de “devenir” y “pensar-con” lxs otrxs, de habitar el entrecruzamiento colectivo y las madejas de hilos que tejen marañas inescindibles de pensamientos. Cuando imaginamos este libro, lo anhelamos como una historia situada capaz de congregar las ficciones especulativas que apuestan por resignificar y transmutar lo monstruoso. Un gesto mínimo de contrahegemonía, una reivindicación del monstruo que “avanza en el vacío y señala el camino a otro mundo” (Preciado, 2020, p. 44).

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Aira, C. (1993). Arlt. *Paradoxa*, 7, 55-71.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Bauman, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- Bhabha, H. (1990). *Nation and narration*. London: Routledge.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Butler, J. (2006a). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2006b). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2018). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Cohen, J. J. (Ed.) (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press.
- Cohen, J. J. (2007). Monster culture (Seven theses). *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers*, 198-217.
- de Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, film and Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- de Toro, A. (2005). Pasajes – Heterotopías – transculturalidad. Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico. En B. Mertz-Baumgartner y E. Pfeiffer (Eds.), *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación* (pp. 19-28). Frankfurt am Main: Vervuert.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari F. (1972). *L'anti-œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari F. (1976). *Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.

- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida, J. (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Eltit, D. (2021). *El ojo en la mira*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2007a). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2007b). *El nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista transcultural de música*, 7.
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, LXXV(227), 323-329.
- Giorgi, G. y Rodríguez F. (2009). Prólogo. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 9-34). Buenos Aires: Paidós.
- Gontard, M. (2013). *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Guattari, F. (2013). *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, 30, 212-163.

- Haraway, D. (2018). *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Kristeva, J. (1998). *L'avenir d'une révolte*. Paris: Calman-Lévy.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Link, D. (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- Mittman, A. S. y Dendle P. (Eds.) (2012). *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Negri, A. (2009). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En Giorgi G. y Rodríguez F. (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Buenos Aires: Paidós.
- Perlongher, N. (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Preciado, P., Halberstam J. y Bourcier M-H. (2003). Retóricas del género. Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis. *Grupos de lectura y discusión*, 1-7.
- Preciado, P. (2005). *Savoirs\_Vampires@ war. Multitudes, 1*.
- Preciado, P. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Preciado, P. (2010). Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica. *Ramona*, 24-26. Recuperado de [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0127/35e456b1.dir/r99\\_24nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0127/35e456b1.dir/r99_24nota.pdf)
- Preciado, P. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

- Rancière, J. (2019). *Los bordes de la ficción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa.
- Rodríguez, M. R. (1989). *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos.
- Rodríguez, M. R. (2007). Transmodernidad. La globalización como totalidad transmoderna. *Observaciones filosóficas*, 4. Recuperado de <http://www.observacionesfilosoficas.net/latransmodernidadlaglo.html>
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Torrano, A. (2008). La invención del monstruo. La máquina teratológica y el monstruo biopolítico. En Domínguez N. (Comps.), *Criaturas y saberes de lo monstruoso* (pp. 33-48). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

(X) ÓPTICAS

---



## Para una cartografía insumisa: infancias monstruosas en la literatura argentina reciente

*María José Punte*

El niño está mucho más próximo del enano, del jorobado, del ser deforme, que de aquellos a quienes se les atribuye una belleza perfecta: pues lo que le atrae no es la fijeza o la permanencia, sino lo no conforme, lo indeciso.

*Co-ire. Album sistemático de la infancia*, René Schérer y Guy Hocquenghem

Al infante, la mirada histórica de configuración adulta lo ha convertido en una forma anamórfica: depende del ángulo desde donde lo observamos parece deformarse. Este efecto genera reacciones dispares, más o menos temerosas, pero siempre rayanas en la inquietud. El epígrafe tomado de Schérer y Hocquenghem lo coloca en una serie junto con otros cuerpos que un sistema canonizante y con tendencia a lo hegemónico ha tendido a situar del lado de la anormalidad. En términos cotidianos integran ese grupo al que solemos definir como de los “monstruos”, es decir, organismos que a causa de formaciones físicas que se apartan de lo tipificado o, por no responder a las medidas así llamadas “áureas”, reciben un trato diferencial no siempre enmarcado dentro de las prerrogativas de la vida considerada humana (o lo que la biopolítica define como *bios*). En la cita los autores hacen notar la oposición, producto de ese sistema, entre lo que sería la “be-

lleza perfecta” y eso otro que queda excluido de sus parámetros bien delimitados. Para nuestra sorpresa, los niños no parecen entrar dentro de estos últimos, sino en compañía de esos otros personajes que representan formas de la abyección.<sup>1</sup>

Sucede que el “niño”, como sostienen Schérer y Hocquenghem, se siente atraído por el movimiento y por lo informe. Esto no solo responde a que se trata de una etapa de la vida caracterizada por el aprendizaje y por una exploración necesaria del mundo circundante que lo impulsa a estar en constante alerta. En realidad, lo específico de la infancia es el estado de crecimiento. Esa dinámica también fue adquiriendo a lo largo de la historia una forma de la temporalidad atada a la cronología: la línea recta que sigue un desarrollo evolutivo desde un origen en dirección a un despliegue que se desea armónico y controlado. La observación de estos individuos, sin embargo, no ha dejado de hacer notar que ese crecimiento no siempre se mueve dentro de líneas predeterminadas y deseables para los adultos. Los movimientos infantiles tienden a desbaratar las ideas de orden y de compartimentalización, desbordan las fronteras y los espacios que han sido determinados como sus lugares naturales de adscripción. Pero también porque, como analiza Kathryn B. Stockton (2009) mediante su idea de la “infancia queer”, existen otros modos de comprender el crecimiento, ya no desde lo lineal sino pensándolo como movimientos laterales, simultáneos, yuxtapuestos. La literatura da cuenta de estas anomalías, aunque no siempre lo haga desde una perspectiva infante. Sabemos que la voz narrativa es adulta en la casi totalidad de

---

<sup>1</sup> Para pensar la relación entre los seres “deformes” y su vínculo con lo abyecto en la literatura argentina, baste con recordar el cuento de Roberto Arlt, “El jorobadito”, con su estética expresionista y su trabajo sobre la mirada desenfocada. Un ejemplo más próximo en el tiempo en donde se aborda la noción de monstruosidad tomando como marco la cuestión de la belleza, es el cuento de Esther Cross “La divina proporción”. Allí la figura de la enana aparece tratada en conexión directa con el universo de la infancia a partir de su añiamiento. Estos dos ejemplos parecen certificar la cita de Schérer y Hocquenghem.

los relatos. Las voces infantiles, o lo que Adriana Astutti (2001) analiza como la traición de los tonos mediante los que se narra la infancia, se abren paso más allá de las mejores intenciones cuando se dan bajo determinadas premisas.

El siguiente trabajo se propone como una somera cartografía de las posibles entradas para la cuestión de la monstruosidad en sus lazos con las figuras infantiles que trama la literatura argentina de las últimas décadas. Si los mapas que acompañaron la figuración del mundo tal y como lo conocemos desde el Renacimiento respetaban una concepción particular y convencional de representarlo, la de los cuatro puntos cardinales, el dibujo guía para este recorrido se inspira en otra figura: la constelación. Esta es la brújula que llevan consigo Schérer y Hocquenghem en su propio paseo por las narraciones infantiles y que les sirve para moverse de otra manera a través del espacio delimitado por la página literaria. Al abrirse bajo la forma de los círculos concéntricos, esa figura late.

En nuestro recorrido, nos permitimos señalar tres sendas. La primera piensa los cuerpos anómalos porque, como buen punto de partida, el sentido literal ofrece la ventaja de la materialidad: se incluyen aquí novelas que piensan en sujetos infantiles cuyos cuerpos rebalsan o contradicen la forma humana normativa. La segunda abre los sentidos hacia una mayor abstracción siguiendo la propuesta habilitada por Michel Foucault con su referencia al “monstruo moral” y nos confronta con la pregunta de si es posible la existencia de “infantes asesinos”. Para concluir, el texto da un paso más hacia la desmaterialización de esos cuerpos y se concentra en una tercera vertiente del extrañamiento producido en torno de la niñez, la de los “infantes espectrales”, de aquellos que habitan las pesadillas adultas. Como ya hizo notar en su estudio Kathryn B. Stockton, estamos ante figuras ficcionales. Pero la reflexión sobre estos cuerpos que desbaratan los sistemas de representación a los que nos ha acostumbrado nuestra cultura, nos obliga a re-

pensar no solo a la infancia en tanto que período, al modo en que lo había hecho el historiador Philippe Ariès,<sup>2</sup> sino a lo que esperamos de ella.

### **Cuerpos anómalos**

La primera y más evidente figura de la monstruosidad es aquella que se remite a la anomalía física. Monstruosos eran considerados, en principio, los cuerpos que se apartaban de lo que se tenía por correspondiente a la especie, en función de lo que era percibido como un exceso o una carencia. Y, sin embargo, como explica Georges Canguilhem, en el mundo biológico existen tanto el tipo específico como la variación individual. La anomalía sería, según la definición que él toma de Geoffrey Saint-Hilaire, la variación con respecto al tipo. Esto no supone todavía ningún juicio de valor (apreciativo o normativo), sino que remite a una instancia descriptiva. La anomalía, nos recuerda Canguilhem, es un hecho biológico que merece ser explicado, pero no apreciado; una irregularidad. La monstruosidad es, para él, una especie del género de la anomalía (Canguilhem, 1971, p. 98). Si estas resultan muy complejas o graves, hacen difícil o imposible el cumplimiento de una o varias funciones. En esta diferencia empieza a funcionar ya el sistema de valoración. Pero lo anómalo no es todavía lo patológico, que implica un sentimiento de vida contrariada.<sup>3</sup> Esto último es lo que él define como lo anormal, en donde entran a jugar apreciaciones o valoraciones, por lo tanto, ingresan en el terreno de lo normativo.

---

<sup>2</sup> Para una discusión más exhaustiva sobre este tema, véase Punte (2018).

<sup>3</sup> Es así como lo patológico tampoco entra dentro de la categorización de lo anormal, porque la salud no es la normalidad o la regla. Sobre todo, si se piensa que el concepto de “salud” es descriptivo y tampoco puede ser considerado como absoluto, es decir, como un tipo ideal de estructura o de comportamiento orgánico. El concepto de salud es absoluto si se lo piensa como ideal normativo, pero en tanto que concepto descriptivo, se refiere a una determinada disposición o reacción de un organismo individual frente a posibles enfermedades (Canguilhem, 1971, p. 102).

En continuidad con estos planteos, Michel Foucault dedica un ciclo lectivo de sus cursos (entre 1974 y 1975) a pensar en la anormalidad. A él no le interesa tanto definir qué sea lo monstruoso, aunque nos ofrece una descripción.<sup>4</sup> El tema principal es el funcionamiento de la ley y de lo normativo, de los sistemas jurídicos y —su consecuencia— los penales. Comienza con la pregunta acerca de qué es lo que está castigando el sistema resultante de la modernidad y cuáles son las medidas o proporciones de castigos que, vistos a la distancia, se ven grotescos.<sup>5</sup> Podríamos decir, “monstruosos”. El texto de Foucault ya se sitúa en la modalidad contemporánea de utilizar este término, en la que nos es más cotidiana y habitual. Para dar una lista acotada y más o menos representativa, monstruosos son los asesinos, los violadores, los políticos (con la gradación que va desde aquellos que son meramente inescrupulosos a los tiránicos), los especuladores que lucran con la miseria ajena.<sup>6</sup> Pero también, señala Foucault, los considerados “perversos” (masturbadores, *voyeuristas*, desviados): todos

---

<sup>4</sup> Foucault despacha ya su definición en una de las primeras clases, la del 22 de enero de 1975. Se remite al derecho romano que distinguía entre *portentum/ostentum*, el que esgrime la deformidad en tanto que defecto, y el *monstrum*, que se remite a la idea de mezcla (de reino animal y reino humano, de especies, de individuos, de sexos, de vida y muerte, etc.). Para Foucault, además de haber una transgresión de lo natural, lo monstruoso implica una transgresión de la ley (civil, religiosa o divina), que obliga al derecho a cuestionarse sus propios fundamentos.

<sup>5</sup> Foucault define aquí como “grotesco” un discurso o individuo que posee por su estatus efectos de poder de los que su calidad intrínseca debería privarlo, en una relación que es inversamente proporcional: “la maximización de los efectos de poder a partir de la descalificación de quien los produce” (2010, p. 25). Este constituye uno de los engranajes inherentes tanto para los mecanismos de poder, específicamente los de la soberanía arbitraria, como para la burocracia aplicada (Foucault, 2010, p. 26).

<sup>6</sup> Según Foucault, la idea de que en el fondo de toda criminalidad radica una monstruosidad cristaliza a partir del siglo XIX. Es lo que él llama el “monstruo moral” (clase del 20 de enero de 1975). El primero que aparece es el político, en la figura del déspota, que vuelve a la naturaleza (es decir, bajo la representación de lo animalizado) porque ha roto el contrato con la sociedad.

aquellos que no se dejan domesticar por las buenas costumbres y a los que define como los “incorregibles”. La nómina de las monstruosidades, no obstante, se pivotea en una serie de sujetos a los que difícilmente podríamos hoy incluir en esa lista, los infantes, porque contraría la idea que el siglo XX generó en torno a esta categoría etaria.

La definición de “anormales” se utiliza, en términos de Foucault, para designar a aquellos individuos a los que se marginaliza a partir de un modelo de exclusión, siguiendo el del tratamiento que ya había estudiado a propósito de los leprosos, y que luego se aplicará al de la peste y la ciudad apestada. En ese grupo se incluyen a los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los pobres y los niños. Los procedimientos desplegados para el tratamiento de los enfermos constituyen lo que él denomina las “tecnologías positivas del poder” y va desarrollándose hacia un sistema que promueve una forma de inclusión vigilada: aislar para producir a partir de la observación un saber que sirva a los efectos de la multiplicación de poder. Dentro de las formas de la anomalía que Foucault consigna —tres figuras que funcionan como círculos—, se encuentran el “monstruo humano”, el “individuo a corregir” y el “niño masturbador”.<sup>7</sup> Mientras que la primera categoría consiste en una noción jurídica cuyo marco es la ley, la segunda se circunscribe al ámbito más acotado de lo familiar. La tercera, aún más limitada, supone la creación de una microcélula alrededor del individuo: el cuarto, la cama, el cuerpo (Foucault, 2010, p. 64).

---

<sup>7</sup> A partir de la “lucha antimasturbatoria” que se va desplegando en el pasaje de los siglos XVIII al XIX, se le asigna una responsabilidad patológica a la infancia (Foucault, 2010, p. 227). Esta inquietud obsesiva genera una “ficción de la enfermedad total” (Foucault, 2010, p. 222), que le confiere un carácter polimorfo (ni específico, ni acotado). Si bien constituye una fabulación científica, es utilizada como causa de todas las enfermedades. Y da pie para la organización de un nuevo “cuerpo familiar” (Foucault, 2010, p. 234), el de la “familia-célula” o restringida. Otra de las consecuencias es que, si bien se introduce a la sexualidad infantil en el seno del lazo familiar, se desplaza su enunciación hacia la institución y la autoridad médicas, medicalizando a la familia (Foucault, 2010, p. 237), lo que cambia el foco de la autoridad.

Todas estas formas suponen un peligro latente, el de los deseos que son anteriores al delito, y al que ese sistema que se irá aceitando a lo largo de un par de siglos tratará de definir a partir de lo que Foucault describe como los dobleces del acto delictivo, un montón de acciones que no son el delito en sí, sino que tienen que ver con reglas éticas de conducta. Esa serie de conductas irregulares, que no constituyen todavía el crimen, son como la “sombra de la persona” y se despliegan en torno suyo.

La literatura, por su parte, no necesariamente se hace eco de estas cuestiones que obsesionan a la sociedad de maneras más o menos soterradas. Cuando los textos ponen en escena a sujetos monstruosos, aun con todas las libertades que ofrece la fantasía, vemos que las infancias son vinculadas a lo teratológico de modos más alegóricos que materiales. La niña de la literatura argentina en este siglo que de modo literal puede ser considerada como ejemplo de monstruosidad es la protagonista de *Las anfibias* (2008) de Flavia Costa. El texto recrea un universo por momentos reconocible, pero en el que los referentes se apartan de las formas verosímiles. La recreación de un mundo mítico llamado Beliston (más una “geografía mental” que un lugar físico), en donde originalmente viven las gárgolas seguidas en esta genealogía fantástica por las mujeres anfibias y las mujeres rapadas, se ve reforzada por una configuración narrativa que evoca los cuentos transmitidos a través de la tradición oral: “Cuentan los habitantes más antiguos de la ciudad...” (Costa, 2008, p. 8). Las mujeres anfibias velan por una niña en particular cuyo aspecto resulta inquietante: no tiene dientes, pero sí un par de ojos enormes y saltones desprovistos de vivacidad; secos, aunque intensos. Esos ojos casi le llegan hasta detrás de las orejas, de manera que puede ver los opuestos de modo simultáneo: tanto el amanecer como el crepúsculo, a los hombres justos como a los canallas, a la luna en cuarto menguante y cuarto creciente. No percibe la parábola completa, pero sí los giros encontrados

de una vida: ella entrena a cada ojo para ver un matiz particular de las cosas. Esta niña tan especial es mantenida en el encierro y el aislamiento por su padre, quien la destina a ser casada con un agricultor. El padre, por su parte, la considera muy bella: “tan poderosamente perfecta es mi niña, la niña misma. Su voz perlina y sus cabellos cortos, sus delicados pies, sus caderas pudorosas” (Costa, 2008, p. 50). Pero, claramente, no admite su destino extraordinario. En ese ecosistema, la niña rapada funciona como un elemento sacrificial. Es una especie de vestal cuya función consiste en ver y mantener viva la transmisión de un relato sobre esa comunidad ante el peligro de su desaparición.

La idea de una niña que posee el don de las visiones es el argumento central de la novela *La batalla del calentamiento* (2006) de Marcelo Figueras. La protagonista, “el corazón de esta historia” (Figueras, 2006, p. 93), es Miranda, cuyo nombre shakesperiano no oculta otros sentidos al que el relato desea poner de relieve: el hecho de que haya algo admirable en ella, una cualidad que al mismo tiempo la convierte en monstruosa porque la coloca por afuera de la norma. Miranda es una niña que no solo tiene visiones premonitorias, sino que también es capaz de modificar los estados de la materia con la mente.<sup>8</sup> La música es el medio a través del cual se comunica con el mundo y traduce sus experiencias. Por su corta edad, no tiene un control total sobre estos poderes lo que causa situaciones tanto positivas como perjudiciales para su entorno. Miranda vive en un lugar en donde todo parece sacado de un cuento de hadas, no solo por el pueblo de Santa Brígida en sí, sino por los personajes que la rodean y que conforman su entorno: el “gigante” Teo, la “*banshee*” Pat (su madre), la “bruja” Pachelbel.

---

<sup>8</sup> Según declaraciones del autor, la inspiración para este personaje proviene de los Evangelios Apócrifos y su descripción del Jesús niño, sobre todo en lo que se refiere a los poderes de Miranda (Friera, 2006). Pero también es fácil reconocer en la cuestión de las visiones y de sus representaciones a través del arte a la mística Hildegarda de Bingen (1098-1179), muy conocida por sus escritos tanto teológicos como científicos, que además compuso obras musicales y la primera lengua artificial que se conoce.

Miranda, a semejanza de la niña rapada, funciona como una especie de tesoro o prenda, sujeto al que la sociedad coloca en un sitio de preferencia, a la vez que en un rol sacrificial.

Algo diferente sucede con otra niña de la literatura que también llegó al cine, Lilith, protagonista de la novela *Wakolda* (2011) y de la película homónima (2013) de Lucía Puenzo. El tratamiento que el texto propone de su corporalidad se encuentra en el punto de partida de este relato construido sobre una reflexión en torno a lo que significa el monstruo. Lilith es una niña de unos doce años que padece un problema hormonal de crecimiento, por lo que se ve más pequeña de lo que debería ser para su edad. Esto, que podría ser pensado como un defecto físico o una anomalía, seduce a otro personaje a partir del cual se trabaja la idea foucaultiana del monstruo moral. Se trata, nada más ni nada menos, que de Joseph Menguele, el médico nazi escapado a Sudamérica, a quien se coloca como el partenaire de la protagonista, en una reflexión que gira en torno de aquello que convierte a un sujeto en abyecto. Menguele, representante aquí del saber/poder médico y exponente exacerbado de una biopolítica a partir de su ideología eugenésica, no duda en continuar con sus obscenos experimentos en el cuerpo de Lilith y de sus hermanas por nacer. Lo abyecto de la historia no se limita a esta línea narrativa, la del abuso médico, en la que es la misma niña la que entra en el juego de seducción, tentada ante la posibilidad de llegar a la tan deseada “normalidad”. La novela narra una historia de abuso sexual que funciona en espejo como la contracara de la anterior. La narración pone en escena un deseo que es sexual y que se le adjudica a un sujeto infante, Lilith, a la que los discursos extra-literarios le retacean, además de posibles formas de experimentar con su erotismo, el ejercicio de una sexualidad activa. La niña es monstruosa también por esto: por reconocerse como un sujeto sexuado y deseante.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Para un análisis más detallado de estas dos novelas, *La batalla del calentamiento*

El último ejemplo para pensar la anomalía corpórea no podía hacer faltar un tema vinculado de modo explícito con la figura del monstruo que es la intersexualidad. Lo aborda una novela cuya aparición es previa a discusiones sociales que se darán después a través de las películas *XXY* (2007) de Lucía Puenzo y *El último verano de la boyita* (2009) de Julia Solomonoff. Se trata de *El niño perro* (1993) de Miguel Vitagliano.<sup>10</sup> Su protagonista es un adolescente al que primero no se lo reconoce en su total humanidad porque se lo confunde con un ser híbrido, animalizado, tal como enuncia el título. Es un chico al que encuentran tras la demolición del edificio del Albergue Warnes. Su historia remite a una serie de relatos, la de los niños salvajes, en donde la problemática gira en torno de la civilización y su rol central para la constitución de lo humano. La narración de esta historia no se propone como totalmente realista, sino que está tramada por varios registros que van de la ironía a la sátira social. La mirada que se posa sobre el niño-perro no deja nunca de ser exterior: el punto de vista está colocado en el antropólogo que termina recibéndolo en adopción. Es una mirada adulta, que proyecta sobre este niño, además de sus prejuicios, sus deformaciones profesionales y sus conflictos tanto paternos como conyugales. La crisis que producen en la Argentina las políticas neoliberales solidificadas en los años noventa también atraviesa estas vidas. La aparición del adolescente que en un primer momento parece deslindarse de la especie humana, y que luego deberá ser reconocido como una forma de la excepción que cuestiona el binarismo sexual, da pie a una narración que está pensando en los

---

y *Wakolda*, en el que son abordadas desde la cuestión de la monstruosidad, véase Punte (2013).

<sup>10</sup> Una aproximación a la novela de Vitagliano ya había sido realizada en Punte (2015). Allí se la ponía en diálogo con la novela de Lucía Puenzo, *El niño pez*, que será retomada en el próximo apartado desde otro punto de vista, no tanto la deformación física como el rol asesino de la protagonista.

formateos biopolíticos, no solo por la medicalización invasiva que dictamina a los cuerpos cómo deben ser, sino también por cómo funcionan los vínculos espurios entre la producción de saber y el poder sobre la vida. Es decir, sobre la definición de lo que es una vida vivible y de cómo llevarla adelante.

### **Infantes asesinos**

En su libro *The Queer Child*, Kathryn B. Stockton dedica un capítulo a la cuestión de las motivaciones asesinas del infante *queer*. Su análisis, que está dividido en tres partes (cada una con dos capítulos), incluye esta temática dentro de la pregunta por los “motivos” de las conductas infantiles, a los que distingue entre sexuales y criminales.<sup>11</sup> Ambos son calificados, en principio, bajo la noción de “movimientos laterales” porque responden al interrogante de qué sea lo que moviliza a esos niños a actuar de una manera que se aparta de los caminos trazados y que resulta, por eso, amenazante. Nada hay que se vuelva más pavoroso e ininteligible para la subjetividad adulta que la posibilidad de infantes asesinos, capaces de ejercer crueldad sobre sus pares o agresividad sobre los adultos mismos. De hecho, no hay categorías para ubicar a estos sujetos que se salen de toda norma, como lo expresa el hecho de que ser “menor” implica, entre otras cosas, evitar ser alcanzado por el poder punitivo. En la realidad, tras estos casos extraordinarios siempre es posible ver historias de abuso o contextos de violencia. Pero, en tanto que figura literaria o literaturizada, abre cuestiones vinculadas con el ejercicio del sadismo y lo inexplicable de la maldad. Punto de partida es la creencia mitificada de que la infancia

---

<sup>11</sup> La primera parte está dedicada a lo que llama “relaciones laterales” y tiene que ver con formas anómalas de relacionarse que pueden ser leídas como *queer*: por un lado, con sujetos adultos pedófilos; por el otro, con los animales, en particular, con los perros. La tercera parte del análisis tiene que ver con otras dos cuestiones, el dinero y el “color” (el modo en se leen las diferencias étnicas), que producen otras formas de movimientos no lineales, en este caso orientados hacia el futuro.

es ese período ubicado en los comienzos y, por lo tanto, aún impoluto. El infante *queer* es aquel que viene a desafiar y desmontar esa certeza, con una dosis de agresión directamente proporcional con la forma de idealización a la que es sometido. Por otro lado, Stockton abre un interrogante sobre la noción misma de “motivo” y lo que se entiende por ella. Es decir, considerar al motivo como una forma de explicación es de por sí problemático porque no hay una causa única para ciertas conductas. Lo que se da más a menudo, dice Stockton, es una forma viva, en crecimiento, “cubista”, de sentimientos dramáticamente desiguales y de movimientos provenientes de diferentes temporalidades, así como de inclinaciones laterales organizadas “en capas” (*multilayered*) (Stockton, 2009, p. 157). Hay una disociación entre los afectos que llevan a matar y los propósitos, o aquello que se desea alcanzar.

La desmesura entre la violencia infligida, la percepción de sus consecuencias y la comprensión de sus causas, es uno de los tópicos que atraviesa toda la obra cuentística de Silvina Ocampo. Como es sabido, son sujetos infantes los que en numerosas ocasiones aparecen como quienes ejercen una crueldad desmedida, a la que no se le encuentra ninguna lógica desde la perspectiva narrada o cuya narración exhibe las torsiones de toda racionalidad, por ejemplo, en “El vendedor de estatuas” o “La casa de los relojes”. A veces, son personajes adultos que se auto-construyen en términos infantiles o que vuelven a la infancia para narrar, como en el caso de “La furia” y “Voz en el teléfono”, como si ese territorio ya lejano sirviera de justificación para cualquier exorbitancia. De alguna manera, es lo que reproduce en un plano enunciativo el cuento “La oración” (*La furia y otros cuentos*, 1959), cuando su narradora mujer dice “¿Y acaso no me parezco yo a un niño, en estos momentos?” (Ocampo, 1999, p. 177). Este cuento es particularmente siniestro porque está narrado desde una supuesta inocencia, la de esta mujer que cuenta su historia a través de una deriva de sentido, mediante el encadenamiento de una serie de hechos

en apariencia inconexos (su insatisfacción marital, sus infidelidades, el crimen de los niños, su adopción del niño asesino y su supuesto intento de reformarlo) que hace aparecer lo abyecto detrás de lo ingenuo. Recién al final se entiende un plan prolijamente orquestado, cuyas consecuencias la narración quita de la vista. Lo obsceno literal es el crimen que sí se narra: unos niños que matan a otro tras una pelea por un barrilete, ahogándolo en una zanja. El asesino tiene nombre y apellido (Claudio Herrera), así como la víctima que es otro niño de la misma edad (Amancio Aráoz). El hecho en sí es brutal y se nos hace exagerado. Pero el discurrir remilgado de la narradora, un ejemplo acabado de una retórica de la hipocresía, ayuda a desplegar otros tantos elementos contextuales que permiten vislumbrar algo así como el origen de esa violencia: una trama social de frustración, pobreza, abandono; una sociedad machista y mezquina, opresiva de las mujeres. Si ella, como sostiene, se limita a mirar ese crimen sin intervenir, sujeto pasivo instalado en la realidad “como en el cinematógrafo”, las acciones decididas y las omisiones conscientes que siguen al acto criminal resultan mucho más aviesas y se van tornando más y más crueles. Claudio Herrera se torna un criminal porque los adultos así lo ven. Como dice la protagonista, quien afirma buscar la rehabilitación del chico: “No tengo por qué quejarme; sin embargo, tal vez influida por la opinión de los vecinos, empiezo a ver en él al criminal” (Ocampo, 1959, p. 176). Y resulta significativo —luego de leer a Foucault—, que ella se refiera al chico como un “anormal”, a la vez que su marido lo trata de “monstruo” (Ocampo, 1959, p. 176).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Esta asociación de los niños con los “monstruos” ya fue reconocida en la obra de Silvina Ocampo, entre otros por Mónica Zapata. Para el análisis de este cuento que ella aborda en su artículo, interesa su idea de que los infantes son ejecutores de acciones que los adultos desean, pero reprimen. Los niños retoman los esquemas adultos (sus razonamientos, actitudes, o su lenguaje) y los llevan a la práctica en su lugar, porque no son capaces ni de interpretar ni de asumir las consecuencias plenas (1997, p. 348). Allí radica, para Zapata, el elemento del horror en estos cuentos.

La escena del asesinato de un niño en manos de otros trae ecos de un relato que produce una torsión fundamental dentro de las claves interpretativas de los textos canónicos en la literatura argentina. Se trata de “El niño proletario” (1973) de Osvaldo Lamborghini, que ya fuera leído como parte integrante de la línea irónica y de sátira política que desde los textos de Hilario Ascasubi y Esteban Echeverría es retomada por Jorge Luis Borges mediante “La fiesta del monstruo” (Astutti, 2001, p. 119). El charco de agua de una zanja se repite como escenario. Pero aquí no hay nada de inocente o accidental. La brutalidad y sordidez remite a “El matadero”, ese relato fundacional. En este caso, son tres contra uno y sabemos los nombres de los acompañantes (Gustavo y Esteban), pero no de quien asume la voz narradora. Del niño proletario se consigna el apellido, Stropani, que no queda absuelto de burla y es llevado a la deformación incluso por la propia maestra: “¡Estropeado!” (así, con signos de exclamación), llaman a este niño, cuya estampa evoca la imagen del chico humilde, Juanito Laguna, creada para esa misma época por el artista plástico Antonio Berni.<sup>13</sup> De todos modos, en este texto la razón que explica un asesinato es el odio de clase y el goce que produce el ejercicio de la crueldad sobre alguien a quien se considera tan inferior, que se lo termina deshumanizando. De hecho, el descuartizamiento que practican sobre este cuerpo tiene mucho de ritual, y la narración va entrelazando erotismo y muerte como una forma de explicar el salvajismo del acto. Factible de ser leído preferentemente como alegoría política,

---

<sup>13</sup> Nouzeilles, por su parte, sigue toda la serie que se produce en torno de esta articulación entre peronismo e infancia que la lleva a concluir que “Lo real se presenta ya mediado por el lenguaje peronista” (2010, p. 125), y que se manifiesta en la autofiguración —a partir de ciertos ideogramas peronistas— de toda una generación en la que incluye a Lamborghini. En Lamborghini este vínculo “remite a un imaginario contradictorio que produce monstruos colectivos y bifrontes hechos de cuerpos copulando” (Nouzeilles, 2010, p. 125) y que lo lleva a una destrucción textual de una imagen estereotipada e “ideológica” del niño peronista.

el cuento cuestiona relatos nacionales tan establecidos como los de civilización y barbarie (de ahí también la mención —¿redundante?— de la maestra).<sup>14</sup> En ese sentido es que se preocupa más por establecer el quién es quién y no tanto el quién lo hizo (*whodunit*), típico del relato policial.

Un asesinato por completo no motivado es el que lleva a cabo el protagonista de la novela *El muchacho peronista* (1993) de Marcelo Figueras. Allí, un niño de trece años llamado Roberto Hilaire Calabert mata a Juan Domingo Perón. Se topan en un prostíbulo de Junín, el chico lo espía mientras Perón está con una prostituta y sin que medie ninguna razón, le dispara con su pistola Mauser. Este dato es el único que sirve para justificar el título y abre algún tipo de interpretación vinculada con el momento en el que fue publicada.<sup>15</sup> Para este recorrido textual nos interesa la idea de que no hay motivos para este crimen, lo que desbarata su posible resolución. De todos modos, no estamos ante una trama policial, aunque la novela abreva en el género *noir*. Tampoco hay una trama política y la figura de Perón se inserta aquí para generar un efecto tendiente al absurdo.<sup>16</sup> Desde una

---

<sup>14</sup> Esto no deja de lado otro tipo de interpretaciones como la antes citada de Nouzeilles (2010) en la nota 13, así como la que realiza Sättele (2015) a partir del análisis de la articulación entre lengua y discurso, de las “discursividades” en pugna en este relato y de su funcionamiento cultural leídas desde la noción agambiana de “inoperabilidad”.

<sup>15</sup> Para un análisis de esta novela en el contexto de los años noventa, véase Punte (2011). También incluye una mención Laura Ruiz en su libro *Voces ásperas* (2005) en el capítulo cuatro cuando se refiere a las formas heterogéneas de narrar de los escritores que publican en los noventa. Se aplica a la novela de Figueras las ideas de los policiales que nunca se resuelven o la forma del *bildungsroman* que conducen a un aprendizaje al revés.

<sup>16</sup> Aunque una lectura psicoanalítica parece servida en bandeja a partir de una escena que tiene mucho de edípico y que se reforzaría por la idea que expone Nouzeilles en su análisis sobre “El niño proletario” a partir de su idea de que “el primer peronismo hace de la infancia y de la novela familiar anclajes imaginarios de la comunidad integrada peronista” (2010, p. 115). Es decir, el imaginario familiar y la infancia como “sentido articulador de la experiencia peronista”.

lectura *queer*, sin embargo, la novela parece ser la materialización de lo que proponen Schérer y Hocquenghem (1979) sobre el tópico del rapto en la literatura en su relación con determinada figura de la infancia. Calabert se escapa de su casa en la noche del primero de enero de 1938 cuando los adultos están distraídos o ausentes. Se lanza a la aventura en la compañía de un truhan de origen polaco llamado Tardewski, que lo arrastra a una serie de peripecias inverosímiles en cuyo transcurso lo va formando para el ejercicio del mal. Este saber está basado en lo avieso, mucho más eficiente que la pura brutalidad. Sus conductas no están exentas de violencia, porque Tardewski mata sin dudar; pero la verdadera formación que recibe el chico apunta al manejo de la simulación, del arte de seducir mediante el relato y de la impostura. Lo cierto es que Roberto logra poner en escena el rapto, vinculado con la fantasía de huir de la seguridad cotidiana y de la vida rutinaria del hogar. Si bien la novela comienza con una huida, la aparición de Tardewski lo convierte en ese rapto del que hablan Schérer y Hocquenghem. Tardewski es ese “genio maléfico” delineado por estos autores, que garantiza la propia existencia del niño, liberado por su intermedio del “envolvente pensamiento parental, del lento camino de la pedagogía” (Schérer y Hocquenghem, 1979, p. 11).

Asesinato del padre y huida son dos elementos también presentes en la novela *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo. Sólo que en este caso se trata del padre literal. En realidad, las chicas que matan son dos: una muerte precede a la otra y funciona como su espejo enfrentado, al igual que cada una de las jóvenes es el opuesto complementario de la otra. En el primer caso, se trata de Lala, la adolescente de una familia acomodada de los suburbios de Buenos Aires que “asiste” el suicidio de su padre, el juez Brontë. Hay una forma de anuencia entre este hombre que sufre depresiones y su hija, cuando ella prepara la leche envenenada que mata al padre. Entre ambos se inserta Ailín, la muchacha que vive y trabaja en la casa como criada, que proviene

del Paraguay y a la que esta familia recibe aun siendo adolescente. Ailín y Lala crecen como si fueran “hermanas”, pero con los años van desarrollando una relación amorosa que concluye con el proyecto de escaparse juntas al Paraguay y construir una casa. La razón principal para el hecho delictivo es que el padre abusa sexualmente de Ailín, lo que despierta no solo los celos de Lala sino su furia (una furia helada, por cierto, pero no por eso menos letal). En cuanto al segundo crimen, es el infanticidio del hijo que Ailín tiene como adolescente y luego de haber sido abusada por el propio padre. Esto recién puede ser enunciado hacia el final, cuando el crimen liberador de Lala complete la simetría. Hasta ese punto, será mitificado bajo la leyenda del “niño pez” que da título a la novela.

Con mayor o menor justificación de acuerdo con los contextos narrados, todos estos relatos ponen a prueba las ideas de la indefensión y de la inocencia infante. Los niños y las niñas que actúan como sujetos de violencia son mostrados desde un extrañamiento que pone de relieve aquello de inefable, lo que escapa a las formas de la significación y que suele ser definido con el término de “in-fante”, carente de habla. Como una respuesta de legítima violencia que todo lector o lectora puede aceptar, los niños y las niñas asesinos entran, hasta cierto punto, dentro de lo significativo. Este puede ser el caso de las novelas de Puenzo, en donde el peso de la sociedad en la que se mueven sus personajes infantes, a los que el mundo adulto pone en el lugar de la excepción o de aquellas vidas que no merecen ser vividas, justifica sus reacciones violentas. El cuento de Lamborghini, por su parte, resulta difícil de no ser leído dentro de ciertas coordenadas ideológicas. Hoy por hoy, es arduo no colocarlo dentro de la serie social de los discursos del odio, como formando parte de una genealogía. En los otros casos, la lectura *queer* de los textos (sea a través de la más reciente propuesta de Stockton o de la clásica de Schérer y Hocquenghem), permite seguir pensando a la literatura como un espacio en donde toman forma las

figuras anamórficas de estas subjetividades cuya característica central es la de estar siempre en movimiento, escapando a toda posibilidad de asumir algo así como una fijación.

### **Infancias espectrales**

Otra forma de lo monstruoso es la que se vincula con la muerte y con el retorno de aquello que se supone no forma parte ya de la temporalidad humana. Los espectros, en todas sus variantes (demonios, ángeles, fantasmas, zombis, vampiros, etc.), también son un recurso para hacer mención de todo lo vinculado con el resto o desecho, con lo abyecto o lo inintegrable, con aquello que circula como lo irrepresentable. Un análisis que va en esa dirección es el realizado por la teórica Karen Lury cuando piensa el vínculo entre infancia y cine. O, más bien, cuando explora los íntimos lazos entre esta tecnología visual y las figuras infantiles que la transitan desde sus mismos comienzos y que son inseparables de su origen. Lury dedica un capítulo entero de su libro *The Child in Film* (2010) a la temática de la infancia fantasmal en el cine japonés y algunos géneros ligados específicamente al cine de terror; no obstante, su análisis resulta también iluminador para la literatura. Según Lury, el tema del fantasma se encuentra vinculado con la noción de síntoma, que ella retoma de Jacques Derrida. Su lectura termina siendo alegórica, ya que piensa al cine del período estudiado como uno que traduce ansiedades sociales, preocupaciones que tienen que ver con cambios históricos en sociedades que se auto-perciben como saciadas, pero en estado de zozobra. Responde a la pregunta de qué es lo que produce tanto miedo y por qué se materializa en cuerpos que representan a los sujetos más vulnerables del espectro social. Este análisis concreto centrado en textos audiovisuales más bien recientes (el cine de los años noventa), se encuentra en sintonía con otros trabajos que toman como corpus textos victorianos, en particular la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca* (1898). El hilo conductor sería, en principio, la sospecha frente a la infancia,

específicamente la duda ante las ideas que sostienen su pureza o su ingenuidad constitutivas, provenientes de filósofos de la Ilustración como Jean-Jacques Rousseau o de su antecesor John Locke. En realidad, la novela mencionada de Henry James es paradigmática no de la maldad infante, sino del sistema de proyecciones adulto sobre los menores, de cómo se va armando un discurso paranoico bajo la excusa de la necesidad de protegerlos (Hanson, 2004).

Esta idea de hacer una lectura de época en base a los espectros que retornan, en este caso infantes, sirve para abordar algunos ejemplos de la literatura argentina reciente. El primer caso que abre la serie es la novela *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez. El chico en cuestión se llama Leo (Leonardo) y no está muerto, sino que —en varios sentidos— es un sobreviviente. Quien ha muerto es su madre Poli, como resultado de su participación en un ataque a un cuartel. Poli deja a su hijo Leo a cargo de una antigua amiga con la que ya no tenía más contacto, por lo que el vínculo con el niño es prácticamente nulo. De eso se trata en parte la novela: ofrece el relato de la construcción de una nueva forma de familia capaz de integrar a estas dos soledades. La protagonista deberá ir aprendiendo el ejercicio de la maternidad en una forma acelerada para poder dar cabida a ese hijo sustituto, ante su repentina e inesperada orfandad. Pero también para que ambos puedan concretar el duelo ante la pérdida de Poli, con todo lo que eso significa no tanto para el hijo, como para la amiga. La espectralidad de Leo tiene más que ver con esta mirada extrañada de la narradora que devuelve una figura híbrida del infante, la de un ser entre niño y adulto, colocándolo en una zona de absoluta indefinición. El chico se mueve entre una lógica racional impecable que ciertos discursos vinculan como lo propio de los sujetos adultos y otros tantos desvíos del goce que lo hacen ver como lo que su cuerpo parece indicar: todavía un niño. Tras el primer encuentro, la narradora certifica esta imagen vaciada que hace pensar en una ausencia, no tanto de una material-

dad, sino de subjetivación: “Tenía unos ojos marrones grandes e inexpressivos. No era un muchacho, era apenas un huérfano, pero en la mirada no había avidez, ni angustia, ni expectativa” (Sánchez, 2004, p. 44). Pero es ella la que le niega esa carnadura, al despojarlo de profundidad y limitarlo a ser una función dentro de un entramado de roles: un “huérfano”. La convivencia forzada irá perfilando al muchacho, al ir devolviéndole sus relieves. No se dará tanto mediante las conversaciones, útiles para ir construyendo esa relación de maternidad y filiación, sino ante los reclamos ineludibles de ese cuerpo infante: comer, jugar, aprender, dormir.

Otro chico que hace pensar en esta imagen algo fantasmagórica es uno de los personajes de la novela *9 Minutos* (2003) de Lucía Puenzo. Se llama Tiano y padece otra forma de abandono, porque le toca crecer en una familia disfuncional, bajo la supervisión de una pareja parental en estado de disolución. En el presente de la narración, sus padres Iván y Uma se encuentran en un momento de serias crisis existenciales y matrimoniales. Aunque hay un tercero, Buba, amigo de ambos, que se hace cargo de las necesidades materiales y afectivas de Tiano, la realidad es que este chico parece obligado a comportarse como un adulto con quienes se supone que deberían estar cuidándolo a él. La espectralidad de Tiano se genera a partir de la imposibilidad de definirlo como un niño, al igual de lo que sucede con Leo, lo que produce su desrealización como persona, por lo tanto, como rostro visible y detentador de humanidad. La madre lo tilda de “híbrido progresista”, en parte por la misma educación que ella, Iván y Buba optaron por darle. También es Uma quien sostiene de su hijo que es “Un señor encapsulado en un cuerpo de once años” (Puenzo, 2003, p. 23), que los trata a ellos como si fueran los hijos. Agrega, como para reforzar esta idea de incompatibilidad consigo mismo, que es un chico de aire andrógino que nunca se ensucia, no transpira, no se despeina. Es decir, a sus ojos no es un niño. Lo cierto es que Tiano, más allá de su

rol de espectador de estas tragedias ajenas, es quien acompaña en el trance de la muerte a Buba, como un samurái (pretende el chico), o como aquel que se encuentra en un espacio intermedio entre la vida y la muerte, por lo que facilita ese pasaje.

En la narrativa de Lucía Puenzo las figuras infantiles son omnipresentes, sobre todo en contextos de disgregación social y familiar que remiten a la crisis argentina producto de las políticas neoliberales de los últimos cuarenta años. En su novela más reciente, *Los invisibles* (2018), Puenzo agudiza aún más la mirada sobre esta crisis y su incidencia en la infancia al colocar como protagonistas a tres chicos de la calle para mostrar el abandono por parte de la sociedad de sus integrantes más vulnerables, a pesar de los discursos que los colocan bajo una supuesta prioridad. Este relato se obstina en mostrar los contrastes entre una infancia protegida y otra librada a su suerte o —peor aún—, utilizada por parte de los adultos como mano de obra para tareas delictivas. Ismael, la Enana y Ajo son tres chicos que deben sobrevivir robando para la policía y los guardias de los servicios de seguridad privada. La figura espectral a la que se alude en esta novela, sin embargo, es la de una adolescente que vive en una de las “chacras” de un barrio cerrado en la ciudad costera de Punta del Este (Uruguay) al que son llevados los tres chicos para robar. Se trata de Luisa, una adolescente de quince años, de la que no se da un diagnóstico exacto porque ni su misma familia logra definir qué es lo que tiene; padece algo que se parece al autismo, pero no lo es. Luisa no habla y sus irrupciones son subrepticias y extrañas:

Lo primero que [Ismael] vio fue una aparición: parada en el borde del tanque, enmarcada contra las nubes de tormenta, todavía empapada, con esas piernas larguísimas y el pelo casi blanco pegado a la piel era una aparición angélica, o diabólica, dependiendo el humor de quien mirara (Puenzo, 2018, p. 136).

Luisa es blanca, casi albina, lánguida como una ninfa, lo que refuerza su carácter fantasmal. Sólo mira a sus interlocutores, aunque no da señales de poder comunicarse con ellos. A veces ríe. Claramente se siente a gusto con los animales, sobre todo con los perros. Pero logra conectar con Ismael, quien supuestamente es un agresor. Su figura desentona con el universo que habita y la asocia a las infancias salvajes que pulularon por los relatos del siglo XIX. En varios sentidos, es un ser liminal que articula dos mundos incompatibles.

Por último, otra novela que aborda lo espectral de la infancia es *El país del diablo* (2015) de Perla Suez. Lo hace en dos sentidos, uno literal y otro figurado. El literal se vincula con la escena final de la novela, cuando la protagonista llega a una estancia en donde años atrás se cometió un crimen político contra la familia que la habitaba. Siguen presentes los fantasmas de los niños para recordar la impunidad de ese crimen y exigir una forma de resolución. Quien deberá resolver el cierre de este y otros asesinatos es la protagonista, Lum Hue, una chica de catorce años, habitante de una *toldería* mapuche de la Patagonia que sobrevive a la matanza de todos sus pobladores. Lum Hue sufre una forma de muerte y resurrección simbólicas, ya que justo antes de que ocurra esta matanza realizada en el marco del genocidio planificado que fue denominado “Conquista del Desierto”, había sido entronizada como *machi* de su *toldería*, razón por la que no está presente durante el ataque de un grupo del ejército. Lum Hue lleva a cabo la venganza sobre esta tropilla formada por un puñado de hombres, siguiéndolos y utilizando no solo los recursos aprendidos en su formación de *machi*, sino también la propia astucia y el miedo de sus contrincantes. En varios sentidos, Lum Hue es una figura fronteriza: por su origen mestizo, por su condición de *machi* que une los mundos terrenal y suprate-renal, por la sabiduría que le da su contacto con la naturaleza.

En todas estas figuras aletea una cualidad que las vincula a lo justiciero. Si bien en las primeras dos novelas se percibe una coin-

cidencia en el tratamiento de lo liminal como un estado referido a la adolescencia, ese momento de pasaje, también tiene que ver con situaciones de crisis política y social en la Argentina de fin de siglo XX. Leo queda huérfano como consecuencia de la opción militante de su madre; Tiano es testigo de un mundo adulto que se está desmoronando ante el avance de la mercantilización de la vida y el acoso de los medios masivos de comunicación. Luisa, de quien no sabemos las razones por las que calla, parece estar huyendo de un sistema que asegura el bienestar de unos pocos sobre la base de la explotación de otros muchos. Es una herida o rasgadura en un entramado que utiliza todos los recursos a mano para generar una imagen de seguridad y respetabilidad. Al rasgar esa pantalla, la chica deja entrever un envés corrompido y banal. No obstante, el título de la novela no se refiere a Luisa, sino a Ismael, la Enana y Ajo. Ellos son esos seres “invisibles” a los que el resto de la sociedad no ve porque los ha echado hacia los márgenes más absolutos y a los que deniega humanidad. De ahí que ellos se vuelvan, a su manera, monstruosos y retornen como una forma de reclamo. La protagonista de Suez, por su parte, ofrece una forma de justicia poética y de reparación simbólica a una historia que se remonta más de un siglo atrás, recordándonos las bases sobre las que se sostienen las configuraciones nacionales del presente. Todos estos infantes dan forma a los espectros de la cultura que retornan para no dejarnos vivir en paz.

## **Conclusión**

Que los niños son adoptados por los adultos muchas veces como muñecos o juguetes, objetos de uso para la propia satisfacción, es algo que constatamos en nuestra cotidiana experiencia con este vínculo, no exento de permanentes conflictos. El cuerpo del deseo (ese cuerpo “sin órganos” que pensaron Deleuze y Guattari a partir de una expresión de Artaud) parece alcanzar formas de realización más imaginables desde una posición infante. Schérer y Hocquenghem lo cons-

tatan a partir de las fabulaciones que capturan fantasías infantiles y les ofrecen una textualidad. En ellas los cuerpos exhiben una cierta facilidad para volverse maleables y llegar a concretar la posibilidad de modelarse a sí mismos, sorteando las “tecnologías del yo” de las que hablaba Foucault. Logran alcanzar bocetos de ese “cuerpo utópico”, también propuesto por este pensador francés como escapatoria para la “implacable topía” del cuerpo.<sup>17</sup> Un cuerpo propio quiere decir uno al que se ha tatuado, incisionado, travestido, animalizado, cosificado, sostienen Schérer y Hocquenghem (1979, p. 101). Uno con el que cada sujeto pueda concretar las formas de lo que estos autores apuntan como lo característico del niño: la capacidad de evadirse del esfuerzo adulto por capturarlo mediante la técnica del bricolaje (1979, p. 133).

Si, como sostiene Judith Butler, pareciera ser que para volver a alcanzar lo humano en otro plano, lo humano debe convertirse en algo monstruoso, “algo extraño a sí mismo” (2006, p. 271), las infancias se nos hacen monstruosas porque integran esa cohorte de seres ajenos a los que solemos considerar por afuera de la norma de lo humano. Pero, en realidad, nos están hablando de territorios oscuros que llevamos adentro nuestro. Más allá de eso, las narraciones que los tienen como personajes siempre nos los muestran en convivencia armónica con aquellos seres monstruosos. De hecho, lo que más desean es lanzarse a la aventura en su compañía. Como lo muestra un ejemplo muy ingenuo de las narrativas recientes, que ha tenido una enorme circulación, la nena de *Monsters, Inc* (*Monstruos, S.A.*, Pixar Animation Studios, 2001) aplaude de gozo cuando se topa con el muñeco peludo que se supone habita sus pesadillas, y que le tiene más miedo a ella que viceversa. Por suerte, los monstruos no asustan a los infantes, aunque llevamos siglos amenazándolos con sus cuerpos (des)figurados.

---

<sup>17</sup> “Mon corps, *topie* impitoyable”, dice Foucault al comienzo de su ensayo, y el subrayado le pertenece (2009, p. 9).

## Referencias bibliográficas

- Arlt, R. (2006). *El jorobadito y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada.
- Astutti, A. (2001). *Andares clancos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Canguilhem, G. (1971) [1966]. Examen crítico de algunos conceptos: de lo normal, de la anomalía y de la enfermedad, de lo normal y de lo experimental. En *Lo normal y lo patológico* (pp. 91-111). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Costa, F. (2008). *Las anfibias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cross, E. (2001). La divina proporción. En G. Saavedra (Comp.), *Cuentos de escritoras argentinas* (pp. 13-31). Buenos Aires: Alfaguara.
- Figueras, M. (1993). *El muchacho peronista*. Buenos Aires: Planeta.
- Figueras, M. (2006). *La batalla del calentamiento*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Foucault, M. (2009). *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*. Postface de Daniel Defert. Paris: Nouvelles Éditions Lignes.
- Foucault, M. (2010). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Friera, S. (24 de diciembre de 2006). Necesité tres novelas para resolver mis obsesiones. Entrevista a Marcelo Figueras. *Página/12. Cultura & Espectáculos*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4903-2006-12-24.html>
- Hanson, E. (2004). Knowing Children: Desire and Interpretation in *The Exorcist*. En S. Bruhm and N. Hurley (Eds.), *Curiouser. On the queerness of children* (pp. 107-136). Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Lamborghini, O. (1988). El niño proletario. En *Novelas y cuentos* (pp. 63-69). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Lury, K. (2010). Chapter One. Hide and Seek: Children and Ghosts in Contemporary Japanese Film. En *The Child in Film. Tears, Fears and Fairytales*. London/New York: I. B. Tauris. Kindle Edition.

- Nouzeilles, G. (2010). El niño proletario: infancia y peronismo. En C. Soria, P. Cortés Rocca y E. Dieleke (Eds.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna* (pp. 111-128). Buenos Aires: Prometeo.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé.
- Puenzo, L. (2005). *9 Minutos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Puenzo, L. (2008) [2004]. *El niño pez*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Puenzo, L. (2011). *Wakolda*. Buenos Aires: Emecé.
- Puenzo, L. (2018). *Los invisibles*. Buenos Aires: Tusquets.
- Punte, M. J. (2010). Las huellas del pasado: infancia y narrativa sobre el peronismo. *Revista Iberoamericana*, LXXVI(232-233), 741-756.
- Punte, M. J. (2013). El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del Sur. *Revista Aisthesis*, 54, 287-301.
- Punte, M. J. (2015). Variaciones en torno del niño-monstruo, o en qué coinciden Lucía Puenzo y Miguel Vitagliano. *Revista Orillas*, 4. Recuperado de <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/orillas-n-4-2015/>
- Punte, M. J. (2018). *Topografías del estallido. Figura de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ruiz, L. (2005). *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos.
- Sánchez, M. (2004) [1993]. *El dock*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sättele, H. (2015). El espacio vacío o descifrar lo ilegible: “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, 11, 8-23.
- Schérer, R. y Hocquenghem G. (1979) [1976]. *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Stockton, K. B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London: Duke University Press.
- Suez, P. (2015). *El país del diablo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Vitagliano, M. (1993). *El niño perro*. Buenos Aires: Tamarindo.

Zapata, M. (1997). Entre niños y adultos, entre risa y horror: dos cuentos de Silvina Ocampo. *América: Cahiers du CRICCAL*, Le fantastique: Silvina Ocampo, Julio Cortázar, 17, 345-361.



# Ser niño, devenir monstruo. Figuraciones de infancia en la narrativa de Samanta Schweblin

*Carolina Giralda*

Actualmente la niñez se configura como sujeto histórico de notoria visibilidad produciendo una serie de discursos que delimitan o configuran una zona de investigación en torno de las nuevas experiencias infantiles. Además, la noción de infancia aparece como una categoría privilegiada para pensar la historia reciente de la Argentina porque permite indagar cambios sociales, históricos y simbólicos acontecidos durante las últimas décadas.<sup>1</sup> Sandra Carli señala que la infancia devino signo porque puso en escena los rasgos emergentes de los nuevos modos de transitar el tiempo infantil a través de imágenes y figuras de diverso tipo. El niño de la calle, el niño consumidor, el niño peligroso, el niño víctima y el niño alumno constituyen representaciones y objetos del debate público en los medios y en el ámbito de la educación (Carli, 2009).<sup>2</sup> Siguiendo a Carli, acordamos en que “la

---

<sup>1</sup> Sandra Carli está pensando en el ciclo que va desde la posdictadura hasta el comienzo del nuevo milenio y en el impacto que los cambios globales y locales tuvieron en la niñez. Ese ciclo tuvo “tendencias progresivas (...) como el reconocimiento de los derechos del niño y una ampliación del campo de saberes sobre la infancia (...) que no derivaron en un mejoramiento de las condiciones de vida de los niños y en ese sentido perdieron condiciones de igualdad para el ejercicio de sus derechos” (Carli, 2009, p. 20).

<sup>2</sup> “En el tratamiento mediático de los hechos vinculados con niños hay en la ma-

infancia es un tiempo socialmente construido” (2009, p. 19) y que los nuevos procesos históricos, sociales y económicos dan lugar a la configuración de nuevas identidades infantiles. Algunas de las hipótesis que pretenden indagar la heterogeneidad de rasgos emergentes de la infancia giran en torno a la idea de niñez como laboratorio social, a la cuestión de la estetización o espectacularización de la experiencia infantil en los medios, a la mercantilización de los bienes y servicios para la infancia, entre otras. Todas estas hipótesis tienen un correlato representacional en diversas imágenes y tipos de discursos, lo que nos devuelve a la idea de la infancia como signo que revela rasgos pero también ausencias. En este sentido podemos preguntarnos acerca de lo que queda oculto, semi velado, sugerente y esquivo en la misma noción de infancia.

Hurgar, espiar, hacer vacilar los distintos conceptos de niñez sería un modo de tensionar, estallar, desnaturalizar las representaciones más cristalizadas y homogeneizadas en torno a los procesos de configuración de las identidades infantiles y a los modos de relacionarse con el universo de los adultos. Sería legítima entonces la pregunta acerca del modo en el que la literatura, y específicamente, la narrativa argentina reciente, dan cuenta de nuevos procesos de construcción, transformación y de configuración de las identidades infantiles. Es decir, de qué manera las figuraciones de infancia en la literatura refractan, estallan sentidos y resignifican los discursos sociales acerca de la niñez y sus implicancias políticas. En este sentido, María José Punte advierte la insistente presencia de niñas y niños en la literatura y el cine argentino de las últimas décadas, intenta delinear una serie de marcos desde los cuales sea posible leer la infancia y señala, además, el rol que juegan los imaginarios infantiles en la construcción de

---

yor parte de los casos un borramiento de la polisemia personal, de los matices de cada historia individual, de las tragedias de cada pequeña historia: las figuras de infancia se ofrecen vaciadas de historia, ubicadas en un lugar ‘otro’” (Carli, 2009, p. 33).

la memoria (Punte, 2018, p. 322). En la misma línea, Susana Sosenski plantea que las voces infantiles se constituyen como un patrimonio cultural, parte de la memoria colectiva de nuestros pueblos (Sosenski, 2016, p. 49) y Andrea Jeftanovic sostiene que la perspectiva infantil en la narrativa reciente “no se agota en una situación de vulnerabilidad; más bien manipula esa vulnerabilidad para transformarla en una herramienta literaria que permita construir discursos político-sociales y poéticas escriturales” (Jeftanovic, 2011, p. 13).

En este trabajo nos interesa no sólo la infancia como etapa cronológica de la vida, concepción dominante en los discursos hegemónicos sobre la niñez, sino como una experiencia, como un modo de explorar los bordes, los márgenes de esos discursos para reelaborar los materiales que fueron descartados, los deshechos, los restos, lo que sobra. Nos interesa la infancia como un dispositivo de invención, como la configuración de múltiples devenires posibles, como potencias que proliferan en las fisuras de aquellos discursos dominantes que pretenden concebirla como un bloque unitario, cognoscible y domesticable.

Walter Kohan recupera el concepto “devenir infante” de Deleuze para repensar el vínculo entre infancia, filosofía y literatura y propone una concepción de infancia:

afirmada en la experiencia, como revolución, como resistencia y como creación (...) que resiste los movimientos concéntricos, arborizados, totalizadores, totalizantes y totalitarios; infancia que se torna posible sólo en los espacios en que no se fija lo que alguien puede o debe ser (Kohan, 2009, p. 24).

Así, la literatura aparece como el espacio en el que conviven dos modos de la infancia, la que corresponde a la etapa cronológica y la que se configura como devenir, como un modo singular de vincularnos con la temporalidad. En esa noción de infancia como fuerza de

una potencia latente que evidencia la diferencia de lo mismo deviene a su vez el monstruo, doble potencia de sucesivos devenires, devenir infante, devenir monstruo. Para Gabriel Giorgi el monstruo es el registro de las potencias que materializan lo invisible y por eso “indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas pero no por ello menos reales” (Giorgi, 2009, p. 324).

¿Qué secreta monstruosidad configura el tiempo de la infancia? ¿Cómo desestabilizan, inquietan y perforan las leyes del universo adulto esos cuerpos infantiles deformes, transmigrados y mutantes? En este trabajo nos interesa leer los modos en que la infancia como etapa cronológica de la vida converge, se toca, se entrelaza con esa otra infancia que emerge como acontecimiento discontinuo en la historia y de cuyo apareamiento deviene el niño monstruoso en la narrativa de Samanta Schweblin. Niñas transformadas en mariposas o que devienen viejas, niños transmigrados, deformes, irreconocibles, temibles deambulan por sus relatos, nos provocan y nos interpelan. En la novela *Distancia de rescate* (2014) y en la antología de cuentos *Pájaros en la boca* (2015) se configura la infancia como una zona de exploración de la experiencia infantil y de las posibles maneras de habitar la temporalidad bajo el signo de lo monstruoso.<sup>3</sup>

En algunos de los relatos de Samanta Schweblin los cuerpos de los niños tienen la capacidad de metamorfosearse, de mutar, de alterar o invertir la lógica temporal de los fenómenos naturales. Es decir que en estos cuentos los cuerpos infantiles evidencian sus propios devenires potenciales que se enfrentan, sin embargo, al micromundo parental en el que no logran ser reconocidos y son aniquilados, aplastados,

---

<sup>3</sup> Para Foucault el monstruo humano desde la Edad Media hasta el siglo XVII es la mezcla de dos reinos, es la combinación de dos especies, de dos individuos o de dos sexos, la mezcla de vida y muerte y la mixtura de las formas. Para Foucault hay monstruosidad cuando existe la transgresión de los límites naturales, de las clasificaciones y cuando se trastorna, se inquieta o se desestabiliza la ley (Foucault, 2007).

conservados, cazados, domesticados. En el ámbito doméstico, padres y madres configuran un universo adulto incapaz de asumir los procesos de fluctuación, de movilidad, de transformación de esos cuerpos infantiles que son sus hijas e hijos. En los relatos de Schweblin la infancia aparece monstruosa porque es incognoscible en sus sucesivos devenires, porque las identidades unívocas de los niños se fugan y los saberes sobre la niñez se licúan, se derraman y por lo tanto emerge una otredad en potencia, una alteridad latente que es necesario dominar, domesticar o aniquilar.

### **Ser niño, devenir monstruo o la fuga de la identidad**

En el cuento “Mariposas”, Calderón y Gorriti esperan en la puerta de la escuela que suene el timbre que indica la salida de sus hijos. Mientras conversan una mariposa se posa en el hombro de Calderón. El hombre la mira, junta los dedos apretando sus alas, “aprieta fuerte para que no se le escape (...) Pero aprieta tanto que empieza a sentir que las puntas se empastan (...) la mariposa intenta soltarse, se sacude, y una de sus alas se abre al medio como un papel” (Schweblin, 2015, p. 20) hasta que Gorriti le hace un gesto para que deshaga de eso. Calderón la suelta y la aplasta con el pie. El timbre suena con retraso y “cientos de mariposas de todos los colores y tamaños se abalanzan sobre los padres que esperan” (Schweblin, 2015, p. 20). Los padres no parecen asustados y comienzan a llamar a los hijos por sus nombres mientras intentan atrapar a las mariposas que se alejan en distintas direcciones. Sin embargo Calderón se ha quedado inmóvil, “no se anima a apartar el pie de la que ha matado, teme, quizá, reconocer en sus alas muertas los colores de la suya” (Schweblin, 2015, p. 21).

Cortarle el ala, obturar la posibilidad de vuelo, desconocerla en su propia capacidad de variación, finalmente aniquilarla. La niña monstruo desestabiliza al adulto, Calderón ha sido incapaz de reconocer a su hija devenida en mariposa, la metamorfosis la ha vuelto irreconocible, ininteligible en su composición, en su especie. La niña augura otro

significado de lo monstruoso, no solo como figuración de la alteridad, sino como saber positivo, tal como lo entiende Giorgi: “la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase” (Giorgi, 2009, p. 323). La potencia de transformación y metamorfosis del cuerpo infantil choca, se estrella o queda aplastada frente a la imposibilidad del padre de percibir la identidad de la niña como ese proceso de fluctuación, de movilidad, de devenir. El peso del pie/padre/adulto aplasta la potencia de transformación del organismo infantil y la niña monstruo como posibilidad dura poco. Calderón no sólo no reconoció a su hija devenida mariposa sino que además probablemente la mató y la conciencia de las consecuencias de ese acto lo desestabiliza, lo paraliza. “Mariposas” es un cuento breve que condensa la idea de la capacidad de variación de los cuerpos infantiles, sus devenires monstruosos y sus tensiones en el universo de los adultos.

En el cuento “Conservas”, una joven becaria embarazada, no del todo convencida con la llegada de su futura hija, decide realizar junto a su esposo un tratamiento que invierte el proceso de gestación y el feto-niña-Teresita quedará “conservada” para que sus padres puedan planificar su llegada y estén dispuestos a recibirla. Foucault define al niño monstruoso como una mixtura de vida y muerte porque desde el momento en que nace se le plantea al derecho un problema insoluble (Foucault, 2007, p. 70). En “Conservas”, la niña no nace sino que es escupida por la madre así que la monstruosidad deviene igual porque la “conservación” del feto pone en escena el dilema moral del aborto y su vacancia jurídica. La conservación se presenta como una tercera vía, superadora de la dicotomía aborto-muerte frente a no aborto-vida y se ubica en el espacio vacío de la ley interpellándola. Teresita detenta la monstruosidad porque “la ley natural toca, trastorna, inquieta el derecho” (Foucault, 2007, p. 69). Teresita es la niña monstruosa no nacida pero conservada.

El embarazo supone, como mínimo, dos transformaciones corporales, la de la gestante y la de la gestada, Teresita. En la lógica temporal es el feto que se desarrolla y en su propia transformación metamorfosea el cuerpo de la madre sin que esta pueda tener demasiada injerencia en la variación natural de su cuerpo. La panza crece, los pechos se inflaman, el cuerpo se agota, la cara se hincha, etc. Sin embargo en el cuento la inversión del proceso de desarrollo del feto es manipulado por la madre, es decir que es el cuerpo adulto quién termina sometiendo la transformación del cuerpo gestado. A partir de la alteración de la lógica temporal de la gestación se ejerce un poder, el de la adulta-madre, capaz de detener la potencia de variación, la energía de transformación de ese feto/niña/Teresita: “Entonces siento algo pequeño, del tamaño de una almendra. Lo acomodo sobre la lengua, es frágil (...) Manuel me acerca el vaso de conservación, y al fin, suavemente, la escupo” (Schweblin, 2015, p. 33). Expulsar la otredad implica extirpar la simiente que en su proceso de mutación altera el cuerpo que habita. Escupir esa identidad que nombrada no es menos desconocida es conservar el monstruo porque Teresita es el nombre de una potencia, es la multiplicidad de devenires posibles del feto/almendra. Nombrar, escupir, conservar a esa otredad supone dominar esa monstruosidad que viene a alterar, desestabilizar, arrastrar en sucesivas variaciones el orden del cuerpo/entorno/universo adulto. Lo que se conserva, en definitiva, es la potencia de un cuerpo. Y en esa especie de pausa lo que se detiene es el proceso de configuración de una identidad, una mutación de ida y vuelta, primero en la lógica temporal natural de la gestación y después en la lógica invertida o “de-gestación”; en ese derrotero de variaciones la Teresita nombrada por la ley del adulto, se fuga, la identidad asignada se desborda.

En el cuento “En la estepa”, una pareja intenta todas las recetas y métodos rigurosos para la fertilidad. La estepa es llana, árida, desierta, fría, con poca materia orgánica y lejos del mar. “No es fácil la vida

en la estepa” (Schweblin, 2015, p. 129), territorio desconocido, salvaje, ajeno y proclive a la infertilidad. Desesperados, al límite del deseo, la pareja se interna en la estepa durante varias noches consecutivas en una especie de aventura obsesiva que roza la ilegalidad:

Oscurece tarde en la estepa (...) Hay que tener todo preparado: las linternas, las redes. Pol limpia las cosas mientras espera a que se haga la hora. Eso de sacarles el polvo para ensuciarlas un segundo después le da cierta ritualidad al asunto, como si antes de empezar uno ya estuviera pensando en la forma de hacerlo cada vez mejor, revisando atentamente los últimos días para encontrar cualquier detalle que pueda corregirse, que nos lleve a *ellos*, o al menos a *uno*: el *nuestro* (Schweblin, 2015, p. 130, cursivas nuestras).

*Ellos, uno, nuestro* son las formas en las que se nombra la otredad. Muchos *ellos* habitan la estepa pero con sólo *uno* que se asuma como posesión el objetivo estaría cumplido. Lo que quieren conseguir es lo que no nombran o es aquello a lo que aluden de forma indirecta pero contundente. Los *ellos* son desconocidos, “Siempre me pregunté cómo serán realmente” (Schweblin, 2015, p. 131), innombrables, habitantes de la intemperie, ajenos, pero deseables aunque no se sepa quiénes o qué son. En la omisión, en la vacancia del nombre, se configura una identidad hecha de elisiones, de sugerencias, de veladuras, de sospechas: “Creo que son iguales a los de la ciudad, sólo que más rústicos, más salvajes. Para Pol, en cambio, son definitivamente diferentes” (Schweblin, 2015, p. 131). Esa sospecha de la diferencia es lo que mantiene a Pol en alerta: “se convierte en una especie de animal de caza. Lo veo alejarse, agazapado entre las plantas. Puede permanecer de cuclillas, inmóvil, durante mucho tiempo” (Schweblin, 2015, p. 130). Linternas, redes, estrategias, rifles para conseguir *uno* supone una peligrosidad latente porque se desconoce su naturaleza: no sabemos si son humanos, animales o la mixtura de ambos; y por lo mismo

no se pueden prever sus comportamientos. Los *ellos* habitan la estepa salvaje, un espacio regido por otro orden, otra ley o simplemente por ausencia de ella. De la manifiesta pluralidad de *ellos* el relato avanza hacia la singularidad de *uno* cuando Pol descubre que otra pareja ha llegado a la estepa por lo mismo y desde hace un mes “tienen uno”. Sin embargo, la pareja-dueña lo mantiene oculto, encerrado en la habitación, quizá dormido. La narradora “quiere preguntar cosas, cómo lo agarraron, cómo es, cómo se llama, si come bien, si ya lo vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad” (Schweblin, 2015, p. 134). La identidad velada tensiona el ambiente, la narradora cuenta una serie de acciones que realiza Pol porque necesita ver lo que se mantiene oculto, acercarse, espiar:

La luz del cuarto se enciende y escucho un ruido sordo, como algo pesado sobre una alfombra. (...) Escucho otro ruido, enseguida Pol grita y algo cae al piso (...) Pol sale del cuarto de espaldas, sin dejar de mirar hacia adentro (...) tiene la camisa rota, (...) y le sangran algunos rasguños profundos (Schweblin, 2015, pp. 138-139).

Lo otro se ha revelado con contundencia y Pol huye aterrorizado a toda velocidad: “Podríamos matarnos si un animal llegara a cruzarse. Entonces pienso que también podría cruzarse uno de ellos: el nuestro. Pero Pol acelera aún más, como si desde el terror de sus ojos perdidos contara con esa posibilidad” (Schweblin, 2015, p. 139).

Lo que el cuento no dice, lo que se quiere ocultar y silenciar es la confirmación de la sospecha que termina aterrorizando a Pol. La naturaleza anómala del *uno*, su diferencia, en definitiva, la monstruosidad manifiesta en la peligrosidad de su conducta pero también algo más. Pol tiene la camisa rota por los rasguños pero lo que provoca el terror de sus ojos es lo que escamotea el cuento, lo que permanece velado al lector y sólo podemos reponerlo con un poco de imaginación y audacia a través del juego de las correspondencias. En el trío *ellos/uno/*

*nuestro* que condensa la monstruosidad podríamos leer infancia/niño/hijo. Así, los *ellos* habitan la estepa, el territorio donde opera la ley de la infancia, esa zona velada, incognoscible, sospechosa, que obliga a permanecer agazapado, acechante, inmóvil. El uno/cazado/niño es el monstruo que puesto a jugar en el mundo cazador/adulto infringe la ley de la domesticación. Si cazarlo no es fácil, domesticarlo tampoco. De la estepa al hogar el cuento ubica al monstruo en el micromundo parental dónde padre y madre/cazadores representan y ejercen la ley/poder. Resistir la domesticación, es en algún sentido, desafiar la ley del adulto y la norma<sup>4</sup> como mecanismo de poder.

El uno/niño/nuestro, incognoscible y por lo mismo innombrable configura una identidad que va de lo pronominal plural a lo indefinido singular y en esa misma torsión se consolida el posesivo como característica fundamental. Como objeto que se desea, se caza y se posee, el uno/suyo/nuestro da cuenta de un modo particular de vínculos entre padres/adultos/cazadores e hijos/niños/cazados. Convoca a repensar las tensiones, los cambios y las complejidades en los vínculos entre adultos, niños y roles en el círculo familiar. De esta manera también se configura un modo de identidad infantil monstruosa, salvaje, desugetada, incognoscible que invita a repensarla en el ámbito doméstico.

En “Mariposas”, “Conservas” y “En la estepa” los niños devienen monstruos porque en su especie o su composición son ininteligibles, porque son una mixtura de vida y muerte o por la criminalidad que implica su propia “contranaturalidad” (Foucault, 2007, p. 83). Estos niños son monstruos en términos de Gabriel Giorgi porque “los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean

---

<sup>4</sup> Para Foucault la norma no se define como una ley natural sino que “es portadora de una pretensión de poder”. La normalización estaría asociada a un proyecto normativo que tuvo enormes implicancias durante el siglo XVIII en los ámbitos educativos de la infancia (Foucault, 2009, p. 57).

y se fusionan de manera anómala” (Giorgi, 2009, p. 323). Estos modos de la monstruosidad infantil están atravesados por la cuestión de la identidad como un proceso del devenir y no del ser (Hall, 2003, p. 17).<sup>5</sup> La identidad de los niños en estos cuentos es fluctuante, movable, inestable; su constante movimiento termina desestabilizando las certezas y expectativas del universo adulto que intenta sujetarla, conocerla, domesticarla según su propia ley. En ese intento de normalización del niño, es decir cuando opera la pretensión del poder del adulto, es cuando la identidad infantil conocida se fuga, se desborda, se vuelve incognoscible, sospechosa, monstruosa. Es allí, en el umbral de la monstruosidad, donde podemos empezar a pensar en las complejidades de la categoría de infancia tan esencializada y sobrerrepresentada.

### **Ser niño, devenir monstruo o las identidades transmigradas**

Si la infancia es un tiempo construido socialmente a partir de una serie de discursos que intentan acorralarla, sujetarla, controlarla, conocerla, sería legítimo preguntarnos qué otros modos de configuración del tiempo infantil proponen los cuentos de Samanta Schweblin. De qué manera la experiencia del tiempo atraviesa los cuerpos infantiles. De qué modo los niños que devienen monstruos tensionan y complejizan la noción de infancia-tiempo normativizado por el discurso adulto. Qué saber sobre el tiempo como potencia de mutación, transformación y metamorfosis nos revelan los niños monstruos.

---

<sup>5</sup> Seguimos a Stuart Hall en la definición de las identidades referidas “al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no quiénes somos o de dónde venimos sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella” (Hall, 2003, pp. 17-18).

En “Última vuelta” la calesita gira, la narradora y Julia montadas en sus caballos imaginan que son indias mientras buscan con la mirada a su madre que han perdido de vista. Cuando la calesita se detiene la narradora intenta bajar y una anciana le estira la mano. Tropiezan, caen al suelo y cuando la niña intenta incorporarse siente “un dolor profundo en todo el cuerpo, algo que se comprime, o se aplasta, algo muy delicado” (Schweblin, 2015, p. 69). En la caída los cuerpos se entreveran, se fusionan, se funden alterando la lógica temporal, desbordando los límites de lo posible. La niña y la vieja son una mixtura de tiempos, la mujer se precipita en un gesto que intenta eludir la propia muerte y la niña migra al cuerpo viejo, gastado, helado. Los brazos y las piernas no responden, le cuesta levantarse, siente frío, la llevan hasta el banco, le acarician el pelo pero ella sólo está atenta a los caballos de la calesita que suben y bajan. La calesita sigue girando sobre sí misma, metáfora del tiempo de la infancia que retorna como el sitio de lo posible: ser india, chocar los rubíes, tener superpoderes, vivir en un castillo. En la frontera de la vida, al filo de la muerte, con la piel vieja y oscura, inmóvil descubre el anillo, el rubí brillante, “infinitas las praderas verdes que me separan del castillo” (Schweblin, 2015, p. 69).

La mixtura de lo joven y lo viejo en el mismo cuerpo transgrede lo posible, la ley natural por la cual el niño deviene adulto y no viceversa. En “Última vuelta” la monstruosidad de la niña vieja “desafía la norma de lo ‘humano’, su legibilidad y sus usos” (Giorgi, 2009, p. 323). La exploración de las posibilidades de los cuerpos está mediada, tensionada por la cuestión del tiempo que, como una bisagra, permite el pasaje del mundo adulto, en el que acecha la muerte, al territorio en el que opera otra ley, la de la infancia.

Si en el cuento “Mariposas” Calderón aprieta tanto las alas de la niña devenida mariposa que empieza a sentir que las puntas se empastan, y ese es el comienzo del fin, en “Última vuelta” podríamos pre-

guntarnos qué indica eso delicado, frágil que se comprime, que duele, que se rompe, quizá el fin de otra cosa; acaso el fin de lo mismo. En los dos cuentos los cuerpos de los niños detentan un poder que se obtura frente al mundo de los mayores. Ser mariposa y morir aplastada por el pie adulto o ser niña y quedar atrapada en un cuerpo viejo trunca la permanencia de la mutación en el tiempo. Transgredir la ley del adulto implica morir en “Mariposas” o dejar de girar para quedar atrapada en “Última Vuelta”. Lo que expresan estos monstruos, además de su potencia de variación, es “el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad” (Giorgi, 2009, p. 323). La niña monstruosa atrapada en el cuerpo de la vieja que ve el castillo detrás de las infinitas praderas como imposibilidad de salida, de escape, de huida, es la duplicación del miedo a morirse que siente la vieja. En la encrucijada de los cuerpos emerge el monstruo como materialización del miedo del adulto viejo frente a la muerte.

Los niños monstruos habilitan un modo diferente de configuración del tiempo de la infancia, vinculado al movimiento de mutación de los cuerpos, a sus devenires potenciales, como territorio de infinitas posibilidades que opera con leyes propias pero que tensiona, choca y se funde con la lógica temporal adulta.

*Distancia de rescate* evidencia, desde el título, la separación, la tensión y el quiebre en el vínculo transgeneracional de madres e hijos. Sin embargo la relación entre niños y adultos que la novela propone abre un abanico más amplio de lecturas posibles que nos convocan a complejizar y a resignificar los modos de la infancia.

Así, en la novela, David es el chico que habla. “Yo soy la que pregunta” (Schweblin, 2014, p. 11) dice Amanda fundando un relato que se estructura en un diálogo que tensiona su voz adulta y la voz infantil de David, un niño que sabe, que explica, que señala o clasifica lo imprescindible o lo importante de lo que no lo es para que la historia avance. “Estoy anclada en este relato (...) y voy a morirme en pocas

horas” asegura Amanda (Schweblin, 2014, p. 13). Ella y su hija se intoxicaron con el líquido de un bidón que se derrama en el pasto. Están sentadas en el suelo mirando “el gran campo de soja recién cortada” (Schweblin, 2014, p. 31) que aloja al enemigo invisible.<sup>6</sup> Nina y su madre se empapan la ropa, las manos, las piernas con eso que huele feo y no es rocío. A partir de allí el envenenamiento avanza silencioso y mortal en el cuerpo de ambas. El herbicida que las contamina es el glifosato que “no sólo afecta a aquellos que lo manipulan, sino que contamina las fuentes y los suelos” (Forttes, 2018, p. 154). El campo está envenenado desde hace por lo menos diez años, los animales mueren, los abortos espontáneos son demasiado frecuentes y los “chicos nacen con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada y escamosa” (Schweblin, 2014, p. 108).

El relato entre Amanda y David se construye a partir de dudas, incertidumbres, fisuras de la memoria adulta lisiada y la voz infantil que enlaza los hechos, acompaña, devela, “empuja hacia adelante” a la mujer para que intente comprender lo que ocurrió con su hija (Schweblin, 2014, p. 117). Lo que la madre debe reconstruir son los detalles significativos del momento particular en el que se tensa, se corta, se rompe la distancia de rescate, “esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola” (Schweblin, 2014, p. 22).

Lo que enuncia el título, y pone en escena desde el comienzo la novela, son los modos en los que se construyen, se desestabilizan y se cortan los vínculos entre las madres del relato y sus hijos. Amanda y Carla, la madre de David, no ven el peligro que acecha a los niños y no pueden hacer nada para salvarlos. En este sentido, Elsa Drucaroff

---

<sup>6</sup> Catalina Forttes señala que el campo en *Distancia de rescate* “se materializa como un espacio de extracción neoliberal. El monocultivo ilimitado de soja transgénica se sostiene mediante el diseño de condiciones que transforman el campo en un laboratorio que tiene por único objetivo el aumento de la producción, arrasando (...) con los ecosistemas naturales y culturales” (Forttes, 2018, p. 153).

señala que lo que asusta en la novela es el lugar desde donde se cuenta lo materno porque:

en el mismo momento en que se es madre no sólo se tiene el poder de cuidar la vida sino de descuidarla. Algo puede irrumpir para evidenciar la realidad insoslayable y terrorífica de que son una otredad, la diferencia que hemos engendrado en las entrañas que siempre podrá decirnos “yo soy otro” (Drucaroff, 2018, s/p).

Para Drucaroff el descuido nace del deseo lésbico entre Carla y Amanda narrado en pasajes cargados de un erotismo sutil y velado que tensiona varios pasajes de la novela. El deseo de la madre adulta lleva a “descuidar” a la hija, a no ver el peligro que la acecha, el deseo se convierte en culpa y la niña en monstruo.

En esta misma línea, Rubino y Sánchez señalan que en la novela “se trata del fracaso materno, Amanda no logra ser ‘buena madre’ por encontrar su propio deseo personal, solitario, por fuera de la maternidad abnegada que da sentido a la vida de la mujer” (2021, en prensa). Y Catalina Forttes lee la incapacidad de los personajes maternos para proteger la vida debido a la mediación tecnológica: “los niños, hijos del glifosato, encarnan (...) el sometimiento de la vida a la producción asociada al capitalismo global” (2018, p. 155).

En la novela, el universo adulto evidencia sus propias negligencias, incapacidades y faltas de percepción materializadas en los cuerpos de los niños que llevan las marcas de la desidia y la incuria de los mayores. Los niños que nacieron envenenados “ya no controlan bien los brazos, o ya no controlan su propia cabeza, o tienen la piel tan fina que, si aprietan demasiado los lápices, terminan sangrándoles los dedos” (Schweblin, 2014, p. 86).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Foucault define al “niño monstruoso como una especie de mixtura de vida y muerte desde el nacimiento pero también define al monstruo como ‘el principio de inteligibilidad de todas las formas (...) de la anomalía’” (Foucault, 2007, p. 62).

Esta infancia monstruosa es percibida con una resignación pasmosa por el pueblo que acepta con mansedumbre que “cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro”, “que no hay médicos y la mujer de la casa verde hace lo que puede” (Schweblin, 2014, p. 108). Por ignorancia, pasividad o impotencia del universo adulto los niños monstruos permanecen en “la sala de espera” porque sus familias no saben qué hacer con ellos. Es preferible no mirar esos cuerpos, invisibilizarlos, ocultarlos. Diría Foucault que sobre esos cuerpos se practica “la marginación (...) como una forma en la que se describe la manera en la que se ejerce el poder sobre los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los niños, los pobres” (Foucault, 2007, p. 51). En la novela son los cuerpos de niños enfermos, monstruosos, sobre los que pesa además cierta sospecha de criminalidad. El mundo adulto no sabe, no puede o no quiere hacerse cargo de esos cuerpos marcados, monstruosos que le recuerdan su propia naturaleza infame y prefiere dejarlos en espera, suspender toda acción, esperar que les llegue, tarde o temprano, la muerte. Así la infancia en la novela se configura como un modo de vida que puede ignorarse, olvidarse, darse por perdida, descartarse. Allí donde los cuerpos infantiles se olvidan, se niegan o se desconocen emerge el niño monstruo y nos obliga a leerlo en “su umbral biopolítico, allí donde se pone en escena una política de la ‘vida’ y sus distribuciones entre la ‘vida humana’ y sus otros” (Giorgi, 2009, p. 324). David es el niño transmigrado, el cuerpo infantil que resiste los embates de la aniquilación. David es el monstruo. Se intoxicó en el campo, igual que el pardillo de su padre, que los patos, que el perro que cojea. Se envenenó con el agua del riachuelo a los tres años y su madre, en un intento desesperado por salvarle la vida, lo llevó a la casa verde para que la mujer que puede ver la energía de la gente y que atiende los casos graves, lo salve:

Dijo que el cuerpo de David no resistiría la intoxicación, que moriría, pero que podíamos intentar una migración (...). Si mudábamos a tiempo el es-

píritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla. No era algo seguro, pero a veces funcionaba. (...) La transmigración se llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo. Algo de cada uno quedaría en el otro, ya no sería lo mismo y tenía que estar dispuesta a aceptar su nueva forma” (Schweblin, 2014, pp. 26-28).

La transmigración permite que David eluda, esquive, escamotee la muerte tal como la conocemos pero ese cuerpo deviene en una nueva forma de la otredad. El cuerpo queda vacío por poco tiempo porque “no hay un cuerpo sin espíritu” (Schweblin, 2014, p. 28) y cualquiera podría habitarlo, podría alojar presencias extrañas, identidades desconocidas, sospechosas, temibles. La exterioridad monstruosa de David, los ojos rojos casi sin pestañas, y la piel, alrededor de los ojos y de la boca, que es un poco más fina de lo normal, un poco más rosada, algunas manchas sutiles en el cuerpo constituyen las pequeñas anomalías, desviaciones, irregularidades que esconden la monstruosidad (Foucault, 2007). Ese cuerpo infantil que evidencia las marcas del envenenamiento se transforma en una especie de envase irreductible que conserva rastros mortuorios. Es un cuerpo convertido en materia residual, constituye una mixtura de vida y muerte que transgrede los límites naturales y deviene en una forma de “contranaturalidad” que lleva en sí misma el indicio de una criminalidad posible (Foucault, 2007). Si antes había sido un niño amado ahora despierta las temibles sospechas de su propio padre al que “no le parecía un chico normal, lo hacía sentirse incómodo (...) lo asustaba” (Schweblin, 2014, p. 80). El cuerpo sanado a medias del niño devenido monstruo queda a cargo de sus padres quiénes inmediatamente perciben que lo que queda de ese cuerpo ya no se corresponde con la identidad de su hijo y entonces se abre una zona de sospechas acerca de qué otro lo habita y lo vuelve irreconocible, ajeno, temible. La madre de David cree que cambiándo-

lo “de un cuerpo a otro cuerpo ha cambiado algo más. Algo pequeño e invisible que lo ha ido arruinando todo” (Schweblin, 2014, p. 110), que lo ha convertido en “este nuevo David. (...) Este monstruo” (Schweblin, 2014, p. 34) que vive en su casa pero que ya no es su hijo.

¿Qué vemos cuando miramos, leemos o pensamos las infancias? Como el padre de Nina que no la reconoce en el cuerpo de David o Amanda que “no ve lo importante”, quizá tampoco nosotros estemos viendo “el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (Schweblin, 2014, p. 124). Acaso el monstruo más temible que propone *Distancia de rescate* sea el monstruo que no se nombra y al que Foucault considera “el primer monstruo moral, quien quiebra el pacto social fundamental” (Foucault, 2007, p. 94) porque abandona los cuerpos, porque decide cuales cuerpos importan y cuáles no. El monstruo político erige la sombra bajo la cual se configura el modo de infancia que la novela propone y a partir de la cual sería legítimo preguntarse: ¿a quién le importan los cuerpos infantiles?

### **Algunas conclusiones**

¿Qué tienen en común “ese algo pequeño e invisible que ha cambiado” y “ese algo que se comprime, o se aplasta, algo muy delicado” de “Última Vuelta”? ¿En qué se parecen el ala rota de puntas empastadas que aprieta Calderón a ese “algo” pequeño, frágil, del tamaño de una almendra que escupe la madre de “Conservas”? Acaso las potencias de los cuerpos infantiles que se intentan aplastar, comprimir, conservar, o las identidades de los niños que se fugan, interpelan o transgreden el universo del adulto o, en definitiva, la simiente monstruosa que trae la infancia y que evidencia “una política de lo viviente, de los modos en que los cuerpos son distribuidos, ‘formados’ políticamente según regímenes cambiantes de poder” (Giorgi, 2009, p. 324). La monstruosidad de los niños detenta la potencia inmanente de la vida más allá de los intentos por negarla,

descartarla, omitirla. El niño monstruo manifiesta la resistencia de los cuerpos infantiles, su capacidad transformadora, sus identidades fugadas y la multiplicidad de devenires posibles.

Podemos afirmar que en los relatos que abordamos en este trabajo la infancia monstruosa evidencia el lado abyecto del micromundo parental del universo adulto, sus represiones y sus miedos. En la narrativa de Schwebelin la monstruosidad es un modo político de la infancia porque atraviesa, interpela, interroga los discursos hegemónicos que la definen sólo como una etapa cronológica de la vida que es necesario educar y normalizar por el bien de la sociedad futura. Los niños monstruos evidencian un modo de la infancia como experiencia de poder-saber, como potencia de múltiples devenires posibles, como espanto, como grito que ocupa el silencio de lo no nombrado, la infancia se abre como territorio para alojar lo otro.

### **Referencias bibliográficas**

- Carli, S. (2009). *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping*. Buenos Aires: Paidós.
- Carli, S (2011). *La memoria de la infancia. Estudios sobre historia, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Drucaroff, E. (2018). La cicatriz de lo que no se pronuncia (Apuntes sobre *Distancia de rescate*, de Samanta Schwebelin). En *Actas de las XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Foucault, M. (2007). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Forttes, C. (2018). El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schwebelin. *Revell. Revista de Estudios Literarios de UEMS*, 3(20), 147-162.
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, LXXV(227), 323-329.

- Giorgi, G. y Rodríguez F. (2009). Prólogo. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 9-34). Buenos Aires: Paidós.
- Hall, S. (2003). Introducción. ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Jeftanovic, A. (2011). *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Kohan, W. (2009). *Infancia y filosofía*. México: Progreso.
- Negri, A. (2009). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Buenos Aires: Paidós.
- Punte, M. J. (2018). *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rubino, A. y Sánchez S. (2021). La familia y los monstruos de la heteronormatividad. La “futuridad reproductiva” en la narrativa de Samanta Schweblim. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 9(2), en prensa.
- Schweblim, S. (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House.
- Schweblim, S. (2015). *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Random House.
- Sosenski, S. (2016). Dar casa a las voces infantiles, reflexiones desde la historia. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(1), 43-52. Recuperado de <http://revistaumanizales.cinde.org.co/rllcsnj/index.php/RevistaLatinoamericana/article/view/2328/636>

## Lo monstruoso en tres textos de narrativa argentina escrita por mujeres

*Anahí Mallol*

El juego de organización de los límites de una cultura está dado por el enigma y el monstruo. Allí está lo que una cultura no puede entender. El enigma es la palabra del oráculo, y el monstruo es el otro límite.

“La ficción paranoica”, Ricardo Piglia

La mujer es uno de esos conceptos que la cultura no ha podido conocer, o ha declarado en cierta medida incognoscible: ha sido calificada como el “continente negro”, por el psicoanálisis; se la ha definido como “enigma”, en la imposibilidad de contestar a la pregunta “¿qué quiere una mujer?”, y, por ello mismo, como señala Erica Bornay (1990), ha sido leída y representada culturalmente como “hija de Lilith”.

En la historia de la literatura también se encuentran numerosas variantes de la relación estética con el monstruo y/o enigma femenino. En sus versiones contemporáneas, la consideración de textos y perspectivas que trabajan sobre este eje permite proponer una visión descentrada de la literatura argentina canónica que abre posibilidades de situar otras subjetividades, intensidades y devenires, que, por minoritarios o desafiantes, han sido considerados poco adecuados, o han sido ignorados, por las corrientes dominantes.

Si, siguiendo a Piglia (1991), el monstruo, tanto como el enigma, son lo que hace a la frontera de la cultura, es decir, lo que se delinea al borde de lo inclasificable, y, a fortiori, lo no del todo dominado por las clasificaciones o normativizaciones que fundan lo social, la mujer en tanto tal ha sido siempre, en su desobediencia o no acatamiento a esa normativa, tanto enigma como monstruo. Se trata de pensar, entonces, las mil variedades de las performáticas fallidas, allí donde la que se denomina de algún modo mujer no termina de acomodarse a su rol prestablecido<sup>1</sup> (Butler, 2002): o no se deja apresar por la vía de la mascarada como femenina (Alemán, 2015), o no termina de acertar en sus ritos performáticos con el significante “mujer”.

Otras mujeres, otros modos de ser “mujer”, o de no serlo, bordes donde, en realidad, se cuestiona todo el tiempo lo que hay de impuesto, de forzado, o aún de violento, en las normas a que obliga la performatividad de género, no dejan de irradiar sus alternativas, incluso sus devenires, hacia zonas no confortables de la existencia, y se alían, por el sesgo de una vulnerabilidad expuesta, con otras subalternidades no menos problemáticas.

Si ser mujer en la desobediencia es un tipo de frontera, las mujeres en la frontera de las letras argentinas, han sabido marcar una vía de pensamiento decolonial (Gómez, 2014) *avant la lettre*, en textos que cruzan subalternidades (Spivak, 1998), o devenires menores (Deleuze, 1994).

---

<sup>1</sup> Para Judith Butler la idea de género se construye y se refuerza mediante un sistema de actos, discursos, posiciones, que actúan el género de un cuerpo sexuado, de acuerdo con normatividades sociales y culturales. Enfoca su estudio principalmente en las performances travestis, que ponen en evidencia esta dimensión de la definición genérica, y, al exhibir su carácter construido, la ponen en crisis. Dice Butler: “La univocidad de género, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género son ficciones reguladoras que refuerzan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista” (Butler, 1990, p. 99).

Así, bordeando otras zonas de conflicto, señalando el dolor profundo que marca las subjetivaciones en la historia del país y en la historia de la literatura, por el sesgo de lo marginal (no cautiva ya, sino indígena, o mestizo, prostituta o querida, psicótico o iluminado), han escrito otra historia, una literatura, que reclama, para ser leída, otro lugar de escucha. No se trata ya de los grandes relatos fundadores de la nación, es decir, de una unidad imaginaria, de una lengua, de una historia: no hay certezas ni gestas heroicas, no hay normas claras y distintas. Un mestizaje borroso lo cubre todo, sexualidades, orientaciones ideológicas, lenguajes, etnias, culturas, razones y locuras, delineando una zona fronteriza en la que lo que campea es el deseo, motor de la vida, sustrato del acontecimiento, afirmación pura y resiliente en el tembladeral de las transformaciones y los discursos.

Lo que resulta no es el territorio, sino la tensión entre la territorialización y la desterritorialización continuas como ejes de la vida, del amor, de la constitución del sujeto colectivo, de la nación.

Textos que ponen en escena intensidades en devenir continuo, como *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos (1981), *Eisejuaz*, de Sara Gallardo (2012), y *La hija de la Cabra*, de Mercedes Araujo (1971), no “hablan” de la frontera sino que “son” la frontera misma: frontera móvil del siglo XIX en la Argentina, frontera de lo dicho y lo decible por la Historia cuando se multiplica en historias, frontera de la no unificación lingüística o de la no existencia del monolingüismo de la nación argentina, frontera en acto del deseo que licúa las diferencias y las distancias, licuefacción de las certezas, frontera dicha por mujeres escritoras.

Lo fronterizo, o la frontera, no es, entonces, pensado desde este marco, sólo la línea que divide, que marca de qué lado cae lo propio, o lo aceptable, o lo deseable, y promueve la caída de lo que está del otro lado. La frontera es la línea misma, el borde difuso, la zona intermedia, lo que no está, entonces, ni de un lado ni del otro; zona

límite pero también zona porosa, que permite permeabilidades, movimientos, y muestra la tensión misma entre el territorio y lo que se desterritorializa.

## **Las novelas**

En las novelas de Libertad Demitrópulos, Sara Gallardo y Mercedes Araujo, esta concepción de lo fronterizo se da en todos los niveles del relato, tanto como a nivel del trabajo sobre el lenguaje y sobre el género literario. Seguiremos en principio un esquema estructural, a fin de ordenar la exposición.

## **El nivel de los acontecimientos**

Si quisiéramos resumir brevemente el nivel más elemental del relato, es decir, “lo relatado”, en la medida en que es posible de ser reconstruido desde el texto mismo, nos encontramos con tres líneas argumentales que comparten elementos en común.

*Río de las congojas* (1981) narra el poblamiento y posterior abandono de la ciudad de Santa Fe por parte de Juan de Garay, con los problemas fundacionales relativos a la constitución de una organización social, lingüística, política, territorial, pero hace hincapié sobre todo en los cruces de amores desencontrados y problemas de clase, políticos, de género, las historias de amor, celos, rivalidades, entre los pobladores, que cruzan esas variables de maneras diversas.

*La hija de la Cabra* (2012) se remite a una gran sequía en la zona de las Lagunas, cerca de Mendoza, en épocas de obras de desvío de los cursos de agua por parte del gobierno, con las historias de conflictos de etnias, de género, políticas, de territorio y aún de supervivencia, y los amores y desamores entre los distintos actores, entre los que se cruzan blancos, mestizos, indios, militares, desertores, ingenieros.

*Eisejuaz* (1971) se ocupa de las aventuras y desventuras de un indio mataco que, destinado a ser el jefe de su comunidad, luego de permanecer en una misión protestante, se siente llamado por una fuerza

superior y dedica su vida al cuidado de un hombre blanco, abyecto e impedido, con los conflictos religiosos, raciales, de clase, de género, y las historias de afectos cruzados entre los diferentes personajes.

Las tres autoras eligen momentos y situaciones de gran conflicto, que permiten y propician un trabajo fundamental con el relato en el sentido de pensar la frontera como punto de fuga: lugar exterior (exterior del mundo civilizado, exterior de la cultura letrada, pero también lugar de cierta suspensión de lo legítimo) y a la vez una interioridad propia, en la que se dirimen otros intercambios en medio de reglas en constante transacción y culturas en contacto. Lo fronterizo muestra las crisis inherentes a las fallas de las regulaciones, pero también da lugar a la exposición de lo violento, lo cruel, y lo inoperante de un sistema que se intenta imponer desde el poder remoto que prescribe la unificación de la nación y los poderes localizados de los ejecutores, siempre abusivos, de ese poder central.

Estas tensiones determinarán en última instancia el devenir del relato: la ambición de Garay despuebla Santa Fe y la deja indefensa al seguir su ruta hacia la fundación de Buenos Aires, el desvío de las aguas fluviales genera una sequía sin precedentes para la población indígena de las Lagunas que conlleva la rebeldía de la protagonista y su huida; y la convivencia de protestantes y católicos, blancos, mestizos y maticos, produce una aculturación que confunde y margina a quien no logra acomodarse a ninguna de esas identidades y se vuelve único en su tipo, por el sincretismo que opera en su configuración subjetiva.

### **El nivel de los personajes**

Las tres novelas presentan personajes que están fuertemente caracterizados, y que atraviesan vicisitudes complejas en su “historia de vida”.

En *Río de las congostas* sobresale la figura de María Muratore, mujer mestiza e hija ilegítima, abandonada por su madre. Ella ha sido criada

por un “padrino”, quien la seduce y/o la viola a temprana edad, pero después decide casarse con ella. La noche antes de la boda muere, María es repudiada y expulsada de la casa señorial y debe ir a vivir con las prostitutas, pero sin ejercer su oficio. A partir de allí buscará definirse por su autodeterminación, aprenderá a manejar las armas como un hombre o aún mejor, y no querrá casarse para obtener seguridad y respetabilidad, sino que irá tras el amor de Juan de Garay.

Su contrafigura es Blas, un mestizo, que la ama y quiere casarse con ella. Blas encarna la figura del hombre paciente y resistente, el que aguanta los males de la vida dura y persiste, descreído de todo, sin más ambición que permanecer en contacto con su tierra, su amigo, y con la mujer que ama.

En *La hija de la Cabra* el personaje principal es Juana, hija del cacique. Juana ha sido señalada por su pueblo como la gran cazadora: “La cazadora. La que caza y da de comer” (Araujo, 1971, p. 31), y sobre ella recae la responsabilidad de mitigar, mediante el uso de sus habilidades, la hambruna del pueblo. Destinada a casarse con su primo para regir entre ambos los destinos de su grupo social, se enamora de una mujer, Rosalía, pero Rosalía es destinada a aprendiz de maqui (una figura con características de tipo chamánico, figura importantísima de la comunidad, con poderes adivinatorios, curativos, pero también espirituales y de guía), y la relación amorosa entre las mujeres es impedida. Juana, en duelo permanente porque su madre, por la muerte de su hijo, ha perdido la razón y se ha perdido en el desierto, se enamora después de un gaucho matrero que viene a las Lagunas buscando refugio. Esa relación también se corta, por manipulaciones del padre y del primo de Juana. Cuando Juana se entera de que ha sido víctima de un engaño de esta naturaleza, también pierde la razón y huye como su madre.

Los personajes femeninos de las novelas se destacan por la cantidad de matices que albergan, en su tensión constante con los es-

tereotipos de la feminidad. Así, se cuestiona, por ejemplo, la figura de la madre “desnaturalizada” (Domínguez, 1997): en primer lugar, el personaje de Ana Muratore, la madre de María Muratore, ha quedado embarazada por un engaño. Su hombre le ha prometido casamiento, pero al saber que está encinta, la abandona. En un momento esta mujer deja a su hija al cuidado de otras mujeres, en el prostíbulo, y parte a la busca de su hombre. Sin embargo, en el enfrentamiento final, da la vida por ella.

María Muratore vive en el prostíbulo pero no es una prostituta. Sin embargo, no las desprecia. Simplemente, se define de otro modo: es la mujer que empuña las armas como los hombres, es la que no desea un matrimonio con un hombre trabajador y que la quiere para hacer una vida doméstica. Si bien está enamorada de Juan de Garay, al igual que su madre, con quien tiene una relación de rivalidad que luego se resuelve como vimos, se inclina siempre por la libertad de pensamiento y el uso libre de su cuerpo.

También se desplaza la visión patriarcal de las prostitutas, por una que implica empatía y sororidad:

Siempre he tenido a las meretrices como madres huérfanas, medioángeles sueltas por el mundo para alegrar el corazón de los hombres, corajudas de soledades, dispuestas a brindar a cualquier hora, y a quien fuera, el perfume de su misericordia. Son gráciles cuando jóvenes, finas cuando envejecen. Más corre la vida en ellas, más delicadezas acopian, porque todas son señoras del sufrir y del mercar, y de ambos negocios mantienen libre el corazón (Araujo, 1971, p. 41).

La hija de la Cabra también es un personaje que encarna las contradicciones inherentes a una subjetividad de mujer, tironeada entre lo que se espera de ella y lo que le dicta su deseo. Hija del Cacique Cunampas, y de una madre que perdió la razón, ha sido sindicada como la única que puede aliviar el sufrimiento de su pueblo, porque es la

“gran cazadora”, la que puede rastrear a la presa donde y cuando nadie más puede. Esta habilidad, que le da una posición preminente, choca sin embargo contra su deseo. Juana se ha enamorado de una mujer, ha querido abandonar todo para entregarse a ese amor, pero, para que cumpla adecuadamente con su obligación social, la Vieja de la tribu ha señalado a su enamorada, Rosalía, como la sucesora en el manejo de los saberes ancestrales, y se la ha arrebatado para proceder a su educación. Fruto de esa pena, rayana en la melancolía, se produce la rebelión de Juana, quien se niega, a pesar de la hambruna, a salir a cazar para mitigar el sufrimiento de su pueblo. Juana está destinada a casarse con su primo, para dirigir junto a él los destinos de la tribu, pero rechaza una y otra cosa. Más tarde se va a enamorar del gaucho matrero que llega huyendo, y con esa relación, rechazada por su padre, va a desafiar a todo el pueblo y optar por la huida.

En *Eisejuaz* el personaje principal es masculino: se trata de un indio matabaco que ha vivido en una Misión (protestante de origen noruego), ha trabajado en un hotel, ha sido señalado como salvador para su pueblo, pero que, finalmente, se ha sentido llamado, por medio de voces y señales, a cumplir una misión, y dedica su vida a cuidar de la supervivencia de un blanco tullido y abyecto. La figura principal será entonces la del indio (con su inclinación mística y su conducta de loco, o santo o iluminado), en contraste con la del Paqui, un blanco taimado y despectivo que lo traiciona, lo insulta, y lo denigra cada vez que puede.

Como se ve, en cada caso se trata de narrar trayectorias individuales que entran en conflicto con lugares sociales, genéricos, determinados o predestinados, en aras de la búsqueda de una verdad personal, la consecución de un deseo, o el apego a un llamado que proviene de otra instancia. Esta particularidad de lo narrado permite ciertos juegos con la descentralización de las voces narrativas, de los que los textos van a desplegar sus mayores posibilidades estéticas.

## **El nivel de la narración**

A partir de *Vida precaria* (2006a) Butler plantea una ontología de la vulnerabilidad con base en el concepto de vida como vida digna de duelo. Esto implica, según Butler, pensar los marcos de reconocimiento, es decir, las convenciones y normas que permiten que una vida sea reconocida, y, a su vez, dar cuenta de las formas de distribución de la vulnerabilidad que hacen que algunas poblaciones estén más expuestas que otras a la violencia arbitraria. En *Marcos de guerra* (2006b) Butler prosigue con esta reflexión y critica los contextos mediáticos y encuadres de la violencia que regulan las disposiciones afectivas y que provocan una selectividad diferencial del duelo, es decir, que ciertas vidas no se consideren perdidas o dignas de ser lloradas.

Para Butler, la teoría queer no solo es una manera de cuestionar el modo en que las normas nos constituyen como sujetos, sino también un movimiento para desestabilizar las instituciones que reproducen esas normas y la desigualdad que ellas provocan. Butler ha señalado que la vulnerabilidad no es del todo pasiva: también puede ser pensada como una suerte de agencia, capaz de oponer resistencia. En este sentido, habría que dejar de creer que la subversión política solo puede venir de las clases medias universitarias e investigar qué otro tipo de manifestaciones surgen a partir de la precariedad económica y política.

La proliferación de narradores va a ser la estrategia por la cual estas escritoras van a poner en escena, casi como en el teatro, justamente esas vulnerabilidades y esas violencias, esos contrastes entre vidas merecedoras de vida y de duelo, y vidas despreciadas, y van a desplegar sus micropolíticas descentradas, poniendo en primer plano una diversidad de voces que afectan diferentes marcos normativos y exigen ciertas performatividades, o muestran su renuencia a acatarlas.

En el texto de Sara Gallardo se asiste a una proliferación de voces narrativas al estilo de Faulkner. Sin que haya una referencia directa

al enunciador, en cada caso se interpolan relatos de diversos narradores. Señala Jorgelina Garrote (2001) que de veintidós capítulos dieciséis son enunciados por Blas de Acuña, dos por María Muratore, tres por Isabel Descalzo, y cuatro por un narrador en tercera persona del singular.

Los narradores varían en género, pertenencia social, edad. No se trata sólo de que cada uno presente su versión de la historia, lo que compondría un caleidoscopio de opciones posibles, de modos de narrar, y aún, de acontecimientos; es algo más: las historias se entrelazan y se mezclan, superponiendo fragmentos y variaciones, componiendo un todo musical mucho más complejo que la suma de los fragmentos o la multiplicidad cubista de los puntos de vista. La conclusión de los juegos con las voces narrativas pareciera transmitir el mensaje de que la verdad es justamente la variación, combinación, de las voces, su juego infinito de identidad y diferencia. El resultado es la idea de una incompletud subjetiva fundamental: el enamorado imagina unas felicidades que nunca le son accesibles, ni siquiera en el momento de mayor acercamiento con María Muratore, cuando está gravemente herida y él la está cuidando; la mujer que rechaza al mestizo nunca accede a vislumbrar su ternura profunda, ni entiende las encrucijadas íntimas que llevaron a su madre a tomar determinadas decisiones, sobre todo la decisión de abandonarla, aunque, en su historia, repita las elecciones pasionales maternas. Esa incompletud no es una falla o defecto de los personajes, mucho menos de la narración: es la estructura misma de la constitución subjetiva, que, lejos de asentarse sobre el anhelo monológico de la historia familiar del neurótico (Deleuze-Guattari, 1994), se inscribe alrededor de vacíos, rastros confusos, contradicciones, fragmentos de recuerdos, de ideologías diversas, de deseos encontrados. Casi al modo en que Rosi Braidotti (2000), años después, definiría la subjetividad nómada: aquella en la que conviven, sin solución de continuidad, retazos diversos de confi-

guraciones subjetivas incompletas, que no configuran una totalidad coherente y que se actualizan diversamente en distintos contextos.

En el caso de *Eisejuaz*, si por una parte se pueden catalogar las tensiones que existen entre la historia del personaje como indio mataco, con sus pasajes por el trabajo en el hotel y, sobre todo, en la aculturación intentada por los misioneros, el punto fundamental estará dado por la división subjetiva debida al carácter enigmático, indecidible, entre una iluminación mística o una estructura psicótica: Eisejuaz escucha voces o ha sido visitado por el Señor, a Eisejuaz la voz divina o la voz alucinada le han dicho lo que tiene que hacer. No interesa tampoco decidir una opción sagrada o profana, una escucha de una voz divina o la intromisión de las voces en la configuración de la psicosis, en tanto lo importante para la narración es la profunda decisión, de inspiración mística, que lleva al personaje a aceptar su propia abyección, como sacrificio o cumplimiento de una misión trascendental. Subjetividad herida, entonces, por el rayo divino o la tensión de la locura, los valores que destaca el texto, en abierta oposición a los valores mancomunados de patriarcado-colonialismo-virilidad, serán los de la aceptación, la abnegación y la humildad.

Lisandro Vega, Eisejuaz, es un aborígen del norte argentino, un mataco. Su vida es narrada de manera fragmentaria, desde un momento que se ubica casi al final de su trayectoria, hacia el pasado, con pequeñas rememoraciones que permiten una reconstrucción parcial de los acontecimientos. Casado con una muchacha de su tribu a los quince años tuvo, en esa primera etapa de su vida, dos encuentros con mensajeros sobrenaturales, y la narración de los mismos se caracteriza por la falta de cuestionamientos del personaje respecto de ellos. Esas visiones, encuentros o alucinaciones, si bien encuentran una cierta red semántica que les permite integrarse en una inteligibilidad desde las pautas, fundamentalmente, de la religión protestante, educación ideológica que el indio ha recibido en su permanencia en una

misión dirigida por sacerdotes noruegos, posee no obstante, y en consonancia con esos modos del relato que destacábamos más arriba, una inteligibilidad más amplia en relación con la religiosidad aborígen. Si la visión de las matronas le adjudica a Eisejuaz en su nacimiento un destino como jefe de su pueblo, nada obsta para que la misma apertura hacia lo divino lo vuelva receptor de anuncios que lo destinan a servir al Dios de los blancos. De este modo lo que el texto plantea es un continuo, una frontera lábil, entre una religiosidad y otra, con similitudes y diferencias a uno y otro lado de los territorios en situación de frontera. El resultado perfila, sobre todo, a la mística como una línea de intensidad o línea de fuga: un devenir intenso que desmarca las dicotomías impuestas por el orden de los lenguajes, de los cuerpos, las etnias, las religiones. Esa intensidad, llamada Eisejuaz, subjetividad heterogénea, por momentos casi caótica, y también, por eso mismo, conmovedora, es la intensidad de un más allá, de un acatamiento aún a lo que no se comprende, es una tensión hacia un absoluto, que choca con los relativismos, en última instancia, de la ética protestante, y lo convierte, a la vez, en santo para ciertos ojos, en rechazado y escoria social para la mayoría.

A los 16 años, cuando Eisejuaz está en la misión, se produce el encuentro con un Dios aparentemente cristiano: tiene sueños y aparece en él el don de la profecía. Al mismo tiempo se pone en escena la figura del mentor, Ayó Vicente Aparicio, cuyas palabras marcan determinadas elecciones en los momentos de perplejidad. La figura de Aparicio señala otra zona de frontera: si para los blancos las elecciones de Eisejuaz resultan carentes de sentido (es el indio loco), las figuras del otro lado de la repartición étnica no lo consideran así y, en especial, Aparicio, no manifiesta ni perplejidad ni extrañeza, sino que se presta a una escucha y una guía atentas. Así, la doble interpretación que se le puede adjudicar al personaje entre esquizofrenia y santidad, queda indecisa, tanto más cuanto que no todos los blancos son descritos

de manera negativa. Se da luego el desencadenamiento, o cumplimiento. Su mujer muere, Lisandro es echado de la misión y comienza una vida un poco errática, con confusiones, dudas, enfermedades. Por momentos no puede escuchar la voz del llamado, o se siente débil para cumplir con lo que, cree, el Señor espera de él. “Cinco veces habló una voz para descorazonarme”, dice (Gallardo, 2012, p. 83).

Un árbol viejo, un quebracho, lo cobija dos veces, en el desamparo físico y en el espiritual, situación que destaca también una zona intermedia o de contacto entre el ser humano y la flora, como un devenir. En otra ocasión clama, interpelando a la divinidad y en una clara intertextualidad con el momento bíblico de la duda crística en el Calvario: “¿Qué te hice yo. ¿Para eso me compraste?” (...) Pero nadie me contestó” (Gallardo, 2012, p. 32).

En ese estado Eisejuaz parte hacia Orán a pedirle ayuda a su guía; finalmente, acepta o descubre que tiene una misión, entregar sus manos a un enviado del Señor, por lo que abandona su trabajo en el aserradero, construye una casa de paja colorada atrás de las vías y allí se queda, esperando. Hasta que le llega una iluminación, cuando se da cuenta de que la entrega al cuidado de un hombre blanco, parapléjico, que no puede valerse por sí mismo y aun así no deja de burlarse y engañar a los demás, es la misión que el Señor le ha enviado. Finalmente, después de numerosas desventuras, Paqui y él terminan juntos, enterrados en el mismo pozo. Paqui es un personaje despreciable, abyecto, cuyas enunciaciones son siempre despectivas, burlonas o descalificadoras respecto de las acciones de Eisejuaz. Es, además, un traidor. Sin embargo, Eisejuaz se comporta convencido de que esa es una vida “que merece ser salvada”, es decir, encarna la defensa de la vida por sí misma, sin paliativos ni justificaciones. En el acatamiento a esa ley que se autoimpone estriba la grandeza de su personaje, su alteridad o descentramiento respecto de los otros personajes.

En *Eisejuaz* no hay tanto alternancia de enunciadores cuanto collage de discursos, y un uso muy cuidado de la indeterminación en la adjudicación del enunciador que produce el discurso indirecto libre. Si la voz de Eisejuaz en su delirio o arrebato místico es la que produce la certeza, esa certeza está quebrada por dudas, recuerdos, y, sobre todo, los discursos de los otros. El texto pone en primer plano así una lucha por las significaciones, en un sentido profundo. Como dice Martín Kohan: “Porque su materia, justamente, está hecha de creencias, y su dilema, en gran medida, es discernir en qué se puede creer y en qué no” (2013, s/n). Se trata, para Eisejuaz, de dar sentido a su existencia y a su experiencia, en un mundo de guerra cultural y una situación de aculturación en la que, del lado de los vencidos, su mundo y el contexto de significaciones pertinente se están derrumbando. Y su “modo de leer” comienza a caer del lado de la insignificancia y aún el sinsentido. Tal vez por eso se empeña en leer signos en su experiencia y en su vida cotidiana: los sueños, las palabras que escucha, los silencios, los animales que se cruza.

Desde este punto de vista, se trazan otras zonas fronterizas: el campo de las asignaciones de sentido es un campo de batalla, en el que los que ganan imponen los sentidos sensatos, contra la insensatez de los que pierden, las minorías, los colonizados. Eisejuaz entonces insiste en obedecer, siempre y aún con dudas y momentos de debilidad, a su interpretación de los sucesos. En tanto para los otros, él y sus elecciones tienen el lugar de lo monstruoso, justamente por su cualidad fronteriza: es un indio mataco que dedica su vida a salvar la subsistencia de un blanco abyecto; es un indio de la reserva que rechaza las comodidades de esa vida domesticada y sale al monte; es indio humillado una y otra vez por su condición que no obstante se rehúsa a tomar el papel de jefe de su pueblo y a luchar por reivindicaciones comunitarias. La bandera que levanta entonces es justamente la de lo inasimilable: en un mundo planteado dicotómicamente, en

la lucha entre principios opuestos, Eisejuaz sufre el rechazo social de uno y otro bando por ubicarse en el “entre”, y encarnar, entonces, lo monstruoso mismo en el ensamble de partes diversas que no forman una unidad. No opone violencia a la violencia, abandono al abandono, sino que asume hasta las últimas consecuencias una posición que es la del desecho: lo que la cultura colonial, la cultura patriarcal, la razón occidental condenan al margen. Es esta posición, como una absolutización de la aceptación del destino y del deseo del Otro, esta idealización del *Fiat*, la que asimila su posición a una “posición femenina” (Laurent, 1999), y permite extrapolar su dignidad herida a un devenir-mujer (Fernández, 2016).

El referente central de la historia de *Río de las congijas* de Libertad Demitrópulos (1981) es la fundación de Santa Fe, en 1573, y de Buenos Aires, en 1580, por Juan de Garay, junto con otros acontecimientos como la rebelión de los Siete Jefes mestizos que encabezaron un motín en contra de Garay, en 1580, y fueron ejecutados por los españoles, lo que ha dado lugar a que el texto se leyera como novela histórica (Abbate, 2014; Calabrese, 1992). Más allá de una clasificación que, además de conflictiva, reduciría la complejidad del entramado textual, se pueden señalar, como lo hace Ricardo Mónaco, que “Las conflictivas relaciones de poder en las que el español impone la razón de su fuerza sobre indios, negros, mestizos y mujeres, se denuncian a partir del otorgamiento de la voz narrativa a quienes son, precisamente, los sometidos o marginados del sistema” (2002, p. 412).

El desprecio de Garay hacia el mestizo y su pensamiento estratégico-colonial respecto de este grupo social es claro: “Al mestizo —decía Garay— tenerlo aislado; comida bordeando la escasez; dormir, lo mínimo; ayuno riguroso; rezo suficiente; nada de cantar ni fumar ni olgar (...) ¡Cuidado! Esta raza puede conmovernos y hacernos tambalear. Infame engendro de la desesperación” (Demitrópulos, 1981, p. 31). Esta política socava la subjetividad mestiza desde lo más profun-

do, en la medida en que los mestizos son obligados a matar a quienes integran la misma raza india de sus progenitores (en el caso del personaje de Blas, la madre), al mismo tiempo que tienen bien desarrollada la conciencia de su diferencia y minusvalía respecto de los blancos. Dice Blas: “El mestizaje no es únicamente un alboroto de sangre: también una distancia dentro del hombre, que lo obliga a avanzar, no sobre caminos, sobre temporalidades. Todo se va trabajando al revés de los otros. ¿De cuáles otros? Ahí está la cuestión. Todos son los otros. Uno es el mestizo, el distinto” (Demitrópulos, 1981, p. 31).

Soledad profunda de lo que se concibe como monstruoso desde el punto de vista racial, otredad absoluta, para lo que escapa a la determinación de lo idéntico y se produce como mezcla, el mestizo encarna la lucha entre el territorio, como imagen de unidad, y las fuerzas desterritorializantes. De ahí la necesidad de su disciplinamiento por las fuerzas del orden, de ahí su rebeldía permanente, en un círculo vicioso infinito.

Esa lucha contra la normalización, lucha del mestizo contra el blanco, de la mujer contra el hombre, de los humanos contra el río, va a encontrar su mejor campo en el lenguaje mismo, y si se expone su superposición como estrategia textual, la voz narrativa, con sus palabras inventadas, palabras antiguas extraídas de las crónicas, sus palabras miméticas de la realidad fluvial, las pone en acto. Así, María Muratore, en un registro más razonado, puede decir, “Yo no soy solo naturaleza” (Demitrópulos, 1981, p. 42), para poder ser libre siendo mujer en un mundo de varones, y la descripción del río fulgurar en intermezzos líricos que recuerdan las intervenciones corales de la tragedia antigua:

El río pasa con su pasar recio y su soñar suave. ¡Válgame el cielo cuando pasa besando la barranca, recio como el hombre que nunca se embravece y másmente si reluce en el verdeo espumoso del camalotal! El camalote es su pensamiento florecido y flotante y por donde empieza a enamorar. ¿Este es un río o una persona de lomo divino, o es una fuerza que se le ha

escapado de las manos a Tupasy, madre de Dios, o a Ilaj, o a mis ojos que ya no pueden espejear la tanteza de su cuerpo sin cuerpo? Rolando en mi canoa muchas veces se me viene con el cielo y me inunda el corazón. Si uno se llega con el mate a su vera comprueba que la vida se le ovilla y desovilla con el correr del agua, se desalma, queda puro huesos del pensamiento, sin carne sin habla, sin sueño en los ojos, y se siente irse en la corriente cuesta abajo, entre pescados y flores, arenas y cañas. Una vez ahí dentro, uno aprende a conocer la historia de sus abuelos comidos por los yacarés. Se entera de que su tata viejo tenía los pies rajados e hinchados como lo tuvieron su bisabuelo y su tatarabuelo y su más abuelo que todos, ése que principió el abuelaje; uno sabe así que ellos estaban siempre en el agua, buscando, pescando hasta que el yacaré se los comía. Entonces, ¿no va a reconocer el espíritu de su principal, vagando por las islas del gran río —ya sin cuidado de la Porá del agua— persiguiendo al pacú cuando sube a comer frutos de varillas, y él va y lo ensarta con esas destrezas propias? Uno lo ve andar por el agua a su principal, barbirrosado, costillar seco, con ese encono en fijar el sábalo en los bañados, y emperrado en cazar nutrias y carpinchos, porque esa es la alegría que le enseñaron sus propios principales y que él me dejó. Alegría que consiste en estar alegre también en la tristeza. Alegría que ellos dejaron a mi madre, moza alegre en lo que recuerdo, de cantar aun en la muerte ocurrida por celos de un varón de mucho entrecejo y grandes pasiones, que resultó ser mi padre (Demitrópulos, 1981, p. 57).

De este modo se va evidenciando que el protagonista profundo de la novela es el río: el río vital, con sus flujos y reflujos, su mansedumbre y su violencia, pero también el río del lenguaje, un lenguaje mestizo, un lenguaje en tensión entre las distintas experiencias, afectos, deseos de unos hablantes híbridos, que son los que le dan su textura y permiten atravesarlo o sumergirse en sus flujos de intensidades como fragmentos de una realidad que no es una suma de sus partes sino el caleidoscopio de sus posibilidades abiertas.

*La hija de la Cabra* de Mercedes Araujo (1971) cuenta la historia de una mujer joven, perteneciente a una tribu indígena, cuya vida transcurre en el momento en que se están haciendo las obras para desviar el agua de ciertos territorios habitados por los indígenas para favorecer las poblaciones y los emprendimientos de los blancos. Esa es la ocasión para que la novela presente, en un tejido, las voces de diferentes actores sociales: la joven, su padre, el cacique, un ingeniero encargado de hacer ciertas mediciones relativas a la obra, un gaucho matrero. En la polifonía lo que sobresale no es tanto una pluralidad de puntos de vista, cuanto la dimensión esencial del malentendido como elemento constitutivo de la situación enunciativa y de los problemas sociales y amorosos, así como también, de una manera que permite una analogía con *Eisejuaz*, novela de la cual se cita un fragmento como acápite para todo el texto, la lucha por las significaciones, tanto literales como culturales y existenciales.

Así, la hija de la Cabra intenta armar una historia personal a partir de la pérdida de la madre por la locura y la muerte, su relación homoerótica con Rosalía, su enemistad con la maqui del pueblo. Definida por su gente como una cazadora, destinada a salvaguardar, por lo tanto, a los suyos, del hambre y la sequía, hija del cacique, ante la acción de la Vieja que interrumpe su relación amorosa con Rosalía al elegirla como su sucesora, y el arribo del matrero, del que la hija de la Cabra se apasiona, ésta decide rebelarse, entregarse a su dolor y su goce, e interrumpir su función asignada como la que debe sustentar mediante la caza la alimentación del pueblo. Esto la lleva a ser repudiada por su padre y por los suyos, en un aislamiento paulatino que la va alejando de las acciones sensatas hacia un abandono de sí. En este caso, sin embargo, será la reconstrucción de los lazos con lo femenino, por medio de Rosalía, lo que le permitirá superar el aislamiento.

El malentendido, como en *Eisejuaz*, será propiciado por los maldicientes, personajes que, actuando con malicia para su provecho, son

los encargados de hacer circular mensajes confusos, o directamente mentirosos, para obtener sus fines. Ellos le hacen creer a Juana que su hombre la ha traicionado. Y a él que es ella quien lo ha olvidado, y, engañado, lo llevan a una misión en la que le darán muerte. Cuando Juana toma consciencia del engaño, abandona su pueblo, su lugar como jefa y cuidadora de su tribu, y no regresa. En este caso entonces la salida como huida es todo lo contrario del *fiat* de Eisejuaz: como su contracara, la huida clausura las posibilidades en el fin del relato y la ausencia de destino. Sin embargo, la soledad de esa mujer indígena, su difícil supervivencia, constituyen, en la rotundidad de su negativa a aceptar una determinación social y bregar por una búsqueda personal, un equivalente del “sí” de la novela de Gallardo, porque cuando se trata de un personaje de mujer, toda la potencia se ubica en esa negativa.

En *La hija de la Cabra* los flujos desterritorializantes circulan de otra manera, en tanto se destacan preponderantemente como devenires-animales. Todo el tiempo los personajes circulan y arman y desarman la frontera animal-humano, hacia un lado y hacia el otro, marcando una forma diferente de habitar el espacio, como si señalaran un continuo paisaje-seres humanos-animales que abre otras posibilidades de su estar en el mundo. Por ejemplo, en el momento en que se encuentran el gaucho matrero y el cura que le facilita el acceso a Cunampas y la vida en las Lagunas, el texto dice: “Puma silvestre, gato ladino. Gato montés, gato moro, con los laguneros aprendí a dormir. Pero, si tenés los ojos vidriosos, con lágrimas disimuladas. Asustado como perro que olisquea pisadas de lobo” (Araujo, 1971, p. 16). El párrafo es un discurso indirecto libre, de atribución dudosa, que crea una zona intermedia entre ese cura asalvajado por su vida cerca de los indios, y el gaucho matrero, presenta su entrevista como un cercamiento desconfiado entre animales en parte pertenecientes a la misma familia y en parte rivales.

En el apartado “1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...” de *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari (1994, pp. 244-245) definen el devenir como no correspondencia de relaciones, ni semejanza ni identificación, ni progresar ni regresar, ni filiación alguna. Devenir no es parecer ni ser ni imitar ni producir, es compartir provisoriamente una zona de agenciamiento. Devenir-animal no es imitar a un animal (ladrar como un perro, caminar en cuatro patas), no es algo mimético, es entrar en agenciamientos. Así, la huida de la hija de la Cabra no es sino un devenir-cabra, su voz dice antes de tomar la decisión: “Una zorra que busca la presa, la cazadora, Juan la que da alimento, decían de mí, no la comadreja espantadiza en que me convertí” (Araujo, 1971, p. 103). Escapar al monte será volver hacia aquello mismo que le está siendo expoliado y resistir en ese espacio intenso: la capacidad de supervivencia en el desierto, casi sin agua, casi sin alimentos, casi sin compañía, como señal de bravura.

Ese equilibrio inestable de las zonas de proximidad de los agenciamientos<sup>2</sup> es el que el accionar de los blancos viene a romper: no sólo porque las obras de ingeniería producen una alteración sin precedentes en el hábitat mendocino de los pueblos originarios, sino porque con su modo de asignar las palabras a las cosas como indicadores rígidos, detiene el magma de los flujos. La detención de flujos es una forma de la muerte, a la que tanto la protagonista, como otras mujeres de la novela, quieren escapar con sus posibilidades mágicas, lingüísticas, sexuales, pasionales.

De este modo se ve cómo en las novelas las situaciones de violencia ejercidas contra los personajes marginales se multiplican en

---

<sup>2</sup> En *Diálogos*, Deleuze dice que “devenir nunca es imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo” (1997, p. 6). Según Deleuze el devenir es un fenómeno de doble captura, vale decir: X deviene Y e Y al mismo tiempo deviene Z. El filósofo da el ejemplo de la abeja y la orquídea: la primera deviene una parte del aparato reproductor de la flor, en tanto que la orquídea deviene órgano sexual de la abeja, ambas son un bloque, en el proceso ambas devienen otra cosa distinta de la que eran.

numerosas violencias, atomizándose y desperdigándose para mostrar sus múltiples caras: moral, económica, social, étnica, política, de género, la violencia es ubicua, y ante ella los personajes tratan de erigir lazos, que se revelan siempre efímeros, o débiles, o cambiantes, dado que los mismos lazos amorosos que se intenta construir están atravesados por esas variables.

Es decir que no trata de vencedores y vencidos, no se trata de delimitar territorios y marcar fronteras, sino de señalar las tensiones, los puntos de fuga, los movimientos de desterritorialización y territorialización permanentes que están en la base de la historia de la nación, de la narrativa, pero también de las subjetividades, de las relaciones sociales y amorosas, de las políticas de los cuerpos y las políticas culturales. No son textos que tomen binariamente la posición del desvalido<sup>5</sup>, sino las situaciones cambiantes entre valimiento y desvalimiento, invitando a repensar, justamente, lo que Judith Butler (2006a) ha nombrado como “precariedad” esencial al ser humano/a, para alojar la posibilidad de un nuevo reparto, siquiera simbólico, de los “cuerpos que importan”.

## Conclusiones

Junto con la noción de “vida” habría que preguntarse cómo opera el concepto de “lo humano” en la construcción de los marcos culturales normativizados contemporáneos, y que delimitan qué vidas son dignas de ser vividas, cuáles son dignas de ser dueloadas. En *Vida precaria*, Butler escribía:

---

<sup>5</sup> Si todo devenir es siempre un devenir menor o minoritario respecto de la mayoría dominante no hay que confundir marginalidad y minoría: la primera es una mera romantización de lo “anormal” que mantiene una secreta dependencia con la sociedad “normal”, mientras que la segunda explora los problemas que plantea la economía del deseo en entornos sociales y permite nuevas formas de organización de subjetividades minoritarias, dice Fernández (2018, p. 15).

¿Cuáles son los contornos culturales de lo humano que están funcionando aquí? ¿De qué modo nuestros marcos culturales para pensar lo humano ponen límites sobre el tipo de pérdidas que podemos reconocer como una pérdida? Después de todo, si alguien desaparece, y esa persona no es nadie, ¿entonces qué y dónde desaparece, y cómo puede tener lugar el duelo? (2006a, p. 59).

Pensar los marcos que deciden sobre las vidas que son dignas de duelo, las que son “vivibles” o “normales”, implica cuestionar también la historia cultural, puesto que para funcionar, los marcos deben ser iterables y reproducibles. Pero, a su vez, explica Butler, el marco rompe consigo mismo para reproducirse, y esta reproducción o reproductibilidad —para usar un término de Walter Benjamin— es el lugar en donde puede acontecer una ruptura política (Butler, 2006b, p. 44).

Estos textos novelísticos, por medio de su políticas de *gender* pero también de *genre*<sup>4</sup>, por medio de su uso de la lengua, señalan esa potencialidad política en la puesta en cuestión de categorías de pensamiento y organización social como vida, muerte, vida que merece ser vivida, muerte que merece ser llorada, y ubican lo “vivo” del lado del “devenir” o los flujos de intensidades, no desbocadas, sino en un plano de contención construido o diagramado sobre lazos sociales que son diagramas de afectos y redes de discursos abiertas a la alteridad, es decir, no monológicos y, en ese sentido, monstruosos.

Literatura menor la de estas tres mujeres, en el sentido en que la definen Deleuze y Guattari (1975) como creación de una lengua des-territorializada, articulación de lo individual en lo inmediato político, o el deseo inserto en lo social<sup>5</sup>, creación de un dispositivo colectivo de

---

<sup>4</sup> Entendemos por *gender* la distribución de los cuerpos sexuados, y por *genre*, la de los géneros literarios.

<sup>5</sup> El deseo es concebido por oposición a la línea del poder falo-logo-céntrico, y se funda por lo tanto en transitar por devenires que siempre serán minoritarios y nunca serán generales ni mayoritarios. El deseo se constituye “haciendo máquina” como pro-

enunciación que presenta al individuo y sus discursos como “efectos” de una sociedad, como singularización de un agenciamiento que crea y es operado por sujetos complejos, no unitarios. Presentan personajes que se dejan definir por lo monstruoso (la mezcla, la yuxtaposición de elementos heterogéneos que no forman una unidad), bajo la condición de repensar la categoría tradicional y redefinir al monstruo, tal como en la tradición iniciada por Mary Shelley con su *Frankenstein* (cuyo personaje es un constructo complejo, afectivo y conceptual para pensar lo monstruoso), no como el “anormal” sino como el “anomal”, es decir, el desigual. En este sentido el anomal no es individuo ni especie, es un fenómeno del borde, un *outsider* que habita en el “entre”, aquel cuyo “yo” está constituido en el umbral de dos multiplicidades. El sujeto anomal entonces es el sujeto que, lejos de la narrativa de la identificación o la identidad integrada y repetitiva de la novela del neurótico, procede a una Individuación molecular: “individualidad de un día, de una estación o de un acontecimiento” (Deleuze y Guattari, 1994, pp. 257-258), es decir, un individuo compuesto de grados e intensidades opuesto al Sujeto moderno, solipsista, identitario, cristalizado y universal, sujeto de la haeccidad (del aquí y ahora) en devenir, como las estaciones (verano, invierno, etc.), las transformaciones de la flora y de la fauna, del paisaje, con las que están íntimamente conectados.

Esta es su contribución y su invitación, desde la construcción literaria anómala, a través de un proceso de nomadismo deseante, a pasar de los movimientos literarios moleculares a las grandes organizaciones molares, y modificar sus segmentos, sus distribuciones binarias de sexos, de clases, de partidos, en fin, de sus políticas de “fronteras” como límites o marcaciones de espacios cerrados, y salir de la máquina binaria, molar y jerárquica.

---

ducción y conexión de elementos heterogéneos. Este deseo maquínico interviene en el campo social y no queda restringido a la esfera de la intimidad sino que está constituido como una economía libidinal que atraviesa todo el cuerpo social.

Si, como afirma Fernández (2018) la lucha en el nivel de los axiomas, es decir, la política estatal y representativa en tanto ampliación de derechos civiles es indispensable, al mismo tiempo es peligrosa su mera reducción molar<sup>6</sup>, y se corre el riesgo de adaptarse a un sujeto que se agota, que frena flujos deseantes y que se constituye en oposición, en términos binarios, resentidos, no vitales, estos textos literarios monstruosos, escritos por mujeres, abren nuevos pasos fronterizos, con sus múltiples capas discursivas y su lucha de sentidos, para experimentar, cada vez, nuevos devenires.

### Referencias bibliográficas

- Abbate, F. (2013/2014). *Río de las congojas*: una obra para repensar la historia. *Nuevo Texto Crítico*, 26-27(49-50), 165-172.
- Alemán, F. (2015). Las máscaras de lo femenino. *Fri(x)iones, entre el psicoanálisis y la cultura*.
- Araujo, M. (2012). *La hija de la Cabra*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Valencia: Cátedra.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2006a). *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2006b) *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Calabrese, E. (1992). Ficción y crónica: *Río de las Congojas* de Libertad Demitrópulos. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 2, 43-53. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis>

---

<sup>6</sup> Dado que el capitalismo se reinventa añadiendo axiomas para satisfacer demandas sociales, raciales, de minorías y evitar fugas revolucionarias y el estado socialdemócrata es una variante en la que proliferan los axiomas para salvar al capitalismo integrando reclamos sociales y económicos de singularidades no representadas, bajo políticas estatales, pero también comerciales y mediáticas, de "minorías" que son, así, cooptadas.

- Deleuze, G. y Guattari F. (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Deleuze, G. y Guattari F. (1994). *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- Deleuze, G. (1997). *Diálogos*. Valencia: Pretextos.
- Demitrópulos, L. (2003) [1981]. *Río de las congojas*. Ciudad de México: Octaedro.
- Domínguez, N. (1997). El relato de la madre. *Revista Travessia*, 29/30, 171-184.
- Fernández, L. D. (2018). El concepto de devenir-mujer en Deleuze y Guattari. Una subjetividad molecular. En Actas de las XIV Jornadas de Comunicación de Investigación en Filosofía, Universidad Nacional del Litoral.
- Gallardo, S. (1971). *Eisejuaz*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gómez, P. P. (2014). *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Buenos Aires, Duke University: Ediciones del Signo.
- Kohan, M. (10 de marzo de 2013). Un héroe mitad ángel y mitad monstruo. *Radar Libros*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4970-2013-03-10.html>
- Laurent, E. (1999). *Posiciones femeninas del ser*. Buenos Aires: Tres Haches.
- Mónaco, R. (2002). *Río de las Congojas* de Libertad Demitrópulos: cuestiones de textualidad y género. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 27, 411-416.
- Piglia, R. (10 de octubre de 1991). La ficción paranoica. *Clarín, Cultura y Nación*, 4-5.
- Spivak, G. Ch. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235.



# Reivindico mi derecho a ser seropositivx: monstruosidad, devenir y abyección en la literatura de VIH-SIDA de la Nueva Narrativa Argentina

*Camila Roccatagliata*

En este artículo me interesa retomar las características que Gabriel Giorgi, en *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina* (2004), atribuye al monstruo para dar cuenta de lxs cuerpxs y las subjetividades seropositivas representadas en la Nueva Narrativa Argentina (NNA<sup>1</sup>). Tomaré tres autorxs y una selección de relatos de cada unx<sup>2</sup>: “Ese verano a oscuras” de Mariana Enri-

---

<sup>1</sup> Tomo este concepto de Elsa Drucaroff quien, en su obra *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011), define como NNA o “narrativa de las generaciones de postdictadura” a “la narrativa que empezaron a escribir, entrada la democracia, y publicaron a partir del menemismo personas que vivieron la dictadura en una edad en la que no habían llegado a la conciencia ciudadana, o que no la vivieron nunca porque nacieron en democracia. (...) Cuando hablo de ‘nueva’ narrativa para la obra de las generaciones de postdictadura me refiero a que encuentro en ellas cierta entonación, ciertas ‘manchas temáticas’ y ciertos procedimientos que en general no aparecen así en otra parte, al menos no como tendencia generalizada.” (Drucaroff, 2011, pp. 17-18).

<sup>2</sup> La selección intenta construir un mapa que abarque distintas formas de representar el VIH-SIDA y es parte del corpus que trabajo en mi tesis de doctorado en proceso: “Metáforas del VIH-SIDA y contrasexualidad en la literatura latinoamericana

quez (2018), *Un año sin amor* de Pablo Pérez (1998) y *Continuadísimo* de Naty Menstrual (2008), para pensar cómo esxs cuerpos atravesados por la enfermedad develan un doble proceso socio-identitario: por un lado, expresan cómo los dispositivos y tecnologías configuran y delimitan lxs cuerpxs y subjetividades y, por otro, cómo esxs cuerpxs monstruosxs ponen en evidencia la arbitrariedad y el carácter artificial de esos límites, fronteras y discursos que establecen lo normal, lo esperable, lo inteligible. Asimismo, esas representaciones ficcionales me permitirán reflexionar sobre cómo la enfermedad obliga a develar identidades que se mantenían ocultas (Sontag, 2003) y, al mismo tiempo, duplica procesos de abyección: lxs cuerpxs monstruosxs que son ahora enfermxxs, patológicxs, ya sufrían un estigma social previo (de género, cultural, social, histórico, de clase, etc.).

En consonancia, el artículo buceará en los devenires (Deleuze y Guattari, 1978) configurados por lxs autorxs seleccionadxs, devenires que proponen pensar la identidad y el ser/estar enfermxx lejos de categorías estancas, inamovibles, esenciales y naturalizadas. Por último, se intentará problematizar el vínculo entre esas representaciones literarias y las etapas que atravesó la enfermedad: cómo dialogan con esos contextos, de qué manera subvierten y/o deconstruyen los discursos y sentidos que conformaron (y confirman) al SIDA y a lxs sujetxs que lo padecen y cómo promueven otras formas de pensar la enfermedad.

## **Cuerpxs monstruosxs**

¿Era un monstruo, un fenómeno repugnante del que todos los hombres huirían aterrados y que nunca podría ser amado por otro ser? Al llegar a este punto de reflexión no pude más y lloré de dolor.

*Frankenstein*, Mary Shelley

---

reciente” (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata).

Gabriel Giorgi propone una definición sobre el monstruo para pensar la representación de la homosexualidad en la literatura argentina contemporánea:

Un monstruo es un cuerpo único: un cuerpo extraño a todo linaje y a todo territorio, un ejemplar sin especie. Es un desborde de las reglas de lo inteligible hecho cuerpo, que transgrede, al mismo tiempo, reglas jurídicas y epistemológicas, escapa a la ley y a la representación; excede todo concepto y torna inútil, al mismo tiempo que inevitable, toda comparación. Pura singularidad, el monstruo existe en “estado de excepción” de las leyes de la naturaleza y la cultura (Giorgi, 2004, p. 49).

Me interesa tomar estas características para problematizar cómo lxs cuerpxs enfermxxs a causa del VIH-SIDA que aparecen en la NNA mantienen respecto al orden social el mismo vínculo que el monstruo frente a las leyes de la naturaleza y la cultura. Se constituyen, bajo esta perspectiva, como seres en estado de excepción que cuestionan los parámetros de inteligibilidad socio-cultural y quiebran las fronteras de lo posible o lo categorizable. Se erigen como seres abyectxs<sup>3</sup> y, como tales, condensan los temores y tabúes de la sociedad. Son tanto

---

<sup>3</sup> Mandolessi retoma a Kristeva y señala la importancia que reviste el cuerpo para la abyección. Sostiene que “Kristeva enfatiza la importancia del cuerpo en el proceso de significación: el sujeto de Kristeva posee una memoria de afectos, una memoria de energías corporales, de instintos que no pueden ser reducidos al lenguaje concebido de una manera tradicional” (Mandolessi, 2009, p. 8). En el mismo análisis, Mandolessi sostiene que, para Butler, la abyección es una categoría política porque “pertenece a las operaciones del poder simbólico que estructuran los límites de la identidad, afianzando lo que es imaginable o pensable como deseo” (Mandolessi, 2009, p. 13). Me parece interesante retomar estas dos ideas para poder pensar el rol fundamental que se le asigna a lxs cuerpxs en estas obras. Sobre lxs cuerpxs operan los dispositivos dominantes que establecen lo “normal” y lo “anormal”, sobre lxs cuerpxs recae la violencia y la segregación, pero a la vez, lxs cuerpxs, como cuerpxs abyectxs, denuncian, desean y contribuyen a la subversión del orden impuesto en tanto desnaturalizan lo que se pretende mostrar como obvio e incuestionable y en tanto exhiben la arbitrariedad con que se construye lo correcto y lo incorrecto, lo esperable y lo desviado.

el horror como lo execrable, lo innumerable como lo descartable, lo que se vuelve necesario extirpar para reconstituir el frágil equilibrio del entramado social.

Paul Preciado (2014) inaugura una nueva forma de pensar la etapa del capitalismo posfordista. Para estx teóricx, el capitalismo actual ya no se define simplemente por la lógica de mercado o por el sistema económico global sino por un intercambio de fluidos (informáticos, semióticos, hormonales, sexuales, corporales, farmacológicos) que sostienen y resignifican el mundo actual y sus subjetividades:

El cuerpo adicto y sexual, el sexo y todos sus derivados semiótico-técnicos son hoy el principal recurso del capitalismo posfordista. (...) llamaremos “farmacopornismo” a esta nueva economía dominada por la industria de la píldora, por la lógica masturbatoria y por la cadena de excitación-frustración en la que ésta se apoya. (...) la producción farmacopornográfica caracteriza hoy un nuevo período de la economía policía mundial no por su preponderancia cuantitativa sino porque cualquier otra forma de producción aspira a una producción molecular intensificada del deseo corporal semejante a la narcoticosexual (Preciado, 2014, pp. 39-40).

En esta nueva era y al igual que en las etapas previas del capitalismo, hay sujetxs dominantes que son cuerpxs hegemónicxs y otrxs que son cuerpxs de consumo, hay cuerpxs que importan en tanto sujetxs de derecho y otrxs cuyo interés reside en ser cuerpxs que satisfacen los deseos de otrxs:

El nuevo sujeto hegemónico es un cuerpo (a menudo codificado como masculino, blanco, heterosexual) farmacopornográficamente suplementado (...), consumidor de servicios sexuales pauperizados (a menudo ejercidos por cuerpos codificados como femeninos, infantiles, racializados) (...) En el primer tomo de *Homo sacer*, Giorgio Agamben retoma el concepto de “vida desnuda” de Walter Benjamin para designar el estatuto biopolítico del sujeto después de Auschwitz, cuyo paradigma serían el

interno del campo de concentración o el inmigrante ilegal retenido en un centro de permanencia temporal: ser reducido a existencia física, despojado de todo estatuto jurídico o de ciudadanía (Agamben, 1998). Podríamos añadir a esta noción de vida desnuda la de “vida farmacopornográfica”, pues lo propio del cuerpo despojado de todo estatuto legal o político en nuestras sociedades postindustriales es servir como fuente de producción de *potentiagaudendi* (Preciado, 2014, p. 46).

La vuelta de tuerca en la teoría de Preciado radica en concebir el poder ya no como algo externo o panóptico sino como microdevenires que se transmiten a través de los cuerpos y las subjetividades mediante el flujo de distintos elementos que terminan formando parte de esxs mismxs cuerpxs y subjetividades; es decir, ya no son instancias, figuras o instituciones fácilmente reconocibles en el orden social sino que se cuelan en los devenires, en los intercambios semióticos, genéticos, farmacológicos, informáticos, etc. (Preciado, 2014, pp. 47).

Bajo esta perspectiva, y pensando en la enfermedad que nos atañe, no resulta extraño que haya cuerpxs que reciban atención sanitaria-medicinal y otrxs que quedan relegadxs al olvido; que haya cuerpxs que sean pensadxs como objetos de experimentación y otrxs que hayan recibido atención primaria. De esta manera, Preciado concluye que esxs cuerpxs están en un estado prefarmacopornográfico porque quedan en una suerte de limbo a la espera de ser consideradxs como cuerpxs integrantes del régimen tecnobiopolítico. Es decir, la atención fármaco-estatal de las enfermedades no prioriza a los cuerpxs según cómo la enfermedad lxs afecta (cuántos cuerpxs padecen esa enfermedad, cuál es la esperanza de vida o qué sectores son más vulnerables a la mismas) sino de acuerdo con la rentabilidad farmacopornográfica (y los prejuicios que la industria farmacopornográfica acarrea).

Podríamos, por lo tanto, preguntarnos: ¿de qué modo la literatura permite pensar otros mundos posibles para esxs cuerpxs? ¿De

qué manera las representaciones ficcionales se enfrentan, cuestionan, deconstruyen y denuncian esas tecnologías y redes de exclusión y exterminio? ¿Cómo proponen pensar la enfermedad y la monstruosidad bajo otra perspectiva que recupere el deseo, la diversidad y el respeto a elegir cómo transitar la enfermedad?

**Reivindico mi derecho a ser seropositivx:  
*Un año sin amor de Pablo Pérez (1998)***

Tan solo deseo que me escuches, y entonces te libraré de una visión que aborreces. Por las virtudes que me caracterizaron te pido esto: escúchame, oye mi relato, que es largo y extraordinario.

*Frankenstein, Mary Shelley*

La obra de Pablo Pérez, *Un año sin amor*, como representación ficcional del VIH-SIDA, se ubica precisamente en el marco del pasaje que atravesó la enfermedad a partir de lo que implicó el Congreso de Vancouver: ese momento de transición entre la pandemia y la convivencia con el virus. El texto de Pérez, como producto de ese momento bisagra, no puede anticipar el final feliz: más bien se constituye como un espacio de experimentación escritural en que se relatan las estrategias del protagonista para sobrellevar la enfermedad y dilatar la llegada de la muerte. En formato de diario se detallan las vicisitudes del autor que se autofigura como narrador personaje en las entradas que forman parte de la novela. Allí se detallan, con minuciosidad y sin ningún tipo de tabú o rodeo, los senderos y obstáculos que se le presentan a Pérez como portador de VIH-SIDA: las consultas con los médicos, la burocracia y la hostilidad del sistema de salud, los padecimientos del cuerpo, la incertidumbre y el miedo ante la posible llegada de la muerte, la soledad, el rechazo social, los tediosos y poco piadosos tratamientos.

Sin embargo, Pérez deja de lado el tono trágico que caracterizaba a la literatura que Birger Angvik (2006) calificó como tanatografía:

relatos-crónicas de la experiencia agonizante en los que la escritura funciona como método paliativo ante la llegada de lo inevitable. Carente de cualquier búsqueda de impresión o impacto en el lector, el lenguaje se presenta despojado de drama o victimización, más bien busca ser lo más fiel posible a la experiencia, al ánimo y al deseo que irrumpen al momento de escribir o de dar cuenta del vivir.

En ese despojo, aparece lo escatológico, lo execrable, lo prosaico, como parte indispensable e indisoluble a la vivencia, el lado b que muchos proyectos poéticos omiten, ocultan o evitan:

La última vez que cojimos me la puso de golpe y me rompió el culo. Después me lo terminaron de romper en el cine. Además creo que es por todos los medicamentos que estoy tomando (Deltisona B 40, Bactrim y Mutum) que cago con una consistencia de arcilla pegajosa que se adhiere a las paredes de mi recto, una mierda muy difícil de limpiar hasta con agua y jabón, se me manchan todos los calzoncillos, una mierda que huele a todas las mierdas juntas (Pérez, 1998, p. 76).

Escribir desde los bordes de lo decible, representable, parece ser la característica dominante de la obra de Pérez. En diversas entradas, Pérez se representa desnudo mientras escribe para apaciguar el ardor de distintas heridas que su cuerpo padece pero también como gesto que él mismo considera como ritual. Un ritual que bien podría leerse como proyecto metaficcional: escribir sin filtros, librarse de las normas y los ropajes que la sociedad impone.

Del mismo modo, la identidad y el deseo recorren las páginas como devenires que niegan todo encasillamiento o rótulo. Si bien sus experiencias sexuales podrían circunscribirse al universo gay (sus devaneos por los baños de Constitución, las noches en los cines porno, las citas con los muchachos que publican o que responden a sus avisos en la revista NX) también se permite fantasear más allá de lo esperable, más de allá de toda configuración de género. En una consulta,

se excita mientras dos doctoras revisan su ano y fantasea con verlas desnudas (Pérez, 1998, p. 33); en otra oportunidad se plantea la posibilidad de estar con una chica (Pérez, 1998, p. 128); en algunas circunstancias se imagina como esclavo en una escena BDSM, en otras, busca un *master* que lo proteja. Es decir, el deseo se vuelve rizoma imposible de encuadrar o definir, el placer se convierte en puro devenir. Lo *queer*, como todo aquello que se aparta de la norma, pero también como disidencia y subversión genérico-sexual, se presenta en *Un año sin amor* bajo sus formas más complejas y diversas.

Asimismo, nos parece fundamental pensar el rol que ocupa el BDSM en el relato. Tanto en los encuentros BDSM que mantiene con José y Pablo como en las citas con quienes responden a sus avisos o llamados, la práctica BDSM se corre de toda versión patológica o táctica. La naturalidad con que se describen los encuentros (como una experiencia más dentro de todas las experiencias vividas durante ese año sin amor), cuestiona la asociación entre BDSM y perversión y lo erige como una de esas estrategias necesarias para dar lugar al deseo y para paliar el dolor, la soledad y la muerte.

Allí donde el orden imperante ve perversión<sup>4</sup>, Pérez presenta absoluta normalidad, deja su libido fluir sin trabas ni obstáculos. Además,

---

<sup>4</sup> Gayle Rubin sostiene respecto a cómo son consideradas determinadas conductas sexuales: “La condena psiquiátrica de las conductas sexuales utiliza conceptos de inferioridad mental y emocional, en vez de categorías de pecado sexual. Las prácticas sexuales de más bajo status son denigradas y tachadas de enfermedades mentales o de síntomas de una defectuosa integración de la personalidad. Además, los términos psicológicos empleados vinculan las dificultades de funcionamiento psicodinámico con diversas formas de conducta erótica. Igualan el masoquismo sexual a los caracteres de la personalidad autodestructiva, el sadismo sexual con la agresión emocional y el homoerotismo con la inmadurez. Estos revoltijos terminológicos se han convertido en poderosos estereotipos que se aplican indiscriminadamente a los individuos en base a su orientación sexual. (...) La homosexualidad promiscua, el sadomasoquismo, el fetichismo, la transexualidad y los encuentros que traspasan la barrera generacional son todavía vistos como horrores incontrolados incapaces de incluir afecto, amor, libre elección, gentileza o transcendencia” (1989, pp. 19-22).

goza de las sesiones como de un juego, nunca como una práctica cuyo fin último sea el dolor. El dolor, de este modo, es vehículo del placer, medio para la excitación y el goce lúdico. Coincido, entonces, con la perspectiva de Peralta (2015) quien considera que no hay impulso de muerte en el BDSM representado en la obra de Pérez, sino que existe un declarado cuestionamiento a los paradigmas que proponen esa relación. Es más, sostiene que cuando Pérez asocia su pasión por el BDSM con las fantasías de su más tierna infancia, el autor-narrador-personaje naturaliza esa práctica.

Podría considerarse también que sus fantasías con los superhéroes como génesis de su deseo rodean al BDSM de una dimensión tan inmaculada como lúdica que conlleva a su despatologización. La asociación entre infancia y BDSM contribuye a abrir otros sentidos, otras posibilidades del deseo, lejos de la mirada que criminaliza, patologiza o juzga.

Para Daniel Link, este pasaje concentra la idea de ciborg característico de la *pop culture*: por el vínculo hombre-máquina y por la presencia de lo monstruoso (en el sentido de aquello que está por fuera de la norma y la clasificación y por la atracción hacia todo aquello que está por fuera de la ley). Al mismo tiempo, el cuerpo es un espacio de tensión entre el deseo y orden fármaco-político:

En *Un año sin amor* lo monstruoso reaparece en su forma clásica (...) aquél que representa un desorden de la clasificación y de la colección. La Enfermedad lo pone frente a su propia monstruosidad y lo obliga a transformarse (...) en su propio sacerdote, en su propio médico, su propio analista, su propio editor (Link, 2006, pp. 259-260).

En ese sentido, sostengo que lo que ocurre con estos textos que juegan con la enunciación autobiográfica y autoficcional es parte de un posicionamiento subversivo respecto a la sexualidad (*queer* podríamos decir si tomamos *queer* en su versión disidente y subversiva,

no normalizada), enunciar en primera persona para romper con los relatos hegemónicos que han hablado por nosotrxs durante mucho tiempo (y que aún continúan hablando). Desde esa posición, la escritura autobiográfica/autoficcional de Pablo Pérez le está dando voz a una voz que no había hablado de esa forma en la cultura argentina hasta ese momento.

Al mismo tiempo, el relato se corre de las formas esperadas, se aleja de la idea romántica de un genio creador, de los estereotipos ligados al proceso creativo. Para Pérez, escribir algo tan íntimo, tan personal, es perder el tiempo —“Siento que escribiendo todo esto, tan personal, pierdo el tiempo” (Pérez, 1998, p. 20)—; sin embargo, esa sensación se vuelve vía de escape de un entorno que lo enferma tanto o más que su propia enfermedad: su familia. Además, confiesa que no quiere ni le interesa trabajar y menos sabiendo que lo que pudiera llegar a ganar no le alcanzaría para dejar atrás ese hostil régimen familiar. Esa aparente apatía, ese constante desgano, podría pensarse más allá de los síntomas del SIDA. Me interesa concebirla como transgresión a un orden (el orden neoliberal, cis, heteropatriarcal) que impone una idea de productividad *per se* y unívoca. Esto se puede vincular con la hipótesis que propone Atilio Rubino para pensar la obra del escritor y cineasta Martín Rejtman: sostiene (y aquí coincido con esa perspectiva) que esa apatía, esa existencia desganaada que algunxs críticxs leen como un vacío generacional representado en la NNA, en realidad podría considerarse como agenciamiento, como resistencia a un sistema socio-político determinado (2018, pp. 3-4).

No me parece casual, de esta manera, que el narrador luego de expresar su rechazo al trabajo también enuncie su fastidio hacia el ámbito literario y sus hipocresías, pero especialmente ataca la feroz e inútil competencia que rige a ese universo. Su pluma no quiere construir castillos felices ni escenas idílicas, quiere contar el veneno que su cuerpo destila, “el veneno de la infelicidad” (Pérez, 1998, p. 21).

Ubicarse en el margen parece ser estrategia discursiva y vivencial para quien intenta sobrevivir a un sistema que lo oprime desde diversos rincones. Uno de esos frentes que hostiga es, por supuesto, la medicina, especialmente la medicina tradicional. El narrador-protagonista se niega a consumir AZT, busca métodos alternativos más amorosos con lxs cuerpxs enfermxs e intenta elegir un criterio propio para luchar contra la enfermedad:

Sigo pensando que necesito un buen médico. Es terrible para mí que no creo en la Alopátía, me estoy decepcionando de la Homeopatía, y mis autocuraciones naturistas darían mejores resultados si tuviera un médico como la gente que me orientara y tomase las riendas del asunto. Por ahora siento que mi mejor médico soy yo mismo, trato de conciliar las voces de las distintas ciencias médicas, desechando los diagnósticos y prescripciones que no me inspiran confianza, casi por puro instinto (Pérez, 1998, pp. 23-24).

A medida que el diario va llegando a su fin, y a pesar de que en algunos pasajes lo invade la sensación de que no sobrevivirá a ese año carente de amor, la escritura se va llenando de algunos signos de cambio: disminuye la carga viral en sus estudios, decide publicar su diario-novela, recibe el año nuevo travestido y allí donde reinaba la tragedia se impone el humor. Junto con sus compañerxs pacientes del Dr Rizzo se divirtieron confesando sus fantasías con el personal del hospital y entre risas y vinos tuvieron lo que Pérez llama la demostración de amor que estaban necesitando. El año se cierra, paradójicamente (o no), con amor, en compañía, subido a unos elegantes tacos y vestido de mujer.

Volver poético lo abyecto, llevar al barro lo aséptico, alejarse de las fórmulas de lo correcto. Enunciar desde el miedo, desde la oscuridad a la que arrastra tan nefasta enfermedad. Enfrentarse al cínico sistema burocrático-médico-científico y permitirse elegir cómo vivir,

sobrevivir y gozar son las premisas que atraviesan a la novela de Pablo Pérez. Así, antes que moldear sus pies para encajar en los encorsetados zapatos de otrxs, el narrador declara cual manifiesto en las líneas finales: “Ahora tengo que intervenir quirúrgicamente los zapatos de taco de gamuza azul número 39 que me dio mi amiga Judith, para lograr que entren en mis pies 43. Más fácil que intentar achicar mis pies con ungüentos pestilentes. Feliz año nuevo” (Pérez, 1998, p. 145).

### **Lxs cuerpxs que el neoliberalismo no veló: “Ese verano a oscuras” de Mariana Enriquez (2018)**

Mariana Enriquez puede ser pensada, dentro de la Nueva Narrativa Argentina, como una escritora de la alteridad. Sus relatos representan esos universos-otros que la sociedad segrega: locxs, lúmpenes, marginadxs, adictxs, inundan la ficción para poner en jaque el orden social y así hacer temblar los cimientos de lo racional, lo normal, lo esperable o lo adecuado. Cuerpxs monstruosxs, conciencias atormentadas, sujetxs clandestinxs, develan la compleja urdimbre del entramado social y cultural y los dispositivos que lo naturalizan.

Este apartado se propone analizar cómo se configuran cuerpxs y sujetxs en el cuento “Ese verano a oscuras” (2018), publicado en la antología *Corriente Alterna*, bajo un contexto específico: fines de los 80 y principios de los 90 en nuestro país. Al mismo tiempo, me interesa pensar cómo aparece representado el VIH-SIDA en el relato y de qué manera la enfermedad y lxs cuerpxs enfermxs dialogan con esa coyuntura.

La narradora en primera persona reconstruye parte de su adolescencia en esos años de transición. Ella y su amiga Virginia pasaban sus días fumando, escondidas y evitando a lxs adultxs. Las aburría su presente monótono, precario y carente de todo tipo de emoción. Estaban obsesionadas con los asesinos seriales. Habían comprado un libro usado sobre asesinos seriales norteamericanos que contrastaba con la rutinaria vida que la Argentina de fines de los 80 les deparaba, en

un barrio en el que no pasaba nada, con la apatía y la amargura de lxs adultxs a su alrededor.

Desde el inicio del relato, se presenta el abismo existente entre lxs jóvenes y lxs mayores y lx lectorx puede empezar a entender las razones de esa apatía:

Nuestros padres, enojados, nos decían morbosas, no había bastante muerte ya, hablaban de la dictadura y los torturadores; no entendían que a nosotras nos gustaba otro tipo de infierno, uno de máscaras y motosierras, de pentagramas pintados con sangre en la pared y cabezas guardadas en la heladera (Enriquez, 2018, p. 15).

Mientras esxs padres intentaban hacerles entender a sus hijxs que el horror del pasado ya era suficiente carga sobre sus hombros, las chicas querían mostrarles a sus progenitores que ellas tenían otros muertos que cargar, que su horror no era el mismo que el de ellxs.

En el relato de Enriquez, aparece lo que Drucaroff (2011, pp. 317 y 318) denomina como “el ideograma de la inmovilidad o el vacío”. Para la autora, en muchos de los relatos de la NNA (realistas o no) los jóvenes viven o aparecen representados como zombis o fantasmas. En los 90 no parece haber otra opción para una generación cuya apatía y vida sin transcendencia es resultante de un contexto sin futuro ni certezas (no sólo a nivel local sino también a nivel global).

En el cuento de Enriquez, las jóvenes toman sol, están echadas depilándose o fumando. Las envuelve la sensación de que el clima las oprime, de que los cortes de luz les quitan la poca vitalidad que pudieran llegar a tener, de que están inmersas en un mundo apocalíptico y que se encuentran demasiado cercanas a la muerte:

Los nombres de nuestro fin del mundo, crisis energética, hiperinflación, deuda externa, obediencia debida, peste rosa. Era 1989 y no había futuro. A los 15 años cuando una chica no tiene futuro toma sol con todo el cuerpo cubierto en Coca-Cola y a la piel pegoteada se acercan las moscas. O

compra marihuana compactada en Paraguay, ladrillos verdes de cincuenta gramos que, cuando se parten, apestan a tóxicos y orín. O se enamora de la muerte y se tiñe el pelo y los jeans de negro, y si puede se compra un velo y guantes de encaje. (...) no nos prestaban atención. Nadie nos prestaba atención. (...) Era aburrido el verano del fin del mundo y no se terminaba nunca (Enriquez, 2018, pp. 16-18).

Lxs adultxs brillan por su ausencia. Son seres sumergidxs en la desazón, la amargura, el alcohol y el desempleo. Cuando se conectan con ellas es para recordarles lo que hacen mal, para que sepan que sus vidas —no las de ellas— están signadas por la tragedia de un pasado que dejó profundas cicatrices. Se asemejan a zombis o fantasmas que deambulan por los espacios ajenos a la realidad de sus hijxs.

Una Argentina en plena crisis social, económica y política las deja sumidas en un desencanto permanente y en una obsesiva búsqueda de algo que drásticamente modifique sus vidas. El quiebre se produce cuando aparecen asesinadas una madre y su hija. Inmediatamente el crimen se convierte en el único tema de conversación del vecindario y de los medios de comunicación. Para las chicas, el homicidio sabía a poco: no se parecía a las historias escabrosas de los asesinos seriales norteamericanos que tanto les quitaba el sueño. Carrasco, esposo y padre de las víctimas, se habría vengado, según los rumores, por la infidelidad de su mujer. Las jóvenes intentan explicarles a sus padres que no había por qué temer. El asesino no volvería porque sus patrones criminales no se correspondían con los de un asesino serial.

En esta sociedad anestesiada, de cuerpxs colmadxs de tranquilizantes, un suceso de tales características no hace sino remover las aguas estancadas de un orden social anclado en el olvido, la negación, la crisis y la decepción. Una democracia que pende de un hilo acuciada por las fuerzas militares que vuelven a aparecer amenazantes. Pero más allá de un gobierno en crisis que funciona como caldo de cultivo para la llegada del más descarnado neoliberalismo, me inte-

resa retomar la frase de la muchacha porque su análisis del crimen podría pensarse como indicio metafórico de lo que esa sociedad y esa generación (la generación cuya juventud transcurre durante la última dictadura cívico-militar) no están aún dispuestas a escuchar, asumir, reflexionar.

Mientras lxs adultxs lloran sus muertos y consideran esa muerte como la única válida e inteligible, las muchachas comienzan a entender las razones de esos otros muertos, los muertos de su generación. “Puro machismo” es la conciencia de una generación que empieza a entender que la violencia reside también en el orden privado, en el ámbito doméstico. Y que esa violencia se estructura sobre un orden específico de género: el patriarcal. Las muertas son mujeres, víctimas del más espeluznante machismo: la madre acuchillada en la cama, la niña apuñalada en el comedor y luego colgada con una sábana en la ventana de la habitación del lado de afuera. La escena se vuelve metáfora del macho que violenta el cuerpo femenino y que exhibe esa violencia en el ámbito público con total impunidad.

La firme creencia de las muchachas de que el asesino no volvería a la escena del crimen (porque eso lo hacían los asesinos seriales y, para ellas, no lo era) puede considerarse, asimismo, como una incipiente y aún inmadura conciencia sobre la violencia de género. Pensar esa violencia como un hecho aislado, sin posibilidad alguna de repetición, podría funcionar como puesta en abismo de ese recorrido que recién se iniciaba (tomemos en cuenta aquí la distancia entre fines de los 80 y el #Ni una menos o la marea feminista).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Se llama “olas” a los distintos movimientos que a lo largo de la historia han marcado la vida de las mujeres y sus luchas. Actualmente hablamos de una cuarta ola feminista por la masividad (de ahí la idea de marea) de las movilizaciones que tuvieron lugar en nuestro país a partir de junio de 2015 bajo la consigna “Ni una menos”. Las mujeres se concentran junto a otros grupos oprimidos como las personas LGBTIQ para denunciar al patriarcado como una forma de organización social excluyente y para decir basta a la violencia machista en todas sus formas.

“Ese verano a oscuras” se construye a partir de sutilezas. Sutilezas que tienen que ver con la distancia entre el tiempo de la enunciación y el de la narración (la narradora puede, ya adulta, ironizar y evaluar esos tiempos apocalípticos de su adolescencia), pero también se relacionan con las estrategias de Enriquez para jugar con lo oculto/lo que se muestra, lo primordial/lo accesorio, lo que se ve y lo que no.

Esa sociedad que a duras penas puede empezar a pensar en la violencia de género, deja en el más completo olvido a quienes cargan con los más crueles estigmas: lxs enfermxs de VIH-SIDA. La enfermedad se menciona en el relato dentro de la lista de los nombres que acarrea el mundo en crisis de fines de los 80 junto con la hiperinflación, la deuda externa, la obediencia debida, etc. (primera sutileza). Pero se hace referencia a ella como “la peste rosa”, uno de los primeros nombres que recibió la enfermedad por la directa asociación que la sociedad instaló entre ésta y la comunidad homosexual. Ricardo Llamas (1995) denomina a este proceso “la homosexualización del SIDA”. A pesar de que en los primeros años de la enfermedad ya se contaba con numerosos datos de personas heterosexuales infectadas, los discursos (mediáticos, científicos, del sentido común) instalaron la idea de que la enfermedad proliferaba mediante y a causa de un grupo de riesgo que en realidad eran sectores ya estigmatizados y segregados socialmente (homosexuales, haitianos, hemofílicos y adictos a la heroína).

La narradora adulta se refiere a la enfermedad con esa denominación, recreando un clima de época pero también podría ser un anticipo para introducir la historia de Pity, un personaje aparentemente marginal en el relato, pero que condensa múltiples significados.

Como ya sostuvimos anteriormente, el crimen funcionó como velo y como revelación a la vez. El velo permitió que las chicas olvidaran al menos por unas horas que Pity (el kiosquero que despertaba suspiros en las muchachas) estaba nuevamente internado a causa del SIDA. Las chicas se indignaban porque la gente evitaba ir a comprar

por temor a contagiarse, lxs consideraban ignorantes. En cambio, ellas desafiaban el miedo y la ignorancia y buscaban cualquier excusa para verlo. El SIDA como pandemia, como atmósfera de muerte y desazón, como amenaza y paranoia colectiva, como motivo de segregación y discriminación, en palabras de la protagonista:

La ambulancia había venido otra vez, ya sin sirena, y decían que esta vez sí, esta vez no volvía del hospital. Nosotras creíamos que la familia deseaba que se muriera porque cada vez iban menos clientes al kiosco, tenían miedo de contagiarse sida si compraban caramelos. Nosotras no. Nos habían explicado cómo se contagiaba el virus. Odiábamos a la gente estúpida, ignorante, y si podíamos conseguir dinero comprábamos en el kiosco galletitas y Coca-Cola y jugos en polvo, cualquier cosa artificial. Nos gustaba todo lo artificial, los caramelos Fizz que burbujeaban en la lengua, el helado sabor crema del cielo que era de color celeste, todo lo que se disolviera o creciera en el agua. También nos gustaba Pity y no queríamos que se muriera, pero nadie parecía capaz de sobrevivir al sida ese verano (Enriquez, 2018, p. 18).

Finalmente, la muerte de Pity llegó mientras todxs seguían pendientes del caso. Algunas muertes producen consternación, otras son tapadas por las noticias en boga. Algunos cuerpos quedan sumergidos en el más profundo olvido, otros merecen la meticulosa atención de la población:

A todos nos vino bien, fue algo de qué hablar, algo que esperar, algo que nos hacía olvidar la muerte de Pity, a quien no aceptaron en ninguna casa de servicios fúnebres, hubo que velarlo en su departamento, a la luz de las velas para colmo, las sombras le afilaban todavía más la cara, parecía una mujercita vieja envuelta en un trapo blanco. Pity, que había sido tan lindo, con su pelo largo y la dentadura perfecta (Enriquez, 2018, p. 23).

La cita denota varias cuestiones que resultan interesantes para pensar la complejidad del cuento. Por un lado, me parece necesario

detenernos en esxs cuerpxs y sujetxs que la sociedad margina inclusive hasta en la muerte. Nadie quería velar a Pity: su ser enfermo lo encierra en el ámbito privado, allí donde ya no constituye una amenaza para el orden social (el *corpus pornograficus* de Preciado, tal como reseñamos al comienzo).

Tomemos ahora otra sutileza: el cuerpo de Pity, consumido por la enfermedad, parece el de “una viejecita muerta”. Podemos preguntarnos por qué el de una viejecita (y no un viejecito). Una hipótesis podría ser cierta asociación entre lo femenino y la fragilidad pero si tenemos en cuenta el contexto (que la narradora describe como pudoroso) podemos pensar que la feminización de Pity es la forma decorosa de dar a entender la posible homosexualidad del kiosquero.

El barrio ve, el barrio escucha y, sin embargo, prefiere no meterse en las discusiones de la bailarina con Carrasco, prefiere no comprarle al kiosquero, prefiere no ver un cuerpo muerto por SIDA. Lxs adultxs sobreviven como pueden a causa de las consecuencias del pasado y una generación crece sin la atención de esxs adultxs. Lxs mayores culpan, pegan, niegan y lxs jóvenes saben, se atreven, ven, denuncian, intuyen, sugieren. Aquello de “lo privado es político” recién comienza a gestarse y ese estado embrionario se palpita en las sutilezas de la narrativa de Mariana Enriquez.

### **El VIH-SIDA trans: *Continuadísimo* de Naty Menstrual (2008)**

Naty Menstrual es una artista trans multifacética: poeta, performer, actriz, escritora. En el año 2008 publica por Eterna Cadencia *Continuadísimo*, un grupo de relatos y cuentos que varían tanto de tono como de género. Allí, el universo trans se despliega sin ningún tipo de tabú, muchas veces con humor, en todo lo que tiene de crudo y marginal, pero también en su paroxismo deseante y su constante fluir. Me concentraré sólo en dos de los relatos del capítulo “Camara-da Kaposi” porque es allí en donde ficción y VIH-SIDA se entrelazan.

“La Mr. Ed”, el primer relato del capítulo, se abre con la descripción de la Mr. Ed, caracterizada por el humor sin reparos:

La Mr. Ed era única. Fea como ella sola. Tucumana de pura cepa, morocha casi negra de antepasados aborígenes. Nada le había impedido, a pesar de esa enorme fealdad, hacerse primero marica y después travesti. Ella bromeaba irónicamente y decía siempre:

Total... a los que me cojo los pongo de espaldas. Una vez que me la ven parada se olvidan de mi cara (Menstrual, 2008, p. 73).

Esx narradorx en tercera persona, tan sincerx como despiadadx, se asemeja a la Mr. Ed en su ironía, en su humor y en su mirada atrevida y licenciosa. Nos cuenta cómo sus chongos más frecuentes son aquellos que viven de la censura al otrx, reaccionarios de doble vida y moral. La Mr. Ed llega a Buenos Aires rechazada a los golpes por su padre. La marcada violencia que sufren las chicas travestis, especialmente en lugares del interior en donde reina el patriarcado, empieza en el orden familiar. La familia heteronormativa rechaza y expulsa a todx aquel que se atreva a quebrar su estricta lógica.

La ciudad, en cambio, le da el anonimato necesario para que florezca su ser travesti y un grupo de amigas con las que compartirá departamento. Todxs sobreviven prostituyéndose, pero la Mr. Ed tenía una particularidad: “Las tres amigas que estaban con ella se encargaban de los que buscaban culos y tetas. Pero cuando alguno (que no eran pocos) andaba en busca de pija... aparecía la Mr. Ed, que hacía honor con su entrepierna a su hollywoodense apodo de caballo” (Menstrual, 2008, p. 74).

El problema es que la Mr. Ed elegía no cuidarse con sus clientes, a pesar de las advertencias de sus amigas. Muchos clientes la preferían porque no usaba preservativos y se entregaban a esa desenfadada lujuria. Es más, ella cobraba más caro por no usar preservativo y acabar adentro. Hasta que un día empiezan a aparecer los signos visibles

de la enfermedad. La Mr. Ed nota, mirándose al espejo, una mancha que primero considera sífilis, pero luego, al aparecer la segunda, cree necesario recurrir a un médico para que le proporcione la medicación necesaria: “Ya eran dos... en pocos días iban a ser cien... ella lo sabía” (Menstrual, 2008, p. 75). Inmediatamente se dirige al hospital. La escena, que podría empaparse de dramatismo, se narra con el mismo humor que atraviesa a todo el relato: “Se maquilló con una tonelada de maquillaje cremoso Katalia número seis y quedó hecha una mascarita irreal mezcla de mimo, payaso y geisha” (Menstrual, 2008, p. 75).

La Mr. Ed intenta cubrir los signos que su cuerpo manifiesta y se adentra en un mundo cargado de muerte: el hospital Muñiz. Un médico frío y apático la enfrenta con lo que se niega a aceptar: las manchas podían no ser esta vez de sífilis y le habla del Sarcoma de Kaposi. El aparato médico-burocrático y su falta de contención y humanidad quedan representados en las consultas que mantiene con el joven doctor que atiende pacientes como si de objetos o mercaderías se tratara. Por otro lado, las escenas dan cuenta de una etapa de la enfermedad en que todavía las personas no eran plenamente conscientes de los síntomas, las formas de prevención y las diferencias que mantiene con otras enfermedades venéreas.

La protagonista del relato oculta su enfermedad y evita que sus amigas y compañeras sepan lo que está atravesando; según ella, se reirían de su desgracia y se regocijarían en sus cuerpos libres de todo virus. Para la Mr. Ed, tener VIH-SIDA es algo tan trágico como vergonzoso. Dispuesta a mantener su padecimiento en secreto y soledad, se cree capaz de cualquier cosa con tal de que la noticia no salga a la luz:

Fueron semanas duras de llanto a solas y en silencio. No pensaba decirle a nadie nadie. Las maricas son amigas pero si se enteran agarran el primer megáfono que encuentran para salir a la avenida 9 de julio a vociferarlo como regodeándose:

—¡Esta está embichada y yo nooooooooo!

Ella no iba a darle de comer a nadie. Si las manchas seguían, usaría más maquillaje, más y más... Si usara Revlon sería distinto, sería otro presupuesto. Se compraría la fábrica de Katalia o de Angel Face si fuera necesario (Menstrual, 2008, p. 77).

La cita da cuenta de al menos dos cuestiones cruciales relacionadas a la enfermedad y sus representaciones ficcionales: cómo la clase social es una variable que complejiza y agudiza el proceso que atraviesa el cuerpo enfermo y las metáforas con que se referencia tanto al virus y a la enfermedad como a la condición de ser/estar enfermo. La posición socio-económica empeora la situación de quien padece el malestar. La clase alta cuenta con los recursos necesarios para hacer frente a la dolencia sin la necesidad de someterse a la burocracia o la desidia de los programas de salud estatales, pero también puede ocultarse, enmascararse sin ponerse en evidencia. La calidad de la base o máscara facial se vuelve metáfora de ese privilegio, un símbolo de una situación que corre con ventaja desde el punto de partida.

Una amiga le cuenta de un tratamiento de auriculoterapia que una conocida había iniciado con una médica china. La Mr. Ed se mostró interesada pero nunca quiso aceptar que era para tratar su VIH-SIDA y le mintió diciendo que quería verla por sus problemas en el hígado. Durante todo el relato se menciona la enfermedad metonímicamente: “embichada”, “el bicho”, son algunos ejemplos de cómo se evita explicitar el padecimiento de la persona enferma. Lo metonímico puede responder al tabú que rodea a esta enfermedad pero también a una suerte de superstición colectiva que consiste en evitar la mención para evitar el contagio (como si las palabras contagiaran, transmitieran la enfermedad tal como lo hacen los fluidos sexuales) y para postergar la llegada de la muerte.

Lo metonímico se impone en estos relatos para dar cuenta de cómo la sola mención de la enfermedad genera pánico en la sociedad.

Es llamativo, asimismo, que el discurso del médico también evite utilizar el término aunque sí se menciona el Sarcoma de Kaposi. De todas maneras, el principio constructivo también es metonímico: mencionar la enfermedad por sus síntomas incluso desde el saber médico-científico.

Así, la Mr. Ed va perdiendo peso a medida que la enfermedad avanza y que el tratamiento alternativo fracasa. Hasta que un día la epifanía la alcanza: se da cuenta de que las semillas no la estaban ayudando y que, desde el inicio, se había dejado llevar por la negación. Se da un baño de inmersión y nota que en una de sus orejas crecía un brote. Se ríe de lo absurdo de la situación.

El relato hace un viraje del crudo y sarcástico realismo hacia lo fantástico en el desenlace. Cuando regresan sus compañeras reciben el reto del encargado que había tenido que entrar a la fuerza porque el agua corría bajo la puerta. Al ingresar al departamento se encuentran con una escena, a mi entender, alegórica. Todo estaba cubierto por una enredadera y las pertenencias de la Mr. Ed estaban intactas. Nadie la había visto salir y nadie supo más nada de ella. Dentro de la bañera, nadie notó que crecía un brote que se alimentaba de una gota que caía rítmica desde la ducha.

El simbolismo alegórico podría ser desentrañado desde distintos puntos. Un punto crucial es el borrón y cuenta nueva que la comunidad del edificio hace tras la desaparición de la Mr. Ed. Sus compañeras se marchan por los problemas ocasionados y “al departamento se mudó una pareja recién casada, formal y bien establecida, y en el edificio todos más que contentos” (Menstrual, 2008, p. 81). El reemplazo de la promiscua y ruidosa comunidad de travestis por una familia heteronormativa bien podría representar la actitud que la sociedad adoptó frente al VIH-SIDA: el conservadurismo; el ataque, la estigmatización y segregación frente a toda conducta, práctica o deseo disidente y frente a los cuerpos y grupos considerados peligrosos (por ser portadores del mal).

El orden del cuerpo social se reestablece cuando se extirpa lo que lo vuelve caótico, enfermo, patológico. De esta manera, los vecinos de la Mr. Ed quedan contentos con el exilio de sus compañeras y con su desaparición.

Por otro lado, me parece importante detenerme en la metamorfosis fantástica de este final. La Mr. Ed deviene enredadera, el cuerpo enfermo se transforma en algo vivo que crece sin límites por el espacio; allí donde se pretende poner un límite (los límites que llegan con la muerte, los límites que pone la enfermedad, los límites que pone la sociedad) se transforma en rizoma que brota y se expande sin control, orden ni fronteras. De hecho, la enredadera es una planta que se define por su capacidad de expansión apoyada en lo que para otras plantas podría ser un obstáculo. También el agua se desliza debajo de la puerta, invadiendo el espacio común y cuestionando las fronteras entre lo público y lo privado. Es el portero el portavoz de ese orden que intenta que lo enfermo, lo disidente, lo monstruoso, se mantenga oculto, innominado y apartado. El edificio social intenta erigirse quitando la descontrolada naturaleza, pero allí donde nadie lo ve, el cuerpo humano devenido vegetal crece por entre los intersticios de la aparentemente impenetrable estructura social.

Otra lectura posible es pensar el brote como metáfora de la enfermedad que se esparce sin límites ni fronteras (es una metáfora típica para dar cuenta de cómo las diversas enfermedades/virus se replican, incrementan, reproducen) y más allá de toda moral, conducta, práctica o deseo. El famoso slogan “El SIDA nos afecta a todxs” pareciera estar representado en ese brote/enredadera.

El segundo relato de este capítulo se llama “La empastillada”. La metonimia se hace presente otra vez describiendo al sujeto enfermo a partir de su tratamiento. La Angie, protagonista del cuento, es portadora del virus y la enfermedad que nos atañe. Recibe este epíteto desde el título que anticipa lo que la ficción tematiza desde las prime-

ras líneas: su cuerpo enfermo padece los típicos síntomas de la enfermedad (sudoración extrema, por ejemplo). En las alacenas de su casa esconde en tarros de harina las pastillas que devora arbitrariamente cuando los síntomas la invaden. Las pastillas se ocultan porque se necesita mantener en secreto su ser enfermo. La Néstor se entera por azar mientras se disponía a cocinar escalopes. Le pregunta a su amiga si estaba “embichada” y las dos se confiesan lo que hasta ese momento se habían encubierto. La enfermedad las hermana y las distancia de su trágica soledad.

Se representa, asimismo, el oscuro mundo de tratamientos y grupos de ayuda para las personas que contraen VIH-SIDA. Pero la Angie se agota de ellos y busca formas paralelas, clandestinas y personales para tratar su mal: roba medicamentos a otros enfermos, hace sus propios *cocktails* y toma la medicación cuando ella considera. Esta suerte de rebeldía ante los tratamientos institucionalizados puede ser leída también como una denuncia: éstos no tienen en cuenta las particularidades, los tiempos y las necesidades de cada paciente, y homogeneizan lxs cuerpxs.

Al igual que la Mr. Ed, la Angie no quería cuidarse y había sido expulsada de su familia “como si fuera un monstruo que manchaba su apellido” (Menstrual, 2008, p. 84). Ambas se niegan a someterse a los límites del deseo y es precisamente en el universo deseante donde se alejan de la tristeza, la soledad y la desesperación. Un día la Angie se levanta en la calle un chongo y se van juntos a un albergue transitorio. Cuando terminan de tener sexo, el chongo le pega y le roba sus pertenencias. La Angie sale como puede y el conserje hace como si no la hubiera visto. La evasión del empleado del albergue se devela símbolo de una sociedad que niega lo que no quiere ver: la extrema marginación y violencia que padecen quienes no cumplen con los parámetros hegemónicos de género, especialmente el colectivo trans.

De la misma manera que en el relato anterior, la narración fusiona

dramatismo y humor impidiendo que esas escenas cargadas de dolor y muerte triunfen sobre la vida y el buen ánimo. La Angie decide competir con el “bicho”: se toma el tarro entero de pastillas y le dice a su enfermedad frente al espejo: “Viste, bicho hijo de puta... viste bicho hijo de puta que no me ganaste... ahora te jodo y me mato yo primero.” (Menstrual, 2008, p. 86). Rompe el espejo contra el piso y entre los vidrios espera a la muerte riendo. Cuando la Néstor la encuentra desnuda y desangrada en su departamento piensa: “Me jodiste, hija de puta... te me mataste vos primero.” (Menstrual, 2008, p. 86). El mundo trans cargado de muerte y tragedia se fusiona con el humor, el desenfado y la valentía.

Elegir el momento y la forma de la propia muerte es un claro desafío a la enfermedad y los límites que ésta impone al cuerpo enfermo, pero también una manera de decirle a la sociedad que no son sus golpes los que la van a matar sino su voluntad de poner fin a tanta tragedia. La autora de *Continuadísimo* propone en estos relatos representar el mundo marginal, el mundo agónico, el mundo violento, mediante el tono humorístico, el sarcasmo y lo fantástico. Que las travestis golpeadas, agonizantes, enfermas, devengan naturaleza, risa y deseo nos habla de una ficción que propone deconstruir las formas del orden social cuestionando las dicotomías que lo sostienen e imaginar otros mundos, cuerpos y deseos posibles.

## **Monstruos que importen**

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo  
ni varón ni mujer  
ni XXI ni H2O  
  
yo monstruo de mi deseo  
carne de cada una de mis pinceladas  
lienzo azul de mi cuerpo  
pintora de mi andar

no quiero más títulos que cargar  
no quiero más cargos ni casilleros a donde encajar  
ni el nombre justo que me reserve ninguna Ciencia

*Yo monstruo mío, Susy Shock*

Lo que te da terror te define mejor,  
no te asustés, no sirve, no te escapés, volvé  
volvé, tocá, miralo dulcemente esta vez,  
que hay tanto de él en vos pero hay más de vos en él.

*Lo que te da terror, Gabo Ferro*

Lxs autorxs que seleccioné proponen concebir lo monstruoso de un modo radicalmente distinto de lo que tradicionalmente representa el monstruo: en estas obras, lxs cuerpxs enfermxx de VIH-SIDA son sujetxs y objetxs de deseo, se enfrentan a un orden que lxs expulsa y lxs subyuga, cuestionan las tecnologías (de género, científicas, médicas) que pretenden encorsetarlx y dictaminarlx una única manera de transitar la enfermedad (y su identidad). Encaran (o son representadxs) mediante el humor y la ironía lo que se vivencia monolíticamente desde lo trágico. Denuncian los procesos mediante los cuales se naturalizan prácticas que discriminan, que homogenizan cuerpxs, sujetxs, deseos y subjetividades. Desenmascaran la impoluta objetividad científica y corren el velo de los prejuicios y estigmas que cargan quienes transitan la enfermedad (prejuicios de género, de clase, sociales, culturales). Una de las hipótesis principales de Susan Sontag, y que podemos leer en consonancia con lo que estas obras proponen, es que: “tener SIDA es precisamente ponerse en evidencia como miembro de algún ‘grupo de riesgo’, de una comunidad de parias. La enfermedad hace brotar una identidad que podría haber permanecido oculta” (2005, p. 111). Resulta interesante continuar esta idea en la medida en que ese develamiento conlleva asociado un prejuicio (o varios) hacia esa identidad que se había mantenido oculta. Es decir, esxs

sujetxs enfermxs ya eran monstruos porque quebraban un orden, se corrían de la norma, carecían de derechos que sí gozan lxs cuerpxs/ sujetxs hegemónicxs.

Así, Mariana Enriquez, Naty Menstrual y Pablo Pérez abren las puertas para empezar a imaginar otros mundos posibles, una humanidad que abrace lo monstruoso, que devenga monstruosa y una sociedad en la que la enfermedad se transite desde el amor, el respeto y la diversidad.

### Referencias bibliográficas

- Angvik, B. (2006). Arenas, Sarduy: sida y tanatografía. En D. Ingenschay (Ed.), *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (pp. 37-51). Madrid: Iberoamericana.
- Deleuze, G. y Guattari F. (1997). *Rizoma*. Valencia: Pre-textos.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Enriquez, M. (2018). Ese verano a oscuras. En E. Almeida, *Corriente alterna* (pp. 13-25). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FILBA.
- Gorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Llamas, R. (Comp.) (1995). *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI.
- Link, D. (2006). Enfermedad y cultura: política del monstruo. En Wolfgang Bongers y T. Olbrich (Comps.), *Literatura, cultura, enfermedad* (pp. 249-265). Buenos Aires: Paidós.
- Mandolessi, S. (2009). *Anatomía del extranjero. La abyección como categoría analítica en la obra de Witold Gombrowicz* (Tesis doctoral). Universidad Católica de Lovaina.
- Menstrual, N. (2008). *Continuadísimo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Peralta, J. L. (2015). Pablo Pérez: las bondades del *bondage*. En J. Amícola (Comp.), *Una erótica sangrienta* (pp. 259-288). La Plata: EDULP.

- Pérez, P. (1998). *Un año sin amor. Diario del SIDA*. Buenos Aires: Taurus.
- Preciado, P. (2014). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Rubin, G. (1989). Reflexionando sobre el sexo. Notas para una teoría radical de la sexualidad. En C. Vance (Comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (pp. 113-190). Madrid: Revolución.
- Rubino, A. (2018). Prótesis tecnológicas y cuerpos enfermos en *Literatura y otros cuentos* de Martín Rejtman. Trabajo presentado en V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.10811/ev.10811.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10811/ev.10811.pdf)
- Sontag, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.

## El monstruo de la farmacopornomegalópolis. Ciudad y sexo en la literatura de Naty Menstrual

*Atilio Raúl Rubino*

### **Una constelación monstruo**

“26 y ½” es el cuento que inicia el primer libro publicado de Naty Menstrual, *Continuadísimo* (2008). Su protagonista es Sissy Lobato, una travesti trabajadora sexual llamada así por Sissi Emperatriz y por Nélide Lobato. El relato narra un episodio de levante callejero de un cliente, que le dice princesa y, en épocas de escasez sexual, la entusiasma con sus veintiséis centímetros y medio. Se van a tener sexo a la pensión en la que ella vive, pero una vez allí él la golpea y le dice “¿pensabas que te iba a coger, PUTO SUCIO DEGENERADO? ¡No cojo MONSTRUITOS... no tendrías que haber nacido... no tenés ni Dios vos, CERDO!” (Menstrual, 2008, p. 18). El uso de las mayúsculas no es un destacado mío, sino que corresponde al original de Menstrual y nos permite recortar en las palabras del agresor toda una constelación de sentidos, con la figura del monstruo (en diminutivo y plural) en el centro. Para completar esta constelación de palabras que resultan altamente simbólicas, sigamos con el cuento. Mientras el agresor, “la basureaba, la revolcaba por el suelo sin dejar de patearle el cuerpo” completa más aún esta asociación de conceptos simbólicos: “¡No te van a dar ganas de enfermar a nadie más, PUTO SIDOSO!... ¿Sabés lo

que hubiera hecho con vos HITLER si te hubiera conocido? ¿O SUÁ-REZ MASON, MARICA DE MIERDA?” (Menstrual, 2008, p. 18).

De un lado, puto, sucio, degenerado, monstruito, cerdo, sidoso, marica y mierda. Del otro, Hitler y Suárez Mason, nazismo y dictadura militar argentina, si nos atenemos sólo a las palabras en mayúsculas, presumiblemente gritadas por el personaje en un tono de voz mayor al del resto de la frase. Pero que también dan cuenta, como dije, de una constelación, que nos permite pensar al monstruo en la cultura. Si desde una perspectiva biopolítica, el monstruo es el exterior interno que permite definir lo humano, delimitando esa zona de lo no-del-todo-humano, marca entonces el lugar de lo abyecto, del detritus de la sociedad, la mierda, la suciedad, la enfermedad, el chiquero, el cerdo. El monstruo, como el vampiro, contagia, disemina la suciedad. Lo que tenemos es, por un lado, la construcción de lo abyecto, lo no (o no-del-todo) humano, el monstruo y, por otro, la policía de los bordes (Cohen, 1996),<sup>1</sup> Hitler y Suárez Mason, nazismo y dictadura, en una clara alusión a la continuidad de los “sueños de exterminio” (Giorgi, 2004) desde la posguerra hasta la actualidad, en la era que podemos denominar, con Paul B. Preciado, como régimen farmacopornográfico.

Preciado retoma la teorización de Deleuze de las sociedades de control pero prefiere denominar farmacopornográfico al régimen actual de control de cuerpos y subjetividades, ya que en él ya no se controla a los sujetos mediante la disciplina externa sino que las tecnologías de subjetivación son internas, micro y protésicas, es decir, se convierten en cuerpo: “Si en la sociedad disciplinar las tecnologías de subjetivación controlaban el cuerpo desde el exterior como un apar-

---

<sup>1</sup> En su “Monster Culture (Seven Theses)” Jeffrey Jerome Cohen plantea como una de las tesis sobre el monstruo en la cultura que éste es una policía de los bordes, custodia los límites de lo posible, previene la movilidad, marca los límites que sostienen el sistema de representación: “The monster is transgressive, too sexual, perversely erotic, a lawbreaker; and so the monster and all that it embodies must be exiled or destroyed. The repressed, however, like Freud himself, always seems to return” (Cohen, 1996, p. 16).

to ortoarquitectónico extremo, en la sociedad farmacopornográfica, las tecnologías entran a formar parte del cuerpo, se diluyen en él, se convierten en cuerpo” (Preciado, 2014, p. 72). El control de la subjetividad se lleva adelante por un mecanismo microprotésico que es a la vez material (fármaco) y simbólico-mediático (porno). Para Preciado, el régimen comienza a operar a partir de la posguerra y coincide, en ese sentido, con la invención de la categoría de género, por eso también lo llama postmoneyista.<sup>2</sup> Además, al denominarlo régimen y no sociedad está dando cuenta, con una clara alusión al nazismo, de la continuidad de los “sueños de exterminio” (Giorgi, 2004) en la posguerra. O, de la posguerra en adelante. Hitler y Suárez Mason, el régimen nazi y la dictadura cívico-militar argentina, dos planes de exterminio con propósitos y objetos de odio disímiles (judíos y subversivos) pero un mismo particular ensañamiento con la comunidad disidente, con maricas, lesbianas y trans. El ataque de odio que Mens-trual pone en escena reactualiza al mismo tiempo al nazismo y a la dictadura en Argentina y se reinscribe en un acto de memoria. Putos, tortas y travas también fueron objeto de persecución sistemática por parte de ambos regímenes. Maricas, tortas y travas siguen siendo objetos de persecución ahora de la biopolítica que produce lo humano en tanto biotecnología, delimitando el afuera de lo humano, el desecho: el monstruo objeto de odio o del dejar morir. Pero si el monstruo es una producción de la tecnobiopolítica (Haraway, 1999), también es una potencia afirmativa, es la vida que resta a lo humano. Sissy Lobato es trans y prostituta, pero también es hija de una cismujer que fue prostituta y, como ella, vive en la pobreza. Al analizar este cuento, Edwards (2017) se centra justamente en las diferencias de clase social entre los dos personajes, ya que el cliente se le aparece a Sissy en un Audi A3. Para Edwards,

---

<sup>2</sup> En relación con el médico John Money y el surgimiento de la categoría de género como la manifestación cultural del sexo biológico, binario y compulsivo.

She, too, is searching for pleasure, and in that she is much like her prince. What separates them is their economic point of origin, not their desire for physical gratification (...). Here, Sissy is clearly sexual. She does not accept the passivity traditionally associated with prostitution and sexual objectification (Edwards, 2017, p. 140).

Ella es su propia producción y el hecho de vivir en la pobreza y de que su madre haya sido también prostituta se presenta en el cuento como una marginación que permite el agenciamiento disidente:

Se habían muerto las esperanzas de vivir en un palacio, como le decía su madre cuando era chico mientras lo vestía de princesa y jugaban a que era Sissi. Una madre que soñó con ser una gran actriz y solo llegó a ser puta en un cabarulo del Once: Sissy había comprobado en carne propia que había cosas que se heredaban, más allá de la genética (Menstrual, 2008, p. 16).

Hay en ese gesto de la madre una potencia afirmativa del monstruo. Es importante notar, justamente, el hecho de que Sissy es una *self-made woman*, no sólo en un sentido general, por haber construido su propia vida, sino también en uno prostético. Ella es su propia producción a partir de un uso desviado de los dispositivos biotecnológicos que producen lo humano, ya que lo natural, lo orgánico, lo biológico son también producciones de la cultura (Haraway, 1999, p. 123), del régimen fármaco-pornográfico. También su cuerpo es una producción consciente y deseada, con Sissi Emperatriz y Nélide Lobato como modelos de femineidad:

Había hecho todo lo posible en esos veinte años para parecerse a alguna de las dos, se inyectó cuanta silicona líquida existía, en cirugías caseras hechas entre amigas sin medidas seguras de higiene y sin ninguna garantía. Primero un poco de TETA, luego un poco de CADERA, más tarde el espejo señalaba la NARIZ, redondeado de FRENTE, relleno de PÓMULOS, silicona en los LABIOS... y así, en veinte años había completado el círculo mucho más de una vez: TETAS-CADERA-NARIZ-FRENTE-PÓ-

MULOS-LABIOS y vuelta a empezar: TETAS-CADERA-NARIZ-FRENTE-PÓMULOS-LABIOS (Menstrual, 2008, p. 15).

Los ideales de la belleza femenina son puestos en cuestión también en el cuento, pues según lx narradorx, Sissy “tuvo el honor de parecerse a Zulema Yoma, a Elsa Serrano, a Guido Süller, a Marcelo Polino, a Michael Jackson, pero nunca nunca nunca ni a Sissi Emperatriz ni a Nérida Lobato” (Menstrual, 2008, p. 15). Lo interesante es que en el recurso humorístico se la compara con personajes de la farándula argentina de los años noventa, en donde desde los medios se exhibía un modelo de belleza a partir de la intervención médica. Pero en todos los casos se trata de varones y mujeres cis. Lo que parece una burla por parte de lx narradorx da cuenta de la producción biotecnológica del cuerpo cis.<sup>3</sup> Es la era del hombre operable (Sloterdijk, 2004) y el régimen farmacopornográfico. Como dice Preciado, un conductor de televisión y una actriz porno ya no se diferencian en la maquinaria farmacopornográfica, el cuerpo puramente orgánico no existe. En el caso de Sissy ella es su propia construcción identitaria, simbólico-material, por eso mientras es golpeada resuenan las mismas partes del cuerpo: “y mientras la basureaba, la revolcaba por el suelo sin dejar de patearle el cuerpo: TETAS-CADERA-NARIZ-FRENTE-PÓMULOS-LABIOS... TETAS-CADERA-NARIZ FRENTE-PÓMULOS-LABIOS, una y otra vez, engegucido” (Menstrual, 2008, p. 18). Lo que se ataca es la propia construcción tecnológica, el uso desviado de los dispositivos biotecnopolíticos de producción de lo humano no para adaptarse al binarismo sexo-genérico, sino para subvertirlo. Lo que se ataca es, justamente, la potencia afirmativa del monstruo.

---

<sup>3</sup> El prefijo cis proviene del latín y significa “del lado de”. Comenzó a usarse en el activismo y la teoría trans durante las últimas décadas para marcar los privilegios de lo no-transgénero: “The idea behind the term is to resist the way that ‘woman’ or ‘man’ can mean ‘nontransgender woman’ or ‘nontransgender man’ by default, unless the person’s transgender or nonbinary status is explicitly named” (Stryker, 2008).

Por otro lado, es interesante señalar que sus dos modelos de belleza, Nélide Lobato y Sissi Emperatriz, dan cuenta también de la cultura como dispositivo simbólico-somático de trans-incorporación. La primera es una vedette argentina y, como tal, representa ese ideal pornográfico, que trasciende al porno propiamente dicho. Fallecida en 1982 a sus 47 años, su carrera atravesó por diferentes dictaduras en Argentina que culmina con la de 1976-1983 en el tramo final de su carrera. Por su parte, la imagen cultural que prevalece de Sissi Emperatriz no es tanto el personaje histórico, Isabel de Baviera, sino las películas austríacas protagonizadas por la actriz Romi Schneider, *Sissi* (1955), *Sissi emperatriz* (*Sissi - Die junge Kaiserin*, 1956) y *El destino de Sissi* (*Sissi - Schicksalsjahre einer Kaiserin*, 1957), dirigidas todas por Ernst Marischka. Durante la posguerra el cine europeo tuvo enormes cambios. Mientras en países como Italia emergía el neorrealismo que mostraba los despojos que había dejado la guerra, el cine de habla alemana volvía al pasado para evitar hablar del presente. Las películas de Sissi eran una forma de retrotraerse a un supuesto esplendor del imperio austro-húngaro, los conflictos que en esas tres películas atravesaba Sissi eran nimios, del estilo de la comedia romántica y el melodrama, y prevalecía la imagen de la bella y joven Romi Schneider, sus esplendorosos vestidos y los paseos y aventuras en majestuosos castillos (a los cuales en ocasiones se filmaba con tomas muy complicadas para evitar mostrar que estaban en ruinas por los bombardeos). La Sissi Emperatriz de Romi Schneider es, así, un dispositivo normalizador del régimen farmacopornográfico que, asimismo, instauró también el imaginario de la princesa que luego continuó en las películas de Disney. Pero la Isabel de Baviera histórica a la que representa fue también una producción tecnológica, ya que, despojada de sus hijos, a quienes no se le permitía criar, sufrió trastornos alimenticios como la anorexia y se hizo instalar novedosos aparatos de gimnasio para mantener su figura (Carter, 2010, p. 97).

Volviendo al cuento de Menstrual, en este contexto es evidente cómo, por un lado, lejos de la objetivación de la prostitución, Sissy Lobato es sujeto de su deseo y, por otro, se trata de una autoproducción identitaria y somática, un desvío de los códigos farmacopornográficos del binarismo sexo-genérico y la coherencia compulsiva entre sexo/género/deseo (a diferencia de Polino, de Yoma, de Serrano, de Jackson, de Suller). Es su propia creación, “yo primer hijo de la madre que después fui” como dice Susy Shock en su poema “Yo, monstruo mío”.

Resulta inevitable detenerse en el final del relato, la parte más comentada de este cuerpo, porque da cuenta de cómo los personajes de Menstrual “reterritorializan la violencia que sobre ellas se ejerce para salirse del lugar de víctima pasiva y transformar las relaciones de poder” (Alloatti y Cardozo, 2018, p. 70), en muchos casos mediante un devenir monstruoso. Al ser agredida, Sissy se defiende: “agarró una sartén Essen que había heredado de su madre y se la partió en la cabeza” (Menstrual, 2008, p. 18). Lo que sigue marca el desenlace del cuento y el devenir animal de la protagonista. Sissy se le tira encima, comienza a gritarle y a zamarrearlo y

le sacó la pija del pantalón, se sentó arriba encegueda, se la metió hasta el fondo. ACABÓ. La sacó. Lo empezó a besar, a morder, hasta llegar a los veintiséis centímetros y medio, los miró llorando, se los puso en la boca, y con todas las fuerzas que le quedaban TIRONEÓ y TIRONEÓ hasta arrancarlo entero (Menstrual, 2008, p. 19).

Sissy se convierte en un “monstruo caníbal” (Villagarcía, 2010, s/p). Este devenir animal, bestia, caníbal, es una fuga de la humanidad, si entendemos que lo humano es un complejo dispositivo de poder que le asigna la posición de víctima, en una múltiple marginación como prostituta, travesti y pobre. Lo que lucha contra el poder disciplinante de la normalidad humana es la fuga del deseo. Como dice Farneda, los cuentos de Menstrual “ponen en marcha procesos

de hacerse (en el deseo) y deshacerse (en las violencias) por los que los cuerpos travestis pasan.” (Farneda, 2014, p. 136). En esta escena en particular, el “Queer Shame” es reemplazado por “vengeance, aggression and, later, the symbolic appropriation of power” (Edwards, 2017, p. 142), que es también la apropiación del falo. Sissy no sólo convierte en objeto de deseo al varón cis supuestamente heterosexual, sino que, además, convierte su pene en un dildo. Para Preciado, justamente, “el dildo precede al pene” (Preciado, 2002, p. 66). Es una iteración que da cuenta también de que el cuerpo masculino cis es una producción tecnológica. El pene es retrotraído a su significante original, el dildo.<sup>4</sup>

### La deriva fantástica

El devenir monstruo, animal, vegetal, imperceptible, adquiere en *Naty Menstrual* varias dimensiones. Por un lado, una metafórica. Por otro, la resignificación del insulto (Peralta, 2011, pp. 10-11). Finalmente, la deriva hacia el género fantástico, llevada adelante, fundamentalmente, por procesos de transformación y metamorfosis monstruosas. El final de “26 y ½” permite una lectura realista según la cual la violencia ejercida sobre Sissy la lleva a la locura.<sup>5</sup> Pero también una

---

<sup>4</sup> Assen Kokalov (2018b) analiza, justamente y de forma acertada, la literatura de *Menstrual* como contrasexual y posporno. Y se detiene en particular, entre otros temas, en el análisis del dildo en dos de sus cuentos, “Pepino y pasión (la nueva dieta del verano)” y “Match Point”.

<sup>5</sup> De hecho, cuando cuatro días después la encuentran estaba “desnuda, morada, babeante y barbuda con la mirada ida, con un enorme pene en la boca y un muerto en sus brazos” y cantaba “¡Llego tarde al Maipo!... Llego tarde al Maipo!... ¡Alcanzame el maquillaje, Alfredo!...” (*Menstrual*, 2008, p. 19). Llama la atención las coincidencias con la artista travesti Zulma Lobato, cuyo nombre homenajea a las vedettes argentinas Zulma Faiad y, nuevamente, Nélide Lobato. Zulma Lobato se hace conocida en los medios de comunicación en 2008, el mismo año de publicación de *Continuadísimo*, y, desde entonces, ha sido objeto de innumerables burlas transfóbicas en todos los medios. Ella soñaba con llegar a ser vedette en el Teatro Maipo, como hicieron tanto Faiad como Nélide, cismujeres de la época dorada del teatro de revistas. Pero la televisión homofóbica de la década de 2010 (sí, esa década que recién termina y que comenzó con

fantástica, que indica la transformación/metamorfosis como una fuga de los dispositivos de clasificación violentos. Lohana Berkins decía “En un mundo de gusanos capitalistas, hay que tener coraje para ser mariposa”. Esa mariposa es la belleza del monstruo como potencia afirmativa. En el cuento de Menstrual la mariposa es el monstruo carníbal que fagocita el falo cisheteropatriarcal.

Lo que hace este cuento inaugural de la literatura de Menstrual de un modo simbólico es transformar el monstruo biopolítico en potencia afirmativa. El devenir animal marca la transformación esquizo que castra el falo del heterocispatriarcado. “¡Es míooo! ¡Es míooo! ¡Todo míooo!” (Menstrual, 2008, p. 19), grita Sissy con el pene-dildo del agresor en la boca ensangrentada. El devenir no humano, animal, zombie, vegetal, bestia, monstruo, el devenir imperceptible, en la narrativa de Menstrual tiene lugar por el amplio uso de las metáforas y comparaciones animales, pero también por la deriva fantástica de muchos de sus relatos, que la ubica en la genealogía más hegemónica de la literatura argentina, el cuento fantástico. Se podrían pensar algunos de sus cuentos, por ejemplo, en relación con la literatura fantástica de Cortázar. Sólo que en Menstrual el devenir monstruo está asociado al deseo como fuga de la normalización, el monstruo en Menstrual es deseable, no asusta, sino que libera. Como escritora travesti, la institución de la literatura le asigna una voz puramente antropológica, ella debe dar cuenta de la experiencia de las travestis,

---

una Ley de identidad de género de 2012 sin que mucho haya cambiado en la (re)presentación trasfóbica televisiva) la convirtió en una exhibición circense freak. Cuando en 2008 Naty Menstrual es entrevistada por Samuel Chiche Gelblung en su programa de televisión con motivo de la edición de *Continuadísimo*, el periodista le dice claramente que no le interesa su libro (con un gesto teatral-televisivo arroja el libro sobre el escritorio), que para hablar de literatura él lleva a escritores, a Naty la trae para hablar de su experiencia, como explicación a las preguntas que hasta el momento le había hecho, si era un hombre con voz de hombre y vestida de mujer, si usaba el ano o el pene para tener sexo, etc. Luego de esa experiencia, Menstrual se alejó de los medios masivos y del periodismo amarillista.

prostitutas, pobres, casi al modo del color local tan típico de la literatura o de la exhibición circense propia del espectáculo audiovisual. Sin embargo, sin dejar de mostrar ese mundo, se fuga de un sentido antropológico para plantear derivas fantásticas que desbaratan a la literatura como institución. O, más precisamente, al cuento literario de la tradición argentina, el fantástico.

Otro de los tantos cuentos en los que esto sucede es “La Mr. Ed”, perteneciente a la sección “Camarada Kaposi” dedicada a relatos relacionados con el VIH-SIDA. Así se describe al personaje al inicio del relato:

La Mr. Ed era única. Fea como ella sola. Tucumana de pura cepa, morocha casi negra de antepasados aborígenes. Nada le había impedido, a pesar de esa enorme fealdad, hacerse primero marica y después travesti. Ella bromeaba irónicamente y decía siempre:

—Total... a los que me cojo los pongo de espaldas. Una vez que me la ven parada se olvidan de mi cara (Menstrual, 2008, p. 73).

De hecho, la Mr. Ed era buscada por varones heterosexuales para que los penetrara, pues la heterosexualidad así queda a resguardo. Según el cuento, el apodo Mr. Ed en referencia a la serie de televisión protagonizada por un caballo parlante se debía a dos razones, su cara y el hecho de hablar mucho. Acá lo animal aparece como metáfora o comparación, que hace alusión a rasgos tanto negativos como positivos, ya que la Mr. Ed. también “hacía honor con su entepierna a su hollywoodense apodo de caballo” (Menstrual, 2008, p. 74), motivo por el que era buscada por los clientes. A su vez, el departamento en el que vivía con sus amigas “las maricas malas” era, según lx narradorx, “un nido de serpientes” (Menstrual, 2008, p. 74). Sin embargo, de estas alusiones animales el cuento pasa a una metamorfosis más significativa. Cuando la Mr. Ed recibe el diagnóstico de VIH-SIDA, porque “cobraba más caro si cogía sin forro” (Menstrual, 2008, p. 74), decide

probar suerte no con la medicina tradicional sino con la Maestra Lung Yang, ya que le cuentan que una compañera “se había contagiado el bicho y se había curado” (Menstrual, 2008, p. 75). Lung Yang, o la “china QUIL VII” que cura como el Gauchito Gil, “te pone unas semillas energéticas en las orejas y te curás” (Menstrual, 2008, pp. 77-78).<sup>6</sup> Pero poco a poco comienza una metamorfosis, primero con la germinación de las semillas en contacto con el agua de la bañera:

Sintió algo raro en la oreja. Se tocó. Un pequeño brotecito salía de debajo de ese papel casi invisible que tapaba la semilla. Se rio. Se acordó de esos estúpidos germinadores que le hacían hacer en el colegio. Le daba igual que le naciera un ombú en la oreja. Se volvió a sumergir contenta (Menstrual, 2008, pp. 80-81).

Cuando el lunes siguiente llegan los demás habitantes de la casa, el portero los acusa de “dejar la bañera llenándose para que no se les seque esa planta de mierda” (Menstrual, 2008, p. 81), ya que sin nadie en el departamento el agua había comenzado a inundar el edificio. Cuando suben, “en las paredes y en el suelo una enredadera poblaba cada centímetro cuadrado del departamento” (Menstrual, 2008, p. 81). A partir de este tratamiento alternativo, se produce el devenir vegetal de la protagonista. Sus compañeros de departamento, “los putos”, se tuvieron que ir y en su lugar “se mudó una pareja recién casada, formal y bien establecida, y en el edificio todos más que contentos” (Menstrual, 2008, p. 81). Pero algo quedó de La Mr. Ed, imperceptible quizás. Es como si el devenir animal derivara en un devenir vegetal y, luego, un devenir imperceptible: “En la bañera... una gota de

---

<sup>6</sup> Esto sucede también porque, ante el virus o la enfermedad, la comunidad trans se enfrenta a la violencia del sistema médico, tal como también se marca en el cuento. La experiencia médica en hospitales siempre está cargada por la marca de la discriminación, por la pobreza y por la identidad de género. Tal como comenta Edwards respecto a otro cuento de esta misma sección, “La empastillada”, la desigualdad socio-económica se puede pensar como “the true carrier of infection” (Edwards, 2017, p. 147).

la ducha que perdía... regaba sin querer... un pequeño brotecito que estaba naciendo” (Menstrual, 2008, p. 81). En su contribución a este mismo volumen, Camila Roccatagliata analiza la metamorfosis fantástica del final de “La Mr. Ed” y su devenir enredadera. Para ella los límites que propician la inteligibilidad de las clases sociales, de los sexos, los géneros, los mundos (humano, animal, vegetal), se transforman en rizoma, en esa enredadera que crece sin control. Devenir, animal, vegetal, imperceptible, esa es la transformación constante que va acaeciando en el cuento. La Mr. Ed, ahora como el agua, como una enredadera, penetra y desbarata todos los intersticios del tejido social alegorizado por ese edificio, cuyo portero constituye algo así como la voz del orden o de la “policía de los bordes” (Cohen, 1996), y del que sus amigos putos tienen que mudarse. Pero algo de ella queda. Como una contaminación del devenir imperceptible, atravesando los bordes y límites de las estructuras sociales y de lo humano. En este cuento, como en otros, la enfermedad y sus significaciones morales, sociales y culturales asociadas a la culpabilidad de la promiscuidad dan lugar al “desvío productivo del fantasy y su redoblada potencia narrativa” (Gómez, 2015, p. 80).

De los tres cuentos de esta sección sobre VIH-SIDA dos tienen una deriva fantástica y culminan con el devenir imperceptible. También en “Camarada Kaposi” el amigo-enamorado que su protagonista se inventa para no atravesar la enfermedad en soledad termina rescatándola del hospital cuando está agonizando y ya nadie sabe nada de ella. Esta imperceptibilidad da cuenta de forma alegórica de la ininteligibilidad social de una múltiple marginación como travesti, prostituta, pobre y enferma de VIH-SIDA. Pero al mismo tiempo permite la fuga de la normalidad y los dispositivos de disciplinamiento y orden social. Eso que se barre bajo la alfombra para no verlo, sigue ahí. En “La empastillada”, el cuento que completa esta sección y que no tiene esta deriva fantástica, La Angy toma azarosamente medicamentos ro-

bados cada vez que se siente mal hasta que, finalmente, decide suicidarse tomándolos todos, para ganarle a la enfermedad.<sup>7</sup> Se trata de un uso desviado del aparato médico-farmacológico que, según algunas reflexiones más recientes sobre las representaciones culturales del VIH-SIDA, es el disciplinamiento interno del sistema.<sup>8</sup>

Menciono otros dos textos, a modo de ejemplo. “Amado Kombucha” pertenece a la sección “Corazón de mujer” y, como el resto de esos relatos, tiene como protagonista a una mujer cis. La narradora “era fea muy fea y cuanto más nerviosa me ponía más fea” (Menstrual, 2008, p. 55). Y también dice de sí misma que “vivía caliente... buscando una verga que me satisficiera que me hiciera sonreír la concha con una sonrisa Colgate” (Menstrual, 2008, p. 55). Incluso tiene fantasías de sumisión: “quizás sea un violador que se apiada de mí que soy una mujer sola e indefensa” (Menstrual, 2008, pp. 56-57). En ese estado de vulnerabilidad por insatisfacción sexual, le venden kombucha, “un hongo asqueroso... gelatinoso... de olor avinagrado y yo me frotaba el kombucha en la cajeta... por momentos me metía el frasco entero destapado (...) y sacaba el frasco vacío” (Menstrual, 2008, pp. 57-58). Hasta que llega, finalmente, un abusador haciéndose pasar por un plomero que se confundió de casa y el cuento da lugar a la deriva fantástica. Mientras la penetraba, “el kombucha empezó a moverse frenético adentro (...) y el plomero pensaba que el que me hacía rugir era él” hasta que en un momento “en una de esas empujadas que me pegó el plomero se le salió la pija de adentro y ahí el kombucha salió (...), abrió la boca bien grande y se lo comió” (Menstrual, 2008, p. 59).

---

<sup>7</sup> Para un análisis más en profundidad de estos tres cuentos de Naty Menstrual, cf. el capítulo de Camila Roccatagliata en este mismo volumen.

<sup>8</sup> Para Daniel Link “los portadores de HIV son los verdaderos ciborgs de nuestro tiempo” porque “la novedad del HIV (mucho más que la del SIDA) es que la Enfermedad conecta indefinidamente, y de manera masiva, al ser humano con la maquinaria médico-farmacológica” (2006, p. 254).

Desde ese día ya no necesita ningún hombre: “¿para qué?”, se pregunta, “Ni loca... si ya tengo uno adentro” (Menstrual, 2008, p. 59).

Es interesante pensar que tanto las mujeres trans como cis en los cuentos de Menstrual no buscan el amor, o no al menos en el sentido común que lo atribuye al amor romántico, la monogamia y la institución familiar, sino el placer sexual. Las mujeres trans y cis de Menstrual no están imposibilitadas de encontrar el amor. Por el contrario lo que está en crisis es la capacidad de satisfacción del modelo de macho hetero cis. Como Sissy Lobato en “26 y ½” también podemos pensar en una castración del falo cisheterosexual por parte de la narradora de “Amado kombucha”. Su cuerpo cyborg, caracterizado por la inseparabilidad de lo orgánico humano y la tecnología del hongo kombucha, convierte, nuevamente, al macho abusador, en un dildo. Y ya no necesita más un hombre. Porque tampoco ella es más una mujer, al menos en el sentido patriarcal. Es un rizoma de humano y hongo, es mujer y hombre a la vez. Frente a la institución de la familia y la lógica de la filiación, la narradora de “Amado kombucha” consigue la satisfacción mediante el devenir hongo, mediante el contagio rizomático entre el cuerpo orgánico supuestamente humano y el cuerpo vegetal del hongo.

En “Lluvia dorada sobre mí”, la narradora, travesti y prostituta, cuenta su historia con Mauro, un “taxiboy de lujo”, con quien mantiene una relación de casi dos años. Pasan sus noches en su habitación en “un segundo [piso] con baño compartido”, por lo que por lo general él orinaba en las botellas de cerveza vacía para no bajar al baño. Entre las prácticas que se cuentan obviamente está la de la lluvia dorada. Después de que éste la deja, lo único que le queda es su orina en las botellas. Al tiempo comienza una relación con Aldo, “un chico bien de diecinueve años que se había enamorado de mí como un pobre santo” (Menstrual, 2008, p. 46), por quien no se siente tan atraída, pero un día éste por error toma un trago de la orina embotellada de Mauro y se produce la transformación fantástica:

Me observó profundamente... Esos ojos... esos ojos que me miraban ahora no eran los de él, tenían un brillo extraño... Me tiró a la cama con pasión y me besó en la boca, y sentí el gusto de Mauro en mis labios. Me hizo el amor como nunca me lo había hecho y lo sentí como no había podido hacerlo antes... y ahí entendí... lo supe en ese instante... aunque se rieran de mí, no me había equivocado, ese era el día del regreso tan esperado. Aldo me agarró suavemente del pelo y me miró a los ojos... me dijo te amo... Lo volví a besar y me di cuenta... Por el sabor de sus labios me di cuenta de que Aldo se había ido... y que había vuelto Mauro (Menstrual, 2008, p. 47).

Según Peralta (2011, p. 119), este cuento es uno de los más románticos. Sin embargo, es importante notar, justamente, que la deriva fantástica pone el deseo en un elemento como la orina, un “objeto de poder”, como los llama Farneda, “utilizados como vectores de energías deshumanizantes que introducen en los cuerpos procesos de variación” (2014, p. 140),<sup>9</sup> un fetiche, un dildo, una prótesis de una masculinidad cis hetero, el modelo del chongo (o el chongo modelo), que es siempre fantasmática. El macho-chongo es aquí reemplazado por un objeto, la orina, que deviene mágico. No porque el macho-chongo se haya ido, la haya abandonado, sino porque es sólo un ideal construido por la repetición, la iteración, del dildo (en este caso, la orina), que produce la ilusión de un original, o de un chongo-original.<sup>10</sup> Por eso, fantasmático.

Para fines de los ochenta y principios de los noventa la homosexualidad comienza a ser aceptada, pero con eso también comienzan a operar nuevos regímenes de opresión. La identidad gay de corte nor-

---

<sup>9</sup> Entre los ejemplos que menciona Farneda están, además de las semillas en “La Mr. Ed”, los huesos en “Huesitos de pollo”, el hongo en “Amado Kombucha” y las plumas (2014, p. 140).

<sup>10</sup> Me refiero a la terminología con la que Butler explica su teoría de la performatividad. Cf. Butler (2007).

teamericana se vuelve hegemónica a nivel transnacional y comienza a rivalizar con las anteriores formas de socialización disidente (Rapisardi y Modarelli, 2001, p. 33). En este sentido, la figura del chongo, que sólo existe en el argot de las locas y las travestis (Sívori, 2005, p. 85), se configura como el objeto de deseo de un modelo de sociabilidad disidente diferente al de la identidad gay. En algún punto, se podría pensar esta figura incluso como una paradoja:

El chongo verdadero es un ideal. Como complemento de la loca, que por su parte se define por sus características afeminadas o de mujer, el chongo debe ser un hombre heterosexual, no debe desear tener relaciones sexuales con otros hombres (...). Un hombre podía tener relaciones sexuales con otros hombres sin ser homosexual. Ya en los años 80 se consolida en los centros urbanos argentinos el llamado modelo gay, según el cual todo hombre o mujer que tiene relaciones sexuales con alguien del mismo sexo es considerado homosexual (...). Bajo este régimen resulta imposible para un hombre construir a su compañero sexual varón como chongo (Sívori, 2005, p. 85).

Se trata, en algún sentido, de un ideal paradójico porque sólo existe como objeto de deseo pero deja de serlo si accede: “Mucho pendejo con la cola caliente que evitaba sentirse marica porque arriba de esa pija que le entraba y le salía haciéndolo gozar como un perro colgaban un buen par de tetas” (Menstrual, 2008, p. 22), dice lx narradorx de “Sabrina Duncan y su dulce cabellera”. Volvamos a “La Mr. Ed”. Su fuerte como travesti prostituta era el tamaño de su pene. Y sus clientes, por lo general, chongos heterosexuales. Cuando lx narradorx la describe, dice:

Era dotada. Y a decir verdad, a la gran mayoría de los consumidores de carne de chancho, como les dicen los reaccionarios, les encanta tener algo bien servido adentro del culo. Esos mismo fascistas que se llenaban la boca en charlas de café censurando todo eran los que más pedían

que les llenasen el culo a la hora de acostarse con una trava (Menstrual, 2008, p. 73).

### **Farmacopornomegalópolis y “percepción pijeana”**

Preciado denomina farmacopornomegalópolis a la metrópolis del régimen farmacopornográfico. Siguiendo a Hardt y Negri, Preciado concibe la estructura geopolítica actual como “una única ciudad difusa interconectada con centros de intensidad, circuitos de circulación de capital, cuerpos e información, zonas de producción y de deyección de detritus materiales y semióticos” (Preciado, 2014, p. 269). La ciudad como farmacopornomegalópolis genera sus propias zonas de detritus y deyección. Los baños públicos y los cines porno, entre otras zonas de yire, *crusing* y encuentros sexuales anónimos o casuales, se convierten en el centro de los relatos de Menstrual que irradia toda una cartografía de la ciudad por fuera de —o en paralelo a— la de la familia nuclear. Ya el título de su primer libro da cuenta de una forma de resignificación de los espacios. *Continuadísimo* hace referencia a los cines porno (o no porno) que pasan películas en continuado como espacio de sociabilidad y contacto sexual anónimo y casual. Así los diferentes relatos se presentan como una sucesión de escenas pornográficas. El cine porno (la pornografía audiovisual así como el dispositivo arquitectónico de encuentro sexual del porno en continuado) se convierten en una técnica compositiva (Villagarcía, 2010, s/p). Durante las vanguardias históricas de principios del siglo XX muchas veces la narrativa utilizaba como elemento renovador y de ruptura las técnicas del montaje cinematográfico en novelas en las que afloran de forma fragmentaria diferentes voces e historias que parecerían emanar de la ciudad con su modernización desigual. Pero en Menstrual lo que aflora es, justamente, el detritus, los desechos de la ciudad del régimen farmacopornográfico que se instaura desde la posguerra en adelante. Tanto en *Continuadísimo* (y la sección homónima dentro del volumen) como en *Batido de troló*, su segundo libro, los relatos reco-

ren cines de Liniers y de Once, por ejemplo, con distintas historias, que recortan esos espacios *queer*<sup>11</sup> dentro de la ciudad, espacios para el deseo, para el placer y también la violencia.

Así se juega, por ejemplo, en “Me gusta por la boca” de *Batido de trolol* el doble sentido de la sexualidad y los espacios, ya que la boca es al mismo tiempo el sexo oral y las calles del barrio porteño. Los levantes casuales se dan en calles, esquinas, cines y baños. Como si todo otro mundo, con otras historias, transcurriera mientras la gran ciudad, ese monstruo de la gran ciudad, sigue su rutina. Muchos de sus personajes y narradoras son travestis que ejercen la prostitución. Según Preciado, los cuerpos de lxs prostitutxs son importantes como “vectores cartográficos” porque ocupan una posición en el espacio público. Preciado afirma: “este cuerpo trabajador sexual anónimo del espacio público me interesa como nueva figura de lo político, como índice de una nueva cartografía” (2008, s/p). Es inevitable pensar aquí también el trabajo de Néstor Perlongher sobre la prostitución masculina en Brasil. Para Perlongher, la mirada deseante de los homosexuales en busca de levante en el deambular (*cruising*, yire) por las calles de la ciudad singulariza el objeto que ve a partir del deseo. Lo mismo ocurre, para Perlongher, con las prostitutas, “por un lado, un deseo sexual abierto, profuso, que remite al azar. Por el otro, ese deseo no es indiscriminado, sino que agencia, para consumarse, un complejo sistema de cálculo de los valores que se atribuyen a aquél que es captado por la mirada deseante” (Perlongher, 2017, p. 99).

De este modo, podemos pensar que los personajes de Menstrual en busca de satisfacción sexual por los espacios públicos o semi-públicos de la ciudad, lejos de ser objetos del deseo que se atribuye por lo general a la prostitución, son agentes de su deseo en lo que Perlongher llamaría “redes de sociabilidad ‘alternativas’ respecto de

---

<sup>11</sup> Para un estudio más pormenorizado de la literatura de Menstrual desde el concepto de “espacios queer”, Cf. Kokalov (2018a).

la cultural oficial, ‘desviadas’ o marginales con relación a la norma social mayoritaria, nómades a partir de los módulos de heterosexualidad sedentaria” (Perlongher, 2017, p. 120).

Estos espacios de sociabilización disidente son el desecho de la farmacopornomegalópolis. Están, por eso, caracterizados por la suciedad. Así se describe, por ejemplo, al cine de Once en “Aquel amado bigote Hitler”, como “un recinto en cuyo aire se respiraba un denso aroma a culo, pija y huevo, como un almíbar de macedonia caliente” y como un “laberinto mugroso de ardores y ansiedades interminables” (Menstrual, 2012, p. 91). Esa poetización de la mierda en la descripción de los espacios se lleva en este cuento (así como en otros) al extremo. La narradora va al cine a encontrarse con un taxi-boy al que describe como “el símbolo del pendejo macho” y como “el macho de porcelana” (Menstrual, 2012, p. 91) pero antes de que la penetre ella le hunde la lengua en “ese culo macho” (Menstrual, 2012, p. 93) y como resultado: “un pedacito de CACA descansaba pegoteado, era del tamaño del bigote de Hitler” (Menstrual, 2012, p. 94). Sin embargo, lejos de molestarle lo disfruta: “Me sacudí aquel rasgo Hitleriano y seguí chupándole el orto locamente” (Menstrual, 2012, p. 94). La transgresión narrativa se puede pensar en varios niveles. Por un lado, la erotización del ano del macho y por otro el contacto con la mierda. Estos rasgos son los que, a su vez, permiten pensar, como hace Assen Kokalov (2018b), en la narrativa de Menstrual como contrasexual y postporno. Esta poetización de la mierda, como dice Farneda, remite “a eso que las sociedades y la ciudades (que también producen excrementos) piensan que después de oprimir el botón, o a la mañana siguiente, simplemente ha desaparecido. Allí reside el valor de la escritura menstrual, que se convierte en un acto estético y político” (Farneda, 2014, p. 142). Es este caso, además, podemos también notar la ironía del uso erótico de la mierda y la asociación al bigote de Hitler, como una resignificación sexo-subversiva del símbolo de la opresión.

Michel Foucault se ha referido a la importancia política de la sociabilidad disidente en espacios públicos como los cines o los baños que radica en el hecho de que allí no hay “nothing more than bodies, with whom the most unexpected combinations and fabrications of pleasure are posible” (2011, p. 399). En los baños, cuartos oscuros y cines el cuerpo se desterritorializa, deja de lado su identidad, su individualidad incluso, para convertirse en una maquinaria multisexualizada. De esta manera, permite, en palabras de Foucault, desubjetivarse, desubjugarse, “that you cease being a subject, an identity. It is like an affirmation of nonidentity” (2011, pp. 399-400). “La mil leches” es un personaje de *Batido de trolo* que llega al cine “vestido de muchachito prolijo” (Menstrual, 2012, p. 84) y, como un superhéroe, se traviste en el baño. Cuando la narradora la ve, estaba sentada en las butacas “con más de diez putos que le metían y sacaban las pijas de la boca sin delicadeza y sin pausa” (Menstrual, 2012, p. 85). Se trata, justamente, de esa desubjetivación de la que habla Foucault y de lo que, con Perlongher, podríamos pensar como una relación órgano a órgano, en oposición a las relaciones persona a persona (gay/gay):

esta última modalidad de subjetivación desplaza hacia una relación “persona a persona” (gay/gay) lo que es, en las pasiones marginales de la loca y el chongo, del sexo vagabundo en los baldíos, básicamente una relación “órgano a órgano”: pene/culo, ano/boca, lengua/verga, según una dinámica del encaje; esto entra aquí, esto se encaja allí (Perlongher, 2013, p. 47).<sup>12</sup>

El enfoque de Perlongher es interesante porque nos muestra la tensión entre modelos de sociabilidad disidente diferentes con el ingreso del modelo gay norteamericano, que al mismo tiempo genera nuevas exclusiones: “Este operativo de normalización arroja a los

---

<sup>12</sup> Varios autores, como Gómez (2015, p. 58) y Alloatti y Cardozo (2018, p. 68), entre otros, ubican a Menstrual en el linaje de Perlongher, fundamentalmente en cuanto a la idea de la sexualidad loca como fuga de la normalidad.

bordes a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, locas, chongos, gronchos —que en general son pobres— sobrellevan los prototipos de sexualidad más populares” (Perlongher, 2013, p. 41).

En la narrativa de *Menstrual* los levantes callejeros y la prostitución recortan una versión alternativa de la ciudad, aquella abyectada del espacio público pero que, al mismo tiempo se constituye en, desde y por ese mismo espacio público. En “Canasta familiar” (*Batido de troló*) la narradora da cuenta de ese yire callejero en busca de sexo mediante metáforas del devenir monstruo:

Éramos tan putas que no conocíamos límites (...). Éramos vampiras chupamachos, pero ni el ajo ni las cruces nos echaban para atrás. Sanguijuelas succionadoras de rápidos orgasmos de chongos traumatizados (...) salíamos las veces que queríamos a floearnos a la esquina de Viamonte y Uriburu, esquina de puterío descontrolado, una suculenta ensalada de semen y polvos descartables de garaje condimentada en exceso con grandes cucharadas de aceite industrial (...). Nada importaba, sólo la minifalda, los tacos, las medias red, el maquillaje y la tanga voraz, insaciable por supuesto. Eran nuestras armas químicas para enredar hormonalmente a los machitos cometravas que salían a la calle de cacería con la pija dura por la magia caliente de su propio morbo (Menstrual, 2012, p. 22).

Lo que la narración deja en primer plano es la actitud activa, buscona, deseante, del yire, eso es lo que las convierte en vampiras, sanguijuelas, portadoras de armas químicas. Así como el plural y el sentido de comunidad, de manada. Y el apropiarse de los lugares públicos, para convertirlos en espacios para el placer y el sexo. La figura que habría que pensar en los textos de *Menstrual*, es la de la actriz porno. Y, retomando a Preciado, pensarla como vector cartográfico. Lo que el continuado posporno y el batido de troló de *Menstrual* proponen es una cartografía de la ciudad a partir de esa “percepción pijeana” (Menstrual, 2012, p. 18):

No sólo éramos bien putas, éramos como águilas maquilladas hasta el hartazgo, con los ojos redondos y abiertos como platos sin pestañear observando la presa, detectando los pichones hambrientos de carne de chanco. Éramos buitres, y la supervivencia mandaba... putas darwinianas: el mundo es del más apto, y nosotras no éramos precisamente aptas para todo público, éramos más bien extras de cine condicionado (Menstrual, 2012, p. 23).

En “Canasta familiar” se pone al descubierto el mercado del deseo, por llamarlo con las palabras de Perlongher. La narradora tiene un encuentro casual con un gemelo que le pide una amiga para su hermano. Van a su altillo arriba del negocio de verdulería y carnicería. Pero el chongo eyacula muy pronto: “Mi cara se transformó como siempre se transforma cuando no soy debidamente acompañada a las entradas del paraíso del orgasmo” (Menstrual, 2012, p. 25). A modo de “venganza con V de verga” (Menstrual, 2012, p. 25) por no haber cumplido con la satisfacción del placer, la narradora se lleva verduras y cortes de carne de las heladeras del negocio:

—¡No, la carne no!

—¿La carne no? ¡La carne no! ¡Ja!... ¡Me hubieras dado la carne que vine a buscar como es debido y era más fácil! (Menstrual, 2012, p. 28).

Entonces, él tiene que ceder, para evitar el escándalo que ella hace. Y en un tono irónico se dice hacia al final: “Salí a la calle como si fuera una señora saliendo del Coto después de gastar el aguinaldo odiada por la indiscriminada suba de la canasta familiar de fin de año” (Menstrual, 2012, p. 28). Este final irónico lo podemos pensar, nuevamente, como una castración. La imposibilidad de satisfacerla es algo que requiere una venganza. Y que deja al descubierto la crisis de la masculinidad del macho. La narradora fue en busca de carne y, por tanto, se lleva la carne por arrebato.

## Conclusiones

Menstrual lleva al extremo esa mirada deseante, órgano a órgano, en busca de chongos, no de gays. O no necesariamente. O no preferentemente. Los chongos objeto de deseo son, así, deconstruidos, rebajados. La masculinidad (cis, hetero, hegemónica) es una ficción, un disciplinamiento. La imposibilidad del amor a partir de la experiencia de éste como dispositivo disciplinador se deja al descubierto a partir de la paradoja del objeto de deseo cisheterosexual/chongo que deja de ser tal si accede. En los muchos relatos de Menstrual aparece otra cara de la cisheterom masculinidad. Los chongos buscan a las travestis por sus pijas, para ser pasivos, buscan travestis que en el mercado del deseo cotizan por sus penes, por tener performances viriles más efectivas que el chongo cishetero. O no logran satisfacerlas. Algunas interpretaciones de la narrativa de Menstrual leen estas cuestiones como una serie de inversiones (Peralta, 2011; Farneda, 2014, entre otros), según las cuales, por ejemplo, el macho heterocis en realidad quiere ser penetrado.<sup>15</sup> Sin embargo pensar los procedimientos narrativos de Menstrual en tanto “inversión” puede llevar a restaurar la idea de un original, de una normalidad, de algo (co)recto pasible de ser torcido o invertido. Es necesario aclarar que no me opongo a las interpretaciones que leen en Menstrual, por ejemplo,

la presentación de un universo regido por normas y valores contrarios a los tradicionales: así, las familias, los roles y las prácticas sexuales y la actitud frente al sida que aparecen polemizan con lo que habitualmente se espera como *correcto*, y no sólo desde una perspectiva heterosexista: también lo gay y lo travesti son cuestionados por la corrosiva mirada de la escritora (Peralta, 2011, pp. 107-108).

---

<sup>15</sup> Según Peralta, los personajes de Menstrual buscan al estereotipo latinoamericano del macho, pero “dan con una versión ‘invertida’ del mismo, pues mientras exteriormente cumple con los requisitos de su tipo, a la hora del sexo manifiesta el deseo de ser penetrado, que no es, por cierto, lo que ellas esperan de él” (Peralta, 2011, p. 111).

Por el contrario, me interesa problematizarlo o, más bien, hacerle algunas preguntas. En este sentido, es interesante contrastar con la propuesta de Juan Marguch (2011). Tomando el concepto de “anomal” diferenciado de “anormal” que Deleuze y Guattari explican como “una posición o un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad” (1998, p. 249), Marguch sostiene que “las escrituras del presente pueden ser leídas desde la idea de lo anómalo que como fenómeno de borde supone una suerte de continuidad entre lo normal y lo anormal” (2011, p. 7). En los espacios anómalos se suspende la oposición entre normal y anormal y allí “los personajes exhiben una sexualidad en constante variación y mutación, en una suerte de co-excepcionalidad constitutiva” (Marguch, 2011, p. 4). Si pensamos en términos de inversión se propiciaría el reestablecimiento de un orden normal (del que lo anormal se aparta) o, en términos espaciales, un centro que genera sus periferias. Y no un continuum, un mapa rizomático compuesto de variaciones, mutaciones y devenires. Según Marguch, *Continuadísimo* es “una suerte de clave autoetnográfica del mundo trans” que “desdibuja la lógica de la diferencia: el monstruo no es el puto, sino la madre del puto que lo golpea, la policía no persigue a la travesti, tiene sexo con ella y le regala medialunas de manteca” (2011, p. 8).

Milan Kundera (1987) en una famosa conferencia sobre Franz Kafka también proponía la idea de la inversión como constitutiva de su literatura. Para Kundera en Kafka se invierte la relación lógica entre culpa y castigo y es el castigo el que busca a la culpa. Sin embargo, para Kundera lo que Kafka representaba en su literatura era al mismo tiempo la realidad cotidiana de la vida en Praga. Para sostener eso cuenta algunas anécdotas reales que no se diferencian tanto del universo kafkiano. En un sentido similar, podríamos pensar que esas supuestas “inversiones” en *Naty Menstrual* no hacen más que dar cuenta de la realidad más cotidiana del universo de sus personajes y narradoras. Y, por tanto, la lectura de las mismas en tanto inversiones

pone en evidencia la fuerza que la literatura y otros medios culturales tienen como dispositivos de subjetivación, que delinear las vidas vivibles, humanas, y las que no, las monstruosas. Y que, por tanto, la vida es también una producción tecnológica.

### Referencias bibliográficas

- Alloatti, J. y Cardozo L. N. (2018). Rompeme el culo: rebeldía y empoderamiento travesti en Naty Menstrual. En *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Literatura argentina, española y latinoamericana* (pp. 65-71). Mar del Plata: CELEHIS.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Carter, E. (2010). Sissi the Terrible: Melodrama, Victimhood, and Imperial Nostalgia in the Sissi Trilogy. En P. Cooke y M. Silberman (Eds.), *Screening War: Perspectives on German Suffering* (pp. 81-101). Rochester: Camden House.
- Cohen, J. J. (1996). Monster Culture (Seven Theses). En J. J. Cohen (Ed.), *Monster theory. Reading culture* (pp. 3-23). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Edwards, M. J. (2017). *Queer Argentina Movement Towards the Closet in a Global Time*. New York: Palgrave Macmillan.
- Farneda, P. O. (2014). *Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires* (Tesis de doctorado). Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, FILO-UBA.
- Foucault, M. (2011). The Gay Science. *Critical Inquiry*, 37(3), 385-403.
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Gómez, J. A. (2015). *Modulaciones Temporales, Sexualidad y Literatura: Narrativa Argentina Contemporánea* (Tesis de Doctorado). University of Pennsylvania.
- Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- Kokalov, A. (2018a). Espacio urbano y apropiación queer en la narrativa argentina contemporánea: *Batido de trolo* (2012) de Naty Menstrual y *La gira* (2012) de Martín Villagarcía. *Culturas*, 12, 103-122.
- Kokalov, A. (2018b). Contrasexualidad, performatividades posporno y corporalidades marginadas en la narrativa de Naty Menstrual. *Chasqui*, 47(2), 25-35.
- Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Marguch, J. F. (2011). Espacios anómalos, imaginaciones del presente. En *Actas del VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*. Córdoba: UNC.
- Menstrual, N. (2008). *Continuadísimo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Menstrual, N. (2012). *Batido de Trolo*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Peralta, J. L. (2011). La narrativa travesti de Naty Menstrual. *Lectora*, 17, 105-122.
- Perlongher, N. (2017). *La prostitución masculina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Madreselva.
- Perlongher, N. (2013). *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Excursiones.
- Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Preciado, P. B. (2008). Cartografías queer: el flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía “zorra” con Annie Sprinkle. En J. M. Cortés (Ed.), *Cartografías Disidentes*. Barcelona: SEACEX.
- Preciado, P. B. (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

- Rapisardi, F. y Modarelli A. (2001). *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sívori, H. (2005). *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Sloterdijk, P. (2004). El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología genética. *Laguna. Revista de Filosofía*, 14, 9-22.
- Stryker, S. (2008). *Transgender History. The roots of today's revolution*. New York: Seal Press.



# La vida se abre camino pero la muerte, también

*Elsa Drucaroff*

## **Introducción: la vida incontenible**

No hay hembras en el célebre Parque Jurásico de la novela de Michael Crichton que Steven Spielberg llevó al cine. Los científicos que lo diseñaron explican que no las hay para que la vida esté controlada: la razón científica y tecnológica engendró cada existencia de ese parque, no hay ninguna posibilidad de que aparezca una vida imprevista. Pero entonces el matemático Ian Malcolm (Jeff Goldblum) refuta, advierte: ¡no!, dice, ¡la vida no se puede contener!, ¡la vida siempre se libera! Tal vez en formas peligrosas, que ustedes no pueden concebir, pero la vida se abre camino.

En esta ficción especulativa, la biotecnología logró resucitar a los dinosaurios, que existieron mucho antes que la humanidad pero fueron exterminados por el azar implacable, el devenir de lo real. No obstante ahora la Razón Humana ha logrado diseñar un espacio donde moran las especies de la Era Jurásica. En cruce con el capitalismo, el lugar se propone como el parque de diversiones más fascinante de todos los tiempos. Omnipotente, incluso divina, la ciencia racional muestra que pueden hacer posible lo imposible y aniquilar el azar.

He aquí una trampa, una ilusión profundamente masculina: que la razón va a someter final y totalmente a los cuerpos, la naturaleza, lo real. No hay hembras en el Parque Jurásico, explican los científicos,

para evitar que los peligrosos dinosaurios se reproduzcan sin control, para que la vida no se vaya literalmente de madre. La Ley paterna regula desde el laboratorio los excesos del deseo materno: la vida está controlada. Pero resulta que no... Todos recordamos el fotograma con el enorme nido de huevos que cierra la película, al final del desastre. Continuará...<sup>1</sup>

Es decir que la vida es una aparición imprevisible e ingobernable, un monstruo que se abre camino fuera de cualquier regla de normalidad. Theratos significa monstruo en griego, las mitologías de la Antigüedad son prolíficas en monstruos. Las vidas monstruosas, la proliferación de cuerpos-criaturas diferentes vienen habitando desde siempre la imaginación humana y su realidad pero cuando la Razón ocupa el trono, con el Iluminismo, se vuelve una obsesión clasificarlos, organizarlos, dibujar una frontera clara y “objetiva” entre las existencias que parecen reguladas por la razón y las que caen en la otredad incomprendible. *Se vuelve una obsesión aniquilar lo incomprendible.* Así nace la teratología, ciencia que estudia las anomalías en hombres y animales y busca separar la vida normal de una entendida como patológica, encontrar, en suma, por contraste, la verdad de lo humano.<sup>2</sup>

Hay algo atroz en el intento de legislar la vida, una atrocidad que

---

<sup>1</sup> *Jurassic Park* (1993). Dirección de Steven Spielberg. Protagonistas: Richard Attenborough, Sam Neill, Jeff Goldblum y Laura Dern.

<sup>2</sup> Aunque los intentos de clasificar las anomalías de la vida datan de siglos anteriores y se intensifican con el racionalismo del siglo XVIII, la palabra “teratología” aparece por primera vez en pleno auge del positivismo: en 1832 Geoffroy St. Hilaire escribe *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*, subtítulo *Traité de tératologie*. Cunden el interés y el entusiasmo por las “malformaciones” congénitas humanas, se publican obras como *Tabulae ad illustrandam embryogenesisin hominis et mammalium tam naturalem quam abnormem* (1840), del médico holandés Willem Varolik, donde en la descripción, el detallismo y el realismo extremo en las ilustraciones de personas con focomelia (ausencia de elementos óseos y musculares en los miembros superiores o inferiores) o Kleeblattschädel (cráneo en forma de trébol) transparentan la fascinación, el afán de separación y control.

se adivina en la concentración morbosa con que la ciencia pero también las masas observan a las criaturas monstruosas (por ejemplo en circos y ferias del siglo XIX pero además hoy en zoológicos, cines y hasta en performances y exposiciones de bioarte), hay un goce (diría el psicoanálisis) en comprobar toda esa existencia pero saberla aislada en una jaula, una vitrina, un escenario, una pantalla, etiquetada, si no comprensible, al menos regulada. Ese goce se justifica con diferentes racionalizaciones, desde el “deber de la ciencia” hasta el rizoma deleuziano o los estudios posthumanos, pero el goce está. En la ficción, en cambio, y particularmente en la literatura, el goce puede transformarse en placer, en el sentido productivo al que apunta el psicoanálisis: crear o asistir a un mundo alternativo, ficcional, donde aparezca la otredad y se le puedan hacer preguntas, donde explorar lo diferente y tolerar la belleza de que no haya respuestas y tampoco haya que amordazar el problema, y regresar luego a habitar nuestro mundo cotidiano de un modo mejor, más amante, enriquecido por la conciencia de la diversidad.

Este trabajo intenta pensar la representación de vidas monstruosas en algunas ficciones literarias de la narrativa argentina reciente. No va a examinar monstruosidades sociales como las que produce el capitalismo ni procedimientos literarios que puedan llamarse monstruosos, no usaré monstruo como metáfora; tampoco hablaré de personajes monstruosos por su constitución subjetiva, como un psicópata. Trabajaré con ficciones en las que aparecen formas de vida que, por su misma ontología, fisiología, carne, cuestionan el límite entre cuerpo humano, vida humana, y cuerpo/vida *otro* (vida animal, sobrenatural o artificial). Pese a la ilusión de la teratología, la monstruosidad es, como espero demostrar, tal vez la más profunda condición humana. No comulgo con el objetivo soñado por la teratología: clasificar, no quiero hacer ciencia literaria. Sí comulgo con ese consejo de Mijaíl Bajtín (1982): estudiar cualquier hecho humano dialogando, más que

observando; como todo fenómeno social, humano, la literatura *habla*. El rigor en el estudio de lo humano requiere disponerse al diálogo. Las obras hablan y leer es responder, para escuchar de nuevo; en ese ir y venir nacen ideas, dilemas, significados que se enredan con el mundo para interpelarlo.

### **Todo entendible hasta que tropezamos con *la cosa***

Estudiando los imaginarios del neobarroco latinoamericano, el escritor y crítico Pablo Baler (2008) retoma la historia de la pintura para mostrar que toda representación es un artificio y que hasta la mirada que parece más realista y racional de las cosas se reduce a un simple punto de vista. Para eso, parte de la oposición “nitidez-distorsión” y de un procedimiento pictórico con el que juegan numerosos cuadros del Renacimiento: la anamorfosis, que es una forma de representación que sólo se vuelve inteligible cuando la observamos desde un punto de vista lateral al cuadro. Uno de los ejemplos más interesantes es una famosa pintura del alemán Hans Holbein el Joven, de 1533: un retrato de dos embajadores del poder francés (personajes históricos reales) que viajaron representando al rey, uno a Inglaterra y el otro al Imperio Romano-Germánico y luego le encargaron un retrato a Holbein. Posan de pie sobre una alfombra decorada con armónicas formas geométricas; están acodados a una consola donde se exhiben elementos que simbolizan las “ciencias duras” de la época: el llamado *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música), que junto con el *trivium* (gramática, dialéctica y retórica, las “humanidades” de entonces), integraban las llamadas “siete artes liberales”, donde “arte” no remite a lo que hoy entendemos por tal sino a saber sistemático.

En suma, el paisaje de la razón enmarca con contundencia a estos embajadores, aunque en el costado izquierdo de la cortina verde de terciopelo que hay detrás de la consola, puede verse, casi imperceptible, el infaltable crucifijo, tal vez para recordar que el marco de proezas mentales y científicas del saber oficial está avalado por una

religión oficial, el catolicismo, cuyo enviado de Dios, Jesús, sufrió tortura y muerte y en cuyo nombre se sigue torturando y matando.

Estado y razón, entonces, rodean a estos personajes solemnes que nos miran de frente, en una composición simétrica y serena, teñida por una suave luz frontal. Todo pareciera estar bien hasta que bajamos los ojos: en primer plano, abajo, como saliéndose del cuadro, una extraña forma alargada y diagonal interrumpe los nítidos dibujos de la alfombra y parece elevarse irracionalmente por debajo, tal vez por delante del mueble donde se exhiben los productos o herramientas del pensamiento racional. Un sólido objeto indescifrable que parece llegado de otro lado, de otro mundo, interrumpe todas las certezas. No puede ser una tabla de surf averiada, el esqueleto de un tiburón, un misil de hueso. Ahí está, como una mancha tridimensional del test de Roscharch, extemporánea; viene a decirnos que aún en el Renacimiento el inconsciente existe.

La inexplicable *cosa* al pie de *Los embajadores* permaneció como un enigma. Leemos en Wikipedia que fue recién en el siglo XX cuando un historiador del arte, Jurgis Baltrusaitis, descubrió qué era esa monstruosidad y lo dejó escrito. Baltrusaitis hizo lo que tal vez otras personas hicieron antes pero no se ocuparon en (no se animaron a) dejar sentado: corrió sus ojos, cambió la perspectiva.

Vista lateralmente, el monstruo se reveló: es una calavera humana, eso que luego serían y fueron, sin duda posible, los embajadores presuntuosos que posan en el cuadro. Burlón, Holbein pinta cómo a toda la sobria razón masculina, a todo el poder político, a toda la certeza sobre el propio lugar y la importancia de la propia misión los espera el mismo destino que a quienes no manejan las ciencias del *quadrivium*, o carecen de poder, o no saben para qué están viviendo en este mundo: la muerte.

Encontramos acá una primera pista para pensar la aparición de lo monstruoso en la ficción artística: interrumpir el discurso oficial, im-

perante, hegemónico, incrustarle una brutal carcajada que lo dinamita. Lo interesante es que la técnica de dibujo monstruoso que implica la anamorfosis no es monstruosa. El descubrimiento de las reglas de la perspectiva permitió, simultáneamente, el juego de una perspectiva particular que se llama anamorfismo: dos formas igualmente convencionales y artificiosas de representar la realidad, sólo que la perspectiva cree lograrlo de un modo racional, mientras que el anamorfismo se burla de que una representación sea más racional que otra. Ambas apelan a leyes geométricas, ninguna contradice los principios de la perspectiva lineal, sólo que una logra una ilusión de realismo mientras que la otra “exacerba (...) sus correspondencias espaciales al punto de producir un efecto paradójico, lleva las proporciones hasta sus consecuencias más absurdas” (Baler, 2008, p. 20). En definitiva, lo que más perturba de la anamorfosis es que muestra que lo que parece normal y entendible está en el punto de vista de quien mira y no en la cosa. Baler muestra cómo no hay en realidad oposición entre nitidez y distorsión pero podríamos llevar esto a nuestro tema y decir que tampoco hay oposición entre cuerpos-vidas normales y cuerpos-vidas monstruosas y que si el mito racionalista se creyó capaz primero de dibujar-captar la realidad y, progresivamente, de explicar cómo debe ser el cuerpo vivo para merecer el respeto o la empatía que merece (supuestamente) quien está en el interior de la frontera de la humanidad, la aparición de existencias monstruosas en la literatura sigue cuestionando rabiosamente esta empresa y desnudando su hipocresía, su solapada crueldad, su estentóreo fracaso.

### **Las mujeres son el monstruo**

Sospecho que para entender la oposición cuerpo normal-cuerpo monstruoso es útil pensar desde lo que llamo el Orden de Géneros (Drucaroff, 2016), es decir: la red de discursos en constante producción en la que se procesan los cuerpos y subjetividades de las personas y se las intenta construir como varones o mujeres, con el “desagrada-

ble” posible resultado de que se construyan géneros disidentes; si el Orden de Clases es la arena semiótica en constante estructuración en la que se disputa el modo de producción y apropiación de la riqueza, el Orden de Géneros es la arena semiótica en constante estructuración en la que se disputa el modo de producción de las personas y sus relaciones de poder, en esa arena transcurren la discriminación de las mujeres o la discriminación de las identidades disidentes, cada una con sus especificidades insoslayables. Desde esa semiosis, en perpetua relación con lo no semiótico, la carne de los cuerpos, se produce o discute la opresión.

Pienso que el Orden de Géneros patriarcal permite abordar la pregunta por los cuerpos arrojados a lo monstruoso porque en principio, la primera “normalidad” es hombre, ese es el cuerpo “pleno” para la cultura. La desviación, el fallido fundacional respecto de la “normalidad”, el primer cuerpo “mutilado”, que no tiene “lo que hay que tener”, *el primer monstruo*, es el cuerpo femenino, llamado “*el otro sexo*”.

En la cultura patriarcal el cuerpo femenino está *en falta*. Una falta arbitraria, desde luego, convencional, inmotivada, porque como la anamorfosis, sólo adquiere sentido si se la observa desde un punto de vista: el que erige al cuerpo masculino como *no-en falta*. Como dice Lacan (2006), a lo real no le falta nada y a la mujer, entonces, tampoco. Si se le ve falta es porque se piensa desde un sistema signifiante abstracto que exige que se vea algo entre las piernas de los cuerpos y si no se ve, se piensa en castración. Es cierto, no obstante, que desde esta mirada la mujer no es exactamente monstruosa sino incompleta, “castrada”. Pero lo monstruoso llega pegado a esta supuesta castración pues el problema de fondo, como señala brillantemente Luce Irigaray (1984), es otro y está debajo de la pobre y masculina —pero hegemónica y tranquilizadora— comprensión de las mujeres como “hombres sin pene”. En el fondo todes<sup>3</sup> sabemos que la genitalidad

---

<sup>3</sup> Utilizaré el nuevo morfema de plural inclusivo -es en este trabajo solamente cuando el razonamiento que estoy desarrollando vuelva especialmente significativo

no-masculina no es “un agujero” sino *otra* cosa, las mujeres experimentamos con claridad corporal que la definición de nosotras que nos obligan a asumir no encaja, sentimos el roce húmedo y perpetuo, la compleja materia de nuestra genitalidad que nace, crece hacia adentro en lugar de colgar.<sup>4</sup> Detrás de la tranquilizadora y mutilante definición de nuestros cuerpos como “huecos” privados de lo que habría que tener, late algo que en el patriarcado es atroz y aterrador: *lo otro*. La mujer es una otredad a la que no se le dio palabra para definirse; es, lingüísticamente hablando, el signo no marcado de la oposición significativa, una diferencia que no tiene derecho a ser, a estar como tal en la especie humana, una aberración de la especie a la que se deja entrar, normalizándola como castrada para no tener que concebirla como otro cuerpo (Irigaray, 1984).

Así como la anamorfosis denuncia que no hay nada “normal” en la organización de líneas que las reglas de la perspectiva exigen, que se trata de una técnica representativa que depende del punto de vista, que lo que parece caos o cosa incomprensible deja de serlo si se cambia el enfoque, la diferencia que constituye la genitalidad femenina denuncia que no hay nada verdaderamente más pleno o completo en el cuerpo del hombre, ese cuerpo que desde las láminas de la medicina o el mito de Adán se considera parámetro legítimo de lo humano. Ni a la genitalidad masculina, ni a la femenina, ni a lo real les falta algo.

---

subrayar que el morfema de plural -os no es universal como pretende, sino un modo de excluir la diferencia, lo monstruoso.

<sup>4</sup> Asumo con estas afirmaciones una posición teórica que se mantiene lejos tanto del constructivismo discursivo de Judith Butler como del biologismo. El discurso es material y construye los cuerpos, sí, pero los cuerpos también son materiales e inciden en el discurso; hay un diálogo constante y conflictivo entre la semiosis y la no-semiosis, dos materialidades específicas que no pueden fusionarse y tampoco encajar armónicamente y por eso arman un círculo constante de ir y venir que no se resuelve nunca de modo definitivo y siempre está atravesado por diálogos y conflictos sociales. En *Otro logos. Signos, discursos, política* (Drucaroff, 2015) desarrollo en detalle esta posición.

Lo que jamás es pleno, lo que siempre está agujereado, es nuestra humanidad. Varones, mujeres, trans, lo que fuere: nadie “tiene”, nadie está complete. La diferencia que inevitablemente viene a nombrar la genitalidad femenina exhibe esta llaga insoportable: no hay legalidad, orden, normalidad alguna que garanticen a nuestra especie una relación pacífica entre nuestra subjetividad de humanas aterradas y el real del que emergimos. En tanto hablamos, pensamos, en tanto estamos exiliadas de lo real, somos presas de lo semiótico, el lenguaje nos arrancó para siempre de la posibilidad de armonizar con la naturaleza; sujetadas por el lenguaje, estamos marcadas por la falta. Si la muerte es, para las criaturas que viven sumergidas en lo real (fuera del signo), el componente del ciclo eterno de la vida, para nosotras es el horror inconcebible. Somos apenas (dice Lacan) tres puntitos suspensivos entre un significante y otro que tratan de aferrarse a alguna identidad, a algo imaginario que nos deje sentirnos consistentes, nombrarnos de algún modo. Y el patriarcado encontró un modo particularmente cruel de imaginar consistencia: la mitad de la especie imagina ser el cuerpo pleno y normal, mirándose en el espejo de los cuerpos de la otra mitad e imaginando que ahí hay un agujero. Así expulsa el falo-logocentrismo la diferencia impronunciable, inconcebible, obligando a la mitad de sus personas a vivir en la negación de sí y a creer que está realmente agujereada. Es el modo, dice Irigaray (1984), de garantizar que lo diferente no entrará nunca en el sistema. Una garantía bastante débil, porque la amenaza siempre acecha; ahí están las mujeres para recordarlo pero en cuanto las conjuramos denigrándolas, aparecen otras identidades de género, otras razas, otras etnias o incluso otros grupos políticos, la cosa es siempre imaginarnos plenas colocando a alguien en la degradación.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Es un error creer que las mujeres estamos afuera del terror a la diferencia. Como señala Irigaray, estamos habitadas por el mismo lenguaje incapaz de nombrarla, colonizadas por las definiciones masculinas sobre nosotras y construidas para repetir las

El primer monstruo, entonces, es la otredad femenina cada vez que, en lugar de ocupar el lugar normalizado del cuerpo con agujero, se erige como *otro cuerpo*. De todo esto surge que no hay objetivas normalidad y monstruosidad sino miradas que construyen normalidad versus normalidades disminuidas, en falta, en las que se intuye lo desconocido y temible, lo abyecto, lo monstruoso, que viene a gritar que toda forma del ser es, ni racional ni irracional, ni previsible ni desviada. Simplemente está, la diferencia existe, a lo real no le falta nada.

### **La Modernidad pregunta**

El siglo XIX está enmarcado por la gran literatura gótica de monstruos: *Frankenstein*, de Mary Shelley, es de 1823, *Drácula*, de Bram Stoker, de 1897 y en el medio, los monstruos de los cuentos de Edgar Allan Poe: la muerte hecha cuerpo en un invitado vacío, pura falta (“La máscara de la muerte roja”), el gorila asesino (“Los crímenes de la calle Morgue”), la no-muerta que emerge de la profundidad de los cimientos (“El hundimiento de la Casa Usher”) o el cuerpo que habla muerto en su descomposición (“El extraño caso de Monsieur Valdemar”). En simultáneo a este despliegue de vida (im)posible, en el siglo XIX la ciencia funda la teratología con la intención de estudiar monstruos. La crítica consideró esta coincidencia: cuando el Iluminismo ya ha dado sus frutos, cuando las ciudades atestadas hieden y en las fábricas de Londres la sangre obrera alimenta los cuerpos de burgueses, el gótico aparece para formular su crítica radical. La casa embrujada, el altillo, la catacumba son el refugio del monstruo pero también de la poesía como praxis, un espacio de producción poética donde se resiste (Negroni, 1998).

La resistencia está en negarse a ocultar que la otredad late en el corazón de lo mismo. Ahora bien: Irigaray (1984) muestra que nues-

---

mismas exclusiones. No ser parte de esto exige conciencia y esfuerzo, no viene dado con la genitalidad femenina, ni con la identidad trans, ni siquiera con militancias queer o feministas.

tro régimen de significación está armado para no nombrar la diferencia. La lógica de oposición y diferencia que descubre Ferdinand de Saussure encaja perfectamente con la aniquilación de lo otro, que se vuelve cero, es el signo no marcado desde el que se establece una diferencia, lo anulado para recortar lo que significa. La existencia humana se explica mejor por la paradoja que por la lógica aristotélica pero esto parece no importar. La idea de que lo distinto pueda coexistir con lo mismo y ninguno de los dos eliminar al otro es difícil de concebir por la razón. Paradójica es la simultaneidad de opuestos, paradójico es que, habiendo dos entidades diferentes, no haya por qué optar por “la que importa”. Y el régimen de significación falo-logocéntrico, o el patriarcado —son dos formas de hablar de lo mismo (Drucaroff, 2016)—, razona constantemente con dicotomías donde saber es decidir cuál de los términos va a aniquilar al otro.

Revisando perspectivas paradójicas como la anamorfosis, Pablo Baler (2008) relativiza la conocida afirmación de que son procedimientos que no pueden percibirse en forma distinta al mismo tiempo (si veo “la cosa” en el cuadro *Los embajadores*, no veo la calavera, si me coloco en el lugar adecuado para ver la calavera, no veo “la cosa”):

Es cierto que en los experimentos de perspectivas paradójicas debemos recomodar el punto de vista para leer la imagen en términos de su legibilidad figurativa; sin embargo, ya frontalmente ellas remiten a la simultaneidad de lecturas en la medida en que sugieren la coexistencia intrínseca de la aberración y el orden; y de hecho, es en esa simultaneidad y no en el acomodamiento sucesivo donde radica el poder desestabilizador de la ambigüedad anamórfica (Baler, 2008, p. 33).

Acuerdo. Una vez que se sabe que desde cierto lugar la cosa es la calavera, el caos ingresa irremediabilmente al retrato renacentista. Pero aun así la rigidez de la mirada insiste: no veo las dos cosas a la vez, sé que está, pero no veo. Esta limitación de la pintura no aparece

en el terreno literario. En literatura la simultaneidad funciona porque denotación y connotación estallan en el mismo momento en que aparecen las palabras, se pueden leer cosas contradictorias al mismo tiempo, se pueden leer la insinuación o el sobreentendido. Es que, como sabe bien la poesía, el lenguaje es lo más monstruificable que existe, por eso nada como los monstruos literarios para mostrar la coexistencia intrínseca de la aberración y el orden, de la abyección y lo admitido como humano, para insinuar que lo humano es mucho más que lo que el falo-logocentrismo quiere llamar humano. Los grandes monstruos del siglo XIX se miran y preguntan: pero si yo estoy, si yo existo, ¿por qué lo humano me excluye? El monstruo de Mary Shelley tiene de padre a la helada ciencia, la voluntad de saber y de poder que encarna el Dr. Frankenstein; no nació de madre, no fue albergado por eso que la filósofa Luisa Muraro (1994) describe como el orden simbólico materno, lo que garantiza la conexión de la semiosis con lo real del mundo, una autoridad sin voluntad de poder que se reconoce en el amor y transmite el lenguaje para incluir a las criaturas humanas en la comunidad de la especie. El monstruo le reclama al padre Dr. Frankenstein esa mirada de amor o al menos una mujer capaz de amarlo. Por su parte, el Conde Drácula desafía a Dios, otro Padre helado que envió a su Hijo a la muerte. Dios lo ha privado de la mujer que ama y él, furioso, se autoexilia de la comunidad de sus siervos. Desde esa elegida “no-humanidad” el monstruo lanza un nuevo desafío: se merece volver a amar y ser amado, ese es su objetivo.

Estos monstruos son *unheimlich* en el sentido freudiano, concepto que en español se nombra imperfectamente como siniestro u ominoso. Como se sabe, Freud (1982) define lo *Unheimlich* por su etimología: *heimlich* significa lo más íntimo, familiar, dulcemente hogareño. Y el prefijo *un-*, negativo, apunta a lo más alejado de lo propio, lo más radicalmente ajeno a mí. Pero *heimlich*, sin prefijo, también tiene otro significado: íntimo por secreto, clandestino, que debe ocultarse. Así lo

más hogareño y familiar adquiere ahora connotaciones inquietantes; “*heimlich* posee, entre los numerosos matices de su acepción, uno en el cual coincide con su antónimo, *unheimlich*” (Freud, 1982, p. 18).

Un monstruo es *unheimlich*, entonces, porque pese a ser lo ajeno, extraño, lo que no debería estar existiendo o al menos no deberíamos estar viendo, intuimos en él la oculta palpitación de lo más profundamente nuestro, un secreto de nuestras entrañas que negamos —en sentido psicoanalítico—, que no podemos, no soportamos, no debemos reconocer como propio. En esa imposible coexistencia de lo más profundamente nuestro y lo más horrorosamente irreconocible se explica la fascinación por lo monstruoso, el goce maligno al aislarlo, acorralarlo, clasificarlo pero también el poder conmocionante de su pregunta: si existo, ¿por qué no me dejás ser?

Los monstruos de la literatura moderna son un desborde de vida y humanidad que el saber de la modernidad no quiere admitir. ¿Cómo continúa esto hoy? ¿Los monstruos literarios de nuestra narrativa reciente siguen planteándonos estas preguntas? En cierto sentido sí: el falo-logocentrismo sigue siendo el régimen de significación que estructura la cultura y la diferencia sigue resultando intolerable. La monstruosidad apela a los mismos temores y las mismas preguntas pero muchas veces aparece una entonación grotesca. La narrativa argentina reciente es prolífica en monstruos grotescos que interrumpen el efecto *unheimlich* para reemplazar el escalofrío por una risa negra.

### **Monstruosa es la esperanza**

Los cuerpos de los protagonistas de *Chabrancán*, de Pablo Baler (2020), son monstruosos, excesivos, esperpénticos. El de Sonia tiene un chancro en medio de la frente de donde supura algo inexplicable que no parece humano y es, como veremos, el motor estructural de la novela. Otis, por su parte, es “demasiado largo y todas sus extremidades se extendían más de lo habitual. Hasta los ojos, amplificadas por el aumento de los lentes, parecían salirse de sus órbitas” (Baler, 2020, p. 29).

Sonia es una *stripper* de buenas curvas y piel verdeazul como el chancro de su frente. El color no es ocasional, aunque armonice con las luces mortecinas de la noche y la sordidez de su vida, es una permanente condición que descubre su cuerpo, tan desmedido que cuando ríe mucho (ella es desmedida) las mandíbulas se le traban y hay que llevarla al hospital para que se las cierren. Allí, frente a la radiografía de su cráneo, el dentista dice a sus estudiantes residentes: “—Tienen suerte ustedes, porque yo en mi vida vi una cosa así. Ni en el Tratado de Schafer. Y eso que hay cosas raras... (...) —¿Y estas manchas verdeazules? —No... tiene que ser un error del revelado” (Baler, 2020, p. 106).

Aunque Sonia es la monstrea, en *Chabrancán* todos los cuerpos exhiben su exceso con impudicia, algo coherente con la tesis de Baler ya mencionada sobre la anamorfosis como perspectiva “monstruosa”: lo humano es monstruoso, esto está tanto en el cuerpo verdeazul de Sonia, que asombra a la ciencia, como en los personajes más rutinarios y marginales. Anchoíta es un mozo viejo que en una breve escena se deleita con el escote de Sonia: “Con la punta de la lengua, Anchoíta se quita una fibra de grasa de entre los dientes” (Baler, 2020, p. 19). Se describe a los residentes del geriátrico que participarán en el episodio de la risa: “un viejito lampiño de mirada diabólica”, “dos mujeres consumidas hasta los huesos que podrían haber sido gemelas: una con los pelos quemados por tinturas cobrizas y la otra por tinturas plateadas” (Baler, 2020, p. 92). La escritura exhibe las materias orgánicas de sus personajes con impudicia grotesca incluso cuando son imágenes de televisión: “aparece Albert Einstein parado bajo una ducha. No es una visión particularmente glamurosa pero sí llamativamente realista. Se lo ve hasta la cintura, el pecho flácido, cubierto de canas mojadas, salpicado de lunares y algún que otro tumor.” (Baler, 2020, p. 99).

La monstruosidad es sólo un problema de grado aunque su clímax está en el chancro de Sonia “con estrías verdeazules que se intensifi-

can hacia el interior” (Baler, 2020, p. 19): esa es la materia orgánica central de la novela y adquiere grotescas dimensiones alegóricas.

Con los guantes de latex, Pafundi acerca los pulgares hacia el chancro y lo observa, a través de los bifocales, como si quisiera bautizarlo telepáticamente. En el centro, el chancro se aglutina en tonos verdeazules que se deshilachan hacia el interior como fibras nerviosas. Pafundi va juntando los dedos y apura la punta de una melcocha traslúcida que emerge de la frente de Sonia como una larva inquieta. La recibe con la admiración del hechicero que recoge la primera gota de lluvia. La estudia, la huele, analiza la textura viscosa y desaparece entre los monitores del anfiteatro (Baler, 2020, p. 36).

Antes de detenernos detalladamente en esta cita, conviene aclarar que el doctor Pafundi es el médico con el que Sonia sigue un extraño tratamiento de transfusiones que nunca se explica ni al lector ni a Sonia, quien pregunta “Decime una cosa, Pafundi... (...) Decime, por favor, decime que no me estoy volviendo un monstruo”, y recibe una respuesta enigmática: “El día que te estés volviendo un monstruo vas a ser la primera en enterarte.” (Baler, 2020, p. 38).

Sin embargo Sonia parece nunca enterarse de nada, se mueve en la novela con una fuerza obcecada y ciega, siempre hacia adelante. Aunque en su versión subversiva y poética, el saber está del lado del hombre: Pafundi, cuyo consultorio remite al imaginario de la guarida y laboratorio del científico loco del género terror, aunque con conciencia teatral del espectáculo:

Parecía un milagro de la arquitectura que esas galerías lanzadas sobre la sala de operaciones y esas claraboyas altas a la distancia estuvieran adentro de un viejo edificio de apartamentos, como si Pafundi lo hubiera carcomido desde adentro con la paciencia de una termita solitaria. Y ahora, superpoblada de objetos y sumergida bajo la luz subacuática que proyectan las peceras, la clínica parecía un inmenso gabinete de curiosi-

dades: balanzas de carnicero, desfibriladores, una cabeza de surubi, colección de vasijas chinas, medio corazón embalsamado, un manómetro de mercurio, embudos de decantación, termo-recicladores, microscopios, máscaras antigás, fragmentos de calendarios aztecas, y sobre todo estatuillas: figuras de Oceanía, tallas de Burkina Faso, cabezas de mármol, torsos de bronce, diosas tibetanas, versiones de la Venus de Milo, efigies de Giacometti y hasta una Victoria de Samotracia.

Sonia está parada, desnuda, como una escultura más. Con el pelo le lleva una cabeza a Pafundi y se inclina para que le estudie el chancro. Las enfermeras preparan la mesa de operaciones y encienden los equipos (Baler, 2020, p. 35).

Lo que Negroni (1998) llamó la “casa poética” del gótico, la guarida donde la Modernidad engendró o refugió a sus monstruos disidentes, está reformulado a la luz del grotesco, la mezcla, la ironía escéptica: el hombre sabio que hace y deshace sobre el bello cuerpo femenino es una paciente termita que labró su “gabinete” de científico loco pero postmoderno, donde coexisten instrumentos de medición, pedazos de cuerpos humanos y animales, obras de arte de la Antigüedad y de las vanguardias, religiones milenarias. Mientras manipula el cuerpo femenino con su ciencia, Pafundi pronuncia discursos delirantes (o no tanto) sobre la belleza y el arte, postulando la necesidad de “encontrar significado en el sinsentido y esperanza en la corrupción” (Baler, 2020, p. 39), algo que de algún modo ocurre con el chancro y con la persona de Sonia misma, como vamos a ver.

En una posible lectura, las transfusiones de Pafundi causan el verdeazul de la piel o el chancro, o tal vez sea al revés y él use con ella su ciencia con tanto entusiasmo porque la locura de Sonia y de su hermoso cuerpo monstruo lo estimulan. En todo caso, Pafundi es el saber científico abocado sobre la otredad “sin sentido” femenina, aunque encarna un saber distinto, el del arte, el de quien sabe que la verdad está precisamente en la diferencia, en lo que no tiene respuesta.

Así, los ojos de Pafundi observan la materia incomprensible que supura la frente de Sonia como el hombre Adán observó todo lo que el Creador patriarcal (también varón) hizo aparecer sobre la Tierra. Dios muestra a Adán sus creaciones para que él las bautice y Pafundi observa el chancro “como si quisiera bautizarlo telepáticamente”, etiquetar esa “larva inquieta” de materia inexplicable, una materia de la que se hace luego la biopsia, lo cual (cuenta como al pasar la novela) produce el suicidio del anatómo patólogo que se inclinó a estudiarla en el microscopio. El dato es hilarante pero no solo. Dice Irigaray (1984) que la razón se escribe sobre un cuerpo otro, femenino, que se usa como una pizarra negra. *Speculum*, título de su famoso y monumental ensayo, remite al espejo del médico ginecólogo, que abre el vacío cuando penetra la vagina y en esta metáfora arma su espejo y construye el sentido falo-logocéntrico. El sentido, dice Irigaray, está erigido sobre una metáfora visual, porque visual es la falacia que justifica poner la falta en el cuerpo femenino: de un lado *se ven* genitales que cuelgan, del otro *no se ve nada* y por eso se infiere que *no hay nada*.

Pero en el chancro *hay*. Algo “se deshilacha al interior” y “una larva inquieta” “emerge de la frente de Sonia”, Pafundi “la recibe con la admiración del hechicero que recoge la primera gota de lluvia”. Podríamos quedarnos en el “lo mismo” de la imaginación fálica y decir que esa interioridad misteriosa se escribe como “larva”, generando una suerte de micropene movedizo, pero más interesante es ver cómo ese “lo mismo” coexiste con la fluidez informe y misteriosa del agua que cae del cielo, de algo que, como la lluvia, no puede en realidad nunca recogerse por entero. Pafundi es el hombre intentando hacer llover, controlar la impredecible naturaleza. Varón cultura, mujer natura, varón que semiotiza, piensa, mujer que *es*, varón que estudia, fascinado, *lo que es*: la mujer.<sup>6</sup> Sólo que este varón intuye la farsa,

---

<sup>6</sup> Ya Virginia Woolf se asombró de que personas discriminadas y despreciadas como las mujeres fueran sin embargo el obsesivo objeto de estudio de los hombres:

intuye que no es cierto que en esa frente no hay nada y sabe que la larva también es como agua y además es “inquieta”, no es pasividad que se deja observar sin iniciativa, tiene intenciones subjetivas. La *cosa otra* surge de Sonia y se abre paso en la vida como ella misma, que eligió como palabra mágica “chabrancán”:

Una vez, de chica, cuando estaba en el colegio, entre unas amigas, decidimos que cada una elegiría una palabra mágica... esa palabra iba a ser nuestra cábala... nos iba a traer suerte, sería nuestro amuleto... Una había elegido “Abracadabra”, otra eligió “Abretesésamo” y yo elegí “Abrancancha”... pero otra de las chicas que era medio hijadeputa, que ni la nombro porque en realidad era bien hijadeputa, me dijo que no, que no podía, que ella lo había elegido antes y que me tenía que buscar otra. ¿Sabés qué? Elegí otra: pero elegí la misma palabra al vesre... “Chabrancán”... ¿Te das cuenta? Porque las palabras tienen poder... pase lo que pase tienen poder... pueden hacer llover, pueden armar una revolución, terminar una guerra, hacer resucitar a alguien o despacharlo para siempre... (Baler, 2020, p. 208).

Esto le relata a Otis Sonia, que se gana la vida bailando para excitar machos tristes en locales sombríos del microcentro porteño mientras sueña e intenta torpemente, pero a toda costa, llegar a ser vedette en la televisión, inagotable en su deseo vital aun a último momento, cuando llega el final definitivo del planeta (porque la novela se cierra con un detallado y total apocalipsis) y ella se niega a obedecer a la secta suicida donde esperar el fin. Entonces, por algún misterio no aclarado (tal vez sea a causa de ese chancro sin sentido), ella será la única humana que no va a morir.

¡Chabrancán! ¡Abran cancha para esta Sonia monstruosa, tonta, verborrágica y ridícula que lleva en el centro de su frente el secre-

---

“¿Por qué razón dirá Samuel Butler ‘Los hombres sabios nunca dicen lo que piensan de las mujeres’? Parece que los hombres sabios no hacen otra cosa” (1956, p. 33).

to de la vida! Y abran cancha también para el *looser* Otis Morgovitz al que ella bautiza Mongo, un académico despreciado, vago e inútil que afirma “el éxito es para los mediocres” (Baler, 2020, p. 109) y la descubre, la desea, le entrega su amor. Corrupta y sin sentido (diría Pafundi), esta es la pareja que sobrevivirá al apocalipsis. Sonia, con su chancro verdeazul que el psicótico líder de la secta suicida identificó como marca divina, Otis, aferrado a la heladerita con la biopsia que lleva al suicidio al anatómo patólogo. El mundo muere, los continentes se deshacen, el mar avanza por lugares donde nunca hubo mar pero cuando vuelve la calma, en una playa perdida, quedan vivos dos cuerpos diferentes para que todo renazca desde cero.

Es que el encuentro de Sonia y Otis transcurre días antes de que un enorme meteorito (alias “el socotroco”) se estrelle contra el mundo para terminar con absolutamente todo, incluso con la posibilidad de que científicos como los que imaginó Michael Crichton revivan la era jurásica que millones de años atrás destruyó otro meteorito. El azar tiene siempre la última palabra, es el ácido que diluye el más sólido sentido, este es un azar que la razón pudo estudiar y en la novela los noticieros entrevistan a sesudas mentes científicas que explican solemnemente sus cálculos, que permiten saber la hora exacta del impacto, predecir cada detalle de la catástrofe. No hay nada que hacer para evitarlo: el saber sirve solo para saber que hay final. Los medios masivos deliran de euforia globalizada, el público también. El capitalismo y su sociedad del espectáculo caen con gloria, de pie, exhibiendo su estúpida belleza, su impotencia, su alienación sin límite; la escritura ingresa, en esas extendidas páginas finales en una suerte de locura grandiosa, multilingüe, se suceden imágenes, publicidades, anécdotas, microrrelatos, poemas y haiküs para narrar el final simultáneo, de extremo a extremo del planeta. Entre la risa y la emoción wagneriana, el apocalipsis de Baler se televisa en todo el mundo hasta que se apaga la última cámara. Cada humano muere en su ley: consu-

miendo, mostrándose, haciendo y mirando el espectáculo. Y cuando todo acaba quedan Sonia y Otis, salvades tal vez por eso real, orgánico, monstruoso que a falta de palabra la novela llama chancro y constituye la carne del deseo y de la vida.

El chancro estructura la novela: aparece en el capítulo 1, que presenta a Sonia, lo perciben o mencionan todos los que la van viendo o conociendo, y reaparece al final, cuando la pareja se descubre en la playa postapocalíptica: “Los dos corren hasta que quedan a un paso uno del otro, cara a cara. Permanecen callados. Solo se miran. Otis lleva en la mano la heladerita con la biopsia. La levanta un poco y se la muestra a Sonia: como si lo justificara” (Baler, 2020, p. 206).

Y si el chancro es la columna vertebral, la figura en anamorfosis al pie de *Los embajadores* es la que pone todo en movimiento: una calavera humana.

Los restos del esqueleto habían aparecido a unos siete metros de profundidad. Lo habían descubierto durante las excavaciones para la construcción de una estación de servicio sobre la ruta provincial 11 entrando a San Clemente del Tuyú. (...) La noticia del hallazgo recorrió una enredada travesía de correos electrónicos y líneas telefónicas que culminó a las tres de la tarde en el departamento de arqueología de la Universidad de West Virginia (Baler, 2020, p. 27-28).

La pregunta racional por estos huesos y por las mentes más prestigiosas y especializadas que pueden aclarar su enigma se combina, como no puede ser de otra manera en el universo de Baler, con el devenir impredecible del azar, que junto con el Alzheimer de un viejo sabio, que pronto será también calavera, provocan que alguien como Otis Margovitz termine en San Clemente primero y en el Obelisco después, tratando de resolver el misterio con su asombroso talento para el desatino. Como una anamorfosis que se entiende desde la lateralidad la novela presenta la escritura del antiguo propietario de esos

huesos, un anónimo y obediente soldado del Puerto de Buenos Ayres que vigila la llanura vacía en 1630; su voz abre *Chabrancán* y reaparece en breves capítulos intercalados para contar que es un hombre solo y está desesperado, la carne atormentada por mosquitos, hambre y deseo en ese paisaje vacío, sabe que morirá (como murió) en la nada de la Tierra, la misma nada del final, cuando Sonia y Otis, que serán calavera alguna vez pero no están solos, juntan sus monstruosidades para empezar de nuevo.

### **Grotesco y revolución zombi**

*Chabrancán* es un ejemplo poderoso del interés que tiene la narrativa argentina de hoy por la monstruosidad grotesca. Suele llamarse grotesco a la combinación de la risa y el horror. Lo grotesco no aterrera como lo *Unheimlich* pues al caricaturizar lo monstruoso, lo macabro o repugnante, se produce en la lectura una distancia de seguridad (Roas, 2011): lo que no se comprende inquieta pero la risa aleja el miedo, se puede convivir con eso a lo que no se le ve sentido.

Con lenguajes y propuestas muy distintas, el grotesco construye los monstruos de mucha narrativa actual. *Berazachussetts*, de Leandro Ávalos Blacha (2007), *Los muertos del Riachuelo*, de Hernán Domínguez Nimo (2018) y *Chicos que vuelven*, de Mariana Enriquez (2010) son novelas hermanadas por la presencia de zombis. *Los muertos del Riachuelo* y *Chicos que vuelven* transcurren, como *Chabrancán*, en un Buenos Aires reconocible; *Berazachussetts* en cambio crea un espacio urbano propio que retoma el tópico “pueblo chico, infierno grande”. Hay corrupción, maldad y encierro endogámico. Se usan topónimos hilarantes que cruzan lo urbano y pueblerino con lugares del primer mundo (el río Rin del Plata, Berazachussetts, Longchamps Élysée o Chernobyllinghurst), en una delirante versión globalizada (Vazquez, mimeo). Lo urbano y pueblerino, más que barrial, hace que Berazachussetts remita también a cualquier lugar del Área Metropolitana de Buenos Aires.

*Berazachussetts* propone (como la serie *Los Simpson*) una suerte de “efecto Springfield” que ya había aparecido en la narrativa argentina:<sup>7</sup> la representación en escala, en un espacio urbano reducido y cerrado, de conflictos y características sociales y políticas que remiten grotescamente a la realidad argentina. Sólo que en esta sociedad donde la corrupción, el egoísmo y la violencia asesina están en el estado, en la clase dominante pero también en la gente de a pie, una otredad inyecta su diferencia: la zombi Trash, que, paradójicamente, está mucho más viva que todos los demás personajes. Sobre ella escribe Vazquez (mímeo):

La zombi *punk* es uno de los seres más vitales de la novela, la que más se mueve (llega a Berazachussetts desde los Balcanes, vive en la ciudad con las mujeres, se va al desierto con Beatriz, regresa y —lo más importante— se convierte en cabeza de la “revolución”) pese a pesar ciento cincuenta kilos. Está muerta, pero “vive” con intensidad: “Mirá, luna llena. Los muertos salen a bailar” (Ávalos Blacha, 2008, p. 77). La zombi baila, “poguea”, pelea, se ríe a carcajadas (...) “busca” y se aleja de los lugares en los que podría llegar a quedar “estancada”: “La zombi les explicó que no preferían ningún destino en especial y que sólo querían irse. Aquí ya está todo podrido” (Ávalos Blacha, 2008, p. 72).

Los zombis de Domínguez Nimo y de Enriquez también traen cambio social pero no para inaugurar algo nuevo sino para hacer justicia o evidenciar su falta, son los muertos impunes del poder, tan usuales

---

<sup>7</sup> La presencia de lo que —serie televisiva mediante— bautizamos “efecto Springfield” en cierta narrativa argentina que representa desde el grotesco la realidad sociopolítica nacional surgió en un grupo de investigación que funcionó entre 1992 y 1996 en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Participé en el “Proyecto de Estudio de Narradores Contemporáneos Argentinos” (P.E.N.C.A.) junto con Julio Schvartzman (su director), Silvina Abelleiro, Marcelo Bello, Sandra Gasparini, Claudia Román y Silvio Santamarina. Empezamos a trabajar el “efecto Springfield” en *No habrá más penas ni olvido* y *A sus plantas rendido un león*, de Osvaldo Soriano.

en Argentina. En Domínguez Nimo, los restos humanos que yacen en el corrompido, contaminado Riachuelo de la ciudad, reviven primero y regresan a su tumba pestilente después gracias a dos desopilantes y azarosos accidentes eléctricos. Son una muchacha y un niño abusados y asesinados, son víctimas de la represión reciente o fueron arrojados al río por los “vuelos de la muerte” de la dictadura militar, es alguien que murió porque una corrupta Ministra de Medio Ambiente nunca limpió el Riachuelo: estos zombis y avanzan como seudópodos del gran monstruo-Riachuelo, que parece pensar por ellos y da a cada uno una dirección cierta que los lleva hacia sus victimarios para que se venguen con saña. Aunque sólo buscan a quienes son culpables, los zombis transportan una enfermedad mortal que de todos modos no hará grandes estragos porque el azar frenará el fenómeno de resurrecciones. Una excepción extraña trae a lo grotesco el amor: un niño zombi sale para buscar a su padre y simplemente se duerme a su lado; el papá manejaba el auto que se cayó al Riachuelo y se salvó, pero haber sobrevivido a su hijo es un calvario. El niño deshecho le lleva ahora a su padre la muerte más dulce y le da paz.

La escritura en *Los muertos del Riachuelo* toma de la novela negra norteamericana y del cine de Hollywood el humor ácido, el gore y la monstruosidad. Por momentos es una sangrienta fiesta gozosa, plena de imágenes alegremente crueles, graciosas descripciones que retoman la transgresión carnavalesca (Bajtín, 1987). Así, cuando en la parroquia de Tapiales se reúnen los policías que asesinaron años atrás a Boneco (periodista gremialista cuyo cuerpo, arrojado a las aguas, apareció y fue enterrado) y a su amigo Cafarella (cuyo cuerpo en cambio, cortado en pedazos, siguió oculto en el fondo negro del Riachuelo), el texto describe objetos que pronto retoma en otro escenario y se vuelven retroactivamente una metáfora tan bizarra como espeluznante: ajenos a que la tormenta de afuera está reviviendo a los muertos, los represores se juntan alrededor de una bolsa de cocaína “sin cortar”

que aspiran desde una bolsa *cortada*: “la panza tajeada y abierta como una autopsia, una *disección* mal hecha”, se describe; de la bolsa surge “una ristra interminable de rayas desiguales y risas estúpidas. La mesa de los machos del conurbano” (Domínguez Nimo, 2018, p. 77).

Entonces el texto abandona a sus “machos” para ir al Riachuelo, donde los pedazos *diseccionados* de Cafarella también están en bolsas y se están moviendo inquietos para *cortarlas* y juntarse; además, como la cocaína, largan ristras: “hilachas de materia negra que flotaba, ondeaba en el agua” (Domínguez Nimo, 2018, p. 78). En un delirio gore y a su modo gracioso, los restos emergen y arman “un rompecabezas inhumano, diseminado por el basural”, poniéndose en marcha “uno por uno, siguiéndose el rastro”, “Cada pedazo rodaba sobre sí mismo, intentando alcanzar el torso (...) Los brazos y piernas se encogían y estiraban como orugas atávicas. Los dedos sueltos clavaban una uña —crecida después de la muerte— para afirmarse en la tierra lodosa. La cabeza mordía y tragaba los yuyos crecidos para avanzar” (Domínguez Nimo, 2018, p. 79).

La pulsión de intervención política en la representación de zombis se repite en *Chicos que vuelven*, de Enriquez, aunque por un lado el modo es *unheimlich* más que grotesco, y por el otro los zombis son exclusivamente menores de edad que murieron por la violencia adulta: abusadores, policía o redes de trata, motivos que también mataron a los disparatados zombis revolucionarios de *Berazachussetts*. Las mismas manchas temáticas que atraviesan la nueva narrativa argentina (Drucaroff, 2011) y llamé *fantasmas y desaparecidos* (en relación con el trauma de la dictadura militar) y *civilizarbarbarie* (disolución de la antinomia civilización-barbarie, que atravesó antes nuestra literatura), están presentes en los zombis de las tres obras.<sup>8</sup> A *Chicos que vuelven*

---

<sup>8</sup> Lucía Vazquez (mímeo) repasa estas manchas temáticas en *Berazachussetts* y otras novelas recientes argentinas que reelaboran procedimientos de la ciencia ficción y agrega algo que las une: el cronotopo de *la regresión*, construcción literaria de un es-

se agrega otra, *el filicidio* (Drucaroff, 2011): los zombis niños, niñas y adolescentes que aparecen en la ciudad producen el pusilánime odio de los vivos, sus propios madres y padres reniegan de estas existencias inexplicables y silenciosas, sus hijos e hijas desaparecidos o enterrados, que han vuelto.

Como en *Chabrancán*, aunque surgidos directamente de la política nacional, en los monstruos de estas novelas hay cierta apuesta al futuro: los zombis traen una ambigua pero intensa utopía en *Berazachusetts*, una venganza rabiosa en Domínguez Nimo y una callada, terrorífica acusación en Enriquez, todo afortunadamente lejos de la “corrección política”.

Un buen ejemplo de incorrección es el episodio de Leonor (niño trans, burlado, abusado y prostituido desde la infancia por su padre y su tío, asesinado en una orgía), en *Los muertos del Riachuelo*. Leonor regresa como zombi “contoneando la cadera rota” (Domínguez Nimo, 2018, p. 65) y la grotesca imagen visual es una humorada horrorosa: la cadera de Leonor está quebrada por los abusos sufridos pero por eso exhibe un contoneo de caderas típico de las burlas contra un varón homosexual. Así, lo que Bergson (2011) entendería como una risa correctiva de castigo social, acá homofóbico, se funde con la risa bajtiniana, la del pueblo que, en la excepcionalidad del carnaval o de esta noche de tormenta justiciera, ríe de la subversión del orden: porque narrador y lectores sabemos que con su contoneo “alegre” Leonor

---

pacio “futuro” que es también pasado traumático y en la novela de Ávalos Blacha, dice, tiene una dimensión utópica: “En estos universos donde el Estado está ausente o es violento y el futuro regresivo desintegra las diferencias entre lo civilizado y lo bárbaro —uno como engendro del otro—, son los personajes marginales quienes serán protagonistas, motor de cambio, y ocuparán lugares de poder y subversión”. Vazquez subraya que la revolución la hacen villeros y flamantes zombis como “un cantante de cumbia asesinado por su antiguo sello discográfico tras cambiar de compañía, chicos muertos por el paco, en tiroteos, por ajustes de cuentas, en intentos de robo, chicas con abortos mal practicados” (Ávalos Blacha, 2008, p. 119).

avanza para vengarse: es la noche en que caen todas las barreras, las víctimas del poder cobran su deuda y el abusador recibe abuso hasta la muerte.

### **La muerte se abre camino**

Aunque el grotesco hoy es una opción extendida, la monstruosidad *unheimlich* sigue, por ejemplo en “Bajo el agua negra”, de Mariana Enriquez (2016), que también imagina al Riachuelo como un monstruo alimentado por el horror político argentino. El cuento retoma casos reales (como la novela de Domínguez Nimo). Inventa un barrio popular en la ribera del Riachuelo, Villa Moreno. Con ese nombre no existe pero sí hay aun hoy villas junto a ese gran charco pestilente<sup>9</sup> y son múltiples los casos en que la policía obligó a muchachos pobres a saltar al abismo de aceite negro para que murieran, o lo usó para tirar cadáveres. Enriquez inventa la historia de una joven fiscal que intenta quijotescaamente hacer justicia para esas víctimas. El cuento no busca el grotesco sino lo *unheimlich*, y lo consigue. En primer lugar, los niños y adolescentes que crecieron en la contaminación de la Villa Moreno son mutantes; en segundo lugar, mientras investiga qué pasó con el cuerpo del joven Emanuel López, obligado a tirarse al Riachuelo, y averigua con horror que, aunque muerto, el chico emergió del agua y vive en el barrio, la fiscal descubrirá que la contaminación ha hecho nacer bajo el agua negra un monstruo hambriento de mal. Pero sabrá cosas peores: si ese monstruo antes se alimentaba, dormido, de la basura entera de la ciudad de Buenos Aires y de los cadáveres que allí se arrojaban, ahora el movimiento lo despertó: la “costumbre” policial

---

<sup>9</sup> Aunque un fallo de la Corte Suprema argentina ordenó al Estado reubicarlas y sanear la contaminación, la orden casi no se obedeció. En 2013 un estudio demostró que el 25% de los niñas y niños que viven ahí tienen plomo en la sangre, como informa la agencia de noticias TELAM: <https://www.telam.com.ar/notas/201409/76868-segun-un-informe-los-altos-niveles-de-plomo-en-barrios-portenos-afectan-principalmente-a-ninos.php>

de hacer “nadar” gente en esa grasa acuachenta lo despabiló, le dio más hambre. El monstruo exige veneración, “mejores” alimentos y el barrio entero se entrega a adorarlo con rituales negros probablemente asesinos, a los que se unen también algunos policías. La otredad no está teñida de pulsión utópica (Drucaroff, 2011) en este cuento, al contrario: lo que vive bajo el agua negra reúne a víctimas y a inconcebiblemente crueles victimarios en un sometimiento alienado y masivo a un nuevo amo demoníaco. Hay un mal sobrenatural pero no es ajeno al sistema social. No es humano y es al mismo tiempo demasiado humano. Es lo que creó el capitalismo a lo largo de la historia.

Cada vez que se acercaba al Riachuelo, la fiscal recordaba las historias que contaba su padre, trabajador durante un tiempo muy corto de los frigoríficos orilleros: cómo tiraban al agua los restos de carne y huesos y la mugre que traía el animal desde el campo, la mierda, el pasto pegoteado. “El agua se ponía roja”, decía. “A la gente le daba miedo” (Enriquez, 2016, p. 164).

Como casi toda su obra, los monstruos de Enriquez preguntan por el Mal y la respuesta es simultáneamente metafísica, histórica y política. Hay algo del maestro Stephen King en este imaginario: como el monstruo *It*, las entidades malignas de Enriquez se nutren del odio social, del dolor de los débiles, de la injusticia.<sup>10</sup> Pero Enriquez no usa el grotesco, no se produce la distancia de seguridad (Roas, 2011). Ella quiere que sintamos miedo. Como quienes apuestan al grotesco, es reluctante al mensaje “correcto”. En su imaginario, el mal que el Estado o el poder hacen no vuelve a las víctimas mejores, al contrario: engendra otro mal que poco tiene que ver con la utopía, como dice lúcidamente un personaje en la novela *Nuestra parte de noche*:

---

<sup>10</sup> Una excepción son las monstruas de su novela *Este es el mar* (Buenos Aires, Random House, 2017) entidades musas que llevan al rock talento, mística y muerte, en una atmósfera romántica afín a la lectura que Negroni (1998) hace del gótico moderno pero enraizada en el siglo XXI.

Yo creo en la Oscuridad pero creer no significa obedecer. Cómo no voy a creer si le pasa en mi cuerpo. Pasó en mi cuerpo. Lo que la Oscuridad les dice no puede ser interpretado en este plano. La Oscuridad es demente, es un dios salvaje, es un dios loco (Enriquez, 2019, p. 55).

También produce demencia y salvajada la injusticia social que no es de clase sino de género. En “Las cosas que perdimos en el fuego”, Mariana Enriquez (2016) otra vez parte de casos reales: en 2010 el baterista de la banda Callejeros prendió fuego y mató a su pareja, Wanda Taddei, después se desató una ola escalofriante de femicidios con fuego. El cuento narra una hermandad de mujeres que resisten esta violencia, autoinfligiéndosela: organizan hogueras donde ingresan voluntariamente pero no para morir sino para volverse monstruosas y desafían, así, la “condición femenina” que el patriarcado impone, la de ser objetos bellos que circulan despertando el apetito entre los hombres y encarnando, como fetiches, el poder que ellos demuestran exhibiendo que las poseen.

La protagonista del cuento es la joven Silvina, cuya madre feminista es ideóloga y líder de la organización. El cuento arma una ficción especulativa en un mundo dolorosamente realista y actual. Inspirada por las mentiras con las que las mujeres cubren la agresión masculina (“me quemé yo”), la madre de Silvina organiza una sofisticada organización femenina que milita clandestinamente por estas hogueras y cuida y cura a las militantes que aceptan deformarse en fuego, para devolverlas así, monstruosas, a la vida cotidiana, donde su aspecto horroroso escupe ante los hombres el dolor que causan. La policía las persigue, la mamá de Silvina va a la cárcel y extiende su prédica entre las presas. Su hija la visita en la prisión y el relato termina contando lo que su madre le dice:

las dos mujeres conversaron en la luz enferma de la sala de visitas de la cárcel, y Silvina solamente escuchó que ellas estaban demasiado viejas,

que no sobrevivirían a una quema, la infección se las llevaba en un segundo, pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego (Enriquez, 2016, p. 197).

En este final estremecedor cae cualquier lectura que busque corrección política. Si aun no nos horrorizó el culto al goce por el propio dolor, ahora hay que tolerar una voz maternal que insta a su hija al sacrificio. Demasiado Tánatos para repudiar a Tánatos. Algo queda claro: si Jurassic Park recordaba que, en lo real, la vida se abre camino, en el infierno humano, lo incontenible es la muerte.

### **Cuando la monstruosidad es el no fin de lo mismo**

Quiero terminar el recorrido con *Mapas terminales*, de Lucila Grossman (2017), porque pese a cierto engolosamiento reiterativo (tal vez propio de una primera novela), esta joven escritora hace un aporte diferente a la monstruosidad. Toma un tópico frecuente en la literatura escrita por mujeres, la maternidad monstruosa, y le agrega algo nuevo. Para llegar a esta novedad preciso partir de este tópico: una vida nueva invade nuestro cuerpo gestante pero es *otra* y como he propuesto en otro trabajo, se puede trazar una serie de obras donde esa vida es una diferencia siniestra. “La relación materno-filial como vínculo extrañado, muchas veces ominoso, de repente indeseable; la maternidad como vivencia de la gestación, el parto, la crianza de algo ajeno” (Drucaroff, en prensa). Su monstruosidad a veces es metafórica como en *Hija* de Ana María Shua (2016), pero también literal en ciertos cuentos de la misma autora (2009) como “Viajando se conoce gente”, donde la protagonista se embaraza de una cría alienígena que le come el cuerpo, o “Como una buena madre”, donde el perturbador remate hiela la risa que venía acompañando la lectura:

Mamá lo acunó mientras cantaba una dulcísima melodía sin palabras El bebé era todavía suyo, todo suyo, una parte de ella. Movía incontroladamente los bracitos como si quisiera acariciarla, jugar con su nariz. Tenía

las uñitas largas. Demasiado largas, podía lastimarse la carita: una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos, les corta las uñas más seguido. Algunos movimientos parecían completamente azarosos, otros eran casi deliberados, como si se propusieran algún fin. El índice de la mano derecha del bebé entró en el ojo de mamá provocándole una profunda lesión en la córnea. El bebé sonrió con su sonrisa desdentada (Shua, 2009, p. 201-202).

En “Pájaros en la boca”, de Samanta Schweblin (2009), una niña devora pájaros vivos ante la pasividad aterrada de sus padres; en *Distancia de rescate* (2014), de la misma autora, un hijo se contamina y se transforma en otro sobrenatural, que conoce el borde entre la vida y la muerte.

Puede rastrearse este perturbador hilo de maternidad *unheimlich* en la literatura argentina al menos desde Silvina Ocampo (Drucaroff, en prensa). Las mujeres tenemos una diferencia por pronunciar, el arte es un territorio privilegiado para eso, además ahora nuestra literatura se publica más y se toma más en serio y el feminismo dio permisos para deshacer dos estereotipos patriarcales: el idealizado de la madre puro amor y el demonizado de la madre causa de todo mal.

Narrada en primera persona por una muchacha que está casi todo el tiempo bajo el influjo de sustancias que distorsionan la percepción, *Mapas terminales* sigue a su protagonista durante días de malestar insoportable hasta que el padre la lleva a un hospital. Un grotesco doctor llamado “Alegre” escupe lugares comunes —“la droga hace mal”, “tener un hijo implica entrar en una nueva etapa de la vida” (Grossman, 2017, p. 33)— y también informa que ella está anómicamente embarazada: su feto crece a velocidad elevadísima, con anomalías asombrosas. Una operación que transcurre en el delirio de la anestesia devela algo que asusta a la ciencia como el chancro de Sonia y tal vez es un aborto o un parto. En una escena que mantiene el clima alucinado de toda la novela, otro médico informa: “Explotó, el bebé, explotó”, “se lo

llevaron”, “El doctor Alegre y yo firmamos un papel que aseguraba que no íbamos a hablar del caso. (...) Ya se van a comunicar con vos para explicarte mejor” (Grossman, 2017, p. 47). La comunicación tiene lugar días más tarde: después de que la narradora investigó en google malformaciones congénitas y postnucleares, pieles transparentes, experimentos de tecnologías genéticas, una aplicación se descarga sola en su celular y el rostro pixelado de un hombre le ofrece conocer a su hijo:

dice que hay una forma de conectar el “sistema de representación visual” con mi celular y además, dice, como si estuviera presentándose una promoción o un plan<sup>5</sup> de doce cuotas sin interés, hablándome de usted y repitiendo, cada vez que empieza a hablar, una serie de números, que si accedo a verlo ahora, desde hoy voy a tener la posibilidad de conectarme con él (Grossman, 2017, p. 57).

El relato quiebra la alienación helada de esa voz masculina rompiendo la prosa y acudiendo al verso para contar el encuentro madre-hijo:

Soy yo viendo las autopistas viscosas de mi cerebro que se  
trenzan,  
siento la textura de arterias rosadas llenarse de humo y se  
abre una grieta  
Ahí estoy yo sin cuerpo y una especie de recipiente  
enorme y transparente  
con un líquido en el que flota  
el cuerpo de mi hijo. Existe.  
Creció. Sus tenazas son más grandes.  
Podrían cortar el brazo de un pibito de diez años,  
o el mío. Si quisiera podría matarme (Grossman, 2017, p. 57-58).

El hijo monstruo es un *cyborg* con carne y “conexiones eléctricas”, mira a su madre “con sus dos burbujeantes y sólidas esferas de cuarzo con jardín maquínico” (Grossman, 2017, p. 58). Ella consigue

cierta comunicación muda con su “alimaña telepática” biotecnológica (Grossman, 2017, p. 126), la bautiza Protón. Sigue la voz dolorosa y paranoica de la narradora siempre cruzada con la inteligente ironía del grotesco. Hay un viaje con amigos al hippismo decadente en Traslasierra, Córdoba, y vanos intentos angustiados de contactar a su hijo (ella misma, obnubilada, rompió su celular y cuando lo recupera la aplicación desaparece inexplicablemente). En las reiterativas sucesiones de alcohol, drogas y peripecias se pierde la tensión narrativa pero hay una imagen intensa: “Un caleidoscopio siniestro” (Grossman, 2017, p. 120).

Si en las obras que recorrí acá la monstruosidad estuvo asociada a una otredad que se inserta en la normalidad para hacerle resistencia, Protón es una pieza más de la figura que se arma en el caleidoscopio siniestro que nos tiene a todos como piezas combinables, atrapados adentro del *lo mismo*. Protón es *eerie*:

Lo espeluznante [*eerie*] está ligado, fundamentalmente, a la naturaleza de lo que provocó la acción. ¿Qué clase de agente ha actuado? ¿Acaso existe? Estas cuestiones pueden plantearse a nivel psicoanalítico (si no somos lo que creemos ser, ¿qué somos en realidad?) pero también se aplican a las fuerzas que rigen la sociedad capitalista. El capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante: a pesar de surgir de la nada, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial (Fisher, 2016, p. 13).<sup>11</sup>

Con la fuerza muda del afuera, con la lógica helada del capital (que deberíamos poder ver para explicarnos, para entender, para combatir, pero no vemos), el monstruo Protón ingresa como una terminal más del mapa en el cerebro alienado. La narradora fija sus ojos como se le indica en la pantalla de su celular, para conocer a su hijo:

---

<sup>11</sup> En Drucaroff (en prensa) muestro que lo *eerie* de Fisher y lo *Unheimlich* de Freud no se oponen, se complementan.

Diez segundos en negro.

Mi cerebro entra en fadeout.

Lluvia gris en la pantalla.

Siento el camino que traza una luz fría, densa y azul,  
adentro de mi cráneo (Grossman, 2017, p. 57).

Tal vez elaborando literariamente el trauma del aborto, *Mapas terminales* está en la serie de obras de mujeres sobre el vínculo extrañado materno-filial y dentro de ella, en la de engendramiento de monstruos, pero cruza esto con la brutal alienación tecnológica del capital. En su trama algo monótona se lee esta contemporaneidad real, la del *lo mismo* infinito que transcurre por ejemplo, precisamente, mientras escribo este trabajo, encerrada en días iguales porque una pandemia asola un planeta agotado por la lógica de la equivalencia infinita (por el capitalismo sin freno),<sup>12</sup> transformado ya en lugar casi inhabitable, como en las distopías de ciencia-ficción pero sin ficción.

En *Mapas terminales*, la palabra “terminales” subraya su tremenda polisemia: la humanidad hoy es una suma de subjetividades terminales de conexiones tecnológicas y la novela dibuja mapas de un mundo *terminal*, que se termina. El sinsentido tiñe *lo otro* y *lo mismo* en el final desolador. Ya no hay a dónde viajar para escaparse:

Me tomo el tren. Una señora que se sube atrás mío tiene puesto un sombrero decorado con una plumita verde tornasol clavada del lado izquierdo. En la radio, el tipo del clima dice que va a llover. Son las cinco de la tarde, el cielo es rosa y azul y hace varias ciudades que estoy en este día (Grossman, 2017, p. 131).

Buenos Aires, agosto 2020

---

<sup>12</sup> La relación entre la lógica de lo mismo del capitalismo y el patriarcado, con su consiguiente terror por la diferencia, está desarrollada en detalle en Drucaroff (2016).

## Referencias bibliográficas

- Ávalos Blacha, L. (2007). *Berazachussetts*. Buenos Aires: Entropía.
- Bajtín, M. (1982). Hacia una metodología de las ciencias humanas. En *Estética de la creación verbal* (pp. 381-393). México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Baler, P. (2008). *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*. Buenos Aires: Corregidor.
- Baler, P. (2020). *Chabrancán*. Buenos Aires: Ediciones del Camino.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot.
- Domínguez Nimo, H. (2018). *Los muertos del Riachuelo*. Buenos Aires: Interzona.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Drucaroff, E. (2016). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.
- Drucaroff, E. (en prensa). “Maternidad y miedo en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin”. En: M. Zangrandi (Ed.), *Montajes y derivas del gótico en la ficción latinoamericana*. Buenos Aires: Colección Asomante, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Enriquez, M. (2010). *Chicos que vuelven*. Villa María: EDUVIM.
- Enriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Freud, S. (1982). *Lo siniestro*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Irigaray, L. (1984). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés.
- Lacan, J. (2006). *El Seminario. Libro 10: “La Angustia”*. Buenos Aires: Paidós.

- Muraro, L. (1994). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y HORAS.
- Negróni, M. (1998). *Museo negro*. Buenos Aires: Norma.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Schweblin, S. (2009). *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Emecé.
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House.
- Shua, A. M. (2009). *Que tengas una vida interesante. Los mejores cuentos*. Buenos Aires: Emecé.
- Shua, A. M. (2016). *Hija*. Buenos Aires: Emecé.
- Vazquez, L. S. (2020). *El futuro ya pasó. La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado* (Tesis de la Maestría en Estudios Literarios). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Woolf, V. (1956). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Sur.



## (I) COMUNIDADES

---



## Meteoritos, terror y turismo en la narrativa de Luciano Lamberti y Mariano Quirós

*Sandra Gasparini*

Hay una narrativa argentina reciente —en la que emerge el revés de la utopía ambientalista— que cuenta los poderes malignos de la naturaleza sobre la especie humana. En esta serie, la presencia del mundo celeste en el paisaje serrano o el monte chaqueño ejerce una presión sobre los personajes y el resto de los seres vivientes, los modifica y los vuelve monstruos.

Las rocas siderales (lo *alien* como pura materia) son el punto de partida en *Campo del cielo* (2019), de Mariano Quirós, y *La masacre de Kruguer* (2019), de Luciano Lamberti. ¿Sería posible pensar como una presencia monstruosa la de esos meteoritos voluminosos en la montaña o el monte? ¿Podría caberles esta definición, una de las tantas que ensaya Moraña?: “El monstruo es a la vez cosa y sujeto, mente sin alma, cuerpo sin órganos, corporalidad hipertrofiada, rebosante, derramada, desquiciada, *fuera-de-sí, fuera-de-madre*. Es presencia y ausencia, ambigüedad, hipérbole, hiato, metonimia, sinécdoque, catacresis” (2017, p. 26). Sería posible, definitivamente, pero esta caracterización refiere a una de las tantas aristas del conflicto en el que se debaten los personajes de Lamberti y Quirós, porque el planteo redobla la apuesta y toma a las rocas, más presentes que ausentes, sinécdoque de una monstruosidad humana, como punto de partida

de un movimiento imperceptible y a largo plazo que opera sobre las pequeñas y endogámicas comunidades que las rodean. Como chispa de un proceso narrativo que termina conduciendo, mediante procedimientos diferentes en ambos, ya sea al origen del monstruo o al horror colectivo.

Es necesario precisar, entonces, que tanto en el texto de Lamberti como en el de Quirós lo monstruoso no procede exactamente de lo sideral, del espacio exterior. Las estrellas son solo un punto de partida para visibilizar la monstruosidad de lo ordinario, del “sentido común” en un pueblo, de la abominación de lo mismo y no de lo otro. Como si lo mismo terminara generando su otro, pidiéndolo desesperadamente. Es en esta intersección de lo mismo con lo otro donde entran las prácticas turísticas. Las actividades que mueven el turismo y reactivan una economía regional requieren de la construcción de una normalidad combinada con la irrupción de lo “extraordinario” aunque mantenido absolutamente a raya. Estas narraciones muestran que eso no es posible y en esa hipótesis está su máquina narrativa.

Además de su interés por lo monstruoso en sus diversas formas, otro rasgo que comparten estos textos es el asedio anecdótico tanto del *dark tourism* —prácticas turísticas relacionadas con lugares de muertes y catástrofes reales o ficticias— como del turismo *cultural* o *creativo*, para postular que el terror se construye en los intersticios del paisaje turístico, cuya dinamización económica tiene consecuencias fatales.

En algunos relatos de Federico Falco y otros anteriores de Luciano Lamberti el idílico paisaje serrano se vuelve turbio y cómplice de fuerzas enemigas de hombres y mujeres, cuando no aliadas de lo sobrenatural. Esteban Castromán ha trabajado en ese sentido en su novela *Las rocas y las bestias* (2018), que transcurre en una localidad de la provincia de Córdoba y Cesary Novek —como Lamberti— profundiza esos indicios siniestros con los elementos del horror en *La*

*configuración del silencio* (2018).<sup>1</sup> La narrativa de Quirós agrega otra cuestión: ¿qué ocurre cuando la naturaleza no puede encuadrarse cómodamente en paisaje? La tarea de estetización arcádica de regiones donde abundan pastizales, ríos legamosos, ranchos destruidos, caminos poceados y criaturas acechantes no es una preocupación central del autor chaqueño. Al contrario, Quirós encuentra una belleza oscura en las anomalías perturbadoras de esos pueblos o zonas malditos, en la narración de lo que es mejor no contar pero se cuenta (es decir, de lo que alimenta a la literatura), algo que también ha hecho en *La luz mala dentro de mí* (2016) y *Una casa junto al Tragadero* (2017), entre otros títulos.

### **ADN alien**

En su novela anterior, *La maestra rural* (2016), Lamberti reaprovecha saberes desacreditados por los estudios antropológicos —aunque ya utilizados por la narrativa y el cine de ciencia ficción— acerca del posible origen híbrido de la inteligencia humana.<sup>2</sup> Pero no lo hace con el objeto de colocar un ingrediente atractivo para llevar la historia al absurdo o simplemente encajar en una literatura de género. Si bien el enigma, bloqueado en la memoria, de lo que le ocurrió a la protagonista en su juventud, tarda en leerse y se explica de modo algo sumario, lo que prevalece en el conjunto es, sobre todo, la amenaza de que el mundo del lector está a punto de caer en pedazos. Y más

---

<sup>1</sup> Luciano Lamberti (1978) y Federico Falco (1977) nacieron en la provincia de Córdoba y Mariano Quirós (1979), en la de Chaco, aunque actualmente residen en la ciudad de Buenos Aires. Cesary Novek (1982) es entrerriano aunque está instalado en Córdoba. Esteban Castromán (1975) nació y vive en Buenos Aires. Me refiero particularmente a algunos relatos recopilados en *222 patitos* y *Un cementerio perfecto*, de Federico Falco, *La casa de los eucaliptos* y la novela *La maestra rural*, de Lamberti, además de *La masacre de Kruguer*. Véase Sandra Gasparini (2020).

<sup>2</sup> Louis Pauwels y Jacques Bergier, Robert Charroux y Erich Von Daniken son algunos autores que durante el siglo XX abonaron lo que se conoce como la teoría pseudocientífica de los “antiguos astronautas”.

aun, que la literatura puede ser un agente del advenimiento de ese nuevo orden, liderado por una especie alienígena. El relato de abducción extraterrestre obturado en *La maestra rural* tiene su contrapartida en *La masacre de Kruguer* en la elección de carácter funcional de un meteorito, según declara Lamberti, como mera “excusa para explorar qué pasa cuando se caen las barreras sociales, las contenciones morales: desnudos somos dementes asesinos” (Soto, 2019). Ocultamiento y primer plano: la decisión argumental de la segunda novela no es inocente, ya que esa roca sideral tiene, como el *adn* del hijo de la protagonista de *La maestra rural*, un origen extraterrestre. Como una recreación del horror cósmico lovecraftiano, *La masacre de Kruguer* comienza, en efecto, con la caída del meteorito en una zona serrana de altas cumbres, en un tiempo lejano que no está fechado.<sup>3</sup> A partir de ese momento la naturaleza se modifica de modo lento pero drástico: desde el testigo equino que se desploma unos días después hasta la muerte paulatina de la vegetación aledaña. Como en *Distancia de rescate* (2014), los efectos fatales en la salud de un caballo nos

---

<sup>3</sup> *El color que cayó del cielo* (1927), del escritor estadounidense Howard P. Lovecraft, tiene varios puntos en común con la trama de *La masacre de Kruguer*, aunque su estética es absolutamente diferente y se separa del denominado “horror cósmico”, subgénero del horror que se nuclea alrededor de la producción ficcional de este autor, lector a su vez, entre otros, de Lord Dunsany, Arthur Machen y Algernon Blackwood. Ronda la idea de que hay entidades cósmicas que, aun aletargadas, gobiernan la vida terrestre. Michel Houellebecq sostiene que “La muerte de [los] héroes [de Lovecraft] no tiene el menor sentido. No trae consigo el más mínimo sosiego. No permite en modo alguno concluir la historia. De forma implacable, HPL destruye a sus personajes sin sugerir nada más que el desmembramiento de una marioneta. Indiferente a esas miserables peripecias, el horror cósmico sigue creciendo. Se extiende y se articula. El gran Cthulhu despierta de su sueño. ¿Qué es el gran Cthulhu? Una disposición de electrones, como nosotros. El horror de Lovecraft es rigurosamente material. Pero es muy posible que, mediante el juego de las fuerzas cósmicas, el gran Cthulhu disponga de un poder, de una fuerza de acción considerablemente superiores a los nuestros. Cosa que, a priori, no es nada tranquilizadora” (2006, p. 11). Lo monstruoso en *La maestra rural* está más emparentado con estos procedimientos y motivos.

dan la pauta del desastre ambiental. Pero, a diferencia de la novela de Samanta Schweblin, no se trata de las consecuencias mortales de la irresponsable acción humana sobre la naturaleza sino, al revés, de la operación negativa de un entorno modificado por un agente ajeno al planeta, que logra desencadenar lo peor de la especie autóctona, los asesinatos en masa que terminarán con el pueblo.

En el conjunto de relatos que componen *Campo del cielo*, de Quirós, los fragmentos de una lluvia de meteoritos —que, en efecto, cayó hace aproximadamente cuatro mil años en esa zona que comparten el sudoeste de la provincia del Chaco, cerca de Gancedo, con la de Santiago del Estero— generan historias que hacen estallar lo irregular, lo anormal silenciado en el relato publicitario que ofrece el pueblo a los turistas.

Es posible notar, en estos textos contemporáneos alrededor de un mismo objeto disparador, una tendencia a desarmar el vínculo económico positivo entre paisaje y turismo a partir de mecanismos propios del gótico y del género terror. Mediante eslóganes, descripciones del paisaje, festivales y estrategias publicitarias, en ambos pueblos se construye la postal del turismo cultural (en *Campo del cielo*)<sup>4</sup> y del turismo de montaña luego devenido en *dark tourism* (en *La masacre de Kruguer*).<sup>5</sup> Estas narraciones se posan sobre el o los momentos de

---

<sup>4</sup> En *Encyclopedia of Tourism* (2015), Yamashita define al turismo cultural “as program in which tourists appreciate tangible and intangible aspects of culture at a given destination, from architecture, visual arts, dance performances, festivals, cuisines, to history” (citado en Korstanje et. al., 2018, p. 12).

<sup>5</sup> Soro indica que “John Lennon y Malcolm Foley acuñaron en 1996 el término ‘dark tourism’ para definir las prácticas turísticas relacionadas con lugares de muertes y catástrofes reales o ficticias. ‘Turismo mórbido’ (Blom, 2000), ‘Black Spot tourism’ (Rojek, 1993), ‘turismo de dolor’, ‘turismo de espanto’ (Bristow y Nweman 2005), ‘turismo de nostalgia’ (Stone y Sharpley, 2008), ‘turismo de tristeza’ (Kurnaz, Çeken y Kiliç, 2013) son algunas de las diferentes denominaciones que se han atribuido a las prácticas y experiencias turísticas que tengan como atractivo la muerte, el sufrimiento, la violencia o los desastres” (2017, p. 5).

fractura de esa postal; algo en esa comunicación entre naturaleza y humanos falla y se produce el desastre: la masacre en Kruguer, la frustración de todo vínculo familiar o afectivo que no sea enfermizo en el aletargado y ficcional pueblo de Campo del Cielo y, en ambos, el fracaso del Festival anual, que termina por ahuyentar al turismo.

### **Eslabones de una comunicación perdida**

En los dos textos los indicios de esa ruptura entre paisaje (esa construcción plagada de marcos estéticos, políticos, ese recorte mayormente etnocéntrico que privilegia una mirada hegemónica) y especie humana se distribuyen discrecionalmente. El efecto de horror, en la novela de Lamberti, es el resultado de una atomización de perspectivas, reunidas por una suerte de narrador-cronista: para provocar la sensación de angustia y disolución propias del género se intercalan fragmentos descriptivos de la postal (pseudo) alpina junto con un relato cronológico de la fundación y destrucción del pueblo (1923-1987), cuyo referente histórico es, según ha señalado su autor, una fusión geográfica de la localidad de La Cumbrecita, en Córdoba, y la ciudad de San Carlos de Bariloche, en Río Negro (“Cómo es ‘La masacre de Kruger [sic]’”, 2019). En tanto que se construyó en las cercanías de esa piedra que se enciende cuando Jerónimo Kruguer se acerca por primera vez y le genera sueños en los que asesina a su familia y luego se suicida —lo que se producirá veinte años después—, todo el relato se forja alrededor de la metáfora del baqueano ciego (Lamberti, 2019, p. 66). En el capítulo “El comisario retirado Carlos Dut”, personaje que actúa luego de la masacre sobre la escena del crimen, intervienen él y dos testigos que hablan a su favor. Se inserta un fragmento de *Facundo*, de Sarmiento, acerca del gaucho baqueano. Sobre el final, Dut postula el papel central de su abuelo en su formación de baqueano, aunque aclara que nunca fue tan bueno como él: “Mi abuelo me había enseñado a ver, pero yo estaba ciego” (Lamberti, 2019, p. 66). Permanentemente percibe anomalías, alucinaciones visuales y audi-

tivas —como tantos otros personajes— durante los días posteriores a la masacre pero reconoce que no hay una explicación racional a tal suceso. Los lazos entre paisaje y sujetos se han alterado hasta tensarse y romperse; incluso es recordado el reporte de sucesos similares a causa de la radiación en Hiroshima. Los indicios estaban allí, algunos los percibieron como premoniciones. No parece casual que el primero en reconocerlos sea otra clase de baqueano, con una mirada entrenada por el pensamiento científico: el único médico del lugar, el doctor Keselman, quien escucha una voz que lo conduce hacia la piedra, a la que toca y le revela de inmediato, en un *flashback*, episodios donde ejerció una maldad sin motivos. Keselman, como Jerónimo Kruguer años atrás, también se suicida y da lugar al comienzo del desastre, la pulsión asesina de pueblerinos aparentemente ordinarios. Acaso el único que pueda atisbar una hipótesis sobre el origen de la masacre sea el narrador-cronista.<sup>6</sup>

Y es que el horror se produce en la fractura entre naturaleza y cultura. Botting (2008) ha señalado, en una relectura de *La parte maldita*, de Georges Bataille (1949), que el sentimiento de horror no es natural, que es adquirido, inculcado a temprana edad por la vigilancia parental.<sup>7</sup> Así, se origina en una diferenciación entre humanos y animales, en un proceso en el que los tabúes son creados para establecer los límites que aseguran una definición de humanidad. Es la expulsión de lo natural. Sobrepasar esos límites es lo que hacen esos cuerpos errantes, espectrales que vagan por las calles de Kruguer el día de la

---

<sup>6</sup> Afirma Lamberti que “la fantasía proviene del narrador más omnisciente que tiene la novela, que es el que puede conectar los hechos y el que resuelve el crimen, digamos. Porque Dut, que era el policía perfecto, nieto de rastreadores y qué sé yo, no puede” (Alvarez, 2019).

<sup>7</sup> “Horror is not natural: it is learned, inculcated at an early age by parental vigilance: ‘we will not rest until they share the same impulse that made us clean them and clothe them, until they share our horror of the life of the flesh, of the life naked, undisguised, a horror without which we would resemble the animals’” (Botting, 2008, p. 175).

masacre. Como actores de la *fantología* derridiana (Derrida, 1995), los alienados o poseídos del pueblo acosan, merodean distintos espacios sin llegar a ocuparlos: torturan, matan y se van o se ausentan en un desmayo o bien son, a su vez, asesinados. Al relato turístico de la postal serrana (o *alpina*) le oponen esta disgregación, este recorrido en fuga del orden: siguen una voz que los guía hacia el desastre y desata su propia monstruosidad. Kruguer parece tener su genealogía en esas localidades perdidas de algunas novelas de Stephen King, atterradamente pacíficas y aparentemente previsibles.

Bajo la forma de manifestaciones auditivas infantiles varios personajes son conducidos a cometer crímenes atroces contra sus familiares o parejas. Otros experimentan episodios premonitorios de lo que ocurrirá. Durante el día de la masacre, que coincide con la celebración de la Fiesta de la Nieve en Kruguer (26 de junio de 1987), la piedra se enciende y luego se apaga cuando casi la totalidad de los pobladores han sido violentamente asesinados y la localidad, arrasada por un incendio. El presente de la escritura se ubica treinta años después de ese hecho, de ese, podría decirse, primer final. En el capítulo “Visitas guiadas”, narrado por una turista ocasional muchos años más tarde, aunque fechado en 1992, a un lustro del incidente, se ensayan distintas explicaciones. En el micro que la lleva desde Estación Once se proponen desde razones ufológicas hasta sectas satánicas y duendes, en una suerte de preparación sugestiva para dirigir al contingente hacia el nuevo nicho de *turismo oscuro*. El guía los lleva a conocer los “hitos”: el hotel “saqueado”, donde les recomienda dormir, y el cementerio, entre otros. En “Álbum familiar” se asiste a la masacre a través de la descripción de fotos (normalmente *souvenires* de viaje que aquí se resignifican) de antes y después del suceso. Por eso se sabe que nueve turistas murieron en las camas del hotel fundado por Kruguer y que algunos contingentes siguen peregrinando al lugar a tomar fotografías y posar con una remera cuya estampa, en un guiño humo-

rístico hacia un consumismo banal, proclama: “Estuve en Kruguer y salí vivo”. La secuencia que se compone en la sucesión de capítulos va de la postal de turismo *alpino* (“parece una postal”, “el lugar ideal para ser feliz”, Lamberti, 2019, p. 196) a la capitalización del horror, a su aprovechamiento económico: un monolito recuerda lo sucedido en 1987. Estos turistas, verdaderos “death-seekers”, lejos de identificarse empáticamente con el dolor de los masacrados en Kruguer, aumentan su placer morboso a través de la actualización del pasado oscuro: “lo que subyace a este fenómeno”, afirma Korstanje (2020, p. 35) a propósito de estas prácticas, “es la necesidad de retrasar la propia muerte”. Es mediante este contraste entre el paraje arcádico y el escenario de la masacre y sus restos que se logra el efecto de horror, y se refuerza a partir del *loop* final, en el que el mal promete regenerarse.

Haraway advierte que

Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales. Los centauros y las amazonas de la Grecia antigua establecieron los límites de la polis central del ser humano masculino griego mediante su disrupción del matrimonio y las poluciones limítrofes del guerrero con animales y mujeres. Gemelos no separados y hermafroditas eran el confuso material humano en la temprana Francia moderna que basaba el discurso en lo natural y en lo sobrenatural, en lo médico y en lo legal, en portentos y en enfermedades, todo ello de suma importancia para el establecimiento de la identidad moderna (1995, p. 308).

*La masacre de Kruguer* pone el acento en lo colectivo, o en la construcción fallida de un sujeto colectivo que se desintegra cuando las barreras sociales se deslizan, cuando los límites de la violencia se tornan insostenibles y la ley no puede actuar en la polis. Los monstruos actúan agrietando el logocentrismo, llenándolo de pozos y accidentes, como los asesinos en masa en que se convierten, por ese único día, los aparentemente pacíficos pobladores de Kruguer. Para explicar lo que

sucedió entonces, un parapsicólogo usa el concepto de “egregor”, al que define como “un ectoplasma con conciencia”. Gente que “tiene un objetivo en común”, en este caso, nada altruista: matar. El monstruo, la excepción, se torna, durante la masacre, norma. En cambio, *Campo del cielo* se enfoca en las anomalías registradas en una localidad perdida en la rememoración de un suceso extraordinario de carácter natural, sobre el cual no hay, tampoco, una conclusión definitiva. Como ocurre con los meteoritos, los fragmentos de las historias contadas se distribuyen ilativamente por toda la zona de una narración que es recursiva —igual que el monstruo, que siempre vuelve, como un *ritornello*, observa Moraña (2017, p. 214)—, porque se retoma en pequeños detalles en cada cuento. Las marcas singulares de esos sujetos taciturnos y heterodoxos que protagonizan los relatos no llegan nunca a componer una comunidad y mucho menos a una relación positiva con el paisaje que transitan sin llegar a apropiarse.

## Festival del Meteorito

Korstanje, George y Echarri Chavez sostienen que

In contemporary societies, consumers need from obtaining unique experiences, which remind them how exceptional they are. In that way, tourism revitalizes the psychological frustrations experienced while working times (MacCannell, 1976). However, MacCannell cautions, some paradoxical situation emerges because at the time tourists look for authenticity, what they finally consume is far from being genuine and authentic (MacCannell 1973; 1976; 2001) (2017, p. 2).

Se preguntan, a su vez, si el *turismo creativo* es la continuación de los discursos coloniales o un intento válido de hacer que la vida de los pueblos originarios sea un mejor lugar.<sup>8</sup> Los relatos de *Campo del cielo*

<sup>8</sup> “is creative tourism the continuation of colonial discourses or a valid attempt to make from the aboriginal life a better place?” (Korstanje, George, et al., 2018, p. 3). El concepto de turismo creativo, en el cual huéspedes y anfitriones juegan un rol activo

vienen a plantear que ninguna de ambas opciones es posible. Todo está dislocado en esta región cascoteada por el cosmos: el cuento que cierra el volumen, “Los orígenes”, aborda mediante distintos registros de escritura el suceso tantas veces contado en segundo plano, la lluvia de meteoritos. Desde la perspectiva antropológica, la de las crónicas de la esclavitud y exterminio perpetrados por los españoles de los pueblos chiriguano y chané, desde el punto de vista de las leyendas autóctonas y del puramente ficcional que protagoniza el geólogo estadounidense Gordon Finch (que cuenta con guías locales y explica de modo científico la presencia de los fragmentos, aunque de modo místico, la razón de su búsqueda), el relato concluye al recuperar la narración mítica del hombre frente al estruendo de fuego, suceso que se valora en tanto generador de historias. Es decir, la zona de Campo del Cielo se cuenta a sí misma en sus irregularidades, desvíos y macabros puntos de fuga. Ni logra un bienestar económico a partir de la escasa afluencia turística ni todos sus habitantes son regulados sin resistencia o invisibilizados totalmente por esos discursos coloniales.

Escasos indios habitan la región en una especie de duermevela y mutismo alimentado por el alcohol (como ocurre con Cabrera). Un caso emblemático es el de “Tibisai”, un cuento en el que el protagonista, que vive en una ciudad, es contactado a través de su teléfono celular desde el pueblo para avisarle que su madre está enferma. Cuando acude a la salita del lugar, comprende que su madre jamás estuvo allí y, en cambio, le entregan en brazos a una mujer india que se tambalea en un estado de delirio del que no logra salir, supuestamente afectada por una “pomada de meteorito” que se habría aplicado. Como la nativa muisca del mismo nombre, Tibisai señala una falta antigua: la del relato del exterminio de su pueblo como consecuencia de la ocupación española de tierras americanas. Señala lo que no está: la

---

que termina borrando los límites entre ambos, se enmarca en el de turismo cultural, aunque esta idea es discutida a lo largo del artículo citado.

madre, pero también la “culpa ancestral” del protagonista (“El escritor Mariano Quirós”, 2019). Rosita, la mujer que vende torta-parrilla a la entrada del Parque Provincial, y el Tape tienen una agencia mayor en el pueblo pero solo los escuchan quienes no tienen voz, salvo la de los relatos que los cuentan. En “El artista de otro mundo” se narra de modo humorístico la posibilidad de presentar Campo del Cielo al turismo como territorio “ovni” para promover la economía local, lo que incluye la creación de un logo oficial y *merchandasing* acorde. Pero la estratagema de fraguar círculos sobre la cosecha con herbicida provisto por la municipalidad para movilizar la estancada economía pueblerina solo sirve para que el Tape (se) explique la desaparición del comisario Ruchi —cuyas ocupaciones secretas y corruptas son múltiples— a causa de una abducción extraterrestre.

Como en *La masacre de Kruguer*, todo se arruina: la Fiesta del Meteorito, la batida para cazar a un legendario “chupacabras”, el trabajo de Silvio, un adolescente, como actor —disfrazado de meteorito—, el recital de Nicky González —quien remite al fallecido músico punk Ricky Espinosa— que no llega siquiera al pueblo, la salida de caza de tatúes para venderlos luego en sándwiches a la que invitan a Lecko, que escapa de los ritos identitarios masculinos. Lo monstruoso no es lo que lo parece. Emerge de una lectura sutil que requiere de la atención del lector: ocurre, por ejemplo, con el padre de tres hijos en “El Nene”, que probablemente oculta el femicidio de su esposa en el equívoco relato de la madre que abandona el hogar; o es el caso de la Llorona, quien no es el ser legendario del folklore latinoamericano sino una profesora de arte que lloraba frente a sus alumnos y que introduce a Silvio en un submundo artístico y político paralelo al del pueblo, luego de involucrarse con él. Ruchi, el comisario que tiene el poder de un “alcalde”, es quien reúne los rasgos más siniestros: es el poseedor de un misterioso campo de soja y “otra casa” que están en una zona rural, alejada; no solo hace “desaparecer” autos (como el que se lleva para

siempre a la madre del Nene), los guarda clandestinamente en un galpón, u organiza batidas para encontrar monstruos sino que él mismo termina desapareciendo. En “El artista de otro mundo”, el Tape y Juan Prause, quienes se ofrecen a ir en su búsqueda, son víctimas de su propio fraude “ovni”: en un apagón de linternas en el medio del campo nocturno se pierde para siempre el segundo y el primero se vuelve antes de que lo “secuestren” (presuntamente seres extraterrestres) a él.

De los meteoritos, en *Campo del cielo*, se construye una percepción triple. Por un lado, la india Rosita corrige a la maestra del pueblo al afirmar que se trataba de fragmentos de metal que salían de las entrañas de la tierra —cuestión que recrea lo que los españoles habían imaginado siglos atrás, minas metalíferas a cielo abierto que codiciaron y saquearon. Esta explicación convive, por otra parte, con la teoría científica de que son pedazos de materia provenientes del espacio cósmico, y a su vez, con las leyendas chané y chiriguana, que poetizan el hecho al considerarlos pedazos de sol caídos del cielo o excremento de las estrellas. Estos relatos narran esos hilos entre diversos argumentos que se han ido cortando y que se unen a través de segmentos recursivos entre las historias: la invención de un paisaje para un turismo que nunca termina de llegar. *La masacre de Kruguer*, a su vez, parte de la caída de la piedra hacia la emergencia de la locura y la perversidad en una comunidad creada exclusivamente alrededor de la actividad económica del turismo.

En ambos universos ficcionales hay un uso narrativo de la impostación: al tiempo que desde la enunciación se sospecha del carácter “extraordinario” de la naturaleza regional, forzada para su aprovechamiento económico, se capitaliza esa falta de “autenticidad” para contar las tensiones generadas por esa impostura. Aunque sus autores nieguen toda “moralaja” es posible notar la representación de una violencia exhibida en su espectacular fuerza cuando la narración gira sobre el saqueo imperialista de la tierra, sobre el simulacro del bien-

estar y la aceptación de las normas sociales o la postulación de vidas eliminables por parte de quienes administran el poder.

## Referencias bibliográficas

- Álvarez, M. (27 de diciembre de 2019). Luciano Lamberti: “Me obsesiona acceder con la escritura a experiencias que no son comunes”, *Chelseahotelmag*, Recuperado de <https://chelseahotelmag.com/luciano-lamberti-me-obsesiona-acceder-con-la-escritura-a-experiencias-que-no-son-comunes/>
- Botting, F. (2008). *Limits of horror. Technology, bodies, Gothic*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Cómo es “La masacre de Kruger [sic]”, la nueva novela de terror del cordobés Luciano Lamberti. (11 de noviembre de 2019), *La Voz*, Recuperado de <https://vos.lavoz.com.ar/libros/como-es-la-masacre-de-kruger-la-nueva-novela-de-terror-del-cordobes-luciano-lamberti>
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Editorial Trotta.
- El escritor Mariano Quiros habla sobre su nuevo libro *Campo del cielo: “Los personajes a la deriva tienen potencial”*. (20 de febrero de 2019), *Chaco día por día*, Recuperado de <http://www.chacodiapordia.com/2019/02/20/el-escritor-mariano-quiros-habla-sobre-nuevo-libro-campo-del-cielo-los-personajes-a-la-deriva-tienen-potencial/>
- Gasparini, S. (2020). Paisaje, turismo y siniestro: notas sobre las sierras cordobesas y el monte chaqueño. En *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Buenos Aires-Los Ángeles: Argus-a, Artes & Humanidades.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Houllebecq, M. (2006). *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*. Madrid: Siruela.

- Korstanje, M., Babu G. and Echarri Chavez M. (2018). The Dark Side of creative tourism: a philosophical dialogue with culture. En M. Korstanje, *Critical Essays in Tourism Research* (pp. 2-29). New York: Nova Science. Recuperado de [https://www.academia.edu/35665739/THE\\_DARK\\_SIDE\\_OF\\_CREATIVE\\_TOURISM\\_A\\_PHILOSOPHICAL\\_DIALOGUE\\_WITH\\_CULTURE](https://www.academia.edu/35665739/THE_DARK_SIDE_OF_CREATIVE_TOURISM_A_PHILOSOPHICAL_DIALOGUE_WITH_CULTURE)
- Korstanje, M. (2020). Surgimiento y expansión de los “Death-Seekers”, *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 47, 21-41. doi: [empiria.47.2020.27423](https://doi.org/10.22000/27423)
- Lamberti, L. (2016). *La maestra rural*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Lamberti, L. (2019). *La masacre de Kruguer*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Quirós, M. (2019). *Campo del Cielo*. Buenos Aires: Tusquets editores.
- Soro, E. (2017). Turismo oscuro: perfiles, nichos, motivaciones y experiencias a nivel mundial. *The Ostelea School of Tourism & Hospitality*. 1-38. Recuperado de [http://www.aept.org/archivos/documentos/informe\\_turismo\\_oscuro.pdf](http://www.aept.org/archivos/documentos/informe_turismo_oscuro.pdf)
- Soto, M. (23 de octubre 2019). Lamberti: “Nuestra generación no escribe más para la academia”, *Espectáculos, Ámbito Financiero*. Recuperado de <https://www.ambito.com/espectaculos/lamberti-nuestra-generacion-no-escribe-mas-la-academia-n5061324>



## Intemperie jurídica, femicidios literarios

*Paula Daniela Bianchi*

La historia de la Argentina acopia una enmarañada tradición de cadáveres y cuerpos ausentes, desaparecidos, masacrados, exterminados, que de diversos modos proliferan en la literatura. Desaparecieron lxs negrxs, lxs indixs, lxs gauchxs, lxs 30000, Jorge Julio López, Mari-ta Verón, Mariano Arruga, Santiago Maldonado y Facundo Astudillo. Desaparecieron también los cuerpos de Eva y el Che, las manos de Perón y se instaló la duda sobre la existencia del cadáver de Néstor Kirchner. Desaparecen mujeres y niñas cada 36 horas, cuerpos de niños y jóvenes son asesinados por las micro-narco-violencias cotidianas *gore*, lxs trans desaparecen a diario y la noticia ni siquiera aparece en los periódicos.

El cuerpo, *El cadáver de la nación* (Perlongher, 1989), los funerales interminables y multitudinarios que vertebran la trama de los afectos y se vuelven memorables (Bianchi, 2017) y los cuerpos en estado de excepción se sitúan a partir de la huella fantasmática que se recupera en la escritura, en el *logos* y en las luchas feministas de la actualidad. Cautivas, mataderos, redes y reses irrumpen en la representación literaria de las distintas maneras de leer una nueva nación argentina (Audran, 2017; Giorgi, 2014; Rodríguez, 2012) que teje tradiciones con el desierto, la barbarie, las políticas del odio, la lucha incesante e incluso con las disputas del encierro debido al COVID-19 vinculadas

con el incremento de violencias de género. A partir del movimiento de mujeres en las calles como el *Ni una menos, Vivas nos queremos, Yo te creo hermana, Y la culpa no era mía (Las Tesis)* converge la literatura que despliega otros cuerpos, los cuerpos de la necropolítica y desaparición, poniendo en escena el baldío emocional (Bianchi, 2018) y la intemperie jurídica. La literatura no es un elemento de denuncia solamente sino que labra, además, el trabajo con los cuerpos, decires y figuraciones políticas, jurídicas y sociales de estos entramados en los que arremeten múltiples sentidos sobre los que se imponen las relaciones, siempre desiguales, de poder. Los femicidios y violaciones se hilvanan uno a uno en ficciones del horror y trazan un recorrido que constela la literatura argentina ultracontemporánea con otras muertes atroces producidas en períodos anteriores, dialogando con el concepto de desaparecidos que nos constituye en el desierto, en la intemperie y en los baldíos. Además expone la marca monstruosa de lo ominoso y de la búsqueda de esas mujeres, de esxs trans, de esos cuerpos todos, anclados en la grieta de la sospecha o desaparición pero que a la vez intentan vislumbrar los lazos de lo político y jurídico que a veces estallan en dolor, alianzas, miedos o pugnas. Analizaré los cuentos “Muñeca” (2017) de Luciano Lamberti incluido en *La casa de los eucaliptus* y “La pesada valija de Benavides” (2002) de Samanta Schweblin reunido en *El núcleo del disturbio*.<sup>1</sup>

### **Intemperie jurídica**

El femicidio y la privación ilegítima de la libertad seguida de torturas funcionan en los cuentos “Muñeca” (2017) de Luciano Lamberti

---

<sup>1</sup> Estos cuentos forman parte de un corpus mayor en el que se inserta esta línea de investigación, pensando en genealogías rizomáticas que enlazan otros textos como *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada, *El año del desierto* (2004) de Pedro Mairal, *El trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski y *Le viste la cara a Dios* (2012) de Gabriela Cabezón Cámara (Bianchi, 2019).

y “La pesada valija de Benavides” (2002) de Samanta Schweblin como un componente de violencia cruenta, intensificado por la obscenidad de lo narrado desde lo abyecto. El femicidio de la esposa de Benavides y el suplicio que padece Nora o Muñeca quedan impunes y a la vista de testigos que ofician de encubridores. En ambos relatos se emplaza una zona de enunciación política que oscila entre la exhibición obsce-na de los cuerpos y el silencio cómplice de una comunidad.

La información acerca de por qué Nora permanece viva mientras es sometida por sus hijos a fuertes torturas es escasa, del mismo modo que se escamotea el móvil del femicidio de la mujer de Benavides. No importa tanto a las tramas ficcionales demostrar el porqué de estos castigos ejemplificadores que se ejecutan sobre las mujeres, sino resaltar los mecanismos de violencias que se ejercen desde la impu-nidad apoyados por las complicidades de pares y los silenciamientos mantenidos bajo el peso del miedo y la amenaza.

Los delitos ocurridos en los cuentos denotan la falta de justicia y, a la vez, permiten repensar las representaciones discursivas afian-zadas en las narraciones que originan espacios que nos alejan de las sospechadas verdades, a veces sujetadas a ciertas normas y con-nivencias. En ambos relatos se perfilan los silencios, el no poder con-fesar o denunciar como estrategias literarias para fisurar el discurs-o normativo y disciplinario que resulta eficaz a la hora de relatar lo monstruoso. Las descripciones de las protagonistas están cargadas de fragmentaciones, una emerge mutilada y reconstruida en el discurso de la narradora; la otra, siempre muerta y observada dentro de una maleta. Ambas fueron silenciadas y recluidas en el espacio doméstico de la casa familiar que debería haber sido un sitio de protección que se convirtió en la zona tramposa de la muerte.

Un matrimonio y sus gemelos son introducidos en la historia como modelos heteronormativos que integran un paradigma de apa-rente normalidad pero que en realidad esconden lo monstruoso, en

su doble acepción. El monstruo exhibe como espectáculo la regulación de cuerpos aleccionados para el gusto de los hacedores, por un lado, y el hecho monstruoso de infringir la violencia más truculenta y sin sentimientos de culpa, por el otro, *mostrando* a las víctimas como obras de arte: una mujer asesinada y retorcida dentro de una valija como un trozo de carne grasosa, y otra mutilada y deslenguada sentada en una mecedora del living, como un objeto decorativo: la muñeca. Muñeca y cadáver propician el funcionamiento astillado de la corporalidad violentada precisando elementos de dominación y sujeción. Entonces surge la pregunta: ¿cómo se vinculan esos lazos de familia con lo terrorífico en la representación literaria de estos cuentos?

El primer escenario de violencia que atrapa a estas mujeres ocurre en la casa, la casa familiar o matrimonial que difumina los límites del espacio cotidiano contenedor tornándolo aterrador, ya que allí son asesinadas o cercenadas. Las escenas hogareñas organizan el inquietante efecto pulverizador de los personajes femeninos teñidos de crueldad. En esas casas sufren el encierro, la privación del contacto con otrxs, la mutilación, humillación, asesinato y, finalmente, la exhibición como un continuo de lo cotidiano. Es decir, la rutina de la violencia se incrusta como marca de los modos vinculares afectivos e íntimos dentro del régimen de la mirada.

### **Una familia poco feliz**

Luciano Lamberti publica el libro de cuentos *La casa de los eucaliptus* en 2017. Las historias de la antología se mueven en un eje que bordea lo fantástico monstruoso. “Muñeca” es un relato potente en el que no se consuma el femicidio pero sí se aplica una violencia casi sistemática sobre el personaje de Nora, y como plus se añade a esta macabra vejación, la complicidad a la que nos expone la narradora al contarnos el espectáculo criminal del que no podemos hacer nada más que respirar profundo o escribir un ensayo del horror.

El cuento es narrado por una mujer, amiga de Nora en el pasado y vecina lejana en la actualidad de la enunciación. La primera frase que abre la trama anticipa que la narradora irá a visitar a “la Norita” (Lamberti, 2017, p. 125), a la que no ve desde hace muchos años y que vive “a casi dos kilómetros yendo como para el basural” (Lamberti, 2017, p. 125). Inmediatamente rememora los inicios de la vida de la amiga, la Norita. El diminutivo del nombre indica la intención de la infantilización del personaje. Una adulta a la que continúan llamando Norita y que luego descubriremos que adquiere la dimensión de juguete para sus hijos. Lo descrito por la amiga, además nos pone alerta al dejar ver que Nora vive alejada del poblado, casi aislada en una vieja casa lindante con el basural. La basura, lo abyecto, el desecho nos pronostica aquello en lo que luego se transformará Nora.

La amiga relata su vida doméstica y aburrida en la que hubo un marido bueno, una hija decente, para los parámetros del pueblo, y un hijo cineasta. También informa que se separó de su amiga cuando advirtió que el esposo de Nora le pegaba. Al inicio del matrimonio, el hombre fue concebido por Nora como un salvador y tiempo después descubrió a un maltratador borracho. Luego quedó embarazada de gemelos y en ese momento comenzó la pesadilla sin fin.

La narradora expresa que si bien cree en Dios ya no “en su justicia” (Lamberti, 2017, p. 126). La ausencia de creencia se produjo cuando le advertía a Nora que denunciara al marido, aunque aclara que eran otros tiempos, donde se acostumbraba a las mujeres a “aceptar lo que venía. Un poco por tradición, y otro por razones prácticas” (Lamberti, 2017, p. 126). Aquí la narradora reconoce los maltratos pero se justifica por no haber podido ayudar; la no intervención se repetirá tiempo después. Mientras se respalda en el recuerdo edulcorado de su difunto marido que no “era esa clase de hombre” (Lamberti, 2017, p. 127), admite que Nora disimulaba los golpes que le asestaba “el hijo de puta del Viejo” (Lamberti, 2017, p. 127), veinte años mayor que ella, a la que

conoció cuando trabajaba limpiando casas ajenas. La vecina, testigo silenciosa de las huellas de la violencia doméstica aplicada sobre el cuerpo de Nora, comenta que ella intuyó que nada bueno ocurriría con ese alumbramiento. Supo que eran gemelos y que podría llegar a perderlos porque venía complicado el parto.

Del Viejo, Nora heredó una casa grande de dos plantas, ahora derruida y dos gemelos enfermos. Apenas salía al pueblo a comprar y los niños no iban a la escuela. Quedó encerrada en su propia casa, en el sueño que supuso sería su salvación y cuidado. La violencia, el cautiverio y las humillaciones se constituyeron en rutina como una cicatriz enclavada en su piel y se convirtió en rehén de sus hijos. Silvia Federici afirma que, en su violenta irrupción, el capitalismo “le dio una nueva importancia a la familia como institución clave que aseguraba la transmisión de la propiedad y la reproducción de la fuerza de trabajo” (Federici, 2015, p. 157). En este cuento, primero el marido y los hijos después, domestican a Nora en el hogar, así ella se transforma en el engranaje esencial para sostener el sistema familiar heteropatriarcal, controlador y disciplinador, cuyos mecanismos de explotación se acentúan en el contexto del neoliberalismo del presente.

### **Genealogía rizomática de “Muñeca”**

Este cuento de terror monstruoso se inscribe en una genealogía rizomática. Genealogía porque cuando se lee “Muñeca” inmediatamente lo asociamos con otros relatos monstruosos. Rizomática porque no existe una prevalencia jerárquica de esta espiral, sino que brota conforme leemos. Cabe aclarar, además, que la genealogía monstruosa supone una inscripción biopolítica del monstruo. Es decir, se imbrica en la biopolítica del soberano que decide qué vida será vivible y cuál no (Butler, 2020). Una de sus raíces proviene del cuento “La gallina degollada” (1917) del escritor uruguayo Horacio Quiroga. La historia se basa en la familia Mazzini-Ferraz, alineada en la legitimidad del orden y progreso y la consolidación del Estado-nación. Parece una

familia feliz, bien constituida y próspera bajo los parámetros de la primera mitad del siglo XX. No obstante, los hijos de la familia nacen con la hendidura abyecta del monstruo.

La historia del cuento inicia con la rutina de lo cotidiano como en “Muñeca”: “Todo el día, sentados en el patio, en un banco estaban los cuatro hijos idiotas del matrimonio Mazzini-Ferraz. Tenían la lengua entre los labios, los ojos estúpidos, y volvían la cabeza con toda la boca abierta” (Quiroga, 2004, p. 141). La presencia de los hijos en el patio de la casa fragua la consolidación de lo monstruoso cotidiano contenido en ese espacio. Sin embargo, la aparente normalidad aguarda agazapada en el seno familiar. Procrearon porque así lo ordenaba el mandato social, cultural y político de la época: “como es natural” (Quiroga, 2004, p. 141) la reproducción seriada de las familias era necesaria para no aceptar el “vil egoísmo de un amor mutuo sin fin ninguno” y “sin esperanzas de renovación” (Quiroga, 2004, p. 142). A pesar de ello, la fertilidad malograda por los repetidos ataques que afligen a sus hijos varones, se describe en el cuento como “fracaso”, “infructuosidad” y “falta de éxito” (Quiroga, 2004, pp. 144, 145 y 146). Con esos “idiotas” (Quiroga, 2004, p. 149) la prolongación del apellido y la herencia de la sangre queda estancada y nula. La madre nunca les proporcionó cuidados afectuosos y luego al parir a Berta, la hija bella y sana, casi los olvidó por completo. Esos hijos no eran lo esperable. Así con padre y madre deseantes de esa hija sana, Berta crece en un ambiente de violencia normalizadora y los cuatro hermanos monstruosos reaccionan según su cotidianidad y eliminan a la niña tal cual lo ven hacer a diario. La degüellan como a las gallinas que, en su casa, la cocinera prepara todos los días. La familia finalmente fracasa al intentar reprimir la furia de los hijos monstruos descargada en Berta que es asesinada por sus hermanos.

En “Muñeca” el contrapunto familiar lo podemos percibir en la familia que forma Nora. Un marido, veinte años mayor, que dilapidó

los pocos pesos heredados en alcohol y mujeres, a la vez que dejó de trabajar. Toda su ira la experimenta en Nora. La relación asimétrica entre ambos es esperada por Nora debido a las diferencias etarias y de clase. Su cuerpo es el receptor de la pesada carga hogareña: mantener una casa de dos plantas, soportar un marido borracho y golpeador, ser mal remunerada en casas de otros, y sufrir la violencia en el lugar que iba a ser su refugio. Esa violencia que todo el pueblo conoce pero elige silenciar: “si les pegaban, como les habían pegado a sus madres, a sus abuelas y a sus bisabuelas, chito, bien calladas” (Lamberti, 2017, p. 127).

Lo interesante es que en ambos cuentos el juego con los nombres recupera una notable relevancia. Los hijos del matrimonio no son nombrados al igual que el esposo. Solo son designados con adjetivos o por sus acciones: “borracho y golpeador”, “hijo de puta del Viejo”, “chicos malos”, “más malos que la mierda”, “retrasados de veinte años” (Lamberti, 2017, pp. 126, 127, 129, 129 y 132). Es una familia carente de apellidos y ella es “la Norita” que luego se convertirá en “Muñeca”.

La anomalía de los gemelos se trasluce en el relato de la amiga, ellos dejan de ir a la plaza porque muerden a otros niños, pegan y torturan a animales, entonces abandonan la escuela y se recluyen con su madre en la casa. Para ese momento, Nora ya es viuda. El Viejo, según rumores, se ahorcó en el domicilio. Finalmente, lo último que se sabe de los hijos es que recolectan basura, cacharros y despojos en las calles que acumulan en la propia casa. Nora se autorrecluye en el hogar con los niños porque son señalados en el pueblo, porque son marcados como ganado por las palabras y los rumores divulgados por la población. Son excluidos por el afuera pero también por la madre que para adecuarlos a una normalización reglada “los cagaba a palos para que se comportaran” (Lamberti, 2017, p. 129). No se traslucen diálogos ni lazos afectivos en el cuento, ni siquiera existe cariño entre

Nora y la amiga, también sin nombre, apenas florece un deslucido y apolillado recuerdo de amistad añeja. Nora permanece aislada de la gente del pueblo porque se enclaustra en su casa, alejada de las otras viviendas y pegada al basural, rodeada de algunos eucaliptus.<sup>2</sup>

Otra relación rizomática establecida en “Muñeca” se genera con la obra de teatro *Casa de Muñecas* (1879) de Henrik Ibsen. La casa grafica el escenario principal en ambas obras y las protagonistas llamadas Nora son tratadas como muñecas. La de Ibsen, diagramada como una criatura frágil es proyectada por su esposo como un objeto de cuidado que se exhibe y encierra para que no se resquebraje. La segunda, por sus hijos es manipulada como una muñeca horrorosa, rota y desmembrada, cuidada apenas como elemento de burla y torturas.

A Nora le es imposible escapar de la casa que adquiere formato de cárcel y quizás sea su tumba final.<sup>3</sup> La narradora parece que quisiera salvar a Nora pero calla, aunque destaca los procesos de violencia a los que fue y sigue siendo sometida su amiga. Se diferencia de Nora por asumirse libre pero no deja de ser una mujer solitaria, mayor, recluida también en su morada de viuda, maniatada a la monotonía de la domesticidad. Ella enfatiza que “tuvo suerte” (Lamberti, 2017, p. 127) mientras “Norita no tuvo tanta suerte” (Lamberti, 2017, pp. 126, 127), expresión que se repite como anáfora y corocidad en algunos momentos del relato a modo de recordatorio de que la suerte, buena o mala, es la que toca. La aplastante rutina de la soledad, la lejanía de

---

<sup>2</sup> Los eucaliptus pueblan muchos de los cuentos de Luciano Lamberti. Recordemos que el libro se llama *La casa de los eucaliptus*. El cuento con el mismo nombre es una casa abandonada donde un personaje masculino asesina a una mujer.

<sup>3</sup> Es curioso que Luciano Lamberti siendo cordobés teja al mismo tiempo otro rizo-  
ma con el femicidio ocurrido en Río Cuarto, Córdoba. *La mujer asesinada* fue Nora Dal-  
masso, conocida por los medios de comunicación como la mujer del country o Norita. Al  
día de la fecha no se sabe quién o quiénes fueron sus asesinos. Se dijo pero no se pudo  
probar (o no se habría querido probar) que la mató su hijo y que su padre lo encubrió.  
Aún sigue siendo un caso más sin resolver que permanece impune.

sus hijos y los quehaceres domésticos son los que la impulsan a buscar a su vieja amiga:

Una mañana, hace dos semanas, se me ocurrió ir a ver a la Norita. No sé por qué tuve esa idea. A lo mejor por simple aburrimiento. Eran las diez y media, ya había terminado de limpiar la casa. Había hecho las compras. Había pagado los impuestos. En el noticiero no había nada. No hacía calor ni frío. No corría viento. Se oían desde afuera los gritos de unos chicos que jugaban al fútbol en la placita. Me senté a fumar un cigarrillo en el comedor, frente al televisor, y mientras el cenicero se iba llenando pensé: Debería ir a visitar a la Norita (Lamberti, 2017, p. 125).

La narradora emite la ilusión de libertad y prefiere creer que ella salió ilesa de las violencias sexistas de la época. Es cierto que aparentemente su esposo no la golpeó, ni fue infiel, y sí un primor, no obstante, ella que se considera una adelantada de sus tiempos, a pesar de que “no había movimientos feministas como ahora” (Lamberti, 2017, p. 128), justifica hasta la actualidad del relato que “aguantar” lo que le tocara en “suerte” era lo natural, que muy pocas se animaban a separarse o a enfrentar el qué dirán o el ser consideradas “putas” (Lamberti, 2017, p. 128), y que ella no era ninguna prejuiciosa con esas mujeres que igualmente debían mudarse de pueblo cuando osaban enfrentar al patriarcado para no ser estigmatizadas más de la cuenta. La rutina la atrapa y la proyecta cómplice de las alianzas de violencia implícitas del pueblo que habita y del silencio que esparce el terror. El silencio que guarda la narradora diseña un tejido compartible con otras subjetividades escenificadas en la autoprotección porque sienten miedo, un miedo aleccionador que imparten los varones de la región. Asumo que “todos los secretos” (Lamberti, 2017, p. 133) que no comparte más que con la comunidad lectora, se parece al gesto de la intervención que condensa y fortalece una serie de acciones alrededor de esas violencias entre lo íntimo y lo público.

La casa propia debería semejar un territorio de plenitud y protección, sin embargo sabemos que a medida que la narradora se acerca a la morada de Nora, nos encontraremos con el baldío de la intemperie linder a al basal, con la desprotección de esa mujer y también con el clímax del cuento. La dejadez exterior de la casa perfila la misma que se avizora en el interior y en la protagonista. Además, hay una advertencia en el jardín: “NO PASAR” (Lamberti, 2017, p. 131) reza un cartel en letras mayúsculas que la tipología reproduce en el texto, pero por una vez la narradora desobedece las normas y se adentra en la casa. A medida que se aproxima, al corazón hogareño, la narración cambia de tono y se acrecienta la tensión que se produce a partir de la descripción que emite la narradora y que nos conmueve. El interior es aún peor. Se percibe “un olor que mareaba” (Lamberti, 2017, p. 131), en la pileta de la cocina, la acumulación de platos “sucios, grasientos, llenos de moscas” (Lamberti, 2017, p. 131) espanta, y en un rincón del living se vislumbra una mecedora cubierta de ropa y “debajo de la ropa estaba mi amiga. Flaca, muy flaca, casi un esqueleto, con el pelo largo y sucio y la cara cubierta de maquillaje. Algo feo, mal hecho, como una nena que juega con rouge de la madre. Parecía dormida debajo de esa ropa” (Lamberti, 2017, p. 132). La acumulación de trastos, chatarras, basura y moscas representa el residuo no desechado que se conserva como material de la basura descartada. Es sobrevivir con la basura que da cuenta del consumo y restos de cuerpos que nadie buscará. Esta primera aproximación a la condición de Nora señala el grado de abandono en el que se encuentra. La delgadez la asemeja a “casi un esqueleto” y parece estar “dormida”, es decir, una casimuerta, casiviva. La suciedad la recubre y hace juego con la misma mugre que impregna la casa. Un cuerpo como despojo humano ruinoso, una vajilla con restos comestibles y las moscas disfrutando esa hediondez residual. La escena ilumina un aspecto del deterioro de Nora mientras un sesgo de lo inerte se apodera de la descripción. Ella impulsa la

materialidad inerte de sus restos, lo que queda de su cuerpo. Intenta hacerlo hablar —de modo simbólico—, transformar esos despojos en una corporalidad parlante compartible que configura el horror de la tortura en su presencia expresiva del resto que es ahora, una sobreviviente. La amiga frente a lo ominoso concluye que es “algo” feo, “mal hecho” o lo mismo que asumir que Nora habita erosionada el umbral entre la vida y la muerte. Se asemeja a algo que sus hacedores gemelos han construido: un cuerpo *Frankenstein*, mal hecho, enfatizo. Y el toque monstruoso lo brinda la pintura en su rostro, el maquillaje desmesurado y mal colocado, que no embellece sino que horroriza aún más. Nuevamente se aborda la alusión a la infantilización de esa mujer que se parece a una niña que juega con el labial de la madre. No obstante, sabremos después que esta escena se invierte y que son los gemelos los que juegan con el rouge y con su madre.

El episodio no termina ahí. Nora aletargada es despertada por la amiga y al abrir los ojos casi se le salen del terror que siente. Lo que es increíble es la manera falsamente cariñosa y natural con la que la amiga la trata: Norita, linda, mi amor, cómo estás y no obtiene respuesta oral. Nora actúa: “abrió la boca y me mostró. Tenía la lengua cortada (...) estaba desnuda. Le habían amputado los brazos y las piernas, y la habían atado con cinturones viejos a la mecedora. Los muñoncitos mal hechos se movían en el aire como alitas de pollo” (Lamberti, 2017, p. 132). Está dispuesta como una caricatura, un pedazo de torso con cabeza que se mueve dentro de sus ínfimas posibilidades. Recién en ese instante la narradora la llama “Nora” asombrada y asustada por lo que ve. Nora le advierte con los ojos abiertos a su amiga que corre peligro. Los gemelos están de regreso y exclaman: “muñeca”, “muñeeeeeeca” entre “divertidos” y “retrasados” como “si la Norita hubiera sido una chica mala y estuvieran por castigarla” (Lamberti, 2017, p. 132).

La imagen de horror refleja lo casi insoportable de leer, de imaginar, de pensar porque no es solo ficción. Es una narración eficaz,

aleccionadora. Incluso la amiga destaca que Nora es castigada como si se hubiese portado mal o sido una chica mala. Acredita que a veces podría una merecer estos tratos si se desvía de la norma: Nora/norma. Se cae la m de mujer, madre, mala y permanece el castigo de la m que deviene en muñeca malhecha, malograda, mutilada y maltratada.

Somos testigos de ese hallazgo en tiempo real, contado por la mujer y vemos en una imagen sola la condensación del terror que se impone como un espectáculo que actúa sobre la cosificación de su propia existencia vaciada. Y no es la imagen de los hijos sino la elipsis de la violencia volcada toda en esa descripción la que produce el shock de régimen escópico. La narradora descubre en una mecedora bajo ropas sucias a una muñeca, a su amiga apenas viva y mutilada pero además aterrada. El terror paraliza, así está Nora, pero la narradora del terror pasa al miedo y es capaz de reaccionar frente a su amiga que yace en esa silla esperando que sus hijos no regresen más, mientras se mueve, en los intersticios, de la vulnerabilidad a la condición de sujeto inerte (Cavarero, 2009). El cuerpo yace atado y sin voluntad propia. No puede ser protagonista de sus actos, movimientos o decisiones. Es más, tiene la palabra vedada pero a pesar de eso mueve los ojos, abre la boca, muestra la cercenada lengua. Nora apenas sobrevive. Sobrevivir es vivir más allá de la vida y de sobrevivir la muerte porque sobrevivir es lo más intenso que existe (Derrida, 2006), y Nora mantenida con vida representa el desecho baldío que afirma la presencia en un espacio de exclusión. Representa un desafío y recordatorio de lo que podría sucederle a otras. Articula la persistencia de las vidas olvidadas por el orden de la biopolítica (Giorgi, 2014) como el de la supervivencia que atestigua la posibilidad de los muertos en el tejido del resto de los vivos.

La amiga ante el miedo huye aunque no logra socorrer a Nora; ni siquiera después cuando piensa que podría denunciar o avisar a los varones del pueblo para que la auxilien. Elige el silencio otra vez

que se replica también en Nora, porque la deslenguaron para evitar el grito, el insulto, la denuncia, la palabra. También en ella porque debe vivir, y para ello es necesario primero “sobrevivir. Aguantar” (Lamberti, 2017, p. 133). Así culmina el relato en el que no prevalece la justicia, ni hay sistema de ayuda solidario entre mujeres, tampoco redención, solo violencia cruenta y silencio.

### **Maternidad no deseada**

En el relato de Lamberti la maternidad se evidencia astillada por el horror ominoso. Nora hubiera preferido no tener esos hijos: “lo que más deseo en el mundo es que se mueran” (Lamberti, 2017, p. 129) llega a confesar antes de quedar recluida. La maternidad aquí va asociada contra el deseo como sucede en “La gallina degollada” cuando la madre de Berta mira a sus hijos varones: “su solo recuerdo la horro-rizaba, como algo atroz que la hubieran obligado a cometer” (Quiroga, 2004, p. 146), mientras que el marido le recrimina “los cuatro engendros que el otro habíale forzado a crear” (Quiroga, 2004, p. 147). Ese horror que la pareja intenta desaparecer pidiéndole a la cocinera que saque a los hijos al patio, en “Muñeca” se transforma en el deseo de Nora de que esos chicos no nacieran o que murieran una vez nacidos porque ante la crueldad del Viejo sabe que no tendría respaldo alguno porque él la responsabiliza por esa falla de fetos anómalos y la castiga doblemente:

El médico les dijo que probablemente morirían, que les iban a fallar los órganos, y Norita se aferró a ese pensamiento. Pensaba: ojalá se mueran. Y eso le daba culpa. Me lo decía las pocas veces que pudo visitarme después de que nacieran los chicos: lo que más deseo en el mundo es que se mueran. Y también que el viejo la culpaba a ella por tener esos hijos, y la fajaba el doble (Lamberti, 2017, p. 129).

En este sentido, Federici alega que la maternidad entendida como un mandato emplaza uno de los casos más extremos de alienación

porque demasiadas mujeres han sido o son obligadas a ser madres sin que exista el verdadero deseo, “al negarle a las mujeres el control sobre sus cuerpos, el estado las privó de la condición fundamental de su integridad física y psicológica, degradando la maternidad a la condición de trabajo forzado” (Federici, 2015, p. 164).

La muñeca en la trama irrumpe como la representación de las mujeres que siendo madres, a pesar de sus deseos de no serlo, son convertidas en objetos decorativos del espacio doméstico, sin voluntad y exhibidas como adornos para el propio placer del amo real de la casa. En este caso, primero del esposo que moldea a golpes a su esposa y luego de los gemelos que perfeccionan la obra mutilándola y dejándola viva pero sin habla, lúcida de toda la monstruosidad ejercida. No existe en el cuento una alianza entre mujeres, el mismo miedo para “sobrevivir” opera para que este lazo sea inexistente. La amiga y Nora permanecen encerradas en sus casas, incluso la amiga, pasa horas frente al televisor mirando programas narcóticos como “Maru Botana que me gusta tanto, donde la gente se ríe y hace payasadas, siempre familiares (Lamberti, 2017, p. 131) para evadirse de la realidad horrorosa que atenta contra su integridad. El miedo refuerza el silencio de la amiga porque nada le asegura sufrir injusticias o represalias. Es consciente de que su libertad es permeable y precaria porque se encuentra sola y no vertebra vínculos con otras mujeres (Butler, 2020).

### **La mujer de Benavides**

Si “Muñeca” gira alrededor de una mujer violentada por su familia y transformada en una muñeca maltrecha, “La pesada valija de Benavides”<sup>4</sup> (2002) de la escritora Samanta Schweblin profundiza en la representación cadavérica de la protagonista asesinada, diseñada como una obra de arte.

---

<sup>4</sup> En 2016 se estrenó en los cines argentinos la película *La valija de Benavidez* dirigida por Laura Casabé basada en el cuento.

Este cuento integra el libro *El núcleo del disturbio* (2002). En la trama se comete un femicidio que ocurre en el interior del hogar, en la casa de la pareja. El femicida es Benavides, el esposo, que asesina a su esposa a sangre fría y la coloca dentro de una valija de cuero para sacarla del espacio doméstico y ver si puede solucionar su problema.<sup>5</sup> Todo parece indicar que el nudo de la historia será cómo Benavides logra o no escapar de la justicia al ser descubierto. No obstante, lo que acontece es todo lo contrario. Benavides es encubierto por su psiquiatra, el doctor Corrales, Donorio, un hacedor de artistas, y una masa de espectadores. Benavides grita y quiere confesar su crimen aunque nadie lo escucha.

El relato comienza con Benavides procurando introducir en una maleta, el cadáver de su mujer. No siente culpa ni “se arrepiente de sus acciones” (Schweblin, 2002, p. 80) por haberla asesinado. La “elegancia” (Schweblin, 2002, p. 80) de la valija contrasta inmediatamente con la abyección del cadáver que es doblado en bolsas de residuo para luego ser encastrado en la maleta. No es casual la aparición del elemento residual en ambos cuentos. El cuerpo sin vida envuelto en esas bolsas negras y la casa de Nora deteriorada y hedionda al lado del

---

<sup>5</sup> Si el cuento “Muñeca” evoca el caso de Nora Dalmasso, donde no existen culpables condenados, “La valija de Benavides” sintetiza los crímenes impunes sin nombre de las víctimas que suceden en el continente. El último registro publicado fue en Tuxtla Gutiérrez, Estado de Chiapas, México, el 15 de julio de 2020. En un canal recuperaron una valija: “los restos humanos de una persona del sexo femenino, en posición fetal y de aproximadamente 20 años, de complexión delgada, de tez morena clara, de aprox. 60 kilos. Vestía al momento del hallazgo blusa color negra y pantalón de mezclilla de color azul marino, misma que se encuentra hasta el momento en calidad de desconocida y no puede determinar si presenta lesiones por la posición en que fue localizada” (Mandujano, 2020). Como vemos los datos son poco precisos en cuanto a la identidad de la joven, sin embargo el detalle y el conteo de la disposición del cuerpo recupera la ilusión de la mirada. Casos como estos abundan en los reportes de diarios, luego de sensacionalizar la primicia, se abandona la noticia igual que el cadáver y no sabemos los nombres de los femicidas, si es que existen.

basural ilustran la agresión experimentada en esos cuerpos objeto. En este sentido, esta manifestación significa un modo de resolver la materialidad y subjetividad de los personajes femeninos, exponiéndolos como restos descartables en sitios no centrales donde se demuestra la trama de la impunidad. El cadáver de la mujer de Benavides es definido como “la masa sobrante” (Schweblin, 2002, p. 80) del cuerpo, lo que queda de la que fue por veintinueve años su esposa. La imagen de este cuerpo abyecto que no importa, al punto que carece de nombre, tampoco presenta una historia que se reponga por el narrador, ni una descripción física porque simboliza un cuerpo genérico, anónimo, colectivo que conforma el proceso de la “necropolítica abyecta” (Audran, 2017, p. 79) de otros cuerpos desaparecidos, violados, torturados, asesinados que nadie reclama. Tal es así que cuando Benavides llega a la casa de su psiquiatra irrumpe intempestivamente para *mostrar* y no para *contar* el crimen: “Decirle no es problema, Doctor. Lo que pasa es que... —Benavides mira su valija—, pasa que tengo que mostrarle algo” (Schweblin, 2002, p. 81). Lo importante es “mostrar” (origen del término latino de monstruo) el acto monstruoso, exhibir lo que hizo con orgullo sabiendo que está bien. Aunque no logra ostentar lo hecho hasta el día siguiente porque le retiene el médico la valija. Desde ese momento Benavides siente malestar al extrañar el peso del cuerpo muerto de ese matrimonio pesado también. Y muta las acciones al inferir que fue un sueño y no un femicidio lo acometido. A partir de ahí Benavides no podrá confesar el crimen porque no será escuchado.

Benavides desea irse y decide tipificar el femicidio como “un gran malentendido”, “un sueño”, “un incidente”, “un problema en mi casa” (Schweblin, 2002, pp. 82, 82, 84 y 84). Cuando nominan al cadáver dentro de la valija se lo reseña con el adjetivo posesivo “su” y no se habla de cuerpo muerto sino que se utiliza la categoría “mujer”: “deje a *su mujer* acá” (Schweblin, 2002, p. 82, cursivas nuestras), “*su mujer* lo espera enroscada en una valija” (Schweblin, 2002, p. 83, cursivas

nuestras). La angustia de Benavides se intensifica cuando no encuentra la maleta. La pérdida del objeto mujer expande su trastorno. Él quiere recuperar la valija con el cadáver que considera es “su mujer” objetivada, aunque la idea de pertenencia al compartir el cuerpo se diluye en angustia por la pérdida del objeto. La adjetivación para demostrar la posesión del bien “cuerpo” se acrecienta cuando Benavides a pesar de la insistencia en denunciar: “mi mujer está muerta” (Schweblin, 2002, p. 84) es obturada por la intervención del psiquiatra que responde que lo sabe y que la suya también lo está: “la mía está muerta desde que nos casamos” (Schweblin, 2002, p. 84). El intercambio verbal e intersubjetivo constituye a la mujer en objeto de denigración constante: “a veces habla” (Schweblin, 2002, p. 84). Se despliega en la respuesta un mecanismo de impunidad, complicidad y horror cuya funcionalidad florece en un pacto entre varones. Es decir, para estos personajes las mujeres pertenecen a la dimensión de la ganancia como bienes de consumo: “mía”, “tuya” que cumplen la finalidad de gratificarlos mientras el objeto les proporcione dividendos (materiales, monetarias, sexuales, violentas). Por último, Benavides es llevado hasta el garaje donde yace “su mujer” y abre la valija para que Corrales vea el espectáculo ante el que reacciona extasiado y expresa: “maravilloso” (Schweblin, 2002, p. 85). Benavides observa atentamente: “su mujer doblada como un feto, la cabeza torcida hacia adentro, las rodillas y los codos encastrados con esfuerzo dentro de la rígida estructura forrada en cuero, y la grasa que ocupa los espacios vacíos” (Schweblin, 2002, p. 85). La escena espectacular despierta en el femicida “nostalgia” y evoca los años que esperó para verla así en ese contraste de carne hinchada, hilos de sangre, cueros y devenida en feto cadavérico. Esa es la única descripción que obtendremos de la mujer. La disposición del cuerpo en el registro literario abyectado se imbrica con la mirada excitada del psiquiatra que se acrecienta por la perspectiva del placer y ganancias futuras. El médico insiste que es

maravilloso lo hecho por Benavides y lo refuerza explícitamente: “es usted un genio, pensar que yo a usted lo menospreciaba” (Schweblin, 2002, p. 86).

De esta manera, Benavides experimenta la verdadera pérdida del objeto. Donorio y Corrales lo siguen celebrando por la obra de arte realizada, la consumación del femicidio. Así emprenden los preparativos para la exhibición privada y selecta que officiarán en el garaje de la casa del médico. No obstante, Benavides suplica recobrar esa valija y confesar el crimen.

Al igual que en el cuento de Lamberti asistimos como espectadores al régimen escópico del cuerpo mancillado. El horror de ese cuerpo baldío nos interpela y posiciona en calidad de testigos atentos. Corrales y Donorio lucran con la mercancía cadavérica y se deslumbran los asistentes en la exclusiva instalación. Se hace de la muerte una exhibición monstruosa porque se muestra el cadáver y ostenta el trofeo. El régimen escópico perturbador de los cuerpos aleccionados revela una clara pedagogía de la crueldad (Segato, 2018). El cuerpo dispuesto en la maleta actúa como una muestra del disciplinamiento y la connivencia de los “hombres de azul” del Museo de Arte Moderno, del psiquiatra que representa la ciencia y del curador que junto con los espectadores conforman el eslabón económico privado del círculo. No existe legitimidad jurídica para el hecho. Donorio, curador de la exhibición procura que la obra sea vista y admirada, mientras oculta al creador que se empeña en buscar una condena para su femicidio, no por remordimiento sino porque sabe que ese cuerpo ahora pertenece a todos menos a él. Es privado de su gloria y de su valija con cadáver. El femicidio se transforma en la mercancía rentable de los varones que en un pacto tácito asisten a contemplar el cadáver abyecto distribuido como obra de arte reforzando el restablecimiento del orden hegemónico patriarcal. Cuando sale de la casa, el cadáver se torna un objeto público. Lo que se pone en juego en estas secuencias narrativas es el

valor de la palabra y el posibilitar “dar cuenta de sí” (Butler, 2009) a la hora de generar una confesión del crimen. El poder de la palabra o el grito confesional de Benavides incluye la reducción del silenciamiento y la palabra obturada. Solo es felicitado porque produjo la obra ahora compartida que articula el mecanismo de la manada que solidariamente asume la misma violencia. Existe una pertenencia narrable de la que no puede dar cuenta Benavides.

Si bien el personaje asesinado carece de nombre, Donorio se encarga de denominarlo “la violencia” y lo describe como una “obra: horrorosa, desafiante, auténticamente innovadora” (Schweblin, 2002, p. 87); el cadáver entonces ingresa a una narrativa clave para reafirmar esa escenificación que impulsa “la violencia en su estado más salvaje y primitivo. Puede tocarse, olerse, fresca e intacta a la espera de una respuesta de sus espectadores” (Schweblin, 2002, p. 87). Es una obra desafiante para la exacerbación de los sentidos compartidos y la impunidad de los culpables, aunque Benavides desoye las promesas de fama y dinero porque solo quiere confesar el delito: “yo la maté. Después solo quería esconderla” (Schweblin, 2002, p. 88).

Ante la complicidad de la manada jurídica y social el asesino repite de modo ensordecedor y compulsivo la acusación: “yo la maté” mientras es aplaudido y luego mirado con desconfianza porque no se considera necesario aclarar esos detalles que comparten todos, lo relevante es apreciar la obra, la violencia en esa “combinación de belleza y horror” (Schweblin, 2002, p. 87) perfectos.

Desde el punto de vista narrativo, no interesa la confesión sino que el crimen permanezca sin castigo jurídico a pesar de los enunciados tan concretos que lanza Benavides: “Yo, yo la maté, así” (Schweblin, 2002, p. 89). El femicidio es transformado en arte. El cuerpo del asesino, los cuerpos de los hombres de azul del museo, del psiquiatra y del curador se confunden en la turba de pasiones que despierta el otro cuerpo, el cadáver. Benavides no consigue más que ser sujetado

y sacado de escena, para que tome lugar el médico junto a la obra de su paciente. De ese modo, la exposición de la denuncia infecunda demarca el derrotero de Benavides. La ausencia de la pertenencia del cuerpo lo despoja de todo rastro de cordura, sumido en la certeza de la desposesión de un deseo irresuelto.

Los cuerpos avanzan desesperados para anclar la mirada en ese cadáver, mientras el de Benavides intenta hacerlo “entre los cuerpos eufóricos hacia el núcleo del disturbio” (Schweblin, 2002, p. 94) sin conseguirlo. “Al sospechar que su victimización cumple allí con la función de proveer el festín en que el poder se confraterniza y exhibe su soberanía, discrecionalidad y arbitrio” (Segato, 2018, p. 97) sabemos que un elemento se sustenta en la aniquilación siempre renovada de los cuerpos de las mujeres, en una espectacularidad de su sumisión de vidriera. A la vez que lo pedagógico se vincula con el castigo de no dejar escapar a la víctima de ese espacio y de ese rol pasivo que debe cumplimentar. Esto es lo que vale, el cuerpo destruido y mancillado en pleno ejercicio soberano de los femicidas. El nombre de la obra es acertado, cómo podría llamarse a eso más que *la violencia*. Ella encarna “la imagen soberana de la muerte a pocos metros” (Schweblin, 2002, p. 94) para admirar y brindar con champagne luego porque “la inauguración ha sido un éxito” (Schweblin, 2002, p. 95). El cuento finaliza con la palabra éxito. Es el éxito de estos varones pero también lo es el éxito de narrar el horror monstruoso a través de silencios y quitándole al autor la posibilidad de deleitarse con su obra al ser ahora una obra de todos menos propia.

## Conclusiones

En “Muñeca” de Luciano Lamberti y “La pesada valija de Benavides” de Samanta Schweblin no existe la justicia para los personajes pero sí una manera de hacer del silencio un grito imposible de sofocar. Leerlos nos sacude el cuerpo, nos eriza la piel. Son cuentos que provocan por lo que no dicen sus personajes centrales. Los silencios

por complicidad agrietan el discurso dominante, evidencian eso que muchxs sabemos pero que no todxs comparten. Las protagonistas aparecen domesticadas y disciplinadas en las historias narradas. Que los relatos nos hagan cómplices de lo que ocurre incomoda y nos posiciona como sujetos disponibles para tomar una decisión determinada y “mostrar” eso que acontece. Por otra parte, es imprescindible que el silenciamiento contenido se intente resquebrajar y que esos cuerpos que nadie reclama porque se encuentran exceptos de ciudadanía y juricidad se tornan “especie” en lugar de mujeres con nombres y apellidos. Es decir, la subjetividad e identidad son exceptuadas de derechos y arrojadas a la desaparición. Son personajes mirados e intervenidos por los perpetradores, son “personajes espectrales” (Giorgi, 2014, p. 153).

Los cuerpos cobran valor en el mercado de consumo al ser intervenidos por las violencias mientras son usados y abusados. La muerte de la esposa de Benavides se desplaza hacia el espacio público de la instalación artística mientras que el de Nora es abandonado en la intimidad hogareña pero expuesto igual a la mirada de la amiga y de quienes leen para compartir los modos en que lo público establece la complicidad de esas muertes y vejaciones que no son lloradas (Butler, 2009).

El monstruo es Nora y también la mujer de Benavides: son ellas porque son exhibidas y expuestas de modo abyecto y violento pero también lo son sus perpetradores. Lo monstruoso “materializa lo invisible” (Giorgi, 2014, p. 153) y registra estos episodios de violencia sobre la vulnerabilidad baldía de los personajes. En estos cuentos el lenguaje del monstruo opera en los cuerpos disruptivos de sus víctimas monstruosamente mostradas a otros. Son dejadas en baldíos emocionales, en baldíos ocultos en situación de desamparo; los baldíos florecen como zonas de reapropiación, de estrategias de reafirmación de los cuerpos frente a las políticas de negación, desaparición e intemperie jurídica.

## Referencias bibliográficas

- Audran, M. (2017). Resistencias *corpopolíticas* en Argentina. Monstruos femeninos levantándose contra la desaparición. *Revell*, 3(17), 76-96. Recuperado de [file:///C:/Users/Pauk/Downloads/Dialnet-ResistenciasCorpolicasEnArgentina-6181271%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Pauk/Downloads/Dialnet-ResistenciasCorpolicasEnArgentina-6181271%20(2).pdf)
- Bianchi, P. (2017). El devenir político-animal en la cultura argentina. *Revista Orillera*, 2(3), 59-64.
- Bianchi, P. (2018). Baldíos: ellas son desechables. Lispector, Peri Rossi, Cabezón Cámara. *Língua & Literatura*, 20(36), 214-236.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amarrortu.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Barcelona: Taurus.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (2006). *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Domínguez, N. (2015). Literatura que mata: femicidios, recuento y representación. *Exlibris*, 4, 210-214. Recuperado de <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/564/433>
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación imaginaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lamberti, L. (2017). Muñeca. En *La casa de los eucaliptus* (pp. 125-133). Buenos Aires: Random House.
- Mandujano, I. (15 de julio de 2020). Hallan cuerpo de mujer metido en una maleta, en Tuxtla Gutiérrez. *El Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/638484/hallan-cuerpo-de-mujer-metido-en-una-maleta-en-tuxtla-gutierrez>

- Rodríguez, F. (2012). El chiste y su relación con el biopoder: 2666 de Roberto Bolaño. Recuperado de <http://www.escritoresdelmundo.com/2012/09/elchisteysurelacionconelbiopoder.html>
- Quiroga, H. (1972) [1917]. La gallina degollada. En *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (pp. 141-150). Buenos Aires: Losada.
- Schweblin, S. (2002). La pesada valija de Benavides. En *El núcleo del disturbio* (pp. 79-95). Buenos Aires: Planeta.
- Segato, R. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo.

# La común-unidad de monstruos en la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara

*Andrea Torrano*

## **Introducción**

Existe toda una imaginería monstruosa que recorre la cultura occidental. El monstruo ha sido concebido como signo de presagio o de la divinidad, el resultado del acoplamiento con satán o de las fantasías de las mujeres gestantes, un objeto de estudio de la ciencia o de entretenimiento, la caracterización de comportamientos que se desvían de la norma social o de corporalidades no hegemónicas.

De acuerdo con Foucault, “el monstruo es el gran modelo de todas las diferencias” (2000, p. 62). En este mismo sentido, Braidotti expresa que:

a menudo la diferencia se interpreta según el lenguaje de la monstruosidad. La función estructural o constitutiva que cumple este concepto de la diferencia como término peyorativo determina también que ocupe una función estratégica. Consecuentemente puede servir para arrojar una luz sobre las relaciones de poder complejas y disimétricas que operan dentro de la posición de sujeto dominante (2002, p. 214, nuestra traducción).

El monstruo encarna el despliegue de todas las irregularidades posibles y se enfrenta —o pone en cuestión— la norma de lo humano. La monstrificación de la diferencia ha servido para justificar la margi-

nación, el rechazo e incluso la muerte de ciertos sujetos considerados monstruosos.

En la literatura, la imaginería monstruosa ha ocupado un rol fundamental (desde el gótico, pasando por la ciencia ficción hasta la nueva narrativa), los monstruos han invadido relatos, desafiando cánones literarios, tensionando géneros, trayendo a escena nuevos personajes y haciendo malabares con el lenguaje. La pretensión de la literatura no es la domesticación de los monstruos, sino exhibirlos como signo de rebeldía.

Las novelas de Gabriela Cabezón Cámara están plagadas de monstruos: *La Virgen Cabeza* (2009), *Beya (Le viste la cara a Dios)* (2011)<sup>1</sup> y *Romance de la Negra Rubia* (2014)<sup>2</sup> ponen en escena a travestis, lesbianas, víctimas de trata, bonzas, que se rebelan ante las injusticias. La imaginería monstruosa permite exhibir las múltiples violencias que atraviesan nuestra sociedad: opresiones de género y de clase, secuestro y trata de mujeres para la explotación sexual, violaciones sexuales, desalojos y negocios inmobiliarios, violencia institucional y exclusión social, tortura y asesinatos. Esto ha llevado a caracterizar a este con-

---

<sup>1</sup> Fue escrito como una versión adulta y feminista de “La bella durmiente” y publicado en formato digital por la editorial española Sigueleyendo en 2011 para Bichos, una colección que reúne reescrituras de clásicos infantiles superpuestos con la violencia del mundo adulto. El texto evoca el secuestro y desaparición de Marita Verón y el accionar de las redes de trata en Argentina. En 2012, el relato fue publicado en versión impresa por la editorial argentina La isla de la luna bajo el título *Le viste la cara a Dios*. Posteriormente, en el 2013, en colaboración con el dibujante Iñaki Echeverría, decide convertir el relato en una novela gráfica, intitulada *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Ese mismo año recibe la distinción Alfredo Palacios otorgada por el Senado Nacional argentino en reconocimiento a su aporte a la lucha contra la trata de personas. En 2015, aparece una nueva edición en la antología *Sacrificios* como parte de la colección Bicentenario de la Biblioteca Nacional Argentina.

<sup>2</sup> Inspirada en la foto de un diario: un hombre en el centro, los borcegués de los policías que huían de él saliéndose del cuadro. La escena retrataba el desalojo en Neuquén donde un joven canillita de 31 años se prendió fuego como protesta (Domínguez, 2014a).

junto de textos como “trilogía oscura” (Domínguez, 2014b) —en contraste con su última novela, *Las aventuras de la China Iron*—, ya que se construyen en torno a la violencia.<sup>3</sup>

También en el lenguaje se exhibe la monstruosidad. Hay una hibridación permanente de registros: español medieval, versos en inglés, música pop y cumbia villera —en *La Virgen Cabeza*—, tradición gauchesca, cuentos infantiles (“La bella durmiente”) y plegarias religiosas —en *Beya*—, romancero y autobiografía —en *Romance de la Negra Rubia*, donde todos los registros de la lengua se ponen en juego y tienen la misma jerarquía (Cabezón Cámara, 2017). Se trata de un “neobarroso”, o para ser más precisos, un “barroso feminista” (Domínguez, 2012 y 2013),<sup>4</sup> que recupera la estética de lo popular y rechaza las formas de sometimiento que sufren los cuerpos feminizados. La monstruosidad también emerge en la polifonía de voces, donde la narrativa rompe con la idea hegemónica y patriarcal de una única voz autorizada (Ruiz, 2017): en *La Virgen Cabeza* Cleo le habla a Qüity, pero Qüity también relata y hace aclaraciones, en *Beya* la segunda persona, que habla a Beya y al lector, hace resonar las voces del secuestrador y los clientes, en *Romance de la Negra Rubia* la primera persona, Gabi, líder-bonza, hace hablar a través de ella a quienes resisten al desalojo. Una suerte de “poderosa e infiel heteroglosia” monstruosa (Haraway, 1995, p. 311), que remite a las mixturas de la lengua y a esa forma del decir que genera resistencia.

Si bien existen antecedentes que tematizaron la monstruosidad en la narrativa de Cabezón Cámara (Armas, 2018; Rotger, 2015; Sánchez, 2015 y 2017; Tozzi, 2016), en este capítulo nos proponemos

---

<sup>3</sup> Las novelas de Cabezón Cámara pueden inscribirse en el imaginario de las “escrituras de la violencia” (Domínguez, 2014a).

<sup>4</sup> “Neobarroso” hace referencia a la versión rioplatense del barroco, a una estética barroca impregnada de fango. Para un análisis de *La Virgen Cabeza* desde el neobarroso véase Altinier (2019).

analizar la trilogía oscura a partir de la doble valencia que presenta la monstruosidad, lo que denominamos política *sobre* la monstruosidad y política *de* la monstruosidad. La monstruosidad se encuentra en una relación inmediata con la vida, entonces nos hallamos frente a una doble orientación de la monstruosidad. Un sentido negativo, una política *sobre* la monstruosidad, donde la monstruosidad es considerada producción y objeto del biopoder, el cual tiene como objetivo su neutralización, eliminación y marginación. Y un sentido afirmativo, una política *de* la monstruosidad, donde la monstruosidad se sustrae al biopoder y afirma su poder de resistencia y de producción de vida en común (Torrano, 2019).

De esta manera, en el primer apartado nos centraremos en la política *sobre* la monstruosidad: las formas de violencia (violaciones sexuales, desalojos, asesinatos, trata de personas) a las que están expuestas las vidas consideradas monstruosas y que se convierten en víctimas sacrificiales. El (auto)sacrificio es en ritual de pasaje entre una vida atravesada por la violencia y una vida que resiste y afirma su potencia. En el segundo, nos ocuparemos de la política *de* la monstruosidad: cómo estas vidas consideradas monstruosas (re)crean prácticas de resistencia y lucha, y van entretejiendo una forma de vida en común, que denominaremos una común-unidad de monstruos.

### **Monstruosidad y sacrificio**

La política *sobre* la monstruosidad —sentido negativo—, da cuenta de cómo el monstruo se convierte en *objeto* y objetivo del poder. El biopoder construye a ciertas subjetividades como monstruosas, esto es, las que no pueden ser integradas a (o capturadas por) la normalización. El monstruo es saturado de valor negativo: “no es solamente un viviente de valor disminuido, es un viviente cuyo valor es repeler” (Canguilhem, 1976, pp. 202-203).

Esta política sobre la monstruosidad puede comprenderse dentro de lo que Girard (2005, p. 15) caracterizó como “economía de la

violencia”, la cual se despliega sobre los cuerpos, llegando a formas sacrificiales (Girard, 1986). La víctima sacrificial, o chivo expiatorio, sobre quien se desata la violencia social, puede ser asesinada sin por ello cometer un homicidio. Esta víctima se convierte en sacrificable porque presenta “signos de selección victimaria”, que son los rasgos que la distinguen del grupo social: “son los propios estereotipos los que se mezclan, para suscitar los monstruos” (Girard, 1986, pp. 48-49). Estos signos que la separan del resto pueden ser la clase, el género, la sexualidad, etc. Como expresa Braidotti: “los monstruos son, al igual que los sujetos corporales femeninos, una figura devaluada de la diferencia” (2011, p. 80, nuestra traducción).

Es posible comprender la víctima sacrificial no necesariamente bajo la figura de la persecución social, del “todos contra uno” —como la analiza Girard— sino también como autosacrificio. Asimismo, el sacrificio no sólo puede ser expresado a modo de asesinato sino como un acto en el que la vida es expuesta a la violencia extrema, como la violación. La violación puede ser definida como “uso y abuso del cuerpo del otro, sin que éste participe con una intención o voluntad comparables” (Segato, 2003, p. 22), es un acto sacrificial donde a la víctima se la expropia de la soberanía sobre su cuerpo. En la violación se conjuga en un mismo acto la dominación física y moral del otro (Segato, 2016, p. 38).

En la trilogía oscura de Cabezón Cámara la violencia adquiere la forma (auto)sacrificial. Los personajes habitan “espacios de excepción” (Agamben, 2003) como la villa, el prostíbulo o el edificio tomado, donde se desata la violencia que puede adquirir la forma de asesinato, de violación o de autoinmolación. Las víctimas sacrificiales están por fuera de la protección jurídica, sobre las cuales se ha producido la desrealización de su humanidad (Butler, 2006). Son los sujetos convertidos en monstruos quienes devienen en víctimas (auto) sacrificiales.

*La Virgen Cabeza* relata la historia de una periodista —Qüity— que con la intención de escribir la “crónica del año” (Cabezón Cámara, 2009, p. 41), va junto a un agente de la SIDE a la villa El Poso donde Cleopatra, una travesti que habla con la Virgen, realiza milagros. La narración desarrolla las múltiples formas de vida dentro de la villa: el romance entre la periodista y Cleo, la organización de la villa a partir de la presencia de la Virgen Cabeza, el desalojo, la resistencia y la huida.

La novela tematiza la villa como un espacio de pobreza y exclusión social, un “territorio del *entre*” (Armas, 2018, p. 21): se ubica en el corazón de la ciudad, pero al mismo tiempo se concibe como su exterior. Una especie de “pequeños Auschwitz” (Cabezón Cámara, 2009, p. 56), delimitado por murallas, cámaras de seguridad y garitas policiales. Las murallas servían de espacio publicitario para los vecinos pudientes, que “en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados” (Cabezón Cámara, 2009, p. 41), pero que no podían ocultar “las puertas mugrosas de los pobres. El arco encantador, ‘Bienvenido a El Poso’” (Cabezón Cámara, 2009, p. 41).

La villa es el territorio donde se gestiona la economía de la violencia sobre los cuerpos, un espacio de excepción donde se desata la violencia: “nos tiraban (...) por negros, por pobres, por putos, por machos, porque nos cogían o porque no nos cogían; qué se yo por qué” (Cabezón Cámara, 2009, p. 105). Sobre los habitantes de la villa opera una desrealización de la humanidad que los convierte en monstruosos. Una lógica sacrificial sobre los cuerpos que servirá como rito de pasaje o iniciación. Dos escenas dan cuenta de la dimensión sacrificial en la novela.

La primera, cuando Cleo es llevada a la comisaría al grito de “marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho” —algo que ya había experimentado en su niñez con las golpizas que le daba su padre por “puto del orto” (Cabezón Cámara, 2009, p. 38) y que le había dejado una pierna más corta que otra—, donde es golpeada y violada por to-

dos: policías y presos. Cuando Cleo está “a punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría” (Cabezón Cámara, 2009, p. 39), tiene una visión de la Virgen, “más rubia que Susana, toda vestidita de blanco” (Cabezón Cámara, 2009, p. 39). La Virgen le limpia la cara, la sienta en sus rodillas y le dice que la va a cuidar. Los policías que pensaban que había muerto por la tortura casi se mueren cuando la vieron “caminando bien como una reina, sin marcas, como para la tele” (Cabezón Cámara, 2009, p. 40). En ese momento se produce una transformación en Cleo, ahora convertida en una “travesti santa” que “rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis, predicaba abrazada a la estatua de la Virgen” (Cabezón Cámara, 2009, p. 39).

La segunda, cuando Qüity atraviesa con su auto la primera parte de la villa, repentinamente se apagan todas las luces de la zona, ante lo cual saca el revólver que tenía en la guantera. En ese momento escucha “un aullido espeluznante” (Cabezón Cámara, 2009, p. 48) y en medio de la oscuridad logra visibilizar “una llamarada humana corriendo una carrera epiléptica, con movimientos imposibles para un cuerpo humano y con un grito desgarrador” (Cabezón Cámara, 2009, p. 49). Se baja del auto y logra abrazar con su tapado de paño rojo a una mujer que gemía del dolor, la arrulla como a un bebé, la mira “a los ojos que le quedaban vivos en la carita carbonizada” y luego le dispara en la sien (Cabezón Cámara, 2009, p. 49). Para Qüity ese será un momento de cambio radical en su vida: “mi mano armada se alzó como se alza una barrera y me fui de mi vida para siempre” (Cabezón Cámara, 2009, p. 50). Luego descubre que se trataba de Evelyn, una joven paraguaya que había sido secuestrada por una red de trata.<sup>5</sup> También se entera por los forenses que no hubiese sobrevivido. “Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada de ingreso a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera” (Cabezón Cámara, 2009, p. 56).

---

<sup>5</sup> La hija de Daniel, el agente de la SIDE, también había sido secuestrada, torturada, violada y asesinada.

En estas escenas podemos observar dos ritos de pasaje: la de Cleo como santa y la de Qüity como villera (Marguch, 2013, pp. 94-95). Estas transformaciones son posibles a través de una violencia sacrificial que funcionará como ritual de pasaje, por un lado, la violencia desatada en forma de violación colectiva sobre el cuerpo de Cleo, la segunda, la violencia sobre una víctima de trata, primero prendida fuego, y luego, asesinada por Qüity como gesto de compasión. Esta violencia sacrificial sobre estos cuerpos monstruosos, a los que les fueron suspendidos la protección y sus derechos, permitirá la creación y entrada a la comunidad. El sacrificio de Cleo la convertirá en santa y mediadora entre la villa y la Virgen, momento fundacional de la vida en común; mientras que el sacrificio de Evelyn permite a Qüity el ingreso a la comunidad villera.

*Beya (Le viste la cara a Dios)* narra la historia de una joven mujer de clase media que es secuestrada para convertirla en esclava sexual en un prostíbulo del conurbano bonaerense. Se centra en la violencia y abuso sexual que sufre por parte de sus captores y los clientes, la supervivencia y el deseo de venganza. Esta *nouvelle* puede ser leída en la intersección entre la literatura prostibularia (Domínguez, 2013 y 2014a), las novelas de la carne (Bianchi, 2016) y la serie de las cautivas (Bianchi, 2015, p. 7).

En *Beya* puede advertirse una educación prostibularia que tiene como objetivo la desrealización de la humanidad y hacer del cuerpo un mero objeto. El uso de la segunda persona en la narración, porque no es posible que Beya pueda contar lo que le sucede,<sup>6</sup> tiene como efecto mostrar la des-subjetivación a través de la sustracción de su

---

<sup>6</sup> “Porque una persona que está siendo torturada difícilmente pueda elaborar un discurso articulado. Una tercera persona ¿quién sería? Un pajero, sino qué haría ahí viendo todo. Entonces con ese texto en particular recién lo pude hacer funcionar cuando encontré una segunda persona. Es decir, la chica que está secuestrada y está siendo torturada, alienada. Pero alienada como estrategia de supervivencia” (Cabezón Cámara, 2017).

voz: “bajo un tono de mandato guiaba al cuerpo secuestrado y esclavizado en el espacio abyecto del prostíbulo” (Domínguez, 2013). Pero también, la segunda persona le dará a Beya la fuerza necesaria para conducirla a su liberación: “si no te agarrás del odio te vas a volver tan zombi como puta de Romero” (Cabezón Cámara, 2011, p. 49).

Hay toda una cadena de violencias sobre el cuerpo de Beya: el secuestro para redes de trata, las violaciones, el suministro de whisky y cocaína para mantenerla dócil, la obligación del trabajo sexual, los golpes y la tortura: “Ahí aprendiste a los gritos nuevo nombre y apellido. Te enguascaron, te domaron, te peinaron para adentro. A eso se llama ablande, a volverte pura carne a fuerza de golpe y pija” (Cabezón Cámara, 2011, p. 27).

El cuerpo es convertido en carne para consumo sexual: “no te matan porque sos su hacienda y les rendía viva, les rinde tu kilo en pie o más bien en cuatro patas” (Cabezón Cámara, 2011, p. 36). El prostíbulo, “matadero infecto” (Cabezón Cámara, 2011, p. 65), es el espacio de excepción que convierte a Beya en víctima sacrificial. La víctima es mantenida con vida para que su cuerpo pueda ser comercializado, pero siempre bajo la advertencia de que puede ser asesinada como un animal. El cuerpo violado, torturado y “amatambrado” de la protagonista es equiparado al de una res que ingresa al matadero para ser carneada y faenada (Bianchi, 2016, p. 77).

La violación es la forma recurrente que adquiere la tortura, como modo de aniquilamiento de la humanidad de Beya. Aquí la violación no tiene tanto una función moralizadora, como en *La Virgen Cabeza*, sino como forma de objetivar el cuerpo y convertirlo en un bien de consumo sustituible: “porque la tortura ahí adentro no termina ni se acaba como no se acaba nunca la cosecha de mujeres y eso te lo hacen saber, no te vayas a olvidar, que ellos te pueden pasar a degüello como a un chanco y filetearte después como si fueras jamón” (Cabezón Cámara, 2011, p. 37).

*Romance de la Negra Rubia* relata la historia de Gabi, una joven poeta que luego de la inauguración de una muestra de arte, se va con la artista y un colega a tomar cocaína y whisky a un departamento en un edificio “ocupado”. La policía intenta desalojar el edificio y la protagonista se prende fuego: “había querosén, les habían cortado el gas días antes del desalojo, y yo me agarré el bidón, me tiré el líquido encima y empuñé el zippo cual si fuera una magnum poderosa (...) después salieron corriendo y yo corriendo detrás, flameando” (Cabezón Cámara, 2014, p. 25).

El autosacrificio de Gabi se convierte en acto de resistencia frente a la violencia del desalojo. Por la difusión mediática que tiene su imagen de bonza, la filman cientos de personas cruzando la avenida en llamas, el juez que había decidido el desalojo da marcha atrás, devuelve a los ocupas sus departamentos otorgándoles además títulos de propiedad, y solicita al gobernador que destine fondos para restaurarlos. El autosacrificio que Gabi realiza impulsivamente —“la merca me pegó peor que nunca antes en mi vida” (Cabezón Cámara, 2014, p. 25)—, se convierte en un sacrificio fundante: “Yo le decía a lo mío, a ese quemarse a lo bonzo, ‘el sacrificio fundante’ o ‘el día del estallido’: inventé un mito de origen que todos querían creer, el comienzo de un relato que nos daba cohesión” (Cabezón Cámara, 2014, p. 32). Gabi es una víctima sacrificial voluntaria, que se vuelve símbolo de resistencia y de lucha.

En la coda, intitulada “Notas sobre el sacrificio”, el sacrificio es definido como “muerte que dan los mortales para alcanzar el favor de los seres celestiales: es lo que fue el sacrificio durante varios milenios” (Cabezón Cámara, 2014, p. 71). Se hace referencia a los relatos sacrificiales helénicos y bíblicos, a los mártires, a los testigos del holocausto. Lo que parece marcar una diferencia entre quienes han sido sacrificados y los mártires es el producir una suerte de genealogía: “No todo sacrificado genera una tradición, pero el martirio espontáneo siempre

tiene un primer muerto, como primer empujón o como fuerza motora de un efecto dominó” (Cabezón Cámara, 2014, p. 73) y que, a su vez, ésta produzca una transformación: “hemos de considerar santos a todos los que muriendo nos reportaron ganancias” (Cabezón Cámara, 2014, p. 74). El sacrificio —justamente nombre que da título a la obra performática que llevan a la Bienal de Venecia— supone una desacralización de la figura del mártir. Se trata de una conversión, más que a la religión, a la política.

Si en *La Virgen Cabeza* la mujer prendida fuego se convierte en el rito de iniciación de la vida de Qüity en la villa, aquí se trata de un autosacrificio como acto fundacional de la comunidad de ocupas. Quemarse a lo bonzo será una forma de violencia sacrificial voluntaria que establece una genealogía dentro la comunidad. La monstruosidad no solo se puede observar en la sublevación de Gabi frente al desalojo y la creación de formas de resistencia sino también en su “cuerpo desfigurado, informe, en tránsito entre la muerte y el impulso vital, desborda los límites convencionales de lo ‘humano’” (Sánchez, 2015, p. 153).

En la trilogía de Cabezón Cámara encontramos que el sacrificio, o autosacrificio, es la bisagra entre un devenir del monstruo en sentido negativo al monstruo en sentido afirmativo: en *La Virgen Cabeza* la violación de Cleo, que la convierte en santa-medium, posibilita fundar una comunidad villera y la inmolación de Evelyn habilita el ingreso de Qüity en la villa, en *Beya* las reiteradas torturas y violaciones lejos de aniquilarla le permiten generar formas de resistencia, y en *Romance de la Negra Rubia* el quemarse a lo bonza de Gabi la convierte en líder ocupa y símbolo (político y artístico) de lucha.

### **Común-unidad**

La política *de* la monstruosidad —concepción afirmativa del monstruo— es la capacidad de ciertas subjetividades de confrontar al biopoder y crear formas alternativas de vida. El monstruo deviene

*sujeto* de poder, donde se reconoce la potencia y creación de la vida. La vida resiste como si más allá de los poderes que intentan apropiarse de ella siempre quedara un resto que puede afirmar su potencia. Los monstruos nos permiten imaginar una comunidad en la que los sujetos están en permanente transformación y abiertos a los otros, donde es posible crear vida en común.

Haraway otorga un sentido afirmativo y político al monstruo, el *cyborg* (organismo cibernético) representa “el placer en la confusión de las fronteras y nuestra responsabilidad en la construcción” (Haraway, 1995, p. 254). El monstruo es poder de transformación y reinención, y tiene una significación ético-política. Se trata de crear coaliciones placenteras a partir de una relación de afinidad, y no por lazos de sangre, ni tampoco por identidad. Por eso el monstruo no espera una pareja heterosexual ni “sueña con una comunidad que siga el modelo de la familia orgánica” (Haraway, 1995, p. 256). La promesa de los monstruos es el sueño de un mundo sin género, sin raza y sin clases (Haraway, 1999), la posibilidad de crear un mundo híbrido, un mundo abierto a las diferencias y a las fusiones poderosas. Esto significa una apertura radical para comprometerse/reconocerse con los “otros inapropiados/bles”, es decir, establecer conexiones potentes que excedan a la dominación (Haraway, 1999, p. 126).

Negri también concibe al monstruo como forma de vida que escapa al control y resiste al biopoder: “*solo un monstruo* es el que crea resistencia ante el desarrollo de las relaciones capitalistas de producción (...) el que rechaza la violencia y el que expresa la insubordinación” (Negri, 2009, p. 103). Esto lleva a considerar al monstruo no como un sujeto aislado, sino como una multitud monstruosa. La multitud es caracterizada por su autonomía y su capacidad para la autoorganización económica, política, social y cultural. La resistencia de los monstruos es posible porque “los monstruos empiezan a formar nuevas redes alternativas de afecto y de organización social” (Hardt

y Negri, 2004, p. 229). La multitud monstruosa afirma su potencia, su capacidad de creación, producción y subjetivación.

Esto nos permite pensar en una comunidad de monstruos. Aquí la comunidad no remite a una entidad pre-constituida, sea como unidad moral o como nación, sino que alude propiamente a la vida en común. La comunidad de los monstruos se organiza a sí misma en un nuevo cuerpo social que es abierto y creativo (Hardt y Negri, 2004, pp. 228-229). Siguiendo a Gutiérrez Aguilar, más que de comunidad podemos hablar de “común-unidad”, entendiéndola como aquello que “puede construirse, erigirse sobre esta atomización inerte, estrictamente material, tiene que ser un acto práctico creativo, voluntario, que da pie al inicio de una retotalización de la situación” (Gutiérrez Aguilar, 2016, p. 86). Si la comunidad que habitamos se basa en la violencia y la atomización, la común-unidad es una forma alternativa de vida en común, “donde no se anula lo local, lo íntimo, lo inmediato, pero cada elemento es puente directo desde y hacia la autodeterminación de los demás, aunque estén lejos, aunque no los vean ni los conozcan, y a la común lucha por ella” (Gutiérrez Aguilar, 2016, p. 119).

La trilogía de Cabezón Cámara permite pensar estas formas de común-unidad, de vida en común, que rechaza la economía de la violencia que opera sobre los cuerpos. La común-unidad se erige y reactualiza sobre lo común, una suerte de alianza por afinidad entre los sujetos monstruosos. En estas formas de comunidad se (re)crea el lazo entre los sujetos, que colaboran mutuamente, y generan prácticas de resistencia y formas de vida que expanden la potencia vital.

En *La Virgen Cabeza* la violación de Cleo es el acto sacrificial que funda la comunidad villera, la monstruosidad afirmativa de la villa se refleja en la nueva forma de organización de la producción, que deviene autogestiva, y en las subjetividades, donde la alianza entre los cuerpos produce fiesta, exceso y alegría. La villa se convierte en “una pequeña comunidad alegre” (Cabezón Cámara, 2009, p. 154), donde

la imaginación política “reside en hacer de la alegre multitud no sólo una matriz comunitaria y un modo de cuestionar la delegación política sino también una forma de redistribución para enfrentar la desigualdad social” (Cortez Roca, 2014, p. 5).

En una de las primeras conversaciones de Cleo con la Virgen, ésta le dice que en El Poso deben realizar un estanque para cultivar peces. El terreno barroso de la villa, que siempre se inundaba, se vuelve ideal para el cultivo de las carpas robadas del Parque Japonés. Los peces se reproducen de manera milagrosa: “nos llevamos unas veinte carpas gorditas y de todos colores metidas en bolsitas de nylon con agua. Eso fue en noviembre y en marzo teníamos mil doscientas” (Cabezón Cámara, 2009, p. 96). Esto da inicio a una nueva actividad productiva, que traerá prosperidad: “la miseria empezó a ser austeridad” (Cabezón Cámara, 2009, p. 98).

Este será un momento crucial dentro de la villa, la vida es resignificada de una manera afirmativa a partir de la autoorganización. Los villeros icticultores no solo encontrarán un sustento a partir de la producción en común, sino que esto otorgará un nuevo significado a la vida: “para todos la vida tenía un nuevo sentido y nos queríamos en esa novedad, en esa alegría que vivíamos estaba también la cara de los otros, era una fiesta sostenida, valía la pena vivir, éramos libres, en esos días de alegre multitud” (Cabezón Cámara, 2009, p. 102).

La abundancia de la villa trae consigo la fiesta y el exceso, el encuentro entre los cuerpos y los placeres sexuales. Como expresa Marguch, como reverso de la economía de la violencia se alza la economía del derroche y el gasto improductivo de la fiesta: “el sexo aparece como el espacio de lo común, un entre cuerpos, en un mundo carnavalesco en el que los villeros bailan, beben, toman merca, cogen, gozan” (Marguch, 2013, p. 96). Un acoplamiento entre los cuerpos monstruosos que expande su potencia vital, que promueve la celebración y el placer. “En el barroco miserable de la villa, cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmen-

te, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo” (Cabezón Cámara, 2009, pp. 130-131).

Qüity relata que todo se reproducía: “Nosotros cogíamos también, claro, pero no nos reproducíamos, pasó lo propio de la abundancia: nos dedicamos casi exclusivamente al placer” (Cabezón Cámara, 2009, p. 94). Una forma de generar parentescos (Haraway, 2019), de alianzas con otros inapropiados/bles. Un ejemplo de ello es Kevin, el niño adoptado por Cleo y Qüity, que también las adopta a ellas, que será asesinado durante el desalojo de la villa. Pero también es posible la reproducción, aunque por fuera de los cánones de heteronormatividad de la familia orgánica: Cleo y Qüity, conciben a María Cleopatrita. Se trata de (re)generar lazos, no por sangre ni por identidad, sino a partir de una relación de afinidad.

La común-unidad de la villa se va gestando también sobre las ruinas de un pasado de exterminio, que permite reconocer la violencia sacrificial en los orígenes de la comunidad. La construcción del estante hace “aparecer cosas de todos los tiempos, sobre todo, huesos de muertos” (Cabezón Cámara, 2009, p. 83): reliquias de pueblos indígenas antes de la conquista de América, de las batallas independentistas y los restos de la última dictadura militar, de los genocidios, de los muertos de hambre, de los revolucionarios. Como señala Armas, “un proyecto de comunidad nace de esos restos, como si los residuos de una vieja nación fueran la condición de posibilidad de una nueva: una nación por fuera del estado, construida por y para los excluidos” (Armas, 2018, p. 27). Pero los negocios inmobiliarios y la alianza con la policía ponen fin al exceso y la fiesta de la villa. Un brutal operativo policial comandado por Juárez<sup>7</sup> lleva al exilio a Cleo y Qüity, primero al delta del Paraná, y luego a Miami.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Como advierte Ruiz (2017), el nombre de Juárez trae ecos de una violencia sistemática en otras latitudes latinoamericanas: los femicidios en México.

<sup>8</sup> Para huir a Miami adquieren pasaportes falsos, el de Cleo lleva su nombre de

En *Beya*, a pesar de las condiciones de esclavitud sexual y el proceso de des-subjetivación al que es sometida la protagonista, es posible identificar líneas de fuga, que dan cuenta de que la vida no puede ser completamente apresada. La violencia sacrificial desatada sobre el cuerpo de *Beya*, convertido en mero objeto de consumo, no conllevan su aniquilamiento sino que genera formas de resistencia. *Beya* se reinventa y establece una alianza que posibilita su liberación.

La actitud corporal de replegarse sobre su propio cuerpo es la estrategia que le permite reunir fuerzas: “El ovillo o posición fetal es la postura adecuada para los deshilachados: se toma cada hilo del ser y se junta con otros” (Cabezón Cámara, 2011, p. 76). Para Domínguez, “*Beya* revela en ese gesto de ovillarse los puntos donde pasividad y actividad se renuevan o donde sufrimiento y venganza se internan por otros maridajes” (2013, párr. 7). Esto se hace evidente cuando comienza a ganarse la confianza del Rata Cuervo: “tuviste más tiempo para ovillarte tranquila. Comiste más y dormiste: te hiciste fuerte y monstruosa” (Cabezón Cámara, 2011, p. 98). Esta transformación permite observar el devenir monstruo de *Beya*, de cuerpo apropiado/ble a un cuerpo que se incrementa su potencia, que es pura resistencia.

Es así como comienza a planear su escape: “serás Houdini, o Kill Bill o sino no serás nada” (Cabezón Cámara, 2011, p. 65). El odio como fuerza vital —como un “hijito imaginario” (Cabezón Cámara, 2011, p. 68)—, la estampita de San Jorge y el arma que le entrega el cliente policía harán posible su huida. Una pequeña común-unidad de monstruos se forma entre *Beya* y el policía Ramón López Arancibia que se enamora de ella. “La promesa que viste en los ojos de Ramón” (Cabezón Cámara, 2011, p. 75), le dan fuerza y esperanza. Esto también permite que, a pesar de la esclavitud a la que es sometida, se reapodere

---

mujer. Es importante señalar que la novela es escrita antes de la sanción de la Ley de Identidad de Género (2012), no obstante, refleja la lucha de la comunidad LGBTTIQ+ por el derecho a la identidad autopercebida.

de sí misma: “la certeza iluminada de que alguna vez serás soberana de vos misma” (Cabezón Cámara, 2011, p. 78).

El disfraz sadomaso, utilizado para placer de sus clientes, se convierte en un vestuario protector: “te pusiste el uniforme de leather de sadomaso y abajito de la capa y adentro de la bombacha guardaste la miniuzi” (Cabezón Cámara, 2011, p. 107). Beya asesina a quienes la secuestraron para prostituirla y al cura que “se cogía a las pendejas” (Cabezón Cámara, 2011, p. 114). Como advierte Bianchi, es un acto de legítima defensa, pero que también encierra una venganza colectiva: “busca vengarse de todo aquel que participa en la victimización de las mujeres que, como ella, han sido desprovistas de su libertad” (Bianchi, 2016, p. 76). Luego, se va caminando a la iglesia de San Jorge y le quita la ropa a una Virgen de Luján, “así que quedaste linda con el vestido celeste que suele usar la patrona y tu uniforme de sado” (Cabezón Cámara, 2011, p. 121).

En *Romance de la Negra Rubia*, el autosacrificio de Gabi, el hacerse “bonza, antorcha humana” (Cabezón Cámara, 2014, p. 15), permite que los ocupantes se queden con el edificio. Luego de salir del hospital, Gabi negocia con punteros políticos y el gobierno, y consigue subsidios. El “acto de arrojó la construye como otro, un monstruo sin cara” (Tozzi, 2016), pero al mismo tiempo la convierte en heroína. Así, embestida con el relato mítico que la hace santa: “a la cronología del desalojo que se superpone, en parte, con la cronología de una santidad, la mía” (Cabezón Cámara, 2014, p. 12), se dedica a organizar e inspirar formas de lucha y de resistencia.

Gabi comienza a llamar “comuna” al edificio ocupado y “comuneros” a quienes “ocupaban casas que no habían comprado y tierras que se tomaban sin que mediaran papeles ni billetes ni escribanos” (Cabezón Cámara, 2014, p. 33). Se forma una común-unidad de monstruos ocupadores de tierras, que hacen del derecho a la vivienda un hecho. Esta común-unidad es expansiva, crece a pasos agigantados:

“llegamos a dominar cien torres (...), logré que todos tuvieran gas, luz y agua mineral, trabajo en blanco y asados en las fiestas. Además de vacaciones en los hoteles obreros que hay en Chapadmalal” (Cabezón Cámara, 2014, p. 41).

Cada manifestación se dispone como una performance donde participan serigrafistas populares, poetas, músicos, cirqueros. Una suerte de fiesta popular que es al mismo tiempo un acto colectivo de resistencia. La épica de la inmolación a lo bonzo se convierte en la expresión y amenaza: “un bonzo en cada balcón con una antorcha en la mano” (Cabezón Cámara, 2014, p. 42). El quemarse a lo bonzo es una forma de monstruosidad política: “cuerpos insurgentes que se entregan al fuego como modo de resistencia y que hacen de ese devenir extraño un método sistemático de protesta” (Sánchez, 2017, p. 1).

El cuerpo quemado de Gabi no solo es un símbolo de lucha y resistencia, sino también una obra de arte que es exhibida en el Pabellón Argentino de la Bienal de Venecia: “Yo sólo les trabajé de víctima todo el día, hasta me volví obra de arte: me metieron en medio de una mega instalación en la Bienal de Venecia. Yo era la sacrificada” (Cabezón Cámara, 2014, p. 37). Como expresa Rotger, “si el cuerpo quemado aparece como signo de resistencia y efectividad política, también es el mismo cuerpo desfigurado y monstruoso el que se ofrece como hecho artístico, como redefinición del potencial político del arte en la cultura contemporánea” (Rotger, 2015, pp. 266-267).

Es ahí donde Gabi conoce a Elena, una suiza que miraba la muestra y decide “comprarla” porque está “inconclusa” (Cabezón Cámara, 2014, p. 47), con quien vivirá una historia de amor. La resistencia política se vuelve disidencia sexual: un encuentro entre cuerpos que genera placer y expansión de la vida. Esto también es parte de su devenir monstruo, la afirmación de la monstruosidad al apartarse de la norma heterosexual. Cuando muere su amante rubia le deja como herencia —además de varias propiedades— su rostro, que le es trasplantado.

Un “inédito mezclarse de dos carnes superaba al sexo en la pasión, nos hizo casi una, nos deshizo los bordes personales” (Cabezón Cámara, 2014, p. 60). El acoplamiento de los cuerpos se completa con la fusión de los rostros, lo que otorga una nueva vida a Gabi: “Yo que fui la Negra Sombra, ahora soy la Negra Rubia (Cabezón Cámara, 2014, pp. 74-75).

La trilogía oscura nos arroja luz sobre la resistencia y lucha de los cuerpos. La vida escapa a la apropiación por parte del biopoder, la potencia vital no puede ser completamente apresada. Los monstruos devienen sujetos y crean vida en común, redes de afecto y autoorganización. Una común-unidad de monstruos se erige sobre el sacrificio pero subvierte la atomización y la violencia: en *La Virgen Cabeza* la villa se transforma en un espacio de autogestión y fiesta, una monstruosa multitud alegre, en *Beya* la resistencia y la alianza posibilita la liberación, y en *Romance de la Negra Rubia* la sublevación y la lucha colectiva crea una comuna, también el acoplamiento de los cuerpos genera transformación.

## Conclusión

Una primera lectura de la trilogía oscura parece centrarse más en una política *sobre* la monstruosidad, ya que refiere a las múltiples formas de violencia a la que son sometidos los cuerpos (violaciones sexuales, desalojos, asesinatos), pero también se puede vislumbrar una política *de* la monstruosidad, en tanto se generan formas de resistencia y lucha y comunidades alternativas. Las novelas permiten dar cuenta de que la vida no puede ser completamente apresada y que escapa sin cesar a la violencia.

El (auto)sacrificio es el umbral, el punto de inflexión, entre una política *sobre* la monstruosidad y una política *de* la monstruosidad. En el sacrificio la violencia se dirige hacia las vidas convertidas en monstruosas, a quienes se les ha sustraído la humanidad y se les satura de valor negativo. Como expresa Lorio, “será el sacrificio el fenó-

meno paradigmático para pensar la subversión de una subjetividad que no se configura ni como amo ni como esclavo” (2015, p. 114), es el sacrificio lo que permite al sujeto reapropiarse de sí, por fuera de la dialéctica del amo y el esclavo. El sacrificio permitirá el devenir del monstruo como objeto de biopoder al monstruo como sujeto. En este sentido, si bien para Girard la víctima sacrificial restaura el orden social, para nosotros habilita líneas de fuga y permite crear formas de vida en común.

Si bien tradicionalmente “los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales” (Haraway, 1995, p. 308), en la trilogía oscura podemos advertir que los monstruos forman una comunidad. Los sujetos monstruosos (re)crean prácticas de resistencia y lucha, y van entretejiendo una forma de vida en común. Se trata de una común-unidad: una composición de cuerpos, alianzas poderosas y expansión de la potencia de vida.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2003). *Homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Valencia: Pre-Textos.
- Altinier, R. (2019). *Neobarroso desde el conurbano: nuevas formas de la imaginación del Gran Buenos Aires en una novela de Gabriela Cabezón Cámara*. Trabajo presentado en I Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos. Universidad Nacional Arturo Jauretche, Florencio Varela. Recuperado de [https://www.academia.edu/39655229/Neobarroso\\_desde\\_el\\_conurbano\\_nuevos\\_imaginario\\_del\\_Gran\\_Buenos\\_Aires\\_en\\_una\\_novela\\_de\\_Gabriela\\_Cabez%C3%B3n\\_C%C3%A1mara](https://www.academia.edu/39655229/Neobarroso_desde_el_conurbano_nuevos_imaginario_del_Gran_Buenos_Aires_en_una_novela_de_Gabriela_Cabez%C3%B3n_C%C3%A1mara)
- Armas, N. (2018). La experiencia de lo común en *La Virgen Cabeza*. En M. S. Boero y A. Vaggione (Comps.), *Gestos vitales. Recorridos críticos sobre escrituras del presente* (pp.19-32). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

- Bianchi, P. D. (2015). Suspensión de derechos en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo* de Aníbal Jarkowski. *Orillas*, 4. Recuperado de [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/04\\_03bianchi\\_rumbos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/04_03bianchi_rumbos/)
- Bianchi, P. D. (2016). Matar en legítima defensa: *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara. *Letras Femeninas*, 42(2), 74-91.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorphosis. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G. (13 de noviembre de 2017). Entrevista: Escribir literatura puede ser intentar desautomatizar el uso de la lengua que hacen los medios masivos de comunicación. *La Luna con Gatillo*. Recuperado de <https://lepondregatilloalaluna.blogspot.com/2017/11/entrevista-gabriela-cabezon-camara.html>
- Cabezón Cámara, G. y Echeverría I. (2013). *Beya. Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Canguilhem, G. (1976). La monstruosidad y lo monstruoso. En *El conocimiento de la vida* (pp. 201-216). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cortez Rocca, P. (2014). La villa: política contemporánea y estética. *Revista de Estudios Hispánicos*, 48(1), 183-199.
- Domínguez, N. (2012). Gabriela Cabezón Cámara: un barroso femenino. En *Actas de las Jornadas de Investigación ILH*. Recuperado de [http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Dom%C3%ADnguez%2C%20Nora\\_0.pdf](http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Dom%C3%ADnguez%2C%20Nora_0.pdf)

- Domínguez, N. (2013). Capturas. En *Escritores del mundo. Revista-blog de literatura, ensayo y crítica*. Recuperado de <http://www.escritoresdelmundo.com/2013/06/capturas-por-nora-dominguez.html>
- Domínguez, N. (2014a). Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara. *Cuadernos LIRICO*, 10. Recuperado de <https://journals.openedition.org/lirico/1653>
- Domínguez, N. (2014b). Historia de una transformación. *Revista Ñ*. Recuperado de [https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Gabriela-Cabezón-Cámara-Virgen-Cabeza\\_0\\_BkN4Y6cwme.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Gabriela-Cabezón-Cámara-Virgen-Cabeza_0_BkN4Y6cwme.html)
- Foucault, M. (2000). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Girard, R. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez Aguilar, R. (2016). ¡A desordenar!: por una historia abierta de la lucha social. Buenos Aires: Tinta Limón; México: Pez en el árbol.
- Haraway, D. (1995). Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 251-311). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/inapropiables. *Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Hardt, M. y Negri A. (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Buenos Aires: Debate.
- Lorio, N. (2015). Sujeto y soberanía. En E. Biset et al. (Comps.). *Sujeto. Una categoría en disputa* (pp. 99-129). Buenos Aires: La Cebra.

- Marguch, J. F. (2013). Coger y comer. Dos economías de lo común en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. *Lectures du genre*, 10, 93-101.
- Negri, A. (2009). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Buenos Aires: Paidós.
- Ríos, M. (2015). *Literatura, cuerpo y performance en Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara. Trabajo presentado en XXVII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de [http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/R%C3%ADos%2C%20Marina\\_1.pdf](http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/R%C3%ADos%2C%20Marina_1.pdf)
- Rotger, P. (2015). Monstruos: invención y política. *Estudios*, 34, 259-271. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/13346>
- Ruiz, C. (2017). Cuerpos y literatura disidente. *La Virgen Cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara. *Badebec*, 6(12), 352-365.
- Sánchez, S. (2015). Devenir monstruo. Sobre *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara. En N. Domínguez et al. (Comps.), *Figuras y saberes de lo monstruoso* (pp. 149-161). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Sánchez, S. (2017). Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enríquez. En *Actas de las I Jornadas Internacionales: Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/view/863>
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de Sueños.

- Torrano, A. (2019). Politics over Monstrosity and Politics of Monstrosity. The Difference between Negative and Positive Consideration about Monsters. En D. Compagna y S. Steinhart (Eds.), *Monsters, Monstrosities, and the Monstrous in Culture and Society* (pp. 131-156). Delaware: Vernon Press.
- Tozzi, L. (2016). Poéticas de lo monstruoso. *Romance de la Negra Rubia* (2013) de Gabriela Cabezón Cámara. En Pampa Arán et al. (Comps.), *Seminario de Verano IV. La pregunta por lo humano. Hombres / Dioses / Monstruos / Robots* (pp. 129-146). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

# Barro y sangre inundan la ciudad: elementos de una comunidad monstruosa

*Daniel Carmelo Scarcella*

## **Un recorrido por los monstruos**

Desde la mitología occidental (clásica y judeocristiana) el humano fue creado con barro y aliento divino y hecho a su semejanza, surgido de las entrañas de la tierra, dice Platón. El soplo y las manos creadoras recortan la materia para darle forma a una vida. Se detienen los flujos de la tierra para discretizar un cuerpo individual a la semejanza de su Dios, y esos restos de barro se arrojan, se eliminan. Resaltamos que la sustancia creadora sea la combinación de agua y tierra, esta es pegajosa, húmeda, sin forma y aglutinante. Es el símbolo de la tierra inundada, del río crecido, del descontrol y el desborde.

Roberto Esposito (2009) cuando piensa al humano creado previo a un orden, lo hace imaginando un espacio donde la violencia es lo más fácil de comunicar. El filósofo piensa en una comunidad de “sangre y esperma” donde el hombre está amontonado en una masa amorfa, y se lo confunde con los animales por su apetito y desmesura (Esposito, 2009, p. 73). El problema que ve Shildrick (2002) en torno a las comunidades a conformar es que la materia viva a desechar está asociada con los cuerpos de las otredades y de la mujer, justamente porque estos amenazan la claridad de la división de los cuerpos, atraviesan fronteras, borronean la distinción entre sí mismo y otro. Puntualiza

que el útero es especialmente el órgano considerado como peligroso, ya que no se puede distinguir entre él y lo otro que se aloja en su interior. Los cuerpos femeninos y feminizados son los cuerpos monstruosos que con sus líquidos (meconio, fluido amniótico, placenta, mucosa cervical, etc.) amenazan con sumergirnos y tragarnos en esa sustancia de lo indiferente (Shildrick, 2002).

Nos proponemos pensar en esa comunidad monstruosa de los restos de la materia, preguntándonos: ¿qué ha sucedido con esa materia visceral de la tierra descartada a lo largo de la historia? Tendremos como objeto de estudio la literatura argentina reciente, con el propósito de observar cómo funcionaron esos procesos de organización, de segmentación de la masa contagiosa al cuerpo limpio e individual. Para realizar esta tarea analizaremos dos materiales de Gabriela Cabezón Cámara, *Yanara* (2018) y *Y su despojo fue una muchedumbre* (2015), textos que casi no han sido abordados por la crítica, o no se los incluye al trabajar la obra de la autora. “Yanara” es una historieta escrita en colaboración con Carolina Cobelo y dibujada por Emi Utrera, publicada en la revista *Fierro* durante 2018-2019. Esta historieta nos cuenta la vida de una joven de origen mapuche que se encuentra visitando a su madre en un asentamiento a las afueras de La Plata, cuando surge una ola que se traga literalmente todo y da inicio a un relato distópico, de revoluciones populares y monstruosas. Por otro lado, *Y su despojo fue una muchedumbre* son tres historias de tres geografías muy distintas, Túnez, Argentina y Siria, en las que un verdulero ambulante, un conscripto del servicio militar obligatorio y una soldada kurda a través de sus sacrificios también desataron una revolución.

Antes de analizar los textos de Cabezón Cámara, realizaremos un recorrido por la literatura argentina que los antecede, con la intención de construir una genealogía literaria para pensar estos textos contemporáneos. Este recorrido está formado en parte por el que

propone Ludmer (2000) cuando analiza “las fiestas del monstruo” e incluye textos como *El matadero* de Echeverría (1838-1840) [1871], “La fiesta del Monstruo” (1947) de Borges y Bioy Casares, y *El Fiord* (1969) de Lamborghini.<sup>1</sup> Además, agregamos a esta selección el relato *La inundación* (1944) de Ezequiel Martín Estrada.

Con este trayecto previo pretendemos revisar y actualizar cómo concebimos lo monstruoso inserto en la literatura y la cultura. Las preguntas que nos hacemos son: ¿qué interrogantes nos aporta la figura del monstruo para pensar la comunidad? ¿Cuáles son las figuras monstruosas de nuestra cultura? ¿Cuál ha sido el accionar político e histórico de estas figuraciones?

### **La sangrara del Matadero**

El cuento *El matadero* de Echeverría (1838-1840) es considerado desde ciertas concepciones como el texto fundacional de la literatura argentina. La sangre sobre la cual se funda esta comunidad rioplataense es la del unitario civilizado, muerto a manos de carniceros degolladores y gauchos. Esta comunidad imaginada se funda a partir de la violencia popular, devenida violación hacia la civilización<sup>2</sup>, a partir de la carne bárbara, y aceptada y legitimada por el gobierno rosista. Esa violencia popular es baja, visceral, en la que se invierten las categorías, y es en ese momento cuando: “una fiesta del pueblo se torna cabalmente una fiesta del monstruo: cuando lejos de invertir una ceremonia oficial, la encarna” (Kohan, 2004, p. 194).

La historia en la que el unitario muere empieza con una gran

---

<sup>1</sup> Ludmer también considera “La ida” del *Martín Fierro* (1872) de Hernández, sin embargo, aquí decidimos no incluirlo principalmente por una cuestión temática.

<sup>2</sup> Siguiendo a Giorgi esta tradición inscribe la guerra política —de clases, razas, grupos— como guerra sexual (Giorgi, 2004, p. 97). Entonces, desde esta perspectiva, nos encontramos con una comunidad fundada a partir de la metáfora encarnada de la violación, y la distinción entre aquello que es humano y aquello que es monstruoso es un trabajo biopolítico articulado, a partir de la política, como guerra sexual.

inundación: “Sucedió, pues, en aquel tiempo, una lluvia muy copiosa. Los caminos se anegaron; los pantanos se pusieron a nado y las calles de entrada y salida a la ciudad rebosaban en acuoso barro” (Echeverría, 1984, p. 7). El barro, como lo vemos en la cita, es una sustancia que todo lo dificulta: corta los caminos, borrona las fronteras, aísla y genera desabastecimiento, hambre, e incluso desesperación en la población. La dispersión del barro por la geografía desdibuja la cartografía de una posible nación, y pasa a ser un territorio sin fondo. El ojo del narrador se enfoca en el matadero por considerar que ahí está el origen del problema. El matadero pareciera estar compuesto solamente por dos sustancias: barro y sangre, además esta última está corrompida y podrida, en el texto se la denomina “sangrása”. Entre el barro que todo lo absorbe y atrapa, y la sangrása que todo lo corrompe, se constituye el entorno ideal de la transmisión de la violencia:

De repente caía un bofe sangriento sobre la cabeza de alguno, que de allí pasaba a la de otro, hasta que algún deforme mastín lo hacía buena presa, y una cuadrilla de otros, por si estrujo o no estrujo, armaba una tremenda de gruñidos y mordiscones. Alguna tía vieja salía furiosa en persecución de un muchacho que le había embadurnado el rostro con sangre, y acudiendo a sus gritos y puteadas los compañeros del rapaz, la rodeaban y azuzaban como los perros al toro y llovían sobre ellas zoquetes de carne, bolas de estiércol, con groseras carcajadas y gritos frecuentes (p. 16).

Así, el matadero, que simboliza la república rosista, invade primero con su prefiguración del barro sobre las calles, campos, caseríos, hasta extenderse “como un enorme lago”, y luego se suman a este paisaje la sangre, la materia fecal y la carne. Las expresiones que usa Echeverría transmiten en su significación esa idea de repugnancia ante el cuerpo popular: cuajos de sangre, pelotas de barro, bofes, achuras. Además, estas carnes nauseabundas, que conforman el paisaje del matadero, tienen el componente de ser cuerpos intensos, la

sangre sale a “chorros” o “brota borbulleando de la boca” y los personajes que pueblan este espacio “rebullen”, “bufan espuma” y “vociferan”. Lo interesante es que toda esa dimensión visceral intensa y escatológica aplica tanto para los personajes humanos como para los animales que van a ser carneados, hay una igualdad que se establece a partir de la violencia circulante. Sin embargo, el cuento de Echeverría no será leído en época rosista, sino que recién será publicado treinta años después, en 1871, esto provoca cierta anacronía entre su escritura y su recepción, y también señala a la escritura del autor como de una larga duración, entonces: ¿qué efectos tuvo *El matadero* en su circulación tardía?

### ***El matadero* y su lectura a fines de siglo**

El 1871 fue el año en que una epidemia de fiebre amarilla provocó un exilio en la ciudad de Buenos Aires y más de catorce mil muertos. El año anterior había llovido demasiado y se temía que estas precipitaciones hayan desbordado las napas y los arroyos subterráneos, que estaban contaminados con los restos no comerciables de las vidas animales que arrojaban los saladeros al Riachuelo. Esta era una de las hipótesis de cómo la ciudad se había transformado en un foco infeccioso. Pareciera entonces que la historia y la literatura se tejen en una serie de inundaciones que permiten conectar lo natural, lo no vivo, lo humano y lo monstruoso. Como en toda epidemia había una necesidad de identificar poblaciones peligrosas o predisuestas al contagio mientras se daba el brote. La publicación del texto de Echeverría sirvió como “bisagra entre la concepción del espacio de procesamiento de la carne identificado con la barbarie y el mismo espacio identificado con la enfermedad y la homosexualidad” (Salessi, 1995, p. 55).

El país fue imaginado —por diversos textos fundacionales como el *Facundo* de Sarmiento—, como un cuerpo, donde la regulación y el control de flujos de gente era clave para la constitución de un estado

civilizado. La mirada del territorio como un cuerpo y un órgano penetró en las generaciones venideras de los higienistas y criminólogos de fines de siglo XIX y principios del XX. Ramos Mejía, José Ingenieros y Octavio Bunge son algunas de las figuras más representativas que trabajaron sobre la gestión de la vida de la población, proceso también asociado a los de modernización y civilización: un territorio limpio y libre de enfermedad era un país civilizado. Es así como el higienismo, la medicina, el biologicismo y la educación normal eran los encargados principales de llevar a cabo esta tarea. La delimitación de fronteras tanto de los territorios nacionales como corporales parecía funcionar.

En el período de fines de siglo, la raza, asociada sobre todo al indio y al negro, es un problema que tiene su símbolo más fuerte en la campaña al desierto de Roca (1878-1885). El otro problema que no es estrictamente de raza, pero sí de procedencia o de nacionalidad es con las poblaciones europeas que provenían de zonas pobres como el sur de Italia y España; estas ideas las podemos ver en la literatura de Cambaceres, Argerich o del mismo Ramos Mejía; para esta cultura letrada el inmigrante italiano era símbolo de denigración e ignorancia, era una “raza inferior”, un humano que trae enfermedades desde su barco, sin embargo había una solución que, a diferencia del indio, no era el exterminio sino la educación y la higiene. Para los años cuarenta del siglo XX a la monstruosidad que estaba asociada con el cuerpo enfermo, la homosexualidad, la procedencia y la educación se sumará otro factor: la pobreza. Así se delinean tres economías y gobernanzas de los cuerpos: salud, sexualidad y economía, con sus respectivos campos semánticos de lo normal/anormal: sano/enfermo, heterosexual/homosexual, rico/pobre y centro/periferia o nacional/extranjero. Los relatos con los que trabajaremos este período son *La inundación* de José Martínez Estrada (1944) y “La fiesta del Monstruo” de Borges y Bioy Casares (1947).

## Las inundaciones de la modernidad

### *El vaho de la pobreza*

La narración de Martínez Estrada tiene varios elementos en común con el texto de Echeverría. Ambientada en una época de entre siglos en un pueblo ficticio del interior de Buenos Aires, en el que hay pocos indicios de modernidad y civilización. La inundación y su ubicación geográfica parecieran convertirlo en un lugar completamente aislado, y esta historia comienza así:

Nadie imaginó que en aquella iglesia cupiera tanta gente ni que alguna vez hubiesen de ser invadidas sus naves por una horda de vecinos pacíficos, capaces ahora de los mayores excesos. Lo cierto es que no menos de mil doscientas personas, contando los niños de pecho, estaban allí hacinados, durmiendo en el suelo, sobre bancos y al pie de los altares, preparándose sus comidas en improvisados hornillos, satisfaciendo con naturalidad las necesidades apremiantes de la vida y abandonándose a extremos y desórdenes de la promiscuidad y la desesperación (Martínez Estrada, 1944, p. 9).

El ingreso de todas esas personas a la iglesia ocurre por la inundación del río Largo que arrasa con el poblado, o sea, que el edificio religioso (pulcro y sacro) de repente se ve inundado por toda esta población de “bajas costumbres”. Aquí hay una diferencia importante con el matadero, ya que este espacio era de por sí considerado el ideal para el desborde y el contagio de la comunidad, era de algún modo el paraíso del monstruo, aquí, la turba ingresa a un espacio “sagrado” y el padre Demetrio lo vive como: “una profanación en masa y como si la turba pasara con los botines cubiertos de barro sobre su cuerpo y sobre los santos objetos del culto” (Martínez Estrada, 1944, p. 14). Así, el único espacio civilizatorio capaz de modificar a esa “turba” cae muy fácilmente y es transformado en un espacio de descontrol, de alud, hedores y humedad.

El texto no solo presenta la degeneración de las costumbres sino también un rechazo a su condición de precariedad: “Familias íntegras formaban pequeños campamentos, separadas entre sí por cortinas hechas con frazadas o sábanas tendidas de cuerdas y alambres, que aprovechaban para secar la ropa” (Martínez Estrada, 1944, p. 11). El asco que vive el sacerdote es al hacinamiento, la poca higiene y las bajas costumbres, y además aparecen nuevas características repulsivas en los personajes: los mendigos, “los enfermos mentales” (una vieja con su nieto que sufrió tifus: “alelándolo y reteniéndolo en la niñez”) y los extranjeros (un matrimonio de húngaros al que le fallece su hija de unos pocos meses en pleno encierro) (Martínez Estrada, 1944, p. 26).

El relato de Martínez Estrada, ambientado unos pocos años después de la fiebre amarilla, pretende señalar cuáles son algunos de los problemas que le impiden al país ser una nación moderna y civilizada: el hambre, el hacinamiento, los hedores, la falta de salud e higiene, factores que producen la muerte y el contagio, y que aparecen configurados como resultado de la pobreza, la vejez, la salud mental y la nacionalidad.

### ***El monstruo encarna el lenguaje***

Josefina Ludmer (2000) cuando reflexiona sobre “la fiesta del monstruo”, toma el título del cuento de Borges y Bioy Casares para desarrollar un concepto transversal en la literatura argentina, y entiende a esta fiesta como el momento en el que: “las masas imposibles, oídas y nunca escritas antes, ocupan el espacio entero de la patria” (Ludmer, 2000, p. 158). Las muchedumbres del matadero esparcen su violencia popular por toda la República, en el caso del cuento de Martínez Estrada, la patria entera se ve sintetizada en esa Iglesia sobrepoblada, pero en ninguno de los dos cuentos podemos observar esa idea del espacio ancho en el que habita la multitud, y esto nos

lo aporta “La fiesta del Monstruo” (1947)<sup>3</sup> de Borges y Bioy Casares. El texto es una carta escrita por el protagonista a Nelly, quien por la confianza pareciera ser su novia o esposa, en la que narra todas sus peripecias desde el conurbano bonaerense para llegar a la capital y escuchar el discurso del Monstruo, quién no es otro que Perón.

Lo que se narra en este cuento es el trayecto hacia la capital, justamente el desborde hacia adentro. La inundación de estos militantes peronistas es una “merza, en franca descomposición” dice el narrador, y el protagonista de esta historia encarna esta idea: “Yo en mi condición de pie plano, y de propenso a que se me ataje el resuello por el pescuezo corto y la panza hipopótama” (Borges y Bioy Casares, 1997, p. 392), es un cuerpo con “callordas” y que en cada oportunidad que transpira “suda grasa”, hecho un “queso con camiseta”, y “las nucas de queso mascarpone” (Borges y Bioy Casares, 1997, p. 393, 394 y 396). En estas descripciones podemos observar ese asco del narrador hacia el cuerpo del trabajador inmigrante y peronista. La monstruosidad de este personaje radica en su cuerpo y también en su lenguaje lunfardo y popular, características que lo hacen casi incomprensible:

pero el nerviosismo cundió entre la merza cuando el trompa, vulgo Garfunkel, nos puso blandos al tacto con la imposición de deponer en cada paredón el nombre del Monstruo, para ganar de nuevo el vehículo, a ve-

---

<sup>3</sup> El relato recupera cierto imaginario de Buenos Aires como una ciudad europea, civilizada y blanca, que de repente con el peronismo se ve interpelada, principalmente por las figuras del “cabecita negra” y “las muchachas peronistas”. La primera hace referencia a ese cuerpo trabajador, de tez y cabello oscuro, que posee poca educación y proviene de las provincias del interior del país o de regiones pobres de Europa. La segunda refiere a las mujeres excluidas del interior que llegaron a la metrópoli y no solo podrán lograr un ascenso social, sino que tendrán un lugar importante en las transformaciones políticas y sociales del país, y de las que la figura de Eva Perón será su referente. En *200 años de Monstruos y Maravillas Argentinas* (2015) de Ferro y Montenegro se rescatan estas dos figuras con el cuento “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher (1962) y “las muchachas peronistas” con un extracto de *De la servidumbre al proletariado* de Jorge Abelardo Ramos (1981).

locidad de purgante, no fuera algún cabreira a cabrearse y a venir calveira pegándonos. Cuando sonó la hora de la prueba empuñé el bufoso y bajé resuelto a todo, Nelly, anche a venderlo por menos de tres pessolanos. Pero ni un solo cliente asomó el hocico y me di el gusto de garabatear en la tapia unas letras frangollo, que si invierto un minuto más, el camión me da el esquinazo y se lo traga el horizonte rumbo al civismo, a la aglomeración, a la fratellanza, a la fiesta del Monstruo (Borges y Bioy Casares, 1997, p. 396).

Así, este lenguaje siempre avanza en un modo críptico, la cita finaliza con la “alglomeración, a la fratellanza”, es un código que aglomera. En esta historia también aparecen los elementos de la inundación y las masas: “La gallarda columna se infiltraba en las lagunas anegadizas, cuando no en las montañas de basura, que acusan el acceso a la Capital, sin más defeción que una tercera parte, grosso modo, del aglutinado inicial que zarpó de Tolosa” (Borges y Bioy Casares, 1997, p. 399). Nuestra lectura es que la monstruosidad en este relato no reside tanto en la violencia de la horda hacia el judío sino en la relación entre el cuerpo repulsivo y esa lengua casi incomprensible que infecta toda la textualidad, así como el discurso del Monstruo “se transmite en cadena”. El contagio se respira junto con la palabra. Décadas después aparecerá el texto de Lamborghini donde podremos ver la estrecha relación entre cuerpo y lenguaje.

### **El neobarroso o el tajo al lenguaje**

De este modo, llegamos al último relato de nuestro recorrido previo: *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini (1969). Aquí nos interesa particularmente el análisis que realiza Néstor Perlongher (1988, 2013) sobre el relato y su concepción del neobarroso, porque a pesar de que pudimos observar un ascenso de lo monstruoso desde lo bajo y lo más terroso hacia lenguaje, esto no implica que el modo de entender la monstruosidad pierda corporalidad, por el contrario, debemos prestar

especial atención a esa relación cuerpo/lenguaje. Cuando Perlongher se aproxima a una definición del concepto de neobarroso<sup>4</sup> lo entiende sobre todo como una acción experimental en la que se introduce el canto, interrumpiendo, alterando, pervirtiendo el lenguaje. Perversión que penetra al lenguaje y tiene la virtud de dejar pasar lo dionisiaco sin permitir llegar al delirio absoluto. No es la destrucción de toda forma, donde ya no queda nada, sino que es el socavamiento de la lengua (Perlongher, 1988).

Esta acción de socavar es clave, ya que a través de una acción que no es simplemente el ejercicio de la lengua, sino un canto que la penetra y la desfonda, la hace tambalear, se deja expuesta esa relación entre carne y palabra; atacar esa relación es accionar sobre el cuerpo. El neobarroso que ve Perlongher en Lamborghini es descarnado, es irreverente porque señala la domesticación del cuerpo sobre la palabra e intenta arrancarla. El autor, para definir esa relación en la escritura de Lamborghini, usará el concepto de *tajo*, las páginas de *El Fiord*: “aspiran a tajar (en el jaelo, en el jadeo) el contexto ‘exterior’ (‘real’) donde se encajan” (Perlongher, 2013, p. 162). Una escritura con estas posibilidades es una escritura con una potencia disruptiva y creadora, es una escritura monstruosa. El monstruo en la literatura desborda su inscripción en el lenguaje, tajea al cuerpo inscripto y domesticado, para sacudir la historia donde está presente ese cuerpo.

Podemos decir que una escritura neobarrosa es monstruosa y emancipadora porque al proponer un delirio limitado, que combina el

---

<sup>4</sup> Cuando el Barroco de Lezama Lima llega al Río de la Plata se produce: “un barroco diferente del tropical. El del Caribe no tiene problemas en jugar, es un barroco de la luz. En cambio aquí, con tanta tradición realista, el efecto de profundidad queda, pero queda chapoteando en el barro del río. De ahí, el nombre de neobarroso, como si no nos permitiéramos todavía entregarnos al goce de lo lúdico. Necesitaríamos de alguna manera, socavar el barro” (Perlongher, 1988, p. 17). El neobarroso, como deriva del Barroco, en su significado etimológico ya tiene ese componente ambivalente, de modo tal que puede ser una perla irregular o un nódulo de barro: brillante y húmedo, lineal y sin forma, cristalino y viscoso.

socavamiento de la lengua, ataca la ley, la autonomía, la independencia de un cuerpo inscripto, para proponer otras posibilidades y otras formas. Y es aquí la novedad histórica en nuestra cultura literaria, un lenguaje monstruoso no había tenido lugar. En “La fiesta del Monstruo”, último relato analizado, hay una voz monstruosa, pero quien escribe esa voz sólo intenta señalar la abyección de esta figura, la construcción política que se hace del protagonista del relato narrado por Bustos Domecq es desde el agonismo y la creación del enemigo bárbaro (extranjero) que llega al espacio civilizado. En cambio, en *El Fiord* no hay disociación de voces entre sus personajes y el narrador. Las voces que se oyen en esta historia son las voces de “la orilla más baja y violenta” (Ludmer, 2000, p. 155). La escritura de Lamborghini hace de lo abyecto su materia creativa:

Entonces, El Loco Rodríguez, desnudo, con el látigo que daba pavor arrollado a la cintura —El Loco Rodríguez, padre del engendro remolón, aclaremos—, plantaba sus codos en el vientre de la mujer y hacía fuerza y más fuerza. Sin embargo, Carla Greta Terón no paría. Y era evidente que cada vez que el engendro practicaba su ágil retroceso, laceraba —en fin— la dulce entraña maternal, la dulce tripa que lo contenía, que no lo podía vomitar (Lamborghini, 1969, p. 2).

Por otro lado, en los textos que habíamos trabajado hasta el momento el uso de la violencia, de la escritura, de la palabra *sobre* y *en* los cuerpos estaba dirigido en una sola dirección: de federales a unitarios, de curas a la muchedumbre, de médicos higienistas a población “peligrosa”, de peronistas a judíos, de narradores a sus figuras agonistas. En este relato, los desafíos, y las violencias ya no tienen un solo sentido:

Dios Patria Hogar; y una sonora muchedumbre —en ella yo podía distinguir con absoluto rigor el rostro de cada uno de nosotros— penetrando con banderas en la ortopédica sonrisa del Viejo Perón. No sabemos bien qué ocurrió después de Huerta Grande. Ocurrió. Vacío y punto nodal de

todas las fuerzas contrarias en tensión. Ocurrió. La acción —romper debe continuar. Y sólo engendrará acción. Mi mujer me ofrece sus pies, que manan sangre, y yo los miro. Me pregunto si yo figuro en el gran libro de los verdugos y ella en el de las víctimas. O si es al revés. O si los dos estamos inscritos en ambos libros. Verdugos y verdugueados (Lamborghini, 1969, p. 11).

Esta cita explica la experiencia que vive en Huerta Grande el narrador testigo, en ese marco de resistencia obrera y lucha política del peronismo contra la dictadura de Onganía. La acción política se vive como vacío, como inmolación, traición e incertidumbre de ser aliado o enemigo. Aquí, hay un punto para señalar cómo la escritura tajea “el contexto real” donde se inserta.

La violencia, el canibalismo, el sometimiento, la pornografía que narra la historia de *El Fiord* está ambientada en un “agusanado cuarto” y estas violencias se viven como un “desencadenamiento de las fuerzas de la naturaleza”, que nos muestran el imbricamiento de cuerpo, política, lenguaje y sexo. Muestra el doble camino de la violencia y cómo la ideología es una palabra vacía, una “telaraña que no nutre”: el socavamiento de la lengua aquí se produce en su materia significativa y también en su sentido más profundo. El lenguaje de este relato “destruye la escritura”<sup>5</sup> (Perlongher, 2013, p. 169), o sea, socava la convención del signo, el sentido entra en deriva, en delirio, que nos permitiría tejer nuevas formas al cuerpo, y enfatizar que “el cuerpo, entonces, no es una realidad prediscursiva, sino más bien un locus de producción, el sitio de los significados en disputa y, por lo tanto, fluido e inestable, nunca dado y fijo”<sup>6</sup> (Shildrick, 2002, p. 10).

---

<sup>5</sup> Según se cuenta, dice Perlongher, la única edición de *El Fiord* de Chinatown estuvo a punto de sucumbir entre las llamas o en los inodoros, sin embargo terminó circulando entre los insurrectos revolucionarios del Cordobazo (Perlongher, 2013, p. 163-169). La ambivalencia de esta escritura monstruosa también está entre su proximidad con la muerte y su capacidad revolucionaria.

<sup>6</sup> “The body, then, is not a prediscursive reality, but rather a locus of production,

Ahora bien, ¿por qué el cuento lleva el título de fiord? En el único momento que aparece es como un fondo paisajístico del cuarto agusanado. Un fiord es un tajo a la tierra, donde emerge el mar entre glaciares y montañas. ¿Qué hace este entorno natural y “bello” en el medio de la violencia turbia y baja? Creemos que esta presencia de la naturaleza, el tajo de agua gélida aparece sin todavía interpelar, sin todavía conectar estrechamente con lo humano, para esto tendremos que esperar a los textos Gabriela Cabezón Cámara.

### **Monstruosidades contemporáneas: la escritura de Gabriela Cabezón Cámara**

#### ***La última inundación o cuando el cuerpo dice basta***

Hasta la narración de Lamborghini nos habíamos encontrado con textos que construían una mirada de lo monstruoso: la comunidad originaria sedienta de barro y sangre en *El matadero*, la multitud pobre, olorosa, y baja en *La inundación*; el cuerpo sudador de queso y con un lenguaje incomprensible en “La fiesta del Monstruo”, y en *El Fiord* nos encontramos con el desencadenamiento de las fuerzas de la naturaleza, con las violencias desatadas que se cruzan de orillas, chapoteando en el barro.

En el caso de los textos de Cabezón Cámara<sup>7</sup> nos encontramos con otro tipo de monstruosidad, donde el monstruo no aparece aquí como un cuerpo repugnante a ser eliminado, sino que aparece como potencia de rebelión, como una posibilidad para generar comunidad. Tanto “Yanara” (2018-2019) como *Y su despojo fue una muchedumbre* (2015)

---

the site of contested meaning, and as such fluid and unstable, never given and fixed” (la traducción es nuestra).

<sup>7</sup> Gabriela Cabezón Cámara es una escritora, docente y periodista que a partir de su narrativa ha logrado reactualizar la literatura argentina y los modos de leerla, como pueden ser los casos de *La Virgen Cabeza* (2009) a la hora de pensar los cuerpos disidentes, los feminismos y la comunidad, y *Las aventuras de la China Iron* (2017) con una relectura también feminista de la literatura gauchesca.

no han sido casi trabajados, o no se los incluye cuando se estudia la obra y poética de la autora, a diferencia de lo que sucede con sus novelas, que dentro de la crítica literaria o los estudios de género son más analizadas.

Una hipótesis sobre esto se vincula con sus condiciones de producción, edición y circulación, ya que la historieta salió por entregas en la revista *Fierro* y la compilación de cuentos salió publicada solamente en España, por la editorial Cazador de Ratas. Por otra parte, como segundo factor, podemos conjeturar que no participan de un género narrativo tan predilecto para el análisis literario como la novela, sino de la historieta y el cuento ilustrado. Por último, dos de los cuentos de *Y su despojo fue una muchedumbre* no están situados en Argentina, sino en Siria y Túnez, esta distancia de las historias narradas con un lector argentino puede influir a la hora de pensar cómo funcionan estos textos dentro de la cultura local, a pesar de que la narradora teja proximidades en la escritura.

En el caso de “Yanara” (2018-1019) la historia está ambientada en Buenos Aires, entre la ciudad autónoma (CABA) y el conurbano. El centro es la ciudad de Buenos Aires completamente amurallada por un anillo de metal y cemento, con el fin de contener las inundaciones. La periferia está compuesta por campos trabajados con agrotóxicos, asentamientos y poblaciones precarizadas, y barrios cerrados. Así, queda un territorio diagramado que distingue entre aquellos que están expuestos a las inundaciones y a los efectos de los campos tóxicos, y aquellos que se pueden resguardar. El argumento de la historia es presentado al final de la primera entrega:

Deforestado y envenenado, el país se hunde. Literalmente. El agua sumerge al Gran Buenos Aires y aquellos habitantes que no se ahogan, desarrollan extrañas mutaciones. Yanara, joven lesbiana de origen mapuche y fuerza y belleza excepcionales, se encuentra visitando a su madre que vive en un asentamiento en Abasto, a las afueras de La Plata, cuando la

ola surge desde adentro de la misma tierra y se traga todo. Y a su mamá también. Permanecer con vida no es el primer propósito, dentro de una CABA amurallada ella tiene que volver a los brazos de un amor que la espera (*Fierro*, 2018, p. 92).

Yanara de algún modo es una identidad carnavalesca, en el sentido de que da vueltas las cosas, lo abyecto en esta historia pierde su carga biopolítica, la potencia de destrucción del monstruo, esta vez es capacidad de rebelión. Yanara es una profesional que va desde la periferia (primero vive en el interior del país en zonas rurales y luego en Gran Buenos Aires) al centro (CABA) y vuelve del centro a la periferia para visitar a su madre. Da vuelta, socava el sentido de las negras del cuento de Echeverría: “Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad” (Echeverría, 1984, p. 9). Yanara es una mujer no blanca y no europea, pero que, a diferencia de esas otras que representan una corporalidad inconmensurable —“Acullá se veían acurrucadas en hilera cuatrocientas negras destejiendo sobre las faldas del ovillo” (Echeverría, 1984, p. 16)—, ella logra sintetizar como protagonista capacidades diferenciadas (fuerza, belleza, valentía).

Yanara no va a escuchar un discurso político o encerrarse en una Iglesia por temor, su miedo no es perder la vida sino a su pareja que está embarazada. No ocupa un lugar tangencial y pasivo como Nelly en el relato de Borges y Bioy Casares, o un lugar de quietud como los personajes de Martínez Estrada.

Volviendo al argumento de la historia, la ola que surge dentro de la tierra no es la primera. Los habitantes de Abasto, cada vez que sucede este desastre, se dirigen a reclamar al country “hasta que los richones les tiran unos colchones, unas chapas, comida y la villa vuelve a empezar” (*Fierro*, 2018, p. 80), pero esta vez no alcanza: intoxicadxs y con mutaciones por la cercanía con los campos fumigados, inundadxs de barro y mierda que los despoja de casi todo, dicen basta. La

potencia de la ola rebasa los muros del country, disolviendo cualquier pacto social. Lxs que viven en estado de riqueza se traicionan entre ellxs para escapar, los animales no humanos se comen entre sí, y lxs habitantes de Abasto atacan las fuerzas de seguridad.

La rabia, el desborde de violencia, los dientes afilados, la fuerza sobrehumana que desarrollan, y sobre todo la sed de sangre figuran ese desencadenamiento de las fuerzas naturales. El cuerpo desconoce sus límites, se inocula con lo contaminado, son lxs que se expanden sin forma, son una inundación de cuerpos. “La carne del monstruo oblitera esas vidas desnudas” (Negri, 2007, p. 129). El significante fluido de la carne se hace una sustancia sin forma junto con el barro para arrasar fronteras e individualidades. La potencia del monstruo junto y con las fuerzas naturales pareciera ser la respuesta a ese devenir de lo vivo. El cuerpo y la tierra llegan a un punto que no resisten más, que estallan y desbordan. Esa explosión es una declaración política, el sacrificio del cuerpo individual es arrasar con las fronteras espaciales y corporales. El monstruo biológico y político tiene como fin socavar el orden social, su potencia destructiva tiene como objetivo señalar la injusticia enquistada y reproductora de precariedad llevada a su límite. Los despojos de los cuerpos no son otra cosa que un barro pegoteado, vivo, sin forma y multitudinario, y aquello que lo vitaliza no es otra cosa que el afecto y el amor. Si previamente nos encontrábamos con monstruos que contagian, destruyen y pervierten la relación entre cuerpo y lenguaje, aquí esta figura encarna el afecto como una pulsión política de sobrevida, es decir que pegotarse con el otro se convierte en un valor superior a la vida misma, pero nos debemos preguntar: ¿cuáles son los sacrificios para intentar llevar a cabo este fin?

### ***Y su despojo fue una muchedumbre o los estados de la materia***

La obra *Y su despojo fue una muchedumbre* está formada por los cuentos: “Primavera árabe”, “No mata” y “Oda a Dilar Gençemmis”.

La única que está ambientada en Argentina es la segunda, las demás hablan de luchas, resistencias, despertares en otras regiones del mundo, aunque la narradora piensa a sus lectores como argentinx, ya que en distintos momentos establece comparaciones que sirven para decodificar y traducir esas luchas a un registro más rioplatense. Las tres historias tienen un fuerte hilo en común que es la presencia de Dios, esa relación entre creador y criatura:

La mano de Dios aprieta pero no ahorca. Y no mata: con la mano juntó Dios el barro para hacer los muñequitos y crearnos varón y mujer a Su trans imagen y semejanza, después la cerró y del puño estiró el índice hacedor, apuntó a la parejita de polvo y agua y lanzó el rayo vital mientras exhalaba un “¡Fiat!” con tantos pegajos de fuerza como granos de arena tienen las playas (Cabezón Cámara y Echeverría, 2015, p. 32).

Quizás la escritura de Cabezón Cámara no es tan destructiva como la de Lamborghini, pero sí, a partir de ciertos cambios, sacude, socava el sentido de la historia. Es una escritura que pretende desbarrancar cómo comprendemos la relación entre letra e historia, entre Dioses y humanos. El delirio del que hablaba Perlongher está en el sentido del lenguaje, por ejemplo, las palabras “trans” o “Fiat” desacomodan la sintaxis y desbaratan la significación del mito, otorgándole uno nuevo. Las historias narradas aquí asumen lo finito de lo humano: “por eso somos polvo agitado y seremos polvo quieto” (Cabezón Cámara y Echeverría, 2015, p. 17).

La primera historia narra el episodio de Mohamed Bouazizi, joven tunecino que se inmoló en una comisaría en reclamo del maltrato policial que le costó su mercadería de venta, único sustento económico de él y su familia. Este acto bonzo fue tomado como símbolo de revolución y desató lo que se conoció en el mundo como la “Primavera árabe”. La historia comienza con las palabras “Se desbarrancó”; Mohamed es golpeado, escupido y empujado por la policía, se desbarran-

ca y cae al barro. Desbarrancarse en las historias de Cabezón Cámara, más allá de la pérdida, también significa ese quiebre en la vida y en la historia de ese individuo, se rompe la relación cuerpo y lenguaje para habilitar nuevas prácticas: el sacrificio y el despojo. En ese acto aparece la relación con el creador:

Pero el ojo de Dios lo tenía en la misma mira que al pobre verdulero devenido momia y, bien visto, es probable que Mohamed haya sido su cordero, la ofrenda del pueblo a su Señor, la víctima propiciatoria, la mecha de la explosión que la historia muchas veces le pide al fuego para incendiarse (Cabezón Cámara y Echeverría, 2015, p. 28).<sup>8</sup>

El sacrificio en esta historia es esa acción de despojarse, es convertirse en ofrenda para los dioses y darle curso a la historia, entendida como esos momentos en que la multitud desconoce cualquier tipo de fronteras, de límites y hace tambalear no solo al poder, sino que florece su capacidad transformadora.

La segunda historia cuenta el caso de Omar Carrasco asesinado por un oficial y dos camaradas del Ejército Argentino en el marco del Servicio Militar Obligatorio. El crimen intentó cubrirse, pero cuando se supo lo verdaderamente sucedido, la “Colimba”, como popularmente se la conocía en Argentina, se dio por finalizada. Esta vez el que se desbarranca es el padre de Omar mientras trabajaba como repartidor de pollos muchos años atrás. En ese momento Francisco Carrasco se pone en la mira de Dios: “de ese mismo sol al que le volaban los pollos como chispas pálidas pareció salir la voz que le dijo (...) ‘No temas, hijo mío’, le dijo la voz, ‘Eres salvado. Y tu despojo será

---

<sup>8</sup> La imagen que acompaña a este texto es el plano medio de la silueta de una mujer y una multitud enarbolando banderas de Túnez por detrás, en este caso la imagen cumple un rol esclarecedor, de un mayor anclaje del sentido propuesto en el texto. Lo notable es que en la gran mayoría de los dibujos, los rasgos de los rostros no suelen ser tan precisos, de esto podríamos entender la idea de que cualquiera puede ser ese sujeto bonzo o ese líder de una muchedumbre.

una muchedumbre” (Cabezón Cámara y Echeverría, 2015, p. 45). En la imagen que acompaña al texto citado está el rastrojero barranco abajo, los pollos volando y la imagen de su futuro hijo recién nacido imitando la forma de las aves. Su despojo será un sacrificio, ese botín llevado al altar divino: Omar, “soldado de Jesús y la Patria”, a pesar de su confianza y entrega cándida es abandonado y desoído una y otra vez por Dios y por el Estado, en el momento en que es linchado por los militares deja de respirar el aliento divino y pasa a respirar su propio vómito. Así como ascendió en los cielos con los pollos al momento de su nacimiento, ahora caía desde un avión acompañado de bombas. Entre ambas imágenes, la del bebé que vuela como los pollos que vendía el padre y la del conscripto joven que vuelta entre bombas, se puede trazar un paralelismo, fundamentalmente por ese cuerpo que se destaca entre otros elementos en una situación sacrificial. En ambas oportunidades, volando por los aires rodeado de otros objetos en su nacimiento prometido por Dios y al momento de su muerte.

Ser un despojo es un viaje de ascensos y descensos, de ser polvo, ser barro y polvo nuevamente. De estos movimientos entre polvo y vida sacrificada se trata la última historia, que narra la lucha de la joven Dilar: a los quince años se fue al monte a luchar con las milicias de las Unidades de Protección Popular kurdas. El 5 de octubre de 2014 su pelotón evacúa a un pueblo, su milicia se queda sin municiones. Frente a una muerte asegurada, decide inmolarse, llevándose consigo un tanque y decenas de enemigos, su sacrificio no solo logra una victoria sino también la salvación de todos los habitantes. Esta historia es una oda, un canto heroico, ese canto que sube al cielo, cómo subió la carne de Dilar haciéndose trizas y llevándose al enemigo:

Del polvo al polvo, Dilar, y a la tormenta en tu caso: engendraste una nube que se alzó desmesurada en tu estallido sobre el cielo de Kobani la ciudad que salvaste, comandanta Arin Mirkan, hecha de polvo la nube y también de humo, de esquirlas de granadas, de armas largas, de fragmen-

tos de los cuerpos de los enemigos y, ay, Dilar, del tuyo, de tu cuerpo de guerrillera curda (Cabezón Cámara y Echeverría, 2015, p. 59).<sup>9</sup>

En ese ascenso refiere al canto de la oda y a su última transformación, esta vez en una santa salvadora de poblaciones. Un dibujo de Echeverría la muestra a ella sonriendo con una granada en mano y rodeada por una aureola que imita una explosión. Este dibujo es muy singular porque es el único de los tres cuentos que muestra a un personaje esbozando una sonrisa. Tanto en este cuento como en los demás abundan los planos medios y cortos de perfil, no de frente. Dilar, en los dibujos, generalmente aparece tapada con su burka y rifle en mano, este caso es diferente, está mostrando completamente su cara y con una granada en mano, que de algún modo, aparece representada sin su carga de muerte, o de un objeto santo que dirige su letalidad al enemigo.

Su despojo es desmesurado, es una tempestad, es la vida y el sacrificio que desencadena sus propias fuerzas de la naturaleza. De algún modo, los sacrificios previos, tanto el de Mohammed como el de Omar, habilitan la chispa de la historia y despiertan la multitud, pero su ofrenda a los dioses no representa una salvación para otros. No logran desatar las fuerzas, sus estelas son los motores de la aparición de la muchedumbre, en cambio, Dilar, ella misma genera la tormenta y nos interesa cómo en este signo se concentra toda una serie de elementos compuesta por restos de armas y de cuerpo.

En las tres narraciones hemos visto cómo el movimiento de la historia necesita de un sacrificio, que se traduce en una serie de trans-

---

<sup>9</sup> En el dibujo que acompaña al texto, que es un gran plano general del pueblo que salvó, la imagen se enfoca más en esa gran nube compuesta de humo, polvo, esquirlas y cuerpos. La nube y su estallido son una metonimia del sacrificio de Dilar. No es una muchedumbre tan literal como en el caso de la Primavera Árabe de Túnez, o cómo los jóvenes argentinos que ya no tendrán que hacer el servicio militar. Esa nube que se alza al aire simboliza la muchedumbre salvada en manos del E.I y al mismo tiempo el sacrificio de Dilar.

formaciones de la materia y de movimientos de esta: el cuerpo cayendo barranca abajo y al barro, prendiéndose fuego, el cuerpo humano iluminado que al mismo tiempo se asemeja demasiado a un pollo de criadero, el cuerpo que cae desde el aire arrojado desde un avión. En la escritura de Gabriela Cabezón Cámara se pone de manifiesto cómo somos polvo y se enfatizan las capacidades de transformación de la materia. En su narrativa se observa que toda materia es energía y que el sacrificio del cuerpo permite esa potenciación incluso sin el aliento divino: del polvo a la chispa, del polvo a la tormenta. Por otra parte, el trabajo de Iñiqui Echeverría con sus dibujos aporta figuras retóricas al texto y sentidos singulares como el último caso con la imagen santificada de Dilar. Entonces, la relación entre texto e imagen sería de enriquecimiento de sentidos y de efectos excepcionales de sentido. Aquí pudimos ver cómo el tajo de la escritura de Cabezón Cámara muestra, luego de esa herida entre cuerpo y lenguaje, la potencia transformadora del cuerpo y de sus despojos, sus vísceras, su botín, la ofrenda divina es la multitud que puede encender la historia.

### **Consideraciones finales**

Las figuras y comunidades monstruosas que aparecieron se trazan desde la sangrara y el barro, el hedor y el hacinamiento hacia el lenguaje. La monstruosidad se inicia en el matadero con el cuento de Echeverría fundante de nuestra literatura, desde lo más ctónico, para subir al vapor y hedores de *La inundación*, hasta el sonido lingüístico con el monstruo farfullante imaginado por Borges y Bioy Casares en “La fiesta del Monstruo”. Monstruosidades muy claras, son cuerpos, vidas y subjetividades que no forman parte de un imaginario de comunidades, son vidas a marginalizar y/o eliminar. *El fiord* de Lamborghini narra y ocupa el espacio una voz y un lenguaje monstruosos donde la violencia es desbordante, pero sin un objetivo delimitado más que la destrucción. Podríamos decir que la monstruosidad hasta este momento aparece para señalar la violencia y la destrucción sobre

la vida, los cuerpos y el lenguaje, pero no para señalar, como vimos con los textos de Cabezón Cámara, las posibilidades de afectos, de construcción de comunidad y la figura de monstruosidad como potencia que se rebela ante quien la violenta para transformar la historia. El monstruo en la escritura de Cabezón Cámara no muestra su capacidad de contagio como un virus contaminante, no apunta a la vulnerabilidad de los cuerpos que nos aproxima a la muerte, sino que apunta a la vulnerabilidad en común como la posibilidad para desencadenar las fuerzas de la naturaleza y que esa materia de la que estamos compuestos se convierta en energía creadora para encender la historia.

### Referencias bibliográficas

- Borges, J. L. y Bioy Casares A. (1997). La fiesta del Monstruo. En *Jorge Luis Borges: Obras Completas en Colaboración* (pp. 392-402). Buenos Aires: Emecé.
- Cabezón Cámara, G. y Echeverría I. (2015). *Y su despojo fue una muchedumbre*. Cádiz: Cazador de Ratas Editorial.
- Cobelo, C., Cabezón Cámara G. y Utrera (2018). Yanara. *Fierro*, 5, 75-92. Buenos Aires: Editorial La Página.
- Echeverría, E. (1984). *El matadero*. Ediciones Arte Gaglianone: Buenos Aires.
- Esposito, R. (2009). Comunidad y violencia. *Minerva*, 72-76. Recuperado de <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=357>
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Kohan, M. (2006). Las fronteras de la muerte. En A. Laera y M. Kohan (Comps.), *Las brújulas del extraviado* (pp. 171-203). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lamborghini, O. (1969). *El Fiord*. Buenos Aires: Ediciones ChinaTown.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Perfil.
- Martínez Estrada, E. (1946). *La inundación*. Buenos Aires: Emecé.

- Molina, D. (1988). Entrevista a Néstor Perlongher: paseando por los mil sexos. *Fin de Siglo*, 8, 16-19.
- Negri, A. (2007). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida* (pp. 93-140). Buenos Aires: Paidós.
- Perlongher, N. (2013). *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Excursiones.
- Salessi, J. (1995). *Médicos maleantes y maricas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Shildrick, M. (2002). *Embodying the monster: encounters with the vulnerable self*. London: Sage Publications.

Las promesas de las monstruas. Indagar el umbral desde “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez hasta *Nación vacuna* de Fernanda García Lao y *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara

*Marie Audran*

Las quemadas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices.

Muchas mujeres trataban de no estar solas en público para no ser molestadas por la policía. Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?

*Las cosas que perdimos en el fuego*, Mariana Enriquez

Las proyecciones, interrogaciones, convicciones condicionales o futuras a propósito de un ad-venir femenino monstruoso que figuran

en las citas sacadas del cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez desafían nuestras concepciones tradicionales del monstruo y de la monstruosidad y bien podrían ser programáticas de nuestra lectura de la literatura argentina de los diez últimos años. Al articular la dimensión social y estética, íntima y política, aquellas mujeres, autodenominadas “monstruas”, que se rebelan contra los femicidios (y especialmente los actos de quemar al ácido) reuniéndose y organizando sus propias hogueras públicas, desplazan el sentido de la escritura y de la mirada sobre el cuerpo de las mujeres. Al salir en el espacio público, al hacer brillar al sol sus caras quemadas, sus cicatrices, aquellas monstruas exhiben y anuncian nuevas bellezas: “Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva.” (Enriquez, 2016, p. 190).

Si volvemos a la doble etimología latina de la palabra monstruo, nos enteramos de que se trata de un verbo que significa a la vez “*mostrare*”, mostrar, exhibir; y “*monere*”, avisar, anunciar, presagiar. Más allá de ser un objeto de estigmatización, el monstruo podría entonces encarnar una “mostración”, es decir, un cambio de percepción o un dispositivo de percepción activo que exhibe transgrediendo, dando lugar a nuevas formas o nuevas imágenes. En aquel ideal de “hombres y monstruas” que está contemplado en el cuento de Mariana Enriquez, la palabra “monstruas” no designa ni a un hombre ni a una mujer sino más bien otra cosa, la elección de lo indefinido, de lo inapropiable. Se puede, entonces, contemplar a aquellas nuevas bellezas como una “promesa de los monstruos” así como el ciborg de Donna Haraway que “figura la promesa o la potencialidad de un sujeto que escapa a los determinismos naturales y se encuentra dotado de nuevas capacidades de actuar [agency] tanto en el plano individual como en el colectivo” (Gardey, 2008, p. 195). Si tal es el caso, ¿qué dicen aquellas monstruas del contexto del que emergen y qué promesa conllevan? Intentaremos

responder a esta pregunta en dos tiempos: primero, desde la hipótesis según la cual el monstruo nace de un contexto de mutaciones, entre crisis y supervivencia, figurando lo que muta y mutando hacia una resignificación positiva; después, contemplaremos las promesas que van tejiendo lxs monstruxs en el umbral entre la literatura y la comunidad, entre su devenir utópico y/o distópico, a través del estudio de *Nación vacuna* de Fernanda García Lao y *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara.

### **Contexto. El despertar de lxs monstruxs entre crisis y supervivencia**

La narrativa reciente emerge entre dos crisis neoliberales: la de 2001 consecuencia de las políticas neoliberales de Carlos Saúl Menem y la que explota durante el mandato de Mauricio Macri (2015-2019). La crítica estudia las consecuencias de las políticas neoliberales en el campo literario revelando nuevas dinámicas editoriales polarizadas entre aquellxs que eligen adaptarse al mercado, seguir la lógica vertical del ranking, de la reproducción del best-seller y se dirigen hacia una estandarización de la escritura y aquellxs que lo rechazan y circulan a través de circuitos alternativos mediante los cuales practican experimentaciones poéticas, lingüísticas (Saítta, 2002). Sin embargo, la creencia generalizada de que había llegado el fin de la Argentina y de su literatura da pie a Patricio Pron en su ensayo “La reinención de lo nuevo” (2009) a una reflexión sobre el proceso y la capacidad de supervivencia del país que engendra contra toda expectativa (Pron, 2009). Esta idea de supervivencia y de extraer alternativas literarias resulta fecunda en el horizonte de una discusión que se abre con dos artículos publicados entre 2005 y 2007 que contemplan la literatura del presente desde su mutación “post-autónoma” (Ludmer, 2006, 2007) y “post-histórica” (Sarlo, 2007) y abren debates sobre su valor: idea de no-literatura (Ludmer, 2007), devaluación de lo literario (Sarlo, 2006), clasificaciones como “hiperliteratura, infraliteratura, para-

literatura” (Cohen, 2008). Para intentar superar la aporía entre literatura y no-literatura, además del debate sobre el valor, otras voces invocan sus desbordes, su vitalidad, su inventividad y sus mutaciones que la van reconfigurando hacia nuevos procesos de producción, de experimentación y de circulación. Las dinámicas de supervivencia transforman la práctica literaria, tanto en la creatividad de los textos publicados como en el proceso editorial. Se vuelve más libre y transgresiva: la literatura argentina se renueva en una dinámica de la disidencia y de lo múltiple que se transforma sin cesar con las posibilidades de internet, de las redes sociales y que configuran nuevas prácticas de la literatura más allá del libro y de la lectura individual hacia la organización de eventos para la presentación de las publicaciones (lecturas, performances, encuentros, etc.), ciclos de lecturas, giras de presentación en las escuelas, universidades, centros culturales o centros sociales, intervenciones en el espacio público, etc. organizados por las editoriales, lxs autorxs o incluso por lxs lectorxs que toman los textos para hacerlos desbordar en la vida y en la comunidad. Por ejemplo, un colectivo de agrupaciones de jóvenes en situación de calle tomaron a la protagonista de *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara como ícono de un festival organizado en una calle de Buenos Aires cerca de la Plaza Martín Fierro que rebautizaron “Plaza China Iron, ex-Martín Fierro” en presencia de la autora. Entre crisis y supervivencia, se construyen estéticas y comunidades alternativas desde donde emergen lxs monstruxs como figuraciones mutantes y disidentes frente a la precarización y a la normalización (tanto literaria, estética como económica y social) neoliberal. Sin embargo, el mercado siempre está al acecho —transformando la disidencia en best-seller, congelando la potencia subversiva de lxs monstruxs en mercancía rentable— y va recuperando en sus catálogos a autorxs que emergieron en los espacios editoriales independientes: Fernanda García Lao y Gabriela Cabezón Cámara publicaron sus primeros textos

en editoriales independientes (El Cuenco de Plata, Eterna Cadencia) y ahora forman parte del catálogo de Emecé y Random House.

En el paso al tercer milenio, César Aira ya andaba planteando las consecuencias inquietantes de la profesionalización del escritor en “La nueva escritura” (Aira, 2000) y proponía, como alternativa de supervivencia a esta pérdida de valor y de creatividad, la vuelta a las vanguardias y a lo que las constituye: el procedimiento, que, para el autor, encarna la forma del Monstruo, es decir: “la individualidad absoluta. (...) Ese dispositivo de consciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra, el Monstruo. Ese dispositivo mismo es el Monstruo” (Aira, 1993). De cierta forma, Aira anticipa en “La nueva escritura” lo que emerge en la narrativa reciente y que viene, por su diversidad, su proliferación de formas y de procedimientos, superando la idea de fin de la literatura y poniendo a prueba el campo literario (la crítica, la teoría, el mercado) que se ve empujado a reconfigurar, repensar sus categorías y reinventarse más allá de los presagios de fin en el horizonte de lo que sobrevive.

Las mutaciones de lo ultra-contemporáneo invitan entonces a repensar las categorías desde las cuales se piensa y se lee la literatura. La contemplamos entonces desde el prefijo *trans* (Chiani, 2014), como una “TransLiteratura” (Audran y Schmitter, 2020) que ya no postula su fin ni su muerte sino su desborde, su pluralidad, su multiplicidad, su mutabilidad. Y tal vez sea en este paso a los años 2000 y todas las mutaciones que lo atraviesan donde se viene escribiendo *la promesa de los monstruos* de la narrativa reciente. A las crisis, se viene contestando una efervescencia, una innovación literaria y editorial que reconfigura poéticamente y políticamente el campo literario argentino creando, según nos parece, las condiciones de posibilidad de un despertar de los monstruos, es decir, el despertar de nuevas formas poéticas y prácticas en mutación, híbridas, trans. En la línea de César Aira,

Reinaldo Laddaga (2007) contempla la literatura de los veinte últimos años como arte contemporáneo que, más allá de inventar objetos, crea configuraciones y dispositivos ópticos. Contempla la literatura desde las categorías de trance y de travestimiento; de reciclaje; de improvisación y de performance. La literatura deviene un dispositivo de experimentación de las metamorfosis del presente que permite, según nos parece, *mostrar lo real*, es decir, desplazar y torcer la percepción para mostrar cómo se construye lo real, y experimentar vías de invenciones, de fugas y de fracciones (Audran, 2019). *Mostrar lo real* es también *mostrar el canon*: la literatura de aquellos últimos años irrumpe, ocupa, expropia el canon a veces de manera irreverente y polémica como Pablo Katchadjian y el caso del *Aleph engordado* (2009), pero también a veces de manera tierna y poética como Martín Kohan que, en su cuento “El amor” (en *Cuerpo a tierra*), inventa una historia de amor entre Martín Fierro y Cruz en el desierto, pero también como la incursión de Garbiela Cabezón Cámara en el mismo texto fundador donde su autor, Hernández, se transforma en un personaje que le roba a Fierro sus versos y donde este último construye una familia *queer* con Cruz. *Mostrar el canon*, torcerlo, también es un dispositivo que permite mostrar cómo opera, desacralizarlo, desautorizarlo y desbordarlo. Hay una irreverencia frente a los “padres” de la literatura que forma parte del impulso general de furia creadora que tiene que ver con una condición que tiende a ocupar los sitios de la juventud, del/de la paria, del/de la huérfanx como sitios desde los cuales emanciparse.

### **El monstruo en el umbral de la teoría: figura de mutaciones y figura mutando**

La figura del monstruo se va reconfigurando de manera positiva en las mutaciones de estos veinte últimos años. Se desliza en los pliegues y las evoluciones de la literatura pero también de la teoría —de la biología a la biopolítica pasando por los estudios culturales y todas las ramas disciplinarias de las ciencias humanas y de los

estudios literarios y artísticos— hacia una puesta en tela de juicio cada vez más radical de las categorías, de los sistemas, de las normas, hacia configuraciones de pensamiento a-sistémicas, híbridas, a-jerarquizadoras que contemplan otras dinámicas temporales, espaciales (no lineales, no centradas, no cerradas) y ponen en crisis la fijeza del sujeto unitario moderno celebrando la multiplicidad, la fluidez y la mutabilidad. En este contexto, el monstruo deviene un “saber positivo” (Giorgi, 2009):

Pero el monstruo también trae otro saber, que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad (que pueden, apaciblemente, reafirmar los límites convencionales de lo “humano”) sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase (Giorgi, 2009, p. 323).

En efecto, el monstruo es una figuración que permite asir lo que está viniendo y lo que se está transformando tanto en el devenir ontológico como formal/estético o epistemológico. Figura-umbral, del entre o de la anterioridad, es tanto una figuración que permite representar transiciones —*mostrare*— como una figuración generadora de transiciones —*monere*. En este sentido, cuestiona la representación y nos lleva a preguntarnos: cómo representa al otrx, la alteridad, la transformación de un estado a otro; cómo se transforma el acto de representar más allá del proceso mimético y determinista que hace coincidir el original con la copia; cómo el acto de representar puede llegar a ser dinámico, rizómico, y superar las contradicciones implicando pensar la representación de un devenir; cómo se puede contemplar el monstruo en tanto proceso activo que simultáneamente deconstruye e inventa. Contemplantarlo como figuración de mutaciones implica entonces aprehender al monstruo como figuración de crisis y mutaciones de las representaciones, pero también como dispositivo

que pone en crisis y transforma las representaciones y los regímenes de representación.

De las políticas de representaciones a las filosofías de la diferencia, el monstruo se desplaza y se reconfigura en sus desplazamientos: de objeto, deviene sujeto; de exhibido, viene a ser quien se exhibe; de alteridad taxonómica, deviene altaridad (de Toro, 2005); de diferenciado, viene a ser quien diferencia y desde luego engendra deslizamientos subversivos y creativos. Daniel Link contempla su recodificación, su revalorización en el siglo veinte paralelamente a la de la Enfermedad:

Precisamente lo monstruoso como desorganizador del sistema y de las colecciones (es el siglo de la serie, en contra de la colección, desde Sausure, Lacan y Deleuze) y es por eso que las grandes ficciones del siglo XX han sido reconocidas como un atentado en contra del realismo (la estética que hizo de la colección su toque de campana) (...). El siglo XX sigue la política del monstruo: recodifica y al mismo tiempo revaloriza la Enfermedad, sus metáforas y sus principios de inteligibilidad. Se trate de *Los raros* de Rubén Darío, se trate del Demonio para Thomas Mann, el Minotauro para los acefálicos, incluso la transgresión en Bataille y Foucault, la abyección en Jean Genet o cierta zona de la teoría feminista de la década del 90, por todas partes el Monstruo impone su presencia y su voz es un llamamiento a la destrucción, a la soledad o a la apatía (según los casos) (Link, 2005, p. 162-163).

De metáfora a materia, de discurso a potencia informe y material, Link estudia el cambio de paradigma de lo monstruoso hacia la celebración de su condición de umbral, de punto de derrumbe, de in-clasificable que resiste todos los procesos de normalización, de informe que contiene una vitalidad formal, y de metamorfosis. El monstruo es entonces una figura de resistencia a la inscripción en las normas y de desorganización cuya condición material es eminentemente mutante

debido a su informidad a partir de la cual es posible contemplar nuevas corporalidades fuera de la concepción organicista moderna:

Casi habría que decir que, habiendo cesado la posibilidad de toda alegoría, [la Enfermedad/monstruo] no convoca ningún tema en particular, sino más bien una forma. Una forma que no alcanza a coagular en estilo, en clase, en género: lo que aparece es material in-forme (el Cuerpo sin Órgano de Artaud o el Tejido Orgánico no Diferenciado de Burroughs), en todo caso, esa proliferación de materia orgánica completamente monstruosa que aniquila los órganos (los temibles cánceres de mama, de testículos y de próstata, los cánceres de piel, de médula, de pulmón) (Link, 2005, p. 163).

La materialidad del monstruo como potencia de transformación atraviesa también el pensamiento de Gabriel Giorgi quien se interroga sobre lo que resiste, altera, transforma las inscripciones normativas de los cuerpos (de los relatos modernos, de las biopolíticas) en los campos literarios y filosóficos, y latinoamericanos en particular. A partir de las filosofías de la diferencia, explora las fronteras porosas entre los cuerpos, los géneros, las especies, como espacios de articulación de nuevas formas, de nuevos cuerpos y de nuevas potencias de actuar. De esta manera, con Fermín Rodríguez, plantean una reconfiguración del vínculo entre el lenguaje y lo singular/la anomalía y propone salir de una relación de representación que postule una preexistencia de lo real hacia una concepción de lo real como producto de un devenir. El vínculo entre los cuerpos y la inscripción (narración, relato), viene a ser invertida: de superficie inscrita, los cuerpos pueden devenir escrituras y anunciar nuevas formas y nuevas vías de transformación:

Lenguajes y cuerpos se conectan, se enlazan en su diferencia y en su disparidad a partir del devenir como acontecimiento (...). Lo que tiene lugar a nivel de los cuerpos, a nivel del devenir, sólo se realiza como aconteci-

miento cuando el lenguaje lo inscribe y lo dispone como evento del sentido. *El árbol verdea...*: la vida como potencia y como singularidad pasa por el lenguaje allí donde el lenguaje desborda la significación y se enfrenta con su propio límite. Y ese límite es el lugar de la literatura —al menos de la literatura que refracta la vida como potencia de devenir— allí donde las palabras se deshacen de sus significados compartidos, de sus usos normalizados y de su poder normalizador, y se articulan con aquello que en los cuerpos marca su línea de mutación, su vuelta monstruosa e informe, su trayectoria anómala (Giorgi y Rodríguez, 2009, p. 25-26).

Para Giorgi, el monstruo tiene entonces una dimensión política y poética que revaloriza el exceso, el desafío y el desborde al volverse “inapropiado/able” en términos de Donna Haraway. En efecto, detrás del pensamiento de Giorgi, presenciamos el destello de la “promesa de los monstruos” de Haraway (1999). Como Giorgi, y como lo que motiva nuestra reflexión, la invención de la figuración del monstruo inapropiado/able emana de la pregunta siguiente: ¿cómo resistir, desbordar, transformar y salir de los regímenes de representaciones, de las normas y de los relatos que escriben, asignan y encierran los cuerpos? Haraway contesta narrando la gestación de la ciencia-ficción de un mundo antiesencialista y post-capitalista/moderno, a partir de un “artefactualismo diferencial” que, con su mecanismo de difracción generador de diferencia, sustituiría a la reproducción de lo idéntico:

Si los relatos del hiperproduccionismo y la ilustración han girado en torno a la reproducción de la imagen sacra de lo idéntico, de la única copia verdadera, mediada por las tecnologías luminosas de la heterosexualidad obligatoria y la auto-procreación masculina, entonces el artefactualismo diferencial que estoy intentando imaginar podría dar como resultado algo más. El artefactualismo está inclinado del lado del produccionismo; los rayos de mi instrumental óptico más que reflejar, difractan. Estos rayos difractarios componen modelos de interferencia, no imágenes reflejas. La “consecuencia” de esta tecnología generativa, resultado de una

preñez monstruosa, podría equipararse a los “otros inapropiados/bles” de la teoría de la feminista y cineasta americano-vietnamita Trinh Minh-ha (1986/7; 1989) (...) que remitía a la posición histórica de aquellos que no pudieron adoptar ni la máscara del “yo” ni la del “otro” ofrecida por las narrativas occidentales modernas de la identidad y la política anteriormente dominantes (...). Si las narrativas patriarcales occidentales dijeron que el cuerpo físico es producto del primer nacimiento, mientras que el hombre era el producto del segundo nacimiento heliotrópico, quizá una alegoría feminista diferencial y difractaria podría hacer a los “otros inapropiados/bles” emerger de un tercer nacimiento en un mundo SF llamado otra parte —un lugar construido sobre modelos de interferencia— (Haraway, 1999, p. 125-126).

Esos “otrxs inapropiados/ables” vendrían a ser una nueva figuración de los “sujetos cyborgs” (Haraway, 1991): corporalidades fluidas, híbridas, permeables que se sitúan más allá de los cuerpos y sus anclajes “naturales”, más allá del sexo y de una normatividad heterosexual, es decir, de corporalidades movidas por una capacidad de acción y de transformación del mundo. Lo que nos interesa particularmente en el proceso de Haraway es que sitúa su reflexión desde el marco u-tópico de la gestación<sup>1</sup> de una ciencia-ficción que permite pensar afueras u otros lugares posibles: narraciones alternativas produciendo espacios y cuerpos alternativos o “contra-genealogías” (Braidotti, 2005, p. 43). En este sentido, esos “otrxs inapropiados/ables” y esos “sujetos cyborgs” son ejemplos de “figuraciones” tal como las contempla Rosi Braidotti y tal como contemplamos “el monstruo” en nuestra reflexión, es decir, “un mapa vivo, un análisis transformador y no una metáfora” (Braidotti, 2005, p. 15).

El despertar del monstruo tiene que ver con el desplazamiento o la torsión de percepción que genera una toma de consciencia que vuelve

---

<sup>1</sup> “en el vientre del monstruo (...) en el que estoy gestando”, “preñez monstruosa”: Donna Haraway subraya la idea de “corporeidad de la teoría” (Haraway, 1999, p. 125).

visible para sí mismo lo que permanecía en la sombra (Aira, 1993). Es un “acontecimiento positivo” (Negri, 2007, p. 104): “El monstruo deviene sujeto, o más bien, sujetos; no está por principio excluido, ni es reducido a metáfora: está ahí: existe” (Negri, 2007, p. 99). En efecto, después de haber descrito la genealogía eugenista y excluyente del monstruo desde la metafísica clásica y la racionalidad moderna, Negri estudia la transformación histórica del “paso del monstruo del capital al monstruo de la multitud que resiste” (Negri, 2007, p. 103). Es en este paso donde reside el poder transformador del monstruo: éste va figurando a la vez el sujeto de la insurrección y el sistema contra el cual se levanta. Al apropiarse el sitio del monstruo, el objeto del sistema monstruoso se vuelve sujeto de una “resistencia monstruosa”:

la fuerza-trabajo deviene clase, destruyendo su propia presencia ambigua en el capital. Separándose. Así deviene clase, reconociéndose (...). En suma, el monstruo escapa de la ambigüedad en la que lo ha bloqueado su historia más reciente (después de la ruptura de la tradición de la eugenesia): por el contrario, la metamorfosis del ser determinada por las luchas se muestra como acontecimiento, irreversible. De este modo, en contra de la evidencia lingüística, clásica, el monstruo no es solamente un acontecimiento, sino un acontecimiento positivo (Negri, 2007, p. 104).

Nos interesa dicha dinámica de reapropiación del sitio del monstruo por el monstruo y de su vuelta de tuerca que lleva al giro del paradigma societal para pensar las trayectorias de las monstruas quienes, en la narrativa reciente, pasan de objetos a sujetos, de la cautiva a la monstrua. En este sentido, los cuerpos de las monstruas que pueblan la narrativa argentina reciente son figuraciones que salen, revierten o extienden la representación del cuerpo distópico de la cautiva en la literatura canónica de las fundaciones hacia devenires transcorporales que se desean inapropiables (Audran, 2019). Estas monstruas fecundan nuevas figuraciones que subvierten las ficciones unitarias

y heteronormativas de “La Mujer” hacia un *brouillage* de los géneros (*gender*): gauchas extáticas, zombis y travestis, híbridas; producen desplazamientos transgresivos del género novelesco de la novela de aprendizaje o de formación hacia la novela de des-aprendizaje y de trans-formación; de la novela sentimental patriótica a la novela del deseo emancipador y diseminador.

Devenidas sujetxs políticxs y poéticxs colectivxs, las monstruas pueden transformar la narración y la nación hacia transconfiguraciones alternativas y emancipadoras como ocurre, por ejemplo, en el recorrido que va desde *Nación vacuna* de Fernanda García Lao a *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara.

### **Apartado: acechando y escribiendo en el umbral. Situación (del nosotros ficticio académico al yo)**

Pensar el monstruo nos empuja a posicionarnos en el lugar problemático del umbral y de lo poroso. En el preciso instante en que escribo esas líneas, me sitúo en una encrucijada histórica porque estamos a tres días de la segunda votación en el senado de la ley para el aborto legal en Argentina. Estoy en el sitio de la incertidumbre y de la suspensión. Podría haber esperado tres días —si contemplamos la hipótesis de un votación afirmativa— para escribir este capítulo y afirmar que el pulular de las monstruas en la narrativa argentina de los diez últimos años iba cargada de la promesa de este cambio histórico; pero el monstruo se coloca en el intersticio de las transformaciones en proceso más que en los resultados grabados o marcados en el mármol. El monstruo es pura materia en formación, es lo que ocurre entre las cosas y entre la gente, es el acontecer en sí, lo que emerge, lo que se tensa entre las miradas y transforma sin asimilarse.

A la hora de elegir novelas sobre las cuales iba a escribir para participar en este volumen colectivo, me encontré en este umbral paradójico entre el estancamiento que implica el virus del covid-19 del periodo invernal francés que me asigna a residencia y vuelve pesados

la concentración y el pensamiento; y las imágenes de la marea verde que circulan por las redes sociales en el verano argentino que recién sale del confinamiento y muestra sus pieles descubiertas al sol. Escribo entre el deseo de tocar y la necesidad de poner el cuerpo frente a leyes liberticidas que se están votando y las restricciones estatales e impedimentos inmunitarios; entre las manifestaciones carnales en las calles y la virtualidad desde la cual puedo verlas; entre este pulular caloroso esperanzador y el inmovilismo que congela las proyecciones. Y en este umbral, emergen de nuevo, juntas, las novelas *Nación vacuna* de Fernanda García Lao y *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. Digo “de nuevo” porque ya en el 2018, cuando tuve la oportunidad de ser acogida por el Centro de Teoría y Crítica Literaria en la Universidad Nacional de La Plata para una estadía de investigación en torno al proyecto interuniversitario “TransLiteraturas” y también en torno a la finalización de mi tesis de doctorado que defendí el año siguiente, escribí y leí una ponencia sobre esas dos novelas que habían sido publicadas en 2017. Escribí envuelta en el contexto de la primera votación de la ley para el aborto legal cuando, entre otras, se dio la performance del colectivo periodistas argentinas que se vistieron de criadas de Margaret Atwood para marchar al senado. De nuevo, imágenes distópicas cohabitando con cuerpos utópicos gritando y bailando por las calles un futuro emancipado.

***Nación Vacuna y Las aventuras de la china Iron. El monstruo y la comunidad en el umbral: entre distopía inmunitaria patriarcal y utopía queer nómada***

Venía pensando los cuerpos mutantes de los personajes femeninos presentes en algunas novelas de la narrativa reciente en la encrucijada entre estas dos dinámicas, contemplándolos como expresiones de transformaciones del cuerpo nacional, y desde la vinculación entre corpus canónico y cuerpo nacional, entre narración y nación. Me llamó la atención la irrupción de Gabriela Cabezón Cámara y Fernanda

García Lao en el corpus canónico argentino desde las referencias directas a la tradición literaria y al territorio argentino: por un lado, la referencia al *Matadero* en *Nación vacuna* actualizada en una distopía nacional alrededor de la farsa de la guerra de las Malvinas; por otro lado la actualización del *Martín Fierro* en *Las aventuras de la China Iron* en esa utopía nómada que disemina la idea de Nación y vuelve el territorio mil mesetas. Entre la distopía inmunitaria vacuna y la utopía emancipadora *queer*, gravita también y central, la figura de la Cautiva. Mujeres encuestadas, vacunadas, marcadas por números, seleccionadas para un proyecto patriótico de inmunización y repoblación de las islas Malvinas por un lado; la china libre después de la leva del Martín Fierro que se rebautiza Josefina Star Iron y sale a la aventura tierra adentro con una inglesa que le va despertando el deseo de conocer y de querer. Los ingleses presentes ahí, en las dos novelas. Como enemigos ficticiamente vencidos, en una; y como amada (≠amo) de una picaresca luminosa (ya que Gabriela Cabezón Cámara vuelve posible el oxímoron). Desde territorios deseados que se revelan ilusorios: las islas Malvinas ilusoriamente reconquistadas; la estancia soñada de los ingleses Liz y Oscar a la cual nunca llegarán. Dos tierras prometidas, dos construcciones patrióticas, que no se alcanzan nunca.

Si, “los dos componentes (...), uno de orden territorial figurado en el desierto y otro del orden del género figurado en la mujer, se superponen y asimilan para construir la imagen de la nación como cautiva” (Laera, 2016), me pregunto ¿cómo esos cuerpos distópicos y utópicos vienen deconstruyendo o reconfigurando el cuerpo nacional en un gesto de disemiNación (Bhabha, 1990)? Un gesto que ya venía esbozando María Moreno con su “Cuerpo argentino”:

Cuerpo “irónico”, ajeno a las pretensiones esencialistas con que las ideas de Patria o de Nación arman sus modelos de pertenencia (armado) con sus exclusiones, sus forajidos, sus fuera de catálogo. Nada de las manos

del General ni el dedo de Evita, de cadáveres eyectados por el turismo político, de las piernas de Messi o de Maradona (Moreno, 2017).

Gesto contra-genealógico desde el que va desarmando el corpus canónico de la literatura argentina y reconfigurando, a la Frankenstein, un corpus hecho de lo excluido, de lo abyecto y de lo disidente. No es por nada que festejamos el 200° aniversario de la primera edición de *Frankenstein* de Mary Shelley, al cual Fernanda García Lao homenajeó participando en la antología *Carne de mi carne* con “Huérfanos en la nieve” (2018) y cuya historia le cuenta Liz a Josefina, la China, en la carreta.

Estuve leyendo esos dos libros —*Nación vacuna* y *Las aventuras de la China Iron*— de forma paralela entre el mes de mayo y el de junio de 2018 mientras me reencontraba con una Argentina (un país donde había vivido entre 2007 y 2010) convulsionada entre las terroríficas políticas de ajuste del gobierno macrista, la multiplicación de los paros-marchas y las alentadoras y felices —pero no menos graves— concentraciones verdes de Ni Una Menos y pañuelazos para el aborto legal. Un país ardiendo, explotando. Como tantas personajes femeninas de la literatura argentina reciente que “ponen el cuerpo” y se vuelven bonza en un estallido de resistencia barroca y carnavalesca catártica: las “Mujeres ardientes” de “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez que se queman para resistir a las violencias machistas y patriarcales reconfigurando nuevas bellezas; la “Guacha redonda” de Gabriela Cabezón Cámara (2014), piba pobre que sale de la villa gracias al fútbol y se vuelve bonza-sacrificial para vengar el estallido de su barrio; la misma Gabi de *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara, que también se transforma en bonza en el acto de desalojo violento de un edificio ocupado por artistas transformándose en mito cohesionador de una nueva comunidad de artistas resistentes. Arden las mujeres y arde la carne.

Hermosamente. Transmedialmente: de la calle a la literatura o de la literatura a la calle. Exhumando ausencias: “Santiago Maldonado, presente”, “Rafael Nahuel, presente”, “Diana Sacayán, presente”, “Las pibas, presentes”; y se suman *Las chicas muertas* de Selva Almada, víctimas de femicidios “presentes” ; *Los chicos que vuelven* de Mariana Enríquez, pibes y pibas aparecidos que ocupan en manadas las plazas de un Buenos Aires fantasma “presentes” ; las voces desaparecidas y cautivas de *Beya* (Cabezón Cámara, 2012), víctima de trata “presentes” ; y de la *China* de Fierro, inaudible e invisible en la tradición canónica patriótica, en las novelas de Gabriela Cabezón Cámara “presente”. “Las víctimas de la trata son las desaparecidas de hoy” dijo María Rosa Lojo (2013) hablando de literatura, y agregaríamos “y son las cautivas de ayer”. El cuerpo carga memoria. La memoria se hace corporal, material, *transcorporal*. Literatura y activismo sedimentan, actualizan, de manera transhistórica esas corporalidades memoriosas: con personajes de cautivas y desaparecidas que toman voz y se vengan o fugan; con pañuelos que de blancos devienen verdes; con siluetazos de pibas y otrxs. Ya no se exhiben ni se cautivan cuerpos, los cuerpos mismos se exhiben, se auto-enuncian y performan, reconfiguran cuerpos colectivos y van creando saberes nuevos, situados. De objeto de enunciación, pasan a ser sujeto de auto-enunciación en la calle como en la literatura.

La experiencia de la vigilia en la plaza del congreso del 13 de junio 2018, manada verde alegremente emancipada está grabada en mis uñas que pinté en el tren camino a Congreso con mis amigxs. Experimentar esa fusión corporal y gutural en el espacio público, el cuerpo mezclado con los demás, vibraciones de batukadas, olores de chori-panes, sonrisas compartidas; avanzando sin pies como corrientes de un río caudaloso que en muchos sentidos se aparenta al Paraná de la comunidad india feliz de la China Iron:

donde había islas no hay más que Paraná, ese animal que gusta de vivir en partes, como tiene partes nuestro cuerpo y hay entre ellas un espacio,

pero el río a veces gusta de juntarse, de salirse de sí como si hubiera algo fuera de sí, como si no fueran las islas parte de sus entrañas, son parte, y entonces cuando lo recuerda amanecemos sobre los árboles, con los biguás agarrados de los palos de las rukas y los troncos arrancados por la corriente golpeándonos o armando diques y otras veces eso que suele ser el lomo del Paraná nos amanece hecho un jardín, nos dormimos sobre esa oscuridad que reverbera de luna y nos despertamos rodeados de aguapé, unos repollos verdes llenos de flores muy violetas que se recortan con fuerza en ese verde que tal vez solo el trigo y solo allá en los prados de Inglaterra, pero más rico: un verde hermoso, vivo, de mil matices, tantos que no alcanza la palabra para contenerlos y empezamos a inventar otras para nombrarlos (Cabezón Cámara, 2017, p. 176).

Las pibas que se despertaron la mañana del 14 de junio del 2018 y recién ahora en el 2020 inventaron un nuevo color verde, histórico; y un nuevo idioma inclusivo para tratar de integrar en la lengua todxs lxs cuerpxs posibles (Butler, 2007).

El espacio nómade que viene trazando el cuerpo colectivo de la comunidad indígena feliz en *Las aventuras de la China Iron* se construye como “espacio de aparición” si retomamos las palabras de Arendt, citadas por Butler a la hora de pensar los cuerpos en alianzas en las concentraciones callejeras contemporáneas (Butler, 2012). Cuerpos y espacio se configuran de la mano desde los intersticios, los “entre” la gente. “La alianza lleva su propia localización, transponible”, dice refiriéndose a Arendt (Butler, 2012, p. 93). En esa idea radica la potencia de los cuerpos haciendo calle, trazando itinerarios y comunidad sin que esos sean delimitados previamente. El espacio público no es previo a las pibas. Sin ellas no existe. Es facticio. Ellas se hacen calle, lo hacen público, apareciendo. Tanto como la gente de la comunidad india de la China Iron va llevando y transponiendo su localización de un lugar para el otro construyendo y deconstruyendo sus rutas sin destino previamente pensado. Comunidad que resulta encarnar la

figuración del sujeto nómade que Rosi Braidotti conceptualiza para proporcionar alternativas al modelo moderno de estado-nación y al repliegue identitario del sujeto: “El nómade es literalmente hablando, un viajero del “espacio” que sucesivamente construye y demuele los espacios donde vive antes de proseguir su camino. El/Ella funciona según una pauta de repeticiones que, si bien sigue un orden, carecen de un destino último.” (Braidotti, 2004, p. 216). De la estancia miniatura de la nación extractivista donde el patrón Hernández impera sobre sus gauchos apeonados y cautivas achinadas, a la caravana de Mewlen (del viento), esa comunidad nómade performa en su itinerario colectivo nuevas maneras de “hacer” espacio o de “ser” espacio; subvirtiendo el “tener” un espacio/territorio. Constituyendo una comunidad nómade más allá de todo comunitarismo en cuyo itinerario se van sumando y conviviendo pueblos —Tehuelches, Winkas, Mapuches, guaraníes; pero también las cautivas inglesas, los científicos alemanes, los exiliados de la República Argentina, los gauchos y otros tantos— (Cabezón Cámara, 2017, p. 157).

A ese espacio nómade que va reconfigurando la novela de Gabriela Cabezón Cámara desde la heteropía de la carreta andante como universo heteróclito —lleno de objetos, materiales, trajes— hedonista, donde se ceban mates con whisky y se intercambian caricias, deseos y cuentos, que también es un mini-camarín donde la china performa una identidad movediza a lo largo del camino probándose trajes, cortándose el pelo, vistiéndose y desnudándose y disfrazándose; se contrapone el espacio estancado del bunker de *Nación vacuna*, heterotopía fantasma a la intemperie que simboliza el olvido y el limbo administrativo de la Junta en torno a la cuestión de las Malvinas. Ahí se refugian los miembros del proyecto vacuna que, burlados por la junta, quedaron anclados, esperando que pueda zarpar el barco a las islas. Como náufragos o proyecciones fantasmáticas, terminan performando la condición de los soldados olvidados de las M comiendo latas

y carne deshidratada, pasando hambre, enterrando muertos (una de las mujeres seleccionada) y sufriendo tormentas.

En el contexto de concentraciones y alianzas callejeras se hicieron mis lecturas de las obras de Gabriela Cabezón Cámara y de Fernanda García Lao. Y también en el barrio donde estuve parando en casa de amigxs en La Plata: el Mondongo. El Mondongo es un barrio platense que linda con la ciudad portuaria de Berisso, antigua zona de frigoríficos y triperos. Zona liminal. Zona de tripas. Zona roja, también. Zona de carne. En el Mondongo se cruzaron esas lecturas, los episodios de la serie pesadillesca *The handmaid's tale/El cuento de la criada*, las salidas horrorosas de la vicepresidenta Michetti sobre el aborto legal, los tweets que la autora del libro original que dio lugar a la serie, Margaret Atwood, le mandó a Michetti: “No aparte la mirada de las miles de muertes que hay cada año por abortos ilegales. Deles a las mujeres argentinas el derecho a elegir” y las performances de las Periodistas Argentinas que intervinieron en el senado disfrazadas de las mismas criadas de Atwood. En esos cruces de carnes y cuerpos cautivos, y más aún dos años después en el contexto pandémico y de vacunas, cobró un sabor particular mi lectura de *Nación vacuna* de Fernanda García Lao. En las primeras páginas del libro, el narrador reconstruye escenas de su infancia y recuerda la carnicería de su padre:

La carnicería de papá se vaciaba de noche. Durante el día, distintos tipos de carne se exponían en el mostrador. Lomo, cuadril, carnaza. Una multitud cortada y desplegada con prolijidad (...). Durante años fui el encargado de afilar los cuchillos antes del alba. A cambio mi papa me pagaba mis cursitos de administración (...) Ahora soy funcionario, la mano derecha me duele de manipular conciencias y papeles. Pienso en mi extremidad como un pedazo de músculo que cuelga. Es la repetición la que me pone en este estado de indiferencia. La jornada de ayer por ejemplo. Un desfile de brazos desnudos. Me ubiqué junto al enfermero. Yo hacia las preguntas. El buscaba la vena, el olor (...) Cierro los ojos, me quito las lentes apa-

bullado por esos brazos: recortes de mujer. Ellas vienen fragmentadas. No logro ver un cuerpo entero. O es una nalga, o un brazo. Pequeños indicios de carne (García Lao, 2017, p. 11-13).

“La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación” dijo Viñas en la primera edición de su libro *Literatura argentina y realidad política* (1964). Cuerpo distópico, el cuerpo de la Cautiva es doblemente marcado. Doblemente des/poseído. Por la historia de la construcción del estado-nación y por la literatura de los hombres-estadistas. Cuerpo martirio, cuerpo patriótico, instrumentalizado simbólicamente, políticamente. Carne pasiva. *Res Argentina*. Va de la mano con la vaca en la conquista económica y literaria de un territorio argentino. *Nación vacuna* exhibe esas carnes cautivas con una tonalidad mordante y feroz en la que se inmiscuye la impronta del absurdo kafkiano. El narrador Jacinto Cifuentes es funcionario de la Junta civil que se instaló en Rawson. Hace encuestas a mujeres para un proyecto cuyo fin se le escapa, desconoce. Porque forma parte de una cadena fordista de montaje que impera tanto en la carnicería de su padre como en la administración de la Junta civil: fragmenta las tareas, las automatiza y desvincula unas de las otras. Poco a poco se va revelando el proyecto llamado “Proyecto vacuna”: mandar a un grupo de mujeres fértiles y sanas a repoblar las islas M habitadas por los soldados argentinos victoriosos pero contaminados por el agua que envenenaron los ingleses antes de retirarse. Carnes pasivas cuyo destino se divide entre las islas donde les esperan la violación y la reproducción forzada si son aptas; o el matadero donde son matadas y transformadas en sabrosas y amansadoras cápsulas de carne.

Desde la ironía, lo grotesco, el exceso, Fernanda García Lao exhibe la artificialidad y la manipulación del cuerpo patriótico configurando una mostración crítica de la construcción de la patria como matadero de cautivas. Las protagonistas renombradas “trece”, “cinco” y “cuatro” son partes y miniaturas de este territorio utilitarista. El cuerpo de las

mujeres es una posesión, un objeto subordinado a un proyecto nacional, administrado y nombrado por una Junta y limitado a dos funciones —inmunizar y reproducir. Es un cuerpo funcional (vientre), en un territorio funcional (poblar islas), en una ficción funcional (relato oficial), cuya finalidad es el rendimiento y la productividad. El doble sentido de la palabra “vacuna” abre la lectura paralela del matadero y de la junta, de la vaca y de la mujer, dos vertientes de la construcción nacional. La patria es esa res argentina compuesta de cortes de vacas, cortes de mujeres y cortes/fronteras territoriales.

La ganadora del Proyecto Vacuna viajará a las M, secundada por dos finalistas. Los treinta infectados las esperan. Nunca los olvidamos, mienten. Hemos logrado una Vacuna que es un escudo de protección masivo. Pero no solo reanimaremos clínicamente a las sobrevivientes. Nuestra cruzada es moral: hace meses que viven sin hembras. Sodomizados, no son un buen ejemplo para la patria. Las seleccionadas vivirán con los héroes en los barracones hasta quedar preñadas. Las M resurgirán y de ellas nacerán niños sanos. Gracias a las hembras reconquistaremos el mito de nuestro máspreciado pedazo de tierra (García Lao, 2017, p. 70-71).

De la Junta en *Nación vacuna* a la Estancia en *Las aventuras de la China Iron* se conforman distopías utilitaristas: una inmunitaria y demográfica; otra extractivista y colonialista. En ambas novelas se remarca con exceso e ironía la dimensión falsa de esos territorios institucionales, conquistados, nacionales. Espacios barrocos. Artificiales. Escenas de performances. Que se construyen desde la repetición, el corte y la cadena: cadena de mujeres en el Anexo de la Junta que pasan de la oficina del enfermero a la del administrador a la del ginecólogo a la del matadero o del “Nación vacuna” (el barco que las lleva a las M.); cadena de gestos que mecanizan las tareas en la estancia Las Hortensias y en el Campo Malo, sector de los “descarriados”, segmentada por partes:

En esta trama, los gauchos y las chinas, que no hacían gimnasia porque a esa hora les tocaba darles el desayuno a las criaturas trabajaban con esmero desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la noche. Cantaban: “Acá está la bandera idolatrada, / la insiña que Belgrano nos legó, / cuando triste la patria esclavizada / con valooooor sus vínculos rompió” y hacían los trabajos por partes. Quiero decir que nadie hacía los trabajos todo entero, nadie terminaba lo que empezaba. Las lavanderas, por ejemplo, estaban sentadas al borde de grandes piletones: las primeras mojaban y enjabonaban las prendas. Se las pasaban a las que seguían, que las restregaban con cepillos. Estas, a su vez, a las enjuagadoras. Y, finalmente, llegaban a las colgadoras morenas las camisas blancas como soles de mediodía (Cabezón Cámara, 2017, p. 114).

El utilitarismo fordista va con la necesaria escenificación cohesionadora —de alguna forma hay que encubrir las incongruencias—: las puestas en escena para las fotos y los actos oficiales del Proyecto Vacuna, “Al equipo del proyecto, junto al puente de popa, nos toca posar como cantantes. Ellas un paso al frente, nosotros con un brazo hacia atrás (...). Llegan los miembros de la junta en un Cadillac, seguidos por el grupo de Fanfarria Militar, una agrupación de cabos músicos que tocara la Marcha a la Vacuna recién compuesta” (García Lao, 2017, p. 104); el himno y el manual que se jacta de haber escrito Hernández “haciendo patria” (Cabezón Cámara, 2017, p. 135). Ahí se nota que la autora se inspiró más en el *Manual del estanciero* de Hernández que en el *Martín Fierro*: el estanciero va imponiendo una serie de normas que ritualizan la vida de los gauchos en la estancia, performando sus fantasías de crear el “hombre del futuro” (Cabezón Cámara, 2017, p. 104 y 107):

Él le explicaba su propósito: era más que una estancia, era una ciudad moderna lo que estaba construyendo con su obra lenta, el proceso que le hacía atravesar al gaucho desde que llegaba a la estancia fortín hasta que se volvía parte. Primero le tocaban los trabajos más duros, como cavar

la fosa que empezaba a rodear la estancia no tanto porque el coronel le creyera especialmente útil sino porque necesitaba acostumbrar a los hombres nuevos el trabajo, cansarlos para que de noche se desmayaran antes de emborracharse y entonces no tener que castigarlos, hay que tener la cabeza muy fría para saber tomar, acostumbrarlos a levantarse y acostarse a la misma hora, acostumbrarlos a los ciclos de la industria y la higiene. Además, era un ritual de iniciación, casi una yerra era la fosa, una marca: a partir de ahí, empezaba una vida nueva. Los hacía cavar su propia fosa, su frontera, su antes y después. Era el primer paso para sacarlos de larva. Luego comenzaban a asistir a los ya expertos en las tareas diversas. Y estaba la escuela. Los que estaban desde hacía más tiempo ya leían y escribían. Hernández les dejaba la Biblia porque la religión enseñaba algunas cosas buenas como la monogamia. Y la obediencia al Señor (Cabezón Cámara, 2017, p. 105).

La dimensión re-marcada de la repetición, de la escenificación de la nación en ambas novelas configuran una mostración crítica de su construcción artificiosa y arbitraria, en palabras de Andrea Ostrov conforman:

Una operación de *re-marca* en doble sentido: repetición, insistencia, reproducción de ciertos trazos a fin de iluminarlos, subrayarlos, hacerlos visibles (...) La reescritura como re-marca consistirá en volver a escribir, en sobre-escribir una determinada configuración corporal para iluminar los trazos de una escritura históricamente invisibilizada y naturalizada sobre el cuerpo (Ostrov, 2012, p. 120).

Esas heterotopías institucionales funcionan desde la repetición —la performance— de gestos, cantos, poses, actos, destinada a crear una cohesión. La Estancia como la Junta son ficciones patrióticas que, para “hacer patria o cuerpo patriótico”, desarticulan el cuerpo colectivo y el cuerpo de cada unx, captándoles en los límites de su discurso y de su poder.

Del otro lado se contraponen el cuerpo de la China cuya construcción se genera desde la fuga. A contrapelo del *Manual del estanciero* destinado a formar el “hombre del futuro” y de la novela moderna de formación en la cual el héroe asciende, se adapta, termina integrado en la sociedad burguesa, *Las aventuras de la China Iron* sería una novela de des-aprendizaje y de trans-formación mediante la cual la protagonista aprende a des-aprender, a des-adaptarse y se transforma a sí misma trazando su itinerario, creando su territorio subjetivo, lingüístico y corporal propio, creando una voz y un locus enunciativo que va del yo al nosotros. Va mutando desde tres modalidades Trans: el *hubris*, el carnaval y la hibridez. Se hace cuerpo extático (*hubris*) que desborda y sale de sí mismo en el goce sexual con Liz, con Kauka, cuyo equivalente espacial es la u-topía, un no-lugar, fuera de los límites nacionales, nómade. Se hace cuerpo barroco-carnavalesco que se traviste en varón inglés, que da vuelta a las normas y leyes genéricas. Se hace, en fin, cuerpo híbrido —alma doble— que fusiona, se mezcla con otros cuerpos, con animales, con el paisaje, reconfigurándose como cuerpo plural y cuyo equivalente espacial es esa caravana-comunidad india nómade, “tercer espacio” (Bhabha y Rutherford, 2006) que se crea desde el intersticio.

Si en la novela de Fernanda García Lao, todos los personajes terminan presos/cautivos de la Junta y de su relato oficial —no pueden salir del bunker ni volver a Rawson, la capital, porque la prensa anunció el éxito del proyecto—; al revés en *Las aventuras de la China Iron* la comunidad que tiene el nombre de viento —Mewlen— se hace intrínsecamente inasible: “Hay que vernos, pero no nos van a ver. Migramos en otoño por los ríos no navegables para los barcos argentinos y los uruguayos. Migramos para no pasar frío, migramos para no estar nunca en el lugar en el que esperan que estemos” (Cabezón Cámara, 2017, p. 184). Ahí donde Fernanda García Lao recrea y actualiza una operación fundacional caníbal que atraviesa la Argentina desde la leyenda

de Solís y su equipaje hasta aspectos políticos más contemporáneos de un “capitalismo gore” (Valencia, 2016), Gabriela Cabezón Cámara crea una utopía que logra escapar del canibalismo capitalista y nacional, logra salir del matadero y desarrollar un “fuera” que tiene que ser un fuera de la representación, un fuera de la forma:

Hay que vernos, pero no nos van a ver. Sabemos irnos como si nos tragara la nada: imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca (Cabezón Cámara, 2017, p. 185).

La novela se termina esfumando como una acuarela, los colores y las formas diluyéndose entre luz y polvo. Necesitando dejarnos fuera del libro, “imaginándonos” algo irrepresentable, crear un espacio blanco, fuera, suspender. Ahí donde justamente en la novela de Fernanda García Lao nos topamos con los límites de la ficción, atrapados y encerrados en la ficción, en el relato de la Junta que nos manipuló hasta el final compartiendo con los protagonistas la terrible constatación: “Perdimos”.

Ambas autoras intervienen en el corpus canónico que conformó “la Argentina como narración” (Monteleone y Dalmaroni, 2011) en un gesto de reapropiación y de exhumación crítico. Desde el epígrafe de Thomas Bernhard que encabeza su libro —“Patria, absurdo”—, Fernanda García Lao deconstruye y exhibe en *Nación vacuna* lo absurdo de la Patria, de sus componentes (la Junta como poder patriarcal constituido por un ingeniero, un ginecólogo y un comisario al cual podríamos agregar el carnicero; el relato y la prensa oficiales; la Familia del protagonista, caricatura de una mini Patria con el padre carnicero, la madre psicóloga que simbolizan la escisión moderna del espíritu y del cuerpo) y de la Historia (la Guerra de las Malvinas, la Junta, el Ol-

vido, la Conquista interior y las Cautivas). Gabriela Cabezón Cámara libera y da voz a las cautivas; vuelve el “desierto” una tierra que pulula de gente, colores, animales, plantas; transforma al escritor fundacional Hernández en estanciero machista que no aguanta el alcohol y roba versos; crea un Fierro *queer* revelando sus amores con Cruz (que ya venía narrando hermosamente Martín Kohan en su cuento “El amor”); inventa una familia que se “arma no sólo de sangre” con Liz, Estreya, los propios hijos de la China, Fierro, Oscar, Kauka y sus hijas; y rebautiza a la china marginal y silenciada Josefina Star Iron. Y como lo dijimos anteriormente, su literatura salta del libro a la calle cuando el 6 de mayo del 2018 la invita un colectivo de agrupaciones barriales de pibas<sup>2</sup> a un festival que rebautizará la plaza Martín Fierro con el nombre de su heroína. Las pibas en situación de calle, se hacen calle y reconfiguración este espacio sufrido en espacio propio. El auto-bautismo de la china en Josefina Star Iron salta de la novela a lo real en este acto de rebautismo de una plaza de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Martín Fierro quedó afuera —“ex-Plaza Martín Fierro”, dice el volante. Y su autor también: como en la novela, sustituido

---

<sup>2</sup> Festival de las Pibas: ¡Ponete pilla, somos muchas! Organizado por Serigrafistas queer, Red Puentes, MP La Dignidad CABA, Bachillerato Popular Raymundo Gleyzer, Asamblea popular feminista, Fútbol militante, Emergentes, Centro de Integración Frida, Ni una menos, Yo no fui. El 11 de mayo, en plaza Martín Fierro, Cochabamba y Urquiza. El texto de presentación del evento anuncia: En la plaza Martín Fierro (Cochabamba y Urquiza) las pibas no están solas. Nos juntamos para visibilizar las situaciones de violencia cotidiana que viven las niñas, jóvenes y adultas en situación de calle y de consumo problemático. En esta plaza, como en muchos barrios de la ciudad, las pibas están expuestas a la explotación sexual a cambio de drogas o para contar con un lugar donde “resguardarse”. Ante la falta de políticas públicas específicas, la connivencia de las fuerzas de seguridad y la indiferencia de algunxs vecinxs, nosotras nos organizamos y tomamos la calle —como también lo haremos el 3 de junio— para decir juntas: ¡Ponete pilla, somos muchas! Te invitamos al Festival de las Pibas, donde renombraremos la plaza con el nombre de China Iron, haremos actividades y habrá mesas de asesoramiento del Ministerio Público Fiscal / Defensoría del Pueblo/CESAC45. Disponible en: <https://www.facebook.com/events/205049966766369/>

por nuevas voces auto-consagradas. “Ponete pilla ¡Somos muchas!” se llama el festival de las pibas. Las organizadoras colocaron en la plaza volantes donde Gabriela Cabezón Cámara les cuenta quién es la China Iron como si fuera una más.

Como si fuera parte de la comunidad que la iban a festejar e institucionalizar, como figura representativa de una nueva comunidad política y humana. Gesto que se repite en varias obras de la autora: en *Romance de la Negra Rubia* donde Gabi se hace martirio y mito de la comunidad de artistas okupas; en *La Virgen Cabeza* donde Cleo se hace figura cohesionadora de la comunidad ictícola villera. Pero en Gabriela Cabezón Cámara también siempre hay un afuera del libro. Como el mural que saltó del libro *Beya* a paredes de Plaza Italia durante la Feria del Libro del 2013.



La literatura desborda y va creando un horizonte transmedial con la calle; a su vez los cuerpos desbordan y van creando espacios propios conformados por las nuevas alianzas que se dan en la calle.

## **Epílogo: Revuelta y porvenir de lxs monstruxs**

En el espacio literario como en el espacio público de lo ultra-contemporáneo, al irrumpir, las mujeres se *monstran* y, desde entonces, operan un desplazamiento radical de la cautiva (alegoría fundante) a la monstrea (figura en devenir): tuercen y deconstruyen las marcas del canon, de las normas y del poder inscriptos en sus cuerpos; reafirman la materialidad y la potencia de transformación de la carne, de las corporalidades; experimentan, reinventan, producen devenires corporales individuales y colectivos fluidos, híbridos, más allá de los binarismos excluyentes y más allá del género, que reconfiguran imaginarios de afectividades alternativas (fluidas, abiertas, porosas) y de comunidades o más bien de maneras de habitar el mundo y de crear territorialidades alternativas inclusivas, abiertas, porosas y nómades en el sentido geográfico y filosófico del término. Las monstruas hacen la mostración de vías de fractura, de salida, de transformaciones posibles y de alternativas al sistema patriarcal y neoliberal: reapropiarse el sitio del monstruo y habitar los confines, los márgenes, los intervalos; ser clandestinx, anónimx, apátrida, paria, nómade; crear burbujas de resistencia en las grietas o las ruinas del sistema; ocupar y hacer la fiesta en los centros. En un nuevo mundo donde el cautiverio es omnipresente por el ojo del neoliberalismo que vigila, reprime y normaliza, lxs monstruxs parecen inventar maneras de devenir inapropiables cuya apuesta salta de la literatura a lo real en la redistribución de lo visible (Rancière, 2000) que estuvo generando la revolución feminista con su grito: “ahora sí nos ven”.

En efecto, si una performance es una representación que actúa sobre lo real, el despertar de las monstruas tanto en el espacio ficticio como en lo real es eminentemente performativo y opera de manera similar en ambos espacios: mediante la mostración crítica de las normas y del canon (*mostrare*); mediante sus transgresiones que anuncian devenires o ad-venires posibles (*monere*). Este espacio

entre la ficción y lo real es el sitio del monstruo donde anda por los intersticios performativos de la construcción, de la deconstrucción y del devenir de las representaciones. Y es precisamente ahí, en esos intercambios performativos entre ficción y realidad, literatura y política, nación y narración, donde tiene lugar la “*révolte/revuelta*” (en términos de Julia Kristeva, 1998): una *ré-volte/re-vuelta* (dar vuelta, volver a, revolver) del sentido, de la orientación de los discursos, de la literatura canónica y de las representaciones que transforman el orden instituido. “*Re-voltées*”, las mujeres deconstruyen los límites y las estructuras patriarcales del cuerpo/corpus nacional reconquistando su soberanía hacia su emancipación.

En este sentido, siguiendo la tesis de Laddaga quien acerca la literatura de lo ultra-contemporáneo con la performance, lxs monstruxs que habitan la narrativa reciente podrían constituir dispositivos de percepción que no solo dicen las mutaciones de lo real sino también que las *hacen*. El monstruo como dispositivo óptico activo que opera por irrupción y torsión modificadora de la percepción genera una redistribución de lo visible en la literatura ultra-contemporánea exhumando, deconstruyendo, desnaturalizando, descanonizando, diseminando las corporalidades y las subjetividades, experimentando líneas de fuga, líneas de fractura, vueltas, acumulaciones e hibridaciones. De ahí que Mariana Enriquez, Fernanda García Lao y Gabriela Cabezón Cámara participarían de una “desincorporación literatura” (Rancière, 2000): performance que tiene lugar por y en la escritura de los cuerpos; por y en el cuerpo de la literatura. Al irrumpir masivamente tanto en la literatura como en la calle, mediante sus cuerpos, las mujeres desplazan y reconfiguran el reparto de lo visible (Rancière, 2000) generando una verdadera revolución del ver que desarticula los imaginarios y los espacios comunes.

En el prefacio escrito en 1998 para el libro *El porvenir de la revuelta* (1998), Julia Kristeva cita y distorsiona una cita de Albert Camus y

escribe: “Sin embargo, aún es tiempo, apostemos al porvenir de una revuelta. Me rebelo luego somos (A. Camus). O más bien: Me rebelo luego somos *a venir*” (Kristeva, 1998). El despertar de las monstruas anuncia, nos parece, este “a venir”: *ad-venir* de otro cuerpo social y de otra manera de hacer comunidad; *ad-venir* del corpus literario. Parece que las mutaciones que están en germen en un corpus somático de la narrativa reciente estén cobrando sentido y cuerpo en el contexto actual que celebra la revolución del ver y la insurrección de la carne de las pibas, y más precisamente en el umbral en que me sitúo a la hora de terminar este capítulo: el umbral de una posible legalización del aborto.

¿La literatura de los diez últimos años estará anunciando ya una nueva generación? La lectura de la narrativa reciente reafirma los vínculos entre la novela y la sociedad en el sentido de la lectura generacional que Elsa Drucaroff (2011) proponía en *Los prisioneros de la torre* para aprehender la denominada Nueva Narrativa Argentina. El contexto ultra-contemporáneo (pre-covid) atravesado por la experiencia feminista actualiza y reconfigura los tópicos canónicos de la literatura argentina en una modalidad que, según nos parece, se desplazaría de la aflicción (Monteleone, 2018) a la revolución, la resistencia o la afirmación. Proponemos leer la producción de estos diez últimos años desde una inflexión generacional feminista (desde un feminismo pensado como práctica y mirada política interseccional emergente de la crisis que critica, de mano, el patriarcado y el neoliberalismo) que viene transformando los vínculos entre las generaciones y entre las temporalidades históricas. En efecto, una alianza entre lxs hijxs de la dictadura y sus hijxs (hijxs del movimiento feminista) parece substituirse a la ruptura generacional entre la generación de dictadura y postdictadura de la cual Drucaroff daba cuenta en 2011. Esta nueva alianza esboza los rasgos de una generación que viene: una generación de “pibxs empoderadxs” que, desde la deconstrucción

de los dispositivos necropolíticos, de las textualizaciones canónicas de los géneros y de los cuerpos, desde la irrupción transgresiva y/o *queer* en el canon o la reapropiación y la emancipación de las ficciones canónicas, va creando devenires posibles. En este sentido, la China Iron celebrada en la Feria del Libro de 2018, en el mundo editorial y en la prensa nacional e internacional bien podría encarnar una nueva figura fundadora *queer* de la nueva generación que viene.

En los cinco últimos años, la cuestión de lo apropiable, lo inapropiable, lo a-genérico parece materializarse en los soportes mismos de la literatura que viene o que ya está circulando en los umbrales del mercado en circuitos *fanzineros* (materiales), en las redes sociales (virtuales), etc. Esta generación de escritorxs que creció entre dos crisis económicas, para quien el criterio de género ya se superó, experimenta textualidades, corporalidades, relaciones y afectividades mediante subjetividades renovadas por una redistribución de lo sensible y de lo visible y mediante las nuevas posibilidades que brindan las nuevas tecnologías y las nuevas redes sociales. En efecto, creció con las redes sociales que se volvieron un canal incorporado de conformación de las subjetividades, pero también de creaciones y de circulación de las creaciones. En un contexto donde observamos una “insurrección de la carne”, parece que se está abriendo una contradicción que reside en la simultaneidad paradójica entre la afirmación de las corporalidades y la virtualidad de las nuevas (re)presentaciones de unx mismx y de nuevas afectividades mediante las redes sociales. Sin embargo, lo que parece a primera vista contradictorio, ¿no será una nueva configuración híbrida —una nueva revolución del ver y del mostrar(se)— la que se elabora en lo contemporáneo y reinventa, extiende, los límites de los cuerpos individuales y colectivos? Habría entonces que estudiar cómo las transcorporalidades que habitan la narrativa reciente pueden dialogar, reinventarse mediante la transmedialidad que configura nuevas espacialidades más allá de la delimitación clásica entre

lo material y lo virtual, y sigue empujándonos a reajustar y repensar nuestras categorías y nuestros métodos de lectura.

Si el monstruo se volvió objeto de estudio y “saber positivo” (Giorgi, 2009) en el mundo académico así como objeto de reapropiación y de reivindicaciones en el feminismo, ¿qué devendría el monstruo en una literatura a venir? ¿Una norma? El querer dar cuenta de su vitalidad y de su poder de transformación en proceso, ¿no nos enfrenta precisamente en un callejón sin salida donde proceder a la autopsia del monstruo equivaldría a contemplarlo como muerto o, peor, matarlo? Apuesto, con César Aira, sobre la insuficiente clarividencia y velocidad del pensamiento y del discurso académico que siempre corren al lado o atrasado de lo que viene. Apuesto a que el monstruo se salve del bisturí universitario. Porque como dice Aira, “la explicación nunca avanza lo suficiente para dar cuenta del Monstruo, que corre adelante” (Aira, 1993, p. 63). Ojalá, las monstruas, como la comunidad nómada de Mewlen en *Las aventuras de la China Iron*, sigan “migra[ndo] para no estar nunca en el lugar en el que esperan que est[én]” (Cabezón Cámara, 2017, p. 185).

## Referencias bibliográficas

- AAVV (2018). *Carne de mi carne*. La Paz: plurales editores.
- Aira, C. (2000). La nueva escritura. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8, 165-170.
- Aira, C. (2013). Artl. *Paradoxa*, 7, 55-71.
- Audran, M. (2019). *Monstres. Insurrection de la chair et révolution du voir dans la Nueva Narrativa Argentina. Mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Gabriela Cabezón Cámara, Fernanda García Lao, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://hal.inria.fr/tel-02880317v1>
- Audran, M. y Schmitter G. (2020). *TransLittératures, TransMédialités, TransCoporaltés latino-américaines (2000-2018)*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

- Bhabha, H. y Rutherford J. (2006). Le tiers-espace. *Multitudes*, 3, 95-107.
- Bhabha, H. (1990). DissemiNation. En *Nation and narration* (pp. 291-322). London: Routledge.
- Braidotti, R. (2004). *Femenismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2012). Cuerpos en alianza y la política de la calle. *Trasversales*, 26. Recuperado de <http://www.trasversales.net/t26jb.htm>
- Cabezón Cámara, G. (2011). *Beya. Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: La isla de la luna.
- Cabezón Cámara, G. (2012). *Beya. Le viste la cara a Dios*. Sigueleyendo.es.
- Cabezón Cámara, G. (2014). La guacha redonda. En Claudia Piñeiro (Comp.), *Las dueñas de la pelota*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la china Iron*. Buenos Aires: Random House.
- Chiani, M. (2014). *Escrituras compuestas: letras/ciencia/artes*. Buenos Aires: Katatay.
- Cohen, M. (2006). Prosa de Estado y estados de la prosa. *Otra parte*, 8, 1-8.
- De Toro, A. (2005). Pasajes - Heterotopías - transculturalidad: Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico. B. Mertz-Baumgartner & E. Pfeiffer (Eds.), *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación* (pp. 19-28). Frankfurt am Main: Vervuert.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- García Lao, F. (2017). *Nación Vacuna*. Buenos Aires: Emecé.

- Giorgi, G. y Rodríguez F. (Comp.) (2009). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Michel Foucault, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek*. Buenos Aires: Paidós.
- Giorgi, G. (2009). Monstruosidad y biopolítica. *Revista Iberoamericana*, 227.
- Haraway, D. (1999). La promesa de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y sociedad*, 30, 121-163.
- Kristeva, J. (1998). *L'avenir d'une révolte*. Paris: Calman-Lévy.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Laera, A. (2016). La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés. *Cuadernos de Literatura*, 20(39), 149-164.
- Lojo, M. R. (13 de febrero de 2013). El infierno de las mujeres. *Revista Ñ*.
- Ludmer, J. (2006-2007). Literatura postautónomas (diciembre 2006) y Literatura postautónomas 2 (mayo 2007). Recuperado de [www.loescrito.net](http://www.loescrito.net)
- Monteleone, J. y Dalmaroni M. (2011). *La Argentina como narración*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Montelone, J. (2018). *Una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé.
- Moreno, M. (2017). Cuerpo argentino. *Revista Anfibia*.
- Negri, A. (2009). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Buenos Aires: Paidós.
- Ostrov, A. (2004). *El género al bies: cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Alción.
- Ostrov, A. (2012). Género, escritura y reescritura. *Lectures du genre*, 9, 112-123.

- Pron, P. (2009). La reinención de lo nuevo: la literatura argentina después de 2001. *Quimera: Revista de literatura*, 304, 18-21.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris: La fabrique.
- Saítta, S. (2002). Después de Borges: apuntes sobre la nueva literatura argentina. *Todavía*. Recuperado de [www.revistatodavia.com.ar](http://www.revistatodavia.com.ar), septiembre de 2002.
- Saítta, S. (2014). En torno al 2001 en la narrativa argentina. *Literatura y Lingüística*, 29. Recuperado de [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100008&script=sci_arttext)
- Sarlo, B. (2006). Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. *Punto de Vista*, 86, 1-7.
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo gore*. México: Paidós.
- Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Alvarez.

(O) MUTACIONES



# Cuando el blog se transforma en libro: *Once sur* de Cecilia Pavón, un ejemplo de monstruosidad TransLiteraria

Gianna Schmitter

Antes escribía más poesía, antes de que existiera internet, y escribía mejor. Tuve la suerte de escribir poesía antes de internet... ahora es más difícil, porque internet, Facebook, twitter y todas esas cosas dominan el mundo, dominan la atmósfera, todo el aire está lleno de internet...

Cecilia Pavón, *Once Sur*

¿Qué significa escribir en la era de internet? ¿Qué devienen las formas literarias ultracontemporáneas? Para algunxs escritorxs, la respuesta es escribir *sobre* internet,<sup>1</sup> para otrxs *con* internet<sup>2</sup> o *en in-*

<sup>1</sup> Por ejemplo, *Las teorías salvajes* (2010) de Pola Oloixarac, *No alimenten al troll* (2012) de Nicolás Mavrakis, *Las redes invisibles* (2014) de Sebastián Robles, *Te quiero* (2014) de J.P. Zooey, *Selfie* (2015) de Ulises Cremonte, entre otros.

<sup>2</sup> Estamos pensando, por un lado, en escrituras no-creativas (cf. Goldsmith, 2015), es decir un escribir con las palabras de otrxs, encontradas en internet, como lo exhiben las publicaciones de Charly Gradín con (*spam*), Ana Laura Caruso con *Red social* o Luciano Lutereau en *Escribir en Canadá*. Para un análisis pormenorizado, cf. Gianna Schmitter (2018) “¿Citar es escribir? Internet como plataforma creativa en la literatura argentina de lo ultracontemporáneo”. Por otro lado, novelas como *Mi amiga Olga*. *Gaby*, *Fofó*, *Miliki* y *una historia de amor por internet* (2000) de Marcelo Raimon, *La ansiedad*. *Novela trash* (2004) de Daniel Link, *Keres cojer?* = *Guan tu fak* (2005) de Alejandro López, *Interferencia: nouvelle digital* (2013) de Gonzalo Viñao, *Transparente como lo digital* (s.f.)

ternet. Hacia el año 2005, los *blogs* eran espacios populares de publicación y difusión literaria; algunos de esos *blogs* habían cobrado tanta fama que se publicaron a posteriori como libros —uno de los ejemplos más conocidos en el campo cultural argentino es sin duda *Más respeto que soy tu madre (Diario de una mujer gorda)* de Hernán Casciari (cf. Carricaburo, 2008; Escandell Montiel, 2014).<sup>3</sup>

Igualmente, la escritora, activista cultural, artista y traductora Cecilia Pavón escribía un blog, *Once Sur*, cuya primera entrada se publicó el lunes 18 de febrero de 2008. Este blog, que cuenta con 1105 entradas y se cerró en el año 2012, dará lugar a un libro homónimo publicado primero por Blatt & Ríos en 2013 y luego por Mansalva en el año 2018. La edición de Mansalva, que consideramos para el presente artículo, cuenta solamente con 283 fragmentos que “perdieron” las indicaciones de su lugar de origen, es decir que no se indican las fechas de las publicaciones, los títulos y los comentarios. No obstante, los fragmentos guardaron otras características, tanto temáticas como estéticas.

En este artículo trataremos de pensar la figura de la monstruosidad en cuanto a la forma, esto es, las formas literarias desbordantes, estas formas que se sitúan en un entre-dos, que dialogan con el fuera de campo (cf. Speranza, 2006). Este fuera de campo sería aquí la otra medialidad —internet— que tiene una repercusión en la manera de hacer y escribir literatura: se trata de una escritura intermedial<sup>4</sup>, es

---

de Adela Pantin y *Las citas* (2016) de Sebastián Hernaiz imitan una estética digital en el marco de la página impresa gracias a la tipografía.

<sup>3</sup> En el campo literario argentino, se podría mencionar igualmente a *Buena leche. Diario de una joven (no tan) formal* (2007) de Lola Copacabana, *Los años felices* (2011) de Sebastián Robles, *Decime que soy linda* (2012) de Sol Fantin, *Diario de una princesa montonera —110% verdad—* (2012) de Mariana Eva Pérez y *Cuaderno alemán* (2015) de María Negroni.

<sup>4</sup> Definimos la literatura intermedial como una literatura que se escribe con, por lo menos, dos medios distintos que pueden estar materialmente presentes (combinación

decir una literatura híbrida que brinda, gracias a su hibridez, una respuesta a la crisis del sujeto moderno fijo y unitario. Marie Audran propone, en su tesis doctoral *Monstres. Insurrection de la chair et révolution du voir dans la Nueva Narrativa Argentina*, que “el monstruo como figuración de mutaciones implica (...) considerar el monstruo como figuración de crisis y mutaciones de las representaciones, pero también como dispositivo que pone en crisis y transforma las representaciones y los regímenes de representación” (Audran, 2019, p. 218).<sup>5</sup> Si el monstruo permite al sujeto moderno salirse de su fijación, devenir múltiple y plural y no abandonar el estado del devenir, se trata, en la literatura ultracontemporánea, de un dispositivo de presentaciones de la transformación y de reconfiguraciones de los regímenes de representación clásicos y tradicionales.

La escritura en el blog es, por un lado, una mutación de la literatura hacia una escritura en proceso que se exhibe enseguida y que permite representar el sujeto en sus mutaciones, en una suerte de fantasía de asirse en el devenir, de poder verse a sí mismo a través del mecanismo de exhibición instantánea. Por otro lado, el blog es un dispositivo que muestra, al ser publicado como libro, la crisis —o por lo menos la transformación— de la literatura con mayúsculas. El blog induce una TransLiteratura<sup>6</sup>, es decir una literatura en constante

---

mediática, como en el caso de la introducción de fotografías en libros), evocados temática o tipográficamente, o tener otras interferencias, como por ejemplo en la manera como se escribe.

<sup>5</sup> La traducción es nuestra. En el texto original: “Le monstre comme figuration de mutations implique donc d’envisager le monstre comme figuration des crises et mutations des représentations mais aussi comme dispositif qui met en crise et transforme les représentations et les régimes de représentation”.

<sup>6</sup> Para el concepto de TransLiteratura, ver Marie Audran y Gianna Schmitter (2017), “TransLiteraturas” y Marie Audran y Gianna Schmitter (2020), *TranLittératures, TransMédialités, TransCorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

devenir, atravesada por otros medios, géneros y estéticas. Es una literatura cuya corporeidad se transforma y ya no corresponde a lo que tradicionalmente se entiende como literatura: en otras palabras, es un “bicho raro”.

## Mudanzas

Quisiéramos emprender la reflexión con la idea de mudanza, ya que tanto el blog, como el libro, empiezan con el anuncio de la cercana mudanza de la poeta:

Me voy a mudar a Once Sur y voy a abrir un blog. Mi nuevo departamento tiene dos árboles y un living [sic] rectangular. Desde ese living pretendo perderme en la hipnosis de la escritura. (Observen que usé la preposición “desde” y no “en”, por lo que, según esta frase, escribir significaría entrar en otro espacio): No sé lo que significa escribir. No sé si el blog es el lugar adecuado para depositar lo que escribo pero voy a intentarlo. O ¿qué verbo debería usar? ¿publicar? ¿hacer circular? ¿mostrar? ¿enseñar? Quiero escribir poesía. Quiero ser poeta. Poeta, poeta, poeta, poeta. No sé cómo se hace (Pavón, 2008, en línea).

A su vez, el blog se *mudó* a libro, y este traslado de un *milieu*<sup>7</sup> digital al papel requiere varias decisiones editoriales y conlleva distintas repercusiones sobre el objeto en sí. Es posible rastrear varias estrategias editoriales a la hora de publicar una bitácora web, que corresponden por ejemplo a las siguientes preguntas: ¿respetar el orden de cronología inversa del blog o restablecerla?, ¿proponer un nuevo orden, más temático?, ¿corregir el estilo y la lengua, que suele exhibir erratas, y ligeros errores de lengua provocados por una escritura rápida que no se revisa antes de la publicación?, ¿conservar o no los comentarios de lxs lectorxs?, ¿imitar visualmente, en la página impresa, las in-

---

<sup>7</sup> Retomamos la idea del *milieu* del artículo “Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial” de Mariniello (2009) para hacer referencia al *milieu* inherentemente intermedial que es el blog.

terfaces del blog? Norma Carricaburo subraya que además de estas intervenciones de orden editorial, existen ciertas características de la hiperficción que se pierden al publicarla como libro: 1) la interactividad de lx lectorx con lx autorx y lxs otrxs lectorxs, 2) el texto como proceso y no como resultado, 3) los hiperenlaces, 4) u otros elementos que el soporte papel no pueda reproducir, como videos o música (cf. Carricaburo, 2008, pp. 144-145). Las características de la escritura en blog que no se pierden necesariamente al cambiar el soporte del blog al libro, serían, según Carricaburo, el “predominio de la imagen, los nuevos códigos de legibilidad, la oralidad, la seriedad o las ‘entregas’ propias del folletín (los *posts*)” (2008, p. 144). Además, el hecho de publicar el blog como libro genera, a su vez, 1) una amplificación del público, ajeno a la lectura en internet, 2) una mayor longevidad y 3) la vuelta a la categoría de autor (cf. Carricaburo, 2008, p. 145).

Como es de esperar, encontramos estas características igualmente en la adaptación del blog *Once Sur* al libro. Se restableció la cronología, es decir que se leen los fragmentos en su orden de publicación y no a la inversa, como aparecen en el blog, de lo más nuevo a lo más antiguo. Es interesante notar que, en la versión impresa, la primera entrada, citado *in extenso* más arriba, se fragmentó para borrar la mitad: termina después del paréntesis acerca de las preposiciones espaciales. Aunque el libro exhiba a menudo las interrogaciones acerca de lo que es la literatura y escribir, se cortó no obstante este primer planteamiento. La importante reducción de 1105 a 283 “entradas” del blog al libro impone entonces igualmente un recorte de las entidades textuales, como si se tratara de un acto quirúrgico: en el escribir sin escribir (Goldsmith, 2015) se compone una nueva entidad, como si fuese un *Frankenstein*, a partir de los restos —¿las ruinas?— de este archivo que alberga los fragmentos de una escritura en devenir.

Sin embargo, no se buscó adaptar el contexto de escritura. El pacto de lectura es desde las primeras líneas distinto: aquí, se trata de

un blog, aunque en formato de libro impreso. Lx lectorx se espera por ende más bien una suerte de diario íntimo que una novela o un poemario<sup>8</sup>. De hecho, a lo largo del libro se reafirma este pacto de lectura, como en el fragmento 101: “Quizás me gustaría cambiar este blog y escribir sólo cosas fantásticas sin ninguna conexión con la realidad, deseos y sueños, nada más” (Pavón, 2018, p. 41). El libro no pretende ser un ensayo, poesía o narración; es una enumeración fragmentada que vacila entre reflexiones, frases sueltas, anécdotas y poemas, tan común en los blogs, que prefieren los formatos cortos como los microcuentos, microensayos, poemas y aforismos (cf. Mora, 2006, p. 173; Escandell Montiel, 2014, p. 182). El blog permite a lx autorx “auto-representarse, asirse. Efectivamente, lx autorx o humanx que desea contemplar el proceso de su creación o de su vida debe necesariamente efectuar una torsión sobre sí mismx o aún mutilarse para asirse”<sup>9</sup> (Audran, 2019, p. 208) y se convierte así en una figuración del monstruo que corresponde al sentido que le da Marie Audran cuando recupera la definición que propone César Aira en su artículo “Art” (1993). Es decir, un dispositivo de reconfiguración de los fragmentos de sí. Se podría, por ende, plantear que la mudanza funciona aquí como dispositivo de torsión de la percepción (Audran, 2019, p. 209) — una característica inherente a la figura del monstruo— que se encarna tanto en la opción formal de la adaptación/ transposición del blog al libro, como en la auto-figuración de la autora. Se puede observar un movimiento de mutación constante: la escritura en devenir del blog

---

<sup>8</sup> La editorial sub-clasificó al libro como poesía en su página de internet, lo que plantea enseguida otra pregunta: ¿qué es poesía hoy en día? ¿En qué medida la clasificación genérica permite establecer el juego con el fuera de campo?

<sup>9</sup> La traducción es nuestra. En el original: “Le monstre est la figure fictive qui permet à l’auteur·rice de s’auto-représenter, de se saisir. En effet, l’écrit·vain·e ou l’humain·e qui souhaite contempler son processus de création ou bien sa vie doit nécessairement effectuer une torsion sur soi-même ou bien se mutiler pour les saisir”.

y luego la reconfiguración de los fragmentos en el libro, como en una mudanza, en la que unx reconfigura y recompone los espacios.

## Estéticas

Una de las diferencias principales entre una literatura pensada para ser consumida en internet y otra en formato libro es, según nuestro parecer, la estética. La escritura en internet es más volátil, impulsiva, espontánea. La relación con el presente no es la misma: el paradigma del presente es para la escritura en internet esencial, ya que se escribe, publica y lee en un circuito temporal más directo y por ende inminente. Las publicaciones viejas pasan, con la siguiente, hacia abajo; ya no corresponden a lo más nuevo y por consiguiente al afán de estar “al día”: el sujeto ya devino otra cosa. En cambio, el libro impone otras temporalidades que se vinculan con una idea de longevidad. En la transposición del blog al libro, en este espacio-ente, se halla la posibilidad de reconfigurar estos devenires.

Cecilia Pavón, además de haber escrito activamente su blog, publicó en el libro *Los sueños no tienen copyright* (2010) el cuento “Swedenborg vs. Kant”, cuya protagonista es blogger. Es interesante notar que las reflexiones que este personaje lleva a cabo se corresponden con la estética de escritura que Pavón exhibe en su propio blog, y a continuación en el libro *Once Sur*:

Los posts tenían que ser cortos, esa era la ética del blogger y ella no la iba a cambiar. La intuición le decía que lo contemporáneo era lo breve. Los posts de menos de cien palabras eran la forma universal progresiva y según esa máxima había que guiarse en el cyberespacio para propiciar el esperado cambio de era. Un blog no era una tesis doctoral, tampoco una novela. No era un objeto compacto que se situara a la orilla del mundo, para enrarecerlo o explicarlo. Aunque explicar el mundo estaba bien, eso pertenecía también a la ética del blogger cuya tarea era explicar el mundo junto a la colectividad. (...) Había que escribir, sí, pero no para acumular

objetos, sino para conectar a los objetos con las personas y a las personas con las personas de un modo nuevo y esperanzado. Y eso no podía hacerse con un estilo de escritura surgido de una industria tan arcaica como la industria editorial (Pavón, 2010, p. 84).

A estas premisas —brevedad, explicar el mundo, buscar las (inter) conexiones, crear colectividades— se añade igualmente “la importancia de escribir sin corregir” (Pavón, 2010, p. 88), es decir la búsqueda de una escritura que emula espontaneidad y no busca la perfección.<sup>10</sup> Se trata de un proceso, de una literatura en devenir que rompe con los moldes clásicos de lo que tendría que ser la literatura, como reafirma Pavón en *Once Sur*:

Igual, no crean que porque pongo un poema de Coleridge en mi blog me importa toda esa mierda de lo sublime, etc.

No me importa la cultura alta, nunca me va a importar. I dont give a fuck about galleries and museums. La poesía para mí es la basura que está en la calle el polvito que se levanta al caminar o la luz que entra por el techo medio roto del shopping Spinetto, un shopping venido a menos que está acá a dos cuadras (Pavón, 2018, p. 90).

El dispositivo del blog permite una estética del devenir, esto es, un dispositivo de narración del sí en el devenir. El blog posibilita un nuevo régimen de representación anti-esencialista: se aleja de la idea de la mimesis, de la idea de *representar* hacia la noción de *presentar*, de *mostrarse* en una renovación constante (Audran, 2019). La posición que se adopta en el blog es la de una artista de las vanguardias —“el arte es destrucción” (Pavón, 2018, p. 59)—, perdidamente enamorada sin embargo de la literatura —“(La literatura es lo más importante

---

<sup>10</sup> “En realidad en un blog, no importa vacilar, no importa dudar, siempre hay tiempo de redimirse, o, para decirlo de un modo menos enfático, siempre hay tiempo de mejorar. Un blog no es importante. O si lo es, siempre se trata de una importancia por venir.” (Pavón, 2010, p. 82).

para mí)” (Pavón, 2018, p. 53), “Sólo quiero sentir en mi corazón ese fuego, el entusiasmo genuino y absoluto de escribir” (Pavón, 2010, p. 62).

La estética empleada es una estética *low-fi* que se vincula con el *do it yourself*:<sup>11</sup> publicar un blog, es decir sin instancias de corrección. Esta escritura es puro gesto de espontaneidad, es una toma de posición en contra de la norma, de las leyes del mercado: “Sólo me interesa el arte si es barato, si es caro no me interesa. Sólo me interesa la poesía que es gratis como la respiración” (Pavón, 2018, p. 75).

En el blog, se insertan fotografías tomadas durante el cotidiano, con una cámara no-profesional. Vemos aquí otro gesto de estética de laboratorio (Laddaga, 2011), errante y urgente, del presente donde se celebra una estética de bajo presupuesto. Esto se relaciona con la estética de la basura<sup>12</sup> que se enlaza, a su vez, con la idea de “ecología cultural” (Zapf, 2016). No se trata de una escritura que busca una suerte de trascendencia o permanencia. Son textos que se inscriben en la actualidad y construyen presente. Para una escritura efímera y volátil, se usan técnicas de *lo-fi* porque no importa la alta calidad (*hi-fi*), sino la emulación de la espontaneidad de una escritura no transcendental que se compone de distintas materialidades: texto, foto, enlaces, videos, música, etc. Se elabora una dinámica del escribirse,

---

<sup>11</sup> Preocupaciones que se remontan a la época de Belleza y felicidad, como lo afirma la autora: “Obviamente, el mundo se volvió mucho más ecléctico e híbrido en los últimos diez años. Ahora a nadie le sorprende que la cultura y los negocios vayan de la mano, pero en la década del noventa eso todavía no era normal y se estaba gestando. Pienso que fue la década en que todo lo que tenemos ahora se gestó. La década del *do it yourself* y el *low-fi*, en la que cada usuario de una tecnología adquirida en el supermercado podía hacer su propia obra de arte. Belleza y Felicidad tuvo mucho que ver con ese clima de época.” (Alleen-Mossman, 2015, en línea).

<sup>12</sup> Ver por ejemplo la jornada que organizaron Benoît Coquil y Paula Klein “Archives de la quotidienneté et “littérature poubelle”: regards croisés France-Amérique Latine” (2017) y el artículo “>Trash< als ästhetische Kategorie der Postmoderne” de Kevyan Sarkhosh (2011).

del hacerse (*do it yourself*), del inscribirse y no dejarse fijar al errar la expresión por los distintos medios, materialidades y soportes.

### Combinación de medios

Otra transformación visible de la corporeidad misma de la literatura es la combinación de medios, en nuestro caso la de texto y fotografía. Aunque esta relación no es nueva en la literatura latinoamericana (cf. Schmitter, 2019, pp. 143-150), se puede no obstante observar un auge en publicaciones que introducen materialmente al otro medio en los últimos años,<sup>13</sup> poniendo así constantemente en tela de juicio los límites del discurso literario, en otras palabras: ¿qué forma parte de la literatura y qué queda afuera? ¿Cómo *leer* esta TransLiteratura que confronta a lx lectorx con sistemas semióticos que no pertenecen a la literatura, cuya materia *sine qua non* es la lengua verbal? A través de la introducción de lo que tradicionalmente no forma parte de la norma, se desestabilizan las lindes del discurso literario. Marie Audran propone concebir el monstruo como “figuración que permite representar transición(es) —*mostrare*— como una figuración generadora de transición(es) —*monere*—” (Audran, 2019, p. 218).<sup>14</sup> La combinación mediática genera tanto modificaciones de lo que es la literatura, como las muestra activamente en su identidad intermedial.

---

<sup>13</sup> Para solo mencionar algunos ejemplos posteriores a los años 2000 en el campo literario argentino: *Los que llegamos más lejos* (2002) de Leopoldo Brizuela, *Keres cojer?* (2005) de Alejandro López, *La vida descalzo* (2006) de Alan Pauls, *Las teorías salvajes* (2008) de Pola Oloixarac, *Kozmik tango* (2009) de Beatriz Vignoli, los ya mencionados *Decime que soy linda* (2012) de Sol Fantin, *Diario de una princesa montonera —110% verdad—* (2012) de Mariana Eva Pérez y *Cuaderno alemán* (2015) de María Negroni; *Lumbre* (2013) de Hernán Ronsino, *Tropico de Villa Diego* (2014) de Mario Castells, *Las hamacas de Firmat* (2014) de Ivana Romero, *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte.

<sup>14</sup> La traducción es nuestra. En el original: “Figure seuil, de l’entre ou liminale, le monstre est autant une figuration qui permet de représenter des transition(s) —*mostrare*— qu’une figuration génératrice de transition(s) —*monere*—”.

En *Once Sur*, se hallan 19 fotografías, en blanco y negro, más la fotografía en la tapa (cf. fig. 1 abajo). Previamente fueron publicadas en el blog, en colores. El hecho de imprimirlas en blanco y negro acentúa su estética *lo-fi*: a veces, es difícil ver todo lo que se muestra en la imagen. La presencia de las fotografías tiene una incidencia sobre la lectura, ya que el otro medio impone otro tipo de lectura, un tiempo de contemplación que difiere del de la lectura del texto verbal. Las fotografías fragmentan el texto verbal: se exhiben siempre en una página blanca, intercalada, como si fuesen cuadros en un muro blanco. Ninguna fotografía tiene pie de foto y en el texto verbal no se hace mención de las fotografías, es decir que no se indica con qué lugar del texto verbal leerlas.<sup>15</sup> Están ahí, su presencia perturba el fluir de las palabras, acentúan la intimidad y cotidianidad de la escritura, esto es, la exhiben de otra manera, pero la siguen escribiendo a través del discurso visual.

¿Qué muestran estas fotografías? Algunas, texto. La primera fotografía enseña por ejemplo una nota manuscrita: “Clau tengo insomnio no me despiertes mañana” (Pavón, 2018, p. 15). En otra se ve una remera en la que se lee la frase “y qué importa todo esto si igual ES el fin del mundo” (Pavón, 2018, p. 68, publicada inicialmente el 13 de agosto del 2010). También se encuentran dos invitaciones a eventos en el espacio cultural “Tu Rito” que gestionaron Cecilia Pavón y Fernanda Laguna: una invitación a una lectura (Pavón, 2018, p. 81)<sup>16</sup> y otra para un “cocktail del mal vestido casual” (Pavón, 2018, p. 104), que se acompaña en el blog por un poema de Ariana Reines, traducido

---

<sup>15</sup> Mario Bellatin tiene otra estrategia: las fotografías, dotadas de un pie de página, permiten un *leer-doble*, un volver sobre el texto verbal a partir de las fotografías. Para ahondar, cf. Schmitter, 2019, pp. 165-227.

<sup>16</sup> En el blog esta invitación se titula “Esto no tiene nada que ver con el mundo del arte” y lleva el pie de foto “es una muestra de cuadros con poemas sobre caballos” (13 de julio de 2010).

“rápido” por Pavón (cf. 10 de junio de 2011). El libro *Once Sur* se cierra con una fotografía de un libro en inglés abierto en cuya página alguien dibujó corazones y garabatos (Pavón, 2018, p. 111). Por lo tanto, estas fotografías son menos enigmáticas que las otras, ya que, gracias a su contenido verbal, se explican por sí mismas. Se vinculan explícitamente con la literatura, sea porque anuncian un evento literario, sea porque exhiben texto literario o la escritura manuscrita que reenvía a la acción física de escribir —y esto, como veremos más adelante, tiene su importancia.

La siguiente clasificación temática que se podría proponer es una que se vincula con el espacio vital: la casa. Se abren las puertas al lectorx: no solamente la autora muestra su “interior” en el discurso literario, sino también en las fotos. Si en el caso del libro, *lx lectoespectadorx* (cf. Mora, 2012) supone que el escritorio con vista al jardín (Pavón, 2018, p. 19) pertenece al inventario de la poeta, se confirma su duda en el blog. La fotografía se publicó originalmente el 19 de julio de 2009 junto al comentario “la mesita que me compré para trabajar en mi habitación”. Otras fotografías sin embargo son más enigmáticas: un escritorio de pino (Pavón, 2018, p. 49) —¿tal vez el que compraron para su amigo Stuart? (Pavón, 2018, p. 92)— o la vista de una hoja grande de una planta tropical a través de una ventana (Pavón, 2018, p. 91). En el blog, se acompaña esta última imagen por un poema: “la ventana de la cocina. / hubo tormenta. / volví en el subte re vacío, la línea E / el subte estaba vacío y a los costados del vagón pasaban como rayos de luz no sé si hacia adelante o hacia atrás / (la foto la sacó c. iglesias)” (10 de diciembre de 2010). También aparecen personajes que se aparentan a los del texto verbal: una mujer de pelo corto en el jardín, fumando mientras riega las plantas con la manguera (Pavón, 2018, p. 31); dos chicos en un columpio en el jardín (Pavón, 2018, p. 65); la cadera de una mujer, vestida de una falda escocesa (Pavón, 2018, p. 42); la misma mujer del jardín en malla con su hijo pe-

queño y semidesnudo en la cama (Pavón, 2018, p. 96), que resulta ser el mismo chico del columpio. Así, las fotografías siguen escribiendo el texto, son instantáneas que ejemplifican la cotidianidad. El recurso a la intermedialidad permite captarse mediante piezas o fragmentos de lo cotidiano y posibilita así un mostrarse plural y caleidoscópico.

La cotidianidad se compone también del espacio exterior y de lxs amigxs. Vemos por ejemplo a la escritora en una habitación de hotel, frente a su computadora (Pavón, 2018, p. 108), tres personas nadando en el agua (Pavón, 2018, p. 101),<sup>17</sup> la noche estrellada (Pavón, 2018, p. 58), el cielo con nubes (Pavón, 2018, p. 24). Esta última imagen se asemeja, en el blog, con el texto: “una vez un alemán me dijo: la pareja son paredes, paredes que no conducen a ningún lado. Pero no me parece que sea así” (13 de noviembre de 2009) y se publica, en el libro, como fragmento 49 (Pavón, 2018, p. 21). En el “nuevo” contexto en el cual se inserta la fotografía, se asociaría más bien con el fragmento que la precede: “Tengo muchísimo trabajo pero todas las noches tomamos algo y fumamos un cigarrillo y charlamos de cualquier cosa sentados en el jardín. La rutina tiene su encanto. En la conversación está el infinito” (Pavón, 2018, p. 23). Es decir que lx lectorx crea también nuevas asociaciones en el espacio del libro: en cierto sentido, el acto quirúrgico en el cuerpo del texto-foto-amalgama que supone el traslado del *blog* al libro permite la creación de una nueva entidad de sentido. Luego aparecen las fiestas: seguramente Cecilia Pavón bailando (Pavón, 2018, p. 84), ya que el pie de foto en el blog aclara “SOY SOLIPISTA. Foto Laura Crespi” (20 de agosto de 2010). Las dos siguientes fotografías fueren publicadas juntas en el blog, el martes 20 de julio de 2010, bajo el título “Tu rito” y acompañadas por el siguiente poema:

¿un lugar para viajar a las estrellas quizás? / y otra cosa, a veces el alcohol  
se parece a la literatura / y otra cosa, la realidad es algo que se escabulle

---

<sup>17</sup> Esta fotografía corresponde, en el blog, al fragmento 130 (Pavón, 2018, p. 51).

/ y otra cosa, olvidemos la racionalidad en el amor / no son ideas mías. salvo la última. me las dijeron por chat. / Las fotos son de [www.loshechizados.blogspot.com](http://www.loshechizados.blogspot.com)

Las imágenes muestran cortinas —detrás una sala oscura (Pavón, 2018, p. 73)— y dos mujeres, una de espalda, sentada, otra sonriendo, de pie (Pavón, 2018, p. 76).

Las fotografías en el libro son oscuras, enigmáticas en su mutismo, y a su vez permiten reforzar una intimidad para con el universo de Pavón quien se desnuda ante nuestros ojos: “hay fuerzas extrañas que a veces me desdibujan del mapa, y voy caminando por la calle como una vida sin nombre, desnuda. Desnuda, sin ropa, sin nada” (Pavón, 2018, p. 72). Frente a esta disolución, el dispositivo del blog ofrece la posibilidad de recomponer un mapa de sí, aunque los contornos se difuminen también en la escritura intermedial.

## **Escribir**

*Once Sur* es una escritura híbrida, atravesada por otros medios y las lógicas de la escritura en internet. Aparte de las fotografías, se encuentra en el blog el recurso a cierta escritura no creativa (Goldsmith, 2015) que consiste en publicar poemas de otros, por ejemplo, el poema “Cae la tarde y” de Charly Gradín, que, encima, se compuso únicamente con los resultados de búsquedas en Google. También se hallan poemas de Mariano Blatt o Timo Berger, citas de otros blogs o de artículos. El blog se comprende como plataforma para compartir y se convierte así en un espacio donde las voces y autorías se mezclan. La idea de cierto desdibujamiento de los contornos de autor por la pluralidad de voces conlleva una TransAutoría, que se refuerza además por las traducciones de otros escritores hechas por Pavón: ¿quién escribe al traducir, es decir reescribir un texto en otra lengua? Aunque estas publicaciones no se hayan incorporado al libro, encontramos sin embargo una cita no referenciada (fragmento 128, p. 52) que proviene

del artículo “El arte del futuro” de Francisco Garamona, Fernanda Laguna y Mumi K. publicado en la revista *Panambí. Revista de investigaciones artísticas* (2015, p. 14). Por ende, hallamos igualmente aquí, en este escribir sin escribir, la idea antes señalada que esta escritura gestada en una bitácora web busca establecer comunidades. Las palabras de la comunidad se vuelven a utilizar en una ecología del reciclaje: “En internet encuentro rastros de personas que te aman, no sé quiénes son, sus palabras e imágenes me llegan tenues, distorsionadas, incompletas. (...) Recojo esas pequeñas señales desde un cibercafé y las guardo en mi corazón. Algo haré con ellas, ahora o después” (Pavón, 2018, p. 7), o también “todo lo que escribo me viene de alguna parte se lo copié a alguien, me llamó la atención cuando leí algo y después lo usé” (Pavón, 2018, p. 70). Este posicionamiento acerca estas escrituras mucho más a las lógicas del arte contemporáneo con la utilización del *copy and paste* y la postproducción (cf. Goldsmith, 2015; Laddaga, 2007; Bourriaud, 2004) que a las lógicas de una escritura canónica, donde prevalece la idea romántica del genio y de la originalidad.

Al ser traductora, Cecilia Pavón juega igualmente con un atravesar el español con otras lenguas, aunque en el libro sean momentos muy puntuales. La lengua se abre a otras sonoridades, invoca otros espacios y culturas:

El amor para mí es esto (...) yo me transformé en vos y vos te transformaste en mí, y al final éramos diferentes y éramos iguales y nos dijimos chau with a smile y nos dijimos hola with a smile (Pavón, 2018, p. 32)

otra tarde en la que me gustaría sonreír / cuando siento que la poesía es un gas / que envuelve el mundo / un gas que envuelve el mundo / y yo sólo estoy en mi casa / triste / sad / colgando la ropa / y lavando la tazas [sic] del café (Pavón, 2018, p. 54)

¿*Leben oder Theater?* / Las palabras son puras y atraviesan la pesadilla de internet (Pavón, 2018, p. 110).

En estos ejemplos, ni siquiera la lengua verbal —el material predilecto de la literatura— es estable, “pura”. Se la lleva al límite de la norma, acercando la sintaxis a la oralidad e introduciendo otras lenguas que abren asociaciones de distintas maneras. “With a smile” se puede entender, por ejemplo, como irónica referencia a la cultura yanqui, pero también como referencia a la canción homónima de Eraserheads *Leben? Oder Theater?*, en cambio, hace referencia a la obra de la pintora Charlotte Salomon, creada entre 1940-1942 en el sur de Francia antes de ser deportada por los Nazis.

Entendemos la hibridez lingüística como otra marca proveniente del otro medio, este espacio babilónico en el cual es fácil “viajar” por distintos espacios y contenidos lingüísticos, y por ende culturales. A su vez, la hibridez, y entonces heterogeneidad de la lengua, reenvía igualmente a un trabajo con la lengua para encontrar posibilidades de *decirse*. Es en el *entre-dos* en donde sucede la expresión, en el espacio *entre* dos lenguas; es en la fricción de estas dos lenguas que se producen nuevas sensibilidades.

Internet permite tener acceso a una enorme cantidad de contenido, por lo cual se puede también convertir en “pesadilla” y dificultar la escritura. En numerosas ocasiones, la autora tematiza que “[e]s re difícil escribir poesía cuando se está todo el día en internet... No sé cómo hacer para escribir un poema con onda” (Pavón, 2018, p. 20). La rapidez de la escritura en línea y el hecho de no corregir provoca, a su parecer, que los poemas sean amusicales (Pavón, 2018, p. 55). Según ella, el género poema pertenecía al uso de “la libretita” (Pavón, 2018, p. 60) y no al blog que tiende a exhibir el proceso de escritura: “A la tarde escribí que el pasado es un bosque incendiándose y después lo borré. Desde que alguien me dijo que mi blog es new age me re paranoiqueo.” (Pavón, 2018, p. 39). El dispositivo blog establece una tensión entre asirse a sí-misma y el hecho de ser aprehendida por el ojo del otro cuyo juzgamiento —este también

impulsivo, directo, interactivo— provoca el abandono, o incluso la destrucción.

## **Mutaciones**

Cuando uno es abandonado se siente un monstruo de repente. Tal vez quise explorar ese límite, regodearme con mi destrucción.

Cecilia Pavón, *Once Sur*

A su vez, la escritura se mezcla con una idea de género y de mutación. La que escribe es mujer, y, desde este lugar, ataca también al canon:

Creo que el yo femenino es bastante diferente al yo masculino, pero en la historia de la filosofía y la cultura sólo está representado el yo masculino, la poesía que me interesa es la que habla de este yo femenino que es bastante desconocido aunque “las mujeres escriban” hace tiempo, y trabajan como se dice siempre y tengan los mismo derechos, para mí no se trata de una cuestión de derechos sino de conocimiento... creo que por eso las mujeres sufrimos más o parece que sufrimos más por amor... porque nuestro yo es diferente, o sea no está tan delimitado por la independencia sino más bien por la relación con los demás. Y cuando una mujer investiga sus emociones le dicen que es confesional... o si es directa en comunicar lo que le pasa, le dicen que su obra no tiene valor, porque en el mundo de la cultura la moneda más valiosa sigue siendo la ironía y la distancia. Yo quiero saber qué sienten y piensan las mujeres (Pavón, 2018, p. 87).

Lo que interesa a la autora es una literatura calificada por el “centro”, si pensamos el campo cultural en términos de centro y periferia, como confesional y sin valor; y es justamente este “tipo” de literatura la que Cecilia Pavón está proponiendo. Su escritura se sitúa en el limbo del campo cultural dominante. Reivindica que “la poesía debe ser el retorno de la especie, es decir el lado más animal del ser humano en el que desaparece el ego y actuamos y nos proyectamos como especie”

(Pavón, 2018, p. 23) y que se debe creer en la intuición ya que “[l]a intuición pura no tiene género artístico” (Pavón, 2018, p. 88). Es una escritura que se relaciona con el “placer físico y primitivo de escribir” (Pavón, 2018, p. 66), pero se escribe desde un cuerpo femenino que no tiene miedo en exhibir sus interrogaciones y aficiones acerca de la literatura, del arte, de los amigos, del amor, del cuerpo, de la ropa, y de su relación con el hábitat (el espacio íntimo —la casa— pero también el espacio público, Buenos Aires, única ciudad vanguardista en los ojos de la poeta). Se reivindica este otro lugar, el de la mujer, señalando su otredad: “Las mujeres no somos personas somos animales. Está en el libro de Dalia Rosetti, y es totalmente verdad. Agarramos la lapicera, el cuaderno azul para escribir, pero no somos personas. Las personas escriben, nosotras siempre queremos coger, como los animales.” (Pavón, 2018, p. 26). Asimismo, se expresa el deseo de ser rara, un deseo posibilitado por la literatura.<sup>18</sup> La escritura permite la transformación y se presenta, así, como vía de escape: “uno escribe también para decir: no soy sólo eso, soy otra cosa, otra cosa, puedo zafar” (Pavón, 2018, p. 36). La escritura es por ende en mutación, pero también es lo que permite la mutación en otra cosa, en algo más, o menos, animal; la escritura desborda, va más allá de los marcos institucionalizados, se expande hacia otros territorios fuera del campo. El cuerpo de la literatura es un dispositivo trans, híbrido y en devenir, y el cuerpo de la autora encarna este dispositivo, ya que se trata de un cuerpo que se transforma y que escapa.

---

<sup>18</sup> Así se afirma: “Tengo 39 años. Aunque esté todo el día trabajando en la computadora traduciendo una cosa de informática, quiero ser una chica rara que se pone sus aros plateados con forma de hojita, comprados por un amigo gay en Brasil, y se sienta a tomar un café en un shopping de los suburbios del centro (rodeada de ancianos) y dice, soy una chica rara, y estoy bien porque soy una chica rara, tenga la edad que tenga, soy una chica rara, porque si escribo soy siempre una chica rara porque tener el poder de escribir es algo siempre muy raro y creo que viviré siempre en la frontera de la rareza, que es lo mismo que decir que viviré siempre en la frontera de la fe.” (Pavón, 2018, pp. 77-78).

## Reflexiones finales

El blog y su libro homónimo *Once Sur* funcionan como un archivo, como documento que atestigua de la dificultad y de las transformaciones de lo que significa escribir en la era de internet. Es un espacio que muestra las mutaciones (*mostrare*) y genera devenires (*monere*) invitando a lx lectorx a que cambie también su lectura, a que viaje entre el blog y el libro, entre el texto verbal y la imagen. Es la expresión de la mutación en la que se halla la literatura ultratemporánea: hacia una TransLiteratura que está atravesada por otros discursos y medios, por otros regímenes estéticos y lógicas de mercado, aunque dialogue de forma ambigua con los funcionamientos tradicionales —un blog, en el que la poesía es gratis como el aire que se respira versus los libros que circulan en el mercado editorial. La corporeidad misma de la literatura se transforma, se vuelve monstruosa, se opone a los ideales canónicos de la literatura: la norma, las reglas, el canon (masculino, racional y blanco). Aquí se escribe desde otro lugar, tanto física —internet, la mujer— como conceptualmente —la rareza.

El dispositivo del blog, tanto como su mudanza al libro, se tienen que entender como dispositivos de difracción del yo, como recomposición caleidoscópica y continúa del sujeto nómada y plural. La escritura permite transformarse, en cierto sentido, el proceso de escritura es otra mudanza. No se trata de *representar*, sino de *presentar*; no de *reproducir* sino de *producir* una reconfiguración (Audran, 2019, pp. 228 y 563)<sup>19</sup>: el pasaje del blog al libro es una escritura sin escritura,

---

<sup>19</sup> Para ilustrar esta idea: “El monstruo [es un] dispositivo de percepción subversivo que no instauro la reproducción o la representación de un original sino la producción o la presentación de un impensado” (Audran, 2019, p. 228), “Leída mediante la operatividad del monstruo que desplaza la práctica estética de la representación a la presentación, de la reproducción a la producción, podríamos decir que la literatura actual ‘produce presente’ (para retomar la expresión de Ludmer, 2007) por su acción desestabilizadora” (Audran, 2019, p. 563). La traducción es nuestra.

se trata de un trabajo de recomposición. El cuerpo de la literatura se abre, incorpora el discurso visual, otras lenguas, otras premisas que tienen que ver con el otro medio, esto es la rapidez, la no-revisión, el impulso, el presente que contrae el momento de producción, publicación y, de cierta manera, recepción.

El hecho de que se publiquen blogs como libros que ingresen al circuito más clásico de la edición pone, sin embargo, de manifiesto que estas nuevas formas de hacer literatura ya forman parte de lo que hoy se considera literatura. Seguramente sea posible reducir este tipo de publicaciones al argumento económico en casos como los blogs peruanos *Soltera codiciada* (2013) de María José Osorio y *Busco novia. El libro del blog* (2008) de Renato Cisneros. No obstante, nos parece que, en el caso de Cecilia Pavón, el gesto es más *punky*, como lo es la tapa del libro: la autora, recostada sobre un sofá verde, tapa su desnudez aparente con una toalla de un verde más claro, un plato negro impide la vista del pubis. En su mano derecha un cuchillo, sobre el plato un carozo de una fruta amarilla cuya carne tiene en la mano izquierda, lista para ser devorada. Este libro, tanto como su tapa, es un gesto de escritura disruptiva que rompe con el *establishment*, con lo canónico y se abre hacia nuevas corporeidades.



Fig 1. Tapa del libro

### Referencias bibliográficas

- Allen-Mossman, A. (2015). Entrevista a Cecilia Pavón. *Journal of Graduate Research, Columbia University*. Recuperado de <http://laiccolumbia.reclaim.hosting/journal-graduate-research/entrevista-cecilia-pavon/>
- Audran, M. y Schmitter G. (2017). TransLiteraturas. *Revista Transas*. Recuperado de <http://www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/>
- Audran, M. (2019). *Monstres. Insurrection de la chair et révolution du voir dans la Nueva Narrativa Argentina. Mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Gabriela Cabezón Cámara, Fernanda García Lao, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin* (Tesis doctoral). Recuperada de <https://hal.inria.fr/tel-02880317v1>

- Audran, M. y Schmitter G. (2020). *TransLittératures, TransMédialités, TransCoporalties latino-américaines (2000-2018)*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproduction: la culture comme scénario. Comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon: Les Presses du réel.
- Brizuela, L. (2002). *Los que llegamos más lejos: relatos*. Buenos Aires: Aguilar Altea Taurus Alfaguara.
- Carricaburo, N. (2008). *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*. Buenos Aires: Circeto.
- Caruso, A. L. (2011). *Red Social*. Buenos Aires: Spiral Jetty.
- Casciari, H. (2005). *Más respeto que soy tu madre*. Barcelona: Mondadori.
- Castells, M. (2014). *Trópico de Villa Diego*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Cisneros, R. (2008). *Busco Novia. El libro del blog*. Lima: Aguilar.
- Copacabana, L. (2006). *Buena leche: diarios de una joven (no tan) formal*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Coquil, B. y Klein P. (2017). Archives de la quotidienneté et "littérature poubelle": regards croisés France - Amérique Latine (Paris). *Fabula*. Recuperado de [https://www.fabula.org/actualites/archives-de-la-quotidiennete-et-litterature-poubelle-regards-croises-france-amerique-latine\\_77862.php](https://www.fabula.org/actualites/archives-de-la-quotidiennete-et-litterature-poubelle-regards-croises-france-amerique-latine_77862.php)
- Cremonte, U. (2015). *Selfie*. La Plata: Club Hem Editores.
- Escandell Montiel, D. (2014). *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y Blogosfera*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- Fantin, S. (2012). *Decime que soy linda*. Buenos Aires: milena caserola.
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gradin, Ch. (2011). *(spam)*. Buenos Aires: Ediciones Stanton.
- Hernaiz, S. (2016). *Las citas*. Buenos Aires/Bahía Blanca: 17 grises editora.

- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Laddaga, R. (2011). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Link, D. (2004). *La ansiedad. Novela trash*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- López, A. (2005). *Keres cojer?=guan tu fak*. Buenos Aires: Interzona.
- Lutereau, L. (2012). *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro*. Buenos Aires: Pánico el Pánico.
- Mariniello, S. (2009). Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial. *Acta Poética*, 30(3).
- Mavrakis, N. (2012). *No alimenten al troll*. Buenos Aires: Tamarisco.
- Mora, V. L. (2006). *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Mora, V. L. (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- Negrón, M. (2015). *Cuaderno alemán*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones.
- Oloixarac, P. (2010). *Las teorías salvajes*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- Osorio, M. J. (2013). *Soltera codiciada*. Lima: Aguilar.
- Pantin, A. (2014). *Transparent como lo digital*. Paraná: Gigante.
- Pauls, A. (2006). *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pavón, C. (2010). *Los sueños no tienen Copyright*. Buenos Aires: Recursos editoriales.
- Pavón, C. (s. f.). *Once Sur*. *Once Sur*. Recuperado de <http://oncesur.blogspot.com/>
- Pavón, C. (2018). *Once Sur*. Buenos Aires: Mansalva.
- Pérez, M. E. (2012). *Diario de una princesa montonera —110% verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Raimon, M. (2000). *Mi amiga Olga. Gaby, Fofó, Miliki y una historia de amor por internet*. Buenos Aires: Norma.

- Robles, S. (2011). *Los años felices*. Buenos Aires: Pánico el Pánico.
- Robles, S. (2014). *Las redes invisibles*. Buenos Aires: Momofuko.
- Romero, I. (2014). *Las hamacas de Firmat*. Rosario: e(m)r.
- Ronsino, H. (2013). *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sánchez Viamonte, V. (2018). *Magdalufi*. La Plata: EME.
- Sarkhosh, K (2011). >Trash< als ästhetische Kategorie der Postmoderne.  
En A. Hölder (Ed.), *Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft* (pp. 367-377). Heidelberg: Synchron.
- Schmitter, G. (2018). ¿Citar es escribir? Internet como plataforma creativa en la literatura argentina de lo ultracontemporáneo. *Pandora*, 14, 41-57.
- Schmitter, G. (2019). Hacia unas TransLiteraturas hispanoamericanas: reflexiones sobre literatura trans e intermedial en Argentina, Chile y Perú (2000-2017). *América sin nombre*. doi:10.14198/AMESN.2019.24-1.04
- Speranza, G. (2006). *Fuera de Campo*. Barcelona: Anagrama.
- Vignoli, B. (2009). *Kozmik tango*. Santa Fe: Editorial Municipal de Rosario.
- Viñao, G. (2013). *Interferencias. Nouvelle digital*. Mar del Plata: La Bola.
- Zapf, H. (2016). *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Zoey, J. P. (2014). *Te quiero*. Buenos Aires: Páprika.

## Fragmentos de un discurso vampírico: *El conserje y la eternidad* de Ricardo Romero

*Marcos Seifert*

Se me dirá: henos de nuevo aquí, siempre con la misma incapacidad de superar la línea, de pasar al otro lado, de escuchar y hacer comprender el lenguaje que viene de otra parte y desde abajo.

*La vida de los hombres infames*, Michel Foucault

### **La araña vampiro**

En *El conserje y la eternidad* (2017), de Ricardo Romero, un conserje duerme bajo la cama, tiene costumbres depredadoras, es adicto al cloroformo, secuestra a sus víctimas cuya sangre le sirve de alimento, y escribe. La escritura, atributo del monstruo, es obsesión, instrumento terapéutico, coartada, trampa, pero, sobre todo, es una acción que permite volver sobre la distinción barthesiana entre *écrivain* y *écrivain*. Para el segundo, propone Barthes, el lenguaje es sólo un instrumento de comunicación que se corresponde con lo que él quiere decir y la palabra sería aquello que pone fin a la ambigüedad del mundo. En cambio, para el *écrivain* el lenguaje no es ni herramienta ni vehículo de pensamiento, sino lo contrario: algo que no puede explicar el mundo, de ahí que se pierda “todo derecho a la verdad” (Barthes, 1977, p. 204). Decir que el monstruo vampírico de esta novela (cuya relación con el vampirismo carece de mucha de la parafernalia que acompaña

esta tradición) es un escritor significa señalar su íntima condición de écrivain: alguien consciente del modo en que se pierde a sí mismo y al mundo en las sinuosidades de la escritura. Alguien que comprende que el resultado de ese proceso no es alcanzar respuestas definitivas ni mucho menos, sino hacer emerger la vacilación, los interrogantes, la suspensión de los enunciados verdaderos o falsos.

Pero en *El conserje y la eternidad* esta escritura del monstruo no se presenta sin mediaciones. En primer lugar, se advierte el recorte y armado de una serie que se ancla en tres años significativos en términos histórico-políticos para el país: 1955-1982-2001. Lo que une, además, a esta tríada en la que se apoya la estructura del texto es “el sentido de un final”, de cierre trágico, en cada caso, de un período de la historia argentina. Sobre lo informe y desbordante de la escritura de la criatura se opera una contención mediante la fecha con carga histórica. Otra operación de sentido que interviene desde fuera es la del epígrafe de Alejandra Pizarnik que se lee en el inicio: “*En el centro puntual de la maraña / Dios, la araña / encontrado en su mesa de trabajo el 25 de septiembre de 1972*” (Romero, 2017, p. 4). En ese borde de comunicación con lo exterior que constituye el epígrafe se condensan muchos sentidos que orientan la lectura del texto. En principio, la particularidad de que la cita no sea cualquier verso o fragmento de la célebre poeta, sino el hallado sobre su mesa cuando la encontraron muerta y que esta circunstancia quede referida tácitamente en la notación de la fecha. Esta proximidad con la muerte ilumina como una relación imposible el diario que se va a leer en la medida en que es la escritura del que no puede morir, del que no puede acompañar su legado escrito con su propio cadáver. En cuanto al poema en sí se convoca otro sentido en contraste: una sugerencia a un imaginario del mal condensado en la figura del dios-araña que confronta acá con un narrador-monstruo que no se vincula de forma directa con lo maligno.

Sin dudas, la inscripción del poema en el umbral del diario anticipa su tono, la misteriosa gravitación de lo poético, y Pizarnik, además, como autora de *La condesa sangrienta*, convoca su propio vínculo con la tradición vampírica en la que el texto se inscribe. No puede soslayarse tampoco la remisión del poema a lo confuso y caótico (la maraña) que apunta tanto al universo como a la misma escritura. En esa resonancia el texto trabaja especialmente en los pasajes de 1982 en los que Drodman habita una red de túneles subterráneos (¿un guiño a *Los pichiciegos* de Fogwill?) y se detiene a pensar en el hombre que ideó un desvío triangular que constituye un punto ciego en medio de esos pasadizos: “Puedo imaginar a ese hombre, insomne en su casa, con su familia, soñando con este agujero bajo la ciudad. Incapaz de pensar en otra cosa” (Romero, 2017, p. 57). La experiencia de los túneles, esa maraña y la imaginación de su creador, nos remiten al relato de Franz Kafka “Der Bau” (“La obra”) en el que un narrador animal describe su incansable labor de excavación de un conjunto de túneles a los que dedica su vida. El relato exhibe cómo los avances en la construcción de un refugio que lo proteja de peligros del exterior no eliminan jamás la constante sensación de miedo y amenaza que ocupa sus días.

Junto a cada año, como otra operación de edición (¿será este editor-autor la referencia adecuada para pensar al dios-araña?) un paréntesis encierra una enumeración de figuras monstruosas que se vinculan de forma más directa en algunos casos y menos en otros con la tradición del vampiro. Lo peculiar de esta serie es la evidente voluntad de reunir variaciones del monstruo que proceden de distintas culturas y regiones como una suerte de mapeo de extensión global que vaya más allá de la asociación de esta figura con el folklore de Europa del Este o las referencias literarias más conocidas. Por ejemplo, bajo 1955 se lee lo siguiente: “1955 (Adze; Blautsauger; Bruxa; Burculacas; Ch’ing Shih; Chon-Chón; Ciuateteo; Dachnavar)” (Romero, 2017, p. 5). La lista contiene referencias a criaturas del folklore

de pueblos de Togo, Alemania, Portugal, Grecia, China, la mitología azteca o la tradición armenia. La variación de esta figura dentro de la cultura mapuche, el Chon-chón, resalta el esfuerzo de vincular varias de estas manifestaciones con la tradición del vampiro en la medida en que sus rasgos (un ave gris formada a partir de una cabeza humana con garras y unas orejas que funcionan a modo de alas) no tienen demasiados puntos de conexión. La narración se organiza, entonces, en una serie temporal articulada por tres momentos que remiten a la historia nacional acompañada por otra que expone una lista de variaciones locales del vampiro (lo global). La serie histórica se articula por medio del orden salteado, el ingreso puntual a través de tres tiempos que funcionan como cortes, la serie vampírica se sostiene en el orden alfabético que, si bien puede ser arbitrario, no deja de aludir a lo enciclopédico y a la búsqueda de un saber ligado a la totalidad. Si bien esta última serie permite liberar a Juan Drodman del linaje directo de Drácula y su tradición europea y lo inserta en un espectro más amplio y con mayores variantes<sup>1</sup>, la lista proyecta también aquello que la criatura enuncia constantemente como el objeto —siempre presente, pero también siempre inalcanzable— de su labor como escritor: el ordenamiento de la experiencia, el intento de domesticación y aprehensión de su naturaleza monstruosa.

La idea del imaginario del final y de cierre de época que presenta cada uno de estos años se vuelve significativa en el texto no sólo porque invita a pensar un hilo en común entre acontecimientos o coyunturas históricas tan diferentes, sino porque se accede a ella mediante el punto de vista de aquel que, además de ser ajeno a la rea-

---

<sup>1</sup> Es curioso el modo en que este movimiento de despegue de la tradición literaria europea se contrapone a otro gesto que lo acerca directamente a uno de sus textos más célebres. La escritura de Drodman, que incursiona una y otra vez en la resonancia poética, lo vincula al relato *El vampiro* (1819) de John William Polidori. Este primer vampiro no era otra cosa que un poeta. La seductora figura de Lord Ruthven está inspirada en la vida de Lord Byron, de quien Polidori era médico personal.

lidad social, también lo es respecto a la misma concepción de final. ¿Cómo puede captar el final aquel que está atrapado en un presente de pura repetición? ¿Qué tipo de acceso al presente tiene aquel que lo experimenta descoyuntado de cualquier esquema que lo articule de manera explicativa en su relación con el pasado y el futuro? El texto de Romero tiene dos capas que en realidad son inescindibles: una es el material “en crudo” de aquel que en términos sociales y políticos no comprende ni se comprende, la otra es la de la intervención que encuadra al narrador y su testimonio incierto en relación con coordenadas puntuales. El extrañamiento se produce en ese cruce, en esa yuxtaposición.

### **Restos inmortales**

La adscripción del narrador-personaje de esta novela a la serie vampírica no es producto de algo que la novela explicita (el término vampiro está ausente), sino que es resultado de una lectura enmarcada en esas listas ya mencionadas que entre paréntesis despliegan las variaciones de esta figura así como también de las sugerentes prácticas de succión sanguínea a las que este sujeto somete a sus víctimas y que las deja en un estado de letargo. El tan diverso abanico de manifestaciones vampíricas permite entender que, incluso con sus particularidades y diferencias, Drodman integra, sin dudas, este grupo y, como se dijo, lo libera de la relación directa con la tradición literaria europea. En cierta medida, su condición de “escritor” (en la que sólo está activa la idea de un yo que escribe, lo que Barthes llama “*scribens*”)<sup>2</sup>, parecería en principio darnos pie para vincularlo a la literatura (otro vampiro escrito, en particular, uno que *se escribe*), pero la serie de variaciones culturales lo posicionan más bien en conexión

---

<sup>2</sup> Las otras dimensiones que están “tejidas” en la escritura según Barthes —*autor* (el yo garante, responsable de la obra), *persona* (la cotidiana que “vive” sin escribir), y *scriptor* (el escritor como imagen social)— están ausentes en el texto de Drodman (Barthes, 2005, p. 279).

con leyendas que provienen del folklore y lo popular. ¿Es Juan Drodman otro avatar, en este caso monstruoso, de las tensiones entre lo popular y lo letrado en la literatura argentina?

En tanto monstruo, condición innegable del personaje, debe destacarse el modo en que, en línea con este carácter, constituye una disrupción productiva del conjunto de rasgos que se han vuelto convenciones para definir al vampiro. Drodman, además de proponerse como adaptación rioplatense que se camufla en el corazón de la ciudad y los hábitos porteños, se destaca por poner en crisis incluso características constitutivas de la figura del vampiro y de esa manera, cumplir con el potencial de dislocación y transgresión de las categorías que toda monstruosidad encarna.<sup>3</sup> Drodman desestructura y desestabiliza aquello que ha devenido rasgo anquilosado en la historia literaria del vampiro. Frente a la estirpe despiadada y aristocrática de este monstruo, el conserje se presenta, más bien, como un despojo, una figura precaria que parece haber sido desposeída, reducida, por momentos, a un estado de “viviente” que sólo se moviliza para sobrevivir y pasar desapercibido. Esta condición de desheredado se puede pensar no solo por la ausencia de título y propiedades y su degradación a mero trabajador, sino también por la pérdida de capacidades y potencias que concibe ligadas a un pasado incierto: “En algún momento, lo sé, fui detallista. Cruel y detallista. Las caras eran para mí puertas hacia lo desconocido. Ahora solo me queda la crueldad. Y la crueldad sola es otra cosa, ni siquiera es crueldad, es saña” (Romero, 2017, p. 7). Lejos de la imagen de villano de insaciable ambición que presenta una amenaza sin límites para la sociedad, Drodman es una bestia menor, triste, que se arrastra y huye de las personas. Una criatura melancólica. No es casual que la melancolía esté generalmente motivada por la

---

<sup>3</sup> Drodman se refleja en las superficies y no tiene ningún impedimento en entrar en contacto con lo religioso, por ejemplo, en un momento acompaña el rezo de una de sus víctimas.

impresión de haber sido despojado de un supuesto pasado de plenitud, de un bien que en la fijación de todo melancólico, señala Kristeva, alude a algo innombrable, irrepresentable.<sup>4</sup>

El vampiro, nacido en el siglo XVIII del cruce entre la racionalidad ilustrada y las supersticiones de Europa del Este, emerge en un contexto en el que la metáfora de la “circulación” invade y se aplica en un amplio rango de campos como la economía, la botánica, la expansión de las ideas. Se imagina y propone que tanto objetos tangibles como intangibles pueden fluir, manar, sorberse, rebozar (Groom, 2018). Salvo por su condición de caminante inadvertido que transita una y otra vez los mismos lugares del edificio, el vampiro de Romero evoca lo contrario a la idea de red de movimiento y proliferación líquida simbolizada por la sangre. Sin embargo, el estancamiento de Drodman no se asocia a una fijeza del sentido, sino a un estado nebuloso o gaseoso<sup>5</sup> que afecta tanto su percepción como su propia forma, de ahí que un rostro se vuelva “una máscara de niebla” y que se piense a sí mismo como una “forma huidiza y gris” (Romero, 2017, p. 10).

En “The Dialectic of Fear”, Franco Moretti propone pensar a *Drácula* de Stoker y al monstruo de *Frankenstein*, la novela de Mary Shelley, como figuras complementarias, las dos caras de una misma sociedad fragmentada: el propietario despiadado y el miserable deforme;

---

<sup>4</sup> Este rasgo nos reenvía también a Alejandra Pizarnik y su condesa sangrienta quien padecía este mal. Extrapolar las observaciones sobre la condición del melancólico en el texto de Pizarnik al de Romero lleva a pensar en la decisión de proponer el cruce entre esta mirada y el contexto socio-histórico: “Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el *adentro* melancólico resulte absurdo e irreal y constituya ‘la farsa que todos tenemos que representar’” (2015, p. 34, el subrayado es de la autora).

<sup>5</sup> Si bien en la novela de Bram Stoker y según el folklore de Europa del Este el vampiro es capaz de volverse una suerte de humo para atravesar los umbrales a través de sus intersticios, en Drodman la posibilidad de acceder a los espacios y traspasar las puertas se resuelve a través de lo mundano: es su condición de conserje la que lo permite.

el capital y el trabajador. En lugar de constituirse como continuación de uno de estos extremos de lo social, Drodman rompe con esta distribución de las connotaciones socio-económicas ya que superpone en sí mismo lo vampírico y la autoexploración del paria de Shelley. Si los monstruos expresan, según Moretti, la ansiedad de un futuro monstruoso, y sus antagonistas son, por contraste, representantes del presente, en el caso del vampiro de Romero esa dinámica está ausente. Drodman es un monstruo devorado por un presente perpetuo que no se puede definir con claridad en relación a un pasado ni a un futuro. Esta ausencia de confrontación facciosa y de distinción temporal significativa contrasta con las épocas en las que se sitúa su “testimonio” ya que se trata de años signados por el conflicto y el cambio social. En este sentido, el personaje de *El conserje y la eternidad* no cumpliría con el postulado de Moretti que plantea que el monstruo arrastra los antagonismos sociales y los extrapola hacia fuera de la misma sociedad ya que la figura de Drodman no se desgaja de ellos, no los traduce ni representa, más bien, coexiste desde una exterioridad inmutable.

El vampiro de Romero es un conserje y esto es relevante en la medida en que su oficio resulta más que un refugio o un disfraz para pasar desapercibido ya que constituye su hábito y le da forma a su cotidianeidad de una manera mucho más contundente que su oculta parte monstruosa. De todas maneras, esta actividad no parece ser una condena ya que hacia el final de las anotaciones de 1982 se narra el modo en que deviene taxista, no casualmente, otra actividad que lo sitúa en el centro de la vida porteña: “Tengo que ser crédulo, tengo que ser meticuloso con esto. Nombrar cada calle, cada avenida, noche tras noche, mientras me alejo y tiemblo. Voy a escribirlo todo” (Romero, 2017, p. 47). Pero en el diario del 2001 su trabajo como taxista es parte del pasado y lo encontramos nuevamente bajo el rol de conserje. No debe soslayarse que esta palabra procede del francés *concierge*, que a su vez proviene del latín “*conservius*”: término compuesto por

la preposición “*cum*” (con) y “*servus*” (esclavo). El oficio de Drodman adquiere en las distintas épocas las variaciones acordes al tiempo y al alcance del término —pasa de ser el que cuida un edificio de oficinas por la noche (1955) al que presta servicios en un hotel (1982) para, finalmente, ser el encargado del mantenimiento y el cuidado de un edificio de departamentos. Lo significativo en este punto no es la antítesis de su condición frente a su antecedente de “conde”, sino la línea de continuidad que emerge si uno atiende al detalle de que en la novela de Stoker, como advierte Moretti (1982), Drácula carece de algo que un noble generalmente tiene: sirvientes. El conde maneja su carruaje, cocina, hace las camas, limpia el castillo. Podríamos decir que el encargado que ya estaba latente en Drácula pasa a primer plano en nuestro vampiro porteño. Más precisamente, lo que parece persistir en la figura contemporánea es su espíritu ascético, su esfuerzo sistemático, la constante preocupación en cumplir con su trabajo y su función.

En línea con su carácter monstruoso, Drodman aporta un modelo cognitivo que produce ostensiblemente un efecto de extrañamiento y una visión sesgada sobre la realidad cotidiana de Buenos Aires. Lo curioso en su caso es que esta desestabilización que domina su percepción incluso está presente a la hora de observar su propio cuerpo: “Sacarme la ropa es un momento extraño. Nunca puedo estar seguro de lo que voy a encontrar debajo. Hay algo de esperanza en eso. No mucha, pero algo hay.” (Romero, 2017, p. 11). La idea del propio cuerpo como ajenidad es llevada a un extremo: su corporalidad es incierta para sí mismo. Ese “no saber” sobre sí se expande en interrogantes que parecen exceder su caso particular y pueden leerse como preguntas generales sobre qué sería un cuerpo:

¿De qué estoy hecho? Si digo “tengo instinto”, ¿dónde se asienta? ¿En qué encrucijada de humores y cartílagos? A una pregunta la sigue otra, siempre otra. ¿Qué consistencia tienen mis huesos? Lo que más me perturba no es no tener respuestas (Romero, 2017, p. 69).

Incluso esa incertidumbre sobre cómo es su cuerpo produce una desestabilización en la lectura ya que deja en un plano de irresolución la forma en que sus supuestas anomalías permiten que pase desapercibido: “¿Cómo es posible que haya partes de mi cuerpo que no están al alcance de mis manos?” (Romero, 2017, p. 13). El reconocimiento de su propio rostro es inestable, depende del puro presente, no puede trasladarlo más allá del momento en que se ve a sí mismo en un reflejo:

Me reconozco, no tengo problema con eso. Puedo mirarme durante horas sin que nada pase, sin que nada se deforme. Pero basta que cierre los ojos, que desvíe la mirada, para perderme. Es imposible que recuerde mi cara. Si me cruzara conmigo por la calle no me reconocería (Romero, 2017, p. 50).

La herramienta más certera de Juan Drodman para decirse y abordar su incesante proceso de construcción identitaria es la sentencia poética, la iluminación opaca de alguna frase que como un relámpago sordo lo revela a la vez que lo oculta, una forma de aproximación que suele captarlo contradictorio, inefable, yo lírico angélico y agonizante —“Y yo cortejo el hambre y mis alas no hacen ruido” (Romero, 2017, p. 91)—, sujeto y objeto simultáneo —“Soy, al mismo tiempo, un cadáver fresco y el insecto que lo devora” (Romero, 2017, p. 104). A pesar de la falta de una definición clara y de la incapacidad para construir un predicado estable sobre sí mismo, hay una certidumbre que toma la forma de una sensación que lo atraviesa: la de sentirse obsoleto, destinado para una función que ya no puede cumplir: “¿Qué es una celda que ya no encierra, una trampa abandonada que ya no acecha?” (Romero, 2017, p. 81).

## **Diario de poesía**

La relación del personaje con la escritura es una cuestión central en la narración y adquiere dos formas fundamentales que presentan el doble filo de la autoexploración y de la explicitación de su misma

imposibilidad: el diario y la poesía. Respecto a la segunda, ya mencionada, el monstruo arrastra versos que condensan un enigma sin resolver, los encuentra como una escritura que supone propia y ajena al mismo tiempo, la frase poética condensa así una experiencia propia pero inaccesible, una verdad oculta que ya no puede revelarse. Como estribillos sueltos de una canción perdida para siempre, Drodman no puede evitar volver a ellos, reescribirlos, asediarlos, refractarse en ellos, aunque no lo quiera porque esos versos irrumpen en su experiencia, son un recuerdo indeseado:

*Un ángel muerto puede oler tan mal  
como un hombre muerto*

Me puse de pie para sacudirme ese recuerdo. No quería derivar, conjurar frases como esa. No quiero hacerlo. Es algo antiguo, es algo que seguramente está en este mismo cuaderno o en alguno de los tantos que perdí, y que tiene que permanecer donde está (Romero, 2017, p. 33).

Es, sin dudas, significativo que la lengua poética esté en el lugar de lo siniestro para el vampiro: la perturbación que produce aquello reprimido que debía permanecer oculto y se ha manifestado. Pero el retorno no es completo, lo que vuelve es una cáscara vacía, un eco descontextualizado, una frase que, si arrastra algún tipo de experiencia traumática, ya no es posible recuperarla. Sin embargo, lo que inquieta entonces es su persistencia, el mismo movimiento de retorno, su acecho: “¿Qué intriga es esta? ¿De dónde proviene esta frase, por qué siento que me persigue?” (Romero, 2017, p. 66). Otras frases no vuelven de un pasado incierto sino que se escriben en el presente (en el cuaderno y en la pared). Por ejemplo: “La perplejidad es una estrella muerta” (Romero, 2017, p. 55). Verso que explicita la condición del que escribe, pero que a su vez introduce, en la alusión astronómica, la sugerencia de una señal de sobrevida que no es otra cosa que una ilusión producto del desfasaje, una luminosidad que señala algo que

ya no está ahí. ¿Es esa la clave para leer la relación dislocada entre experiencia y escritura que establece Drodman? Lo escrito como luz fantasmal de una experiencia extinguida.

Todo escritor frente a un diario necesita y se inventa una coartada, señala Alan Pauls en “Las banderas del célibe” (1996). En el caso del vampiro esa justificación recurrente que lo lleva a la escritura es, como ya se mencionó, la búsqueda de orden y disciplina para alguien que no sabe si cada cosa que lo atraviesa ya la vivió o ya la pensó. Sin embargo, y esto es algo respecto a lo cual él mismo adquiere conciencia, la escritura no cumple con esta función, sino que actúa más bien como prisma a través del cual los acontecimientos se transforman, adquieren nuevos matices, formas, resonancias: “Escribo para que esto sea otra cosa” (Romero, 2017, p. 13). Drodman comprende, y el diario le sirve para exponer esta reflexión, que el acto de escritura no es la transferencia transparente de sus pensamientos y su experiencia y que sus intentos de descripción de sí mismo, lo difuminan, lo borran: “Uno se sienta a escribir y cree que puede escribir lo que quería escribir. No es así” (Romero, 2017, p. 96). La escritura, entonces, se vuelve una “trampa” en la que no puede evitar caer. De esta manera, Drodman acumula cuadernos que no quiere leer y que, incluso, pierde. Para el monstruo no hay posibilidad de archivo. Así como la experiencia del propio cuerpo llevaba a una interrogación más amplia sobre el sentido de toda experiencia corporal, en este caso la reflexión sobre su peculiar registro de la realidad lo lleva a la consideración sobre el modo en que todo acto de escritura destruye la voz como instancia de autoridad dadora del sentido (Barthes, 1977). La escritura no expone a una subjetividad que existe previamente, sino que constituye una que es contemporánea y dependiente del proceso mismo que se encarna al escribir. El yo escribe afectándose a sí mismo, de manera que hace coincidir acción y afección (Barthes, 1977): la citada imagen que aúna el cadáver y el insecto que lo devora condensa esta relación.

En lo que respecta a las particularidades de la forma diario no puede soslayarse la contraposición de su uso con el antecedente del texto de Stoker. En *Drácula* los personajes utilizan esta forma de escritura con el fin de hacer un registro minucioso y detallado de lo sucedido de modo que cada visión parcial e individual pueda integrarse luego a una etapa de recopilación y colaboración textual en la que las perspectivas se unen para lograr cubrir los vacíos de experiencia y saber, en función de construir una suerte de “memoria” que permita derrotar al monstruo. La unión de fuerzas que representan a la civilización defendiéndose ante la amenaza se manifiesta en un principio como dimensión textual que se hace visible en la misma estructura narrativa de la novela (David Seed, 1985, p. 72). En su versión contemporánea, es el monstruo el que lleva adelante un diario, que ya no es un instrumento pensado para contrarrestar la extrañeza que amenaza lo cotidiano, como lo era para los antagonistas de *Drácula*, sino un elemento fragmentario, inservible para la constitución de una “memoria”; un arma que ilumina el matiz de lo extraño en los recovecos más inadvertidos: un teléfono que suena con recurrencia por la noche en una oficina vacía.

Esclavo del presente, como quien lo escribe, el diario compensa esta dependencia del registro fechado con cierta libertad formal en la que se permite yuxtaponer pensamientos, sueños, relatos, acontecimientos, opiniones (Blanchot, 1996). El diario de Drodman se sostiene en el cruce entre esta flexibilidad del género y las constricciones a las que está sometido quien escribe tanto por su necesidad de pasar desapercibido como por su condición de criatura disminuida. Diario y vampiro se sostienen mutuamente, uno parece ser sucedáneo del otro: este monstruo parece necesitar más del componente nutritivo que aportan las vidas de los otros con las que alimenta su escritura que de su sangre.

Alan Pauls señala que hay dos series paralelas e indisolubles sobre las que se escriben los diarios de escritores en la contempora-

neidad: la de las catástrofes, guerras, holocausto, totalitarismos y la de los derrumbes personales, degradación física, locura, alcoholismo (1996, p. 10). Es interesante cómo, a pesar de su obvia extrañeza y singularidad, el diario de Drodman cumple con la imbricación de estas dos dimensiones.

## **Políticas del vampiro**

La propuesta experimental que surge del cruce entre la mirada del vampiro y la focalización en momentos claves de la historia política argentina da pie a pensar cómo se posiciona la propuesta de Romero ante una tradición rioplatense que, sin dudas, proporciona antecedentes de articulación de la figura del vampiro y la política. Este vínculo, sin embargo, no nace de la transposición y viaje del monstruo al nuevo mundo, sino que se encuentra presente ya en la noción de cuerpo político y en la posibilidad de pensar, metáfora mediante, su salud, enfermedad, o infecciones. El vampiro resulta asimilado al discurso político, señala Nick Groom (2018), a través de esta extensión metafórica.

En el Río de la Plata, durante el siglo XIX, la incursión de lo vampírico como metáfora política tiene lugar durante el rosismo por parte de exiliados y emigrados desde las “provincias flotantes” —como las llamó Alberdi— de la Argentina que proyectan las connotaciones sanguinarias de esta figura sobre la de Juan Manuel de Rosas. Gabo Ferro (2008) analiza, en el marco de su trabajo sobre las figuraciones monstruosas del rosismo en los periódicos *El grito argentino* (1839) y *Muera Rosas!* (1841-1842), el modo en que las representaciones de ciertos rasgos vampíricos aportadas por los textos de Víctor Hugo, Voltaire, Gautier, entre otros, se transponen en las imágenes y artículos de estas publicaciones. Incluso en la novela *Amalia* de José Mármol, casi una década después, puede leerse que un “fenómeno de óptica” genera en un pasaje el efecto que lleva a los personajes a pensar que Rosas se encuentra bebiendo un vaso de sangre. Es significativo el modo en

que la figuración monstruosa del vampiro sirve para dar cuenta de una verdad en términos políticos, es decir que su presencia permite ilustrar y condensar un extremo del antagonismo que atraviesa lo social y lo político. Esta lógica parece seguir la definición que da Franco Moretti (1982) del monstruo como aquello que extrapola y condensa los conflictos sociales, pero con la diferencia evidente de que, en este caso, no hay un desplazamiento de tal oposición hacia un afuera de lo social, sino el movimiento en un sentido contrario: una recuperación del lugar político de la figura anteriormente desplazada. Sin dudas, el carácter monstruoso de Rosas estriba en el modo en que representa una diferencia que se enclava en la mismidad y la desestabiliza. Rosas fue, como señala Juan Pablo Dabove, el bárbaro “que comprendió los modos de dominación micropolítica moderna (la divisa punzó, el sistema de control de lo cotidiano, la incesante repetición de la consigna, la omnipresencia del luto por la Restauradora y los retratos del líder)” (2007, p. 4). No una amenaza desde el exterior del Estado como indios o gauchos sino el “Otro diabólico o monstruoso” que “habita el centro de lo Mismo”. Aunque no compartan la magnitud y singularidad monstruosa del Restaurador, no pueden soslayarse los indios-vampiros de *La cautiva* de Esteban Echeverría, que, como advierte Pablo Ansolabehere (2011), son una transmutación de las criaturas infernales que cinco años antes en *Elvira o la novia del Plata* (1832) aparecen en el campo como una suerte de “desfile espectral” (p. 66). Los indios, propone Ansolabehere, son la corporización local de esa imaginaria europea: bestias vampíricas que “sorben, chupan, saborean” la sangre de una yegua (2011, p. 68).

La politización del vampiro o vampirización de lo político, en lo que respecta a la literatura argentina del siglo XX, encuentra su exponente más claro en las versiones de *Nosferatu* de Griselda Gambaro. Mientras que la versión teatral fue escrita en 1970, la narrativa en formato de cuento se incluyó en una publicación de 1998, en el libro *Lo*

*mejor que se tiene.* La obra de teatro es breve y se resuelve en un acto. Su argumento retrata a una familia de vampiros que tienen dificultades para seguir con sus hábitos monstruosos e intentan adaptarse a la vida en sociedad. Cuando el hijo secuestra a una nena para ofrecerla de alimento a su padre se pone en evidencia cómo este último ha perdido completamente su carácter amenazante y su intento de devorarla resulta más bien ridículo. Los rasgos de perversidad y maldad se trasladan entonces a la niña que, evocando un *modus operandi* clásico de los cuentos de hadas, ha dejado un camino de migas de pan para que un grupo de policías “ingleses”, vestidos con cartucheras de ajos, llegue hasta ella. Finalmente, estos policías capturan a Luquitas, el hijo de la familia de vampiros venida a menos, y uno de ellos se aproxima al cuello del joven y le chupa la sangre. En el cuento, Nosferatu recorre una ciudad imprecisa y anónima en busca de una víctima y tiene un encuentro con una vieja linyera a la que le da dinero. Luego el vampiro entra a un bar y pide un vaso de leche, allí la policía lo observa y comienza una persecución. En el desenlace Nosferatu es alcanzado por los agentes que muestran sus colmillos y comienzan a consumir su sangre. Más allá del diálogo con la versión cinematográfica de F. W. Murnau a través del título, el pasaje de victimario a víctima que sufre el monstruo viene a señalar que el contexto político, el Estado y aquello que se postula como orden, es lo que porta ahora la carga de Mal y perversidad. En el caso de estos textos de Gambaro, la figura vampírica precarizada, despojada de toda vileza y ferocidad, permite acentuar el modo en que la monstruosidad se encuentra concentrada en la política represiva de la última dictadura militar. La metáfora del vampiro para expresar los excesos del terror estatal se vuelve significativa en tanto ese Estado monstruoso representado por los policías persigue y se alimenta del mismo monstruo de la tradición, de quien extrae su capacidad de alimentarse de la sangre de sus víctimas. De ahí la condensación que se produce en el desenlace de ambos textos en

los que se representa la revelación de esta monstruosidad estatal y, al mismo tiempo, el acto de succión de la sangre (la esencia) del vampiro.

Si bien el despojamiento y la suspensión de la vileza que se advierte en el monstruo de Romero tienen como antecedente el Nosferatu de Gambaro, la lógica del uso de su figura para iluminar (directamente o por inversión) las prácticas sanguinarias de la política se ve suspendida. Drodman no está ahí para señalar mejor un aspecto terrible de lo político, ni las crueldades e iniquidades de la historia, sino que habita su intersticio como una presencia desplazada, marginal que ya no encarna los conflictos y antagonismos como postula Moretti (1982). La relación con la convulsión social y política que propone este monstruo es, más bien, la de su aprovechamiento para pasar desapercibido. Esta reconfiguración ficcional del vínculo entre la monstruosidad y lo social lleva a postular un replanteo de la función de los elementos genéricos vinculados a la tradición del gótico en relación con el terror político y su representación. Sus tropos, figuras y retórica no servirían ya como vehiculización o revelación de una “verdad” de la política que el régimen de representación realista no puede alcanzar. Si el gótico y sus temas ya no son el arsenal que permite dar cuenta de la violencia histórico-política, su rol pasa a ser el de una incrustación que se escabulle en su interior sin un fin explicativo. Se abandona así el propósito de arrojar nueva luz para, en su lugar, alojarse en las sombras. Que en los pliegues de la historia sangrienta del país aniden monstruos ocultos que sobreviven inadvertidos, significa que el gótico aquí no se entronca directamente con la política, sino que prolifera en las historias laterales ligado a sujetos periféricos, que habitan el margen de los acontecimientos.

A pesar de estar físicamente en el lugar de los hechos, la condición de Drodman, su incapacidad de comprender las relaciones sociales que se tensionan en cada coyuntura, representa, más bien, una distancia y exterioridad extrema. Drodman representa, sin dudas, un

“punto ciego”. La mirada sesgada sobre los acontecimientos históricos propone un juego de perspectiva por medio del cual se produce un efecto de extrañamiento de aquello que un lector mínimamente informado puede reconocer como sombras detrás de un vidrio. Si bien como testimonio la escritura de Drodman no tendría un peso histórico, la novela insiste en más de una oportunidad en la idea del testigo. El modo en que este monstruo se corresponde con esta figura se explicita en la imagen de “la caja de resonancia”. Sus sentidos reciben y su escritura registra un conjunto de percepciones del entorno que no coagulan en una explicación o un sentido claro, pero resuenan como una suerte de significante de lo social. La cuestión del testigo en el caso de Drodman queda, entonces, reformulada. El vampiro no registra en sus cuadernos para proponerse como testigo de la historia, sino, más bien, de lo informe, de lo invisible, incluso de la muerte que ronda estos acontecimientos. De ahí que un personaje lo interpele y le atribuya esta capacidad en un momento del diario del 2001: “—Los testigos, Drodman. Vos y yo. Los que tenemos estómago para estar cerca. Para verla. ¿Ves sus alas? ¿La escuchás aletear por el cuarto?—” (Romero, 2017, p. 108). Un suceso como el bombardeo a Plaza de Mayo en el 55 bajo la mirada del vampiro resulta desrealizado, como si fuera un hecho fantástico, de otro mundo. Drodman se siente “hechizado” por el paso de los aviones y las explosiones: “Había algo hipnótico en su paso. El ruido era ensordecedor, imposible: como si alguien metiera la mano dentro de un espejo” (Romero, 2017, p. 36). Esta descripción desde el lugar de la incompreensión no construye, claro, ningún saber, sino que trabaja con el extrañamiento, y permite, sobre todo, captar la potencia disruptiva del suceso, la irrupción de un tiempo que está “fuera de quicio”.

### **El conserje y lo impersonal**

Estas formas en las que el monstruo se relaciona con su corporalidad, con la escritura, con su propio pasado y con lo social y político

quedan resumidas, de alguna manera, en su singular impersonalidad. El trabajo de impersonalización o deconstrucción de la categoría de persona es el modo en que Drodman, a partir de su monstruosidad, interpela lo humano. El vampiro de Romero representa una vida sin individualidad. Si bien se trata de un sujeto identificable por otros y que puede, como se afirmó, pasar desapercibido, se sugiere desde el principio su aspecto indiferenciado, la forma en que su rostro y sus señas no construyen una identidad, sino que ponen en duda su individualidad. El diario del conserje se abre con el uso de la tercera persona para describirse a sí mismo. Un cartel publicitario exhibe un rostro que se supone que se parece al suyo: “Era enorme. La cara de un hombre sonriente de casi dos metros. Mi cara.” (Romero, 2017, p. 6). La formulación elude la idea del parecido: pasa de la tercera persona al uso del posesivo en primera persona. Esta no es la única alusión al rostro en la que la construcción del retrato no fija una identidad, sino que pone en juego la ambivalencia del sujeto y una enumeración de rasgos que terminan socavando lo que lo define: “Santiago describe a alguien que no es ni joven ni viejo, que no es ni gordo ni flaco. Le asigna bigotes y pelo abundante. Santiago, sin darse cuenta de que lo hace, me describe a mí” (Romero, 2017, p. 59). Si bien se enuncian rasgos concretos (bigotes, pelo abundante), en la descripción se acentúa una condición indiferenciada que se expresa con negaciones (“ni, ni”). Debe advertirse cómo se propone de nuevo una alusión al rostro de Drodman a través de uno ajeno. Si bien todo monstruo es refractario al concepto de persona, la imposibilidad de Drodman de establecer cualquier tipo de continuidad con su pasado en términos de memoria, la dificultad para comprender su corporalidad, su rostro indiferenciado, la ausencia de voluntad más allá de la supervivencia son marcas evidentes del socavamiento de la subjetividad y la incursión en lo anónimo. Aunque presente un nombre que parece estabilizarlo como individuo, el vampiro señala que el mismo es sólo suyo “cuando

suenan como pregunta” (Romero, 2017, p. 127). Todo el trabajo de indefinición y no-saber sobre sí que exhibe el monstruo en su escritura no tiene la mera finalidad de construir una monstruosidad improbable o imprecisa, sino de desembocar en la interpelación de aquello que está más allá o más acá de la categoría de persona y que nunca puede apropiarse. Romero incurre en la paradoja de que un no-viviente eterno ponga en primer plano la vida como experiencia de un afuera inasible que atraviesa la interioridad (Esposito, 2007).

Ahora bien, esta interpelación impersonal que encarna el vampiro lo hace afín y próximo a esas vidas ínfimas, sin rostro y sin nombre, inadvertidas para el discurso histórico como el joven que durante el bombardeo del 55 busca refugio en el edificio en el que trabaja Drodman, o como esos jóvenes misteriosos que se esconden durante días en una habitación del hotel en el 82 y que finalmente mueren ahí. Queda claro que la amenaza de Drodman y sus actos furtivos para saciar su hambre no pueden ser leídos en un sentido clasista: sus víctimas no evidencian una pertenencia común. Resulta más significativo prestar atención a su capacidad bestial de oler el miedo, de esconderse en los recovecos del temor social, en definitiva, de corporizar un terror que no es materialización de las ansiedades de una clase (como muchos monstruos decimonónicos), sino de uno más amplio que persiste, en medio, y a pesar, de las seguridades de la vida cotidiana:

Habitamos los mismos espacios, pero que yo esté en una habitación, en un pasillo, que yo abra una puerta o la cierre, que yo tome el ascensor, no significa lo mismo que si lo hacen ellos. En el horizonte de sus sentidos hay puntos ciegos, y ahí es a donde me muevo, sin esfuerzo, naturalmente. Soy la mancha oscura en el borde de sus ojos, el movimiento que los roza y los desconcierta, soy la razón por la que aceleran el paso en un pasillo desierto o dudan antes de entrar en un cuarto vacío (Romero, 2017, p. 47).

Drodman no encarna, entonces, otra cosa que el origen político del miedo, ese temblor primigenio que Thomas Hobbes apuntala como fundacional para el Estado, ese miedo que no se olvida, y que, como resume Esposito, “forma parte de nosotros, somos nosotros mismos fuera de nosotros” (2003, p. 59).

## Referencias bibliográficas

- Ansolabehere, P. (2011). Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina. En Domínguez N., Caballero de del Sastre, E., Martín, A. N. et. al. (Comps.) (2015). *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Barthes, R. (1977). Écrivains y écrivants. En *Ensayos Críticos* (pp. 201-211). Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. (1977). Escribir, ¿un verbo intransitivo? En *El susurro del lenguaje* (pp. 23-34). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1977). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (1996). El diario íntimo y el relato. *Revista de Occidente*, 182-183, 47-55.
- Dabove, J. P. (2007). Demonios culturales: conjuras y exorcismos. *Demons of Nineteenth Century Hispanic Literatures, Special issue of The Colorado Review of Hispanic Studies*, 1-15.
- Esposito, R. (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Esposito, R. (2007). *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ferro, G. (2008). *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea Editorial.

- Gambaro, G. (1989). Nosferatu. En *Teatro 3* (pp. 38-52). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Groom, N. (2018). *The Vampire. A New History*. New Haven: Yale University Press.
- Kristeva, J. (1992). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana.
- Moretti, F. (1982). The dialectic of fear. *New Left Review*, 136(1), 67-85.
- Pauls, A. (1996). Las banderas del célibe. En *Cómo se escribe el diario íntimo* (pp. 1-13). Buenos Aires: El Ateneo.
- Pizarnik, A. y Caruso S. (2015). *La Condesa Sangrienta*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- Romero, R. (2017). *El conserje y la eternidad*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Seed, D. (1985). The Narrative Method of Dracula. *Nineteenth-Century Fiction*, 40(1), 61-75.

## Formas y sentidos de lo monstruoso en los relatos de Mariana Enriquez. En torno a los cuerpos: brujas y embrujadas

*María Semilla Durán*

La figura del monstruo habita el imaginario colectivo desde los albores de la humanidad, y en cada etapa de la historia ha adquirido funcionalidades diversas acordes con los marcos históricos, culturales y antropológicos vigentes. Estrechamente ligada al mito y a los relatos fantásticos y/o sobrenaturales, también revela, progresivamente, formas y emanaciones que proceden de lo real inmediato y ponen en cuestión las coordenadas estables de la lógica y la racionalidad compartidas, de la convenida “normalidad”. De allí que exhiba un polimorfismo proliferante e incorpore, en cada actualización concreta, nuevos significados, redefiniendo límites y obediencias, incluyendo o excluyendo variantes específicas, adaptándose a las evoluciones y las carencias impuestas por la Historia. Según Nicolás Román González,

El monstruo es múltiple, muestra la crisis de las categorías cerradas y en la fuerza de su contemplación genera un vórtice en que las normas, las leyes, el lenguaje y la política sienten la tensión en sus estructuras, como un sistema precario establecido sobre la base de la rigidez, el binarismo y la exclusión (2016, pp. 38-39).

Definidos por su carácter anómalo, híbrido, aberrante, los monstruos son en principio un *otro* radical, aunque la distancia que los separa de la norma pueda expresarse en mayor o menor grado y, con ello, atenuar o agravar las consecuencias de su marginalidad. Pecan por exceso o por defecto, son de-formes o in-formes, y la organización misma de su corporeidad aparece como incongruente, desplazada o resultado de impensables metamorfosis. El cuerpo es, en principio, el indicador de su pertenencia a una naturaleza desnaturalizada, o a una contra-natura no normalizable; en él se concentran la sinrazón de lo inconcebible y la libertad de lo imaginario. El cuerpo es también el espacio en el que convergen la impotencia del lenguaje y la necesidad del relato, lo visible y lo oculto, la potencia de la transgresión. Para Jeffrey Jerome Cohen,

The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence The monstrous body is pure culture. A construct and a projection, the monster exists only to be read: the monstrum is etymologically "that which reveals" (1996, p. 4).

Un tal constructo cultural, complejo y muy connotado, se abre hacia usos, interpretaciones y gramáticas susceptibles de subvertir los códigos. Intentemos, pues, leer algunas de las formas del monstruo que operan en la literatura de Mariana Enriquez, y descifrar los sentidos que revelan.

### **Corpus y cuerpos**

Como ya hemos anticipado, nuestro corpus está compuesto por una buena parte de los cuentos reunidos en los volúmenes *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enriquez. La primera de las dos colecciones cuenta con un total de doce cuentos; la segunda incluye trece.

En la mayoría de ellos se percibe algún tipo de figuración del monstruo, alguna latencia de monstruosidad o algún síntoma de ano-

malía. Nos concentraremos sobre todo en aquellas manifestaciones que afectan el cuerpo femenino, para repertoriarlas y analizar los modelos interpretativos que proponen. Las primeras precisiones que nos parece necesario aportar conciernen a las gradaciones que se despliegan entre las nociones de monstruo, monstruosidad, anomalía. Por otra parte, verificamos frecuentes entrecruzamientos o hibridaciones entre figuras clásicas como las del monstruo y el fantasma, por una parte, o el monstruo y la bruja, por otro, que aportan nuevas lecturas de antiguas mitologías. Son entidades que no pertenecen a la misma categoría, aunque puedan converger. Esos cruces tienen lugar, en la mayoría de los casos, en el seno de una construcción próxima del género fantástico, por lo que también conviene atender a esos vínculos.

### **Monstruo/monstruosidad**

Si aceptamos la evidencia según la cual toda definición de *anomalía* debe establecerse en función de la noción correlativa de *normalidad*, es pertinente recordar que, como afirma Michel Foucault:

La norme est porteuse (...) d'une prétention de pouvoir. La norme, ce n'est pas simplement, ce n'est même pas un principe d'intelligibilité; c'est un élément à partir duquel un certain exercice de pouvoir se trouve fondé et légitime (1999, p. 46).

Lógicamente, todo aquello que se aparta de la norma imperante es entonces una anomalía; es decir, un cuerpo, un rasgo, un comportamiento, un deseo que se desvía de, o excede, los límites de lo que el poder normativo predica; en suma, una transgresión. A partir de allí, será posible distinguir diferentes grados de anormalidad, referidos a distintos espacios o prácticas, que irán desde el defecto o la falla, más o menos aceptables o sancionables, pasando por la desviación hasta la monstruosidad, cuya potencialidad disruptiva dinamita el sistema de la racionalidad imperante.

El exceso, la deformidad, la transgresión de las reglas propias a su especie, la hibridación incongruente, la fealdad superlativa son características aplicables a los cuerpos monstruosos y que suscitan a la vez repulsión, espanto y sideración, en la medida en que escapan a la lógica hegemónica y hacen presente lo que *no puede ser*. Según Michel Foucault,

ce qui définit le monstre est le fait qu'il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est, sur un double registre, infraction aux lois dans son existence même (...) le monstre apparaît comme un phénomène à la fois extrême et extrêmement rare. Il est la limite, il est le point de retournement de la loi, e il est, en même temps, l'exception qui ne se trouve que dans des cas précisément extrêmes. *Disons que le monstre est ce qui combine l'impossible et l'interdit* (1999, p. 51, cursiva añadida).

Tales categorías no se aplican, por otra parte, solamente a los cuerpos, aunque estos sean en la mayoría de los casos la sede y la manifestación de la monstruosidad; sino también a gestos, comportamientos, disposiciones considerados perversos o crueles, lo que da lugar a la habilitación de otro espacio de aplicación más abstracto, aunque no por ello menos transgresivo: el de la monstruosidad moral: “una monstruosidad que es la monstruosidad de la conducta, y ya no de la naturaleza” (Foucault, 1999, p. 68). Monstruosidad moral que va a autonomizarse progresivamente, hasta abarcar un nuevo dominio: el de la criminalidad o, más bien, el de la criminalidad monstruosa o de “la monstruosidad cuyo punto de efecto no se sitúa en la naturaleza y el desorden de las especies, sino en el comportamiento propiamente dicho<sup>1</sup>” (Foucault, 1999, p. 69).

Conviene anticipar también las características generales de los personajes en torno a los cuales se articulan los relatos seleccionados,

---

<sup>1</sup> La traducción es nuestra.

y susceptibles de ser, devenir o parecer monstruos. Son mujeres, la mayoría de ellas jóvenes o adolescentes. Muchas son marginales, sea por sus particularidades personales o por su inserción social; algunas encarnan la figura de la posesión, pero sin que la presencia de la fuerza diabólica sea inequívoca, porque al mismo tiempo su condición podría atribuirse a patologías más o menos reconocibles. Ninguna de ellas es sexualmente “productiva”: no tienen hijos;<sup>2</sup> algunas practican obsesivamente la masturbación en situación de aislamiento, o bien se constituyen como grupos cerrados que pueden ser hostiles a la interferencia masculina. Muchas mantienen con sus propios cuerpos o con los ajenos relaciones obsesivas o perversas, que derivan en prácticas auto lesivas, vampíricas o necrofilicas. Tales prácticas pueden ser síntomas de patologías de disociación o despersonalización, o bien resultado de actos compulsivos dictados por algún poder exterior. Veamos cómo en cada una de estas configuraciones se alían una especie de intensidad extrema, un poder inflexible y un componente constante de lo que el sentido común tildaría de irracionalidad, y que puede también ser leído como diferencia radical. Las obsesiones atraviesan el cuerpo y lo modelan, un cuerpo que es más frecuentemente sede de dolor que de placer, que es *intervenido* con y por la violencia y que porta huellas inconfundibles, estigmas, desfiguraciones y cicatrices. Salvo en “La virgen de la tosquera”, donde la adhesión al modelo de los cuerpos disciplinados por la estética dominante lleva a la discriminación de toda forma no conforme, en el resto de los relatos la tónica es más bien la de erosionar ese ideal de belleza, a través de procesos que lo destruyen progresivamente, hasta inhabilitar toda posible seduc-

---

<sup>2</sup> Señalemos sin embargo que hay dos casos de mujeres “productivas”: una madre, la otra embarazada, cuyos cuerpos arruinados por la droga y la miseria podrían considerarse monstruosos, en los cuentos “El chico sucio” y “Bajo el agua negra”, que no forman parte del corpus seleccionado, en la medida en que se trata más de representaciones realistas de resonancia social que de relecturas del imaginario generado en torno al cuerpo femenino.

ción sexual. De allí un apartamiento cada vez mayor de toda normatividad, un muestrario de diversidades más o menos deliberadamente monstruosas, pero que no sólo ocupan y defienden sus espacios sino que transfieren y propagan sus poderes; una reivindicación de lo diferente y lo anómalo, así como de lo oscuro, lo oculto, lo letal.

A la creación de esas disidencias contribuyen tanto las modalidades del discurso como los códigos de la lectura, en la medida en que lo que así se configura es un universo fronterizo, en el que se traban alianzas fluctuantes de géneros próximos entre sí y al mismo tiempo diversos: un cierto realismo exacerbado se mezcla con la literatura de horror o la literatura fantástica, que no solo son convocadas a menudo, sino que aportan su cortejo de abyección, locura y fatalidad. Los límites de la monstruosidad son así constantemente cuestionados, sus formas proliferantes, sus claves de interpretación inciertas.

Nuestro objeto prioritario de estudio serán, como ya hemos anticipado, los cuerpos femeninos y los procedimientos de su representación, es decir, lo que designamos como *monstruos en devenir o cuerpos manifiesto*.

### **Monstruos en devenir o cuerpos/manifiesto**

Varios de los relatos incluidos en los dos volúmenes presentan procesos de distinto orden que van modificando cuerpos femeninos, en principio “normales”, hasta ponerlos al borde de la monstruosidad. Ello puede responder básicamente a dos razones: o se trata de casos de posesión en los que un poder exterior e indescifrable inscribe violentamente su marca, o bien de mutaciones provocadas por una acción deliberada sobre sí mismos, y que pueden tener como objeto sea la liberación compulsiva de tensiones psíquicas, sea la composición de apariencias a las que se aspira, la identificación con algún tipo de modelo o ejemplaridad perversa, o la concreción de obsesiones patológicas. Lo mismo puede ocurrir, separada o paralelamente, con la construcción de comportamientos monstruosos, a menudo decididos

por más de un personaje, y que tienden a cristalizar formas de marginalidad o de rebelión ante la norma social.

Incluiríamos en esta categoría cuentos como “Nada de carne sobre nosotras”, “Fin de curso”, “Los peligros de fumar en la cama”, “¿Dónde estás corazón?”, “Ni cumpleaños ni bautismos”, “Carne”, “Los años intoxicados”, “Las cosas que perdimos en el fuego” y, en cierta medida, “La casa de Adela”, que no responde exactamente a los mismos criterios, pero en el cual también se construyen las figuras de la monstruosidad y de la alianza.

Según afirma Rosi Braidotti,

la posmodernidad es la era de la proliferación de las diferencias. Los “otros” devaluados que constituían el complemento especular del sujeto moderno —la mujer, el otro **étnico** o racializado y la naturaleza o los “otros de la tierra”— regresan con fuerzas redobladas. Ellos son el complemento del sujeto moderno que se construyó a sí mismo tanto a través de lo que excluía como de lo que incluía dentro de su forma de representar la capacidad de acción o subjetividad (2005, p. 214).

En los textos de Enriquez vemos desfilar una galería de personajes que podrían incluirse en ese concepto de “otro devaluado” o diferencia negativa: mujeres marginales o inadaptadas, a menudo totalmente incompetentes para la vida cotidiana, que contradicen toda norma de ejemplaridad doméstica y que se vuelven progresivamente monstruosas, sea en su materialidad física o en su perversidad moral. Ausencia de carne y de placer (“Nada de carne sobre nosotras”, “Los años intoxicados”), patologías menores y desfigurantes, vulnerabilidad extrema (“Los peligros de fumar en la cama”): tales son los rasgos que definen una forma de monstruosidad que deconstruye pacientemente el paradigma de la femineidad normativa y al segregarse se condena. Se trata pues de sujetas que escapan a los dispositivos biopolíticos y reguladores que determinan el lugar de la mujer en la sociedad, que

se ponen al margen de la productividad laboral y biológica, que en la mayoría de los casos no han formado parejas heteronormativas o que, si las han formado, tienen en común una suerte de desprecio por el hombre con el que conviven y el deseo, a menudo realizado, de liberarse de él. A veces la monstruosidad es doble, en la medida en que ha sido causada por circunstancias externas o ajenas a la voluntad, pero será reduplicada por estrategias deliberadas de reivindicación o de perfeccionamiento (“Las cosas que perdimos en el fuego”, “La casa de Adela”), determinadas por obsesiones (“¿Cómo estás corazón?”) o por pactos oscuros con la muerte (“Los años intoxicados”) y/o los muertos (“Carne”, “Nada de carne sobre nosotras”), que son a su vez erotizados y estetizados.

### **La escena de la posesión: las “embruajadas”**

Comenzaremos por dos relatos que recrean y reinterpretan la escena de la posesión, centrados en los cuerpos y en la visibilidad de la violencia que la fuerza que los posee ejerce sobre ellos: “Ni cumpleaños ni bautismos” (2009) y “Fin de curso” (2016).

En el centro de los dos relatos de posesión se hallan los cuerpos estragados de dos adolescentes, que comparten un mismo nombre: Marcela. En el primero, “Ni cumpleaños ni bautismos”, Marcela vive enclaustrada en casa de sus padres. El acceso a su cuerpo es confidencial, privado y mediado por la cámara de la que Nico, el fotógrafo, se sirve para satisfacer a sus extraños clientes con sus “filmaciones raras”. El objetivo, en este caso, es testificar que la joven está sola durante sus crisis y así *curarla*: “La chica se negaba a aceptar que lo que veía en sus alucinaciones no era real.” (Enriquez, 2016a, p. 142). En el segundo, hallamos un esquema similar, que podría muy bien ser una simple variante: una adolescente, también llamada Marcela; un cuerpo menoscabado por las lesiones que ella misma se provoca, un marco normativo —el colegio— público, menos rígido ante su desequilibrio que el de la familia de Marcela, pero igualmente denegador:

Sacudía las manos en el aire como si espantara algo invisible, como si intentara que algo no la golpeará. Después empezó a taparse los ojos mientras decía que no con la cabeza. Los profesores lo veían, pero trataban de ignorarlo. Nosotras también. Era fascinante. Ella se derrumbaba en público sin pudores y a *nosotras* nos daba vergüenza (Enriquez, 2016b, p. 120).

En un contexto en el cual la familia en un caso y el colegio en el otro intentan corregir o canalizar las anomalías de las adolescentes, cumpliendo con ello la función de vigilancia asignada por el marco normativo social, son la intensidad y la resistencia —la *incoregibilidad* (Foucault, 1999)— de los episodios alucinatorios las que van a producir el deslizamiento gradual hacia la monstruosidad. En “Ni cumpleaños ni bautismos”, la mediación de la cámara y la presencia de Nico pasan a formar parte, involuntariamente, de ese dispositivo de corrección, una vez que todos los otros han fracasado. Una cámara que, de manera no exenta de polémica, asume la posición simbólica del panóptico, el dispositivo creado por Bentham “que se convierte en paradigma de la relación entre materialidad, visibilidad y control del ser” (Cabruja, 2007, p. 185). Ante la flagrante ausencia de control de ese cuerpo, “convertido en objeto y expuesto para ser escrutado y finalmente controlado” (Cabruja, 2007, p. 186), el ideal normativo que debía imprimirse es violentamente desautorizado.

En el caso de “Fin de curso”, es la mirada de una condiscípula la que ejerce la mediación entre el cuerpo martirizado y el lector. A diferencia del primer relato, este testigo se sitúa desde el principio por fuera del dispositivo y es solidario con la poseída.

Los cuerpos marcados y las crisis convulsivas de las dos Marcelas responden a gramáticas discursivas similares, y aunque podemos señalar especificidades, ambas *confiesan* que sus actos son ordenados por un “Él” invisible para los demás, que las obliga a hacer lo que no quieren; es decir, ambas enuncian la posesión y ponen en escena distintos grados de resistencia. “Yo no me lastimo. Él me lastima. Cuan-

do duermo.” (Enriquez, 2016a, p. 149) le dice Marcela a Nico en su última entrevista. Mientras que la colegiala de “Fin de curso” explica:

[Dice] que no se va a ir. Que es de verdad. Que me va a seguir obligando a hacer cosas y no le puedo decir que no. (...) Es un hombre, pero tiene un vestido de comunión. Tiene los brazos para atrás. Siempre se ríe. Parece chino y es enano. Tiene el pelo engominado. Y me obliga (Enriquez, 2016b, pp. 121-122).

Hablando del cuerpo de la mujer poseída, Michel Foucault observa que

il est le lieu d'un théâtre. C'est en lui, en ce corps, que se manifestent les différentes puissances, leurs affrontements. (...) c'est un corps traversé dans son épaisseur. C'est le corps des investissements et des contre-investissements. (...) Corps-citadelle, corps-bataille : bataille entre le démon et la possédée qui résiste ; bataille entre ce qui, dans la possédée, résiste et cette part d'elle-même, au contraire, qui consent et se trahit, (...) étant tantôt du côté du démon par le jeu des plaisirs, tantôt du côté des directeurs et des exorcistes par le biais de ses résistances. C'est tout ceci qui constitue le théâtre somatique de la possession (1999, p. 197).

Y es ese cuerpo poseso de ambas Marcelas el que será observado, auscultado, por la cámara de Nico y por la mirada de la condiscípula, suerte de espectadores de la batalla teatral entre resistencia y placer.

En el primer contacto, Nico describe una adolescente algo desaliñada, rapada para evitar que siga arrancándose el pelo durante las crisis, pero sin ningún rasgo inquietante visible. En cambio, sus manos apestan a “flujos vaginales, a sangre, a sexo, a pescados muertos pudriéndose al sol” (Enriquez, 2016a, p. 144). El hedor, uno de los rasgos del monstruo, adquiere en este caso no sólo una connotación mortífera, sino una fuerte connotación sexual, que de alguna manera anticipa las dos escenas alucinatorias que Nico registrará más tarde. Dos veces filmará a Marcela en plena crisis convulsiva: “la cabeza ra-

pada golpeándose contra las paredes mientras se arrancaba el pulóver enorme (ya había cicatrices en los brazos, que parecían un mapa o una telaraña) hasta el momento en que, boca abajo, se metía los dedos por la vagina y el culo, gritando que basta, que no” (Enriquez, 2016a, p. 145). Y las dos veces, cuando, exhausta, se quede dormida, filmará con detenimiento su cuerpo desnudo:

Tenía un cuerpo hermoso a pesar de las cicatrices. (...) El estómago hundido, casi sin cicatrices, los pechos erguidos y sin pezones (mutilados), vibrando apenas empujados por los latidos del corazón, los muslos suaves cubiertos de vello dorado, interrumpidos en su tersura sólo por las brutales cicatrices que parecían costuras, y la alucinante trama de los brazos, que habían sido sometidos a una carnicería (Enriquez, 2016a, p. 146).

La violencia y el dinamismo exacerbado de las escenas convulsivas se opone a —¿se equilibra con?— la belleza estática del cuerpo en reposo. El ojo de la cámara oscila entre la fascinación y la inquietud, entre la funcionalidad disciplinadora para la que ha sido convocada y la complicidad empática, el placer del voyeur. Pero no se trata solo de contemplación estética, puesto que Nico duda entre la versión patológica y la versión demoníaca de los hechos de los que ha sido testigo.

Esa incertidumbre, que es un elemento esencial de la literatura fantástica en el análisis de Tzvetan Todorov (1970), introduce una nueva falla lógica en el dispositivo de control. Ya los padres habían creado un espacio de opacidad —de denegación— en torno a las crisis de Marcela, en la medida en que: “ninguno de los dos (...) mencionó jamás las mutilaciones ni la masturbación” (Enriquez, 2016a, p. 147). Esa *deficiencia* de la palabra debería ser confrontada con una supuesta verdad develada por la imagen, que restableciera la lógica de lo inteligible y tuviera valor de demostración para todos los implicados. Pero la supuesta prueba no convence a Marcela, que en su entrevista final con Nico confirma la existencia del poder que la posee. El video de su

cuerpo le sirve, por otra parte, como un espejo, puesto que nunca antes lo ha visto; es decir, como un revelador a la vez que como una revelación. Las cicatrices de los brazos: “sorprendentemente simétricas, como si hubiera usado la piel a modo de lienzo, o como una madera trabajada con punzón” (Enriquez, 2016a, p. 148), evocan una escritura indescifrable que Él hubiese escrito, una clave oscura que articularía los usos de ese cuerpo en un dispositivo ajeno al del control familiar. Enajenada de sí misma, Marcela transgrede las normas de la higiene y las de la moral familiar sin querer hacerlo, y las inscripciones sobre su cuerpo son quizás la respuesta a los silencios de los padres, el relato de lo que ellos no pueden nombrar.

El poder develador de la mirada —de Nico, de la cámara, de Marcela— no solo construye el cuerpo a la vez bello y martirizado, indócil —monstruoso— de la adolescente, sino que lo convierte en el espacio animado donde alienta lo prohibido, en el lugar de la subversión. Si, según la fórmula foucaultiana, “le monstre est ce qui combine l'impossible et l'interdit” (1999, p. 51), Marcela lo es en su corporalidad intervenida y en las prácticas que le son impuestas y a las que se presta; puesto que ambas, la auto-lesión y la masturbación, son consideradas contra-natura por los sistemas normativos que rigen la conducta. “La mujer, como el monstruo, es un ser construido metódicamente por un creador, el discurso hegemónico y patriarcal, que la modela para después rechazarla y abominar de ella” (Cabruja, 2007, p. 187). Estamos pues ante un contramodelo que interfiere tal construcción hasta volverla imposible. Si el poder diabólico que la obliga existe o no, será indecible para el lector. Quizás la escena no sea sino una forma extrema de recuperar el propio género y sus posibilidades, la rabiosa autonomía del cuerpo femenino.

En el caso de la Marcela de “Fin de curso”, el teatro se desarrolla en un espacio público: las miradas que lo perciben se multiplican, y una de ellas hace las veces de cámara que registra. El entorno, como

los padres en el relato anterior, se calla y oculta; solo la narradora la interroga, a medida que los accesos de violencia de la protagonista contra sí misma y contra los otros se suceden.

La figura de la posesión se repite, pero esta vez la representación del monstruo se duplica, en la medida en que el *otro monstruo*, el invisible, toma forma, no solo a través de los signos que va dejando en el cuerpo de la joven, sino en sus palabras. Hay un cuerpo devenido monstruoso a fuerza de ser martirizado, y una presencia monstruosa —que, además, esta vez es descrita como una criatura aberrante— que lo posee y que puede ser enunciada como tal. Pero si en el caso de “Ni cumpleaños ni bautismos” la afirmación de la posesión toma un cariz casi reivindicativo, de afirmación de la diferencia y del martirio, esta vez los signos de monstruosidad desaparecen después de que la joven sea confinada en su casa. Cuando la narradora vuelve a verla, la apariencia de Marcela es normal. Pero la tensión de lo fantástico se instala otra vez en el relato cuando se sugiere la idea de que la posesión puede transferirse de un cuerpo a otro, como un legado que, sin revelar el misterio, define el futuro. Volviendo a casa, la narradora se masajea una herida que se ha infligido la noche anterior y ahora vuelve a sangrar. Esta suerte de *transitividad* del poder —¿diabólico, mágico, mental?— no se presenta, sin embargo, como una condena, como una transferencia del tormento, sino que la narradora parece complacerse en su nuevo estado. Las fuerzas oscuras que se trata de acallar, el secreto de lo que el monstruo *le hace hacer* aparecen ahora como una elección, como una forma del gozo. Como si el mandato del martirio —o de la subversión— fuera el ideal buscado. Cuerpo femenino a la vez censurado y penetrado, investido, fragmentado, convulso; el cuerpo de la poseída es objeto de “une invasion, une insidieuse et invincible pénétration du diable dans le corps. Le lien de la possédée au diable n’est pas de l’ordre du contrat; ce lien est de l’ordre de l’habitat, de la résidence, de l’imprégnation” (Foucault, 1999, p. 193).

La escena de la posesión condensa todas las instancias de la sujeción del cuerpo de la mujer que los sistemas normativos han edificado, todas las mitologías en torno a su esencia diabólica, pero también, y paradójicamente, todas las rupturas y las desobediencias. Porque es un cuerpo explícitamente sexual y transgresivo, porque la masturbación forma parte, visible o sugerida, de sus prácticas. Si partimos de la hipótesis de que Mariana Enriquez relee a su manera las escenas históricas de la posesión y la relación íntima de las brujas con lo diabólico, estos personajes se situarían, históricamente, entre la caza de brujas de la Edad Media, la infracción que, en el siglo XVIII, debe ser corregida y que define Michel Foucault: “La masturbation est le secret universel, le secret partagé par tout le monde, mais que personne ne communique à aucun autre. C’est le secret détenu par chacun, le secret qui n’arrive jamais à la conscience de soi et au discours universel” (1999, p. 55); la teatralización de las histéricas del Dr. Charcot y la reivindicación abierta que enuncian actualmente algunos grupos de feministas radicales. Todas esas escenas dramatizan un saber sobre sí mismas, un reconocimiento de los propios cuerpos.

Hay un tercer relato —difícil de clasificar, en la medida en que podría corresponder a más de una de las categorías mencionadas— que podríamos considerar como una escena de posesión atípica, más sugerida que admitida; y en la cual el poder que se ejerce sobre los cuerpos no procede de un misterioso “Él” que podría simbolizar el poder patriarcal, sino de un espacio, y más precisamente, de una casa embrujada. Nos referimos a “La casa de Adela”, cuento que, hoy sabemos, es el germen<sup>3</sup> —o el pre-texto— de la última novela de Enriquez, *Nuestra parte de noche*, en la cual proliferan las casas abandonadas, descritas como espacios en los que moran poderes mágicos y oscuros. A Adela,

---

<sup>3</sup> *Nuestra parte de noche* retoma la historia y el personaje de Adela, desde otro punto de vista, ampliándola e integrándola en una cadena de lugares y personajes en los que anida la oscuridad del mal.

la vecina de la niña que narra, le falta un brazo, razón por la cual es discriminada por los otros niños, que la maltratan verbalmente: “le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto” (Enriquez, 2016b, p. 66). La causa de esa anomalía es incierta, pero, a diferencia de las dos Marcelas, su cuerpo mutilado no muestra inscripciones directamente atribuibles a un poder externo, aunque su piel es extremadamente pálida y sus dientes son amarillos. Ella no parece demasiado afectada por los insultos, sino que asume abiertamente su deformidad y se refugia en la amistad de la narradora y su hermano, a quienes contagia su afición a las películas y las historias de terror. Hay en Adela actitudes y comportamientos inquietantes:

No puedo olvidarme de esas tardes cuando Adela contaba, cuando se concentraba y le ardían los ojos oscuros, el parque de la casa se llenaba de sombras que corrían, que saludaban burlonas. Yo las veía cuando Adela se sentaba de espaldas al ventanal en el living. No se lo decía. Pero Adela *sabía* (Enriquez, 2016b, p. 68),

que funcionan como indicios de una conexión ominosa con universos otros, así como su debilidad “por las historias de miembros mutilados y amputaciones” (Enriquez, 2016b, p. 69), fantasmas y casas abandonadas. Esa extrañeza original hace que, cuando la casa ejerza sobre ellos su poder de imantación, Adela no sólo no se resista sino que parezca desde un principio reconocer el poder oscuro y entregarse a él, como si esa *posesión* fuera una manera de descubrirse a sí misma, de entrar en un universo al que pertenece desde siempre.

La casa, que despierta primero la curiosidad y luego se transforma en obsesión, es descrita por la narradora —la que más aprehende su cercanía pero también la que mejor percibe su ajenidad radical— como un espacio infernal. En su primera incursión exploratoria advierten que en el jardín hace frío —aunque del otro lado del portón es verano—:

Y el pasto parecía quemado. Arrasado. Era amarillo y corto: ni un yuyo verde. Ni una planta. En ese jardín había una sequía infernal y al mismo tiempo era invierno. Y la casa zumbaba, zumbaba como un mosquito ronco, como un mosquito gordo. (...) esa casa es mala y (...) se esconde un bicho que tiembla, se esconde algo que no tiene que salir (Enriquez, 2016b, pp. 71-72).

La casa está viva, y a partir de entonces será sujeto de acción: la casa atrae a Pablo, quien contagia a Adela de su deseo de entrar y descubrir lo que encierra; la casa les cuenta historias, la casa “no quería que los salvara” (Enriquez, 2016b, p. 73). Finalmente, el último día del verano deciden penetrar en la casa misteriosa. La narradora señala: “Adela estaba muy tranquila, iluminada. Conectada, pienso ahora” (Enriquez, 2016b, p. 75). El interior es muy inquietante, incongruente; la narradora tiene miedo, Adela no. Encuentran estantes con colecciones de uñas, o de dientes, que sugieren lejanas escenas de investigación o de tortura. Las paredes parecen desplazarse, las habitaciones no tener límites. Adela actúa como si se hubiese instalado en otra dimensión, de la que ellos están excluidos. Hasta que abre una puerta, la cierra detrás de ella y desaparece para siempre. No es anodino, sin duda, que se reelabore una vez más, en clave fantástica, el motivo de la desaparición, omnipresente en la literatura de Enriquez. La pintada con la que el barrio se expresará, más tarde: “¿Dónde está Adela?” recuerda muchas otras estampadas sobre muros reales, y no sólo en la década de los 70. La última vez que la pregunta resonó en Argentina fue en 2017, y el nombre era Santiago Maldonado.

El relato parece responder a los códigos del género fantástico, en la medida en que condensa varios rasgos canónicos, entre ellos el de una presencia sin nombre que acecha. Según Rosmary Jackson, lo fantástico recurre a:

Aquello que no se ve, aquello que no se dice, no se “conoce” y permanece como una amenaza, como una zona oscura de la que puede surgir

en cualquier momento un objeto o una figura. La relación que el sujeto individual tiene con el mundo, con los otros, con los objetos, deja de ser conocida y segura, y así los problemas de aprensión (miedo) y aprehensión (percepción) se vuelven fundamentales para el fantástico moderno (1986, p. 46).

En este caso no hay mutación sino tránsito, no hay sumisión sino reconocimiento. La posesión es *la casa* de la poseída, su lugar de pertenencia. El relato podría haberse cerrado allí, en la interrogación definitiva del prodigio. Pero la monstruita bruja, la que detenta el poder oscuro, sólo cerrará el círculo de la alianza que había pactado con Pablo cuando éste, que nunca ha podido olvidar los hechos, se suicide arrojándose debajo de un tren y su cuerpo desmembrado devenga un doble, un simulacro, una copia del suyo:

Él supo ocultar hasta el final, hasta su último acto, hasta que solamente quedó de él ese costillar a la vista, ese cráneo destrozado y, sobre todo, ese brazo izquierdo en medio de las vías, tan separado de su cuerpo y del tren que no parecía producto del accidente —del suicidio, le sigo diciendo accidente al suicidio—; parecía que alguien lo había llevado hasta el medio de los rieles para exponerlo, como un saludo, un mensaje (Enriquez, 2016b, p. 68).

La posesión acaba siendo una cadena, una puesta en abismo mortífera que sella pactos misteriosos de los cuales no se puede escapar.

### **La bruja y sus escenas**

Es oportuno recordar que una buena parte del feminismo contemporáneo ha recuperado la figura simbólica de la bruja y de la persecución de la que fueran objeto en el tardío medioevo para releerla a la luz de perspectivas actuales, e incluso para adoptarlas como símbolo de la lucha que las mujeres han entablado para liberarse de la dominación en la sociedad patriarcal. Vinculadas desde entonces con

la potencia diabólica, la herejía, la perversión y la lujuria, las brujas son, en la lectura contemporánea: “la personification de la révolte féminine, qui, contre le mépris, l’oppression et la persécution, dit oui à elle-même et non au monde tel qu’il était et tel qu’il est, mais ne doit pas l’être” (Gauthier, 2002, p. 17); y también: “la non-conformité, le renversement des rôles de genre, la résistance, (...) le potentiel de changer le monde et les différentes structures qui le composent” (Gaudin, 2017, p. 8).

Para Margot Adler,

The witch, after all, is an extraordinary symbol —independent, anti-establishment, strong, and proud. She is political, yet spiritual and magical. The witch is a woman as martyr; she is persecuted by the ignorant; she is the woman who lies outside society and outside society’s definition of women (2006, p. 183).

Sylvia Federici, por su parte, relaciona la caza de brujas con la acumulación original que permite el desarrollo del capitalismo:

Quindi la mia descrizione dell’accumulazione originaria comprende una serie di fenomeni storici che sono assenti in Marx e che tuttavia sono stati estremamente importanti per l’accumulazione del capitale. Essi includono lo sviluppo di una nuova divisione sessuale del lavoro che assoggetta il lavoro delle donne e la loro funzione riproduttiva alla produzione della forza-lavoro; la costruzione di un nuovo ordine patriarcale basato sull’esclusione delle donne dal lavoro salariato e sulla loro subordinazione agli uomini; la meccanizzazione del corpo proletario e la sua trasformazione, nel caso delle donne, in una macchina per la produzione di nuovi lavoratori (1998, pp. 167-171).

A través de estas reinterpretaciones podemos inventariar una serie de rasgos que explicitan la tensión entre libertad y dominación, poder y sumisión, marginalidad e integración, sexualidad y reproducción, heteronormativa y disidencia, naturaleza y sociedad, magia y

ciencia, subversión y control; es decir, las coordenadas que, por una parte, fundaron la construcción de la figura femenina como potencialmente peligrosa para el orden social y, por otra, permitieron su deconstrucción y abrieron la posibilidad de pensarla como un símbolo de resistencia y rebelión.

La figura de la bruja satura algunos de los cuentos de los dos volúmenes, adoptando modalidades más o menos ambiguas. Sean reales o metafóricas, proliferan de manera explícita o entre líneas. Algunas pueden ser leídas analógicamente, en tanto oficiantes modernas de cultos antiguos, desplazados o degradados en las cartografías de la modernidad, y que se relacionan a menudo con la muerte o los rituales sacrificiales. Relatos como “Nada de carne sobre nosotras”, “Los peligros de fumar en la cama”, “Dónde estás corazón” presentan mujeres cuyos comportamientos extremos pueden ser interpretados como versiones hiperbólicas de la sacerdotisa o de la bruja.

Entre todas esas figuras debemos distinguir mujeres representadas de manera realista pero que pueden comportarse como si fueran brujas e incluso, en un salto inexplicable, devenirlo; y las que encarnan esa figura de manera más literal, según las creencias populares. Entre las primeras podemos mencionar los casos de los pequeños grupos de amigas adolescentes que en un momento dado se confabulan para atacar, sea a uno de los miembros del grupo, sea a alguien exterior al mismo (“La Virgen de la tosquera”, “Los años intoxicados”) o para llevar adelante una acción reivindicativa conjunta (“Las cosas que perdimos en el fuego”). Entre las segundas, incluimos los cuentos en los cuales se dibuja una figura femenina de bruja —es decir, una mujer con poderes mágicos— que influye sobre el curso de los acontecimientos y arbitra la distribución de males o bienes (“El aljibe”, “Tela de araña”), y en las que no nos detendremos en la medida en que la noción de monstruosidad no se cuenta entre sus atributos. Si bien hay ejemplos que respetan los usos canónicos de los pactos con las

fuerzas ocultas y las facultades para tratar males misteriosos, se trata en general de brujas modernas, que no sólo pueden estar sometidas a fuerzas diabólicas, sino que están de vuelta de la persecución y devienen ellas mismas perseguidoras, victimarias, vengadoras.

### **Ceremonias rituales**

En contraposición con los relatos de posesión que acabamos de analizar aparecen otros, concebidos como puestas en escena de rituales extremos, protagonizados por mujeres de este mundo y sin intervención exterior de presencias inasibles o fantasmales.

Nos referimos a cuentos como “Nada de carne sobre nosotras”, “Los peligros de fumar en la cama” o “¿Dónde estás corazón?”, en los que ciertas ceremonias íntimas llevadas hasta sus últimas consecuencias implican manipulaciones indebidas —monstruosas— de cuerpos que son o que han sido, y que, progresivamente colonizados por la anormalidad, se instalan en el cruce entre la muerte y la locura. Los objetos de esas ceremonias son distintos en cada caso: el propio cuerpo averiado, la calavera cuyo esqueleto se trata de reconstruir, el cuerpo del amante cardiópata. En los tres cuentos actúan poderosas obsesiones que conducen desenlaces hiperbólicos: la del fuego, la de los huesos, la de los corazones fallidos; en los tres casos un cuerpo —vivo o muerto— es el teatro de la disputa entre la pulsión deseante y la aniquilación. Sólo que, si en “Los peligros de fumar en la cama” y en “¿Dónde estás corazón?” seguimos minuciosamente el proceso que lleva de una vida menguada a una muerte sacrificial, sea por autoinmolación o por remoción cardíaca, en “Nada de carne sobre nosotras” se recorre en camino inverso: a partir de una muerte totalmente consumada y de un esqueleto fragmentado, se intenta reconstruir un simulacro de vida que apela a otras ceremonias, históricamente reales, oficiadas en la vida nacional. Dos movimientos contradictorios, entonces, pero motivados por carencias internas o heridas lejanas convertidas en deseos “incorregibles”; espectaculares a su manera, inconfesables.

“Nada de carne sobre nosotras” narra el encuentro casual entre la protagonista y una calavera, abandonada en la basura y probable desecho de las prácticas de los estudiantes de odontología, a la que bautiza con el nombre de Vera: “fui hasta mi departamento, apenas a doscientos metros, con la calavera entre las manos, como si caminara hacia una *ceremonia* pagana del bosque” (Enriquez, 2016b, p. 125, cursivas añadidas). Desde entonces, la calavera coloniza el espacio y la vida de Vera, en la medida en que será objeto de una suerte de fascinación erótica y obsesiva. Pero al mismo tiempo será un instrumento de liberación, ya que es gracias a su presencia que el personaje se libera de un novio indeseado y de una madre intrusiva. Tres figuras se van dibujando hasta la *mise en abyme*: la de la calavera como monstruo de pacotilla, travestida y recompuesta, adornada con peluca rubia y collares e instalada en una suerte de altar doméstico; la de la obsesión monstruosa del personaje, la de la “belleza etérea de los huesos desnudos” (Enriquez, 2016b, p. 128) y blancos del cuerpo imaginado y perdido de Vera, reduplicada por la delgadez de la narradora. Esa versión descarnada del cuerpo deseado, que se contrapone a la grasa del cuerpo masculino del novio expulsado, produce un doble movimiento del deseo: el de reconstruir el cuerpo faltante: “No puede seguir sin dientes, sin brazos, sin columna vertebral” (Enriquez, 2016b, p. 129) y el de asimilarse a él, adoptándolo como modelo: “Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras” (Enriquez, 2016b, p. 128). Exigencia absoluta y réplica: el *huit-clos* con Vera se vuelve fusión y horizonte, ruptura de la conciencia racional, ideal de trascendencia. Como ha señalado Griggers:

La ruptura [de la conciencia racional] funciona como el exitoso fracaso del proceso de constituir en el sometimiento al sujeto femenino, es decir, como la antiproducción de las subjetividades femeninas. Más allá de lo

indecible, únicamente se localizan, se recuperan y se registran los síntomas morbosos —el vómito bulímico de lo materno tóxico, la negativa anoréxica a aceptar el falo, la introyección neurasténica de lo femenino dictado por la sociedad como una forma de suicidio lento, el rechazo autista al cuerpo social como “verdadera” percepción a través de la mutilación sensorial—, como signos mnemotécnicos que proporcionan tanto indicios como pantallas impenetrables para afectos y acontecimientos de otro modo irrepresentables (1997, p. 104).

No podemos, por otra parte, no señalar la resonancia de tal relato de búsqueda y amor mimético con los huesos en el contexto de la experiencia argentina: “tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, donde los dejaron olvidados” (Enriquez, 2016b, p. 130), ni soslayar los ecos que despiertan los esqueletos bailarines y el altar en relación, por ejemplo, con *Aparecida* de Marta Dillon, en el que se imaginan y se realizan ceremonias fúnebres en torno a los huesos de la madre desaparecida. El monstruo es, también, el de la Historia.

En “Los peligros de fumar en la cama”, dos secuencias aparentemente inconexas anuncian el destino final de Paula, la protagonista: las mariposas de la noche que “se quemaban de a poco” (Enriquez, 2016a, p. 179) adentro de la lámpara de pie, la vecina paralítica que provoca un incendio al dormirse con el cigarrillo encendido y muere por ello. Paula medita en torno a las dos situaciones, y su reflexión es abiertamente poética en la primera, y apenas cínica en la segunda. Encerrada en un departamento en el que “no vivía nada, ni las plantas” (Enriquez, 2016a, p. 181), descuidado, maloliente, inhóspito: “nunca había podido tener una de esas casas limpias y luminosas que olían a sol, limones y madera” (Enriquez, 2016a, p. 182), Paula se encierra en sí misma y en la contemplación dolorosa de su propio cuerpo devastado, cuyas pequeñas miserias y disfuncionamientos no son sino una

imagen especular de su incompetencia para la vida: “El cuerpo le estaba fallando de muchas maneras en las que no quería ni pensar. ¿Quién la iba a querer así, con caspa, depresión, granos en la espalda, celulitis, hemorroides y seca seca?” (Enriquez, 2016a, p. 183). Más allá de los efectos irónicos o patéticos producidos por el exceso, ni ese espacio ni ese cuerpo tienen un lugar dentro de los preceptos normativos, no responden a los modelos prescritos, están fuera de control. Como diría Jesús Adrián, el de Paula es un cuerpo desublimado (2007, p. 71), que podría asociarse a lo que algunas autoras han llamado monstruosidad o “abyecto femenino” (Cabruja, 2007, p. 134), que no escenifica el “deber ser”, sino más bien *lo que no debería ser*, y por esa sola razón se excluye de toda interrelación social.

Repulsiva e inepta, la protagonista parece haberse sustraído al mundo, a cuyas exigencias no puede responder. Esa negación de toda virtud que constituiría el modelo femenino, esa anomalía radical, se ve relativamente contrarrestada por una práctica convulsiva de la masturbación, que no hace sino confirmar el circuito cerrado en el que se ha confinado, pero que al mismo tiempo afirma una pulsión deseante aún no extinta, aunque ahora frustrada. Masturbación que en el pasado le procuraba placer, pero que se ha convertido en una forma de autolesión: “se frotó hasta la irritación y el dolor, pero paró antes de la sangre, porque sabía que esa, la sangre, era la única humedad que últimamente podía arrancarse” (Enriquez, 2016a, p. 183). La sequedad del cuerpo femenino aparece así como el punto máximo de la indocilidad. Ante la total clausura de horizonte vital, la reacción —¿la insubordinación?— será a la vez sacrificial y poética: autoinmolarse por pequeños incendios circulares, como la mariposa-polilla presa en la trampa, en busca de un inaccesible cielo estrellado es, sin duda, una manera de escapar a la estigmatización, de esquivar el discurso negativo de la diferencia.

La masturbación compulsiva y las patologías del cuerpo y del alma toman un cariz extremo en “Dónde estás corazón” cuya protagonista, más bien marginal —en la medida en que no le interesan las actividades propias de su edad ni las diversiones de sus amigos—, dedica su vida a una obsesión: las patologías graves y la muerte no solo la atraen, sino que la excitan. De una lejana experiencia infantil, pasando por los héroes y heroínas de la literatura romántica a los enfermos reales y las patologías específicas, esa erotización de la enfermedad alcanza su punto culminante con la fascinación por las cardiopatías. Los enfermos del corazón “si eran hermosos, era una suerte de belleza arruinada, pero secreta. Todas las otras enfermedades solían tener un plazo: esto era diferente. Podían morir en cualquier momento” (Enriquez, 2016a, p. 116). De los libros de medicina al CD *Ruidos cardíacos*, se va perfilando un trabajo encarnizado de construcción de la monstruosidad moral determinada por la obsesión, que no solo erotiza, sino que estetiza y resignifica esos corazones *anormales*: “¡Tantos latidos diferentes, todos significando cosas distintas, todos hermosos!” (Enriquez, 2016a, p. 116). Esa alianza de belleza, vulnerabilidad, variedad e inminencia de la muerte actúa como un poderoso estimulante del deseo y desencadena un uso desenfrenado del cuerpo, una pulsión fetichista de goce que, como en el caso del cuento anterior, acabará en la lesión autoinfligida, pero esta vez como signo de placer exacerbado:

Podía masturbarme con los auriculares puestos por horas, chorreando entre las piernas, con el brazo contracturado de tanto frotar y el clítoris inflamado hasta alcanzar el tamaño de una uva grandota. (...) frotando hasta llegar al hueso, hasta que dolía el hueso, a veces hasta sangrar, y los orgasmos llegaban uno de tras de otro, implacables, enormes, durante horas (Enriquez, 2016a, pp. 117-118).

La dimensión hiperbólica, el exceso, el abuso al que se somete el cuerpo es en sí un gesto monstruoso, que escapa a toda regulación o

control. Por otra parte, si en una cierta tradición represiva no tan lejana que el relato *da vuelta*, la masturbación en sí era causa de patologías diversas, en este caso habría un desdoblamiento de la morbilidad: la que concierne a la protagonista y su desvarío, la que concierne al amante y su corazón desfalleciente. Las tres cicatrices de las cirugías practicadas trazan en el cuerpo del hombre —pecho, espalda, vientre— una cartografía de la enfermedad, una suerte de autobiografía corporal que constituye un claro antecedente de las que marcan a Juan, el personaje de la novela *Nuestra parte de noche* (Enriquez, 2019), el médium que mantiene a raya las oscuras fuerzas del mal. En este caso no hay poderes sobrenaturales que intervengan, pero sí un juego perverso y consensual, una experimentación al borde del acto criminal. Porque si la relación erótica entre ambos comienza simplemente con la cabeza de la mujer apoyada en el pecho del hombre para escuchar las anomalías de sus latidos, y continúa con experimentos diversos para acelerarlos, espaciarlos o suspenderlos; es decir, para explorar todas las dimensiones de la falla; terminará en un gesto sacrificial:

Ni siquiera protestó cuando le dije que estaba aburrida. Que quería verlo. Apoyar mi mano sobre el corazón despojado de costillas, de jaulas, tenerlo en la mano latiendo hasta que se detuviera, sentir las válvulas desesperadas en un abrir y cerrar a la intemperie. Sólo dijo que él también estaba cansado. Y que íbamos a necesitar una sierra (Enriquez, 2016a, p. 122).

Ese salto hacia una retórica del horror puede ser interpretado como una relectura de las mitologías elaboradas en torno a ciertos rituales diabólicos: extraer el corazón de la víctima es una tarea de sacerdotisas... o de brujas. Ver/tocar los órganos ocultos, extraerlos de la jaula del cuerpo, hurgar en las entrañas. Toda una genealogía de siniestras exploraciones parece desplegarse a partir de tal paradigma, en el que se conjugan liturgias bárbaras, pulsiones de conocimiento y gestos de apropiación; es decir, un conjunto de estrategias de coloni-

zación del cuerpo del otro. A ello se suma una toma de distancia irónica con respecto a los modelos del amor romántico, en el cual la función metafórica del “corazón” parece encallar en una literalidad bárbara.

La perversidad de la adicción a los corazones arrítmicos prepara el acceso a “Carne”, donde se avanza un grado más en el horror, hasta alcanzar zonas de sacralidad corrupta. Dos adolescentes fanáticas de una estrella del rock —el Espina— van a perfilarse, una vez más, como sacerdotisas de un culto perverso, transgrediendo todos los límites y canibalizando el cuerpo muerto del ídolo. El músico se ha suicidado ejerciendo sobre sí mismo una atroz violencia: sus heridas son tan profundas que *dejan ver* los huesos (Enriquez, 2016a, p. 127).

Una vez más se pone en escena un cuerpo surcado de cicatrices, despellejado, cubierto de marcas cuya clave se ignora, y que lleva al paroxismo el ejercicio de la lesión autoinfligida, cuya presencia hemos señalado reiteradamente en relatos anteriores. Junto a ese paradigma de destrucción programada del cuerpo propio, que aúna placer y dolor y es síntoma de morbilidad; hallamos el motivo del cuerpo *trabajado*, escrito, espectacularizado por la violencia, que no deja de sugerir una anómala mirada estética. La reacción de las dos jóvenes ante la tragedia de esa muerte remite a su vez a la exacerbación del gesto colonizador del cuerpo del otro, esta vez mitificado; de allí la apropiación literal, la ingesta de los restos, el acto de necrofagia. ¿Comunión profana, absorción mística del cuerpo de aquel a quien consideran su propio dios, incorporación ritual del ser del otro, bodas monstruosas? En todo caso, acto inaugural de una nueva religión, en la cual las adolescentes serán la reencarnación del Espina, su cuerpo legado y transmutado, su voz y su poesía sobrevivientes. Y ello inducido —¿dictado?— por el texto de una de las canciones del Espina: “Si tenés hambre, comé de mi cuerpo. Si tenés sed, bebé de mis ojos” (Enriquez, 2016a, p. 133), que funciona como el texto sagrado, el mandato monstruoso del más allá que las redime y gracias al cual se recrean.

## El poder de las alianzas

“La Virgen de la Tosquera” (2009) sienta desde el principio una lógica de coalición entre tres amigas adolescentes que se conjuran contra Silvia, mujer joven e independiente, que funciona como una hermana mayor tolerante y protectora, a la vez anfitriona y cómplice de sus transgresiones. Sin embargo, desde el inicio del relato las posiciones están claras: “la queríamos arruinada, indefensa, destruida”, enuncia la voz colectiva que narra, un “nosotras” inclusivo que trasluce el pacto subyacente, la identificación. Los motivos de esa inquina son, en un primer momento, banales: la envidia, los celos. Silvia es mayor, más instruida, más segura, más experimentada; tiene dinero disponible, un estilo personal y atrae la atención del chico que a ellas les gusta: “Pero sobre todo queríamos verla derrotada porque Diego gustaba de ella” (Enriquez, 2016a, p. 26). Hay otra brecha que las separa, y que tiene que ver con los cuerpos. Mientras las tres adolescentes se desvelan por responder a los criterios de belleza impuestos por los cánones sociales: “nuestros muslos dorados, nuestros tobillos finos, los vientres chatos (...) éramos mucho, mucho más lindas” (Enriquez, 2016a, p. 30), Silvia no se atiene a tales mandatos: según la mirada de las más jóvenes, tiene feo cuerpo, “unas piernas bien macetonas (...) el culo chato y las caderas anchas” (Enriquez, 2016a, p. 28). Sin poder considerar a Silvia como anómala y mucho menos monstruosa, sí podemos decir que, a medida que la detestación del trío crece, a medida que la frustración generada por la preferencia de Diego se acentúa, ellas la verán cada vez más como si lo fuera. Pero mientras ese proceso se sitúa solo en el plano de lo estético, que diferencia a una mujer objeto de otra que no lo es, hay una metamorfosis, mucho más violenta e íntima, que es el *devenir monstruo* de las adolescentes. Y en este caso la mutación no se escribe en el cuerpo, como con las posesas que hemos estudiado, sino que corresponde a la monstruosidad moral, al declive fatal hacia el crimen. La plegaria de Natalia, la más despecha-

da, a la falsa Virgen de las Tosqueras desata mágicamente —diabólicamente— las fuerzas del mal que acabarán con las vidas de la pareja. Le eliminación del otro como obstáculo al propio deseo viene a compensar una falla interna al modelo que las tres comparten: perfectas mujeres objeto que no pueden cumplir con el mandato de seducir al hombre, y que, inexplicablemente, quedan fuera de la práctica sexual. La intervención de la dimensión fantástica restablece un cierto equilibrio, compensa la humillación sufrida y consolida el vínculo. El trío femenino ha destruido a la pareja, no porque disintiera con su normatividad heterosexual, sino porque, por una parte, transgredía los códigos que ligan el deseo a una belleza prescrita; y por otra, relegaba los cuerpos propios a la privación del placer.

Esa lógica de las alianzas se encuentra notablemente reforzada en “Los años intoxicados”, relato en el que se entretajan estrechamente los avatares de la política nacional y sus efectos sobre la vida cotidiana, con el “devenir monstruos” de tres adolescentes transgresoras, abandonadas a sí mismas, que aman las sensaciones fuertes y cuya complicidad las lleva a una suerte de simbiosis, de cuerpo común: “la gente decía que éramos parecidas, físicamente parecidas, pero se trataba más de una ilusión óptica porque nos copiábamos los gestos y las formas de hablar” (Enriquez, 2016b, p. 50). A medida que las instancias sociales de autoridad declinan sus responsabilidades y los otros las decepcionan, la hermandad se consolida, deviene pacto secreto y excluye al otro sexual:

En la cocina juramos que nunca tendríamos novios. Juramos con sangre, cortándonos apenas, y con besos, en la oscuridad porque la electricidad no existía otra vez. (...) Yo prometí nunca volver a enamorarme y Paula dijo que nunca se iba a dejar tocar por un varón” (Enriquez, 2016b, pp. 52-53).

Como en “La Virgen de la tosquera”, habrá otras jóvenes que no serán admitidas en el pacto, como Ximena, a quien utilizan para sus

propios fines, o Roxana, quien es mayor que ellas y que, como Silvia, las acoge y les proporciona droga. También aporta un nuevo modelo estético y comportamental, que ya habíamos señalado en la protagonista de “Nada de carne sobre nosotras”, la anorexia: “Nos habíamos prometido comer lo menos posible. Queríamos ser livianas y pálidas como chicas muertas. No queremos dejar huellas en la nieve, decíamos, aunque en nuestra ciudad jamás nevaba” (Enriquez, 2016b, p. 56). Como en “La Virgen de la tosquera”, se esboza una presencia sobrenatural en la irrupción fantasmal de la bruja del Parque Pereyra, que, si bien es fugaz, pesará en el imaginario. La cinta blanca que supuestamente le pertenecía puede ser percibida así como un amuleto mágico que articulará la conversión. Como en “La Virgen de la tosquera”, el pacto acabará en crimen, esta vez cometido sin intermediarios, y que una vez más castigará a quien, involuntariamente, lo quiebra: Andrea se pone de novia con un chico punk, y es él quien concentrará esta vez el odio de las brujas en ciernes. El sacrificio tendrá lugar en medio de una fiesta, en la que las alucinaciones de la droga desdibujan la realidad, y en la que Paula usa la cinta de la aparición del parque en el pelo. Y también en este caso, la eliminación del otro se practica en aras de un restablecimiento de la unidad original: “Esperábamos que Andrea abandonara al chico en el suelo y volviera a nosotras, otra vez las tres con nuestras uñas azules, intoxicadas, bailando frente al espejo que no reflejaba a nadie más” (Enriquez, 2016b, p. 63). El cierre no sólo ilustra un mítico baile de brujas, sino que insinúa otra forma de contagio atribuible a la muchacha diabólica entrevista en el parque: la mutación en entidades fantasmales, en acólitas de una religión oculta. Y todo ello proyectándose en el telón de fondo de un país monstruoso, cuyos habitantes son iterativamente sacrificados.

“Las cosas que perdimos con el fuego”, relato que da título al segundo volumen de cuentos de Mariana Enriquez, nos parece un ejemplo emblemático de estas construcciones diferenciales y diferencia-

das que se resumen en la figura de la bruja pero que, en este caso, se alían con la figura física del monstruo. Como en el caso de “Bajo el agua negra”, se parte de un hecho real: la muerte de Wanda Taddei, rociada con alcohol y prendida fuego por su marido el 10 de febrero de 2010 en Argentina, y de las más de 132 mujeres incineradas por hombres que siguieron, la mitad de las cuales no sobrevivió. La ficción viene a transfigurar ese hecho real de violencia contra la mujer al convertirlo en una opción libre y colectiva, en una revolución estética y social, que obliga —o pretende obligar— a la comunidad a transformar sus valores y sus prácticas, aboliendo las causas iniciales del crimen. La irrupción reiterada de la mujer-monstruo, de la mujer quemada en el espacio urbano: “Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; (...) le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas” (Enriquez, 2016b, p. 185); su manera de forzar el contacto físico con sus habitantes, de imponer su insoportable presencia y su historia paradigmática, fisura la representación normalizada de los roles sociales, los modelos estéticos o las atribuciones de género; rasga la trama de la convivencia y exhibe las formas de la violencia como un espectáculo catártico; desnuda las relaciones de dominación que los vínculos afectivos recubren y banalizan. Si, como dice Rita Segato, la violencia contra las mujeres no es otra cosa que “el disciplinamiento que las fuerzas patriarcales imponen a los que habitamos ese margen de la política, de crímenes del patriarcado colonial moderno de alta intensidad, contra todo lo que lo desestabiliza” (2017, s/n), la mujer quemada que se exhibe es un agente desestabilizador que asume una identidad alternativa. Otra mujer, Lucila, sufrirá la misma suerte pero no sobrevivirá; y ese caso, publicitado por ser ella y su pareja personajes públicos, iniciará el tránsito de la víctima a la bruja, eficazmente evocado por la imagen en el texto: “Hicieron falta Lucila y la epidemia

que desató, para que llegaran las *hogueras*” (Enriquez, 2016b, p. 188, cursivas nuestras), imagen que no es una metáfora, sino el anuncio de una literalidad insostenible.

La alianza de las brujas *toma cuerpo*, y con ella la desvinculación del mandato patriarcal: a las mujeres incineradas por sus parejas masculinas sucederán, en ceremonias perfectamente controladas que preservan la vida y habilitan el cuerpo para una escritura alternativa, las auto-inmoladas vivas: “Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir; vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enriquez, 2016b, p. 192).

Si, en el pensamiento de Rita Segato (2017), en esos cuerpos martirizados por los hombres se escribe el mensaje aleccionador que ese capitalismo patriarcal o de alta intensidad necesita imponer a toda la sociedad, el texto de las cicatrices que se desnudan obliga a leer, en sentido inverso, la “pedagogía de la crueldad” (Segato, 2018) ejercida sobre la sociedad, poniéndola frente a su propia inoperancia por una parte; afirmando su libertad de decisión, de imagen, de representación y de alianza por otra. Sustraerse al destino que se les ha asignado —sustraerse al mercado sexual— para asumir una marginalidad escandalosa no es sino el primer paso hacia una mutación radical: “Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere un monstruo quemado y tampoco quieren a estas *locas argentinas* que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también” (Enriquez, 2016b, p. 195, cursivas nuestras).

La referencia histórica a las “locas de la Plaza de Mayo” opera una forma de condensación temporal, de simultaneidad trágica y recurrente; a la vez que da un paso más en la lucha por el sentido: por una parte confisca al torturador el acto de *ejercer violencia* sobre los cuerpos; por otra, devuelve al agresor la materia herida de su poder perdido, privándolo de su objeto de placer y de dominación. Obligada a mi-

rarse en el espejo insondable de la desfiguración, la comunidad deberá elegir con quién identificarse. Aunque, como ante toda radicalidad, la tentación de absoluto puede devenir totalitaria y el nuevo poder es susceptible de devorarse a sí mismo. En todo caso, podríamos retomar legítimamente la afirmación de Jack Halberstam para caracterizar estos procedimientos, cuando alude a los mecanismos de reversión y apropiación del lenguaje peyorativo para darle una dimensión reivindicadora: “Et puis, les femmes dont je parle reprennent l’insulte à leur compte dans une logique d’*empowerment* (renforcement de soi)” (1993, p. 96). Sólo que en este caso la radicalidad de la reacción trasciende el lenguaje y deviene práctica en la cual la violencia inicial se resemantiza y produce *otra forma* de escritura sobre el cuerpo, que ya no es la del patriarcado. Rosi Braidotti se refiere a “la búsqueda de representaciones sociales y culturales positivas de los otros híbridos, monstruosos, abyectos y extraños como una forma de subvertir la construcción y el consumo de diferencias negativas” (2005, p. 223) y considera que esas representaciones autorizan la expresión de “las subjetividades emergentes de las antiguas minorías, trazando, de ese modo, pautas posibles de devenir” (2005, p. 245). Según Jordi Medel (2020), se apuesta así “por la figura del monstruo como lugar subjetivo que puede proporcionar un nuevo modelo ético de resistencia. (...) Se trata, por tanto, de inventar y hacer visibles prácticas que deconstruyan los mandamientos impuestos para que correspondan a identidades normativas”.

Hemos aludido más de una vez al carácter espectacular y espectacularizado del monstruo; en algunos casos hemos observado cómo las mujeres se inscriben, deliberadamente o no, en un *devenir monstruos* físicos o morales, es decir, en una construcción más o menos controlada de la metamorfosis. La vulnerabilidad extrema de algunas de ellas, su soledad y enclaustramiento, su incompetencia para *vivir en el mundo* suele condenarlas a finales irónicamente dramáticos,

como la autoinmolación, la hoguera del exorcismo —“Los peligros de fumar en la cama”—, o bien convertirlas en exploradoras alucinadas del subsuelo de la Historia —“Nada de carne sobre nosotras”. Por el contrario, cuando se traban alianzas entre mujeres, pactos de género, el resultado es una potencia revulsiva y cruel, que disputa el poder y ataca a quienes respetan sus jerarquías. Pero nos equivocariamos si interpretáramos sistemáticamente esas tramas como planteos liberadores de la cárcel del género: la perversión de las tres *bruja*s de “La Virgen de la tosquera” ilustra en realidad una defensa absoluta de los estereotipos de belleza convencional y de la sexualidad normativa, mientras que “Los años intoxicados” aparece como una escisión radical y programada. Si bien muchos motivos y esquemas diegéticos se repiten y se modulan a lo largo de los textos, cada una de las modulaciones aportada por los relatos puntuales asedia un prejuicio, un estereotipo, una mitología resignificándolas. El todo aparece así mucho más complejo que lo que las partes podían dejar suponer: el entramado completo es un archivo —o un repertorio— de representaciones que ponen en escena las fallas, los intersticios, las falencias, los agujeros de la norma y su cortejo de exclusiones.

En el caso de “Las cosas que perdimos en el fuego” esta serie de procedimientos alcanza su más acabada expresión: el devenir monstruo es un proceso desencadenado por un agente exterior —el hombre, la pareja— pero recuperado como un manifiesto por las mismas mujeres que se insurgen contra los feminicidios. Si la inmolación de las mujeres por parte del hombre es letal y puede ser comparada a la caza medieval por sus efectos, las autoinmolaciones son calculadas, controladas, organizadas. Cada nueva mujer quemada por decisión del colectivo es una *obra* que aspira a sustituir el concepto armonioso de la belleza por otro, a fundar una nueva política de los géneros y una nueva estética. El ritual de las hogueras aspira no solo a convertirse en la escena de referencia, sino a espectacularizar la rebelión de

manera definitiva e irreversible. Las brujas han investido el mundo y han usurpado el poder que las exterminaba. Otra lógica —radical, peligrosa, polémica, potencialmente abusiva y unánimista— propone una alternativa biopolítica al control de los cuerpos, una hibridación impensada —“¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruos?” (Enriquez, 2016b, p. 196)—, un universo compartido en el cual el *otro monstruoso* devuelve, como un boomerang, la violencia que lo acosa. Parafraseando la afirmación de Gillian Beer, al poner de relieve la potencialidad crítica de la ficción espectral: “Las historias de fantasmas tuvieron desde entonces que ver con la insurrección, y no con la resurrección de los muertos” (1978, p. 260), podríamos concluir que Mariana Enriquez nos propone, a su manera, ser testigos de la rebelión de los monstruos.

Del peso histórico del fantasma nunca desvanecido a la resignificación subversiva de la bruja, la literatura de horror de Mariana Enriquez bucea en la Historia y en los cuerpos para desnudar las tramas oscuras de los exterminios políticos, sociales o simbólicos; y pone así en evidencia, por una parte, la continuidad y la mutación de ciertas fuerzas destructivas y por otra, la potencialidad regeneradora de los mitos y las prácticas, releídos y re-escritos desde las miradas y en los cuerpos de las mujeres.

## Referencias bibliográficas

- Adler, M. (2006). *Drawing down the moon. Witches Druids, Goddess-Worshippers and Other Pagan in America Today*. Londres: Penguin books.
- Adrián, J. (2007). Cuerpo y representación. En Torres M. (Ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Barcelona: Edicions UAB, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría realista del devenir*. Madrid: Akal.
- Cabruja, T. (2007). Subjetividad, discurso y relaciones de poder.

- En Torres M. (Ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Barcelona: Edicions UAB, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Cohen, J. J. (1996). *Monster Culture (Seven Theses): Reading Culture*. En *Monster Theory* (pp. 3-26). Minneapolis: UMP.
- Enriquez, M. (2016a). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, M. (2016b). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama.
- Federici, S. (1998). *Calibano e la strega; Le donne, il Corpo e l'accumulazione straordinaria*. Milano: Mimesi Edizione, Ediciones Kindle.
- Foucault, M. (1999). *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*. Paris: EHHE-Gallimard-Seuil.
- Gauthier, X. (2002). *Témoignage: sur l'expérience de la revue Sorcières*. En Planté Ch. (Dir.), *Sorcière et sorcelleries. Cahier du masculin/féminin* (pp. 95-104). Lyon: Presses Universitaires de Lyon. Recuperado de <https://books.openedition.org/pul/7187?lang=fr>
- Gaudin, M-A. (2017). *Toute est dans toutes. Sorcellerie et féminisme* (Mémoire de Maîtrise en Arts Visuels). Université Laval, Canadá.
- González, N. R. (2016). *Monstruosidades en la narrativa del cono Sur: Argentina, Brasil, Chile (1920-1973)* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Posgrado, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/145155/Monstruosidades-en-la-narrativa-del-cono-sur-Argentina-Brasil-Chile.pdf?sequence=1&isAllowed=y.ggijjh4>
- Geer, G. (1978). Ghosts. *Essays in Criticism. A Quarterly Journal of Literary Criticism*, 28(3), 259-264.
- Griggers, C. (1997). *Becoming-Woman*. Minneapolis: University of

- Minnesota Press.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy Literatura y Subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Halberstam, J. (2006). Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage, résistance. *Tumultes*, 27, 89-107. Publicación original: Halberstam J. (1993). Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage and Resistance. *Social Text*, 37, 187-20.
- Medel, J. (2021). La praxis queer como resistencia biopolítica: violencia pornoterrorista. *Moderna Språk, Monográfico: Fantasías pornotópicas. Subjetividades deseantes en América Latina (de la pornografía al pornoterrorismo)*, 115(3), 89-104.
- Segato, R. (14 de abril de 2017). La Guerra contra las mujeres. Recuperado de <https://emprendedorasenred.com.ar/articulos/rita-laura-segato-la-guerra-contra-las-mujeres/>
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Semilla Durán, M. (2018). Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez. *REVELL, Dossier: Novas Narradoras latino-americanas: corpo, memoria, imaginário*, 3(20), 261-278. Recuperado de <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/issue/view/167>
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Ed. du Seuil.

# “Me arrimo al fuego y relumbro”.<sup>1</sup> Mujeres monstruosas en la literatura de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enriquez

*Silvina Sánchez*

Cuando llego a un lugar todos se retiran, y como buena negra que soy, me arrimo al fuego y relumbro, con un fulgor inusitado, como una trampa, como si el mismo mal se depositara en mis destellos.

*La novia de Sandro*, Camila Sosa Villada

## **Un linaje de mujeres monstruosas**

“Una de las alas de Lavinia se incendió en la llama del cirio que yo llevaba en mi mano” (2005, p. 232) explica Winifred, en el relato “La furia” de Silvina Ocampo, a un varón que la acompaña embelesado. De niña, para el día de la Virgen, las monjas del colegio vistieron a ella y a su amiga de ángeles, con unas enormes plumas de algodón. Durante la ceremonia Winifred incendió las alas de Lavinia, que se convirtió en una “antorcha viva” y finalmente murió a causa del accidente, de modo tal que “aquel día festivo terminó en tragedia” (Ocampo, 2005, p. 233). El cuento rodea la posible culpabilidad de Winifred, la gente la acusó de haber incendiado a propósito las alas de Lavinia, pero ella afirma que solo fue “bondadosa” con su amiga. Los límites entre la

---

<sup>1</sup> Cita extraída del texto poético que inaugura *La novia de Sandro* de Camila Sosa Villada, que también se recupera como epígrafe (2020, p. 9).

bondad y la maldad se desdibujan en el relato de la protagonista que, mientras declara que vivía dedicada a cuidar a Lavinia como “una verdadera madre”, detalla sus gestos crueles: cuando le cortó un mechón de pelo y le manchó toda su piel con un frasco de colonia para corregir su orgullo, cuando colocó arañas vivas, un ratón muerto y un sapo dentro de su cama, o cuando, como aparición fantasmal, se acercó a ella en el jardín de noche, para combatir sus inexplicables terrores (Ocampo, 2005, pp. 232-233). Winifred puede pensarse como parte de un linaje de mujeres monstruosas, fundamentalmente porque se configura como un sujeto tensado hacia la animalidad: el narrador dice que sus ojos brillaban como los de las hienas y que le recordaba a las furias —personajes femeninos que, según la mitología griega, tenían serpientes enroscadas en sus cabellos, grandes alas de murciélago o de pájaro, o incluso el cuerpo de un perro—, además de que jugaba a darle de comer a las fieras.

Muchos de los cuentos de Silvina Ocampo nos permiten pensar en un antecedente, especie de prelude, de lo que está sucediendo en la narrativa argentina reciente escrita por mujeres. Ocampo, a la sombra de Borges y de Bioy Casares, los varones que forjaron la tradición de la literatura argentina eminentemente masculina y patriarcal, estaba escribiendo la literatura del porvenir. “La furia” explora una doble construcción de lo femenino que puede imaginarse como prefiguración de lo que está sucediendo en la nueva narrativa argentina: Lavinia alcanzada por las llamas, convertida en ángel de fuego; Winifred como la mujer-monstruo, mestizaje entre lo humano y lo animal, pero también como transgresión de los límites de lo posible y de los órdenes morales, como reunión del amor con lo perverso y lo atroz. Y a la vez las mujeres congregadas en la figura del doble, ángel y demonio, la otra que refracta lo que una no es, y las dos como alianza simbiótica o peligrosa hermandad.

Si recuperamos los cuentos “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez, junto con “Los peligros de fumar en la cama” to-

mado como precedente, y la novela *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara, junto con una escena narrativa previa de *La Virgen Cabeza*, podríamos armar una constelación de ficciones donde algunos motivos reaparecen y confluyen: mujeres que incendian a otras, mujeres que se prenden fuego por su propia voluntad, mujeres que iluminan el mundo con sus llamas son figuraciones que se conectan además con una construcción de la mujer como monstruo, como sujetos mixturados, inconclusos o mutantes. En estas ficciones los cuerpos devienen otros, experimentan diversas metamorfosis, convirtiéndose en un cuerpo desfigurado, en un cuerpo enfermo, o mimetizándose con el reino vegetal o animal. De este modo, se constituyen como subjetividades que dislocan el orden de la naturaleza y de la sociedad, monstruos siempre ambivalentes entre la intervención normalizadora del poder y las posibilidades de la desujeción.

Las narrativas de Cabezón Cámara y de Enriquez se vuelven especialmente interesantes para abordar la figura del monstruo porque testifican la transformación conceptual y valorativa de la categoría. Sus ficciones presentan al menos dos concepciones de lo monstruoso a la vez que permiten augurar el pasaje de una significación negativa a una apropiación afirmativa y resignificada del concepto. De este modo, ponen en escena el desplazamiento del monstruo como figuración de la alteridad, como ese otro que se sale de los sistemas de clasificación y que permite delimitar lo reconocible como “humano” y “normal”, al monstruo como potencia afirmativa, como variación de los cuerpos, como reivindicación de otros modos de identidad, que se construyen no por una matriz natural de unidad, sino a través de relaciones estratégicas y de afinidades. La inversión del concepto de lo monstruoso, como operación política que se apropia y asalta las categorías, en el fragor de la disputa en y por los sentidos, posibilita imaginar cómo los dispositivos de dominación y control —los monstruos marcados como sujetos peligrosos, patologizados, exilia-

dos a la tierra de lo impensado y de lo prohibido— pueden volverse potencias afirmativas de resistencia. Y, además, la resignificación del concepto auspicia el tiempo de las alianzas y de los acoplamientos como modos de emancipación, a la vez que anima la ficción cyborg anunciada por Donna Haraway: el “sueño utópico de un mundo monstruoso” (2018, p. 80).

Por otra parte, la literatura de Cabezón Cámara y Enriquez son escrituras monstruosas porque, mediante un juego de apropiación y a la vez desarticulación, instauran un diálogo irreverente que pone en cuestionamiento la tradición y los tópicos literarios ya consagrados. Son relatos que desarman las clasificaciones explorando usos distanciados de géneros reconocidos —como el gótico y lo fantástico—, ensayan las posibilidades de concentración que proveen el cuento o la novela corta, construyen cruces anómalos entre formatos diversos. Se configuran como escrituras monstruosas cuando destruyen las jerarquías culturales, haciendo convivir referencias a la alta cultura con las voces y creencias de la cultura popular; o cuando desestabilizan la racionalidad instrumental poblándola de mitos, brujerías, supersticiones. Y fundamentalmente cuando desafían al lenguaje —en su dimensión más codificada— y lo recargan, lo estrangulan o lo tensan, llevándolo fuera de sí, ya sea hacia una prosa concisa y extraña, o a los bordes de lo poético.

En este capítulo, proponemos analizar fundamentalmente dos dimensiones de la literatura de Gabriela Cabezón Cámara y de Mariana Enriquez: en primer lugar, cómo lo monstruoso permite figurar algunos rasgos de sus poéticas; en segundo lugar, las relaciones entre corporalidad y violencias, poniendo especial atención en el motivo de la mujer transformada por el fuego y de la mujer-monstruo en “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez y en *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara, considerando además algunos textos anteriores como prefiguraciones.

## Poéticas monstruosas

“Una trilogía oscura” fue la definición que esbozó Gabriela Cabezón Cámara y confirmó la crítica para pensar la primera zona de su producción: *La Virgen Cabeza* (2009), *Le viste la cara a Dios* (2011) y *Romance de la Negra Rubia* (2014).<sup>2</sup> En la primera novela, Cleo, una travesti-santa que se comunica con la Virgen, se convierte en líder y organiza la reunión de los villeros de El Poso en un proyecto común con una economía que abreva del cooperativismo. La historia está reconstruida mayoritariamente desde el punto de vista de Qüity, una periodista que se acerca a El Poso con la intención de escribir una crónica, pero se termina quedando a vivir. La trayectoria de la villa es descendente, desde la posibilidad de una comunidad gozosa hasta la destrucción, porque en su momento de esplendor es arrasada por un operativo policial de desalojo que acribilla a varios de sus habitantes. Las protagonistas se ven impelidas al exilio, se enamoran y forman una familia sexo-disidente. Terminan viviendo en Miami, en el confort y la opulencia, gracias al éxito de la ópera cumbia que cuenta la historia de Cleo y a sus programas de televisión.

La escena inicial de la novela se ubica en el momento más trágico de la historia: luego de la masacre que las fuerzas policiales realizaron en la villa, Cleo y Qüity han huido a las islas del Tigre y deben permanecer allí hasta conseguir sus identificaciones falsas para poder viajar al exterior. Qüity, embarazada de una niña, se deja estar, mecida por las aguas del Tigre, cual sobreviviente de un naufragio, entre el impulso vital y la memoria de los muertos queridos. Y, en ese estado sonámbulo, teje pensamientos, fraseos aforísticos y poéticos:

---

<sup>2</sup> La concepción de su obra como “trilogía oscura” fue sugerida por Cabezón Cámara y luego reproducida en diversas entrevistas y reseñas. La crítica Nora Domínguez ha confirmado esta definición en “Historia de una transformación”, reseña publicada en *Revista Ñ* del diario *Clarín* el 6 de mayo del 2014, donde postula: “Con *Romance de la Negra Rubia*, una novela sobre cómo se construye el poder, Gabriela Cabezón Cámara cierra lo que llama su ‘trilogía oscura’”.

“Mis pensamientos eran cosas podridas, palos, botellas, camalotes, forros usados, pedazos de muelle, muñecas sin cabeza, la reflexión del collage de desperdicios que la marea deja amontonados cuando baja después de subir mucho” (Cabezón Cámara, 2009, p. 9).

La idea de un “collage de desperdicios” posibilita caracterizar la poética de Cabezón Cámara, como si el comienzo de su primera novela permitiera condensar el proyecto estético por venir. En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Judith Butler se inscribe en la línea demarcada por Foucault cuando advierte que el poder produce a los sujetos que controla. Pero considera que, a esta comprensión del poder como producción reguladora y normativa, es esencial agregar la idea de que el poder también funciona mediante la “producción de un exterior”: “un ámbito inhabitable e ininteligible que limita el ámbito de los efectos inteligibles” (Butler, 2018, p. 49). Ese “exterior constitutivo”, esas vidas y esos cuerpos que se consideran desechables son la materia que compone los relatos de Cabezón Cámara: seres real o potencialmente precarios, vidas que no se consideran vidas, que no vale la pena proteger ni salvar.

No solo *La Virgen Cabeza* se ocupa de estas vidas descartables, sino que también lo hacen sus siguientes relatos. *Le viste la cara a Dios* (2011), *nouvelle* que luego fue transformada en la novela gráfica *Beya. Le viste la cara a Dios* (2013), realizada junto a Iñaki Echeverría, cuenta la historia de una mujer en situación de trata, cautiva en un puticlub del Conurbano bonaerense. La protagonista se encuentra en condición de encierro y privación de su libertad, su cuerpo pasa a merced de otros que lo entrenan y lo disponen para la violación sistemática y permanente. El sujeto cosificado atraviesa un proceso de empoderamiento que culmina en su venganza y auto-liberación cuando Beya, vestida con el uniforme de sadomaso, dispara ráfagas de su ametralladora a los regentes del antro, los vigilantes y el juez cómplices del negocio, en una escena memorable de cuerpos trozados

en el puticlub infecto. En *Romance de la Negra Rubia* (2014), Gabi, la protagonista, se prende fuego para resistir un desalojo. Sobrevive, su cuerpo surcado por las cicatrices del sacrificio, se convierte en líder y organiza nuevos modos de la protesta.<sup>5</sup>

Sectores populares, marginalidad, afrenta política, persecución policial, violencia de género, laceración de las identidades y de los cuerpos, los relatos de Cabezón Cámara recuperan temas marcadamente sociales y políticos, situados en un contexto histórico particular, la Argentina de principios del siglo XXI, donde azotan las consecuencias del neoliberalismo de los años noventa. Cuando la narrativa de Cabezón Cámara construye un “collage de desperdicios”, no sólo otorga lugar a los sujetos desechados por el modelo neoliberal y por la norma patriarcal, sino que además coloca en el centro de su poética a la pregunta de por qué hay vidas que importan más que otras. Es decir, explora las posibilidades de que los excluidos, los abyectos, los olvidados puedan producir un “retorno perturbador” (Butler, 2018), rearticulando el horizonte simbólico o, al menos, interpelarlo. De este modo su literatura entra en disputa con la hegemonía: las vidas precarias y los cuerpos abyectos que pueblan sus relatos ponen en primer plano la cuestión sobre qué es lo que determina cuáles son las vidas que vale la pena proteger, qué vidas vale la pena salvar, qué vidas merece que se lllore su pérdida (Butler, 2018).

Por otra parte, este “collage de desperdicios” escoge determinados dispositivos estéticos que se vuelven predominantes en la narrativa de

---

<sup>5</sup> No se incluye en esta descripción a su última novela, *Las aventuras de la China Iron* (2017), porque presenta, no solo líneas de continuidad, sino también rasgos novedosos y la desestabilización de algunas características de la producción anterior de la autora, de modo tal que este análisis comparativo merece un trabajo aparte y más extenso. Para un estudio de esta obra se recomienda leer el capítulo “Las promesas de las monstruas. Indagar el umbral desde ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enriquez hasta *Nación vacuna* de Fernanda García Lao y de *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara” de Marie Audran, incluido en este volumen.

la autora. Lejos de intentar construir una representación verosímil de lo social, trabaja las tensiones entre representación y des-realización, entre lo posible y lo increíble, entre lo figurativo y la desfiguración. Y lo hace a partir de la construcción de una poética del mestizaje y del oxímoron. Por ejemplo, la estatua de la Virgen, que le hizo un albañil agradecido a Cleo, es “Medio cabezona, narigona, un poco raquítica, con una cruz en la diestra y un corazón en la siniestra” (Cabezón Cámara, 2009, pp. 34-35). Cleo es la travesti que se ha convertido en líder y santa, mezcla de Evita y las divas de la televisión, puro glamur, con “la peluca lacia y rubia que la hace parecer una especie de Doris Day de albañilería” (Cabezón Cámara, 2009, p. 19), apretados pantalones de animal print y los tacos enterrados en el barro de la villa. Gaby, la protagonista de *Romance*, es la Negra Rubia, mujer con “pija” y “tremenda envergadura” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 35 y 36), arte y mercancía, okupa y propietaria, líder política, empresaria, santa y emblema. Las descripciones de los personajes oscilan entre lo formado y lo deforme, entre lo bello y lo feo, y, tal como la estatua cabezona de la Virgen, hacen de la desproporción una nueva forma de belleza. Los opuestos se vuelven elementos susceptibles de convivir y conformar una síntesis inusitada de lo real, de allí que las protagonistas de sus relatos sean la travesti santa, la puta santa, la negra rubia.

Las caracterizaciones ponen en el centro de la subjetividad la potencia de la mutación, los injertos, los pliegues y las grietas. Además, la descripción de los espacios y de los sujetos tiende hacia la hipérbole; como una afrenta a la sencillez, en la poética de Cabezón Cámara todo está sobrecargado y despunta el ornamento. Así también sucede con la escritura que ejecuta combinaciones impuras y plebeyas. Por ejemplo, en *La Virgen Cabeza*, se muestra el acoplamiento de las lenguas diversas: “La Virgen hablaba como una española medieval y el día empezaba con la primera cumbia. Cada uno articulaba lo que quería decir con sintaxis propia y así armamos una lengua cumbianchera

que fue contando las historias de todos” (Cabezón Cámara, 2009, p. 27). En la narrativa de Cabezón Cámara conviven las referencias al arte clásico y contemporáneo con los modos en que se vive la cultura popular; las jergas y cantos de la calle con una prosa elaborada y poética. Se yuxtaponen lenguas, ritmos y rimas: un cantito de barra, el romancero, una murga carnavalera, el español medieval, una canción pop, la cumbia villera. Las frases se alargan y reinciden, estallan como la afrenta de una lengua rabiosa, o se mecen al ritmo de las repeticiones sintácticas y sonoras. Las palabras se aparean y se friccionan, replicando en la lengua otra dimensión central de su poética: el encuentro gozoso de los cuerpos y el éxtasis de los amores sexo-disidentes.

“Gore explícito”, “feminismo gótico” son términos con los que se ha intentado definir a la literatura de Mariana Enriquez, fundamentalmente a sus dos libros de cuentos: *Los peligros de fumar en la cama* (2011) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). También se ha dicho de ella que es “la reina del realismo gótico” o “la dama argentina del terror gótico” cuando los medios gráficos han divulgado su obra.<sup>4</sup> Efectivamente, la narrativa de Mariana Enriquez se inscribe en la tradición del gótico y del género de terror, se recuesta sobre textos literarios fundamentales de esa línea como un pasado de fervorosas lecturas, que a veces se incluyen en escenas metaliterarias de los cuentos.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> “Gore explícito” es el título que pone Beatriz Sarlo para su reseña de *Los peligros de fumar en la cama*, publicada en el suplemento cultural del diario *Perfil* y luego recopilada en *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (2012, Buenos Aires: Mardulce). “El feminismo gótico de Mariana Enriquez” se titula el artículo de Ana Gallego Cuiñas publicado en el Dossier dedicado a Mariana Enriquez como “Autora destacada” en *Latin American Literature Today*, 1 (14), mayo de 2020. Cuando la autora fue consagrada con el Premio Herralde por su novela *Nuestra parte de noche* (2019), se publicaron dos entrevistas en cuyos títulos se la vincula al género gótico: “Mariana Enriquez, la reina del realismo gótico”, realizada por Fabiana Scherer, para el diario *La Nación* (19 de enero de 2020), y “Mariana Enríquez, la dama argentina del terror gótico”, realizada por Gustavo Grazioli, para la revista *Viva* del diario *Clarín* (5 de enero de 2020).

<sup>5</sup> Por ejemplo, la protagonista de “Donde estás corazón” se pasaba todas las tardes

La revisión de estos géneros permite pensar en una poética que se construye en tránsito: entre el ejercicio de la ficción y la escritura crítica. Son muchas las reseñas, crónicas y artículos publicados por Enriquez en diversos medios periodísticos y culturales que se dedican a analizar los textos literarios del género y a reconstruir las vidas de sus autores y autoras, como puede observarse en *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*, compilación a cargo de Leila Guerriero, recientemente editada por la Universidad Diego Portales. Esa escritura crítica se convierte en laboratorio de producción de hipótesis, tópicos y procedimientos que, a la vez, se ponen a prueba y se exploran en la narrativa que se está escribiendo. En este sentido, podemos imaginar a la literatura de Enriquez como un gótico bastardo, que se configura en los diálogos entre diversas escrituras (ficción, crítica, periodismo, no ficción), y se constituye como un dispositivo que recupera el linaje del género a la vez que lo traiciona, lo desvirtúa o lo fuga. Es un gótico impuro, porque no responde a una única línea genealógica, sino que mezcla tradiciones diversas y elementos de múltiples procedencias. Por ejemplo, en lugar de abreviar de las leyendas europeas medievales, recopila como materiales los personajes mitológicos, las creencias, los dioses paganos y los relatos del folclore local, así como los ritos y las supersticiones.

Es, también, un gótico situado que compone una topografía propia y vuelve al espacio un principio constructivo. Mientras la literatura gótica elige a los castillos, las criptas, los sótanos como escenarios privilegiados, los cuentos de Enriquez prefieren casas de familias burguesas y departamentos de chicas jóvenes. Los relatos se localizan en zonas geográficas determinadas: los barrios degradados (Constitución), el Gran Buenos Aires (Avellaneda, Lanús, Beccar), la ciudad

---

de un verano asfixiante leyendo una edición medio desarmada de *Jane Eyre*, abismada en el amor hacia Helen, un personaje intrascendente, que muere más bien pronto de tuberculosis.

de La Plata, un poblado pequeño de la costa (Ostende) y algunas provincias (Corrientes, Sanagasta en La Rioja); no Buenos Aires como la ciudad turística o la ciudad de los negocios, centro de la modernización y la opulencia, sino las periferias, los bordes que el centro relega, abandona o margina.

Este continuo entre la casa —como principal emplazamiento de los relatos— y el barrio opera resignificando los límites entre lo privado y lo público, que a veces se afirman, con espacios privados que se comprimen, se vuelven asfixiantes o claustrofóbicos, y a veces se contaminan, con un tráfico de lo ominoso que va, en una doble dirección, de adentro hacia fuera —de la casa a las calles o a la zona lindera—, o a la inversa. Por otra parte, en algunos cuentos, se observa una pedagogía del espacio: no sólo se lo habita, sino que además se lo re-conoce y se lo estudia, y es este saber el que permite seguir viviendo allí, como la protagonista de “El chico sucio” que dice entender las dinámicas y los horarios de Constitución, manejar las claves para poder moverse en ese barrio sin correr grandes peligros.

El trabajo con lo espacial construye una zona de familiaridad que promueve el reconocimiento y la identificación, y que también se compone de un sustrato socio-cultural porque hay un clima de época formado por referencias a producciones culturales y consumos masivos —programas de televisión, películas, canciones y bandas de música, libros y cine de terror—, y por alusiones a determinados acontecimientos claves de la historia reciente —“La Hostería” como escuela de policía durante la última dictadura cívico-militar, los cortes reiterados de la electricidad y la inflación durante el final del gobierno de Alfonsín en “Los años intoxicados”, por poner solo dos entre muchos ejemplos posibles. Esta zona se vuelve la superficie inmediata y cercana —en tanto zona de proximidad con posibles lectores— donde lo extraño va a acontecer. Muchas veces son los espacios los que se animizan y devienen monstruosos, aspecto de su poética que Enriquez

conceptualiza en “Una casa en el otro mundo”, donde imagina una casa fantasma, y establece una diferenciación con las casas habitadas por seres sobrenaturales: “No es una casa que alberga un monstruo. La casa es un monstruo” (Enriquez, 2020, p. 121).

Estos lugares monstruo, que no pertenecen al orden del mundo, se replican en la narrativa de Enriquez: la casa abandonada que obsesiona a los niños y que, cuando los protagonistas entran en ella, parece despertar, con sus vibraciones y zumbidos; la casa que deviene un bicho que tiembla y que se traga a Adela para siempre (“La casa de Adela”); la casa que atrae y de alguna manera sujeta a la protagonista de “El chico sucio” quien asume: “yo siempre estuve enamorada de esta casa” (Enriquez, 2016, p. 9); la casa-santuario de La Señora, con su aljibe como pozo infinito que exorciza los miedos pero a la vez se engulle la vitalidad de Josefina (“El aljibe”); la Hostería que se convierte en espacio memorioso, capaz de albergar y actualizar los gritos, los golpes, las corridas, el pánico de la última dictadura cívico-militar (“La Hostería”), entre muchas otras. La casa, símbolo del hogar, espacio de lo doméstico, lo cercano y lo íntimo, no solo se ve acechada por fantasmas, sino que es un fantasma, una presencia que retorna para restituir lo amenazante y lo traumático que se alberga en nosotros mismos. Son casas que se dirimen entre lo inanimado y lo animado, entre la muerte y posibilidad de cobrar vida. Como si los cuentos constataran la intuición de Rosi Braidotti: “No hay manera de sentirse en casa en el siglo XXI” (2005, p. 13).

Este gótico bastardo, tal como la ficción cyborg, el monstruo que propone Donna Haraway en su reconocido Manifiesto (2018), no responde a una temporalidad causal y teleológica, no tiene mito de origen ni finalidad predecible. Es decir, si no reclama para sí un relato de unidad original, puede traicionar a sus padres —y madres, porque muchas de las escritoras que reivindica Enriquez son mujeres—, para construir un devenir monstruoso del género. Los cuentos son mosai-

cos de restos, procedimientos nómades, mitologías paganas, referencias culturales, imágenes macabras que se mezclan para armar pequeñas piezas de máxima concentración, donde lo fundamental es el efecto de composición híbrida y heteróclita, y no tanto la genealogía separada de cada uno de los elementos.

Por otra parte, muchos de los relatos de Mariana Enriquez configuran una galería de mujeres monstruosas, testifican la experiencia de niñas y jóvenes que se fugan de la regla, que sienten cierta inadecuación con los mandatos sociales y culturales, siempre un poco imperfectas, anómalas, abyectas. En principio son mujeres que descalabran los parámetros de la belleza normativa y de los cuerpos hegemónicos. Son desproporcionadas, se sienten demasiado gordas o se ponen excesivamente delgadas, por años de comer poco y mal; sus caras pálidas, demacradas, con ojeras, delatan la falta de sol; el pelo muy grasoso o demasiado finito, los mechones que se caen con solo tocarlos. Las mujeres bellas, atractivas, carismáticas son las otras, el espejo que relumbra todo lo que las protagonistas no son, o no pueden ser.

El cuerpo de las mujeres es un cuerpo dibujado, atravesado por las marcas que se realizan ellas mismas, como un modo de hacer tangible cada una de sus afecciones. La piel se vuelve un lienzo para rasurar donde las heridas sangran y luego permanecen como cicatrices simétricas, o férreas telarañas. El cuerpo es además zona erógena de exploración, donde dolor y placer se cruzan: los cortes en el cuerpo se vuelven un orgasmo, y la masturbación se prolonga hasta lastimar la piel. Son mujeres frágiles, con obsesiones, miedos, fobias, diferentes padecimientos que las apartan de los grupos de pares, de los espacios de socialización, de lo que hacen los demás, los tan divertidos, los tan “normales”. Mientras las hermanas o los amigos van a la pileta del club, salen de noche, se emborrachan, tienen sexo, las chicas protagonistas no se atreven a pisar la calle, permanecen encerradas, leen grandes novelas de amor tiradas en un sofá o revientan sus ojos frente

a las pantallas de las computadoras. “Desde el sillón (...) veía pasar el mundo que se estaba perdiendo” (Enriquez, 2011, p. 67), se dice Josefina en “El aljibe”. Hay una retracción hacia adentro —la casa, el departamento, la habitación— y también hacia el interior de una subjetividad atormentada por diversos males.

Esto las vuelve mujeres improductivas, porque son incapaces de cumplir los roles sociales y de alguna manera fisuran la lógica de reproducción de los sistemas dominantes. Interrumpen la cadena de la reproducción biológica, porque no desean ser madres, o no pueden. Y obstruyen la cadena de la reproducción del capital, porque no tienen trabajo, o si lo tienen no logran cumplir con las obligaciones, los terminan dejando, descuidando, abandonando. Atormentadas por sus obsesiones, no pagan el alquiler, se olvidan de las cuentas, les cortan los servicios. De modo tal que desoyen el principal mandato de la lógica del capital: los sujetos deben ser útiles y productivos. Son mujeres ociosas, que no hacen nada, que nada pretenden o aspiran, que aletargan largas horas tiradas en una cama o un sillón, malgastando el presente de su juventud perdida, y que experimentan el porvenir como incertidumbre o vacío. Son los detritus del patriarcado y del capitalismo, lo que no sirve para la reproducción, lo que sobra, estorba, y finalmente perturba.

Además, las mujeres de los cuentos de Mariana Enriquez descalabran la ficción de la familia feliz, las relaciones entre padres, madres e hijas se vuelve campo minado de desentendidos, incomprensión y gestos perversos. La familia puede ser el lugar de la traición, donde las madres son capaces de entregar a sus hijas para salvarse, o de olvidarlas para continuar con sus vidas pese a todo. Los padres varones suelen cumplir el rol de la explicación que intenta restituir el orden racional, el orden familiar desgarrado por la aparición de elementos extraños. Censuran las supersticiones, las creencias, los relatos; prefieren la retracción o el silencio, esconden los secretos familiares bajo

la alfombra. Los padres y las madres ponen todos los dispositivos al servicio de la “normalización” de sus hijas incorregibles: les asignan distintas patologías, las internan en clínicas psiquiátricas, las mandan a terapia, les alquilan un departamento, les pagan las cuentas. Pero todo es en vano ante las mujeres monstruosas, las incorregibles logran sustraerse, persisten en sus obsesiones, aunque anestesiadas, abarrotadas de narcóticos.

Son mujeres que se abisman a lo sobrenatural, reciben la visita de fantasmas o se comunican con los muertos. Entre lo humano y lo no humano, lo vivo y lo muerto, se contaminan las figuraciones. Las mujeres vivas presentan rasgos fantasmáticos: pálidas, muy frágiles, espectrales. Las fantasmas son materialidad pura, carne viva, putrefacta, en descomposición. A veces, intercambian sus lugares, o se construyen como una especie de doble. Las mujeres monstruosas se calcan entre sí, al punto de que a los demás personajes les resulta difícil distinguirlos, o reconocerlos. Lo sobrenatural al comienzo puede despertar vacilaciones, pero luego muchas veces termina siendo aceptado porque el régimen de representación ha corrido los límites entre lo real y lo irreal, ha corrido la tela que esconde a las fantasmas.

### **Flores de fuego. Sobre “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez**

“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), publicado en el volumen de cuentos del mismo título, narra cómo las mujeres, ante la violencia de género, deciden incendiar sus cuerpos como práctica insurgente. Entonces montan una organización clandestina, ocupada de preparar los actos incendiarios y luego asistir a las mujeres quemadas en pos de su recuperación y sobrevivencia. Las hogueras se multiplican, hasta llegar a realizarse una por semana, las nuevas tecnologías permiten darles difusión y las mujeres logran afianzar su rebelión, escapando de los controles policiales y de los operativos de vigilancia.

Podríamos conectar este relato con “Los peligros de fumar en la cama” (en *Los peligros de fumar en la cama*, 2011), allí una mujer que parece destinada a no hacer nada, reposar en la cama dejándose llevar por las digresiones de un monólogo interior, observa, con afán y detallismo naturalista, los vínculos de las mariposas nocturnas con el fuego. Mira cómo las mariposas se golpean una y otra vez contra la luz caliente de la lámpara, “como si disfrutaran de los impactos, y salir ilesas” (Enriquez, 2011, p. 197), también cómo a veces se queman, de a poco, hasta morir. La mujer es intervenida por diversos olores externos, siente repulsión frente a las descargas sensitivas, pero no logra reaccionar, sumida en la inacción. En principio, el olor de las mariposas muertas, que se acumulan en la pantalla, un olor a quemado que le hace arder la nariz y no la deja dormir. Además, ese “otro tipo de olor a quemado” (Enriquez, 2011, p. 198), el de una mujer paralítica que se había dormido en la cama con el cigarrillo encendido entre los dedos. La narradora reconstruye la escena mimetizándose con el cuerpo inmóvil, postrado, de la mujer, imagina el dejarse morir como un generoso gesto hacia su hija, encargada de cuidarla: “la señora del quinto piso debía haber visto las llamas subir desde los pies, y como no sentía nada en las piernas, debió haber dejado que la manta se incendiara” (Enriquez, 2011, p. 199). Por otra parte, le repugna el olor a milanesas de pollo, mezclado con los apestosos sahumeros que prendió para mitigarlo, olores que la hacen llorar porque a la vez le recuerdan que “nunca había podido tener una de esas casas limpias y luminosas que olían a sol, limones y madera” (Enriquez, 2011, p. 201).

Entonces, ante toda esta invasión olfativa, a modo de resguardo y amparo, la protagonista hace una carpa en la cama y se esconde debajo de las sábanas, alumbrada sólo por la braza del cigarrillo tembloroso. Allí se masturba, pero no logra producirse ninguna sensación de placer: antes realmente sentía escalofríos, un gran temblor final,

humedad, sin embargo, ahora “hacía tanto que no pasaba nada” (Enriquez, 2011, p. 201). Su cuerpo es un sistema de fallas, una acumulación de erupciones, secreciones y sustancias —las pequeñas manchas rojas que salpican su piel, los dientes amarillos y la sangre que sale de las encías— que la vuelven, según su autopercepción, terriblemente despreciable: “¿Quién la iba a querer así, con caspa, depresión, granos en la espalda, celulitis, hemorroides y seca seca?” (Enriquez, 2011, p. 202). Frustrada ante la imposibilidad del goce, se dedica a perseguir con el humo del cigarrillo a una mariposa nocturna: la ve convulsionar entre sus piernas hasta que finalmente no resiste el asco y la tira fuera de su cama, ha matado a su objeto de observación naturalista, a ese animal “débil y estúpido” (Enriquez, 2011, p. 202).

En este seguir estando en la cama, sin hacer nada, o prolongando mínimos gestos que reproducen la inacción, se pone a jugar con fuego, a realizar pequeños incendios circulares: “decidió apoyar la brasa sobre la sábana para ver cómo se agrandaba el círculo de bordes anaranjados hasta que parecía peligroso, hasta que el fuego crepitaba y se aceleraba. Entonces apagaba el fuego en la sábana a los golpes” (Enriquez, 2011, p. 202). Y aquí el signo del fuego se desplaza desde lo riesgoso a lo placentero, desde la muerte a la pulsión de vida, pero no como márgenes opuestos de un recorrido sino como un tránsito continuo que aloja lo irreconciliable: cada uno de los agujeros que va haciendo en la sábana dejan pasar la luz del velador y, como una proyección que amplifica restos de ilusiones, refleja en el techo de la habitación varias estrellas. Entonces la mujer comprende que solo eso quería: “un cielo estrellado sobre su cabeza” (Enriquez, 2011, p. 202), y se obstina en la producción de nuevos círculos de fuego, abismada en el trance de lo peligroso.

“Los peligros de fumar en la cama” configura una especie de homología entre las mujeres débiles y las mariposas nocturnas, ambas se ven fascinadas por el fuego que tanto puede producirles placer como

matarlas. A la vez el relato traza recorridos entre el rayo que arde y la descomposición en cenizas; entre la nocturnidad, como oscuridad del ser, y los rayos que reflejan en el cielo puntos de luz, la esperanza como refucilos. Esta homología entre la narradora, que se debate entre la parálisis y la inercia —de ahí también sus lazos con el personaje de la mujer postrada— y las mariposas nocturnas, que no cesan de moverse en búsqueda del calor de las lamparillas, es una comunión que emparenta los cuerpos bajo la atracción del fuego, y que además permite desdibujar los lindes entre la muerte, el suicidio, el sacrificio y el impulso vital.

En “Las cosas que perdimos en el fuego”, el acto de rebeldía procede de algunos acontecimientos de violencia de género, que son síntoma de un acto repetido perpetuado por los varones opresores a sus víctimas. Por un lado, la mujer del subte, incendiada por su marido mientras dormía, que había logrado sobrevivir luego de meses de infecciones, hospital y dolor. Esta chica se paseaba por los subtes pidiendo monedas, exponiendo ante las miradas ajenas su cuerpo anormal: “su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón retorcida por telarañas” (Enriquez, 2016, p. 185). El carácter monstruoso se acentúa por la combinación de un rostro desfigurado y un cuerpo ofensivamente sensual —resaltado por jean ajustados, blusas transparentes, sandalias con tacos. La chica del subte exhibe la violencia impresa en su cuerpo ante las miradas horrorizadas que prefieren esquivarla y cambia unas monedas por un beso de su boca ausente, una boca sin labios, marchita.

Por otro lado, el caso mediático de una modelo a quien su novio futbolista le vació una botella de alcohol sobre su cuerpo y le echó un fósforo encendido, y el de Lorena Pérez y su hija, ambas prendidas fuego por su marido y su padre, respectivamente, antes de suicidarse.

Entonces en este relato se produce un desplazamiento: de ser quemadas por los otros, donde la mujer sufre la violencia y donde impera el vínculo disimétrico opresor/víctima, a ser quemadas por ellas mismas como un acto de rebeldía. “Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enriquez, 2016, p. 192), dice una de las mujeres. Este desplazamiento significa alterar una relación de dominación histórica —siempre nos quemaron— y pasar de ser víctima pasiva y sufriente a ser agente de su propia emancipación. Además, significa trocar la muerte por un nuevo modo de sobrevivencia: la proliferación de mujeres-monstruo, mujeres que exhiben sus cicatrices, en lugar de remedarlas, maquillarlas, ocultarlas; capaces de trastocar los parámetros de belleza para concientizar sobre su sojuzgamiento. Y esto implica, además, tal como adelantamos en la introducción, un deslizamiento en la concepción de lo monstruoso.

Si trazáramos una genealogía del monstruo, podríamos reconstruir las distintas formas que ha ido asumiendo a lo largo de la historia y cómo se le han adjudicado sentidos, saberes y valoraciones disímiles, aún contradictorias. Podemos encontrar el monstruo como figuración de la alteridad, ese otro (exterior o interior) que se sale de los sistemas de clasificación, dinamitando sus mismos principios clasificatorios (Link, 2005), que altera la organización natural de las especies, los géneros, los reinos (Foucault, 2007); o el monstruo como el sujeto peligroso, donde la conducta criminal se lee como patológica y es intervenida por técnicas de normalización (Foucault, 2007). Pero también, se ha indagado el saber positivo que alberga la monstruosidad, cuando sabe que los cuerpos, objetos privilegiados del poder disciplinario, pueden volverse dimensión de búsquedas y experimentos incesantes (Giorgi y Rodríguez, 2009), o el monstruo político, como metáfora de la multitud, un dispositivo que desarrolla las diversas for-

mas de rebelión y lucha de los explotados (Negri, 2009). Si volvemos a la configuración del monstruo en “Las cosas que perdimos en el fuego” podemos ver que, en lugar de detenerse en un significado establecido, recupera el mayor potencial de esta figura: su capacidad de estar siempre en movimiento, nunca fija en algún sentido, saber, valor. Entonces se configura lo monstruoso en constante desplazamiento: desde el rechazo que suscita por sustraerse a los órdenes naturales y a los sistemas de clasificación de la cultura, motivo por el cual el monstruo es patologizado y perseguido; hacia la monstruosidad como un gesto de peligrosa rebeldía, que explora las posibilidades de lo humano como gesto de emancipación.

Las mujeres se preguntan “¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?” (Enriquez, 2016, p. 196). Mujeres que dejan de ser habladas por la voz patriarcal y se atreven a construir sus propios relatos y su propia versión de la Historia, como el linaje con las brujas perseguidas por la Inquisición que se recupera en el cuento. Mujeres que rearman sus propias genealogías y pueden resignificar los vínculos en función de una causa compartida. El cuento pone en el centro las relaciones entre madre e hija. Silvina, la protagonista, redescubre a su madre cuando la ve reaccionar frente a un joven que cuestiona a la chica del subte, la ve acercarse y ponerle un golpe decidido en la nariz, y luego escapar corriendo: “no podía olvidar la carcajada alegre, aliviada, de su madre; hacía años que no la veía tan feliz” (Enriquez, 2016, p. 187). Ese gesto mínimo de reparación las hermana y las iguala, las lanza a la organización junto con otras mujeres. Así se crean los operativos de las Mujeres Ardientes, las hogueras en la extensión de una pampa irreconocible por ser idéntica a sí misma, los hospitales montados para la recuperación. Se actúa en la clandestinidad, se alternan los límites entre lo legal y lo ilegal, entre lo permitido y lo prohibido porque lo intolerable ahora es producido por las mujeres, que abandonan la sumi-

sión para ofrendar a las llamas sus cuerpos insurgentes. Todos los artefactos serviles a la dominación pueden ser aprovechados para otros fines: la tecnología, las redes y los medios se vuelven armas poderosas para difundir la ceremonia entre millones de espectadores virtuales.

Las hogueras se incrementan, de una cada cinco meses se pasa a una por semana. Las mujeres no cesan, se zambullen en el fuego “como en una pileta de natación”, “por su propia voluntad” (Enriquez, 2016, p. 193), y luego se cuidan, se sanan entre ellas y logran sobrevivir. Y, además, las primeras mujeres sobrevivientes empiezan a mostrarse, a tomar colectivos, a comprar en el supermercado, a abrir cuentas en el banco, a tomar un café en las veredas de los bares, “con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza”, exhibiendo “una belleza nueva” (Enriquez, 2016, pp. 196 y 190). De modo tal que, en el pasaje desde la visión repulsiva del monstruo a una concepción diferente, advienen los anhelos de que el monstruo se multiplique. Esas son las cosas que aprendimos las mujeres con el fuego, a construir redes de protección y cuidado, a redoblar las consignas, a tomar las calles con el fragor de nuestros cuerpos aliados.

El ímpetu de la lucha desoye los mandatos del patriarcado y los imperativos de la maternidad bondadosa y abnegada tal como la imagina la cultura. La madre de la protagonista conversa con su amiga, en una visita a la cárcel donde está detenida, están inquietas por saber quiénes serán las próximas mujeres quemadas, ellas ya están demasiado viejas, no sobrevivirían a una quema. La madre se pregunta: “cuándo se decidirá Silvinita, será una quemada hermosa” (Enriquez, 2016, p. 197). La madre monstruo es aquella que construye la maternidad como una pedagogía de las luchas compartidas, es aquella que no duda en legar a su hija al porvenir, que la imagina ardiendo como “una verdadera flor de fuego” (Enriquez, 2016, p. 197).

## **Mutaciones. Sobre *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara**

En *Romance de la Negra Rubia* (2014), Gabi, la protagonista, ante la orden de desalojo de un edificio ocupado y la prepotencia de las fuerzas policiales, se vuelve bonza.<sup>6</sup> Sin embargo, el motivo de la mujer impactada por el fuego no es una novedad en la poética de Cabezón Cámara, ya había aparecido en *La Virgen Cabeza* (2009), con una escena que puede pensarse como refiguración.

En esta primera novela de la autora, al inicio de la trama, cuando la periodista se dirigía con su auto por la autopista hacia a la villa, se apagaron de repente todas las luces de la zona, y la oscuridad fue surcada por “una llamarada humana corriendo una carrera epiléptica, con movimientos imposibles para un cuerpo humano y con un grito desgarrador, corría como quien cae, se abismaba sobre sus propios pies, contorsionándose al calor del fuego que la quemaba viva” (Cabezón Cámara, 2009, p. 42). La escritora bajó del auto, abrazó a la chica con su tapado de paño rojo, la acunó, intentando protegerla, le dijo que todo iba a estar bien, y finalmente le dio un tiro de gracia. Este acontecimiento significa una bisagra para la periodista quien, de observadora de los hechos, se vuelve activa, implicada, tocada por los acontecimientos, instaurando un lazo de comunión con los sujetos oprimidos que luego se va a acentuar a partir de su vida en la villa. Pero este es un episodio que, más allá de los efectos en la subjetividad de este personaje, no se continúa como hilo narrativo en la novela —solo se sabe que la chica había sido secuestrada por una red de trata y posiblemente había sido víctima de un crimen

---

<sup>6</sup> Algunas de las hipótesis sobre *Romance de la Negra Rubia* fueron desarrolladas en el trabajo: Sánchez, Silvina (2016). Devenir monstruo. Sobre *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara. En Nora Domínguez, Elisabeth Caballero de del Sastre, Ana Laura Martín, Valeria Pita, Elsa Rodríguez Cidre, María Laura Rosa, Alicia Schniebs y Marcela Suárez (Comp.), *Figuras y saberes de lo monstruoso* (pp. 149-161), Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

mafioso—, queda allí como germen narrativo para ser recuperado y transformado.

En *Romance de la Negra Rubia*, Gabi se prende fuego para resistir un desalojo. Estaba en el edificio ocupado, el día del accionar policial, incidentalmente, porque allí fueron con amigos luego de la inauguración de una muestra de arte, porque allí había whisky, merca y se podía estar. Y así, de manera inesperada, la protagonista se vuelve bonza, explosión veloz de calor, luces de colores y energía sonora, luego pasa un año en el hospital, invadida por los dispositivos médicos, hasta que logra recuperarse. Su cuerpo acaba intensamente surcado por las cicatrices del sacrificio, un amasijo sin rostro, deforme. Pero no solo su propia vida experimenta un cambio a partir del estallido, también se extienden las repercusiones hacia los otros. El mismo juez que antes había ordenado el desalojo les devuelve el edificio y el sector político instauro una serie de negociaciones con los ocupantes, quienes han adoptado a Gabi como líder y santa. La protagonista consigue poder y lo ostenta cual “pija” o “tremenda envergadura”, negocia con “los de arriba”, organiza nuevos modos de la protesta, obtiene favores y beneficios para los suyos (Cabezón Cámara, 2014, pp. 35, 36 y 41). Es exhibida como parte de una instalación en el pabellón argentino de la Bienal de Venecia y luego vendida a una suiza coleccionista de arte que se convierte en su amante. Cuando Elena, su amante, muere, además de unas cuantas propiedades y acciones en empresas, le deja su cara como herencia. Entonces, la protagonista, intervenida otra vez por los artificios de la medicina, estrena nuevo rostro, una pálida carita tirolesa que se adosa a su piel negra, derretida, arrugada. También se hace oradora sobre el derecho individual a la vivienda y luego candidata al gobierno de Buenos Aires, cargo que ejerce por un par de años. Pero finalmente se cansa, renuncia a su puesto y se va a vivir al Tigre con dos muchachos europeos que había conocido a través de Elena. Negra rubia, mujer con pija, arte y mercancía, ocupa y propie-

taria, líder política, empresaria, santa y emblema, la novela narra la historia de una vida en continua metamorfosis.<sup>7</sup>

La protagonista está configurada como un sujeto mixturado, inconcluso y mutante cuyo relato es la trayectoria que experimenta su subjetividad cuando deviene monstruo. Lejos de presentarse como una figura reconocible o tipificada en la galería de la monstruosidad, se constituye como una amalgama de retazos y mezclas, donde conviven monstruos anteriores —por ejemplo, las figuras estudiadas por Foucault en *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*— y monstruos por venir, monstruos que transgreden la naturaleza, monstruos peligrosos para el Estado, monstruos que fastidian a la ley instándola a modificarse, monstruos políticos. Por tanto, la protagonista porta una monstruosidad polifacética, donde se acoplan y superponen rasgos que pertenecen a caracterizaciones y tradiciones diversas. Fagocita distintas posibilidades de lo monstruoso, desacomodando las clasificaciones y tipologías previas, y, al tiempo que actualiza las imágenes disponibles, se configura como pura singularidad.

Ante la orden de desalojo y la prepotencia de las fuerzas policiales, Gabi reacciona entregando su cuerpo al fuego como ofrenda. Al quemarse a lo bonza, y luego cuando persiste como un cuerpo desfigurado, informe, en tránsito entre la muerte y el impulso vital, desborda los límites convencionales de lo “humano” y altera las coordenadas de lo pensable. Entonces advienen sus lazos con lo monstruoso. Fou-

---

<sup>7</sup> La dimensión monstruosa de esta novela también se manifiesta en el plano de la escritura. Por razones de extensión preferimos privilegiar la construcción de la subjetividad de la protagonista, sin embargo, creemos que es insoslayable un estudio de la singularidad de la propuesta estética de Cabezón Cámara, atendiendo a su trabajo con el lenguaje. La novela explora los vínculos entre lo monstruoso y la palabra: no solo se vuelve autorreflexiva para preguntarse cómo se cuenta una vida, sino que además se configura como una escritura monstruosa, obstinada en alterar las jerarquías culturales, los límites entre la prosa y el verso, los parámetros de la fealdad y de la belleza, aspectos más generales de la poética de la autora, tal como se postuló en la segunda sección de este capítulo.

Foucault (2007) distingue entre el monstruo humano y el monstruo moral como dos figuras sucesivas que reflejan cierta transformación en la constitución del sujeto anormal, derivada de la invención de nuevos mecanismos de pena y castigo. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, vamos a encontrar al monstruo humano, en el que se combinan la transgresión de la naturaleza y la transgresión del derecho civil o religioso. Luego, hacia fines del siglo XVIII y fundamentalmente durante el siglo XIX, junto con la aparición de una nueva economía del poder punitivo, se elaboró la figura del monstruo moral: el ámbito de referencia se traslada al comportamiento, se plantea la sospecha sistemática de monstruosidad en el fondo de toda criminalidad y se construye un nuevo saber naturalista que evalúa el carácter patológico de la conducta criminal. En el caso de la protagonista de *Romance de la Negra Rubia*, podemos encontrar una fusión de los distintos monstruos que Foucault propone como figuras sucesivas y situadas históricamente. Por tanto, es una construcción que, lejos de abreviar de un tipo específico, para adoptarlo en forma saturada o completa, conversa con los monstruos del pasado dejando escuchar sus resonancias, desatendiendo las sistematizaciones, haciendo estallar los regímenes de la Historia. Este monstruo contemporáneo se hace de muchos pliegues que se superponen, algunas de sus formas se asemejan a lo conocido y otras irrumpen despuntando su extrañeza.

El monstruo humano es para Foucault la mezcla de los reinos, las especies, los individuos, las formas y los sexos. Muchas de las mutaciones de la protagonista de *Romance de la Negra Rubia* nos permitirían ubicarla en este linaje del sujeto mixturado. Luego de la explosión, ingresa en un lapsus que es el estadio en el hospital, reducida a puro organismo en resistencia, células y órganos trabajando para esquivar a la mortal entropía, sin poder hablar ni pensar, acosada por el delirio y las pesadillas. Entonces adviene el sujeto mixturado y disociado: una parte de sí se mantiene enlazada a la vida y otra coque-

tea con la muerte; mientras los órganos bregan por sobrevivir, la piel se descompone, olorosa, putrefacta. Luego, cuando sale del hospital y regresa al edificio ahora devuelto a los ocupantes, ya se ha convertido en un cuerpo desfigurado, mezcla de las formas, mujer sin cara, que evita los espejos para no romperlos y se esconde de la mirada de los otros. Suspendida en ese estar medio viva y medio muerta, su subjetividad se mantiene disgregada, algunas de sus partes conservan energías y pulsiones, otras se encuentran apagadas, en una pausa vital. Por momentos, se acopla con lo vegetal, un sujeto que deviene planta —“yo estaba plantada arriba, bien cerquita de mis plantas” (Cabezón Cámara, 2014, p. 40)— como un modo de metaforizar la pasividad y la inercia.

“Yo estaba muerta: la concha marchita y cenicienta desde mi incendio, no sentía nada, no quería nada, ni siquiera masturbarme” (Cabezón Cámara, 2014, p. 49), cuenta la protagonista, aludiendo a un cuerpo donde se ha extinguido la posibilidad del goce y la “pasión alegre” (Negri, 2009, p. 136). Pero, tanto como se apaga su deseo sexual, se acrecienta un nuevo tipo de pulsión, la ambición de acumular poder: “Me creció como una pija, vivía al palo todo el día, (...) y giró toda mi vida en torno a esa calentura, la de tener más poder” (Cabezón Cámara, 2014, p. 35). El poder, figurado como propiedad privilegiada de los hombres, se inscribe en el cuerpo de la mujer dotándola de una genitalidad masculina —“pija” o “tremenda *envergadura* envidia de mucho macho” (Cabezón Cámara, 2014, p. 36, cursiva nuestra)—, y su ejercicio se asimila al acto sexual: poseer el poder es poseer (penetrar activamente) al otro —“esa calentura”, “al palo todo el día”, “Me cogí a medio país” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 35 y 36). En este sentido, el sujeto aparece nuevamente mixturado, mezcla de los géneros, alteración del orden cultural, comportamientos que perturban lo que la sociedad espera de una mujer.

Ahora bien, otra de las características del monstruo humano es que, además de transgredir los límites de la naturaleza, contradice

o incomoda de algún modo el derecho civil. Dice Foucault: “Lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz. Pesca en la trampa a la ley que está infringiendo” (2007, p. 62). Cuando la protagonista se quema a lo bonza, cuando la presencia del monstruo es propagada por la tv, la prensa y cientos de celulares, una vez visibilizada en el espacio público, esta figura deja a la ley en infracción y desnuda su condición perversa. Entonces el mismo juez que había ordenado el desalojo debe renunciar al ejercicio de la ley tal como estaba instaurada e inventar un nuevo procedimiento, aún contradictorio, si es que quiere preservar su carrera política. Por eso devuelve a los ocupantes el edificio, otorgándoles además títulos de propiedad, y ordena al gobernador que destine fondos para restaurarlo. La ley que, ante la inquietud que le provoca el monstruo, había dejado de funcionar, se transforma en pos de su reproducción, convierte en propietarios a los ocupantes, incorpora en el plano de la legalidad a quienes implicaban una violación del derecho civil.

Por otra parte, luego del sacrificio, la protagonista se convierte en una líder carismática, embestida con el relato mítico que la hace santa, se dedica a organizar formas de lucha y resistencia. Los ocupantes conforman una comunidad donde se fusionan la política, el arte, las nuevas tecnologías y los medios. Cada manifestación se dispone como una instalación o performance, donde participan serigrafistas populares, poetas, músicos, cirqueros; organizan su actividad a partir de “una gran red de Nextel, de Twitter y de Whatsapp” y aprovechan el impacto que significa ser retransmitidos por la *web* en “todo el planeta” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 42-43). Otro acto que se vuelve ceremonia, y que repiten para reafirmar sus reclamos o cuando se sienten amenazados, consiste en la aparición de un bonzo con una antorcha en la mano en cada uno de los balcones de cientos de edificios en las distintas provincias. Así, con el meneo de múltiples brazos en llamas

y el estallido como posibilidad inminente, se reproduce el gesto sacrificial de la protagonista y aparecen nuevos modos de la protesta.

Entonces, Gabi se transforma en un sujeto peligroso no solo porque desafía los dispositivos de normalización, sino también porque hace sistemático el ocupamiento ilegal de la tierra: “adquiríamos los bienes con el somero proceso de romperles los candados y quedarnos ahí adentro armados hasta los dientes” (Cabezón Cámara, 2014, p. 33). Un sujeto inasimilable para el Estado y los políticos de turno, que deben escuchar y atender sus demandas para evitar ser puestos en riesgo. Quizás en este aspecto se acerca a lo que Foucault caracteriza como el monstruo moral. Al momento de explicar esta figura, suele retrotraerse la infracción de comportamiento a ciertas cuestiones del orden de la naturaleza, como si pudiera encontrarse allí el origen, la causa, la excusa o el marco de la criminalidad (Foucault, 2007, p. 82). En este sentido, esta figura conlleva la cuestión de la racionalidad inmanente en la conducta monstruosa y la evaluación de los individuos en términos de normal o patológico (Foucault, 2007). La protagonista de *Romance de la Negra Rubia*, al momento de narrarse a sí misma, realiza una operación de ese tipo: hurga en los mecanismos propios de su subjetividad, en lo que tiene de más genuino —¿el (des)orden de su “naturaleza”?— para poder explicar el comportamiento rebelde que tuvo el día del desalojo. Es decir, intenta construir un linaje anómalo para su monstruosidad. Así, configura la imagen de un sujeto invertido, que subvierte o transgrede el orden lógico y causal, el orden físico de movimiento de la materia, el orden normativo de sexo-género, el orden de clases, la organización legal de la propiedad privada. Varias veces reitera la autoimagen de un cuerpo en “caída que no cae” (Cabezón Cámara, 2014, p. 68) o un sujeto al revés —de lo esperado, de lo legible como “normal”—, por ejemplo cuando evalúa su comportamiento: “hice todo al revés” “debería haber incendiado a canas y judiciales en vez de volverme bonza”, o cuando imagina su

muerte como un proceso de ascensión: “me caeré para arriba: seré un caso de inversión del centro de gravedad” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 25 y 35-36). También cuando directamente dice de sí: “Soy un caso de inversión” (Cabezón Cámara, 2014, p. 36).

Una vez que el poder y la ley se han visto perturbados por la aparición de este sujeto extraño, no pueden permitir que permanezca y se multiplique sin más. Se obstinan en atrapar al monstruo, domesticarlo. Y así las relaciones de la protagonista con el poder político se vuelven ambivalentes, en algunos momentos puede encabezar un modo singular de la protesta, pero en otros puede volverse partícipe funcional al gobierno de turno. “Me usaba bastante el Juez y quiso usarme el Pejota” (Cabezón Cámara, 2014, p. 37), cuenta Gabi, quien otorga a los peronistas muchos de sus pedidos, siempre a cambio de beneficios sociales para los miembros de su comunidad, además de prebendas personales. Se convierte en obra de arte, como parte de una mega instalación en la Bienal de Venecia: “ahí sentada de la mañana a la noche los cuatro meses de muestra”, “les trabajé de víctima todo el día” (Cabezón Cámara, 2014, p. 37). De este modo se va cubriendo de las apariencias y los roles que le ofrecen y atribuyen los otros a cambio de participar del juego del poder: obra de arte, víctima-sacrificada, empleada del gobierno, “el emblema más usado contra la avaricia sin fondo del mercado inmobiliario” (Cabezón Cámara, 2014, p. 38). Así su cuerpo polifacético puede seguir mutando, ser usado por otros, ser exhibido ante cientos de espectadores, convertido en representación simbólica de un concepto u objetivado como mercancía en el millonario negocio de la venta de arte.

Pero, por otra parte, cuando está siendo capturada por los mecanismos del poder, y por los privilegios que ello conlleva, se abren otras líneas de fuga, nuevamente inscriptas en el cuerpo. Esa zona de sí antes dormida, suspendida, de repente despierta, especie de resurrección del deseo y de la carne. Se enamora de Elena y esta relación

implica para la protagonista nuevas mutaciones: un cambio de eje de su cuerpo, cuya regencia pasa de la cabeza a la pelvis, una experiencia sexo-disidente que se vive como pura afirmación gozosa, trasgrediendo los parámetros normativos de sexo-género. Entre ellas surge una “nueva intimidad” (Cabezón Cámara, 2014, p. 60), una fusión que se sella cuando Elena muere y le deja su cara como herencia. Entonces, cuando a Gabi le trasplantan el rostro de su amante muerta, aparece una forma distinta de monstruosidad, un “inédito mezclarse de dos carnes”, la mixtura de dos mujeres que se amalgaman como “siamesas” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 60 y 55). Así se configura un sujeto cuyo rostro es a la vez negro-oscuro y blanco-claro, a la piel quemada, arrugada y derretida se adosa una nueva piel finísima, transparente, de papel de arroz, y su lengua oscura estrena una boquita rosa. En fin, un cuerpo hecho de retazos ajenos y de injertos, que sorprende e inquieta, que descalabra los parámetros de la belleza, se sale de los sistemas de clasificación (de la naturaleza y de lo vivo), disloca las diferencias raciales y culturales.

“Nunca sabemos a priori aquello de lo que un cuerpo es capaz”, postulan Giorgi y Rodríguez en el “Prólogo” a *Ensayos sobre biopolítica*, cuando desarrollan su concepción de la vida como pura diferencia, como “poder virtual de devenir” (2009, p. 23). La trayectoria anómala de Gabi en *Romance de la Negra Rubia* pone en primer plano el poder de cambio y la intensidad virtual de una vida desustancializada y abierta, diferente a cada momento y en cada una de sus expresiones. Un sujeto que experimenta múltiples metamorfosis, susceptibles de trazar un curso impredecible e informe, y trastocar sus condiciones y atributos volviéndolos distintos y aún contrarios. De estar siempre escondida en su torre, y relacionarse con los otros “tapada por una tela, toda oscura y con voz baja”, parecida a “Darth Vader” (Cabezón Cámara, 2014, p. 40), pasa a ser obra de arte, expuesta todo el día ante la mirada curiosa de cientos de espectadores. De estar oscura, “opaca

como cenizas”, “más opaca que un fantasma”, al “brillo” que le otorga el poder y la luminosidad de su “aureolita de santa” (Cabezón Cámara, 2014, p. 29 y 26). Caída libre y explosión, de reventar “como una bomba arrojada desde avión” y estar en “el fondo del precipicio” a negociar con “los de arriba, los de los pisos más altos, los que están cerca del cielo” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 30 y 41). La “Negra Sombra” que se transforma en “Negra Rubia”, que cruza “de okupa a propietaria”, “de víctima a señora” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 74 y 60), de no poder siquiera ver el amasijo que era su cara quemada a la afición desmesurada de mirarse en el espejo. Siempre a medio ser/hacer, con los contornos difusos, inacabada: “la negra casi sin cara”, “media muerta, con medio cuerpo ascendido hasta el reino celestial”, con su vida “medio barroca, retorcida como una torre de Borromini” (Cabezón Cámara, 2014, pp. 38, 74 y 68). Finalmente, una subjetividad que además se transfigura en palabras, construcción del mito de la santidad, cantito popular con poética de barra, novela que la protagonista escribe cuando se relata su vida porque cree que es un libro.

### **Con un fulgor inusitado. A modo de conclusión**

Para concluir podríamos postular que tanto “Las cosas que perdimos en el fuego” como *Romance de la Negra Rubia* habilitan otros modos de pensar la monstruosidad, ya no como pura alteridad y diferencia, sino como un acontecimiento y un saber positivos. Quizás desde el momento en que las mujeres protagonistas se vuelven bonzas, se incendian por su propia voluntad y multiplican este gesto en su comunidad, es decir desde el momento en que exploran la potencia de sus cuerpos como dispositivos de resistencia, podríamos pensar en la aparición del monstruo político, tal como lo entiende Antonio Negri (2009): metáfora de la multitud que encarnan los explotados, de las diversas formas de rebelión y de lucha. Pero, además, podríamos pensar en el saber positivo que alberga la monstruosidad cuando indica la capacidad de variación de los cuerpos, lo que tienen de

disruptivo respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social (Giorgi, 2009).

La construcción de este linaje de mujeres monstruosas altera los regímenes normativos que constituyen a los individuos y a la comunidad, los mecanismos de inscripción y sujeción de lo vivo, haciendo del cuerpo un campo de experimentación incesante. Los cuerpos se vuelven entonces materialidad informe, mestizaje, impureza. Y de este modo, las mujeres-monstruo de la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enriquez desafían los roles asignados por la dominación patriarcal, las desigualdades de sexo-género y de clase, cual flores que arden o cuerpos que consagran sus cicatrices como ofrendas. A la vez, imaginan la posible comunión de los cuerpos abyectos, que ocupan el espacio público para mostrar la potencia de sus alianzas.

Judith Butler (2017) señala que los cuerpos aliados, cuando se reúnen y se exhiben en la esfera pública, permiten cuestionar la relación entre lo reconocible y lo no reconocible, e interpelar la “exclusión constitutiva” que conforma la idea misma de “pueblo” en un momento dado. Según esta autora, la política democrática tiene que ocuparse de quiénes deben aparecer como “pueblo” y esta operación “relega al fondo, a los márgenes o al olvido a quienes no cuentan como ‘pueblo’” (2017, p. 13). La actuación conjunta de los cuerpos que imaginan las ficciones de Enriquez y Cabezón Cámara, cuando se replican los gestos de las bonzas, puede pensarse como “una forma de performatividad plural” (Butler, 2017, p. 16). Son modos de manifestar la precariedad que se imbrican mucho más con la acción corporeizada, con el estar juntas, y no tanto con el discurso o con aquello que se reclame por medio de la palabra. De allí que en los relatos la rebeldía pasa fundamentalmente por el cuerpo: el cuerpo actuante, el cuerpo en movimiento, el goce del cuerpo como deslizamientos hacia lo disruptivo.

La figuración de los cuerpos transformados por el fuego aparece en la escena poética inaugural de *La novia de Sandro*, primer libro de poemas de la escritora trans Camila Sosa Villada. El cuerpo travesti se puede inscribir también en este linaje de subjetividades que experimentan cierta inadecuación frente a un mundo que clasifica, tipifica, lastima y excluye: “el mundo me queda grande, el tiempo me queda grande, las sedas me quedan grandes, el respeto me queda enorme” (Sosa Villada, 2020, p. 9).

La sujeta poética se apropia de las palabras del desprecio y las resignifica: “Soy una negra de mierda, una ordinaria, una orillera, una cuchillera”, “Soy una atorranta, una desclasada, una sin tierra, una sombra de lo que pude ser” (Sosa Villada, 2020, p. 9). Las palabras de la injuria social, acopladas en una enumeración descarriada, ya no pueden significar un insulto, son un modo de construcción de una subjetividad que afirma esos atributos como potencia de insumisión. Y al final, ese cuerpo teje su alianza con el fuego como estrategia de sobrevivencia, ante el gesto repetido de desprecio: “Cuando llego a un lugar todos se retiran, y como buena negra que soy, me arrimo al fuego y relumbro, con un fulgor inusitado, como una trampa, como si el mismo mal se depositara en mis destellos” (Sosa Villada, 2020, p. 9). El fuego hace brillar a los cuerpos abyectos, ilumina la utopía de un mundo monstruoso, donde se derriben los binarismos de sexo-género, los géneros fluyan en múltiples devenires y las alianzas se vuelvan acoplamientos estratégicos. De este modo, con poéticas como las de Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enriquez, Camila Sosa Villada, la literatura argentina reciente también deviene monstruo, rebeldía, goce que asalta con un fulgor inusitado, que relumbra como flores de fuego.

## **Referencias bibliográficas**

Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.

- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2018) [1993]. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Enriquez, M. (2011). *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé.
- Enriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, M. (2020). *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Foucault, M. (2007). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, LXXV (227), 323-329.
- Giorgi, G. y Rodríguez F. (2009). Prólogo. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 9-34). Buenos Aires: Paidós.
- Haraway, D. (2018). *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones.
- Link, D. (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- Negri, A. (2009). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Buenos Aires: Paidós.
- Ocampo, S. (2005). *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé.

# Devenir travesti: el cuerpo como intervalo problemático

*Alicia Montes*

Así era la rabia que habían inoculado en cada una de nosotras.

Tomar la ciudad por asalto: ese era nuestro anhelo.

*Las malas*, Camila Sosa Villada

*Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada se organiza como un collage barroco de fragmentos narrativos que dan forma sensible al carácter desaforado, polimorfo y monstruoso de los cuerpos travestis que la habitan. A esos cuerpos en devenir alude de manera provocativa el título de la novela, que pone en el centro la “lucidez” (Sosa Villada, 2019, p. 107) y la “ferocidad” (Sosa Villada, 2019, p.100) animal de lo *queer* manifiesto en ellos, pues interrumpen y resisten los binarismos y conceptualizaciones de toda norma falogocéntrica. El título también abre pasajes hacia la serie literaria de las figuraciones trans\* en la que se inscribe la novela. Desde esta perspectiva, no puede sino evocar el espacio prostibulario y “coliza” de los primeros libros de crónicas de Pedro Lemebel (1995, 1996), en los que emergen las vidas precarias y sacrificables del “mariconaje guerrero”. Esa categoría singular es construida por la escritura neobarroca del artista chileno como un Frankenstein de retazos animales que conjuga, en sus paradójicos devenires, la violencia de las clases marginalizadas con la solidaridad, la

cursilería y la construcción de sí teatral de las “locas”. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *La esquina es mi corazón* (1995) y *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), no es la ironía carnavalesca ni la tragicomedia exagerada el tono dominante en el relato de Sosa Villada sobre “las travestis perras del Parque Sarmiento” (Sosa Villada, 2019, p. 21), aunque haya coincidencia en el imaginario desaforado y animal con el que se des-figuran esos cuerpos.

La novela, a veces cerca del melodrama, por la falta de distancia con la que diseña la historia de vida de la narradora, y de algunos de sus personajes<sup>1</sup>, y otras próxima a la denuncia cruda y directa en clave de género<sup>2</sup>, configura un mundo travesti en el que el desborde de lo maravilloso, la ferocidad de lo animal<sup>3</sup>, el sentimentalismo, la visión pesimista de la existencia y la victimización tensionan la escritura.

---

<sup>1</sup> La distancia de la ironía aparece como un recurso sumamente eficaz para abordar los relatos “desidentitarios” travestis y se observa, por ejemplo, en la textualidad de Susy Shock y Naty Menstrual, entre otras escritoras trans\*. Esta estrategia evita la victimización del yo que enuncia y la caída en el golpe bajo sentimental, al mismo tiempo que abre posibilidades literarias de sentido plurales a través del humor y la autoparodia.

<sup>2</sup> “La temporada de caza ha comenzado. Todo el barrio nos acosa. Quieren la matanza de las travestis. Que lo anuncien los diarios, que lo filmen los noticieros, que figure después en los libros de historia: ‘Hoy recordamos la matanza de las travestis’” (Sosa Villada, 2019, p. 177).

<sup>3</sup> Cuando se habla de “animal” o “animalidad” no se está haciendo referencia al segundo término del binarismo humano/animal, que lo coloca en el lugar de lo salvaje, lo natural, lo inferior al hombre, etc. Se está haciendo referencia a lo viviente como universo de cuerpos vivientes, de campos de fuerza pre-individuales e impersonales que tiene carácter político pues ponen en jaque las distribuciones aceptadas. Lo animal, en esta concepción, aparece como parte de un ordenamiento diferente de los cuerpos en el que la naturaleza deja de ser una exterioridad opaca. Es una línea de desfiguración, un umbral de indistinción. No tanto una forma-cuerpo como una instancia desde la cual la corporalidad misma se levanta contra toda forma de representación, de forma fija y definida. Implica la crisis de ciertas lógicas de representación propias de un universo jerarquizado y de una cultura inmunitaria (Giorgi, 2014).

Estos extremos discursivos dan forma y tono ambivalentes a un relato lleno de pliegues que entrecruza la construcción de un mito, en el que se vuelve quimérica la figura de las travestis<sup>4</sup>, con dispositivos autoficcionales que sumergen al yo narrador en un mundo poblado por seres monstruosos conectados con las fuerzas impersonales y las diosas ctónicas de la vida: “Las travestis trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo” (Sosa Villada, 2019, p. 17).

El relato toma, así, la forma de un bestiario extravagante y desordenado, en el que la animalidad funciona como un modo de hacer visibles, en su singularidad vital inclasificable, esos cuerpos anómalos y desprotegidos por el estado-nación que “Parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal” y “Se mueven así, como si fueran manada” (Sosa Villada, 2019, p. 17). Lo animal, entendido como *eso* singular que no admite una forma cerrada y excede el campo de lo definible, permite también describir las relaciones complejas que mantienen las travestis entre sí y con la sociedad. Pone el acento en la crisis de las lógicas de representación hegemónicas que ordenan las corporalidades y las especies en categorías jerárquicas (humano/no humano, superior/inferior, hombre/animal) determinando quiénes merecen ser tratados con derechos, preservados y qué cuerpos son desechables pues sus vidas no valen nada. Elimina las diferencias entre *Bíos* y *Zoé* (Giorgi, 2014, pp. 33-35).

Al mismo tiempo, la novela configura un portulano trans\* hecho de recorridos espaciales y relatos de encuentros (rituales colectivos y prácticas disyuntivas individuales). Este *mapa mundi* extiende su territorio de límites difusos desde “el gran pulmón verde” y “salvaje”

---

<sup>4</sup> “Ahí, en ese Parque contiguo al centro de la ciudad, el cuerpo de las travestis toma prestado del infierno la sustancia de su hechizo” (Sosa Villada, 2019, p. 18) y “La Tía Encarna participa del aquelarre con un entusiasmo feroz. (...) Se sabe eterna, se sabe invulnerable como un antiguo ídolo de piedra” (Sosa Villada, 2019, p. 18).

del Parque Sarmiento, ubicado en el corazón de la ciudad de Córdoba donde la narradora y las otras travestis ejercen la prostitución, se drogan y emborrachan en una suerte de ritual colectivo iniciático, hasta el “caserón rosa” de La Tía Encarna, fortaleza que las cobija y protege del espacio inhóspito de la ciudad, que empuja sus cuerpos vulnerables a la violencia (peleas, abusos, violaciones) y a la muerte (enfermedad, suicidio, travesticidio). Allí, en esa heterotopía (Foucault, 1994) sostenida por la “complicidad de huérfanas” de las travestis (Sosa Villada, 2019, p. 24) se vuelve posible todo aquello que en el espacio-otro de la ciudad no les está permitido, es rechazado como signo de degeneración o está prohibido por la ley de un estado-nación que en ese momento no las reconoce todavía como sujetos de derecho: la adopción clandestina de un bebé abandonado, y la escenificación de una maternidad imposible en la que La Tía Encarna reproduce “El gesto de una hembra que obedece a su cuerpo” (Sosa Villada, 2019, p. 25); la llegada de Los Hombres Sin Cabeza que prefieren amar a las travestis en lugar de a las mujeres que “los esperaban con las piernas abiertas y el sexo en flor” (Sosa Villada, 2019, p. 37); el romance inclasificable entre Laura, una mujer embarazada, y Nadina, la travesti que de día trabajaba de enfermero (Sosa Villada, 2019, p. 51); la transformación en pájaro de María, la sordomuda que emitía quejidos como un cabrito doliente; los rituales chamánicos en torno a la vida y la muerte de la Machi, la travesti paraguaya que le había arrancado el pene a un policía que había querido violarla o el encierro de Natalí para evitar que se hiciera daño o saliera a la calle ya que, por ser la séptima hija varón de su familia, una vez al mes se convertía en lobizona (Sosa Villada, 2019, p. 103).

De esta manera, la novela constituye un territorio ficcional habitado por una colección de seres extremos que desafían las regulaciones de la biopolítica y la heteronormatividad pues materializan un imaginario *sui generis*, ubicado en un umbral poroso e indecible que

las sitúa en el intervalo entre lo humano y lo animal<sup>5</sup>. Así, desfilan en la novela una serie de personajes que articulan variaciones de la animalidad en tanto formas de vida plurales: Las Cuervas que no se atreven a asumir su carácter trans\* excepto cuando están protegidas por la manada travesti en la oscuridad del bosque; La Tía Encarna, que acumula en sus 178 años cicatrices de sus muchas vidas de lucidez animal; la Pato violenta como un gato montés; Natalí, la lobizona; María la Muda convertida en pájaro gris; la Machi, la hechicera, que abre las posibilidades de lo milagroso en un mundo de miseria y violencia, y, junto a esta fauna fantástica, los excesos del dolor, la crueldad y la exclusión que les corresponde a estas vidas que no se encuentran entre las que están destinadas a ser cuidadas, reconocidas social y políticamente o tener un futuro (Butler, 2002).

El carácter fronterizo e inclasificable en términos genéricos de las travestis no permite figurarlas *ni como varón ni como mujer* y las ubica en un entrelugar ilegible en términos conceptuales heteronormativos. Por ello, el intervalo polivalente de la común animalidad es el dispositivo estético que elige la novela para traducir al código de la leyenda maravillosa y la autoficción, y al mismo tiempo poner en crisis la mirada cosificadora y estigmatizante que la sociedad inmunitaria deposita sobre estos seres eliminables y desechables, portadores del estigma de la anomalía natural y social que no permite su carácter de vivientes con iguales derechos a los otros. Así, desde la perspecti-

<sup>5</sup> “ciertos recorridos de la cultura de las últimas décadas inscriben al animal, y a los espacios de relación, tensión o continuidad entre lo humano y lo animal, para interrogar y frecuentemente contestar sobre ese terreno las biopolíticas que definen formas de vida y horizontes de lo vivible en nuestras sociedades: el animal es allí un *artefacto*, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como ‘humana’. (...) la vida animal conjuga modos de hacer visibles cuerpos y relaciones entre cuerpos; desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano, y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología” (Giorgi, 2014, p. 15).

va sustancialista del género y del sexo, que también habita la novela como la ley que estas corporalidades citan y trasgreden, los cuerpos travestis toman la forma-informe de monstruos infernales y ambivalentes (Sosa Villada, 2019, pp. 18-19) que no definen su sexo como las mujeres por la posesión de una “concha” (Sosa Villada, 2019, p. 79), sino por una genitalidad masculina que, ante la sociedad, deslegitima su deseo y lo vuelve anómalo: “Somos la manija, los sobabultos, los chupavergas, los bombachas con olor a huevo, los travesaños, los trabucos, los calefones, los sidosos, los enfermos, eso somos” (Sosa Villada, 2019, p. 79).

La trama narrativa teje el descenso a los infiernos de lo inhumano, con el que se da forma al mito travesti<sup>6</sup>, con el relato de un yo-narrador, cuya memoria se centra en los efectos traumáticos de ser diferente<sup>7</sup> en un medio rural pobre y patriarcal. Así, el mito colectivo recicla la hipérbole del “realismo mágico” de los años ‘60 y ‘70 para rescatar del olvido esas vidas invisibilizadas por la sociedad: “A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo nombre para todas: putos” (Sosa Villada, 2019, p. 79). Las estrategias de las ficciones del yo, por su parte, dan consistencia a la voz narradora otorgándole una historia y una identidad que disemina en el relato una serie de episodios fundantes de carácter negativo: la crueldad y el rechazo del padre; el abandono familiar; su descubrimiento del deseo “maricón”; la violencia de la primera violación por parte de la policía; sus primeras escenas como travesti y elección de la prostitución como medio de sobre-

---

<sup>6</sup> En repetidas ocasiones (charla TEDx, *Las malas*) se menciona que la zona roja de trabajo de las travestis era el lugar presidido por la estatua de Dante. Esa circunstancia permite la conexión con el infierno de *La divina comedia*.

<sup>7</sup> “Me convierto en un mariconcito triste. (...) Mi mamá que tiene veintisiete años, se hace amiga de la hija adolescente de los vecinos y ya no está sola. Pero yo, con mi maricones auestas, no puedo hacer un solo amigo. Estoy condenado a la tristeza y a la soledad del campo” (Sosa Villada, 2019, p. 32).

vivencia. Junto a estas escenas de dolor, la narradora recupera lo que llama “la otra vida. La vida blanca, la vida diurna, entrometida en el mundo de los heterosexuales de piel clara y costumbres respetables.” (Sosa Villada, 2019, p. 127). En estas secuencias, se narra la rutina de la “respetabilidad”: los estudios universitarios, las compras barriales, el intento camaleónico de llevar “una vida que no fuese juzgada ni condenada” (Sosa Villada, 2019, p. 127). La escritura sutura estas dos experiencias vitales y las pone en contacto construyendo un claroscuro que impregna al personaje narrador, pero también a la figura de las otras travestis, desdibujando contornos individuales. De esta forma, el texto configura los complejos pliegues de la travestibilidad como oxímoron que se reproduce con variantes fractales en cada historia. Devenir travesti implica afrontar el riesgo de la diferencia desafiando las regulaciones genéricas para sumergirse en el “desconcierto” y la “desorientación” de una práctica que desorganiza el cuerpo y lo convierte en el escenario aporético de un deseo que muchas veces, en tanto tecnología de género, toma la forma biopolítica ejemplar de los personajes de los medios de comunicación masiva:

Yo tenía trece años apenas, todavía no comprendía lo que pasaba dentro de mí, no podía ponerle palabras a nada de eso. Y entonces apareció Cris Miró (...) Yo asistí a su aparición siendo un niño todavía y pensé: *Yo también quiero ser así*. Eso quería para mí. El desconcierto del travestismo. La desorientación de esa práctica (Sosa Villada, 2019, pp. 43-44).

Por esto, un envés del relato se configura con la estética proteica y compleja de la “autoficción biográfica”<sup>8</sup>, dispositivo de prácticas

---

<sup>8</sup> La “autoficción biográfica”, según la clasificación que propone el ensayo de Vincent Colonna (2004) —las otras categorías son “autoficción especular” y “autoficción fantástica”— supone que la figura del escritor o la escritora protagoniza la historia o es el pivote en torno al cual la materia narrativa se organiza. Sin embargo, a pesar de que se fabula su historia de vida a partir de un relato que tiene conexión con hechos sucedidos, la narración genera el efecto de un verosímil ficcional. Se trata de “un mentir

escriturarias que borran las fronteras entre imaginación, invención y testimonio. En ella, el yo autoral opera un “travestismo ficcional de sí” (Colonna, 2004). En este sentido, la idea de “autoficción”, en tanto horizonte para leer el texto, es más productiva que la de autobiografía pues permite poner el foco en procedimientos de escritura barrocos que figuran y desfiguran los cuerpos y relacionan la novela con series *biblioclastas* que ponen en crisis los contratos de lectura, como por ejemplo las narraciones de Copi. Este tipo de *ficciones del yo* habilitan un juego de espejos entre el cuerpo material de la llamada “trans/escritura” (Sosa Villada, 2018) y las formas sensibles monstruosas, animales y desaforadas con las que se metaforizan los cuerpos travestis de la novela.

La autoficción, en tanto “mitomanía literaria” (Colonna, 2004), posibilita la interpretación de fenómenos escriturarios “inclasificables”, en términos de categorías genéricas rígidas y sustancialistas, que exploran la pulsión dionisiaca e impersonal de la escritura pues se ubican en un espacio que se encuentra del otro lado de la idea

---

verdadero”, de una versión de esos hechos no necesariamente exacta. Esta es la forma más extendida y discutida de la autoficción. Muchos críticos confunden esta forma fictiva con la concepción tradicional de la autobiografía, o del testimonio, pero no tienen en cuenta que por el dispositivo “del mentir verdadero”, el autor modela su imagen literaria con una libertad que no permiten las otras formas. Con la opción autoficcional biográfica, el autor puede abarcar toda su vida, uno o varios episodios de ella, sin que el grado de ficción o imaginación que introduzca sea un problema importante. En la autoficción biográfica, el sujeto experimenta diferentes devenires e identidades pues el relato funciona como una metáfora y no tiene en sentido propio una historia o un contenido que “representar”. La autoficción pone en evidencia que la escritura tanto desde el punto de vista de la lectura como de la textualización es una práctica alucinatoria que pone en crisis la idea de realidad como sucede en Copi, donde muchas veces el *trip* lisérgico y la escritura se identifican. Remite a la idea de que lo real no es perceptible más allá de los imaginarios que lo complican o lo simplifican ya que nuestro anclaje en la realidad se produce a través de una compleja arquitectura discursiva. La zona roja es la puerta de un averno por el que salen aquellas formas infernales que han perdido “toda esperanza”.

moderna y humanista de sujeto. En efecto, para subrayar esta pulsión impersonal que habita la escritura y se aleja de todo concepto de interioridad subjetiva y de yo unitario, Vincent Colonna construye una genealogía que se remonta a la obra de Luciano de Samosata, un escritor de origen sirio que vivió en el Imperio Romano durante el gobierno de Marco Aurelio (siglos I y II d.C.). El crítico francés señala que el modelo seguido por Luciano, en sus *ficciones del yo*, es el de Ulises cuando deviene narrador en *La Odisea* (IX a XII). Como el héroe griego, Luciano transformado en personaje ficcional contará historias sobre seres fabulosos y bestiales. Por ello, el tema de la autoficción es lo monstruoso, lo inhumano, lo terrible, lo insoportable en todos los dominios (corporal, intersubjetivo, sexual y social), pero también lo feérico, lo utópico, lo maravilloso: “Luciano dibuja la cartografía de un doble espacio inhumano, el de las delicias y los suplicios” (Colonna, 2004, p. 30). Paradójicamente, las escrituras del yo ponen en evidencia que la vida supera la idea de un yo individual, lo íntimo aparece en ellas como un espacio abierto a lo otro, a afectos e intensidades comunes no apropiables por un yo (Giorgi, 2014, p. 37). Siguiendo este camino, la novela *Las malas* construye un espacio escriturario donde lo normativo y el desvío, lo normal y lo monstruoso, la utopía y la pesadilla, la ficción testimonial y la leyenda maravillosa se solapan difuminando sus fronteras, así como se borran los límites entre humano y animal, normalidad y anormalidad en el común y agónico espacio de lo viviente.

El relato suspende y sostiene la línea de demarcación cultural fallogocéntrica que diferencia los cuerpos por lo cual vuelve indecibles los contornos de las figuras. Por ello, en el tejido de la novela, se diferencian y disuelven en un *continuum* heterogéneo donde prima *lo común*: a) el relato identitario del yo protagónico que se construye en doloroso conflicto con el mandato heteronormativo y violento del padre cuya transgresión se prefigura como destino de prostitución y

muerte; b) la historia del descubrimiento del deseo homosexual que pone en crisis la ley del padre, dando lugar a un proceso incierto y riesgoso de travestibilidad en clave de contradictorio *bildungsroman* en el que no se persigue la imagen de un modelo ejemplar en términos de varón o de mujer, pero al mismo tiempo tampoco se borran los mandatos que regulan ese mismo modelo; c) la construcción de un mito colectivo travesti, en el que conviven la denuncia social, la crónica de la violencia y de la marginación de los cuerpos trans\* y un imaginario desaforado que diseña un *mappa* que excede los límites de lo humano y los pone en crisis a través de la figura política de la animalidad, que redistribuye lo sensible y la mirada sobre el espacio que esos cuerpos tienen derecho a ocupar.

Así, las paradójicas historias de “las malas” se cierran de modo que, mientras se constata el borramiento de esas vidas consideradas nocivas y sacrificables y también de los nombres que las singularizaban, se les da consistencia literaria para rendirles un homenaje que las inscribe en la memoria subversiva del discurso-trans de la novela, aunque con la forma de un epitafio (Sosa Villada, 2019, pp. 216-220).

### **Memoria de un cuerpo en devenir o ¿cómo narrar la travestibilidad?**

En la novela, la experiencia del “desvío” respecto de la heteronormatividad se narra desde la perspectiva de un yo que fabula recuerdos, a partir del trauma familiar, en el presente de la enunciación para construir retrospectivamente su devenir monstruoso en clave de melodrama pesimista. Esta trayectoria, como se señaló, está marcada por la violencia y el estigma social desde el momento en que el deseo se manifiesta como transgresión a la ley del padre.<sup>9</sup> La historia narrada

---

<sup>9</sup> Luego de narrar la forma en que La Tía Encarna se convierte en madre de un niño abandonado en el Parque Sarmiento, la narradora evoca un fragmento de su pasado: “Desde el sillón que me han concedido para dormir esa noche, recuerdo lo que se dijo siempre en mi casa sobre mi nacimiento. Mi mamá estuvo dos días en trabajo de par-

entreteje el proceso de autoformación y cuidado de sí, característicos de las tecnologías del yo, que muchas veces usan los modelos impuestos por los medios masivos como el de Cris Miró para reproducirlos (de Lauretis, 1989) y la educación sentimental brindada a la narradora por la legendaria Tía Encarna y el grupo monstruoso de travestis del Parque Sarmiento. A esto se suma, el encuentro de un recién nacido abandonado en el parque que Encarna adoptará ilegalmente como hijo propio, El Brillo del Cielo, se transformará en centro de su vida, y será uno de los pretextos narrativos para el viaje hacia el pasado individual común a todas que hace la narradora de modo que presente y pasado e individual y colectivo se reflejen mutuamente.

La casona rosa de Encarna, además, será el *axis mundi* a partir del cual se hilarán las historias de vida de cada una de las travestis que viven o se nuclean allí junto a la única mujer prostituta que es parte del grupo, Laura. En torno a este eje narrativo proliferan otros relatos como el de Los Hombres sin Cabeza y el de los ocasionales clientes o amores del yo narrador. En este último aspecto, el texto vuelve literal el sentido del término *pornografía* (relato de prostitutas) pues permite contar encuentros sexuales de la profesión en los que se mezclan la ternura, la obscenidad y la violencia (Sosa Villada, 2019, pp. 32, 77 y 101-102). Este es uno de los lugares comunes de los relatos trans<sup>10</sup> y su uso depende del dispositivo narrativo: puede tener función de denuncia social y servir para la visibilización crítica de las prácticas abusivas a las que se someten los personajes o para carnavalizar los

---

to, sin poder dilatar y sin soportar los dolores. Los médicos se negaban a realizar una cesárea, hasta que mi papá amenazó de muerte al doctor encargado del asunto (...) Eso fue lo que dijeron de mí después: que había nacido bajo amenaza. Mi papá repetiría conmigo la misma actitud, una y otra vez, a partir de entonces. Todo lo que me diera vida, cada deseo, cada amor, cada decisión tomada, él la amenazaría de muerte” (Sosa Villada, 2019, pp. 26-27).

<sup>10</sup> Cf. *Mora, una confesión* de María Maratea, *La constitución travesti* de Sebastián Duarte o *Continuadísimo* y *Batido de Troló* de Naty Menstrual, entre otros.

tabúes sexuales de modo provocativo. Ahora bien, el uso de estos relatos en *Las malas* cumple la función de darle forma sensible al carácter ambivalente de las prácticas travestis y sus encuentros eróticos, pero también exhibir la violencia y la crueldad que las habita. Esta agresividad convertida en “rabia” justifica, en la novela, la respuesta que las travestis dan a la experiencia de exclusión a las que las condena la sociedad y a la retórica biopolítica que construye un imaginario que les asigna el no lugar del afuera de la naturaleza, de lo nocivo, lo degenerado y salvaje. Ellas son, como Medea, las bárbaras, lo otro de la civilización falogocéntrica y patriarcal. Son “las malas” de una historia en la que solo tiene cabida la gente “normal”. Esa maldad, en la novela, se manifiesta como violencia contra el mundo que no las reconoce y las expulsa. Genera utopías de destrucción retaliativa:

Así era la rabia que habían inoculado en cada una de nosotras. Tomar la ciudad por asalto: ese era nuestro anhelo. Terminar de una vez con todo aquel mundo fuera de nuestro mundo, el mundo legítimo. Envenenarles la comida, destrozar sus jardines de césped bien cortado, hervir el agua de sus piscinas, destrozar a mazazos esas camionetas de mierda, arrancarles del cuello esas cadenas de oro, tomar sus preciosas caras de gente bien alimentada y rallarlas contra el pavimento hasta dejar expuestos los huesos (Sosa Villada, 2019, pp. 121-122).

Debido a su heterogeneidad constitutiva, el tejido de las diversas líneas narrativas produce la erosión del verosímil testimonial y autobiográfico sugerido por el “Prólogo” de Juan Forn<sup>11</sup> y por las afirmaciones hechas en *El viaje inútil* (Sosa Villada, 2018). Esta *deformación* da lugar a la construcción de un relato transgénero, en el sentido textual

---

<sup>11</sup> “Lo primero que conocí de Camila Sosa Villada fue una charla TEDx que dio en Córdoba, trece minutos extraordinarios que empezaban con un pronóstico brutal que hizo su papá: ‘Un día van a venir a golpear esa puerta para avisarme que te encontraron muerta, tirada en una zanja’. Ese era el único destino posible para un varón que se vestía de mujer: prostituirse y terminar en una zanja” (Forn, en Sosa Villada, 2019, p. 7).

y sexual, que se configura en clave de autoficción biográfica y mito. En esta escritura, lo maravilloso inhumano y la violencia humana conviven conflictivamente y determinan un espacio ficcional en el que la memoria del yo autoral, en su homenaje-reparación con respecto a esas travestis que desaparecieron en la borradura de su pasado<sup>12</sup>, se figura como relato que no debe someterse a la prueba de verdad, pues el contrato de lectura que la novela establece, combinando, desfigurando, reconfigurando recuerdos de vida y escenas imaginarias, instituye un entredós textual que en su movimiento de lanzadera erosiona toda polaridad ficción-realidad y toda pureza genérica.

La totalidad de las historias que allí se relatan no son, en definitiva, otra cosa que *literatura* y la imagen autoral que se figura aparece diseminada en los fragmentos de cada uno de los devenires monstruosos narrados, que cuentan una y otra vez con variaciones la pulsión disruptiva de la animalidad como fuerza que pone en jaque las regulaciones de la representación, en el relato de la lucha entre el deseo y la violencia heteronormativa de la sociedad: “Vas a terminar tirada en una zanja’, me decía mi papá desde la punta de la mesa. ‘Tenés derecho a ser feliz’, nos decía La Tía Encarna desde su sillón en el patio” (Sosa Villada, 2019, p. 215).

En la novela, el conflicto entre el *deber ser* heteronormativo y el deseo, que excede el juego ley/transgresión característico de la performatividad de género, se extiende hasta las formas extremas de la aniquilación de esos cuerpos vulnerables (suicidio, enfermedad, travesticidio) que es el resultado de las operatorias biopolíticas tanáticas sobre esas vidas que no son reconocidas en su carácter singular y están condenadas a no ser cuidadas, lloradas o recordadas (Butler, 2004). En este punto, la hipérbole, las imágenes de una crueldad inusitada ya no se usan sólo para contar el devenir de un deseo desorbi-

---

<sup>12</sup> Cf. Camila Sosa Villada, Charla TEDx, Córdoba, 24 de octubre de 2014. Recuperada de: <https://www.youtube.com/watch?v=KQDRKphX23M>

tado en tanto proceso de los cuerpos fuera de toda ley patriarcal, sino para dar cuenta de una monstruosidad, de una anomalía, que no se reconoce como propia en eso que se denomina sociedad:

Cada vez que los diarios anuncian un nuevo crimen, los muy miserables dan el nombre de varón a la víctima. Dicen “los travestis”, todo es parte de la condena. El propósito es hacernos pagar hasta el último gramo de vida en nuestro cuerpo. No quieren que sobreviva ninguna de nosotras. A una la asesinaron a pedrazos, a otra la quemaron viva, como a una bruja: la rociaron con nafta y la prendieron fuego, al costado de la ruta. Hay cada vez más desapariciones. Hay un monstruo allá afuera, un monstruo que se alimenta de travestis (Sosa Villada, 2019, p. 214).

La escritura de Sosa Villada, en su inestabilidad genérica, acata y transgrede el sustancialismo de las clasificaciones apelando a prácticas discursivas que tanto las corroen como las confirman. Por ello, está habitada por paradojas que replican los vaivenes del devenir-travesti de sus personajes. Este ir y venir de un género al otro, esa inestabilidad que atraviesa la imagen de los cuerpos, pero no su deseo, se evidencian en los cambios de apariencia física de las travestis que muchas veces *vuelven* a vestirse y actuar como hombres para evitar la violencia que las amenaza, de acuerdo con el imperativo que establece una coherencia obligatoria entre genitalidad y género. En este sentido, es interesante observar cómo se repiten, en el imaginario travesti de la novela, ciertas fantasías masculinas con respecto a las mujeres. Las mismas irrumpen en el texto como pensamiento naturalizado, por ejemplo, cuando el yo-narrador presenta a Laura, la chica embarazada que ejerce con ellas la prostitución en el Parque Sarmiento, subrayando que tiene “una flor carnívora entre las piernas” (Sosa Villada, 2019, p. 49). En otras imágenes, referidas a sí misma y al resto de sus compañeras, la narradora manifiesta “teníamos un animal dormido bien guardado en la bombacha” (Sosa Villada, 2019, p. 49)

transformando en naturaleza sexual lo que es también construcción cultural (Butler, 2002).

Las metáforas referidas a los genitales proliferan en el relato y ponen el acento en lo biológico como definitorio del binarismo varón/mujer, haciendo visible hasta qué punto sigue funcionando en la construcción de los personajes una naturalización no asumida desde una perspectiva crítica a nivel de la escritura. Judith Butler (2002) sostiene que la categoría “sexo” es normativa y no natural porque es el efecto de un ideal regulatorio. Funciona como norma y es parte de una práctica normalizadora que produce los mismos cuerpos que gobierna.

Las metáforas animales o vegetales, que Camila Sosa Villada utiliza sustituyendo una palabra por otra, parecen postular una “verdad del sexo” que el deseo traicionaría a través de la puesta en escena de la femineidad en el cuerpo pensado como un artefacto ambivalente. Estas imágenes contradictorias definen el intervalo en el que se ubican la materialidad corporal travesti. Es un entrelugar que surge como campo de fuerzas tensionado por la polaridad varón/mujer que en muchas ocasiones implica la idea de haber nacido varón pero querer ser mujer y desear ser como tal porque hay algo que no encaja entre lo que se desea y lo que se está *destinado a ser*. La Tía Encarna le preguntará a la narradora si es “Concha” (Sosa Villada, 2019, p. 78); ella dirá de sí misma que se convirtió en mujer por el horror a la hombría que le reveló la violencia del padre (Sosa Villada, 2019, pp. 61-62) o se definirá, al hablar de su pasado, como un “pobre niño maricón” (Sosa Villada, 2019, p. 32). Estos elementos textuales hacen visible el carácter productivo de las relaciones de poder porque demarcan, diferencian y circunscriben a pesar de que en la novela el género se asume como una elección siempre abierta y fluctuante.

El proceso de la materialización del género, tal como emerge en *Las malas*, se caracteriza por la inestabilidad y la rematerialización,

ya que la fuerza reguladora puede volverse contra sí misma y poner en crisis las leyes heteronormativas sin nunca eliminarlas del todo. La performatividad de género no es un acto singular y voluntario, no está determinado por el deseo, es una práctica que se reitera y por medio de la cual el discurso produce los efectos que nombra. Observa Judith Butler (2002), al respecto, que las normas reguladoras constituyen performativamente la materialidad de los cuerpos y materializan el sexo del cuerpo como diferencia varón/mujer para consolidar el imperativo heterosexual. El cuerpo no puede concebirse como independiente de la fuerza reguladora y el sexo no es algo que “se tiene” o una descripción estática de lo que “uno es”. Es una de las reglas por medio de las que se hace visible cómo se es, califica un cuerpo para toda la vida en la inteligibilidad y lo hace simbolizable de acuerdo con el binarismo heteronormativo.

El discurso narrativo de *Las malas* constituye los cuerpos como un cruce de indeterminaciones marcado por la paradoja y la complejidad (ni mujer ni varón, ni humano ni animal). La escritura pone en marcha una serie de movimientos que deconstruyen los sentidos que establece el “Prólogo” escrito por Juan Forn, como así también el discurso sobre la relación literatura, interioridad y memoria que se sostienen en *El viaje inútil* (Sosa Villada, 2018): “La memoria sustenta la escritura. Escribir es escribir recuerdos” (Sosa Villada, 2019, p. 43); “Pienso en el fondo que sólo se puede escribir sobre eso. Que los mundos inventados por la escritura, la fantasía, la ciencia ficción, la mentira, solo es escribir sobre nosotros mismos. Sólo es a partir de esa voz que se escribe” (Sosa Villada, 2019, p. 97).

Estas ideas pretenden determinar desde la producción un sentido catártico al acto de narrar que contamina los efectos de sentido de la red que se organizan con la novela (Sosa Villada, 2018, p. 89). Se establece, así, un vínculo entre literatura y “honestidad”, que el carácter ficcional de todo relato vuelve imposible. En *Las malas*, el yo de la na-

rradora enhebra, a través de cortes temporales que se relacionan con las historias de las travestis de la casona de La Tía Encarna, la historia de su descubrimiento como “maricón”, la violencia física y simbólica padecida en el hogar, las traumáticas relaciones con su padre y su madre, la pobreza de la existencia, el despertar del deseo, las escenas de abuso a las que fue sometida por el entorno social, su inicio en la prostitución, sus enamoramientos fallidos y los vínculos satisfactorios, sus estudios universitarios y su formación como escritora trans\*: “Mi primer acto oficial de travestismo fue escribir, antes de salir a la calle vestida de mujer” (Sosa Villada, 2019, p. 10). Sin embargo, el entramado narrativo, como se señaló, pone en crisis esa pretendida revelación de la verdad íntima, ese desnudarse frente al lector que prescriben los metadiscursos. La autoficción es un “mentir verdadero” lleno de pliegues y desvíos (Colonna, 2004) y se opone a la linealidad del pacto de lectura autobiográfico que postula una identidad entre el autor, el yo que narra y el yo narrado.

En la novela, cada uno de los personajes, incluyendo a la narradora, transita una variación del relato barroco de la travestibilidad que da forma general a la escritura. Estas variaciones toman la forma de un laberinto de espejos donde se pierde la diferencia entre individual y colectivo, porque la voz narradora construye su historia en la medida en que teje la de sus compañeras travestis. Estas refracciones desdibujan los contornos de las imágenes del yo y de cada una de las travestis en tanto individuos y las vuelven borrosas. Así, se esboza la figura monstruosa de un *nosotras-manada*, de un *nosotras seres infernales*, de un *nosotras rabiosas y feroces* y de un *nosotras anónimo* que asume su alteridad indefinible como bandera aguerriada de resistencia al imperativo biopolítico que controla y normaliza los cuerpos. La narradora ilumina el exceso de cada una de esas vidas mostrando sus contradicciones y las variaciones fractales de sus devenires signados por la miseria, la violencia, el abuso, la enfermedad, la frustración y

la muerte, pero también por el deseo transformador de lo dado y el derroche de la fiesta. Ellas habitan el intervalo incómodo de quienes siendo parte del cuerpo social deben vivir como parias sin derechos y sometidas a camaleónicas metamorfosis para hacer menos ostensibles su diferencia y su desvío de la norma: adentro y afuera de la ley, excluidas de la vida común y participando de ella, pero teniendo como único territorio de pertenencia la opacidad transparente e insegura del propio cuerpo:

Todas nosotras estábamos acostumbradas a caminar muy rápido, casi al límite del trote. La velocidad de la caminata era consecuencia de nuestro afán por ser transparentes. Cada vez que nuestra humanidad se volvía sólida, tanto los hombres como las mujeres, los niños, los viejos y los adolescentes nos gritaban que no, que no éramos transparentes: éramos travestis, éramos todo lo que en ellos despertaba el insulto, el rechazo. (...) La transparencia, el camuflaje, la invisibilidad, el silencio visual era nuestra pequeña felicidad de cada día (Sosa Villada, 2019, p. 143-144).

De esas travestis, la que ocupa el centro narrativo es La Tía Encarna, exagerada, controladora y cruel como un ídolo colosal en el que se miran. Ella es “la madre de todos los monstruos” (Sosa Villada, 2019, p. 47) y tanto en el parque como en su caserón-fortaleza se entrecruzan la experiencia de ser travesti en una sociedad excluyente, inmunitaria y discriminatoria<sup>15</sup> y la extravagancia de un imaginario que sueña transformaciones y formas corporales más allá de lo posible cultural. Por esto, el epígrafe de la novela, que cita un verso del

---

<sup>15</sup> “Cuántas veces lo habíamos oído: ‘las travestis son muy quilomberas’, ‘No metas una travesti en tu casa’, ‘Son ladronas’, ‘Son muy complicadas’, ‘Pobrecitas, no es su culpa pero son así’ El desprecio con que nos miraban. La manera en que nos insultaban. Los piedrazos. Las persecuciones. El policía que había orinado en la cara de María la Muda a punta de pistola, diciéndole que si no podía decir bien su nombre le iba a descargar el cargador en la cabeza, a ella y a todas las que estábamos de testigo” (Sosa Villada, 2019, p. 154).

conocido poema de Gabriela Mistral, prefigura la frustración de los sueños y la mirada melancólica que la habita: “Todas íbamos a ser reinas” (Mistral citada por Sosa Villada, 2019, p. 16).

En *Las malas*, devenir monstruo, esto es, travesti, no sólo es intervenir a través de la hipérbole y la fantasía la materialidad corporal, sino asumir descaradamente y con rabia, el estigma que la sociedad arroja sobre ellas, por su carácter ambiguo: peligrosas, enfermas, anormales. Así, la literatura convierte la ambivalencia genérica de quienes no son ni hombres ni mujeres, pues su única ley es la del deseo, en una política estética des-identitaria fundada en el multivalor. Las travestis se paran afirmativamente en la complejidad de un intervalo que las define sin definir las, porque nunca las configura del todo. Su alteridad escapa a toda simbolización y categoría genérica tal como atestiguan los diferentes relatos que la literatura trans ha construido en torno a este aspecto problemático del devenir- travesti: “ni varón ni mujer” dirá Susy Shock en “Reivindico mi derecho a ser un monstruo”; más que mujer, no tan mujer, observará Lemebel en sus crónicas, o Naty Menstrual sostendrá un desafiante “cómo gustéis” desdibujando la importancia de asumir una forma o una identidad definitiva a eso que la sociedad califica con odio y rechazo como “mariposón”, “trava”, “puto”, “hombre disfrazado de mujer”.

La hipérbole atraviesa los cuerpos y las historias narradas para convertirse en el relato violento de una “actitud inquebrantable”<sup>14</sup>, en la cual, a modo de espejo, se proyecta la voz narradora que asume el común olvido en el que sus existencias se han perdido: “Nosotras las olvidadas ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos esta-

---

<sup>14</sup> Juan Forn cita, en el “Prólogo” de *Las malas*, las palabras de Camila Sosa Villada en la charla TEDx cuando narra que un lector del blog, que ella había escrito y luego borrado, le manda esos escritos por mail para que los pueda recuperar: “Ahora, en cambio, lo que veía en los textos de ese blog era la actitud inquebrantable, revolucionaria, ejemplar, de esa hermandad de travestis mal miradas, mal queridas, mal tratadas, mal pagadas, mal juzgadas, mal habladas” (Sosa Villada, 2019, p. 9).

do ahí” (Sosa Villada, 2019, p. 220). Este gesto doble, de autopercepción imaginaria y de borramiento identitario, justifica una escritura que intenta reparar el olvido de los nombres que el texto reescribe a modo de epitafio. Al mismo tiempo, se construye un espacio fabuloso para un pasado en el que lo colectivo, en tanto marginalidad que resiste la violencia que sobre las travestis ejerce la sociedad, se figura como amalgama de sueños comunes e intento doloroso de vivir según los dictados del deseo en una sociedad que decide qué cuerpos son parte de ella y cuáles, no.

En este bias de la narración, la inclusión de personajes definidos por la animalidad es un procedimiento de escritura que intenta elaborar una estética en clave barroca, pero diferente al camino ya probado por las crónicas de Pedro Lemebel en torno al *ghetto* travesti-prostitutar a mediados de los años ‘90 como homenaje a las primeras locas muertas por SIDA y visibilización de los derechos de las sexualidades disidentes (Montes, 2017). Así, la figura mítica de “las malas”, la exageración que diseñan sus cuerpos ambiguos e indescifrables y sus complejos devenires genéricos<sup>15</sup>, se entremezcla con las experiencias de la crueldad heteronormativa característica de una sociedad inmunitaria en la que no todos los cuerpos valen lo mismo. En ella, solo pueden ocupar el espacio de la anomalía o la degeneración porque son la parte de sí misma que se necesita expulsar al afuera convertida en forma monstruosa del mal, de la enfermedad y de la ferocidad, que los habita a ambos.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> “No voy a mentir, muchas de nosotras retomábamos a veces nuestro aspecto masculino, emprendíamos el regreso por el camino de la vergüenza, nos metíamos en nuestro cuerpo antiguo, en la imagen negada y a veces hasta odiada” (Sosa Villada, 2019, p. 106).

<sup>16</sup> “Una noche encontramos a una compañera muerta, envuelta en una bolsa de consorcio, tirada en la misma zanja en donde había aparecido El Brillo de los Ojos. La descubrimos en una de nuestras escapadas de la policía, que otra vez andaba reclutando putas para llevar a sus calabozos y ejercer su crueldad” (Sosa Villada, 2019, p. 110).

## **Anamorfosis y especularidad cartesiana**

Señala Martin Jay (1993, p. 219), retomando las ideas de Buci-Glucksmann (1984), que la retórica barroca tiene como objetivo el mantenimiento de la opacidad y el trabajo sobre la superficie, pues rechaza la búsqueda de sentidos ocultos y estructuras de interioridad. Por ello, las imágenes que construye son anamórficas<sup>17</sup>, inestables, resistentes a la simbolización e indecibles. El ojo de la ficción neobarroca no mira desde las alturas, está inmerso en el cuerpo del texto y por ello carece de distancia, se pierde en sus meandros, obliga a hacer complicadas piruetas para reconocer las formas-desformadas-informes. La retórica barroca invierte, transgrede, desarma el binarismo forma/contenido y la coherencia identitaria que implica (Jay, 1993, p. 218). En el otro extremo, la mirada especular con los peligros del narcisismo (Jay, 1993, p. 209) es un dispositivo que solo puede reflejar la imagen del sujeto observador, que en ella se reconoce y a partir de la cual se narra y se construye, bien que de manera ilusoria. La perspectiva albertiana del Renacimiento es hija de esta mirada, también la reflexión cartesiana y su racionalidad subjetiva.

Esta contradicción fundante entre el perspectivismo cartesiano y la locura de la mirada barroca, en *Las malas*, constituye un intervalo escriturario tensionado por la especularidad narcisista y el anamorfismo. Así, el “Prólogo” de la novela y el discurso de *El viaje inútil* (Sosa Villada, 2018) postulan que el texto es un modo de narrarse del sujeto autoral y contar su vida en la desnudez más íntima, sostenidos en una suerte de metafísica de la presencia subjetiva que configuraría la especificidad de la literatura. A la vez, con un pliegue que complejiza

---

<sup>17</sup> La anamorfosis es un efecto visual utilizado en arte que simula el de un espejo que distorsiona. Un elemento se desfigura sobre una superficie plana o curva y sólo cobra sentido cuando se mira desde un punto de vista diferente al perspectivismo albertiano. Por tanto, el observador se ve forzado a ubicarse en un punto diferente del espacio para conseguir que el elemento cuya silueta le resulta incomprensible se vuelva reconocible. Cf. John Berger (1971, p. 30).

esta linealidad que convierte a la escritura en un espejo del sujeto, irrumpe el carácter autoficcional y mítico de la novela que desacomoda toda idea de reflejo y de individualidad.

En efecto, leída desde la perspectiva de la red de dispositivos escriturales que Vincent Colonna denomina “autoficción biográfica”, la trama narrativa materializa el travestimiento de un yo-autoral que configura una heterotopía donde la excepcionalidad que se rebela contra la cultura heteronormativa ocupa el entrelugar incierto y no conceptualizable de la animalidad, como instancia que pone en crisis la figuralidad racional de los cuerpos y toda mímesis. Lo informe-animal es un umbral que nunca termina de configurarse y, por tanto, encerrarse en una sola perspectiva. Erosiona todo punto de vista especular centrado en la idea de sujeto y abre el campo de lo visible constituyendo imágenes imprecisas y fuera de toda conceptualización racional.

La escritura trans se define, así, como un proceso de travestibilidad (el flujo inacabado de un travestimiento sin fin del narrador, de la narración y de lo narrado en su indiferenciación) y no de un develamiento confesional cuya función catártica sería poner en palabras “todo ese mar de aceite que somos por dentro” (Sosa Villada, 2018, p. 97), al mismo tiempo que exhibir “el cuerpo de una travesti desvestido, (...) para que se entienda hasta qué punto en [su] existencia todo es una gran contradicción y convivencia” (Sosa Villada, 2019, p. 10). La trama de la novela no está tejida por la necesidad de sincerar el yo, ni para revelar la verdad del sexo o exhibir los disfraces con los que se escenifica el “desvío” del deseo. La ficción narra el devenir monstruoso de unos cuerpos imaginarios a los que da forma compleja y contradictoria para abrir la posibilidad de una distribución de lo sensible de carácter político, en la que esos cuerpos distintos reivindican su derecho a ser visibles con iguales derechos que los otros vivientes.

No hay una realidad interior que revelar en la narración de una vida en su proceso de travestibilidad: todo es materialidad ilusoria

de un cuerpo en sus pliegues y despliegues, textura, voluta, superficie barroca que seduce en su juego de claroscuros. Por ello, la leyenda colectiva travesti que construye la trans/escritura de Camila Sosa Villada no es un archivo testimonial de la vida travesti (ni de la suya ni la de las prostitutas del Parque Sarmiento) sino un memorial literario violento, exagerado, cruel y maravilloso, en el que las existencias narradas configuran, en sinécdoque ejemplar, la experiencia impersonal, inacabable y paradójica del devenir animal de los cuerpos<sup>18</sup>, del abrirse a lo que acontece, del practicar la incertidumbre a la que los arroja el deseo.

### Referencias bibliográficas

- Berger, J. (2017) [1972]. *Modos de ver*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Buci-Glucksmann, C. (1984). *La raison baroque. De Baudelaire a Benjamin*. Paris: Galilée.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2004). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- De Lauretis, T. (1989). Technologies of Gender. En *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1-30). London: Macmillan Press.

---

<sup>18</sup> Devenir animal es contradecir el proceso señalado por Hegel para el que lo natural debe ser superado por el espíritu. La autoconciencia hegeliana se eleva hacia el espíritu tomando distancia de la animalidad. La conserva superándola. Ahora bien, devenir no es una imitar aquello que se deviene, en este caso imitar a los animales. No se deviene animal mimetizándose con un animal, sino apropiándose de la clave de la animalidad, fuera del territorio familiar y edípico de la cultura. Los cuerpos pintados por Francis Bacon adquieren formas animales pero esas figuras producen una alegoría del devenir que no busca una semejanza corporal, sino consustanciarse con el espacio abierto del animal (Díaz, 2013).

- Díaz, E. (2013). Nietzsche Deleuze o del devenir animal. En M. Cragnolini (Comp.), *Entre Nietzsche y Derrida: vida, muerte, sobrevivida*. Buenos Aires: La Cebra.
- Foucault, M. (1994). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Jay, M. (1993). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.
- Lemebel, P. (1995). *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Lemebel, P. (1996). *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Editorial Lom.
- Montes, A. (2017). *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires-Los Ángeles: Editorial Argus-a.
- Sosa Villada, C. (2018). *El viaje inútil. Trans/escritura*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.

## El archivo monstruo: *El hombre que duerme a mi lado* de Santiago Loza como disturbio cultural cuir

*Facundo Saxe*

Pero al fondo, fijado en el recuerdo de la tarde del verano y el íntimo descubrimiento en el cine: Habría que ir hasta el final de la noche para poder abrazar la criatura que nos salve. Tendríamos que correr las fronteras del miedo y alcanzar entonces el asombro. Tendríamos que desplegar la imaginación más allá de lo conocido. Abandonar la casa, irnos lejos, a otros mundos nunca nombrados. Tendríamos que aceptarnos un día raros, monstruos, criaturas del borde, llegadas de quién sabe dónde, mendigando cariño y humana comprensión. Tendríamos que tomar la fugacidad de la dicha, lo efímero de los encuentros, el riesgo de los abrazos, la tersura de los silencios en compañía. Tendríamos que viajar para volver y encontrar la propia casa, un cuerpo conocido, un calor, un gesto amable que nos cobije. Tendríamos que tolerar esta intensidad orgánica, molecular, cósmica que nos impulsa y constituye. Tendríamos que transitar los espacios sabiéndonos parte del todo. Tendríamos que hacer un fundido al final, cuando se va la nave, y dejar una estela luminosa flotando en el cielo más oscuro.

“Hasta el fin de la galaxia”, Santiago Loza

## El archivo de lxs monstruxs

El epígrafe que inicia este artículo condensa algo de la forma en la que me interesa leer la idea de monstruo en un texto literario de Santiago Loza. No se trata de cualquier monstruo, se trata del monstruo como resistencia posible ante las políticas cisheteropatriarcales y las lógicas de normalización y exclusión que atraviesan el canon cultural tradicional. Asimismo, me interesa pensar la monstruosidad en función de dos vectores de análisis. Por un lado, el monstruo como aparición (resistencia) resignificada en la cultura, en particular en una ficción narrativa puntual de Santiago Loza, *El hombre que duerme a mi lado* (2017). Por otro lado, me interesa hacer un ejercicio experimental de descentramiento de un concepto tradicional: quisiera acercar la categoría de monstruo (resignificado) a la noción de archivo (como idea filosófica);<sup>1</sup> en ese cruce propongo leer ciertas ficciones culturales como archivos monstruo. En el caso de este artículo, materiales literarios que conforman zonas emergentes de un sistema de disturbios culturales que resisten a las políticas de normalización y apropiación de la cultura cisheterocentrada. Esta idea del archivo monstruo se relaciona con la posibilidad de pensar un mapa genealógico cultural de las resistencias monstruosas: las resistencias de las disidencias sexo-genéricas<sup>2</sup> al disciplinamiento de un sistema que borra, normaliza, invisibiliza o extermina las abyecciones y subversiones sexo-genéricas.

Esta pretensión de archivo monstruo no busca normalizar la potencialidad crítica sobre un texto literario, se trata más bien de leer la monstruosidad como posibilidad emancipatoria (en un aquí y ahora determinados y contingentes) de las disidencias sexo-genéricas. En el mapa cultural de este archivo monstruo, constituido por apariciones

---

<sup>1</sup> Principalmente a partir de las nociones desarrolladas por Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana* [1995].

<sup>2</sup> Para definiciones situadas de disidencias sexuales o disidencias sexo-genéricas cf. Henríquez Silva, 2015; flores, 2018; Lozano, 2015; Rubino, 2019; Saxe, 2020.

que conforman disturbios culturales pensados en perspectiva genealógica, la obra de Loza podría insertarse como una muestra de la resistencia sexo-disidente al cisheteropatriarcado: “Tendríamos que aceptarnos un día raros, monstruos, criaturas del borde, llegadas de quién sabe dónde” (Loza, 2017). Ahora, la pregunta que surge es: ¿puede la ficción ser un monstruo?, ¿puede ser un archivo?, ¿podemos leer la ficción como una impresión de eso monstruoso que las ficciones de normalidad pretenden borrar?, ¿qué tipo de archivo descentrado, desobediente, puede habitar en una ficción literaria?

Propongo leer ese monstruo que se construye en *El hombre que duerme a mi lado* como una forma del archivo (o los archivos) de las disidencias sexo-genéricas, una aparición genealógica del sistema de disturbios culturales que conforman las subversiones sexuales cuando tensionan y disputan sentidos con el canon cisheteropatriarcal. Mi uso de la noción de archivo se vincula con diferentes derivas que leo relacionadas con las teorías queer/cuir y el pensamiento sexo-disidente (Derrida, 1997; Cvetkovich 2018; Ahmed, 2019; flores, 2018), así como con una modalidad de construcción de conocimiento que se aleja de la certeza, la verdad, la jerarquía y la unidireccionalidad para la lectura de la cultura. Al respecto, me resuena una cita en particular que refiere al archivo: “Nada es menos seguro, nada está menos claro hoy en día que la palabra archivo. (...) Nada es, pues, más turbio y perturbador hoy en día que el concepto archivado en la palabra archivo.” (Derrida, 1997, p. 97-98). Entonces, me interesa esta forma disruptiva de pensar el archivo, algo que no sólo se relaciona con el pasado, si no también, en esta lectura, con su irrupción monstruosa y subversiva en nuestro presente. En ese sentido, el texto de Loza se configura como parte de la red monstruosa de resignificaciones sexo-disidentes de la actualidad.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Y pienso en otra cita de Derrida: “En un sentido enigmático que se aclarará quizá (quizá, ya que nada debe ser seguro aquí, por razones esenciales), la cuestión del archi-

Asimismo, mi lectura situada de *El hombre que duerme a mi lado* la quiero pensar en relación con lo que Anne Cvetkovich llama “archivo de sentimientos”:

El archivo de sentimientos contiene muchos tipos de documentos, tanto efímeros como materiales. Tiene sus propias formas de claro sentimentalismo, y puede incluir la experiencia de ver películas (...). Pero también documenta esos momentos en que ya no es posible sentir nada y en que es necesario algo más que una escena familiar o típica para expresar ese sentimiento. (...) Algunas veces el archivo contiene lágrimas e ira, y a veces incluye el silencio sordo de la insensibilidad. Los sentimientos pueden pertenecer a una nación o a muchas, son íntimos y públicos a la vez. Pueden hacer que una se sienta totalmente sola, pero al hacerse públicos, se revelan como parte de una experiencia social compartida (Cvetkovich, 2018, p. 380).

En esta deriva me surge otra pregunta, ¿cómo construir esta lectura situada que pretende analizar *El hombre que duerme a mi lado* como parte de un archivo monstruo? ¿o por qué leer una ficción desde esta idea? Pienso en algo de lo que señala Gabo Ferro: “La ficción no es el lado opuesto de la realidad ni la zona más lejana de la verdad o de la historia” (Ferro, 2015, p. 34).

Este monstruo del archivo quiero pensarlo en la novela de Loza como parte de un sistema de disturbios productivo que tensiona las políticas de normalidad. Claro, con esto me interesa señalar que no se trata de cualquier tipo de monstruo o cualquier uso del término “monstruo”. Se trata, más bien, de la irrupción de lo monstruoso como

---

vo no es, repitémoslo, una cuestión del pasado. No es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos ya en lo que concierne al pasado, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir” (Derrida, 1997, p. 45).

modalidad emancipatoria-disturbio cultural producido desde las disidencias sexo-genéricas. Es una resignificación que desnaturaliza, desnuda y tensiona las ficciones de normalidad, tanto en la dominación de la heteronormatividad (Warner, 1991) como en la normalización acrítica de la homonormatividad (Duggan, 2003; Rubino, 2017).<sup>4</sup>

Si las disidencias sexo-genéricas muchas veces han ocupado lugares vinculados al silencio, en algunos sentidos y algunas derivas situados, no-lugares (flores, 2018), el archivo monstruoso de las disidencias, a veces, puede ser algo que habita la ficción, que resiste en ese lugar contra el pensamiento cisheteronormado que borra, elide, oculta. De ahí que muchas de las genealogías de las disidencias sexo-genéricas aparezcan en la ficción, en los bordes de lo cultural y lo que el canon tradicional y normativo no registra. El archivo monstruo se construye en esos espacios del margen y el borde, y creo posible leer *El hombre que duerme a mi lado* en relación con ese lugar, como en algún sentido señala Gabriel Giorgi:

Hay (...) algo inherentemente ficcional en el monstruo, pero no porque sea un cuerpo imaginario, fantaseado o fantasmático —todo lo contrario— sino porque registra eso que en los cuerpos los lleva más allá de sí, los metamorfosea: eso que en los cuerpos es virtual, invisible o inmaterial pero real en la medida en que forma parte de los devenires potenciales de un organismo. El monstruo es el registro de esas líneas, de esas potencias de un organismo. (...) Por eso encuentra en la literatura y el arte un lugar para presentarse: porque los lenguajes estéticos apuntan hacia lo singular, hacia lo que en la serie de los cuerpos disloca las clasificaciones y las sintaxis, y deja de ver lo que en ellos desborda los modos

---

<sup>4</sup> Me interesa el uso del monstruo que propone Gabo Ferro: “Monstruo es —y ha sido— el resultado de una fuerza negativa que se impone sobre la Naturaleza, fruto de un desvío de la perfección: curso que se desmadra. La buena Naturaleza ha sido forzada a abandonar su consonancia perfecta, y en consecuencia concibe una resultante monstruosa” (Ferro, 2015, p. 60).

de inscripción social, jurídica y política de lo humano. El lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social (Giorgi, 2009, p. 324).

Mi archivo marica,<sup>5</sup> situado, de sentimientos está construido por diferentes materiales culturales, entre ellos la literatura de Santiago Loza.

### **Pequeño Loza ilustrado**

Aunque la producción narrativa de Santiago Loza puede parecer menor en cuanto al volumen, sobre todo cuando se compara con su producción dramática o su obra cinematográfica, me parece que se trata de un autor que resulta complejo separar o recortar en función de determinado género literario o disciplina cultural, ya que se evidencia de forma bastante explícita un continuum claro entre su producción teatral, su obra cinematográfica, sus guiones y sus textos narrativos. En las diferentes declaraciones y textos de Loza se manifiesta esta multiplicidad disciplinar:<sup>6</sup>

No sé si soy director de cine o autor de teatro. Creo que soy alguien que cuenta historias en diferentes formatos. Uno va aprendiendo y se va equi-

---

<sup>5</sup> Mi uso de marica es personal y subjetivo. No busca una universalización, es una resignificación identitaria en función de mi posicionamiento en primera persona como marica fugada de la identidad varón.

<sup>6</sup> En un texto publicado en las actas del *VIII Congreso Argentino de Literatura* Loza señala: “Las palabras aluden a universos mentales a descifrar, a contemplar. Las imágenes cinematográficas ponen un límite, acotan. La cámara tiene esa crueldad natural, registra y documenta la materia. Las imágenes, las tomas, deben ser puestas en tensión para que el sentido trascienda, para escapar de la simple exposición, imágenes que pueden estar connotadas de un sentido más allá de la información que proveen. Hago cine porque no puedo poner en palabras algunos relatos e impresiones vitales. Hago cine cuando no me alcanzan las palabras, cuando no puedo nombrar aquello que quiero representar” (Loza, 2015).

vocando, y sobre el error va construyendo algo más o menos interesante. Aprendí que para una novela hay que estar preparado para un viaje más largo (Loza en entrevista Blanc, 2017).

Si tenemos que precisar la zona narrativa de su producción deberíamos mencionar que publica “sólo” dos novelas: *El hombre que duerme a mi lado* (2017), publicitada como la “primera novela” de Loza; y *La primera casa* (2019), que sigue el camino editorial iniciado por la ficción anterior, ya que ambas son editadas por Tusquets Argentina. Ahora, esa serie podría ampliarse a otro texto publicado en 2016, *Yo te vi caer*, etiquetado como “novela”, aunque con cierta experimentación genérica.<sup>7</sup> Estas tres obras serían la zona “narrativa” más relevante de la producción de Loza.

El teatro de Loza también ha sido publicado en varias ediciones diferentes: *Adefesio* (2005), *Nada del amor me produce envidia* (2012), *Un gesto común* (2014), *Textos reunidos* (2014), *Obra dispersa* (2017), *Empiecen sin mí (y otras piezas sobrantes)* (2019), entre otras. Asimismo, existen algunas intervenciones críticas sobre la obra de Loza, principalmente centradas en su producción teatral y cinematográfica (Lanza, 2013; Casale, 2014; Garbatzky, 2014; Noguera, 2015; Morena Costa y Rojo, 2016; Bongers, 2016; Bernini, 2016; Rubino y Saxe 2016; Dagatti, 2018).

Este artículo pretende sumar un aporte a esa producción crítica sobre la obra de Loza, pero desde una perspectiva específica, una posición crítica desde las disidencias sexo-genéricas o disidencias sexuales, focalizando justamente en lo sexo-disidente o sexo-subversivo en

---

<sup>7</sup> Loza mismo señala la existencia de esta “semi novela” anterior: “En realidad yo tengo otra novela, o semi novela, anterior, que tiene un poema también. Pero yo no me animaba a decir que eso era una novela. Y con *El hombre que duerme a mi lado* tampoco. Acá es una novela corta... No sé, son cosas que se fueron dando, muy deseadas por mi parte pero también con mucho asombro. Es una zona incierta” (Loza en entrevista Tentoni, 2019).

los textos de este autor. Con esto quiero explicitar que la perspectiva crítica de este artículo se piensa como un aporte enunciado desde las disidencias sexo-genéricas como forma contra-hegemónica de la producción de conocimiento.

Las obras de Loza, según esta lectura crítica situada y marica, están atravesadas por una deriva subversiva en términos de géneros y sexualidades: pasando por películas como *Rosa Patria* (2008), que aborda la figura de Néstor Perlongher, *Malambo, el hombre bueno* (2018) o *Breve historia del planeta verde* (2019);<sup>8</sup> novelas como las mencionadas anteriormente, múltiples obras dramáticas como “La mujer puerca”, “Todo verde”, “Nada del amor me produce envidia”, entre muchas otras; hasta producciones como la miniserie audiovisual para televisión *Doce casas* (2014) o sus diferentes intervenciones en medios culturales o periodísticos. Entre estas últimas me interesa destacar una de sus contribuciones al diario *Página/12*, en particular una participación en el suplemento *Soy* realizada en 2016 que retomaré en unas páginas.

Creo posible señalar que ese componente subversivo de lo sexo-genérico (entre otros muchos rasgos de su producción, pero me interesa pensar el cruce monstruoso del archivo vinculado a las sexualidades) atraviesa la producción textual de Loza más allá de las zonas genéricas y la experimentación multiforme.<sup>9</sup> No se trata simplemente de que esté queriendo leer zonas de la producción de Loza desde una perspectiva sexo-disidente, porque hay posicionamientos propios de una construcción genealógica vinculada a la subversión sexo-genéri-

---

<sup>8</sup> Que ganó el famoso premio Teddy al mejor largometraje de cine LGTBQ+ en el Festival Internacional de Cine de Berlín de 2019.

<sup>9</sup> Un ejemplo de la experimentación de Loza podría ser la escritura de “Amor de Cuarentena”, una propuesta de teatro virtual realizada mediante el servicio de mensajería WhatsApp en 2020 en el contexto de la cuarentena por la pandemia de COVID-2019 en Argentina.

ca en el mismo autor: “Como cuando necesité hacer *Rosa Patria*, sobre Néstor Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual, porque tenía una necesidad personal, porque me gustaba el poeta” (Loza en entrevista Iparraguirre, 2013, p. 111).

En la construcción de los rasgos subversivos y monstruosos hay algo de Loza que podría acercarlo a la monstruosidad queer melodramática. En el archivo de su producción encontramos, por ejemplo, a los cineastas Rainer Werner Fassbinder y Douglas Sirk como influencias que, si consideramos los archivos de sentimientos de las disidencias sexo-genéricas, son nombres clave para pensar genealogías de este archivo monstruoso de la subversión sexo-genérica.<sup>10</sup> En ese sentido, me interesa leer *El hombre que duerme a mi lado* como una novela que constituye una intervención subversiva en cuanto a las sexualidades que, además, quiero abordar desde una perspectiva sexo-disidente.

### ***El hombre que duerme a mi lado***

La segunda novela de Santiago Loza (o la primera si no tenemos en cuenta *Yo te vi caer*) es un texto muy teatral. Una estructura en la que escuchamos constantemente la voz y el pensamiento de una madre muy peculiar, muy melodramática,<sup>11</sup> que nos resuena mucho a otras “madres” de la producción de Loza. En el teatro hay otros personajes de Loza que podrían asemejarse a la protagonista de *El hombre que duerme a mi lado* en obras como “He nacido para verte sonreír” y “Todas las canciones de amor”, entre otras. Y también podría sen-

---

<sup>10</sup> Estos nombres, entre otros, son señalados por Loza en diferentes entrevistas (Loza en entrevista Iparraguirre, 2013, p. 112).

<sup>11</sup> En una entrevista del 2015 Loza ya adelanta que “Estoy escribiendo algo que creo que es una novela. Es la relación entre una madre de avanzada edad que va a vivir a la casa del hijo. Ella es del interior, él de la ciudad, él está en pareja con otro chico que es muy misterioso. La madre hace una alianza con la pareja del hijo, lo empiezan a excluir. Es algo de melodrama. La mujer es un personaje muy prototípico: una vieja chota. Muy castradora” (Loza en entrevista Yaccar, 2015).

tirse algo de su personalidad en otros personajes como varias de las mujeres de la miniserie televisiva *Doce casas*, sólo por mencionar las resonancias más obvias.

Hay otras prefiguraciones de la madre de la novela, pero me interesa precisar un antecedente en particular. Me refiero a una de las participaciones de Loza en el suplemento *Soy de Página/12* que señalé anteriormente. En la edición del 14 de octubre de 2016 Loza participa con un texto llamado “Soy tu madre”, en relación con el día de la madre de ese año (claro, en cruce con la diversidad sexual, no olvidemos que el *Soy* es un suplemento que tiene que ver con la diversidad y la disidencia sexual, y sus participantes en general pertenecen al colectivo LGBTIQ+). Ese texto de Loza parecería prefigurar algo de *El hombre que duerme a mi lado*: “Soy tu madre y te crié como dios y la virgen mandan, fuerte y derecho, y no me vengas con que no vas a jugar a la pelota con los otros chicos porque es el único momento que me quedo sola y en silencio” (Loza, 2016, p. 16). En este texto breve, a diferencia de la novela, dialogan la voz de una madre con la voz de su hijo: “Soy tu hijo, el de la letra torcida y la gran introspección” (Loza, 2016, p. 16). En la novela la voz de la madre va a ocupar la mayoría de los capítulos, intercalados con episodios que narran una entrevista entre Mauro, el hijo, con un terapeuta. Así y todo el texto del suplemento *Soy* recuerda de forma muy evidente a la novela:

Yo tu madre, me saludo en este día, inventado para que me regales algún electrodoméstico en cuotas que va a quedar en un rincón de la cocina con poco uso y con una luz media reflejando en los azulejos y con desgano prepararé una comida rápida que nos saque del paso y hablaremos un poco de pavadas y después haremos silencio y te miraré sin decirte lo mucho que has crecido, casi no te reconozco, no sé bien quién sos, ni a qué has venido, pero tu mirada me calma. Estoy vieja y algo sorda y veo poco, pero tu presencia me hace bien. Se agradece. Después te abro la

puerta, y que te vaya bien, volvé cuando quieras o puedas, esta es tu casa. Me olvidaba, soy tu madre (Loza, 2016, p. 16).

Creo que la voz de la madre se vuelve un monstruo multiforme e híbrido en algunos de los textos de Loza. No sólo por la monstruosidad de los personajes, sino también por el montaje y la mixtura de restos de géneros y medios que realiza. En el caso de *El hombre que duerme a mi lado*, por momentos parece un monólogo teatral, pero también un melodrama, y tiene algo de policial, pero también algo cómico, y se podrían seguir pensando más cruces. No habría una etiqueta temática clara para esta obra, se trata justamente de una novela monstruosa porque subvierte las reglas de muchas operaciones genéricas. Además, considero que la novela de Loza escapa a los intentos de sujeción crítica. Queremos etiquetarla como algo y no lo logramos. Se escapa incluso de la idea de novela, algo que parecería “natural” en la producción de un creador como Loza, pero que tensiona los sentidos de la normalidad crítica. Quizás, se trate de pensar este texto alrededor del monstruo como ruptura de las reglas de un mundo normal, opresivo y asfixiante. O algo de lo que señala Giorgi para pensar su idea del monstruo:

El monstruo tiene lugar en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala; viene, por lo tanto, con un saber sobre el cuerpo, sobre su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular; si expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo “humano”, su legibilidad y sus usos (Giorgi, 2009, p. 323).

En *El hombre que duerme a mi lado*, hay una suerte de hipérbole del monstruo materno que, por momentos, se acerca mucho al

melodrama y logra cierto efecto entre cómico y paródico. La madre, Nelly, es un monstruo clasista y odiante, pero, en algún sentido, un monstruo simpático. No se trata con esto de negar las características del personaje, pero hay cierta construcción que la muestra atrapada en una vida que no quiso, efectos de opresiones patriarcales de larga data. Nelly es el eje central de la novela, el mayor eje monstruoso que “contagia” todo y todo lo vuelve monstruoso. Una vez más remito a Giorgi: “ese pliegue monstruoso de los cuerpos, su apertura a mutaciones anómalas, parece funcionar como caja de resonancia y umbral de experimentación en torno a las inquietudes políticas, culturales y estéticas que singularizan el presente” (Giorgi, 2009, p. 329).

Desde el comienzo del texto se plantea cierto tono misterioso acerca de una “fatalidad” ocurrida que lxs lectorxs todavía no conocen. En las entrevistas entre Mauro, el hijo, y el terapeuta nos enteramos de que hubo una muerte o algún tipo de fatalidad, ya que los capítulos de las entrevistas tienen una marca temporal posterior a las zonas textuales que toman la voz de Nelly, la madre. Este personaje, “Nélida Adelina Rosa Juárez de Martínez Pererya”, es un personaje complejo, por momentos tremendamente oscuro pero que genera, como ya señalé, cierto efecto cómico-paródico. Hay algo del texto que parecería querer evitar la carga dramática pura para acercarlo al melodrama pero desde una lectura de esa exageración de la madre como un quiebre con la realidad/normalidad. Nelly es una mujer oprimida, amargada, triste, bastante malvada, discriminadora y prejuiciosa. Como señala su hijo “Ella es una mujer amargada, seca, un poco mala también” (Loza, 2017, p. 62). Aunque todo eso también empieza a ser comprendido en un universo ficcional que la construye como un monstruo hiperbólico pero, en algún grado, con cierta empatía con el personaje. El fantasma de su marido fallecido, a quien llama “el difunto”, aparece en todo su gran monólogo interior en varios momentos, lo que permite ir recuperando su vida como una continua opresión y

represión. Aunque no desde una óptica que pretenda construir un universo normal, ordenado, ni tampoco desde un posicionamiento de cierta “denuncia” de la vida de Nelly. Más bien estamos en un universo monstruo en el que Nelly es una habitante más de una realidad que ella constantemente nos transmite como horrible, pero, en alguna medida con ese efecto de distorsión cómica del texto, querible. Nelly es un monstruo pero hay algo de su construcción de personaje (malvada, violenta, agresiva, prejuiciosa, delirante, hasta “asesina”) que la aleja de cualquier tipo de corrección política y cualquier posibilidad normativa y la convierte más en una furia monstruosa encarnada en una especie de madre que por momentos se acerca al lugar común de la madre malvada y prejuiciosa pero lo exagera tanto que lo rompe para convertirlo en otra cosa.

La relación que mantiene con su hijo Mauro, el otro protagonista de la novela, puede ejemplificar un poco algo de todo esto. La maternidad de Nelly es algo monstruoso desde su propio relato, pero no sólo por las características de ella como una madre resentida, prejuiciosa, que odia a su hijo, sino también porque el carácter hiperbólico del personaje lo aleja de la maternidad, en el texto, como apreciación en algún sentido “realista” de la función materna. Más bien todo lo contrario, el territorio de Nelly como personaje es el terreno de la ficción dramática, con elementos propios del melodrama cinematográfico más que algún tipo de intento de representación verosímil. Mauro explicita que su madre le infunde “terror” y Nelly revela en su relato (pero también a su propio hijo) que siente rechazo por “su bebé” desde el nacimiento (o antes): “Desde que naciste. Llorando todo el santo día. Haciendo berrinches. Tirado en el piso, pataleando. Un auténtico pesado” (Loza, 2017, p. 11). Pero no sólo lo rechaza de bebé o de niño, Nelly también detesta a su hijo adulto:<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Por momentos el vínculo madre-hijo recuerda a otras relaciones familiares que también aparecen en la ficción reciente. Por ejemplo, el caso madre-hija presente en la película *Las siamesas* (2020) de Paula Hernández.

Lo miro de reajo a Mauro y pienso: a vos te haría falta un poco de pimienta. Nunca tuviste demasiado encanto. Pobre mi niño, me salió tan desangelado. No sé por qué Daniel lo soporta. Daniel es un paciente, uno de los que soportan todo, hasta lo insoportable. Lo dije, me lo dije, Mauro es insoporable. Y ahora me queda este resto de vida en la casa de Mauro, escuchando hablar estupideces como la pimienta y otras bobadas. (...) Estoy en el purgatorio. Señor, algo debo haber hecho para soportar este tiempo que me resta en la casa del hijo deslucido. Señor, le pongo entusiasmo pero se me agota. No pasaron ni dos días y ya me quiero fugar. Señor, acepto tu voluntad. Me digo: Nélica, es tu hijo, lo tenés que aceptar, esto es una prueba. Te vas a ir al cajón con el hijo asumido, perdonado, amado y todo. Nélica, lo tenés que querer. Lo tenés que oír y mirar con cariño (Loza, 2017, p. 42-43).

Y aunque en un primer momento parece simplemente un resentimiento simpático, a medida que avanza el texto (y nos enteramos que ocurrió una “fatalidad”) Nelly pasa de ser una madre que detesta a su hijo a evidenciarse como un personaje monstruoso, algo que incluso escaparía al orden de lo humano: “Me duele todo el cuerpo y más. Soy un masacote. Una cosa informe que no sabe si podrá devenir en algo humano. Soy eso, prehumana. Pasta orgánica revolcada entre las sábanas. Tengo miedo de no ser” (Loza, 2017, p. 34).

Nelly aparece como alguien a señalar como el monstruo del relato, pero que podría terminar dando señales de lectura de un universo monstruoso con efectos disruptivos más que simplemente el retrato de una maternidad melodramática, prejuiciosa o malvada. Esta madre que odia a su hijo desde siempre: “si mi nene no paraba con el alarido, yo creía que lo podía matar si no se callaba” (Loza, 2017, p. 50); porque no sólo lo odia en el pasado, también lo detesta en el presente y recuerda momentos en el que desea la muerte de su hijo Mauro adulto. O por lo menos imagina esa posibilidad.

Nelly es producto de una “estirpe de malas madres”, en la que Mauro es el último eslabón, la descendencia definitiva de generacio-

nes que no fueron buenas madres y, en el caso de Nelly, no quisieron ser madre. O algo de eso se cuele en los monólogos melodramáticos que bordean una exageración que podría tener un efecto cómico, con Mauro en el lugar del final de la estirpe de malas madres (porque para Nelly, en su prejuicio, Mauro no puede tener hijos):<sup>13</sup>

Lo único que me alegra de Mauro es que no me haya salido mujer. Yo quería una mujer, pero al final, mejor que salió Mauro. Si hubiera sido

---

<sup>13</sup> Nelly realiza un gran monólogo de pensamiento acerca de su maternidad en el que queda en evidencia que las opresiones no comienzan con ella: “No he sido una buena madre. Cada tanto, cuando me desvelo, me lo repito, no he sido una buena madre. No tenía vocación de maternidad. Ni de nena me atraía jugar a las muñecas. Cuando quedé embarazada me sentí tan rara y fuera de mí. No he sido una buena madre. Pobre Mauro, no le tocó una madre decente. Y como si fuera poco, fue al psicólogo, que le hizo ver lo mala que fui. Le hizo tomar conciencia de que todos sus complejos me los debe. No me desvelo por eso, ni sé por qué se me va el sueño. Pero, cuando estoy sola, en medio de la noche y la oscuridad se me viene la frase completa: no he sido una buena madre. Mi madre tampoco lo fue. Bueno, en apariencia era perfecta. Una madre impecable. Sonreía, nos peinaba con un cepillo de madera, sin tironarte, suavcito. Nos vestía de punta en blanco. Cocinaba riquísimo. Apenas se quejaba y sonreía mucho. Se parecía a las madres que aparecían en las revistas. (...) Había venido del campo, de la pobreza, de la bosta y el barro y se había transformado en una madre pulcra. Un ama de casa ideal, de propaganda. Mi padre la había formateado a su medida. Mi madre era sumisa, mi mamá era dulce, mi mamá se llamaba Azucena, qué linda era mi mamá. Y detrás de toda esa bondad, muy detrás de los ojos mansos, se dejaba ver un lago de tristeza y bruma. Mi mamá era una triste. Insoportable de triste y amargada. Ella creía que no se le notaba. Pero cuando una es nena se da cuenta de todo. Y a mí la tristeza me repele. Por eso, mi madre me producía cierto rechazo. Era buena, sí, pero no por elección. No le quedaba otra. O hizo lo más cómodo, se puso dócil para que no la jorobaran más. Al final, tampoco era una buena madre y su madre, mi abuela, era una calamidad. (...) Una bruta, mi abuela, en el campo, cosechando, limpiando la casa de los patrones. Una burra de carga, mi abuela. Un desastre. De lo más vulgar, la vieja. Tosca como un ladrillo cosido de más. Así tenía la piel, curtida por el sol y la crueldad de una existencia miserable. Un espanto; mal hablada, ordinaria, se vestía con harapos. Trataba mal a las hijas, cuidaba más a los hijos. Una catástrofe, la abuela. Pobre, hizo lo que pudo. Pero como madre, la peor. (...) Vengo de una estirpe de malas madres. Soy una consecuencia. La heredera del mal. Me tocó ser madre a la fuerza. Por mí, no hubiera tenido descendencia. Ni sé bien cómo pasó” (Loza, 2017, p. 105-107).

mujer continuaba la saga de las madres mediocres. Salió Mauro, se cortó la estirpe. Se acaba la mala racha de maternidades obligadas. Mejor aún, Mauro no tendrá hijos, no puede. Se acaba con Mauro cualquier tipo de continuidad. Se queda la cosa en Mauro. Como si la vida fuera un río que atravesó montañas y piedras y se topa con un dique que frena las aguas. Así funciona Mauro. La vida, nuestra vida de familia desgraciada, tenía que parar. Se detiene en Mauro. Ahí se termina la cosa. En esas aguas estancadas. En Mauro confluye lo peor: el agotamiento. El hijo está más agotado que la madre. Lo veo en su mirada, no da más. Está podrido. Más que podrido, está seco. Estancado y seco, como un pantano en verano. No puede más (Loza, 2017, p. 107-108).

De todas esas mujeres Nelly es la última. La “mala madre” que hereda a su madre y su abuela; que detesta a su hijo aunque no por eso no deja de tenerle cierto cariño, incluso cuando fantasea con la muerte de Mauro: “Yo quiero a este chico que ahora desaparece dentro del mar. Lo quiero a mi manera, parca, desganada. Lo quiero sin la voluntad del cariño. Lo quiero porque tengo la obligación de quererlo. Y al pensar todo esto me subió una emoción por la garganta que casi me hace llorar” (Loza, 2017, p. 80-81).

Mauro, como adulto, en las entrevistas con el terapeuta, va revelando ciertos “efectos” de la educación materna, hay ejemplos evidentes en los que Mauro dice no ser “alguien interesante”, en paralelo a que Nelly le decía eso mismo de niño. Pero en Mauro también habría cierto tono melodramático, hiperbólico, como el de Nelly, sólo que no es su voz la que narra la novela:

Mi madre tenía nombre de niña, esperaba una niña. Me lo decía de chico. Hubiera querido una mujercita para que me hiciera compañía. (...)  
—Pienso que Teresa es mi otra posibilidad humana. Lo que no fui. Cuando estoy perdido y angustiado pienso: todo pudo ser peor si hubiera sido Teresa (Loza, 2017, p. 57).

¿Y si en realidad Nelly no es una exageración, no es simplemente un monstruo, sino que estamos en un universo monstruoso que desenmascara los horrores de las ficciones de normalidad represiva y disciplinadora?

El texto confronta contra la normalidad de los discursos disciplinadores del sistema heteropatriarcal, el matrimonio ya no es la felicidad, la pareja ya no es lo exitoso, la madre ya no es la madre feliz y la maternidad obligatoria entra en crisis. Es un texto que desestabiliza, perturba y desobedece: un disturbio enunciado desde una voz sexo-subversiva de madre melodramática y odiante que escapa a los discursos de la felicidad y la maternidad obligatorias. Ni Mauro ni Daniel ni la madre son lo que se esperaría en una ficción de la normalidad gay. Porque Nelly parece una madre malvada, una revisión crítica de la maternidad normativa, pero el personaje rompe con cualquier estructura y es mucho más que ello, Nelly no es sólo una madre que odia o detesta a su hijo, una mujer mayor resentida y prejuiciosa. Nelly es casi como una fuerza monstruosa melodramática que no deja vestigios de realidad en el gran fluir de su consciencia que se narra en la mayor parte de *El hombre que duerme a mi lado*: “Ahora te lo puedo decir: maté a la gata porque no puedo matarte a vos. Porque ando harta. Porque si no hubiera castigo no haría otra cosa que matar” (Loza, 2017, p. 150).

En Nelly hay prejuicios de clase, de género, de todo tipo, pero al mismo tiempo hay una insatisfacción muy grande por parte del personaje. Y así como hay muchos prejuicios y discriminación en sus “pensamientos”, la mayor parte recaen en quién más detesta y más la “harta”, su propio hijo Mauro. Los prejuicios de la madre sobre su hijo gay son constantes y gradualmente van creciendo hasta estallar en el clímax de la novela: un momento que comienza con Nelly envenenado a la gata de Mauro y Daniel, y termina con Nelly en una especie de delirio místico furioso y sexual asesinando a Daniel, la “fatalidad” que se menciona en las entrevistas de Mauro con el terapeuta.

Me interesan los momentos, que son muchos a lo largo de todo el texto, en los que Nelly se despacha como una madre odiante de la sexualidad de su hijo, llena de prejuicios. Porque esta dimensión del texto parecería simplemente la expresión de la “homofobia” o algunos discursos de odio por parte de Nelly, pero, en la construcción exagerada y melodramática de Nelly (y de toda la novela y sus personajes a medida que avanza la acción), quizás podría haber otros matices. Nelly por supuesto que es un ser odiante y cargado de prejuicios, desde el primer momento en que conoce a Daniel, el novio de Mauro:<sup>14</sup>

Es petisito Daniel. Eso desilusiona un poco. Es que mi nene lo nombró tanto, lo pintó tan importante. Dijo que me contaba todo porque había conocido a alguien grande. Y yo de inmediato me figuré a un orangután, un mono grande o un anciano con barba larga. No sé a qué se refería con alguien grande. Daniel de grande no tiene nada. Menudito, bajo, con la mirada mustia. Mauro me sentó y me dijo: Mamá, tengo que contarte todo. Y de ahí en más se me hizo un vacío en la mente. Lo miraba llorar y yo pensaba: ¿me toma de idiota? ¿Cree que soy una caída del catre que no me daba cuenta de nada? Lloro mucho. Cualquiera madre completaría la escena con un buen abrazo, pero yo no. Apenas puedo respirar, ¿de qué habla? Por qué no lo dice clarito y punto. Que anduvo mirando las braguetas desde nenito, manoteando las cosas por ahí, con el deseo desviado por todos lados. “Necesito que me comprendas”, dice cuando confiesa su putez entre mocos y lágrimas. Le dije, le digo, porque lo tengo presente como una espina o una bala que te queda alojada en algún rincón del cuerpo y no sale más. Le dije, le digo, por mí hacé lo que quieras o puedas, tratá de ser feliz. Una pavada, lo que él quería escuchar. Y entonces Mauro se me tiró encima y me abrazó, y yo hice como pude un simulacro

---

<sup>14</sup> Nelly es un personaje tan exageradamente resentido y malvado que, para algunos lectorxs, genera cierto efecto cómico, de Daniel también señala: “Pensé: qué bueno, no es amanerado. No es una nuera, es otra cosa, como un duende. Chiquito, amable y callado” (Loza, 2017, p. 21).

de abrazo, un medio abrazo. Un abrazo endeble, no tan fuerte, Mauro, que ando débil, no tan fuerte, Mauro, que hace calor y me transpiro toda. No tan fuerte querido (Loza, 2017, p. 17-18).

Quizás, algo de lo que ocurre con Nelly puede estar más cercano al melodrama como un registro hiperbólico y monstruoso que a simplemente un discurso de odio. Porque en todo caso Nelly es prejuiciosa y resentida con todo lo que aparece frente a ella (excepto tal vez el deseo que siente por Daniel). Y odia a su hijo más bien por ser su hijo que por su orientación sexual en sí misma: “Y Mauro estaba lejos. Se había ido corriendo. Cobarde. Cuando más lo necesité, Mauro no estaba. Maricón” (Loza, 2017, p. 91). En todo caso da la sensación de que le parece poco importante y la hastía como todo lo que le ocurre en la vida. Porque Nelly está más allá de lo humano. Y quizás pueda ser un reflejo de la novela en sí misma más que simplemente una madre que odia la homosexualidad de su hijo, más bien podría ser una madre, una mujer, que odia la realidad represiva, su vida como “mala madre” y ese hijo que le genera hastío e insatisfacción. Porque estas escenas que podemos leer, en algún nivel, como cercanas al discurso de odio o al rechazo, evidencian las ficciones de normalidad de ciertas imágenes ilusorias de los estereotipos de la normalización gay. En todo caso, en el texto de Loza, la normalidad es hastío y represión. Porque por supuesto es la madre que no abraza, la madre en algún sentido desnaturalizada, pero al mismo tiempo es una madre que acepta desde el hastío, desde la hipérbole melodramática, a Nelly no le importa la homosexualidad de su hijo, la hastía la sociedad y sus hipocresías más que la orientación sexual de su hijo:

Hacés y deshacés, y una tiene que seguirte, desde chico, una te sigue, te acompaña en tus caprichos. Ahora se te ocurrió esto del homoerotismo y todos te lo tenemos que festejar. Pensé en decirle: no es ningún mérito, Mauro, no te recibiste de nada importante, acostarse con hombres y hacer

cochinadas a lo bestia no es precisamente un doctorado, no te voy a andar aplaudiendo (Loza, 2017, p. 19).

Nelly es falsa, mentirosa, malvada, aunque más allá de su insatisfacción habría cierto placer en regodearse en todos esos aspectos que, leídos desde una realidad o un texto que apunta al verosímil, serían negativos. Pero en este texto lo monstruoso quiebra la realidad y el verosímil, el hastío, el resentimiento y la maldad de Nelly terminarían teniendo cierto efecto simpático en la constitución del personaje. Nelly con su discurso prejuicioso, malvado, odiante, clasista, es un personaje, en el terreno del melodrama exagerado del texto, muy seductor.

El universo que construye el texto podría ser un universo monstruo, en el que las ficciones opresivas de normalidad son puestas en crisis, no por una denuncia políticamente correcta, sino por una hipóbole melodramática que estalla las nociones de lo que significa ser humano en un sistema binario de normalidad. Aquí la maternidad ya no importa, la sexualidad tampoco, lo que nos queda es un universo monstruoso donde la exageración es una forma de desenmascarar que eso que llamamos norma o normalidad son cáscaras vacías y en tensión con las posibilidades emancipatorias.

Nelly parodia magistralmente la aceptación de la norma gay y el lugar de su hijo buscando construir un vínculo que parecería “normal”: “A él le gusta saberse aceptado por la madre de su novio. Estas criaturas vivieron años para ser aceptadas y se conforman con cualquier cosa. Como los perritos que les tirás cualquier bife y se lo comen, así son, cachorros” (Loza, 2017, p. 21).

En medio de esos monólogos de pensamiento en los que se cuelan las características de Nelly, también aparecen los capítulos que contienen las entrevistas entre Mauro y un terapeuta sin nombre (luego vamos a saber que esa terapia tiene que ver con un informe a realizar sobre la “fatalidad” del asesinato de Daniel por parte de Nelly). En

esas entrevistas van apareciendo más datos de la historia de Daniel y algunos de sus rasgos, que lo relacionan con Nelly pero que también podrían funcionar para parodiar ciertos imaginarios del amor gay romántico normalizado.

Porque *El hombre que duerme a mi lado* se podría simplemente etiquetar como “literatura gay” (una etiqueta problemática, habría que ver si existe una literatura gay) pero ¿es gay el texto de Loza? Otro trabajo sería preguntarnos qué es lo gay, pero pensemos cómo el texto de Loza disputa sentidos a la normalidad del supuesto amor gay romántico. En la novela la hipérbole del melodrama (cuir)<sup>15</sup> encarnado en la voz materna confronta contra varios de los disciplinamientos normativos que impone la ficción matrimonial gay. En ese sentido, el texto de Loza podría ser desestabilizador, parte de la (re)aparición de ese sistema de disturbios sexo-subversivos. En la relación entre Daniel y Mauro el estereotipo de lo gay se va resquebrajando a medida que avanza el relato:

—Son los mismos. Compartimos. Digo que usamos cualquiera, de manera indistinta. Al principio teníamos ropa interior separada, pero el talle es casi el mismo. Cuando lavábamos se confundían porque hay algunos parecidos y entonces decidimos usar cualquiera y es más simple así. Nos mantiene unidos.

Casi se me revuelven las tripas con la ensalada de calzoncillos. No sé si quería saber tanto. Todo revuelto. Sin intimidación. Un asco. Un salpicón de calzoncillos. Usar la misma ropa. Compartir las formas abultadas de la tela, un espanto. Me sofoco, la imagen de los calzoncillos mezclados me

---

<sup>15</sup> Tomo el uso de cuir de la propuesta de bocavulvaria ediciones en libros como *Cuirizar el anarquismo: ensayos sobre género, poder y deseo* (2015), principalmente en reemplazar queer por cuir como una operación política y epistemológica: “El equipo editorial ha decidido reemplazar el término queer por cuir, aplicándole una distinción lingüística y visual en tanto operación política y epistemológica, como una manera de extrañar/retorcer lo queer desde América Latina” (Nota a la edición de bocavulvaria, 2015).

quemada la mente. Se me hace un incendio cerebral, como si ardiera un bosque y quedaran los árboles arrasados por el fuego y sobre la tierra un colchón de cenizas. Me quedo así, quemada y en silencio (Loza, 2017, p. 49).

El texto también bordearía, en su ruptura paródica de la normalidad, el incesto. Desde el primer momento en que lo conoce está planteada la atracción de Nelly por Daniel, el novio de su hijo. Hay referencias a la mirada de Nelly sobre el cuerpo de Daniel en un tiempo que pasaron en la playa lxs tres juntxs, en el que Nelly no puede dejar de mirar la “malla chiquita” que lleva Daniel. Y en el momento en el que imagina la muerte de Mauro ahogado ella se imagina viviendo junto a Daniel, su “yerno”. Toda esta atracción estaría explicada a partir de un novio/amante que tuvo Nelly, Norberto, previo a su casamiento y a su maternidad, una relación que se terminó por la ¿homosexualidad? de Norberto o porque éste tomó los hábitos o alguna cuestión así. Lo que importa del tal Norberto es que Daniel se asemeja a ese amor del pasado de Nelly, y en su momento de mayor delirio, previo al asesinato, confunde a Daniel con Norberto. Claro, previamente ocurre otra muerte, si la de Daniel podría confundirse con un accidente, la muerte de la gata, envenenada por Nelly es realizada de forma consciente y adrede.

Cuando Nelly se entera que Pirucha, su amiga, es amante de “el difunto”, deja de dormir con su marido y va a dormir a la habitación de Mauro niño y luego Mauro adolescente. Al pasar a la habitación del hijo (para dejar de ser tocada por su marido), le colocan una “camita paralela” a la cama de Mauro niño. Ese detalle Nelly no lo deja pasar, porque hay algo, por momentos incestuoso, en su cercanía con Mauro (y con Daniel):

Yo entiendo el hartazgo de Mauro. Durmió con su madre casi diez años, en el mismo cuarto. En esos años en los que un chico quiere dormir solo. No soy tonta. El cuerpo de un hombre despierta mucho antes. Y Mauro

se incomodaba conmigo al lado, todos esos años, en ese cuarto, sin tener intimidad de muchacho (Loza, 2017, p. 89).

Parafraseando el título de la novela, Nelly duerme al lado de “su hombre”, Mauro, su hijo niño y luego adolescente. ¿O será al revés? Porque en una de las entrevistas con el terapeuta aparece una referencia al título muy clara en una pregunta que realiza el psiquiatra o psicólogo sobre Daniel: “¿No le interesaba conocer la historia del hombre que dormía cada noche a su lado?” (Loza, 2017, p. 98). El hombre que duerme al lado de Mauro es Daniel. Y el hombre que durmió diez años al lado de Nelly es Mauro, su hijo. ¿O fue Nelly el hombre que durmió al lado de Mauro durante esos diez años? Hay algo de Mauro y Nelly que, por momentos, en este universo monstruo de la novela, lxs confunde. La madre se asemeja al hijo y el hijo se asemeja a la madre, creo que no se trata simplemente de que Mauro es víctima de la “mala madre”. En todo esto habría algo, en la monstruosidad melodramática y paródica del texto, en este emergente cultural del archivo monstruo, vinculado a la unión entre la madre y el hijo, Nelly y Mauro.

En ambos personajes podría darse un juego de dobles: Mauro por momentos se asemeja a Nelly (sólo que no tenemos su pensamiento constantemente como la voz narrativa) y Nelly se parece mucho a Mauro. Por momentos parecería como si Nelly fuera el *doppelgänger*, el doble monstruoso de Mauro. Y al mismo tiempo parecería que Mauro fuera la extensión fálica de Nelly. Se podría hacer un análisis psicoanalítico en la relación madre-hijo de los personajes, con esta figura materna imposibilitada de ver la individualidad del hijo, pero no es el eje que me interesa. Porque en el texto todo se confunde, se aleja, se parece, se exagera y se parodia. La maternidad deja de ser maternidad y se vuelve melodrama y parodia, por momentos, podría ser que Mauro es su propia madre: “Si te caés al piso, no te voy a levantar. Vas a quedar tirada en las baldosas hasta cuando puedas arrastrarte como un reptil rumbo a tu cama. Ya me harté” (Loza, 2017, p. 131). Esa

frase no es enunciada por Nelly, es Mauro en una de sus peleas con su madre. Mauro, como Nelly, también es un monstruo: “Mauro es un monstruo” le dice Nelly a Pirucha en una conversación telefónica. Y para Mauro, como se lo dice al terapeuta, Nelly también es un monstruo, un vampiro, o algo peor.

En el clímax de la novela Nelly asesina a la gata de Mauro y Daniel, la primera mascota que tenían, madre e hijo discuten sobre la muerte del felino y Nélica comienza a llegar al grado máximo del melodrama:

Le digo que lo hice sin querer, que puse veneno para ratas. Y él dice que Daniel trajo la gata para eso, para que no haya roedores. Yo grito más fuerte, que me confundí con el alimento. Él grita más y yo confieso el asesinato. Él me sacude. Mauro sacude a su madre. Nelly, no permitas esta falta de respeto. La madre queda tambaleando, se apoya en la pared para no caer (Loza, 2017, p. 149).

¿Nelly se desdobra en “la madre” y la voz narradora? ¿qué madre “queda tambaleando” y “se apoya en la pared”? ¿quién es Nelly, “la madre” y Mauro en este momento? Nelly es y no es ella y al mismo tiempo madre e hijo se confunden en una voz narradora que se contiene a sí misma:

Entonces mi réplica, mi duplicante, mi parte ausente cae y me quedo en carne viva. Palpitante y dolida. Miro al hombre que se supone hijo mío que respira entrecortado y tiene los ojos desorbitados de odio. Lo miro con espanto y pena. Le digo lo que más duele. Se lo digo despacio para que pueda escuchar. Por mí te hubiese abortado. Me di cuenta a los tres años cuando jugabas, antes no, porque andaba desganada. A los tres años, cuando veía tus juegos estúpidos, repetitivos, pensé: lo tuve que abortar. La partera del pueblo cobraba un poco más que un parto, pero hacía bien el trabajo. No tendrías que haber nacido. Te miro y no entiendo qué hacés aquí (Loza, 2017, p. 149).

¿Quién es la “réplica” y el “duplicante” que menciona la voz narradora? ¿es Nelly narradora viéndose a sí misma? ¿o es Nelly contemplando a Mauro frente a ella? ¿o es otra cosa? En este momento Nelly asesta el golpe de efecto a Mauro, le dice la frase “Por mí te hubiese abortado” y el melodrama monstruo, la parodia llega a su clímax, pero no a su final: “Mauro se tambalea como si le hubiera dado un golpe. Una trompada certera en la boca del estómago. Cae junto al cuerpo de la gata. La mira y le acaricia el pelo seco.” (Loza, 2017, p. 149). La parodia de género continúa hasta el asesinato de Daniel, con más pensamientos hiperbólicos por parte de Nelly, que luego de estos fragmentos piensa en cómo hubiera envenado a Mauro y a su padre, en cómo hubiera construido otra vida, fantasea con esa vida luego del asesinato y hasta su condena. La ensoñación ocupa su pensamiento pero no su deseo certero de que mató a la gata porque no pudo matar a su hijo. Todo por el hastío, el hartazgo, la vida de Nelly que ella misma nunca quiso. El texto se vuelve un melodrama hiperbólico y paródico de la relación de estos dos personajes madre-hijo que se confunden.

Quiero llamar la atención sobre dos palabras, el uso por parte de la voz narrativa de Nelly de “réplica” y “duplicante” resuena a “replicante” (“replicant” en inglés), la palabra utilizada en la película *Blade Runner* (1982, dirigida por Ridley Scott) para hacer referencia a los androides, en un uso del término que hace alusión a la replicación como proceso para hacer una copia de sí mismo. Más allá de que es simplemente una resonancia en el uso de esos términos, ¿quién es el “replicante” en el texto de Loza? ¿podrá Mauro ser un “replicante” de Nelly? En este universo monstruoso la maternidad ya no importa, porque es parte de una realidad opresiva, se vuelve un melodrama que subvierte la realidad, la normalidad y las ficciones opresivas del cisheteropatriarcado. Quizás, la relación con el término “replicante” pueda parecer forzada, pero en Loza la imaginería vinculada al cine cobra

densidad en la ficción.<sup>16</sup> El texto literario es parte de un continuo que también apela a lo cinematográfico: “Y todo pasa como si fuera una película mala donde las imágenes se mezclan, se repiten, se amontonan. Donde, cerca del final, se vuelve a ver de manera exacta lo que ya vimos, pero con el sonido distorsionado” (Loza, 2017, p. 159).

Y cuando todo parece volver a cierto registro vinculado a una idea de “normalidad” en el último capítulo, “El informe final”, las últimas páginas vuelven a la distorsión monstruosa que estalla los sentidos de la ficción opresiva de normalidad. El terapeuta dice estar “enamorado” de Mauro, “un amor inesperado por este hombre desvalido” (Loza, 2017, p. 170). Un amor que es un retorno al melodrama, al amor romántico y la parodia que atraviesa toda la novela: “Tengo un tipo de amor que todavía cree que puede curarlo. Tengo un amor ridículo por este hombre triste” (Loza, 2017, p. 170). Cuando la normalidad, el orden, el universo convencional de los seres humanos parece ocupar el cierre de la novela, el disturbio monstruoso se mete e interrumpe cualquier atisbo de normalidad disciplinadora: “Hoy no ha venido a la entrevista y me descubrí desorientado y solo. Hoy no ha venido y el día carece de sentido. (...) Hoy no ha venido y apenas tengo deseos de seguir” (Loza, 2017, p. 170). ¿Acaso Nelly también es el terapeuta? En la ficción monstruosa, en el disturbio cultural, queda sólo parodia, melodrama, hipérbole y estallido de que eso que llamamos amor y maternidad, también serían rasgos de un sistema disciplinador.

Porque en el texto de Loza no hay un final, no hay un cierre, hay una “fatalidad” y un universo monstruosamente subversivo, desobediente, que estalla paródicamente las reglas de la normalidad y continúa incluso en el informe final del terapeuta. En todo caso estamos ante una monstruosidad que se acerca más a un “no-final” en términos de Donna Haraway:

---

<sup>16</sup> Algo que continuará ocurriendo en la siguiente novela de Loza, *La primera casa* (2019).

Toda la argumentación de “Las promesas de los monstruos” ha sido que “pulsar intro” no es un error fatal, sino una posibilidad ineludible para cambiar los mapas del mundo, para construir nuevos colectivos a partir de lo que no es más que una plétora de actores humanos y no humanos. (...) No es un “final feliz” lo que necesitamos, sino un no-final (Haraway, 1999, p. 153).

Porque, ¿qué diálogo establece el texto de Loza con las lógicas normalizadoras de la maternidad “feliz” y la nueva vida gay feliz y matrimonial?, ¿las acepta?, ¿forman parte del devenir gay del siglo XXI? Creo que no, creo que más bien todo lo contrario, las perturba para evidenciar esas políticas normalizadoras, que también podríamos llamar, siguiendo a Sara Ahmed (2010), políticas de felicidad. En ese sentido, el texto de Loza podría articularse con las narrativas que construyen un “archivo de infelicidad” que lucha contra la felicidad, porque la felicidad como dispositivo social podría ser otra modalidad del disciplinamiento y la represión:

Denomino “archivos de la infelicidad” a aquellos con los que trabajo en estos cuatro capítulos. No se trata solo de que en ellos sea posible encontrar la infelicidad. Antes bien, estos archivos se conforman a través de la circulación de objetos culturales que articulan la infelicidad con la historia de la felicidad. Un archivo de la infelicidad es un archivo que se constituye en la lucha contra la felicidad (Ahmed, 2019, p. 46-47).

El texto de Loza está formando parte de un archivo monstruoso, un archivo “inapropiable” (Haraway, 1999), algo que podría constituirse como integrante de una genealogía de disturbios culturales, porque no se acomoda, no se queda con lo simplemente establecido, con la “felicidad” materna, gay, humana, “normal”.

La literatura de Loza opera contra ese mundo de vidas felices y archivos de normalidad cisheterocentrada, incluso en los modos de pensar las emociones por vías que no son las tradicionales para des-

centrar las políticas de disciplinamiento del canon. Me interesa al respecto citar palabras de Santiago Loza en una entrevista:

Hablo de la belleza y de lo que se puede o no fijar, y también de la belleza más monstruosa: no tiene que ver con lo lindo y lo feo. Como si la palabra intentara fijar lo que es fugaz, lo que se pierde, y también el desecho, lo que no se puede contar porque es demasiado banal o demasiado sublime. Ahí hay algo de lo que yo llamaría belleza, pero no sé si la puedo nombrar del todo. Es algo que yo busco, y que también está vinculado a la amabilidad. Yo tengo la necesidad de ser amable. De transmitir la amabilidad con los personajes que cuento, por más que sean asesinos o perdedores o monstruosos. Yo tengo que ser amable con ellos y con el que lee o con el público: hay algo tan hostil del presente, que parte del hacer en la disciplina de uno involucra el ser amable. Que la persona que lea sienta que hay dolor y ciertas zonas de angustia, pero que en la escritura haya algo terso, algo de amabilidad (Loza en entrevista Tentoni, 2019).

El texto de Loza no es algo nuevo o que aparece de la nada como posibilidad sexo-subversiva. Creo que lo podemos pensar como parte de ese sistema de disturbios (en este caso literarios) de la disidencia sexual que se construye como un gran mapa genealógico transnacional y que aparece en distintos momentos y espacios. En ese sentido, las derivas genealógicas son sólo versiones (o sub-versiones en este caso) de múltiples posibilidades, en este trabajo estamos viendo sólo una versión de muchas otras posibles que no están inhabilitadas ni negadas por la versión que cada persona pueda elegir.

Si pensamos a Loza como una aparición, un emergente en la cultura “argentina”, se podría trazar un gran mapa genealógico del sistema de disturbios de la disidencia sexual, en el que autorxs de distintos momentos y épocas desobedecen, perturban, incomodan a la normalidad canónica y heteropatriarcal. En esa trayectoria Loza sería una aparición reciente de ese sistema que confronta las políticas disciplinantes de la ficción de normalidad.

Con esto quiero decir que el texto de Loza podría ser un emergente que forma parte de un sistema que retoma cuerpos y archivos contra-vitales, que está atravesado por enunciaciones y construcciones de, en este caso, ficciones monstruosas por fuera de la normalidad, de los archivos hegemónicos de la cultura y en contra/en tensión/disputando con lo que Silvina Sánchez ha denominado canon-macho (2019, p. 214). En estas dimensiones creo que se construyen otras modalidades de pensar la cultura que se corren de los discursos habituales normales y retoman las dimensiones de lo monstruoso, donde el archivo monstruo se vuelve una potencia contra-vital que se aleja de las representaciones de la vida normal, el amor, el éxito y la felicidad. En ese sentido, el archivo-monstruo es un archivo del fracaso cuir (Halberstam, 2018), otra forma de construir sentidos para las ficciones que no responden a los mandados cisheterocentros del canon, la crítica y el archivo normales y tradicionales.

### **Una no-conclusión**

Cuando Donna Haraway escribe “Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles” [1992], no creo que estuviera pensando en las ficciones producidas en el espacio rioplatense del siglo XXI, o tal vez sí. Cuando retomamos su mirada sobre los relatos y la ruptura de una idea cerrada sobre las historias, creo posible señalar que algo de eso está ocurriendo con el estallido subversivo, paródico, contra-normativo que realiza *El hombre que duerme a tu lado*. Porque hay algo en el relato que lo aleja de las reglas de la normalidad como compulsión y ficción feliz de dispositivos como la maternidad y el matrimonio/relación de pareja (gay). Algo de lo que Haraway señala en alguna de sus producciones estaría ocurriendo con el “relato” de Loza:

Los relatos son siempre más generosos, más espaciosos que las ideologías; por ello, constituyen una de mis esperanzas más firmes. Quiero

saber cómo habitar en las historias, en los relatos, en lugar de renegar de ellos. Quiero saber cómo vivir críticamente tanto en los nuevos parentescos como en los heredados, de un modo que no sea condenatorio ni celebratorio. Quiero saber cómo ayudar a construir relatos *en marcha* antes que historias *cerradas*. En este sentido, mis reflexiones sobre el parentesco versan sobre cómo mantener en marcha los linajes, incluso a pesar de que sus miembros se *desfamiliaricen* y las líneas se conviertan en redes, los árboles en explanadas, las genealogías en grupos de afinidad (Haraway, 2019).

En ese sentido, la literatura sexo-subversiva, la literatura de la disidencia sexual, no es una literatura que se pueda cerrar en torno a una definición y una verdad, es un dispositivo terrorista<sup>17</sup> del aquí y ahora que no pretende instaurar una nueva realidad ni nuevas ficciones de normalidad, sino más bien, al menos en este caso, estallar de forma paródica y subversiva las reglas opresivas de una sociedad en la que las disidencias sexo-genéricas no tuvieron el lugar de la enunciación visible a menudo en la historia de la humanidad.

Por eso creo que en este “relato” de Loza el monstruo es el texto, la novela que deviene un archivo monstruo de eso que subvierte las normas y los espacios que se pueden habitar en una vida “vivable”, normal, feliz, “verdadera”, “real”. Y quisiera vincular este archivo monstruo no sólo a *El hombre que duerme a su lado*, pienso en ese otro texto de Loza, esa suerte de primera novela publicada en 2016, *Yo te vi caer*. Ese texto, dividido en tres grandes zonas (novela, un texto subtítulo “el medio” y una última parte que contiene el texto del espectáculo dramático del mismo nombre, una suerte de poema), también está construyendo una forma desobediente, insurgente, insurrecta de

---

<sup>17</sup> Una literatura que forma parte de este sistema del archivo monstruo, una literatura en términos de Barthes, terrorista, y en términos de Preciado, anal, un tipo de producción cultural que retoma lo que el canon cisheterocentrado borra o deja en lugares periféricos, lo que la normalidad niega.

pensar la ficción y la escritura, algo que, aquí y ahora, me gusta llamar archivo monstruo:

El medio, la meseta, la mitad de un trayecto, el desierto. Esa obsesión es la que me obliga a intentar explicar qué hay entre un punto y otro. Entre un texto “casi” novela y un texto “casi” teatral. Una zona híbrida de la escritura. Yo quise ser escritor y terminé haciendo cine. Transito esos espacios intermedios, indefinidos de la literatura. Intento trabajar en textos de tránsito hacia el cine o la TV. Indagar en la dramaturgia. Un éxodo permanente de una escritura a otra sin detenerme en ninguna (Loza, 2016, p. 182).

¿Y si *El hombre que duerme a mi lado* (como emergente de la producción de Loza) es un “otro inapropiado/ble”? Me refiero justamente a la idea que Donna Haraway toma a partir de su referencia a Trinh Min-ha en “Las promesas de los monstruos...”:

Ser “inapropiado/ble” no significa “estar en relación con”, esto es, estar en una reserva especial, con el estatus de lo auténtico, lo intocable, en la condición alocrónica y alotópica de la inocencia. Por el contrario, ser un “otro inapropiado/ble” significa estar en una relación crítica y deconstructiva, en una (racio)nalidad difractaria más que refractaria, como formas de establecer conexiones potentes que excedan la dominación. Ser inapropiado/ble es no encajar en la *taxón*, estar desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas, pero tampoco es quedar originalmente atrapado por la diferencia. Ser inapropiado/ble no es ser moderno ni ser postmoderno, sino insistir en lo amoderno. Trinh buscaba una forma de representar la “diferencia” como “diferencia crítica interna”, y no como marcas especiales taxonómicas que asientan la diferencia al modo del apartheid. Ella escribía sobre personas; me pregunto si podrían aplicarse las mismas observaciones a humanos y a no-humanos, tanto orgánicos como tecnológicos (Haraway, 1999, p. 125-126).

Nelly en el texto ya no es humana, es otra cosa. Y si la madre se confunde con el hijo y estallan las normas de la realidad, quizás estamos en un terreno en el que la literatura de la disidencia sexo-genérica emerge como disturbio cultural cuir que tensiona, incomoda y “aterroza” las políticas tradicionales y normativas del canon macho, pero también de las reglas de la felicidad humana cisheteronormada, patriarcal y homonormada. Quizás, en este tipo de literatura que estalla los dispositivos de normalidad represivos y disciplinadores, retomando a Sarah Ahmed, lo que ocurre es que la disidencia sexo-genérica (como producción, como escritura pero también como lectura) puede respirar, imaginar una lectura en la que se puede respirar por fuera de la normalidad y la asfixia:

Es preciso dedicar mayor reflexión a la relación que se establece entre la lucha de las personas queers por alcanzar una vida soportable y las esperanzas aspiracionales de la buena vida. Tal vez el meollo de la cuestión sea que resulta muy difícil luchar sin tener aspiraciones, y es difícil tener aspiraciones sin que estas adopten alguna forma preexistente. La raíz latina de la palabra *aspiración* viene de “respirar”. Creo que la lucha de las personas queers por conquistar una vida soportable es una lucha por tener dónde respirar. Para nosotrxs, tener dónde respirar, o poder respirar libremente, resulta, como bien lo señala Mari Ruti, una aspiración. Y junto con el aire viene la imaginación. Y junto con el aire vienen las posibilidades. Si la política queer tiene que ver con la libertad, acaso esta no sea otra libertad que la de sencillamente respirar (Ahmed, 2019, p. 240).

En todo caso, el archivo monstruo también se trata de una operación de lectura: leer a *El hombre que duerme a mi lado* como emergente de una literatura de las disidencias sexo-genéricas que forma parte de un sistema de disturbios culturales (que me gustaría llamar cuir) que tensiona, incomoda y desnaturaliza. Si la lectura (y la escritura) nos pasa por el cuerpo, el texto puede ser una forma de experimentar, un

laboratorio para estallar las políticas de normalidad. En esos cruces, la aparición de las disidencias sexo-genéricas en la literatura como disturbio cultural, como lugar de producción y de lectura, se puede convertir en una posición situada que, a veces, nos ayuda a respirar.

## Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2019) [2010]. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bernini, E. (2016). La indeterminación epistémica. Observaciones en torno a *Los labios* (Santiago Loza/Iván Fund, 2010). En B. Chappuzeau y C. von Tschilschke (Eds.), *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos* (pp. 175-186). Frankfurt am Main: Vervuert.
- Blanc, N. (19 de junio de 2017). Entrevista a Santiago Loza: “Quizás mi primera novela sea, en realidad, una obra de teatro camuflada”. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/santiago-loza-quizas-mi-primera-novela-sea-en-realidad-una-obra-de-teatro-camuflada-nid2034834/>
- Bongers, W. (2016). Entre ficción, documental y política: los films de Santiago Loza, Celina Murga, Santiago Mitre. En *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura* (pp. 183-198). Berlín: Peter Lang.
- Casale, M. (2014). La construcción del otro y la violencia cotidiana en la obra de Santiago Loza. *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 190-204.
- Costa, J. M. y Rojo S. (2016). Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: El año en que nació, de Lola Arias, La mujer puerca y Mau Mau, o la tercera parte de la noche, de Santiago Loza. *Caracol*, 12, 100-123. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/121415>
- Cvetkovich, A. (2018) [2003]. *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.

- Dagatti, M. (2018). La profanación profana. Sobre el cine de Santiago Loza e Iván Fund. En E. Bernini (Ed.). *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo* (pp. 123-131). Buenos Aires: EUFyL-UBA.
- Daring, C. et al. (Eds.) (2015). *Cuirizar el anarquismo: ensayos sobre género, poder y deseo*. Sin lugar: Bocavulvaria Ediciones.
- Derrida, J. (1997) [1995]. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Duggan, L. (2003). *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon press.
- Ferro, G. (2015) [2008]. *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea.
- flores, v. (2018). Esporas de indisciplina. Pedagogías trastornadas y metodologías queer. En VVAA, *Pedagogías Transgresoras II* (pp. 139-208). Sauce Viejo: Bocavulvaria Ediciones.
- Garbatzky, I. R. (2014). “Rosa Patria”, de Santiago Loza: efectos teatrales del archivo. *Cine Documental*, 10. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/rosa-patria-de-santiago-loza/>
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, LXXXV(227), 323-329. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6575/6751>
- Halberstam, J. (2018) [2011]. *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales.
- Haraway, D. (1999) [1992]. Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- Haraway, D. (2019). Una familia de figuraciones feministas. En *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables*. Madrid: Holobionte.

- Henríquez Silva, J. C. (2015). *#SoyPuto*. Sin lugar: profundo.
- Iparraguirre, M. (2013). El arte del descubrimiento. Entrevista al director cordobés Santiago Loza. *TOMA UNO*, 2, 105-113. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9330>
- Lanza, P. H. (2013). Lazos entre la performance y el documental performativo. *Telondofondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 9(18), 158-165. Doi: <https://doi.org/10.34096/tdf.n18.6646>
- Loza, S. (10 de septiembre de 2017). Hasta el fin de la galaxia. *Radar-Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/61899-hasta-el-fin-de-la-galaxia>
- Loza, S. (14 de octubre de 2016). Soy tu madre. *Soy-Página/12*, p. 16.
- Loza, S. (2015). Cine y literatura: problemáticas en torno al diálogo y la tensión entre lenguajes. En I. Tosti (Coord.), *VIII Argentino de Literatura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Recuperado de [https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wpcontent/uploads/sites/16/2019/07/Argentino\\_VIII.pdf](https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wpcontent/uploads/sites/16/2019/07/Argentino_VIII.pdf)
- Loza, S. (2016). *Yo te vi caer*. Córdoba: DocumentA/ Escénicas Ediciones.
- Loza, S. (2017). *El hombre que duerme a tu lado*. Buenos Aires: Tusquets.
- Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro*. Buenos Aires, años 60. Buenos Aires: Biblos.
- Noguera, L. S. (2015). Voces y cuerpos femeninos en la escena porteña. El teatro de Santiago Loza. *Destiempos*, 48. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/72068>
- Rubino, A. (2017). *Sexualidades disidentes en la literatura y el cine de habla alemana (1969-1980)* (Tesis doctoral). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, Ensenada. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61578>

- Rubino, A. (2019). Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura. *Revista Luthor*, 39(IX). Recuperado de <http://www.revistaluthor.com.ar/pdfs/211.pdf>
- Rubino, A. y Saxe, F. (2016). Memoria, disidencia sexual y giro subjetivo: el caso de tres documentales latinoamericanos recientes. *alter/nativas*, 6. Recuperado de <https://alternativas.osu.edu/assets/files/issue6/pdfs/rubino-saxe.pdf>
- Sánchez, S. (2019). A la altura de nuestra intimidad. Hacia el trazado de un mapa disidente de la narrativa argentina sobre la crisis del 2001. En L. Arnés y F. Saxe (Eds.), *Escenas lesbianas. Tiempos, voces y afectos disidentes* (pp. 213-240). Adrogué: La Cebra.
- Saxe, F. (2020). Un archivo de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales: derivas teóricas hacia una cartografía posible y multidireccional de la categoría disidencias sexuales. *Sociocriticism*, XXXV(1). Recuperado de <http://revues.univ-tlse2.fr/sociocriticism/index.php?id=2878>
- Tentoni, V. (16 de agosto de 2019). Entrevista a Santiago Loza: “La idea de obra maestra me es totalmente ajena”. *Blog Eterna Cadencia*. Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/santiago-loza-la-idea-de-obra-maestra-me-es-totalmente-ajena.html>
- Warner, M. (1991). Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social Text*, 29, 3-17. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/466295>
- Yaccar, M. D. (24 de mayo de 2015). Entrevista a Santiago Loza: “Lo que tengo para descubrir recién está empezando”. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-35615-2015-05-24.html>

## Autorxs referidxs en los capítulos

Abbate, Florencia  
Adler, Margot  
Adrián, Jesús  
Agamben, Giorgio  
Ahmed, Sara  
Aira, César  
Alemán, Fátima  
Allen-Mossman, Anayvelyse  
Alloatti, Josefina  
Altinier, Rocío  
Álvarez, Manuel  
Angvik, Birger  
Ansolabehere, Pablo  
Araujo, Mercedes  
Arlt, Roberto  
Armas, Natalia  
Astutti, Adriana  
Audran, Marie  
Audran, Marie  
Ávalos Blacha, Leandro  
Bajtín, Mijaíl  
Baler, Pablo  
Barthes, Roland  
Bauman, Zygmunt

Berger, John  
Bergson, Henri  
Bernini, Emilio  
Bhabha, Homi  
Bianchi, Paula Daniela  
Bioy Casares, Adolfo  
Blanc, Natalia  
Blanchot, Maurice  
Bongers, Wolfgang  
Borges, Jorge Luis  
Bornay, Erika  
Botting, Fred  
Bourcier, Marie-Hélène  
Bourriaud, Nicolás  
Braidotti, Rosi  
Brizuela, Leopoldo  
Buci-Glucksmann, Christine  
Butler, Judith  
Cabezón Cámara, Gabriela  
Cabruja, Teresa  
Calabrese, Elisa  
Canguilhem, Georges  
Cardozo, Lucas Nicolás  
Carli, Sandra  
Carricaburo, Norma  
Carter, Erica  
Caruso, Ana Laura  
Caruso, Santiago  
Casale, Marta  
Casciari, Hernán  
Castells, Mario

Cavarero, Adriana  
Chiani, Miriam  
Cisneros, Renato  
Cobelo, Carolina  
Cohen, Jeffrey Jerome  
Cohen, Marcelo  
Colonna, Vincent  
Copacabana, Lola  
Coquil, Benoît y Paula Klein  
Cortez Rocca, Paola  
Costa, Flavia  
Costa, Julia Morena  
Cremonte, Ulises  
Cross, Esther  
Cvetkovich, Ann  
Dabove, Juan Pablo  
Dagatti, Mariano  
Dalmaroni, Miguel  
de Lauretis, Teresa  
de Toro, Alfonso  
Deleuze, Gilles  
Demitrópulos, Libertad  
Dendle, Peter  
Derrida, Jacques  
Díaz, Esther  
Domínguez Nimo, Hernán  
Domínguez, Nora  
Drucaroff, Elsa  
Duggan, Lisa  
Echarri Chavez, Maite  
Echeverría, Esteban

Edwards, Matthew J.  
Eltit, Diamela  
Enriquez, Mariana  
Escandell Montiel, Daniel  
Esposito, Roberto  
Fantin, Sol  
Farneda, Pablo Oscar  
Federici, Silvia  
Fernández, Luis Diego  
Ferro, Gabo  
Figueras, Marcelo  
Fisher, Mark  
flores, val  
Forttes, Catalina  
Foucault, Michel  
Freud, Sigmund  
Friera, Silvina  
Gallardo, Sara  
Gambaro, Griselda  
Garbatzky, Irina Rith  
García Canclini, Néstor  
García Lao, Fernanda  
Gasparini, Sandra  
Gaudin, Marie-Andrée  
Gauthier, Xavière  
Geer, Gillian  
George, Babu  
Giorgi, Gabriel  
Girard, René  
Goldsmith, Kenneth  
Gómez, Juan Ariel

Gontard, Marc  
González, Nicolás Román  
Gradin, Charly  
Griggers, Camilla  
Groom, Nick  
Guattari, Félix  
Gutiérrez Aguilar, Raquel  
Halberstam, Jack  
Halberstam, Judith  
Hall, Stuart  
Hanson, Ellis  
Haraway, Donna  
Hardt, Mickael  
Henríquez Silva, José Carlos  
Hernaiz, Sebastián  
Hocquenghem, Guy  
Houllebecq, Michel  
Iparraguirre, Martín  
Irigaray, Luce  
Jackson, Rosmary  
Jay, Martin  
Jeftanovic, Andrea  
Kohan, Martín  
Kohan, Walter  
Kokalov, Assen  
Korstanje, Maximiliano  
Korstanje, Maximiliano,  
Kristeva, Julia  
Kundera, Milan  
Lacan, Jacques  
Laddaga, Reinaldo

Laera, Alejandra  
Lamberti, Luciano  
Lamborghini, Osvaldo  
Lanza, Pablo Hernán  
Laurent, Eric  
Lemebel, Pedro  
Link, Daniel  
Llamas, Ricardo  
Lojo, María Rosa  
Lorio, Natalia  
Loza, Santiago  
Lozano, Ezequiel  
Ludmer, Josefina  
Lury, Karen  
Lutereau, Luciano  
Mandolessi, Silvana  
Mandujano, Isaín  
Marguch, Juan Francisco  
Mariniello, Silvestra  
Martínez Estrada, Ezequiel  
Mavrakis, Nicolás  
Medel, Jordi  
Menstrual, Naty  
Mittman, Asa Simon  
Modarelli, Alejandro  
Molina, Daniel  
Mónaco, Ricardo  
Monteleone, Jorge  
Montes, Alicia  
Mora, Vicente Luis  
Moraña, Mabel

Moreno, María  
Moretti, Franco  
Muraro, Luisa  
Negri, Antonio  
Negroni, María  
Noguera, Lía Sabrina  
Nouzeilles, Gabriela  
Ocampo, Silvina  
Oloixarac, Pola  
Osorio, María José  
Ostrov, Andrea  
Pantin, Adela  
Pauls, Alan  
Pavón, Cecilia  
Peralta, Jorge Luis  
Pérez, Mariana Eva  
Pérez, Pablo  
Perlongher, Néstor  
Piglia, Ricardo  
Pizarnik, Alejandra  
Preciado, Paul  
Pron, Patricio  
Puenzo, Lucía  
Punte, María José  
Quiroga, Horacio  
Quirós, Mariano  
Raimon, Marcelo  
Rancière, Jacques  
Rapisardi, Flavio  
Ríos, Marina  
Roas, David

Robles, Sebastián  
Rodríguez, Fermín  
Rodríguez, Magda Rosa  
Rojo, Sara  
Romero, Ivana  
Romero, Ricardo  
Ronsino, Hernán  
Rotger, Patricia  
Rubin, Gayle  
Rubino, Atilio  
Ruiz, Carolina  
Ruiz, Laura  
Saítta, Sylvia  
Salessi, Jorge  
Sánchez Viamonte, Verónica  
Sánchez, Matilde  
Sánchez, Silvina  
Sarkhosh, Keyvan  
Sarlo, Beatriz  
Sättele, Hannes  
Saxe, Facundo  
Schérer, René  
Schmitter, Gianna  
Schweblin, Samanta  
Seed, David  
Segato, Rita  
Semilla Durán, María  
Shildrick, Margrit  
Shua, Ana María  
Sívori, Horacio  
Sloterdijk, Peter

Sontag, Susan  
Soro, Elsa  
Sosa Villada, Camila  
Sosenski, Susana  
Soto, Máximo  
Speranza, Graciela  
Spivak, Gayatri Chakravorty  
Stockton, Kathryn Bond  
Stryker, Susan  
Suez, Perla  
Tentoni, Valeria  
Todorov, Tzvetan  
Torrano, Andrea  
Tozzi, Liliana  
Valencia, Sayak  
Vazquez, Lucía Soledad  
Vignoli, Beatriz  
Viñao, Gonzalo  
Viñas, David  
Vitagliano, Miguel  
Warner, Michael  
Woolf, Virginia  
Yaccar, María Daniela  
Zapata, Mónica  
Zapf, Hubert  
Zoey, J. P.



## QUIENES ESCRIBEN

**Marie Audran** es Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Rennes 2 (Francia). Se doctoró con la tesis titulada *Monstruos. Insurrección de la Carne y Revolución del Ver en la Nueva Narrativa Argentina. Una lectura de las mutaciones de lo monstruoso en Ariana Harwicz, Gabriela Cabezón Cámara, Fernanda García Lao, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez*. Entre sus últimas publicaciones, como co-directora con Gianna Schmitter, se destaca el libro *TransLiteraturas, TransMedialidades y TransCorporalidades latinoamericanas (2000-2018)* (2020), además de ensayos en revistas, actas y libros colectivos sobre la figura del monstruo y lo monstruoso, los cuerpos y las representaciones de las mujeres en la literatura ultratemporánea.

**Paula Daniela Bianchi** es Licenciada y Doctora en Letras en el área de Literatura de la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en literatura latinoamericana contemporánea vinculada con violencias, cuerpos y fronteras. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras. Es docente en Literatura Latinoamericana II y Teoría y Estudios Literarios Feministas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Publicó numerosos artículos críticos y de divulgación y los libros *Conjuros del Sur* (2019) y *Cuerpos Marcados: literatura, prostitución y derecho*

(2019, Didot). Dirige el FILOCyT “Género, literatura latinoamericana y derecho” radicado en el Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (UBA).

**Elsa Drucaroff** es Profesora de Castellano, Literatura y Latín (Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González) y Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Es especialista en literatura argentina contemporánea y análisis social del discurso. Investiga en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y dicta Seminarios en la Carrera de Letras. Publicó numerosos artículos críticos y entre sus ensayos se encuentran *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas* (1995), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011) y *Otro logos. Signos, discursos, política* (2016). Publicó varias novelas y el libro de cuentos *Checkpoint* (2020). Enseñó en un bachillerato popular y dicta taller literario.

**Sandra Gasparini** es Doctora en el área de Literatura (Universidad de Buenos Aires) y Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires). Investiga fundamentalmente la literatura fantástica argentina y sus vínculos con el discurso científico, y con el gótico y el terror. Se desempeña como docente en la cátedra de Literatura Argentina I (A) de la carrera de Letras (UBA) y es profesora adjunta de Narrativa Argentina 1 en la carrera de Artes de la Escritura en la Universidad Nacional de las Artes. Publicó *Spectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX* (2012), *Iniciado del alba. Seis ensayos y un epílogo sobre Luis A. Spinetta* (compilación, prólogo y artículo, 2016) y *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia* (2020). Codirigió un proyecto grupal de investigación sobre literatura argentina y terror y participó de otro sobre fantasmas y cuerpos en la literatura argentina, ambos subsidiados por UBACyT (2011-2018) y radicados en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA).

**Carolina Giralda** es Profesora en Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata). Actualmente está redactando la Tesis Final de la Maestría en Literatura Española y Latinoamericana (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Es especialista en figuraciones de infancia en la narrativa reciente latinoamericana, especialmente en autoras del Cono Sur como las chilenas Nona Fernández y Lina Meruane y las escritoras argentinas Samanta Schweblin y Mariana Enriquez. Ha presentado trabajos en congresos y jornadas, y publicado en revistas especializadas sobre su tema de investigación. Además, es profesora en distintos institutos del Nivel Superior de la Provincia de Buenos Aires, desempeñándose como profesora titular en cátedras de Historia Social y Cultural de la Literatura y Literatura Española y Latinoamericana; también dicta Talleres de Lectura, Escritura y Oralidad en diversas carreras de formación docente.

**Anahí Mallol** es Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires) y Magister en Clínica Lacaniana (Universidad Nacional de San Martín). Investigadora Independiente de CONICET. Es profesora Adjunta de Teoría Literaria I (Universidad Nacional de La Plata) y de Poesía Argentina y Latinoamericana II (Universidad Nacional de las Artes); y profesora Titular de Taller de Poesía II (Universidad Nacional de las Artes). Ha publicado más de 30 trabajos sobre teoría y literatura y dos libros de ensayos: *El poema y su doble*, *Poesía argentina entre dos siglos*. Ha asistido a más de cuarenta Congresos y encuentros científicos. Es miembro de la Asociación Argentina de Literatura Comparada, del Instituto de Investigaciones en Humanidades y de la red Katatay de estudios latinoamericanos. Integra el Comité Editorial de la Colección “Colectivo Crítico”, de la Universidad Nacional de La Plata. Dirige dos proyectos de Investigación sobre teoría y literatura contemporánea.

**Alicia Montes** es Profesora normal y especial en Letras, en la Facultad de Filosofía y Letras y la Universidad del Salvador, Doctora en Literatura y Diplomada posdoctoral en Humanidades y Ciencias Sociales (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Se especializa en estudios sobre figuraciones del cuerpo en la literatura y las artes contemporáneas, crítica literaria, teoría literaria. Da clases de Teoría Literaria II, en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y seminarios de grado y posgrado en la misma institución; y dicta seminarios de doctorado en la Universidad Nacional de las Artes. Es miembro del comité científico de Actas filológicas Universidad de Varsovia I, Profesora invitada en las universidades de San Pablo, Frankfurt, Rennes 2, Varsovia, Estocolmo. Publicó varios artículos entre los cuales se pueden mencionar: “Insularidad y clausura” en *Textualidades de Eduardo Lalo. El nómada enamorado del nomos*, Áurea María Sotomayor (Ed.); “El cuerpo deseante como desquicio de lo familiar”, en *Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía*, Alicia Montes y María Cristina Ares (Comps.); “Zombis: literatura e historia argentina en la novela *Berazachussetts* de Leandro Ávalos Blacha. Monstruosidad y revolución” en *Translittératures. Transmedialités, Trancorporalités. Littératures Latino-américaines*, Marie Audran y Gianna Smitter (Dirs.). Dirige el proyecto “Régimen escópico, cuerpo, lenguaje y política en la literatura y las artes latinoamericanas contemporáneas” en FiloCyT (UBA). Es investigadora senior del proyecto GRANT Universidad de Varsovia sobre “Autobiografías encarnadas”. Y es coordinadora del proyecto de extensión “Decir yo. Narrarse en primera persona”.

**María José Punte** es Profesora y Licenciada en Letras (Universidad Católica Argentina) y Doctora por la Universidad de Viena (Austria). Tiene publicados *Rostros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década del 80* (2002), *Estrategias de*

*supervivencia* (2007) y *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018). Es coautora, junto con Laura Arnés y Lucía De Leone, del tomo *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* de la *Historia feminista de la literatura argentina* (2021). Se desempeña como profesora Titular en el Seminario de Análisis del Discurso y como Adjunta en la materia de Literatura y Cine (UCA). Es docente de Teoría y Estudios Literarios Feministas y dicta seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Desarrolla tareas de investigación en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA) y colabora como editora en la revista de cine *Imagofagia* de ASAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual).

**Camila Roccatagliata** es Profesora en Castellano, Literatura y Latín (Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González) y Doctoranda en Letras (Universidad Nacional de la Plata). Se desempeña como docente en nivel medio y superior. Es profesora interina de Teoría Literaria en el Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González desde el año 2017. Es becaria doctoral por la UNLPam/CONICET. Ha colaborado en diversos proyectos a cargo de los Dres. José Amícola y José J. Maristany (FaHCE-UNLP) sobre literatura argentina y género. Desde el año 2016 participa de distintos proyectos de investigación a cargo del Dr. José Maristany en el IILyD (UNLPam) en el área de literatura argentina y género. Participó de distintas publicaciones críticas como *Una erótica sangrienta*, José Amícola (Comp.) y *Desde el armario. Disidencia genérico-sexual en la literatura argentina*, José J. Maristany (Comp.).

**Atilio Raúl Rubino** es Profesor y Doctor en Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata). Sus áreas de investigación y trabajo se vinculan con las

representaciones literarias y cinematográficas de la disidencia sexual. Actualmente es ayudante diplomado en la cátedra de Introducción a la Literatura (FaHCE-UNLP), becario postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e investigador en formación del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, CONICET/UNLP). Integra, asimismo, el plantel docente en diferentes carreras de posgrado de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE y Facultad de Arquitectura). Sobre los temas de su especialidad ha publicado artículos en revistas científicas y en capítulos de libro y también ha participado en diferentes eventos académicos, congresos y simposios.

**Silvina Sánchez** es Profesora en Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata) y actualmente se encuentra finalizando su tesis de Doctorado (Universidad Nacional de La Plata). Se especializa en narrativa argentina de las últimas décadas y su investigación aborda los cruces entre literatura y política, y los modos de configurar la experiencia en relación con la racionalidad neoliberal. Ha publicado trabajos dedicados fundamentalmente a la literatura argentina y a la teoría literaria, como sus colaboraciones en *TransLittératures*, *TransMédialités*, *Transcorporalités*. *Littératures latino-américaines (2000-2018)*, Marie Audran y Gianna Schmitter (Dirs.); *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*, Miriam Chiani y Teresa Basile (Comps.); y los libros *Cuadernos de Teoría*, dirigido por Miriam Chiani, y *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*, realizado junto con Atilio Rubino y Facundo Saxe. Es coordinadora del Curso de Ingreso y profesora en Teoría Literaria I en la carrera de Letras (FaHCE-UNLP).

**Facundo Saxe** es Profesorx en Letras y Doctorx en Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional

de La Plata). Se identifica como marica por fuera del binario varón-mujer. Nació y creció en la provincia del Chubut, hoy en día vive en la ciudad de La Plata. Fue becario de CONICET, organismo en el que actualmente se desempeña como investigador de carrera con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET). También es profesor adjunto de Literatura Alemana y docente a cargo del seminario de grado “Teorías queer” en la carrera de Letras (FaHCE-UNLP). Ha dictado cursos, talleres, capacitaciones y seminarios de grado, posgrado y capacitación en instituciones públicas y diversas universidades nacionales en temas vinculados a disidencias sexo-genéricas y representaciones culturales (literatura-historieta-cine), teorías queer-cuir-kuir, pensamiento sexo-disidente, genealogías culturales de las disidencias sexuales, estudios culturales comparados de sexualidades, entre otros temas. Ha publicado artículos y otros textos en revistas científicas y en medios de divulgación nacionales y del extranjero, así como en volúmenes colectivos y otros medios. Se dedica a la producción de investigación desde las disidencias sexo-genéricas y a la creación de dispositivos culturales sexo-disidentes.

**Daniel Carmelo Scarcella** es Licenciado en Letras Modernas y Doctorando en Letras (Universidad Nacional de Córdoba). Sus líneas de investigación son: biopolítica, estudios sobre la monstruosidad, literatura y cultura argentina. Adscripto en la Cátedra Movimientos Estéticos y Cultura Argentina (Facultad de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba). Becario Doctoral por Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-Ciffyh). Integrante del Proyecto de Investigación (SeCyT-UNC): “Biosubjetividades: neoliberalismo, control y resistencias”.

**Gianna Schmitter** es Doctora en estudios ibéricos y latinoamericanos (Université Sorbonne Nouvelle) y en literatura latinoamericana

(Universidad Nacional de La Plata). Entre sus áreas de investigación se destacan la literatura latinoamericana ultracontemporánea, la intermedialidad, la relación entre literatura y fotografía, video e internet. Se dedica a la actividad docente en la Université Sorbonne Nouvelle, en los campos de la literatura latinoamericana, la introducción a las artes visuales latinoamericanas (fotografía y pintura) y la metodología universitaria. Entre sus publicaciones se pueden mencionar: “Contar con todo: *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”, en el dossier “Desde la intermedialidad para la intermedialidad: una didáctica de los lenguajes”, María Fernanda Piderit y Karo Kunde (Coord.); “La TransLiteratura de Mario Bellatin. En torno a *Biografía ilustrada de Mishima* y *Los fantasmas del masajista*”, en *Mario Bellatin y la escritura de las formas*, Héctor Jaimes (Dir.); y el volumen *TransLittératures, TransMédialités, TransCorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018)*, dirigido junto con Marie Audran.

**Marcos Seifert** es Doctor en Literatura (Universidad de Buenos Aires) y se especializa en literatura argentina. Su tesis doctoral se titula: “Poéticas de la extranjería. Narrativa argentina entre dos siglos (1990-2014)”. Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de Hurlingham y la Universidad de San Andrés. Actualmente es becario postdoctoral del CONICET con un proyecto sobre el miedo en la literatura argentina contemporánea. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre el terror en la literatura argentina del siglo XXI, y sobre autores argentinos como Juana Manuela Gorriti y Antonio Di Benedetto.

**María A. Semilla Durán** es Licenciada en Letras (Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina); Doctora en Filología Hispánica (Universidad Central de Barcelona, España); y doctora en Études Hispaniques (Université d’Aix, Provence, Francia). Hizo su HDR (Habi-

litación a dirigir investigación doctoral) en Literaturas española y latinoamericana, Université de Bordeaux, Francia. Es profesora emérita honoraria de Literatura Latinoamericana en la Universidad Lumière Lyon 2, Francia. Es especialista en literatura latinoamericana y española de los siglos XX y XXI. Los ejes principales de su investigación son: el género autobiográfico, la problemática de la memoria, la representación del yo individual y colectivo, la literatura de testimonio, la literatura de Malvinas, las escritoras latinoamericanas contemporáneas. Entre sus últimos volúmenes publicados se encuentran: *Palabra calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*, María A. Semilla Duran y Jorge Boccanera (Eds.); *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario social*, María A. Duran (Ed.); *Memoria en la ficción, ficción de la memoria. Entre el ritual y la crítica*; y *Hasta el hueso. Nuevos asedios a la literatura de Alicia Kozameh*, María A. Semilla Durán (Ed.).

**Andrea Torrano** es Doctora en Filosofía, Lic. en Comunicación Social y Lic. en Filosofía (Universidad Nacional de Córdoba). Se especializa en pensamiento crítico contemporáneo: biopolítica, estudios sobre monstruosidad, feminismos y tecnología. Es profesora de Concepciones Filosóficas en la Facultad de Ciencias Sociales-UNC. Es investigadora en el CIECS-CONICET y UNC y es autora de varios artículos entre los cuales se pueden mencionar: “Encierro, Género y Tecnología. Una mirada crítica desde ‘Locura y técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière’ de Mariana Robles”, en el dossier “Lecturas de/sobre pandemia. Anticipación y anacronía”; “El Bestiario femenino de Gabriela Rivera: monstruas, desechos y restos”, en el dossier “Cartografías (im)posibles en torno a lo posthumano, la crítica de lo humano y el problema de la animalidad”; “Politics over monstrosity and Politics of monstrosity. The difference between negative and positive consideration about monsters”, en *Monsters*,

*Monstrosities, and the Monstrous in Culture and Society*, Diego Compagna y Steffanie Steinhart (Eds.). Es directora del Proyecto de Investigación (SeCyT-UNC): “Biosubjetividades: neoliberalismo, control y resistencias”.



El presente volumen indaga las apariciones, figuraciones, genealogías y desplazamientos del monstruo en la literatura argentina de las últimas décadas, tanto en los proyectos estéticos y las poéticas, como en los cuerpos, las subjetividades, las vidas y las formas de lo común que emergen como novedad inusitada en las escrituras. Reconstruye los diálogos irreverentes que las ficciones instauran con la tradición, los textos canónicos, los relatos fundacionales, las figuras, los tópicos y los personajes consagrados, atendiendo al doble movimiento de apropiación y desarticulación, donde proliferan las resignificaciones anómalas e informes. Concebido desde la noción del juego de cuerdas de Donna Haraway, el libro privilegia tres figuras: ópticas, comunidades y mutaciones, para construir una organización dinámica, con líneas de conexión porosas y abiertas, que aspira a dejar intacta la potencia creadora y refractaria del monstruo. A través de mapas, constelaciones y reflexiones teóricas diversas, las lecturas aquí reunidas exploran las transformaciones de la narrativa argentina reciente: el devenir monstruoso de las formas, de las ficciones, de las poéticas y de las lenguas.



ISBN 978-950-34-2221-2

