Las estrategias narrativas de representación de violencia de género y femicidio en la literatura argentina contemporánea

Lovrinović, Vedrana

Doctoral thesis / Disertacija

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

https://doi.org/10.17234/diss.2022.248389

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:979215

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Vedrana Lovrinović

LAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE REPRESENTACIÓN DE VIOLENCIA DE GÉNERO Y FEMICIDIO EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

TESIS DOCTORAL

Zagreb, 2022

Sveučilište u Zagrebu

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Vedrana Lovrinović

LAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE REPRESENTACIÓN DE VIOLENCIA DE GÉNERO Y FEMICIDIO EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

TESIS DOCTORAL

Directoras:

Dra. Andrea Ostrov
Dra. Maja Zovko

Zagreb, 2022

University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciencies

Vedrana Lovrinović

THE NARRATIVE STRATEGIES OF REPRESENTATION OF GENDER VIOLENCE AND FEMICIDE IN CONTEMPORARY ARGENTINE LITERATURE

DOCTORAL THESIS

Supervisors:

Andrea Ostrov, PhD
Maja Zovko, PhD

Zagreb, 2022

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Vedrana Lovrinović

NARATIVNE STRATEGIJE REPREZENTACIJE RODNOUVJETOVANOG NASILJA I FEMICIDA U SUVREMENOJ ARGENTINSKOJ KNJIŽEVNOSTI

DOKTORSKI RAD

Mentorice:

Dr. sc. Andrea Ostrov, izv. prof.
Dr. sc. Maja Zovko, izv. prof.

Zagreb, 2022.

Información sobre la directora:

Andrea Ostrov es Profesora regular de *Problemas de Literatura Latinoamericana* en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y de *Literatura Latinoamericana II* en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Es Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), donde desarrolla una investigación sobre las representaciones de la enfermedad en la narrativa latinoamericana actual. Es autora de los libros *El género al bies: cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* (Alción, 2004) y *Espacios de ficción. Espacio, poder y escritura en la literatura latinoamericana* (Eduvim, 2014). Editó además *Alejandra Pizarnik/ León Ostrov: Cartas* (Eduvim, 2012) y coordinó los volúmenes *Cuerpos, territorios y biopolíticas en la literatura latinoamericana* (NJ, 2016) y *Espacios del género. Literatura y artes visuales en América Latina* (Alción, 2021). Co-coordina el tomo *Escritoras en movimiento: itinerarios y resistencias* que forma parte de la *Historia Feminista de la Literatura Argentina* que publica la Editorial Universitaria de Villa María (EDUVIM).

Impartió cursos y seminarios como profesora invitada en varias universidades europeas: Università degli Studi di Padova; Università degli Studi di Verona; Università degli Studi di Milano; Universidad Eötvos Loránd (ELTE) de Budapest y Université de Toulouse-Jean Jaurès. Es co-coordinadora del eje "Cuerpo y Estado-Nación: desenfoques categoriales y derechos de ciudadanía" dentro de la Red Literatura y Derechos Humanos (LaRed) y dirigió varios proyectos de investigación financiados por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad de Buenos Aires.

Actualmente dirige el Proyecto Ubacyt "Enfermedad, monstruosidad y biopolítica en la literatura latinoamericana". Sus principales líneas de investigación se refieren a la representación de géneros y corporalidades disidentes y a las vinculaciones entre cuerpo, escritura, espacio, poder, violencia y memoria en la literatura latinoamericana.

Información sobre la directora:

Maja Zovko es licenciada en Filología Alemana y Filología Hispánica por la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Zagreb (Croacia). Cursó estudios de posgrado (Programa de Doctorado en las Literaturas Hispánicas y los Géneros Literarios en el Contexto Occidental) en la Universidad Autónoma de Madrid, en la que se doctoró en 2007. Desde octubre de 2007 hasta febrero de 2015 impartió asignaturas de literatura española e hispanoamericana en el Departamento de Estudios Franceses e Iberorrománicos de la Universidad de Zadar (Croacia). Desde febrero de 2015 desempeña su labor docente en la Cátedra de Literaturas Hispánicas en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Zagreb. Como profesora visitante ha impartido clases en las siguientes universidades e instituciones: Universidad de Alcalá, Universitat Autònoma de Barcelona, Westfälische Wilhelms-Universität (Münster), Eötvös Loránd Tudományegyetem (Budapest), Instituto Cervantes de Tetuán, Univerza v Ljubljani y Karl-Franzens-Universität Graz (Austria), entre otras.

Ha publicado artículos de revistas y capítulos de libros sobre la literatura española de posguerra, literatura de exilio, la reinterpretación de los mitos clásicos en la narrativa contemporánea y sobre los múltiples aspectos de la representación en la literatura actual de la inmigración hacia España de los últimos años. Sobre este último tema trata su libro *Itinerarios narrativos de la inmigración actual en España* (Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2019). Junto a Mirjana Polić Bobić, Antonio Huertas Morales y Gordana Matić es coeditora del libro *El mundo hispano y/en sus fronteras* (Sveučilište u Zagrebu, 2018).

Agradecimientos:

Me gustaría expresar mi agradecimiento a las personas sin las cuales tesis nunca hubiera sido posible. En primer lugar, me gustaría expresar mi más profunda gratitud a las directoras, la profesora Andrea Ostrov (de la Universidad de Buenos Aires) y la profesora Maja Zovko (de la Universidad de Zagreb). A la profesora Ostrov por su dedicación minuciosa, por la aportación de ideas constructivas, y por la confianza en mi trabajo, así como por las tardes llenas de conversaciones mágicas en el Sócrates, cerca de Puan. A la profesora Zovko por su comprensión, paciencia y motivación por seguir estudiando literatura desde los inicios de mi carrera académica. Asimismo, agradezco a mis profesoras y profesores de las universidades de Zadar y Zagreb haberme brindado los conocimientos necesarios, y por apoyar mi curiosidad intelectual.

A mi familia, por apoyarme durante estos últimos meses de redacción, por comprender mi ausencia y por inspirarme para continuar trabajando. Nada de esto hubiera sido posible sin ustedes. A mis amigas, por su ayuda durante este viaje lleno de entusiasmo, dudas y vacilaciones. Finalmente, un enorme agradecimiento por la paciencia y por la disponibilidad a mis amigas que han leído, corregido y revisado el texto: Matea, Ana, Artur, Pablo y Víctor.

RESUMEN:

El objeto de estudio de esta tesis doctoral son las estrategias narrativas de la representación de la violencia de género y el femicidio en la literatura argentina contemporánea. Teniendo en cuenta el debate que ha surgido alrededor de la (im)posibilidad de representar y articular la violencia extrema en las obras literarias, argumentamos que estas obras encontraron una manera empática a la vez que excéntrica e innovadora para llevar a cabo esta difícil tasca. Es de especial interés detectar y analizar no solamente la violencia sino también a los fenómenos acompañantes de la violencia tales como son la precariedad y el capitalismo *gore*.

Partiendo de la narratología clásica y feminista en un diálogo con las recientes teorías de género, la tesis se ha centrado en detectar varias estrategias y modos literarios que utilizan las escritoras argentinas para abordar los temas de la violencia hacia las mujeres. Nos apoyamos también en la teoría de Josefina Ludmer que argumenta que las literaturas actuales no admiten un tradicional análisis literario, ya que se sitúan en un 'entre', entre la realidad, la historia y la ficción y marcan un cambio de paradigma que requiere otras lecturas. Entendiendo que la violencia hacia mujeres, aunque se trata de una vieja praxis, no ha tenido una visibilidad literaria hasta muy reciente, nos interesa indagar los modos que encuentran y exploran las autoras para desafiar la literatura mimética y realista y superar los viejos arquetipos de la representación.

Dentro de un conjunto de obras literarias que abordan los dichos temas, hemos escogido seis obras que nos parecen sumamente importantes y significativas: *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara, *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, "Las cosas que perdimos en el fuego" (2016) de Mariana Enriquez, *Nación Vacuna* (2017) de Fernanda García Lao, *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró y *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes. Las autoras utilizan diversos géneros literarios (autobiografía, diario, crónica, distopía feminista, el género gótico, etc.) pero los subvierten otorgándoles una dimensión de género necesaria para poder retratar el complejo tema de la violencia de género. Asimismo, cabe mencionar que la mayoría de las obras en cuestión tiene como el trasfondo la dictadura militar argentina (1976-1983) a la vez que tocan los temas contemporáneos surgidos del movimiento feminista *Ni una menos* que aparece en 2015 en Buenos Aires.

Finalmente, en las conclusiones finales, se exposarán los resultados de los análisis para subrayar las características que prevalecen de todas las obras del corpus.

PALABRAS CLAVES: femicidio, violencia de género, crítica feminista, literatura hispanoamericana, literatura argentina, literatura feminista, narratología.

SAŽETAK:

Može li se ekstremno nasilje pripovijedati? Prvi dio rada usredotočuje se na raspravu koja je, potaknuta prepoznavanjem *Shoah* kao najveće traume u novijoj ljudskoj povijesti, postavila pitanje o (ne)mogućnosti reprezentacije ekstremnog nasilja u književnosti i umjetnosti općenito. Slijedeći teorijsku nit i promišljanja Jacquesa Rancièra, Michela Foucaulta, Giorgia Agambena, Beatriz Sarlo i Jorgea Semprúna, ustvrdili smo da, književnost, naprotiv, izražava upravo ono neizrecivo, budući da, bez obzira na fikcionalni imaginarij u kojem se nalazi, može proizvesti učinak *istine* i proizvesti drugačiju vrstu senzibiliteta. Dok jedan dio povjesničara, poput Vidala Naqueta, smatra da bi fikcionalizacija povijesnih trauma samo doprinijela smrti sjećanja, drugi, poput španjolskog pisca Semprúna, smatraju da se neke tragedije bolje shvaćaju ako se pribjegne fikciji, budući da je sama stvarnost ponekad suviše strašna i nestvarna da bi se sama po sebi razumjela.

Na tom tragu, ova disertacija bavi se suvremenom argentinskom književnosti te djelima spisateljica koja tematiziraju rodnouvjetovano nasilje, seksualno zlostavljanje i femicid iz različitih perspektiva, posebno naglašavajući političku i subjektivnu dimenziju književnosti. Književni korpus čine sljedeća djela: *Le viste la cara a Dios* Gabriele Cabezón Cámare (2011), *Chicas muertas* (2014) Selve Almade, „Las cosas que perdimos en el fuego" (2016) Mariane Enriquez, *Nación Vacuna* (2017) Fernande Garcíe Lao, *Por qué volvías cada verano* (2018) Belén López Peiró i *Cometierra* (2019) Dolores Reyes. U radu istražujemo narativne strategije koje spisateljice koriste kako bi pripovijedale rodnouvjetovano nasilje i femicid iz feminističke perspektive, ali i popratne fenomene nasilja kao što su *gore* kapitalizam i prekarijat, koji doprinose normalizaciji nasilja. Nadalje, smatramo da svjedočimo svojevrsnoj promjeni paradigme u argentinskoj književnosti, budući da upravo spisateljice preuzimaju vodeću književnu ulogu na pragu 21. stoljeća. Većinu spisateljica možemo svrstati pod termin „novija argentinska književnost" koji je skovala Elsa Drucaroff (2011). Drucaroff smatra da se ova generacija, premda se i dalje bavi vrlo sličnim temama kao i prethodne (poput propitkivanja stvarnosti, političke i društvene nepravde, vojne diktature), koristi inovativnim strategijama pripovijedanja. Primjerice, izbjegavaju autoritarni i ozbiljni ton te pribjegavaju korištenju parodije i humora i kada pripovijedaju teme poput rodnog nasilja i femicida.

Nasilje je vrlo složen fenomen, ali i neizostavan dio ljudske povijesti. Kako bismo se približili konceptu nasilja, koristimo teorije Hannah Arendt, Slavoja Žižeka, Tzvetana Todorova, Adriane Cavarero i Rite Segato. Važno je istaknuti da teorijska promišljanja o rodnouvjetovanom nasilju i femicidu sve donedavno nisu bila dio znanstvenih istraživanja,

budući da se smatralo da pripadaju sferi privatnog. Dok neke teorije ističu instrumentalnu prirodu nasilja, kompleksan odnos moći i nasilja, feminističke teoretičarke, pak, promatraju silovanja, seksualna zlostavljanja i femicid kao političke činove kojima je svrha perpetuiranje i očuvanje patrijarhalnog sustava. Nejednakost je rodova kroz povijest omogućila, održala i naturalizirala ovu vrstu nasilja, smatra, primjerice, Segato.

Sve veća umjetnička i književna produkcija koja se bavi pitanjima rodnoga nasilja nadovezuje se na ono što Beatriz Sarlo naziva „subjektivnim zaokretom" koji je omogućio procvat pripovijesti o *osobnom*, ali i pojavu povijesno nevidljivih subjekata u kulturnom imaginariju. Osim toga, važnu ulogu imaju feministički pokreti poput *NiUnaMenos*, koji su probudili feminističku i političku svijest, i zbog kojih su nekoć marginalna pitanja prodrijela u javnu i političku sferu. Književnost o nasilju nad ženama osporava tradicionalne načine reprezentacije nasilja te podriva hegemonističke narative koji su se stoljećima temeljili na reprezentaciji bespomoćnih ženskih tijela i pasivnosti.

Metodološki se rad oslanja na klasičnu i feminističku naratologiju kako bi detektirao narativne strategije, a feminističku kritiku, kao i različite teorijske koncepte, koristi za analiziranje reprezentacije nasilja i popratnih fenomena. Osim toga, smatramo da djela književnog korpusa odgovaraju definiciji postautonomne književnosti o kojoj govori argentinska teoretičarka Josefina Ludmer. Radi se o djelima koja predstavljaju izazov književnoj autonomiji, postavljajući se često istodobno izvan i unutar književnosti. Smještena u lokalnu svakodnevicu, djela karakterizira hibridnost književnih žanrova, kao i isprepletenost različitih diskursa; zbilji pristupaju kao da je fikcija, a fikciji kao da je zbilja. Osim toga, smatramo da se sva djela koja čine književni korpus mogu svrstati pod feminističku književnosti budući da obrađuju feminističke teme *per se*: seksualno zlostavljanje, femicid, trgovinu ženama, a usto ih karakterizira kritički diskurs prema patrijarhatu i njegovim popratim manifestacijama.

Prvo djelo, koje na neki način inaugurira književnost o femicidu u novijoj argentinskoj književnosti, jest *Chicas muertas* Selve Almade. U romanu je riječ o tri femicida mladih djevojaka s početkom 80-ih godina, smještena u argentinske provincije, koja su do danas ostala nerazriješena i za koja nitko nikada nije odgovarao. U ovom djelu svjedočimo igri između fikcije i ne-fikcije, tekst se opire mimetičkoj reprezentaciji, iako prisvaja taktiku hiperrealizma u reprezentaciji i osudi nasilja. Roman uspješno izmiče žanrovskoj klasifikaciji, krećući se između novinske kronike i autobiografskog romana. Kako bi se konstruirali životi mrtvih djevojaka, u tekstu se koriste različiti oblici ne-fikcije: obdukcijski i policijski izvještaji,

intervjui s policijom i rodbinom žrtava, kao i pribjegavanje elementu popularne kulture u vidu posjeta vidovnjakinji koja komunicira s mrtvim djevojkama gradeći tako tzv. 'nemoguća svjedočanstva'. Pripovjedačica se, s naknadno stečenom feminističkom sviješću, prisjeća epizoda naturaliziranog patrijarhalnog nasilja iz djetinjstva i adolescencije, koje gotovo svakodnevno trpe žene u argentinskim provincijama, iako ga ne prepoznaju kao takvo. *Chicas muertas* možemo smatrati činom otpora, književnošću koja iz zaborava izvlači ono što Beatriz Sarlo naziva „spašenim subjektima"; djelo vraća subjektivnost djevojkama i dopušta im da se same pripovijedaju. Mrtve djevojke, kao Agambenovi integralni svjedoci, pripovijedaju se kroz tarot i Almadino pisanje. Autorica ispunjava prazne stranice knjige imenima mrtvih i nestalih djevojaka stvarajući tako otvoreni feministički arhiv koji bi se, nažalost, svakodnevno mogao obnavljati i puniti novim žrtavama femicida čija imena zaslužuju biti zapamćena.

Drugo poglavlje bavi se djelom *Por qué volvías cada verano* Belén López Peiró. Polazeći od problematike (ženske) autobiografije te načina na koji se danas pristupa tom kompleksnom žanru, nakon svih lingvističkih i epistemioloških zaokreta koji subjektu negiraju mogućnost samospoznaje, dovodeći time u pitanje i samu mogućnost postojanja autobiografije, analizirali smo djelo u kojem autorica opisuje seksualno zlostavljanje od strane bliskog člana obitelji. Izmjenjujući dokumente sa suđenja i zapise iz dnevnika, tekst nam otkriva mukotrpan proces koji žrtva prolazi nakon što odluči prijaviti zlostavljača. Međutim, u ovoj slučaju, žrtva prisvaja priču i nameće se kao politički subjekt napuštajući ulogu žrtve koja ju dehumanizira i oduzima joj subjektivitet. Djelo nam se na taj način nameće kao idealna inkarnacija slogana feminističkog drugog vala, *osobno je političko*, budući da politizira osobno iskustvo. U pokušaju dokazivanja istine, što nije bilo moguće sudskim putem, autorica pribjegava narativnoj polifoniji, dajući tako glasove drugim sudionicima u procesu i otvarajući različite perspektive koje joj omogućuju izlazak iz njezine perspektive te pogled izvana. Na taj način, naslanjajući se na teoriju Judith Butler, 'ja' shvaća koliko je ranjiv i krhak, budući da se ne može otrgnuti i odvojiti od okoline i drugih koji su također sastavni dio njezinog subjektiviteta. Osim toga, tekst se koristi strategijom elipse u reprezentaciji nasilja i retoričkom strategijom *tišine*, ostavljajući prazne bijele stranice kao poziv čitatelju i čitateljici da pokušaju razmišljati izvan nasilja te prazninu ispune smislom. Tišina se nameće kao jedina mogućnost, nakon što su iscrpljeni svi instrumenti sudske žalbe. Tekst se na taj način koristi žanrom autobiografije kako bi razotkrio destruktivne sile patrijarhata koje mogu nastanjivati obiteljske sfere koje nam se inače predstavljaju kao sigurne i bezopasne, osobito za žene. Politizirajući osobno iskustvo, istodobno se resemantizira lik žrtve koji tako dobiva prijeko potrebnu moć djelovanja.

U djelu Gabriele Cabezón Cámare *Le viste la cara a Dios,* detektiramo nekoliko strategija kojima se autorica koristi prilikom pripovijedanja o nasilju. Prije svega valja reći da tekst pribjegava subverziji bajke, u ovom slučaju *Uspavane ljepotice,* koja je transponirana u sadašnjosti i u argentinski gradić Lanús. Međutim, princeza je izmještena iz svog *locus amoenusa* te se nalazi zatočena u bordelu i prisiljena je na prostituciju. Nadalje, u intertekstualnim poigravanjima, tekst komunicira s raznim kanonskim djelima argentinske književnosti, od kojih se ponajprije ističe „El Matadero" Estebana Echeverríe. Na taj se način gradi paralela između bordela i klaonice, što dodatno naglašava rodno nasilje kao historijski nevidljiv tip nasilja. Kombinirajući idiome, ulične izraze i aluzije na mističnu poeziju i ritmove *kumbije*, zasićenost referencama iz pop kulture čini tekst primjerom onoga što Nora Domínguez (2013) naziva *neobarroso femenino*. Autorica se njime koristi kako bi rodnouvjetovano nasilje učinila vidljivim. Naposljetku, tekst nudi feministički otpor budući da, za razliku od submisivnih ženskih likova klasičnih bajki, Beya iskorištava vlastitu seksualnost kako bi se, zločinom, pretvorila u transgresivni subjekt te se spasila iz zatočeništva.

Jedina kratka priča koju analiziramo u disertaciji jest „Las cosas que perdimos en el fuego" Mariane Enriquez. Priča ukazuje na strukturalno i obiteljsko nasilje, pribjegavajući gotičkom žanru kako bi pružila feministički otpor. Međutim, ovaj put nisu potrebni arhetipski gotički tropi kako bi se taj žanr očitovao; materijalna stvarnost puna nasilja dovoljna je manifestacija gotičkog. Feministički zaokret u priči o spaljivanju žena, koje vrše njihovi partneri i muževi, predstavlja osnivanje ženske udruge *Mujeres Ardientes* koje se dobrovoljno unakazuju i deformiraju, stvarajući na taj način monstruozne likove, spaljene vještice koje se opiru patrijarhalnoj logici i kanonskim standardima ženske ljepote. Spaljivanje žena podsjeća na povijesni fenomen lova na vještice koji, prema talijanskoj teoretičarki Silviji Federici, predstavlja prekretnicu u povijesti jer se preklapa s tranzicijom iz feudalizma u kapitalizam, u kojem se zemlja kao opće dobro privatizira, a njezino mjesto zauzima žensko tijelo koje postaje „opće dobro" muškaraca. U tom smislu, ženski otpor kao očajnički čin protiv muške dominacije mijenja normativni poredak i ukazuje na apsurdu normalizaciju nasilja: jedino ga može zaustaviti nasilje nad samom sobom.

U poglavlju *Los cuerpos que (no) importan,* analiziramo roman *Nación Vacuna* Fernande Garcíe Lao. Premda jedan dio kritike žanrovski opisuje roman kao ukroniju (ispisivanje alternativne povijesti), smatramo da se ipak radi o feminističkoj distopiji budući da se u njemu, s jedne strane, pretjerivanjem i parodijom ismijavaju rodni odnosi, a s druge se prokazuje seksizam utkan u državni aparat. Roman je smješten u vrijeme ratova za otoke M.

(čitatelj/ica može naslutiti da se radi o Malvinima, odnosno Falklandskom otočju) u kojem je Argentina pobijedila, ali su neprijatelji prije odlaska otrovali vode, dok se u isto vrijeme pojavljuje nepoznati virus koji polako desetkuje preostale vojnike. Kako bi to zaustavila, Hunta koja sada vodi zemlju, smišlja projekt koji ima za cilj pronaći lijek za virus, ali i savršena ženska tijela koja bi poslužila demografskom oporavku od krize koja je uslijedila nakon rata. Koristeći se parodijom, roman propitkuje povijesne diskurse, otkrivajući lagune i neizrečene dijelove na kojim se grade službene (pri)povijesti. Osim toga, autorica ukazuje na neizostavnu vezu patrijarhata i izgradnje 'nacije', što se u romanu parodira pronalaskom ženskih tijela koja postaju isključivo utilitarna i funkcionalistička, negirajući na taj način ženski subjektivitet. Nadalje, na vrlo sličan način kao *Le viste la cara a Dios*, autorice Cabezón Cámare, roman subvertira Echeverríjin „El Matadero" te izjednačava nasilje nad životinjama iz te priče s nasiljem koje patrijarhalni i kapitalistički sustav provodi nam ženama. Tekst, dakle, animalizira žene, pretvarajući ih u stoku i sirovinu koja u konačnici služi utilitarističkoj i domoljubnoj svrsi. Žena se, osim toga, poistovjećuje sa zemljom (Segato smatra da je žensko tijelo prva muška kolonija), budući da oboje služe za osvajanje i iskorištavanje. Pribjegavajući Derridaovom konceptu „mesofalogocentrizma" ukazuje se na sjecišta muške dominacije te nasilja nad ženama i životinjama koje se najbolje utjelovljuje u referentnoj odsutnosti. Odnosno, ako klanjem životinja, one postoje samo kao meso, konstantno objektiviziranje žena u patrijarhalnom svijetu ima isti učinak. Time su oboje svedeni na objekt te im se dokida subjektivitet. Roman na taj način izostavlja nasilje nad ženama, one jednostavno nestaju i pretvaraju se u objekte za jednokratnu upotrebu. Osim toga, objašnjavamo Huntin eugenički projekt i pripitomljavanje ženskih tijela u svrhu ultimativnog domovinskog cilja, demografske obnove zemlje nakon rata, vodeći se konceptima biopolitike i „docilnih tijela" Michela Foucaulta.

U *Cometierri* autorice Dolores Reyes, riječ preuzima kćerka žrtve femicida, najavljujući tako novu perspektivu u argentinskoj književnosti. Na vrlo sličan način kao i Enriquez, tekst prisvaja gotičku matricu kako bi prikazao femicid i prokazao sudjelovanje državnih struktura u održavanju *statusa quo* po pitanju rodnouvjetovanog nasilja. I ovaj put materijalna stvarnost predgrađa Buenos Airesa služi kao polazišna točka za gradnju gotičke atmosfere u kojoj dolaze do izražaja sve posljedice *gore* kapitalizma i sustavnog nasilja sadržanih u prizorima napuštene mladeži kojoj je budućnost oduzeta. Protagonistica romana odsutnost svoje majke pretvara u *spiritus movens* djela te, unatoč svim prekarnim uvjetima koji je okružuju, koristi dar vidovitosti kako bi pomogla u rješavanju slučajeva nasilja. Vodeći se teorijama Sare Ahmed o kulturnoj

politici emocije, pokazali smo da se kroz ranjivost, ekstremnu empatiju i afektivnost Cometierra konstruira kao feministički subjekt koji destabilizira patrijarhalni poredak.

Unatoč heterogenosti narativnih i diskurzivnih strategija, možemo zaključiti da djela koja sačinjavaju korpus disertacija dijele denaturalizaciju patrijarhalnog nasilja s jedne strane te osudu nekažnjivosti koja omogućuje i održava navedeno nasilje s druge strane. Djela se koriste fragmentacijom, umetnutim tekstovima, nemogućim svjedočanstvima, narativnim polifonijama, elipsama, ponovnim ispisivanjem kanonskih djela, parodijom i gotičkim žanrom kako bi ukazala na ranjivost i prekarnost ženskog subjekta u svijetu *gore* kapitalizma. Premda je kanon hispanoameričke i argentinske književnosti uvijek polagao pravo na ženska tijela i koristio ih kao objekte, odnosno prema riječima Masiello, ženska tijela su „bila temeljne sile mehanizama proizvodnje narativa" (2015: 212), u djelima koja čine naš korpus, žene se same nameću kao subjekti, kao što je to slučaj u *Por qué volvías cada verano* Belén López Peiró, ili pak različitim strategijama vraćaju žrtvama subjektivnost, koju im je nasilje oduzelo. Također je bitno spomenuti da afekti i afektivni sklopovi kao što su osjećajnost, empatija i ljutnja igraju bitnu ulogu u stvaranju i tjeranju subjekata na djelovanje, kao što je slučaj u *Chicas muertas*, ili kod Beye i Cometierre. Naposljetku, pretvarajući privatno u političko, ova djela možemo klasificirati kao „kolektivni vapaj" koji se pridružuje zahtjevima feminističkih pokreta u borbi protiv patrijarhalnog nasilja te, na neki način, kao temelj novom tipu književnosti, osjetljivijem na teme rodnouvjetovanog nasilja i femicida.

KLJUČNE RIJEČI: femicid, rodnouvjetovano nasilje, feministička kritika, hispanoamerička književnost, argentinska književnost, feministička književnost, naratologija.

SUMMARY:

Can extreme violence be narrated? The first part of the thesis focuses on the discussion that, prompted by the recognition of *Shoah* as the greatest trauma in recent human history, raised the question of the (im)possibility of representing extreme violence in literature and arts in general. Following the theoretical thread and reflections of Jacques Rancière, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Beatriz Sarlo and Jorge Semprún, we have argued that literature, on the contrary, expresses precisely the unspeakable, since, whatever its fictional imagery, it can produce the effects of truth and a different kind of sensibility. While some historians, such as Vidal Naquet, believe that the fictionalization of historical trauma would only contribute to the death of memory, others, such as the Spanish writer Semprún, believe that some tragedies are better understood if they are conveyed through to fiction because reality itself is sometimes too scary and unreal to be understood *per se*.

In an attempt to further explore this, the dissertation deals with contemporary Argentine literature and the works of women writers who thematize gender-based violence, sexual abuse and femicide from different perspectives, with particular emphasis on the political and subjective dimension of literature. The literary corpus consists of the following works: *Le viste la cara a Dios* by Gabriela Cabezón Cámara (2011), *Chicas muertas* (2014) by Selva Almada, "Las cosas que perdimos en el fuego" (2016) by Mariana Enriquez, *Nación Vacuna* (2017) by Fernanda García Lao, *Por qué volvías cada verano* (2018) by Belén López Peiró and *Cometierra* (2019) by Dolores Reyes. In the dissertation, we explored the narrative strategies that women writers use to narrate gender-based violence and femicide from a feminist perspective, as well as the accompanying phenomena of violence such as capitalism *gore* and precariat that contribute to the normalization of violence. Furthermore, we believe that we are witnessing a kind of paradigm shift in Argentine literature, as it is women writers who are taking on a leading literary role on the threshold of the 21st century. Most women writers can be classified under the term "newer Argentine literature" coined by Elsa Drucaroff (2011). Drucaroff believes that this generation, although still dealing with very similar topics as the previous ones (such as the questioning of reality, political and social injustice, military dictatorship) is using innovative storytelling strategies. For example, they avoid serious and authoritarian stance, and they allow a mocking and sarcastic tone even when dealing with the issues of violence and femicide.

Violence is a very complex phenomenon, but also an indispensable part of human history. To approach this concept, we used the theories of Hannah Arendt, Slavoj Žižek,

Tzvetan Todorov, Adriana Cavarero and Rita Segato. It is important to point out that until recently, theoretical considerations on gender-based violence and femicide were not part of scientific research, as they did not go beyond the realm of the private. Most of these theories emphasize the instrumental nature of violence, the complex relationship of power and violence, while feminist theorists view rape, sexual abuse, and femicide as political acts aimed at perpetuating and preserving the patriarchal system. Gender inequality throughout history has enabled, sustained, and naturalized this type of violence, according to Segato, for example.

The growing artistic and literary production dealing with issues of gender violence builds on what Beatriz Sarlo calls the "subjective turn" that allowed the narrative of the 'personal' to flourish, as well as the emergence of historically invisible subjects in the cultural imagery. In addition, an important role is played by feminist movements such as *NiUnaMenos*, which have awakened feminist and political consciousness and because of which once marginal issues have penetrated the public and political spheres. Literature on violence against women undermines hegemonic narratives that have been based for centuries on helpless female bodies and female passivity.

The methodological work relies on the classical and feminist narratology to detect narrative strategies, and uses the feminist critique as well as various theoretical concepts to analyse the representation of violence and the accompanying phenomena. In addition, we believe that the works of the literary corpus correspond to the definition of post-autonomous literature as defined by the Argentine theorist Josefina Ludmer. These are works that challenge literary autonomy, often being placed both outside and within literature. They are set in the local everyday life, and are characterized by the hybridity of literary genres, as well as the intertwining of different discourses. They approach reality as if it were fiction, and fiction as if it were reality. In addition, we believe that all works that make up the literary corpus can be classified as feminist literature as they address feminist themes *par excellence*: sexual abuse, femicide, trafficking of women, and are characterized by a critical discourse on patriarchy and all its accompanying elements.

The first work, which in a way inaugurates the literature on femicide in recent Argentine literature, is *Chicas muertas* by Selva Almada. The novel is about three femicides of young girls from the early 80s, set in the Argentine provinces, who have remained unresolved to this day and for whom no one has ever been held accountable. In this work we witness a game between fiction and non-fiction, the text resists mimetic representation although it appropriates the tactics of hyperrealism in the representation of violence. It successfully evades genre

classification, moving between a chronicle and an autobiographical novel. In order to construct the lives of dead girls, the text uses various forms of non-fiction: autopsy and police reports, interviews with police and relatives of victims, as well as resorting to an element of popular culture in the form of visits to a clairvoyant who communicates with dead girls and in that way the impossible testimonies are being created. The narrator, with a subsequently acquired feminist consciousness, recalls episodes from childhood and adolescence depicting naturalized patriarchal violence suffered almost daily by the women in the Argentine provinces, although they do not perceive it as such. *Chicas muertas* can be considered an act of resistance, the literature that pulls out of oblivion what Beatriz Sarlo calls "rescued subjects" - it restores subjectivity to girls and allows them to narrate themselves. The dead girls, as Agamben's integral witnesses, are narrated through tarot and Almada's writing. The author fills the blank pages of the book with the names of dead and missing girls, creating a feminist archive that could, unfortunately, function as an open work that could be renewed daily and filled with new victims of femicide whose names deserve to be remembered.

The second chapter deals with the work *Por qué volvías cada verano* by Belén López Peiró. Starting from the issue of (female) autobiography and the way in which this complex genre is approached today, after all the linguistic and epistemological turns that deny the possibility of self-knowledge to the subject, thus questioning the very existence of autobiography, we analysed the work in which the author describes sexual abuse by a close family member. By exchanging trial documents and diary entries, the text reveals to us the arduous process that the victim goes through after deciding to report the abuser. However, in this case, the victim appropriates the story and imposes herself as a political subject who abandons the role of the victim, which dehumanizes her and deprives her of subjectivity. The work thus imposes itself on us as an ideal incarnation of the slogan of the feminist second wave - *the personal is political*, as it politicizes personal experience. In an attempt to prove the truth, which was not possible in the court, the author resorts to narrative polyphony, thus giving voices to other participants in the process and opening different perspectives that allow her to get outside of her condition and look at herself from the outside. In this way, drawing on Judith Butler's theory, the 'I' realizes how vulnerable and fragile it is, as it cannot tear itself away and separate from its surroundings and others who are also an integral part of its subjectivity. In addition, the text uses an ellipse strategy in the representation of violence and a rhetorical strategy of 'silence', leaving blank white pages as an invitation to the reader to try to think outside the violence and fill the gap with meaning. Silence is imposed as the only possibility,

after all the instruments of appeal have been exhausted. The text is thus used in the genre of autobiography to expose the destructive forces of patriarchy that can inhabit the family spheres that are otherwise presented to us as safe and harmless, especially for women. By politicizing personal experience, at the same time the character of the victim is resemanticized, thus gaining much-needed power of action.

In the work of Gabriela Cabezón Cámara *Le viste la cara a Dios*, we detected several strategies that the author uses when narrating violence. First of all, it should be said that the text resorts to the subversion of a fairy tale - in this case the *Sleeping Beauty*, which is transposed in the present and in the Argentine town of Lanús. However, the princess is displaced from her *locus amoenus* and is trapped in a brothel and forced into prostitution. Furthermore, in its intertextual playfulness, the text communicates with various canonical works of Argentine literature, among which Esteban Echeverría's "El Matadero" stands out in the first place. In this way, a parallel is built between the brothel and the slaughterhouse, which further emphasizes gender-based violence as a historically intangible type of violence. Combining idioms, street expressions and allusions to mystical poetry and the rhythms of cumbia, the saturation with pop culture references, makes the text an example of what Nora Domínguez (2013) calls *neobarroso femenino*. The author uses it to make gender-based violence visible. Ultimately, the text offers feminist resistance since, unlike the submissive female characters of classic fairy tales, Beya exploits her own sexuality and by resorting to crime, she turns into a transgressive subject and escapes from captivity.

The only short story we analyse in the dissertation is "Las cosas que perdimos en el fuego" by Mariana Enriquez. The story points to structural and domestic violence, resorting to the Gothic genre to offer feminist resistance. This time, however, no archetypal Gothic tropes are needed for this genre to manifest; the material reality full of violence represents a sufficient manifestation of the genre. A feminist twist in the story of the burning of women by their partners and husbands is the founding of the Mujeres Ardientes women's association, where women are voluntarily mutilated and deformed, creating monstrous characters, burned witches who defy patriarchal logic and canonical standards of the female beauty. The burning of women is reminiscent of the historical phenomenon of witch-hunting, which, according to the Italian theorist Silvia Federici, represents a turning point in history because it overlaps with the transition from feudalism to capitalism, in which the land as a common good is privatized with the female body taking its place, i.e., the female body becomes a man's common good.In this

sense, female resistance as a desperate act against male domination changes the normative order and points to the absurd normalization of violence – that only auto-violence can stop.

In the chapter *Los cuerpos que (no) importan*, we analyse the novel *Nación Vacuna* by Fernanda García Lao. Although one part of the critique classifies the novel as an uchronia (alternate history), we believe that it is a feminist dystopia since, on the one hand, it exaggerates gender relations with the use of parody, and on the other shows the woven sexism of the state apparatus. The novel is set during the wars for the M. Islands (the reader can guess that the M stands for Malvinas, i.e., the Falkland Islands) in which Argentina won, but the enemies poisoned the water before leaving, while at the same time an unknown virus appears which slowly decimates the remaining soldiers. To stop this, the junta, which now runs the country, is devising a project aimed at finding a cure for the virus, but also perfect female bodies that would serve as a demographic recovery from the crisis that followed the war. Using parody, the novel interrogates historical discourses, revealing lagoons and unspoken parts that build official stories. In addition, the author points to the inevitable connection between patriarchy and nation-building, which is parodied in the novel by finding female bodies that become exclusively utilitarian and functionalist, thus denying them any female subjectivity. Furthermore, in a very similar way to *Le viste la cara a Dios*, by Cabezón Cámara, the novel subverts Echeverría's "El Matadero" and equates the violence against animals from that story with the violence that the patriarchal and capitalist system inflicts on women. The text, therefore, animalizes women by turning them into cattle and raw materials that ultimately serve a utilitarian and patriotic purpose. The woman, moreover, identifies with the land (Segato considers the female body to be the first men's colony) which is to be conquered and exploited. By resorting to Derrida's concept of "carnofalogocentrismo", he points to the intersections of male domination and violence against women and animals, which is best embodied in the absence of reference. That is, if the slaughter of animals makes them exist only as meat, the constant objectification of women in the patriarchal world has the same effect. In this way their subjectivity disappears since both are reduced to the object. The novel thus omits violence against women, they simply disappear and turn into disposable objects. In addition, guided by Michel Foucault's concepts of biopolitics and "docile bodies", we explain the junta's eugenic project and the domestication of women's bodies for the ultimate patriotic goal - the country's demographic renewal after the war.

In *Cometierra*, by Dolores Reyes, the word is taken by the daughter of a victim of femicide, thus announcing a new perspective in Argentine literature. In a very similar way to Enriquez, the text appropriates the Gothic matrix to depict femicide and demonstrate the participation of state structures in maintaining the *status quo* on gender-based violence. And this time the material reality of the suburbs of Buenos Aires serves as a starting point for building a Gothic atmosphere in which all the consequences of the capitalism gore and systematic violence manifesting itself in the abandoned youth whose future has been taken away, come to the fore. The protagonist of the novel turns her mother's absence into the *spiritus movens* of the work and, despite all the precarious conditions that surround her, uses her gift of clairvoyance to help solve cases of violence. Guided by Sarah Ahmed's theories on the cultural politics of emotion, we have shown that through vulnerability, extreme empathy, and affectivity, Cometierra is constructed as a feminist subject that destabilizes the patriarchal order.

Despite the heterogeneity of the narrative and discursive strategies, we can conclude that the literary works that make up the corpus have in common the denaturalization of patriarchal violence, on the one hand, and the condemnation of impunity that enables and perpetuates this violence, on the other. The works use fragmentation, inserted texts, impossible testimonies, narrative polyphonies, ellipses, rewriting of canonical works, parody and the Gothic genre to point out the vulnerability and precariousness of the female subject in the world of *gore* capitalism. In addition, they impose themselves as a counterpoint to hegemonic literature that glamorizes and spectacularizes violence against women. Although the canon of Hispanic and Argentine literature has always claimed female bodies and used them as objects, that is, according to Masiello, female bodies were "fundamental forces of narrative production mechanisms" (2015: 212), in the works of our corpus women impose themselves as subjects, as is the case in *Por qué volvías cada verano* by Belén López Peiró. Or by different strategies they return the subjectivity to the victims that the violence had taken away from them. It is also important to mention that emotions such as sensitivity, empathy, and anger play an essential role in creating and forcing subjects to action, as is in *Chicas muertas*, or in Beya's and Cometierra's case. Finally, turning private into political, we can classify these works as "collective clamour" that joins the demands of feminist movements in the fight against the eradication of patriarchal violence and, in a way, as a foundation for a new type of literature more sensitive to gender-based violence and femicide.

KEY WORDS: femicide, gender-based violence, feminist criticism, Hispanic American Literature, Argentine literature, feminist literature, narratology.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN 1

I.1. Literaturas postautónomas y la metodología 7

I.2. Narratología clásica y feminista 10

I.3. Literatura femenina y feminista 11

II. LA VIOLENCIA 17

II.1. La literatura y la violencia 17

II.2. Inadecuación de la ficción 18

II.3. Los límites del testimonio 20

II.4. El giro subjetivo y la violencia hacia mujeres 24

II.5. La violencia —una aproximación crítico-teórica 26

II.6. La violencia y el género 31

II.7. ¿Qué es un femicidio? 35

III. NARRACIONES VIOLENTAS: ¿QUIÉN NOS ESCRIBIRÁ CUANDO NOS HAYAN ASESINADO? EL FEMICIDIO Y LA BÚSQUEDA DESESPERADA EN *CHICAS MUERTAS* DE SELVA ALMADA 39

III.1. La no-ficción —el género en disputa 39

III.2. ¿Quién nos escribirá cuando nos hayan asesinado? El femicidio y la búsqueda desesperada en *Chicas muertas* de Selva Almada 49

III.3. *Chicas muertas* y no-ficción 51

III.4. Los elementos paratextuales 55

III.5. Hiperrealismo 58

III.6. Espacios marginalizados y precariedad femenina 60

III.7. Archivos feministas y testimonios imposibles 63

IV. EL CUERPO DE LA MUJER ES UN CAMPO DE BATALLA —LA (IM)POSIBILIDAD DE CONTAR LA VERDAD EN *POR QUÉ VOLVÍAS CADA VERANO* DE BELÉN LÓPEZ PEIRÓ 73

IV.1. La autobiografía y sus límites 73

IV.2. Autobiografía femenina 80

IV.3. *Por qué volvías cada verano* 82
IV.4. El 'yo' y la (im)posiblidad de verdad 85
IV.5. El silencio como una estrategia de resistencia 88
IV.6. La victimización permanente 92
IV.7. Documentos del juicio —texto intercalado 92
IV.8. El arma como falo, el falo como arma 94
V. *LE VISTE LA CARA A DIOS* DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA 96
V.1. ¿Cuentos de Hadas o cuentos de Hades? 96
V.2. *Le viste la cara a Dios* 101
V.3. La hipertextualidad y los cuentos de hadas 104
V.4. "El Matadero posmoderno" —la estrategia de la intertextualidad 109
V.5. *Neobarroso* femenino 112
V.6. La transgresión femenina 116
VI. MEDUSAS QUEMANTES EN "LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO" DE MARIANA ENRIQUEZ 119
VI.1. Lo gótico rioplatense feminista 119
VI.2. "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez 124
VI.3. Lo gótico y la resistencia corporal en "Las cosas que perdimos en el fuego" 127
VII. LOS CUERPOS QUE (NO) IMPORTAN EN *NACIÓN VACUNA* DE FERNANDA GARCÍA LAO 136
VII.1. *F for fake* y la ucronía especulativa 139
VII.2. Una distopía feminista 140
VII.3. "La Junta está nerviosa, el Estado es efímero. Nace y ya está fracasando" 143
VII.4. "El Matadero" 147
VII.5. Cápsulas de carne y la masculinidad frágil 149
VII.6. Biopolítica y *Nación Vacuna* 154
VIII. *COMETIERRA* – LA NECROPOLIS Y EL DOLOR 159
VIII.1 El gótico conurbano 163
VIII.2. Espacios cerrados y simbólicos 168

VIII.3. La tierra 169
VIII.4. Desde la afectividad hasta la agencia feminista 170
IX. CONCLUSIONES 174
X. BIBLIOGRAFÍA 180
X.1. BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL: 180
X.2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 180
X.3. ENTREVISTAS 195
X.4. IMÁGENES 196
ŽIVOTOPIS I POPIS OBJAVLJENIH RADOVA 198

I. INTRODUCCIÓN

En 2015 nace en Argentina el movimiento feminista *Ni una menos*, que significó un punto de inflexión que provocó cambios tectónicos tanto en el panorama político como en el panorama literario y cultural. La matanza cotidiana de las mujeres en los países latinoamericanos ha llegado a su clímax: "[c]ada día mueren en promedio al menos 12 latinoamericanas y caribeñas por el sólo hecho de ser mujer[1]" escriben Bidaseca y Lois en el prólogo del libro *#Ni una menos*[2] (2017: 12). La organización del movimiento y la marcha que tuvo lugar el día 3 de junio de 2015[3] sentó las bases para una lucha contra la violencia machista que se sigue organizando cada año bajo diversos lemas. En palabras de Bidaseca "*#NiUnaMenos* es el símbolo de la sensibilidad de esta época, que condensa una estructura de sentimientos y de lucha contra los feminicidios en América Latina, que surge con fuerza a partir de los asesinatos de mujeres en la frontera México-Estados Unidos en 1993" (*Ibíd*: 203). El movimiento cada año expande y amplía la agenda y los objetivos, que ahora comprenden una lucha contra:

> los femicidios, la explotación del capital y la precarización de situación laboral de las mujeres, con una brecha salarial en relación a los salarios de los hombres; la desigual distribución de las tareas domésticas; las violencias ejercidas contra niñas; la violencia doméstica y las desapariciones de cientos de miles por trata de personas, entre otros motivos (*Ibíd*: 14).

Entonces, a partir de 2015, como sostienen Arnés, De Leone y José Punte en la "Introducción" a la *Historia Feminista de la Literatura Argentina* (2020), se produce un cambio radical en todos los ámbitos culturales y empiezan a emerger historias descuidadas (archivos, textos, imágenes) por la cultura predominante patriarcal, reconfigurando de esta manera el campo político y social e influyendo, asimismo, en las representaciones culturales. Se producen una

---

[1] Además, las autoras proporcionan otros datos: "Honduras es el país de la región con el mayor número total de femicidios (531 en 2014), lo cual representa 13,3 femicidios por cada 100.000 mujeres. Las tasas más altas a nivel regional corresponden a El Salvador y República Dominicana. En términos de números absolutos, Argentina y Guatemala se ubican en segundo y tercer lugar, con más de 200 femicidios cada uno en 2014" (2017: 12).

[2] La consigna "Ni una menos" se construye a partir de la frase "Ni una mujer menos, ni una muerta más" que fue acuñada en 1995 por la poeta mexicana Susana Chávez (Kreplak, 2020).

[3] Escribe una de las participantes en el manifiesto: "La marcha del 3 de junio fue masiva, otra de las que va a pasar a la memoria colectiva por la importancia social que tuvo. No sólo en la cantidad de gente sino, también, porque no se pudieron acallar las voces que reclamaban, que exigían, que llamaban a organizarse. Porque fue el fruto del laburo histórico de quienes desde sus trincheras vienen y venimos trabajando en pos de una sociedad sin violencia machista, por una sociedad de iguales. El grito resultante fue insuperable: ¡¡¡Ni una menos!!! ¡Vivas nos queremos… vivas, plenas, alegres, sanas, felices y libres! ¡Para todas, todos los derechos!" (2017: 103).

nueva sensibilidad y el cambio de la perspectiva que comprende también una producción fructífera de las obras escritas por mujeres. Entonces, concluyen las autoras: "[e]stamos ante un tiempo de poéticas de lo colectivo, de modulaciones discursivas que van desde el susurro hasta el griterío ensordecedor" (Arnés et al. 2020: s. p.). Este griterío hay que entenderlo como una llamada a la acción, a la revuelta que produce un desorden en el orden social y cultural para denunciar y visibilizar la violencia de género y los femicidios.

Los movimientos feministas produjeron un nuevo lenguaje que permite ahora visibilizar la violencia de género y buscar la justicia por las vías institucionales, como sostiene la escritora mexicana Cristina Rivera Garza en una entrevista (2021). ¿Cómo se ajusta la literatura a estos cambios sociales? Antes de la aparición de *Ni una menos*, los crímenes de Ciudad Juárez fueron uno de los primeros fenómenos que arrojaron la luz a los problemas de femicidios y su invisibilidad como problema social, e incitaron las investigaciones científicas sobre el tema. Dentro de la nueva literatura latinoamericana, la crítica señala la novela *2666* (2004) del escritor chileno Roberto Bolaño como una novela paradigmática de los crímenes de Ciudad Juárez[4]. En una parte de la novela titulada "La parte de los crímenes" se describen los femicidios cometidos entre 1993 y 1998 en Santa Teresa, contraponiendo el discurso factual (los informes forenses y los testimonios) con el discurso ficcional (Tornero, 2019: 41). Bolaño también enfatiza las políticas neoliberales como una parte fundamental de los femicidios (*Ibíd*.). Rita Segato, en el breve ensayo *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (2013), destaca también dos investigaciones periodísticas que trabajan el tema de los crímenes de Ciudad Juárez: *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano* de Diana Washington Valdez y *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez (17). Lo que hicieron estas obras, además, era señalar la complicidad de la polícia, que omitía la información y, de esta manera, protegía a personas "de bien" (18).

Sin embargo, como bien apunta Inés Kreplak (2020), en una buena parte de la producción literaria argentina del siglo XX la muerte de mujeres se impone como una matriz narrativa más productiva. La autora recuerda a textos como *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, *Rosaura a las diez* (1955) de Marco Denevi, *Cicatrices* (1969) de Juan José Saer, "La intrusa" (1970) de Jorge Luis Borges y *El desierto y su semilla* (1998) de Jorge Barón Biza. En la

[4] Ciudad Juárez, perteneciente al estado mexicano Chihuahua, en una zona fronteriza con Estados Unidos, se convirtió en el lugar donde se cometieron los asesinatos de cientos de mujeres de baja clase social, la mayoría de los cuales todavía restan impunes. Se trata del caso particular que mejor encarna el capitalismo *gore* de Sayak Valencia y que, de alguna manera, inaugura el interés tanto activista como científico por los femicidios en América Latina.

mayoría de los textos la mujer es un sujeto pasivo que sufre los daños y la violencia patriarcal. Sin embargo, el cambio de paradigma en la literatura viene acompañado con los cambios sociales que se producen a partir de las demandas de diferentes organizaciones que hicieron hincapié en la violencia de género y los femicidios, y lo sacaron del ámbito privado para hacerlo parte de la agenda política y legislativa[5]. La literatura, que para Kreplak es un campo de fuerzas, también se transforma a partir de estos cambios socio-culturales y empieza a posicionarse de una manera diferente hacia los cuerpos inermes femeninos (y de otros sujetos vulnerables).

Dentro de la narrativa latinoamericana y dentro de su vasta producción artística sobre el tema de la violencia hacia las mujeres, podemos destacar algunas obras como precursoras de la ola de la literatura sobre la violencia que efectivamente hoy en día se ha convertido en un tema fructífero y popular[6]. Tornero (2019: 42), por ejemplo, señala la novela *Qué raro que me llame Guadalupe* (1999) de la escritora argentina que vive en México Myriam Laurini, y que representa el tema de la prostitución en Ciudad de México y se centra sobre todo en el cuerpo femenino como un objeto desechable que sirve para el uso y el abuso sexual. En la misma línea, habría que mencionar la obra *El trabajo* (2007) del escritor argentino Aníbal Jarkowski, una novela que se centra en la protagonista Diana, que encuentra en el uso de su cuerpo una suerte de libertad personal. La acción transcurre en Buenos Aires, en plena época del gobierno menemista que fue caracterizado por una fuerte crisis económica y política, lo que le lleva a la protagonista a buscar trabajo por otras vías no institucionales.

Siguiendo el hilo, Tornero (2019: 43) también menciona una publicación de varios artistas titulada *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios* (2008), que consta de once obras que, desde diversas perspectivas, representan la violencia contra las mujeres en la frontera entre México y Estados Unidos. Otro libro que también se enfoca en el mismo tema, pero a través

---

[5] Rita Segato, en su estudio *La Guerra contra las mujeres*, escribe al respecto de la importancia de la organización femenina: "Son innumerables los ejemplos de que *somos las mujeres, con nuestro activisimo, quienes mostramos el rumbo y hacemos la historia, que es de nuestra mano que la historia camina y ha caminado, dejando a la vista el gran equívoco del arrinconamiento y la parcialización.* Es el papel que tuvieron y todavía tienen las Madres de Plaza de Mayo, cuyo gesto estratégico devolvió la politicidad al papel materno y fue liberador para la sociedad argentina como un todo, luego replicado por mujeres en una gran variedad de países del mundo en sus luchas por diversos tipos de demandas. No es para nosotras, no es parcial, no es particular, no es de la intimidad, no es privado, no es de minoría, sino una estrategia plenamente política y un proyecto histórico de interés general y valor universal que, al romper la estructura minorizadora, introduce precisamente desde su margen otra propuesta y otra política. Cada vez más se demuestra que las estrategias creadas y puestas en práctica por las mujeres son las que marcan el rumbo e indican el camino para todos" (2018: 114).

[6] El investigador Sánchez Carbó apunta, por ejemplo, que la literatura de la violencia, que en el ámbito hispanoamericano comprende los subgéneros de narcoliteratura, la novela del dictador, la novela sicaresca, la novela de la revolución, además de despertar la curiosidad literaria también es un tema que en términos comerciales deviene 'interesante' o se comercializa (2021: 88).

del género de la minificción es *¡Basta! Más de cien mujeres contra la violencia de género* (2012), que salió en Chile y consta de más de cien historias de varias autoras, entre las cuales figuran también las autoras argentinas Ana María Shua y María Rosa Lojo (*Ibíd*.) En cuanto a las letras mexicanas, en 2015 se ha publicado una compilación de nueve autoras titulada *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios* (*Ibíd*.).

En cuanto a la literatura argentina, además de las obras de las escritoras que analizaremos en la tesis, habría que mencionar otros libros en los que la violencia de género y femicidio surgen como un vector y se abordan de una manera directa o tangencial, como por ejemplo *La muerte lenta de Luciana B* (2007) de Guillermo Martínez, *La virgen cabeza* (2009) y *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara, *Chicos que vuelven* (2010) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enriquez, *Una chica de provincia* (2007) y *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, *La inauguración* de María Inés Krimer, *Las extranjeras* (2014) de Sergio Olguín, *Hay cadáveres* (2015) de Lucila Lastero, *Pequeña flor* (2015) de Iosi Havilio, *Mandinga de amor* (2016) de Luciana de Mello, *Nación Vacuna* de Fernanda García Lao (2017), *Errantes* (2018) de Florencia Etcheves, *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró, *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, *Rara* (2019) de Natalia Zito y *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada, entre muchas otras.

En esta tesis nos interesa analizar un corpus específico, una parte de la literatura argentina escrita entre 2011 y 2019 y que se centra en la violencia de género y los femicidios. Ahora bien, dentro de esta producción literaria hemos escogido seis obras de las escritoras argentinas para detectar y analizar las estrategias narrativas que utilizan para representar el femicidio y la violencia de género. Dentro del corpus literario incluimos las siguientes obras: *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara (2011), *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, el cuento "Las cosas que perdimos en el fuego" (2016) de Mariana Enriquez y las novelas *Nación Vacuna* (2017) de Fernanda García Lao, *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró y *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes.

Algunas de las escritoras del grupo pertenecen a lo que Elsa Drucaroff ha denominado 'Nueva Narrativa Argentina' (2011), para referirse a "la narrativa publicada a partir de los años '90, escrita por personas nacidas desde los '60" (2016: 24). Lo más destacable de esta generación es que en sus escritos no caen en el dramatismo y evitan la seriedad con la que la generación previa tocaba los temas de la violencia, por ejemplo. Asimismo, se destaca un cuestionamiento de la realidad y la preocupación por el lenguaje, una predominación de los temas que tratan la ausencia de los cuerpos causada por la dictadura militar, la figura de la

persona desaparecida y la civilbarbarie (*Ibíd.*). Las obras de López Peiró y Reyes no encajan dentro de esta clasificación, ya que empiezan a publicar a partir de 2019, pero sí que comparten otras características con el grupo. Drucaroff destaca que lo que le caracteriza a esta generación es "una explícita politización de la literatura" (32) y la vuelta a la denuncia de las injusticias sociales, aunque para hacerlo utilizan diversas estrategias de las generaciones anteriores. Es decir, pueden acercarse a estos temas "sin abandonar la libertad que trajeron los noventa para reír y cuestionar las sólidas certezas y la solemnidad de los tiempos anteriores" (*Ibíd.*). No obstante, lo más novedoso de la literatura actual es la aparición de un gran número de escritoras que publican y ganan visibilidad junto con los premios internacionales[7], lo que antes, como sostiene Drucaroff, no fue el caso, (…) la literatura de las mujeres tenía pocas chances de ser tomada en serio y publicada (…)[8]" (2016: 27).

La aparición de las editoriales independientes, el avance tecnológico, la existencia de muchas plataformas que posibilitan la publicación de las obras literarias, a la vez que el surgimiento de los fenómenos como son los talleres literarios, que formaron muchas escritoras[9], influyó a que el acceso a la literatura fuera mucho más fácil que anteriormente y favoreció la aparición de la literatura escrita por mujeres. Por ejemplo, una obra que analizaremos en la tesis, *Le viste la cara a Dios* de Cabezón Cámara, primero fue publicada digitalmente por la editoral Sigueleyendo, no es hasta unos años después que se publica en la versión en papel. Aunque la literatura escrita por mujeres empieza paulatinamente a conquistar el espacio público argentino ya en la segunda mitad del siglo XX con la presencia de las escritoras como Sara Gallardo, Hebe Uhart, Luisa Valenzuela o Ana María Shua, lo que, como destaca Lalkovičová, corresponde a los movimientos globales de la mujer y la liberalización de las sociedades, y no es hasta principio del siglo XXI cuando se produce una verdadera ola de la literatura escrita por mujeres (2021: 157). La investigadora también afirma que este fenómeno no es un caso aislado argentino, sino que a nivel global se nota "un interés elevado por los temas relacionados con la

[7] La investigadora Eva Lalkovičová (2020) destaca sobre todo las obras de Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Selva Almada, Mariana Enriquez y Gabriela Cabezón Cámara que ganaron o fueron nominadas para premios de gran importancia mundial como el Premio Man Booker, por ejemplo.

[8] La autora asevera que, a pesar de esta afirmación, hubo una gran cantidad de excelentes escritoras que escribían en aquel entonces, pero que no obtuvieron la visibilidad y edición de sus libros hasta el siglo XXI. Algunas de ellas son: Patricia Ratto (1962), Alejandra Laurencich (1963), Anna Kazumi Stahl (1964), Pía Bouzas (1968), Gabriela Cabezón Cámara (1968), Patricia Suárez (1969) y Fernanda García Curten (1968) (2016: 27).

[9] De hecho, tanto Selva Almada como Gabriela Cabezón Cámara son conocidas por dictar talleres literarios. La escritora Belén López Peiró, de hecho, se formó en uno de estos talleres de Cabezón Cámara.

experiencia de la mujer y los demás grupos marginalizados y oprimidos, los derechos sexuales y reproductivos o la violencia machista" (*Ibíd*.).

La investigadora Ana Gallego Cuiñas, por su parte, en el libro *Las novelas argentinas del siglo 21; Nuevos modos de producción, circulación y recepción* (2019), destaca la predominante poética feminista de las escritoras argentinas que emergen en las últimas décadas. Analizando sus obras, la autora subraya ciertas similitudes que se manifiestan mediante un uso subversivo del lenguaje, a la vez que con una agenda político-estética que tiene como objetivo la destrucción del binarismo genérico y de la heteronormatividad, tan arraigada en el patriarcado, y lo expresan trabajando temas como la violencia de género, la sexualidad, la maternidad, el amor romántico, etc. (2019: 111). En este sentido, todas las obras de las escritoras que trabajaremos en la tesis corresponden a las reflexiones de Gallego Cuiñas por desafiar los imaginarios heteronormativos y cuestionar la ideología patriarcal, reescribiendo los cuentos de hadas, por ejemplo; al mismo tiempo que se caracterizan por proporcionar nuevos discursos y establecer nuevas formas de acercarse a las cuestiones de la violencia de género.

Volviendo a las obras del corpus, cabe destacar que la selección se ha restringido a las que trabajan los temas de la violencia de género y el femicidio como un tema central o uno de los temas centrales. No obstante, para describir los crímenes, la violencia y la vida precaria de las protagonistas, estas obras no recurren a los géneros convencionales (novela policial o realista, por ejemplo), sino que juegan con los géneros colocándose muchas veces en sus márgenes. Otra característica es que, además de proporcionar un discurso crítico hacia la violencia y el sistema patriarcal, abarcan también la dimensión económica que contribuye a la marginalización y la precariedad de los sujetos narrativos, sobre todo los considerados subalternos. Asimismo, concordamos con Barei (2021), quien sostiene que este tipo de relatos "tienen como trasfondo la memoria dolorosa de la dictadura (1976-1983), una memoria que no se agota porque aún están los cuerpos desaparecidos y los bebés apropiados que siguen buscándose y se proyectan al presente en aflicción y violencia" (41).

Estos textos literarios, de alguna manera, se apoyan en la tradición de la literatura de memoria y posmemoria surgida después de la dictadura, aunque encuentran nuevas maneras de referirse a lo 'real'. Además, estos textos muestran lo que Fernando Reati denomina "una especial sensibilidad epocal" (1992: 21), comparten un discurso crítico de la violencia hacia las mujeres, pero no se detienen solamente en este asunto, sino que abarcan otros fenómenos característicos de la contemporaneidad (precariedad y el capitalismo *gore*, por ejemplo). Lo significativo de estas obras, además, es que no tratan la violencia como un recurso estético, no

la espectacularizan o banalizan por puros fines estéticos y tampoco quieren reducir el horror que representan. Para hacerlo, recurren a diversas estrategias, lo que exploraremos en los siguientes capítulos.

Finalmente, el objetivo de la tesis es investigar de qué manera se acercan los textos literarios contemporáneos a los fenómenos de la violencia de género y el femicidio desde una perspectiva feminista, y qué estrategias narrativas utilizan para devolverles la subjetividad a las víctimas que les fue negada por la violencia. Las obras utilizan una heterogeneidad de los géneros literarios (desde la no-ficción, la autobiografía, la distopía feminista, el género gótico) a la vez que diversas tácticas, desde la hiperrealista hasta el humor y la parodia. La investigación toma como premisa la teoría agambeniana sobre la imposibilidad de narrar la violencia extrema, proponiendo que sólo en la literatura pueden suceder los testimonios imposibles que la visibilizan y confieren subjetividad a los subalternos. También se indagará en las dimensiones de la violencia retratada (explícita o implícita), los tipos de violencia y de qué manera las autoras incorporan los fenómenos de la realidad socio-política en las obras de (no) ficción.

I.1. Literaturas postautónomas y la metodología

"la literatura y la cultura argentina en su última y más profunda instancia es asunto político"

David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*

Para poder llevar a cabo la investigación sobre las estrategias narrativas y la representación de la violencia de género y los femicidios, nos servimos de una metodología que consta de diferentes andamiajes teóricos. Para la detección de las estrategias narrativas nos valemos de la narratología clásica y feminista. Sin embargo, para analizar el potencial político de la representación de la violencia de género y el femicidio en las obras elegidas recurriremos a la crítica (literaria) feminista. Debido a que la crítica (literaria) feminista no tiene una metodología específica, combinaremos varias categorías y conceptos teóricos que desarrollaremos en los capítulos correspondientes. Las obras del corpus representan una heterogeneidad de textos y cada trabajo diversos temas, por lo que una metodología que combina diferentes planteamientos teóricos se impone como una necesidad para analizar y comprender mejor los textos. En este

sentido, cabe decir que la crítica feminista se sirve de las teorías que no son necesariamente feministas *per se* pero se apropian y reorientan los conceptos para su utilidad, otorgándoles la perspectiva de género.

Para justificar el uso de este tipo de metodología, nos guiamos también con la teoría de Josefina Ludmer sobre las literaturas postautónomas. La teórica argentina sostiene que en los últimos años emerge, en la literatura latinoamericana, un tipo de escrituras que traspasan los límites de la literatura, es decir, y se ubican en una situación 'entre', estando al mismo tiempo afuera y adentro de la literatura. Aunque se presentan como literatura, se publican en la forma de libro y se auto-definen como literatura según Ludmer, no se les puede aplicar o leer con "categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido" (2009: 42)[10]. Es decir, prosigue la autora: "[n]o se las puede leer como literatura porque aplican a 'la literatura' una drástica operación de vacimiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, "sin metáfora", y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad" (41). Una de sus peculiaridades es que se "instalan localmente" en una cotidianeidad para construir presente (*Ibíd*.).

Ludmer decide etiquetarlas como 'literaturas postautónomas' porque son obras que señalan el final de la etapa "de la autonomía literaria" (42), un peculiar cambio de paradigma porque al mismo tiempo se ven cambiadas las maneras de producir y circular de los libros, que directamente influyen y alteran las formas de leer. Estas obras se basan en dos premisas sobre el mundo contemporáneo:

> El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad (43).

Si giramos la mirada a las seis obras elegidas para el corpus literario, todas se arraigan localmente, zigzagueando entre las zonas periféricas de Buenos Aires, los conurbanos y las provincias argentinas, todas trabajan la realidad cotidiana empleando diversas estrategias y géneros literarios. Además, las literaturas postautónomas fluyen constantemente entre la literatura, la realidad y lo cotidiano, o sea, una de sus políticas es construir presente a partir de

[10] A pesar de estas reflexiones de la teórica argentina, en esta tesis a la vez se ofrecerá un análisis narrativo, así como un análisis político de las representaciones de la violencia.

la cotidianidad. Abandonan la verosimilitud de la novela tradicional realista y de esta manera desafían la condición de la realidad. Lo que podría ser un rasgo unificador de literaturas postautónomas es su hibridez en cuanto al género: "[t]oman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún "género literario" injertado en su interior: policial o ciencia ficción, por ejemplo)" (43). No solamente mezclan varios géneros, sino que contraponen diferentes discursos, borrando las fronteras entre la realidad, la ficción y la historia. Casi todas las obras del corpus están en una comunicación permanente entre varios géneros literarios, lo que imposibilita una simple clasificación de las obras.

La autora destaca, también, que estas nuevas escrituras fusionan "toda la mímesis del pasado" para ficcionalizarla y presentarla como una realidad que es la ficción (43). De esta manera, estas textualidades se oponen a la "realidad histórica" que trabajan las obras clásicas latinoamericanas de los siglos XIX y XX. Lo veremos especialmente en el capítulo dedicado a la novela *Nación Vacuna* de Fernanda García Lao. Según la autora, en estas obras existía una frontera bien delimitada entre 'la ficción' y 'la historia':

> La narración clásica canónica, o del boom [*Cien años de soledad*, por ejemplo] trazaba fronteras nítidas entre lo histórico como 'real' y lo 'literario' como fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad, y producía una tensión entre los dos: la ficción consistía en esa tensión (43).

Lo que, aparentemente, no sucede en la nueva 'realidadficción' de la nueva literatura latinoamericana. Esta fusión de los géneros y los discursos, representa para Ludmer el final de la autonomía literaria porque la literatura ya no se puede definir exclusivamente con sus propias leyes y reglas. Es decir, sus propias reglas se presentan como insuficientes para abordar la complejidad tanto de la estructura narrativa como del contenido. Este cierre de la autonomía se produce materialmente en la imposibilidad de clasificar las obras literarias, "es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la 'literatura pura' o la 'literatura social' o comprometida (…)" (44). Las nuevas textualidades pueden comprender cada una de las mencionadas clasificaciones, pero sin tener que ser leídas bajo el prisma de ninguna de ellas. La autora concluye el ensayo con esta proclamación bastante radical: "Desde la imaginación pública leo la literatura actual como si fuera una noticia o un llamado de Amelia de Constitución o de Iván de Colegiales" (45).

Reflexionando sobre esta relación entre la política y la literatura que Ludmer inaugura, y que confirma el epígrafe del teórico argentino David Viñas al principio del capítulo, recurrimos también a la cita de la artista norteamericana Kathy Acker, que Cristina Rivera Garza menciona en su libro *Los muertos indóciles*: "Cada que hablamos de la narrativa, de las estructuras narrativas – decía Kathy -, que estamos hablando del poder político. No hay torres de marfil" (2013: 25). De un modo parecido al de Ludmer, Acker enfatiza el aspecto político más que el aspecto y el valor literario de las obras literarias. De este modo, en esta tesis combinaremos el análisis narrativo con el análisis político y feminista de las obras literarias, porque nos resulta la manera idónea para comprender mejor todas las dimensiones con las que las obras del corpus trabajan.

I.2. Narratología clásica y feminista

Para detectar las estrategias narrativas de las que se sirven las autoras argentinas a la hora de representar la violencia, recurrimos primero a la narratología clásica de Gérard Genette y Mieke Bal. Se analizarán los elementos paratextuales, los narradores y las estrategias narrativas, que resultan ser diversas y cambian de obra a obra. Además, en las obras que juegan con no-ficción, como *Chicas muertas* de Selva Almada y *Por qué volvías cada verano* de Belén López Peiró, recurriremos a la narratología feminista de Susan S. Lanser para detectar y analizar una parte de las estrategias narrativas que emplean las autoras.

En su artículo "Hacia una narratología feminista" (1986), Susan S. Lanser tiende a reconciliar dos corrientes aparentemente opuestas. Por una parte, la narratología como un producto del estructuralismo, una disciplina descriptiva y objetiva que no se preocupa por las implicaciones ideológicas, y por otra parte, la crítica literaria feminista, cuyo principal trabajo es analizar la correlación entre el texto y el contexto, además de detectar las implicaciones políticas e ideológicas del texto. La autora remite a una serie de textos que señalan el posible final de la narratología clásica, que fue superada por la "estimulante apertura"[11] (1986: 343) de las teorías postestructuralistas e intenta encontrar una manera en la que la crítica feminista pueda enriquecer y transformar la narratología.

[11] La traducción es nuestra.

A continuación, elaboraremos las razones por las que estas dos disciplinas no se muestran compatibles. En primer lugar, la narratología no toma en consideración las cuestiones sobre el género, por lo que, argumenta Lanser, la mayoría de los textos sobre los que se basa la narratología son textos escritos por los hombres o tratados como textos de los hombres (344). Analizando las obras de Proust, Greimas, Maupassant, Beckett o Balzac se hacía una universalización de los textos masculinos. Mientras que la crítica literaria feminista estaba interesada en hallar las particularidades de la escritura femenina, lo que, consecuentemente, resultó en una genealogía de una historia alternativa de literatura. Pero también, asegura Lanser, con una modificación de la narratología clásica. En segundo lugar, cabe destacar que la narratología siempre ha enfatizado el aspecto semiótico del texto ficticio, a diferencia de la crítica feminista, que acentuaba el aspecto figurativo. Las críticas feministas observan, por ejemplo, las relaciones entre los géneros en los textos literarios como un modelo referencial y no como unas categorías abstractas que existen solamente dentro de un texto. La examinación narratológica pasa por alto los personajes narrativos y su relación, y se interesa más en los motivos y modelos que se reiteran en las obras literarias. Este análisis se acerca a un análisis científico y objetivo del discurso literario que deja de lado el contexto de la producción y recepción del texto literario. Finalmente, la crítica feminista indica que bajo la aparente neutralidad del análisis narratológico sí que se esconde una ideología, y que la crítica feminista nunca pudo darse el lujo de *fingir* la neutralidad atacando la auto-presencia de un sujeto universal que implícitamente es un sujeto-masculino.

I.3. Literatura femenina y feminista

Argumentamos también que todas las seis obras que forman parte del corpus literario de la tesis comparten unas características por las que se pueden agrupar bajo la etiqueta de la literatura feminista. Antes de definir la literatura feminista, cabría primero hacer la distinción entre la literatura femenina y feminista. En este sentido, la teórica chilena Nelly Richard sostiene que: "[l]a 'literatura de mujeres' designa un conjunto de obras literarias cuya firma tiene valencia sexuada, sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta de cuáles son las construcciones de lenguaje que *textualizan* la diferencia genérico-sexual" (1994: 129). La teórica destaca que la crítica literaria tradicional consideraba que es posible encontrar unas particularidades textuales de género que revelarían y apuntarían a la escritura femenina.

Destacaba sobre todo el nivel simbólico-expresivo (por ejemplo, un registro femenino peculiar) o el nivel temático (algunos temas típicos de la escritura femenina) (*Ibíd.*). Además, se solía identificar la voz narrativa con la autora de la obra y de esta manera, proyectar o buscar una imagen auténtica de la mujer, continúa Richard (130). No obstante, la crítica literaria contemporánea en buena medida rechaza estas observaciones naturalistas y señala los puntos problemáticos a la hora de *sexualizar* el texto literario. En primer lugar, hacer de lo 'femenino' una referencia de la identidad-esencia, como bien apunta Richard, descuida "el modo en que identidad y representación se hacen y deshacen en el trascurso del texto bajo la presión del dispositivo de remodelación lingüístico-simbólica de la escritura" (1994: 130). Es decir, la crítica literaria feminista tiene que tomar en consideración la "escritura como *productividad textual*" y "la identidad como *juego de representaciones*" para poder construir lo femenino textual (*Ibíd.*).

Del mismo modo, la teórica Rita Felski en el libro *Beyond Feminist Aesthetics* (1989) refuta la idea de lo propiamente *femenino* o *masculino* que podría ser inherente a los textos literarios y su análisis formal. Al contrario, estas peculiaridades solo pueden derivar del valor político que se les otorga a los textos literarios, y puede ser detectado solamente con las investigaciones de las funciones sociales y los efectos que estos tienen, con el particular interés de las mujeres en un contexto histórico dado (2). Estas reflexiones se oponen a la teoría de la narratología feminista propuesta por Susan S. Lanser (1986), cuya propuesta de una narratología feminista consiste en detección del tono de la narración que podría ser considerado 'femenino', destacando que la narratología clásica y tradicional, asumiendo la universalidad de los textos masculina, ha descuidado sistemáticamente la cuestión del género.

Otro punto clave que Richard considera, es el problema de 'la guetización' de la literatura femenina/feminista, que tiene como consecuencia que muchas escritoras rechazan estas etiquetas, destacando solamente la cualidad textual como el único rasgo distintivo y el único rasgo que tiene peso y no las diferencias sexuales. Lo que sí tiene sentido, por una parte, pero por otra parte, como bien sostiene Richard, esta 'neutralización' de la diferencia entre la escritura femenina y masculina solamente contribuye a la enmascarada hegemonía de la masculinidad neutral y universal. Lo que, por supuesto, no significa que la escritura de verdad contenga particularidades sexualizadas. En este sentido habría que recurrir a las reflexiones de Julia Kristeva, que sugiere en *La revolución del lenguaje poético* (1974) que la escritura, en realidad, se nos presenta como una fusión de diferentes fuerzas de subjetivación. Richard, entonces, sostiene que hay que hablar de la *feminización de la escritura* (1994: 132), que no se

relaciona con la identidad del sujeto biográfico, sino que es un producto de una desobediencia. Es decir, cada vez que la escritura consigue romper y superar la "retención/significación de la significación masculina" (*Ibíd.*) y desafiar el discurso hegemónico se acerca a lo que llamaríamos literatura feminista.

Cabe destacar también que la crítica feminista, en sus inicios, se resistía a incluir otras experiencias que no fueran la femenina como parte del proyecto del arte feminista. Tal es el caso de la artista norteamericana Suzanne Lacy que, en su ensayo "Three Weeks in May: Speaking Out on Rape, a Political Art Piece" (1977), argumenta que el arte feminista es un producto de la experiencia única de vivir y ser una mujer. Esta conciencia femenina/feminista construye una dialéctica al respecto de otros miembros de grupos sociales e implica necesariamente una mirada hacia la historia de la opresión femenina y su lucha por salir de esta condición. Además, está orientada hacia la transformación de esta condición cultural y aboga por una igualdad para todos. Aunque la crítica contemporánea feminista está de acuerdo con las reflexiones ulteriores, también se muestra más dispuesta a la heterogeneidad de las experiencias, y acepta que no sean exclusivamente femeninas siempre y cuando puedan contribuir a la transformación del pensamiento patriarcal.

No obstante, otra pregunta crucial para el entendimiento de la literatura femenina/feminista es una actitud crítica hacia el canon y su replanteo que, según Richard, implica una modificación de las fronteras de género (tanto literarias como sexuales), y un desafío de las nociones patriarcales que bajo una lógica dicotómica y sexista destina el espacio interior y familiar para el género femenino, mientras que el género masculino puede gozar de la exterioridad y el ámbito público y político (1994: 136/137). Sin embargo, cabe destacar también que el sexo/género no determina el grado de transgresión de la escritura, es decir, no basta con ser una mujer para producir una escritura transgresora que ponga en tela de juicio las nociones patriarcales, por ejemplo. Aunque lo peculiar de la 'escritura femenina', sin duda, sería la transformación del cuerpo femenino en un *locus* de la escritura, tal y como propuso la teórica francesa Hélène Cixous en su famoso ensayo "Le rire de la méduse" (1975). Si, en palabras de Rita Segato, el cuerpo de la mujer es la primera colonia del hombre, parece sensato que, por lo tanto, sea el primer lugar para la descolonización, también (2019). Para escapar de la trampa del esencialismo biológico, la escritora chilena Diamela Eltit sugiere que, si entendemos 'lo femenino' como una entidad oprimida por la hegemonía tanto en el plano de lo real como en el plano simbólico, entonces podríamos ampliar la categoría semántica de 'lo femenino' y

extenderla para que abarque todos los otros grupos que se encuentran igualmente marginalizados por el poder central. Eltit escibe al respecto:

> Si lo femenino es aquello oprimido por el poder central, tanto en los niveles de lo real como en los planos simbólicos, es viable acudir a la materialidad de una metáfora y ampliar la categoría de géneros para nombrar como lo *femenino* a todos aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantenga los signos de una crisis… Parece necesario acudir al concepto de nombrar como lo *femenino* aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario, más allá de que sus cultores sean hombres o mujeres generando creativamente sentidos trasformadores del universo simbólico establecido (Eltit, 1990).

Lo femenino en este sentido se convierte en un *locus* de la resistencia hacia diversas hegemonías. De hecho, es gracias a los estudios sobre el género que se hizo un desmontaje de la naturaleza binaria esencialista y se enfatizó la "connotación de [género como un] constructo social a partir de la diferencia sexual" (Marín, 2016: 125). Llegando hasta aquí, es necesario subrayar que la literatura femenina no es ningún equivalente de literatura feminista. Las obras que formarían parte de literatura femenina no necesariamente aportan una propuesta ideológica (implícita o explícita) sobre las relaciones de género o demuestran una postura crítica hacia los comportamientos machistas y patriarcales. A pesar de esta confusión terminológica, la crítica literaria hoy en día bajo la literatura femenina incluye solo las obras escritas por mujeres, mientras que la literatura feminista no necesita una demarcación genérica.

Centrándonos ahora en la literatura feminista, Felski destaca que el vínculo entre el feminismo y la literatura lo podemos encontrar solo cuando los textos literarios abordan los temas pertinentes a las preocupaciones feministas que suelen ser contingentes (1989: 12). Tomemos, por ejemplo, el caso de las seis obras que forman parte del corpus. Cada una de ellas aborda los temas de la violencia de género y el femicidio, además de otros temas que pueden ser considerados como suplementos a la violencia en el contexto neoliberal que vivimos (capitalismo *gore* y precariedad). Además, la postura que toman estas obras muchas veces es explícitamente crítica hacia el mundo patriarcal. En este sentido Felski escribe:

> la ficción feminista puede ser comprendida como un producto de las existentes condiciones sociales a la vez que su oposición crítica, y esta dialéctica puede ser útilmente interpretada junto con un

análisis del estado del feminismo como un movimiento social dentro del capitalismo avanzado (*Ibíd*.: 1)[12].

Posicionándose así, Felski se aleja de las teorías posestructuralistas que abogan por un hermetismo textual y para los que la literatura representa un sistema metalingüístico y auto-referecial. Para la autora, la literatura como un medio puede, a través de las ficciones simbólicas, influir y cambiar las comprensiones individuales y culturales (1989: 9). Le interesa establecer un vínculo entre la literatura y un ámbito más amplio de la práctica social, por lo que concluye que la literatura feminista produce significados y construye "identidades de género que se basan en marcos culturales e ideológicos intersubjetivos en lugar de una representación más o menos veraz de una realidad femenina dada no problemática" (*Ibíd*.).

Nos parecen sumamente importantes estas reflexiones porque las obras literarias que analizaremos en la tesis, están profundamente arraigadas en la realidad local y tocan el contexto histórico contemporáneo trabajando con diversos grados de la ficción y subversión. Además, prosigue Felski, la literatura feminista es una deudora también de los movimientos feministas que siguen influyendo y repolitizando tanto la escritura como la lectura de los textos literarios (*Ibíd*.: 12). En este sentido, cabe mencionar de nuevo el movimiento *Ni una menos*, que también es un punto de inflexión inevitable para el contexto actual argentino y la mayoría de las obras del corpus literario.

Felski incide también en la problemática de definir la literatura feminista, destacando la heterogeneidad de la ideología feminista que cada vez se hace más compleja y se bifurca en diversas manifestaciones políticas y culturales (12). El feminismo, asevera la autora, no tiene una fuente primaria o una teoría definitiva y única que lo legitimaría. En esta línea, estamos de acuerdo con las reflexiones de Alison Jaggar, quien en *Feminist Politics and Humane Nature* sostiene que la teoría feminista se puede apropiar de cualquier práctica y teoría cuyo objetivo sea acabar con la subordinación de la mujer (1983: 5). Entonces, para Felski bajo la literatura feminista pueden figurar todos los textos "que revelan una consciencia crítica de la subordinada posición de la mujer y del género como una categoría problemática" (1989: 14). Los textos con los que trabajamos señalan, por ejemplo, la desfavorable situación de la mujer a la hora de hacer una denuncia de la violencia sexual, o la poca implicación que demuestra el aparato estatal en las investigaciones de los femicidios, asimismo enfatizan los cuerpos femeninos como sitios de

[12] Todas las traducciones de este libro son nuestras.

resistencia que, por lo menos, de una manera ficcional encuentra maneras para frenar la violencia. Además, desnaturalizan los comportamientos machistas y patriarcales tan profundamente arraigados en las costumbres de ciertas sociedades que resultan difíciles de detectar.

II. LA VIOLENCIA

II.1. La literatura y la violencia

¿Cómo concebir la relación entre la literatura y la violencia? ¿Cómo representar la ruptura existencial que deja la desmesurada violencia materializada en el Holocausto, las guerras sin fin, los femicidios, la violencia de género? El *Shoah* es uno de los eventos históricos más traumáticos de la historia humana reciente y representa el punto de partida para la discusión entre la (im)posibilidad de narrar y la de representar (de forma explícita) el horror extremo. El ya conocido *dictum* de Teodor Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después del Holocausto[13], convertido en "la metáfora paradigmática" (Pabón, 2013: 46) de la violencia, representa un lugar común del imaginario cultural. No obstante, será refutado tanto por la teoría como por la literatura. El mismo autor concluirá en su *Teoría estética* que quizás solo el arte puede afrontarse con la oscuridad de dichos acontecimientos (1984: 71-73). Slavoj Žižek, por otra parte, considera que es la prosa realista la que no debería escribirse porque ella "fracasa donde tiene éxito la evocación poética de la insoportable atmósfera de un campo" (2009: 13). El teórico esloveno considera que la poesía que siempre alude a algo sin nombrarlo directamente es el medio idóneo para acercarse a las atrocidades de los *lager*.

Michel Foucault en la obra *La vida de los hombres infames* reflexiona sobre la relación que la literatura tiene con el poder y la verdad y sostiene que "la literatura se instaura en una decisión de no verdad: se ofrece explícitamente como artificio, pero comprometiéndose a producir efectos de verdad que no son como tales perceptibles" (1996: 93). Para el filósofo francés, es la obligación de la literatura de "traspasar los límites", "desplazar las reglas y los códigos", "decir lo inconfesable" y, por lo tanto, tiene que instalarse "fuera de la ley" (*Ibíd*.). En este sentido, continúa Foucault desde una perspectiva borgeana, "la literatura sigue siendo el discurso de la 'infamia', a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado" (*Ibíd*.). Del mismo modo, habría que mencionar las palabras

[13] Escribe Cristina Rivera Garza al respecto: "Porque Edmond Jabès tenía razón cuando criticaba el *dictum* de Adorno: no se trata de que después del horror no debamos o no podamos hacer poesía. Se trata de que, mientras somos testigos integrales del horror, hagamos poesía de otra manera. Se trata de que, mientras otros tantos con nosotros demandemos la restitución de un *Estado con entrañas* —el mismo objetivo tenían, por cierto, las Madres de Plaza de Mayo ante las atrocidades de la Junta Militar en Argentina, y el movimiento de las Arpilleras en Chile cuando trataban de contradecir el horror de Pinochet, entre otros tantos movimientos generados por grupos alternativos de la sociedad— podamos articular la desarticulación muda con que nos atosiga el estado espeluznante de las cosas a través de estrategias escriturales que, en lugar de promover la preservación del poder, activen más bien el potencial crítico y utópico del lenguaje. Dolerse como quien se guarece de la intemperie. Dolerse, que siempre es escribir de otra manera" (2015: 14).

de Dominick LaCapra, que considera que los relatos de ficción pueden reinvindicar la verdad porque dan una lectura de un fenómeno o una época, o producen una 'sensibilidad' que un método documental difícilmente podría conseguir (2005: 38).

II.2. Inadecuación de la ficción

Existe un sector de los historiadores que se opone a la ficcionalización de los traumas históricos porque considera que esto llevaría a la banalización de la memoria. David Carroll (1999) menciona el caso del historiador francés Pierre Vidal-Naquet, quien en su libro *Les Assassins de la mémoire* (1987) argumenta que la ficción o toda la representación no-mimética del *Shoah* contribuyen a la muerte de la memoria histórica. Sin embargo, Vidal-Naquet considera que el historiador también es un artista que se sirve de las técnicas narrativas y retóricas para recrear y comprender los sucesos históricos pero que nunca entra en el reino de la ficción. La ficción como una mentira que, en palabras de Carroll, potencialmente podría ser utilizada como un arma para asesinar la memoria (1999: 70). La investigadora Sabaté Llobera, al concebir la relación entre la violencia y el arte en América Latina, sostiene que la violencia ocupa un lugar central y que permea toda la historia del continente, desde la conquista, el período colonial, neocolonial hasta la época contemporánea, por lo que la relación entre la historia y la literatura (o el arte, en general), con la violencia como tema corriente, "es más bien un diálogo fluido que una separación estricta" (2014: 10)[14]. En la misma línea, Sánchez Carbó destaca que la constante presencia de la violencia en América Latina hace que "no existe hasta donde sabemos una obra literaria que haya 'inventado' una masacre o genocidio en el ámbito hispanoamericano; todas tienen un trasfondo histórico y verificable" (2021: 84). El crítico argentino David Viñas en su libro *Literatura argentina y realidad política* (1964) denomina como constante con variaciones a los tipos de elementos reiterativos (formales o temáticos) de una cultura. Ante esto, podemos constatar que la violencia se impone como una constante con variaciones en la literatura y cultura latinoamericana, ya que la violencia como una contingencia cambia a lo largo de años, a la vez que se hace visible el tipo de violencia que históricamente fue descuidada.

[14] La traducción es nuestra.

¿Se puede, entonces, recurrir a la ficción para representar el horror del Holocausto, por ejemplo? Este planteamiento de Vidal-Naquet nos hace pensar en las reflexiones de Jacques Rancière, quien en "Política de la ficción" escribe que "la ficción no es la invención de seres imaginarios opuesta a la realidad de las acciones. Es la práctica que da sentido a estas acciones articulando lo perceptible, lo decible y lo pensable" (2014: 25). Asimismo, nos recuerda también a los pensamientos de Jorge Semprún, escritor español y sobreviviente del campo de concentración de Buchenwald, que también reflexionaba sobre el poder de la ficción para representar las atrocidades históricas. Semprún considera que la representación mimética o histórica convencional, por ejemplo, no basta para evocar el sufrimiento y el terror padecido. En su libro *La escritura o la vida* (1994), el escritor trae sus recuerdos del campo de concentración a la vez que reflexiona sobre el uso de la imaginación y la ficción. Además, en la misma línea que Primo Levi y Giorgio Agamben, duda de los testimonios ordinarios que se convierten en la piedra angular de la comprensión de la historia moderna:

> No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente *el artificio de un relato* dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. Cosa que no tiene nada de excepcional: sucede lo mismo con todas las grandes experiencias históricas (Semprún, 1995: 25, cursivas nuestras).

Además, en otro momento en el libro, el autor recrea un debate entre sus compañeros sobre de qué manera contar lo que están viviendo los prisioneros del campo de concentración. La mayoría está de acuerdo en que será muy difícil contar bien la experiencia que, para ellos mismos, también parece "inimaginable" (141). Sorprendentemente, uno de ellos consigue formular la respuesta de una manera muy clara, enfatizando que, sin duda, habrá testimonios, documentos, recopilaciones de los historiadores, obras eruditas, pero, aún así: "(…) faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprensiva que sea…" (141). No obstante, Semprún destaca que "la verdad esencial de la experiencia, no es transmisible… O, mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria…" (*Ibíd*.). Es decir, solo "el artificio de la obra de arte" puede invocar las atrocidades

y hacerlas más creíbles que una representación mimética y realista. Del mismo modo, por ejemplo, Amar Sánchez defiende también el uso de la ficción:

> (…) la ficción puede ser un medio muy eficaz, en ocasiones el más apropiado, para producir una comprensión más cabal, aunque siempre incompleta, de estas experiencias límites que desafían nuestro entendimiento y nuestros modos tradicionales de representación (2013: 45).

Tomás Cámara considera que, si la historia o las narrativas hegemónicas protegen y glorifican las violencias y los conflictos del pasado, en este sentido podemos comprender la literatura "como una contranarrativa de la divergencia, no hegemónica, crítica, apelativa y reflexiva" (2015: 118). De este modo hay que concebir también el papel de los testimonios como el de Primo Levi o Jorge Semprún, a pesar de la confusión epistemológica que provocan, porque contribuyen a la claridad histórica.

II.3. Los límites del testimonio

Pensar en la relación entre la palabra y la violencia inevitablemente nos conduce a la figura del testigo y al testimonio como documento crucial para comprender el siglo XX. La brutalidad de los eventos históricos contribuyó a la visibilidad del testigo que, a su vez, propició que Annette Wieviorka (2006) denominara esta era como 'la era del testigo', ya que introdujo al escenario los sujetos marginales de los diversos traumas históricos, no solamente del Holocausto. Los testimonios de los que Semprún habla no forman parte de la literatura (aunque se pueden leer como tal), pero algunos sí que fueron convertidos en obras literarias. Tal es el caso de dos obras que forman parte del corpus, *Chicas muertas* de Selva Almada o *Por qué volvías cada verano* de Belén López Peiró, que se caracterizan también por una dimensión testimonial importante.

El problema principal que introducen los testimonios y lo que Semprún, de alguna manera, anticipa en sus obras, reside en sus límites. ¿Hasta qué punto pueden ser considerados documentos fieles a los eventos históricos? Uno de los teóricos que reflexiona sobre el asunto es Giorgio Agamben quien hizo un análisis minucioso de los testimonios de Primo Levi en el estudio *Lo que queda de Auschwitz* (1998). Agamben concluye que, a diferencia de testimonios ordinarios que "prestan a sus palabras consistencia y plenitud", los testimonios de los

sobrevivientes de los campos de concentración contienen “algo que es intestimoniable” y “que destruye la autoridad de los supervivientes” (2000: 19). Incluso los mismos sobrevivientes son conscientes de las lagunas que sus testimonios contienen:

> Hay también otra laguna, en todo testimonio: los testigos, por definición, son quienes han sobrevivido y todos han disfrutado, pues, en alguna medida, de un privilegio... El destino del prisionero común no lo ha contado nadie, porque, para él, no era materialmente posible sobrevivir... El prisionero común también ha sido descrito por mí, cuando hablo de 'musulmanes' pero los musulmanes no han hablado (Levi por Agamben, 2000: 18).

Es decir, los verdaderos testigos que Levi denomina ‘testigos integrales’ son los musulmanes, los hundidos que no sobrevivieron. No obstante, ellos no pueden testimoniar, lo tienen que hacer los 'seudotestigos', por lo que los sobrevivientes son conscientes de que lo que proporcionan es un testimonio carente: “[q]uien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar” (2000: 19). Por esta razón, menciona Agamben, Shoshana Felman y Dori Laub determinaron la noción de *Shoah* como “el acontecimiento sin testigo”:

> La *shoá* es un acontecimiento sin testigos en el doble sentido de que sobre ella es imposible dar testimonio, tanto desde el interior -porque no se puede testimoniar desde el interior de la muerte, no hay voz para la extinción de la voz- como desde el exterior, porque el *outsider* queda excluido por definición del acontecimiento: “No es posible realmente decir la verdad, testimoniar desde el exterior. Pero tampoco es posible, como hemos visto, testimoniar desde el interior” (Felman por Agamben, 2000: 20).

Es decir, nos encontramos en una situación límite, entre la imposibilidad y el deber de contar. David Carroll (1999) señala también la vergüenza y la incomodidad que Levi sentía por haber sobrevivido al *Shoah*, sin entender por qué fue él a quien le tocó sobrevivir y de esta manera, quizás, ocupar el lugar de un hombre más generoso, más útil o más sensible (68). En otras palabras, es gracias al puro azar que sobrevivieron y que pudieron contarlo. De esta forma, podemos recurrir al epílogo de la obra *Chicas muertas* cuando Selva Almada escribe: “Ahora que tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. *Sólo una cuestión de suerte*” (2019: 182, cursivas nuestras). Este

planteamiento de Almada nos hace pensar que, de alguna manera radical, de hecho, cada mujer viva en la sociedad patriarcal se convierte en una testigo.

A diferencia de Jean Franco, que en su obra *Una modernidad cruel* (2016) postula que la violencia se encuentra más allá de la representación (y de la política), el teórico francés Jacques Rancière, en su ensayo *El viraje ético de la estética y la política* (2005) refuta la idea de la irrepresentabilidad, destacando que "nada separa ya la representación ficcional de la presentación de lo real" (41). Por lo que el problema principal ya no sería "si se puede o se debe o no representar, sino qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para este fin" (*Ibíd*.). Entonces, para el autor francés, lo que queda son las elecciones estéticas y éticas. Del mismo modo, Sánchez Carbó apunta que los escritores que deciden abordar los temas de la violencia extrema en realidad están haciendo un "ejercicio ético" que se presenta como clave para este tipo de narraciones que no puede escapar de una condición política o de un impacto social (2021: 79). Es decir, en las representaciones literarias de la violencia, según el autor, se encuentran entrelazadas cuestiones de estéticas, éticas y políticas.

Reati, en una línea similar, sostiene que la literatura sobre violencia exige un acercamiento afectivo y personal, porque "no se puede ser un observador frío y aséptico" (14). También asevera que la escritura y la representación de la violencia no puede pasar fuera la historia de la violencia (*Ibíd*.). Para Reati la literatura es "un acto socialmente simbólico" que permite asimismo estudiar la producción social a la vez que las particularidades textuales. Rancière, además, argumenta que la ruptura con la representación clásica o mimética en el arte no significa "el advenimiento de un arte de lo irrepresentable", todo lo contrario, de esta manera se obtiene toda la libertad y se suprimen las fronteras que condicionaban tanto los sujetos como los medios de representación (42). Rancière sostiene que

> es posible mostrar la exterminación de los judíos sin deducirla de alguna motivación atribuible a personajes o a alguna lógica de situaciones. Se trata de representar el exterminio sin mostrar cámaras de gas, escenas de exterminio, verdugos, o víctimas. Esta sustracción no significa una imposibilidad de representar. Significa, por el contrario, una multiplicación de los medios de representación (*Ibíd.*).

Por su parte, David Carroll (1999) recuerda el planteamiento de Geoffrey Hartman, quien considera que "no existen límites de la representación, sino límites de la conceptualización[15]"

[15] La traducción es nuestra.

(72). Es decir, para Hartman, defender algo como la libertad artística que tiene la capacidad de transgredir las normas impuestas, tanto morales o religiosas como formales o históricas, no quiere decir que la única vía de representación sea la transgresión o que no exista ningún tipo de límites (*Ibíd.*). Lo único que se quiere sugerir es que, por muy graves que puedan ser las consecuencias de una representación inadecuada, no se le pueden imponer al arte los límites a base de normas extraestéticas (*Ibíd*). En relación con esto, nos parecen importantes las palabras de Amar Sánchez quien sostiene: "[c]ontar, abandonar la idea de lo irrepresentable, es entonces asumir una responsabilidad ética frente al futuro" (2013: 58).

Adicionalmente, Amar Sánchez (2013) destaca la novela *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia como uno de los primeros relatos de la última dictadura argentina, aunque no se la menciona explícitamente en la novela. El texto trabaja, según Amar Sánchez, "la omisión, la alusión, el distanciamiento para hablar continuamente de 'aquello de lo que no se puede hablar" (2013: 58). Esto queda confirmado en el estudio de Fernando Reati *Nombrar lo innombrable* (1992)[16], en el cual el autor analiza la literatura argentina entre 1975 y 1985 y concluye que la mayoría de los escritores y las escritoras abandonan la representación mimética de la violencia, prefiriendo encontrar nuevos modos y nuevas estrategias narrativas, ya que las viejas convenciones no les resultan suficientes para abarcar todas las dimensiones del horror. De este modo, cita a Ezrahi que escribe: "el arte mimético no sirve para representar la violencia contemporánea porque no se puede ya recurrir a arquetipos tradicionales de la experiencia humana; los hechos son tan extraordinarios que el sistema ético y estético tradicional no basta para comprenderlos y por ende tampoco para representarlos" (33). Por lo que, sostiene el autor: "[u]na literatura de corte realista testimonial puede ser contraproducente al alejar al lector de una violencia que el recurso artístico ha terminado por mecanizar" (*Ibíd.*). Para Beatriz Sarlo, el rechazo de la literatura mimética "tiene en su base el reconocimiento de que la historia ha estallado de tal modo que no permite una recomposición narrativa a partir de un solo punto de vista o un solo discurso" (1983: 10).

Una de las posibles explicaciones de la refutación de la mimesis se puede encontrar en el hecho de que la violencia ha empezado a formar parte de nuestra cotidianidad, por lo que "el umbral de tolerancia del público ante ella se ha elevado" (Fraser por Reati, 1992: 33). El

[16] En el estudio el autor analiza las novelas como son *La larga noche de Francisco Sanctis* (1984) de Humberto Constantini, *Luna caliente* (1984) de Mempo Giardinelli, *Cuarteles de invierno* (1982) de Osvaldo Soriano, *El mejor enemigo* (1984) de Fernando López, *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso, *De Dioses, hombrecitos y policías* (1984) de Humberto Constantini, *El beso de la mujer araña* (1976) de Miguel Puig, *Con el trapo en la boca* (1984) de Enrique Medina y *Cola de lagartija* (1983) de Luisa Valenzuela.

Holocausto y los traumas históricos redujeron la capacidad de reacción ante la violencia, prosigue Reati, por lo que el escritor que quiere representar la violencia debe "buscar estrategias originales, no miméticas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas" (34) para no correr el peligro de banalizarla. Siguiendo este hilo, habría que mencionar el estudio *By Words Alone: The Holocaust in Literature* (1980) de Sidra De Koven Ezrahi que escribe que

> [I]ncluso la presentación más vívida de detalles concretos y especificidad, la reconstrucción más palpable de la realidad del Holocausto, se ve embotada por el hecho de que no existe una analogía en la experiencia humana. La imaginación pierde credibilidad y recursos donde la realidad supera incluso las fantasías más oscuras de la mente humana[17] (1980: 3)

La autora también sostiene que la literatura del Holocausto, de alguna manera, posibilita una muerte digna a las personas fallecidas en circunstancias ciertamente denigrantes para un ser humano. En este sentido, sus planteamientos concuerdan con el objetivo de Selva Almada quién, a través de la escritura, crea testimonios imposibles y archivos feministas que tienen como objetivo devolver la subjetividad que la violencia niega a las víctimas. Estas literaturas, entonces, se vuelven "escrituras de duelo de aquellas muertes inacabadas, destinadas al olvido, que no logran cumplir con los rituales funerarios y los procesos de memorialización" (Rucovsky, 2019: 95).

II.4. El giro subjetivo y la violencia hacia mujeres

La teórica argentina Beatriz Sarlo, en su libro *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005), destaca que al mismo tiempo que sucedía el llamado giro lingüístico en los años setenta y ochenta, emergía también el giro subjetivo, o mejor dicho, lo complementaba. La autora sostiene que nuestra era se caracteriza por una fuerte dimensión subjetiva que permitió el florecimiento y la visibilidad de 'lo personal', lo que "ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública" (25). Esta dimensión subjetiva especialmente tiene una importancia vital en los países que luchan contra un pasado traumático, como es el caso de la mayoría de los países latinoamericanos. En este proceso, los testimonios

[17] La traducción es nuestra.

y todas sus bifurcaciones literarias juegan un rol crucial, lo que autora ve como "un movimiento de devolución de la palabra" que se extiende "por una ideología de la 'sanación' identitaria a través de la memoria social o personal" (50).

El testimonio y el giro subjetivo también han posibilitado una inclusión y aparición de una diversidad de sujetos femeninos, homosexuales, indígenas y proletarias hasta entonces invisibles en el imaginario cultural (Beverley por Villarreal, 2013: 62), lo que nos lleva a pensar en la emergencia de la literatura sobre violencia de género, que actualmente está obteniendo un cierto protagonismo en las letras argentinas y latinoamericanas en general. Además, cabe destacar que, aunque el fenómeno de la violencia de género no es de reciente aparición (pero su visibilización en el campo académico sí), todavía es notable la escaza y precaria teorización explícita en la teoría literaria.

Refiriéndose a los planteamientos de Alain Badiou sobre el siglo XX como un siglo de masacres masivas y crímenes atroces, Nora Domínguez[18] considera que entonces:

> los crímenes seriales de mujeres toman protagonismo como fenómeno social hacia finales de ese siglo, y desde ese momento en que se hicieron visibles parecen haberse incrementado en diversos aspectos: escenas, nombres, localidades dispersas en muchos países lograron expandir visiones de la violencia sobre los cuerpos femeninos y hasta abrir dimensiones inéditas a los saberes y a la reflexión académica sobre estos temas (2013: 138).

La autora traza un paralelismo entre, por un lado, el auge de la consciencia feminista –y la conquista femenina de los espacios públicos resultante de los movimientos para la liberación de las mujeres que emergían cada tanto en diferentes formas durante el siglo XX– y, por otro lado, el aumento de los femicidios que estamos presenciando diariamente. Si el Holocausto es el tropo universal del genocidio, en cuanto a los femicidios, el tropo universal es, sin duda, Ciudad Juárez. La literatura, esta vez tampoco ha quedado inmune ante estos fenómenos sociales e intenta, cada vez más, incorporarlos y ficcionalizarlos, y así transformarse en "un campo de fuerzas donde la violencia y el terror desmenuzan aquello que de político contiene esta práctica verbal" (138). Entonces, la literatura que gira en torno a la violencia de género y

[18] La autora cita a Badiou, quien escribe "El balance del siglo plantea de inmediato la cuestión del recuento de los muertos. ¿Por qué esa voluntad contable? Ocurre que el juicio ético, solo encuentra aquí su real en el exceso aplastante del crimen, la cuenta de las víctimas por millones. El recuento es el punto en que la dimensión industrial de la muerte se cruza con la necesidad del juicio. Es lo real que supomenos en el imperativo moral" (2013: 138).

el femicidio, además de acentuar la dimensión subjetiva en el intento de recrear los testimonios imposibles, también reinvidica la dimensión política. Susanna Nanni escribe que "[n]o sólo nombrar, más aún, representar el horror vivido por las víctimas de feminicidio a través de la literatura, conlleva en sí mismo una forma de resistencia y de lucha: implica el acto político de devolverles la voz silenciada o que les ha sido quitada" (2019: 83). A este respecto, estas narrativas que emergen entre lo testimonial y lo ficticio, continúan la tradición de la literatura de la memoria, aunque alejándose de los arquetipos tradicionales y experimentando con otras formas y modos literarios.

II.5. La violencia —una aproximación crítico-teórica

¿Cómo aproximarse a la violencia? ¿Cómo entender esta fuerza que permea toda la historia humana? Aunque el objetivo de la tesis es ofrecer una representación literaria de la violencia de género, nos parece sumamente importante e imprescindible ofrecer algunas reflexiones de otras disciplinas sobre el tema. La filósofa alemana Hannah Arendt (1906-1975), que se exilió durante la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos, dedicó una buena parte de su interés científico al tema. Quizás uno de los conceptos más intrigantes que nos dejó es 'la banalidad del mal', el sintagma que se le ocurrió después de haber asistido al juicio a Eichmann en Jerusalén como corresponsal de *The New Yorker*. Lo que le provocó una extraña sensación a Arendt fue la actitud burocrática que le caracterizaba a Eichmann y la aparente normalidad con la que explicaba las acciones genocidas. No se sentía culpable, ya que solamente ejercía su deber, dejando de lado la cuestión ética del problema. Entonces, la filósofa concluye que los grandes males, como en este caso el Holocausto y exterminio de los judíos, pueden ser cometidos por gente aparentemente normal. Aunque Eichmann fue descrito como un monstruo, las reflexiones de Arendt señalaban algo diametralmente opuesto. Además, la filosofa indicó que el *spiritus movens* de las acciones de Eichmann no fueron ni su odio desmesurado ni su locura, sino que fue un sistema que se basaba en el exterminio, que le incitó a actuar como una marioneta burocrática (Arendt, 2003: 37, 174). Estas reflexiones se acercan a las de la antropóloga argentina Rita Segato, que en su libro *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (2019) escribe que la tesis principal del feminismo sostiene que:

> los crímenes sexuales no son obra de desviados individuales, enfermos mentales o anomalías sociales, sino expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad (19).

Con este mismo planteamiento, Žižek en su trabajo *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2007) se refiere a la aparente 'normalidad' de los perpetradores de los crímenes brutales:

> Hannah Arendt tenía razón. Estas figuras no son personificaciones del sublime y byroniano mal demoníaco: la distancia entre su experiencia íntima y el horror de sus actos era inmensa. La experiencia que tenemos de nuestras vidas desde nuestro interior, la historia que nos narramos acerca de nosotros mismos para poder dar cuenta de lo que hacemos, es fundamentalmente una mentira. La verdad está fuera, en lo que hacemos (2009: 64).

Del mismo modo, Tzvetan Todorov en el ensayo *La memoria, ¿un remedio contra el mal?* menciona el caso de un etnólogo francés, François Bizot, que fue hecho prisionero por los jemeres rojos, pero al final fue liberado y tuvo la oportunidad de declarar como testigo en el juicio contra Duch, uno de los responsables del campo de concentración situado en Tuol Sleng. No obstante, la crueldad con la que era conocido Duch, escribe Todorov, “Bizot no tiene más remedio que admitirlo, y este hecho le conturba profundamente, no tiene nada de monstruo, ni de perverso, ni de loco; se parece a los demás hombres, y por lo tanto a él mismo” (2009: 16). Entonces, concluye Todorov:

> A menudo se trata a los grandes criminales de 'bestiales'. En realidad, el hombre encuentra las razones para las masacres que lleva a cabo en aquello que, precisamente, le aleja de los animales. Sin llegar a hacer de él un insulto, habría que dejar de tomar el adjetivo 'humano' por un cumplido. Los animales matan para comer o para defenderse; los hombres para protegerse de los peligros que a menudo sólo existen en su imaginación, o para llevar a cabo proyectos surgidos de su cabeza (2009: 18).

Todorov enfatiza que las circunstancias específicas, o en términos agambenianos[19] 'los estados de excepción', fácilmente pueden convertir cada ser humano en un ser bestial. Hay que tomar en cuenta el pasado individual, así como la atmósfera política e histórica en la que un ser individual ha crecido[20]. La humanidad, dice Todorov, no "es un sinónimo de generoso o misericordioso" (2009: 37), por lo que hay que aceptar la inhumanidad como una parte instrínseca de la humanidad al mismo tiempo que trabajar para comprenderla y domesticarla. O en palabras de Jacques Rancière "Este 'inhumano' es la parte de nosotros que no controlamos, indefensión de la infancia, ley del inconsciente, relación de obediencia hacia otro absoluto" (2005: 33). No obstante, para no caer en el relativismo moral que, según la investigadora Tomás Cámara, podría justificar o legitimar los actos violentos, entonces deberíamos acercarnos a los actos de la violencia, el dolor y los sufrimientos extremos con una "una responsabilidad intelectual impecable" (2015: 110). Además, la autora comprende la violencia como un lenguaje, en una línea similar como lo hace la antropóloga argentina Rita Segato con las violaciones y los femicidios, cuya gramática nos sirve para descifrar y penetrarar su "construcción sintáctica de profundo simbolismo" (*Ibíd*.: 115). Es decir, pensar y analizar las violencias deberían ser las herramientas que combatirían la violencia o, por lo menos, llevarían a su disminución.

En 1970 Arendt publica *Sobre la violencia.* En esta obra analiza el fenómeno, en primer lugar, contraponiéndolo al concepto de poder. Un factor importante de la obra es el contexto histórico y político que la autora tiene en cuenta – los grandes cambios que se produjeron en la manera de hacer la guerra en el siglo XX, con la aparición de las armas nucleares y biológicas. Sin embargo, la parte que nos parece interesante tiene que ver con la distinción que la autora hace entre la violencia y el poder. A diferencia de Rita Segato y la filósofa italiana, Adriana Cavarero, que mencionaremos más adelante, Arendt distingue estos dos fenómenos. Para ella, el poder nunca es un acto individual, sino que exige una multitud, mientras que la violencia se apoya solamente en los instrumentos: "Una de las distinciones más obvias entre poder y violencia es que el poder siempre precisa el número, mientras que la violencia, hasta cierto

[19] Me refiero al término de 'estado de excepción' elaborado por Giorgio Agamben en su estudio *Estado de excepción, Homo sacer II, I.*

[20] Estas reflexiones las podemos relacionar con la investigación hecha por Femenías y Soza Rossi (2009), que observan el aumento de la violencia hacia mujeres en la era neoliberal como una consecuencia directa de la precarización y feminización general del trabajo. La imposibilidad de mantener la imagen de "varón proveedor decimonónico" (50) desplaza a los sujetos masculinos de los lugares históricamente asignados por lo que deciden "disciplinar con violencia a aquellas mujeres autónomas que ven como el eje de sus males" (44), aunque el sistema explotador los afecta a todos en la misma medida.

punto, puede prescindir del número porque descansa en sus instrumentos" (2006: 57). Arendt continúa explicando que la violencia y el poder son conceptos opuestos porque donde está uno, el otro está ausente. Para Arendt, la violencia, aunque nunca es legítima, puede ser eficaz en la medida en que cumple su objetivo, aunque siempre con el miedo de que los medios superen el fin. De ahí Arendt concluye que la violencia puede ser eficaz sólo en el corto plazo, porque la violencia a largo plazo siempre superará el objetivo. Asimismo, pone un énfasis especial en la instrumentalización de la violencia y su objetivo supremo: "La violencia es, por naturaleza, instrumental; como todos los medios siempre precisa de una guía y una justificación hasta lograr el fin que persigue" (70). La autora no se refería en un ningún momento a la violencia de género, pero teniendo en cuenta estas reflexiones, cabe preguntarnos entonces ¿cuál es el fin y el objetivo último de la violencia de género si cada violencia tiene un fin para obtener?

Por su parte, uno de los filósofos más conocidos actualmente y ya mencionado anteriormente, el esloveno Slavoj Žižek en su obra *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2007) postula que la violencia visible, la que presenciamos y cuyo perpetrador podemos detectar, lo que el autor llama la violencia subjetiva, es producto de la violencia escondida e intrínseca a nuestro sistema político y económico. Por lo tanto, Žižek distingue dos tipos de violencia: sistémica y simbólica. La primera sería resultado de los imperativos económicos entrelazados con el sistema político, mientras que la simbólica está enraizada en el lenguaje, ya que el otro siempre será, en palabras freudianas, "un intruso traumático" (76). Aquí Žižek se aleja del pensamiento benjamiano que ve en la comunicación la imposibilidad de la violencia. Walter Benjamin, de hecho, en su conocido ensayo "Para una crítica de la violencia" (1921), declara que el lenguaje como un medio que sirve para "el entendimiento mutuo" (34), es también un área completamente inaccesible a la violencia. Žižek, por otra parte, partiendo desde el psicoanálisis, sostiene que el lenguaje abre el abismo que nos separa del otro sujeto y no sirve para llegar a un acuerdo armónico, porque, como dice el filósofo citando a Sloterdijk, "más comunicación significa sobre todo mucho más conflicto" (2007: 76). Rita Segato (2019), en la misma línea, lee las violaciones y los femicidios como actos comunicativos que sirven para 'un entendimiento mutuo', para apoyarnos con las reflexiones benjamianas, y que envían un mensaje "a la colectividad (con la que) comparten el imaginario de género" (19).

La filósofa y teórica feminista italiana Adriana Cavarero publica en 2008 *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea,* donde intenta definir las violencias que presenciamos en la época actual. La autora analiza los eventos históricos desde Auschwitz hasta el ataque en la estación de Atocha y las Torres Gemelas en Nueva York para argumentar que el léxico

político actual no dispone de los términos apropiados que podrían describir los crímenes y la compleja red de poder y violencia que caracterizan la escena política contemporánea. La guerra y el terrorismo son viejas categorías que no representan ya las nuevas violencias que pueden pasar en cualquier momento y pueden afectar a cualquier persona. Por eso, Cavarero, guiada por la innovación lingüística, propone otro término – *horrorismo*, para, además, llamar la atención sobre las víctimas y no sobre los guerreros. Su argumentación parte de la premisa de que hoy en día las víctimas civiles son mucho más numerosas que los soldados muertos, por lo que la vieja lógica político-militar resulta inadecuada. Escribe Cavarero: "No es cuestión de inventar una nueva lengua, sino de reconocer que es la *vulnerabilidad* del inerme en cuanto específico paradigma epocal la que debe venir a primer plano en las escenas actuales de la masacre" (12). Sus reflexiones aquí resuenan con la teoría sobre los cuerpos precarios y vulnerables de Judith Butler, porque pone en el foco de nuestra atención en la víctima, proponiendo que "identificarse con las víctimas es sobre todo un disponer de su palabra para cubrir el silencio sin olvidar el alarido" (*Ibíd.*).

Ampliando el marco teórico y siguiendo las reflexiones de Hannah Arendt, Cavarero considera las nuevas violencias que pueden pasar en cualquier lugar y afectar a cualquier persona, un ataque ontológico a la dignidad del individuo. Las personas no solamente son aniquiladas, sino torturadas, mutiladas y deshumanizadas. Este ataque a la dignidad ontológica del ser humano caracteriza, de hecho, la historia de la filosofía occidental, que sacrifica la pluralidad humana por una absolutización del uno. De esta manera, proponiendo la vulnerabilidad como una característica *par excellence* del ser humano, Cavarero se inclina hacia la teoría feminista, abogando más por un sujeto que no sea autosuficiente, y cuya relación con el otro pondría en énfasis la ontología de vinculación y dependencia. Destacando la vulnerabilidad como una particularidad humana se quiere acentuar una responsabilidad colectiva como una forma de resistencia hacia estas nuevas formas de violencia. Aquí, de hecho, podemos hacer un paralelo con las escrituras que analizaremos en los siguientes capítulos y que se inscriben muy bien dentro de la teoría de Cavarero: todas enfatizan las subjetividades vulnerables y giran una mirada a la víctima, otorgándole la voz y las subjetividades negadas por la violencia.

II.6. La violencia y el género

Antes de proporcionar una definición de la violencia de género, primero nos detendremos en el concepto de 'género', que también resulta imprescindible definir. Cabe señalar que el género como una categoría analítica se desarrolla a partir de los años sesenta y ochenta cuando las teóricas feministas, anglosajonas, sobre todo, entendieron la necesidad de analizar la subordinación de las mujeres arraigada en la diferencia histórica entre los géneros (Ramos Escandón, 1997). Estas reflexiones son también una consecuencia del trabajo de las feministas anteriores que tocaron el tema sin precisar el término 'género'. Ruiz Espinar (2007: 25), por ejemplo, asevera que ya en *Segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir escribe la conocida frase de que "mujer no se nace sino se hace", enfatizando así el amplio aparato de circunstancias sociales y culturales que influyen en la construcción de lo que conocemos como "mujer" o "lo femenino", dejando de lado el aspecto biológico y natural. De Barbieri (1992) al respecto escribe:

> [L]os sistemas de género/sexo son los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anátomo-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general al relacionamiento entre las personas (149/150).

Comúnmente se contrapone el término de género al término sexo, donde el último hace referencia a las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, mientras que el primero se refiere a las divergencias socioculturales fundadas en base a esa raíz biológica que los seres humanos incorporamos (Ruiz Espinar, 2007: 25). Es decir, hay que entender el género como una construcción social que históricamente adscribía determinados roles tanto a los hombres como a las mujeres a partir de sus diferencias biológicas (Ramos Escandón, 1997).

Ahora bien, para definir la violencia de género nos servimos de las palabras de Femenías y Rossi (2009), quienes la entienden como "aquellos actos o amenazas, sea en el hogar o en la comunidad, incluyendo los actos perpetrados o tolerados por el Estado, que infunden miedo o inseguridad en la vida de las mujeres e impiden lograr la igualdad, el desarrollo y paz" (44). La violación, como uno de los actos más frecuentes de la violencia de género, Segato la define como "el uso y el abuso del cuerpo del otro, sin que éste participe con intención o voluntad comparables" (2010: 22). Espinar Ruiz, por su parte, destaca una simbiosis de la violencia estructural y cultural que muchas veces desemboca en la violencia de género (2007: 41).

Es decir, la violencia física que se manifiesta en los cuerpos femeninos es el resultado de unos procesos complejos y de ciertas relaciones de poder que se encuentran profundamente arraigadas en las sociedades patriarcales, manifestándose en forma de desigualdades históricas y culturales que hallamos entre mujeres y hombres. Asimismo, cabe destacar que la violencia de género y la violencia estructural preceden, en realidad, a lo que Pierre Bourdieu, en *La dominación masculina* (1998), denomina como la violencia simbólica. En este estudio, el sociólogo francés intenta detectar la raíz de la dominación masculina y sostiene que la visión andocéntrica del mundo viene impuesta como una visión neutral que no requiere explicaciones ni justificaciones (2000: 22). Además, prosigue que el orden social percibe el cuerpo humano como una realidad sexuada donde se manifiestan todas las divisiones sexuantes (*Ibíd*.). Bourdieu plantea que una de las posibles justificaciones de la naturalización de la diferencia social entre los sexos se puede entender como una consecuencia de la diferencia biológica y anatómica entre el sexo/cuerpo femenino y masculino. El orden social, entonces, se debe entender como una "inmensa máquina simbólica" (24) y un constructo social naturalizado.

La aceptación de esta división constitutiva como una división natural y única posibilita, de hecho, aquello que Bourdieu denomina violencia simbólica. Las víctimas de esta violencia no la perciben como tal, es decir, no reconocen su posición como una posición impuesta por el orden social y, consecuentemente, no la cuestionan. Así, se puede articular la dominación masculina porque está asimilada en el orden social. Por esta razón, dicha división biológica y sexual hace que "las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico" (49). En este sentido, naturalizando las categorías divisorias androcéntricas, la fuerza y la violencia simbólica se expanden sin ser percibidas como tales, casi de una manera imperceptible, penetran en el orden social. Es precisamente de esta manera que influyen en la construcción de los sujetos, ya que la desigual relación de poder entre los sexos/género representa una parte importante de su constitución.

Para entender los conceptos de la violencia estructural y la cultural tomamos la definición propuesta por Jiménez Bautista y Muñoz Muñuz, para los que se trata de:

> aquellos procesos de la violencia en los que la acción se produce a través de mediaciones institucionales o estructurales. Podría ser entendida como un tipo de violencia indirecta presente en la injusticia social, y otras circunstancias que en definitiva hacen que muchas de las necesidades de

> la población no sean satisfechas cuando, con otros criterios de funcionamiento y organización, lo serían fácilmente. También desde su origen, y en relación con las mediaciones que la hacen posible, pone de manifiesto los impulsos, incitaciones e interacciones entre unas y otras formas de violencia (2004)

Espinar Ruiz, además, bajo el sintagma de violencia de género incluye las siguientes manifestaciones:

> [a]gresiones como la violencia en el hogar, violaciones, la trata de mujeres y niñas, la prostitución forzada, la violencia hacia la mujer en conflictos armados, los asesinatos por razones de honor, el infanticidio femenino selectivo o la mutilación genital, son distintas formas de violencia de género, que obedecen a unas raíces comunes: la violencia estructural y cultural que, en las distintas sociedades, siguen sufriendo las mujeres como colectivo (2010: 22).

Segato también destaca que la violencia doméstica, perpetrada dentro de hogar y entre personas emparentadas, es el tipo más frecuente de la violencia (2010: 21). La autora contrapone este tipo de violencia a lo que ella denomina 'violencia cruenta', la que se comete por personas desconocidas y anónimas en los lugares públicos mediante la fuerza y la amenaza (21). Tanto Femenías y Rossi como Segato, encuentran la raíz de la violencia de género en el patriarcado y en la asimétrica relación entre géneros que este sistema provoca. Para Segato, el patriarcado se basa en la desigualdad de géneros y representa "la estructura política más arcaica y permanente de la humanidad" (2018: 17), que en el espacio latinoamericano se consolidó, ante todo, con la conquista[21]. Según la autora, la conquista, que viene a ser una condición tanto de la modernidad como del capitalismo (2018: 18), provocó unos cambios tectónicos en la organización jerárquica, reemplazando así la matriz dual que antes guiaba las relaciones de género y se caracterizaba por la reciprocidad, con la matriz binaria moderna que se caracteriza por la dominación del uno sobre el otro. Con estos cambios, el espacio doméstico de las mujeres

[21] Segato señala que antes de la conquista, en el espacio latinoamericano que ella denomina "mundo-aldea" existía "un patriarcado de baja intensidad o bajo impacto" y, aunque allá también existían diferentes posiciones de género (que equivale a las relaciones de género en la modernidad), en ese mundo también "son más frecuentes aberturas al tránsito y circulación entre esas posiciones que se encuentran interdictas en su equivalente moderno occidental" (2018: 122/123). Como ejemplo la autora enumera los pueblos indígenas: "los warao de Venezuela, cuna de Panamá, guayaquís (aché) de Paraguay, trio de Surinam, javaés de Brasil y el mundo incaico precolombino (…) incluyen lenguajes y contemplan prácticas transgenéricas estabilizadas, casamientos entre personas que el Occidente entiende como del mismo sexo, y otras transitividades de género bloqueadas por el sistema de género absolutamente enyesado de la colonial/modernidad" (*Ibíd.*).

paulatinamente se despolitiza, adquiriendo las características de lo íntimo y privado que incluso se mantienen así hoy en día. La autora también sostiene que examinar la historia de la esfera y ámbito público, significa, en realidad, examinar la historia del patriarcado y del estado: "[E]l estado es siempre patriarcal, no puede dejar de serlo, pues su historia no es otra cosa que la historia del patriarcado" (2018: 115). De ahí, la autora concluye que la primera colonia del hombre es el cuerpo de la mujer, por lo que su planteamiento aquí lo podemos relacionar con el de la teórica italiana Silvia Federici, que en su libro *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (1998) relaciona la mirada 'posesiva' hacia el cuerpo femenino con la transición de la era feudal hacia el capitalismo y con la pérdida de tierras comunes (que fueron reemplazadas por los cuerpos femeninos según la autora).

Para Femenías y Rossi, la 'normalidad' bajo la que se nos presenta la asimetría de los géneros es un producto de la dominación masculina que se articula en el plano ideológico del sistema patriarcal (2009: 59). Los componentes simbólicos conforman nuestras conciencias y las identidades:

> Ni la naturaleza, ni la ontología, ni la tradición condicionan a los individuos tanto como la fuerza de la ideología inscripta en un sistema de creencias. Se habilita de este modo la *identidad maternal natural* de las mujeres y el *deseo de poder, la agresividad y la superioridad natural* de los varones, como posiciones legitimadas ancestralmente a nivel simbólico, en el marco de lo que Young denominó 'una metafísica general de la ideología'. Así se impone *normalidad,* sostenida estructuralmente por esa ideología-metafísica (*Ibíd.)*.

Segato parte de la época neoliberal contemporánea que ella denomina "era de los derechos humanos y de la ONU" (2018: 15), en la que observa la violencia patriarcal como un síntoma que se expande de una manera exponencial a pesar de todos los esfuerzos conseguidos en el campo de la letra. También dedica una buena parte de sus investigaciones a los crímenes de Ciudad Juárez, donde concluye que la violencia sexual tiene como objetivo no solamente imponer la fuerza y control físico a la víctima, sino también el control moral: "[l]a reducción moral es un requisito para que la dominación se consume y la sexualidad, en el mundo que conocemos, está impregnada de moralidad" (2018: 50). En la misma tónica, Susanna Nanni subraya la naturaleza estructural tanto de la violencia de género como del femicidio y destaca que esto:

> implica y pone de relieve la responsabilidad institucional por la falta de erradicación de los factores culturales, sociales y económicos que la hacen posible, por no garantizar el derecho de las mujeres a la integridad física y psíquica, y a vivir con seguridad y dignidad en su propia comunidad, por la ineficacia demostrada en prevenir, perseguir y condenar cada y todas formas de discriminación de género (2019: 82).

II.7. ¿Qué es un femicidio?

De las seis obras que forman parte del corpus literario, tres tratan el tema del femicidio. En *Chicas muertas* de Selva Almada incluso se hace una referencia nítida al término: "Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos *el término femicidio*" (2014: 18, énfasis nuestro). En la novela de Dolores Reyes, encontramos el término en la dedicación: "A las víctimas de femicidio, a sus sobrevivientes" (2019).

El femicidio se considera como la culminación trágica de la violencia de género, y por mucho tiempo no se distinguía del homicidio legislativamente. Se trata, de hecho, de una vieja praxis y lo que ahora denominamos como tal, "en el pasado era visto como una necesidad para garantizar el dominio y el orden social masculino, mediante la profilaxis social, es decir, mediante la supresión de los agentes transgresores y desestabilizadores" (Hester según Pineda, 2019: 21). Las feministas, norteamericanas sobre todo, se dieron cuenta de la importancia y necesidad de nombrar los fenómenos sociales, tal como es el femicidio, para visibilizar el problema y concienciar a la sociedad. Aunque el término en inglés lo encontramos por primera vez en 1801, en la obra *A satirical view of London at the commencement of the nineteenth century* de John Corry, donde hacía referencia a la seducción "de una mujer virgen por parte de un hombre casado" (Nanni, 2019: 82), tendremos que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para su consolidación bajo el uso que hoy en día conocemos. En 1992, por ejemplo, aparece el libro de Jane Caputi y Diana Russell *Femicide: The Politics of Woman Killing*, una de las obras clave en cuanto al planteamiento teórico del término. En esta obra, Caputi y Russell lo definen de esta forma:

> El feminicidio representa el extremo de un *continuum* de terror anti-femenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil incestuoso o extra-familiar, golpizas físicas

> y emocionales, acoso sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina, en el aula) mutilación genital (clitoridectomías, escisión, infibulaciones) operaciones ginecológicas desnecesarias (histerectomías gratuitas) heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización de la contracepción y del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica, y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo resultan en muerte, ellas se transforman en feminicidios (Caputi and Russell. citado por Rita Segato, 2006).

Desde su definición, el término ha sido introducido en las ciencias sociales y los estudios de género, cobrando así una dimensión política necesaria. Para Russell, la cuestión clave para decidir si se trata de un femicidio o no es: ¿hubo sexismo como motivación del crimen? (Solyszko Gomes: 2013, 28). Porque si el sexismo y la misoginia están ausentes, no importa que la víctima sea mujer, este caso no se considera como un femicidio. Para la autora, este tipo de violencia, ejercida por los hombres cuando se sienten amenazados o desafiados, tiene el objetivo único de mantener el sistema patriarcal y su poder (*Ibíd.*).

La traducción del término al castellano se produce a partir de la implementación del término por parte de Russell (Nanni, 2019: 18), y en una estrecha relación con los crímenes ocurridos en Ciudad Juárez, donde a cientos de mujeres —mayoritariamente mestizas de clase baja— se las viola, tortura y mata desde la época de los 90 e incluso hasta hoy en día. Además del término 'femicidio', en el contexto latinoamericano se usa también el término 'feminicidio'. Podemos definir el femicidio como el asesinato de mujeres por parte de hombres (y mujeres, también), motivado por el odio y por el género de la víctima, es decir, por el mero hecho de ser mujeres. Mientras que el feminicidio, término acuñado por la investigadora mexicana Marcela Lagarde, "se acompaña de todo lo que es la violencia institucional que conduce a la impunidad, o sea, incluimos en el feminicidio, la violencia institucional como parte del fenómeno mismo" (Lagarde, 2006: 223). Según Solyszko Gomes, Lagarde es una de las teóricas y pensadoras más importantes del feminismo latinoamericano y es responsable de la traducción de las obras de Russell, además de ser una de las responsables de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia en 2007. También es responsable de la implementación del término feminicidio dentro de la legislación mexicana (2013: 30). En otra ocasión Lagarde proporciona también esta definición del feminicidio como "el conjunto de acciones que tienden a controlar y eliminar a las mujeres a través del temor y del daño, y obligarlas a sobrevivir en el temor y la inseguridad, amenazadas y en condiciones humanas mínimas al negarles la satisfacción de sus reivindicaciones vitales" (1997). Tornero (2019) destaca que el término 'femicidio' aparece en

Argentina con la publicación del libro *Femicidios e impunidad* de Barcaglione y Chejter en 2005. En el ya mencionado estudio *La guerra contra las mujeres*, Segato ofrece esta definición basándose en los crímenes de Ciudad Juárez:

> ¿Qué es, entonces, un femicidio, en el sentido que Ciudad Juárez le confiere a esta palabra? Es el asesinato de una mujer génerica, de un tipo de mujer, solo por ser mujer y por pertenecer a este tipo, de la misma forma que el genocidio es una agresión genérica y letal a todos aquellos que pertenecen al mismo grupo étnico, racial, lingüístico, religioso o ideológico. Ambos crímenes se dirigen a una categoría, no a un sujeto específico. Precisamente, este sujeto es despersonalizado como sujeto porque se hace predominar en él la categoría a la cual pertenece sobre sus rasgos individuales biográficos o de personalidad. (Segato, 2018: 50).

Segato, además, destaca que es necesario distinguir entre los femicidios íntimos a los que precede una relación interpersonal y los femicidios bélicos. Los últimos tienen carácter impersonal y público, y la autora los clasifica como "femigenocidios", y que se reserva "para los crímenes que, por su cualidad de sistemáticos e impersonales, tienen por objetivo específico la destrucción de las mujeres (y hombres feminizados) solamente por ser mujeres sin que haya posibilidad (…) de personalizar o individualizar ni el móvil de la autoría ni la relación entre perpetrador y víctima" (*Ibíd*. 163).

La mayoría de las teóricas, además de la misoginia y el machismo, subrayan también la importancia y el rol del Estado en la promoción de los femicidios, ya que no ha hecho todo lo posible para garantizar una vida sana a las niñas y mujeres. Así, José Manuel Valenzuela postula que el femicidio "puede persistir sólo si existe un orden patriarcal que lo cobije y una fuerte incapacidad o complicidad del Estado" (Valenzuela por Herrera Sánchez, 2017: 63). En la misma línea, habría que citar a Jane Caputi, que asimismo exclama "Si hablamos de feminicidio, el Estado debe entenderse como un actor implicado" (*Ibíd*.). De ahí podemos sacar la conclusión de que la vida de las mujeres se define como una vida precaria, o en palabras de Judith Butler, "vidas que no pueden ser humanizadas, que no encajan dentro del marco dominante de lo humano" (2006: 60). De esta manera, el femicidio se puede observar como la consecuencia de la violencia estructural, la desigualdad de géneros y el comportamiento misógino y sexista por parte de los hombres hacia el cuerpo femenino y la vida femenina.

NARRACIONES VIOLENTAS

III. NARRACIONES VIOLENTAS: ¿QUIÉN NOS ESCRIBIRÁ CUANDO NOS HAYAN ASESINADO? EL FEMICIDIO Y LA BÚSQUEDA DESESPERADA EN *CHICAS MUERTAS* DE SELVA ALMADA

III.1. La no-ficción —el género en disputa

Aunque la novela de Selva Almada *Chicas muertas* (2014) en palabras de Mauro Rucovsky (2019) "excede el registro de la crónica, la novela, la investigación literaria y la investigación documental" (79) y se acerca así a lo que Ludmer denomina "la literatura post-autónoma", en este capítulo nos detendremos primero en el género de la no-ficción[22], que algunos críticos (Alonso Alonso: 2016, Falbo: 2017) destacan como el rasgo principal de la obra. En primer lugar, hay que volver la mirada hacia la historia del género para poder relativizarlo, teniendo en cuenta la luz arrojada en este campo por los giros teóricos de las últimas décadas.

Ahora bien, la negación ante la palabra 'ficción' nos deja perplejos, sin embargo, es un término que sigue estando en uso especialmente en la nueva literatura latinoamericana. Una obra puede ser a la vez calificada como una 'no-ficción' y una novela, como es el caso de *Chicas muertas*, que una parte de la crítica etiqueta como una 'no-ficción', mientras que otros, como por ejemplo la crítica argentina Beatriz Sarlo, clasifican esta obra en la contratapa del libro como una "novela de la provincia" (Almada, 2014), lo que solamente aumenta la confusión genérica que estas obras provocan, porque, ¿cómo puede ser que haya una novela sin la ficción? La no-ficción la encontramos como 'sustancia' de la mayoría de las obras que parten de lo 'real', como, por ejemplo, las crónicas, las biografías y las autobiografías, el ensayo, las memorias y los relatos historiográficos, y estas divisiones eran válidas antes de los giros teóricos de las últimas décadas que diluyeron las fronteras entre la ficción y la realidad.

Según Romina Laura García, la no-ficción surge de un específico momento histórico en el que la narración periodística (norteamericana, sobre todo) se encontraba en crisis y necesitaba encontrar un nuevo modo de relatar los hechos, basándose en una perspectiva más personal (1999: 41)[23]. La inmediata consecuencia de la adopción de una perspectiva más personal fue la

[22] En esta introducción, utilizaremos la denominación "no-ficción" porque es la expresión que más se suele utilizar por la crítica literaria, no obstante, cabe destacar que también se utilizan las denominaciones "el relato documental o testimonial" (Amar Sánchez, 1992: 13).

[23] Según Laura García (1999) en 1962 cuando sale el artículo "Joe Louis: el Rey hecho Hombre de Edad Madura" de Gay Talese se considera como la fecha de aparición del género. Un grupo de periodistas norteamericanos que

ruptura con el esquema tradicional de la noticia, que comúnmente respondía a las cinco preguntas clave ¿Qué?, ¿Quién?, ¿Dónde?, ¿Cuándo?, ¿Por qué? y siempre contaba con un narrador objetivo en tercera persona, así como un lenguaje conciso y preciso (*Ibíd*). Estas nuevas producciones quedaron fuera del campo del género periodístico porque desafiaban la objetividad y la crudeza de su estilo tradicional, al mismo tiempo que fusionaban diferentes géneros y adoptaban diferentes puntos de vista mediante el uso de monólogos y diálogos (42).

De esta manera, 'nació' el nuevo género híbrido entre la literatura y el periodismo que algunos bautizaron como el "nuevo periodismo" (*Ibíd.*), el término que se emplea más en los EE.UU., mientras que 'no-ficción' o 'relato testimonial/documental' prevalece en la tradición hispánica. Sin embargo, el periodismo rechaza este tipo de textos por carecer de la objetividad necesaria, así como por desafiar las establecidas nociones de verdad, historia y ficción, según destaca Laura García (1999). Algunos críticos incluso sostenían que el auge del nuevo género resultaría en "la muerte de la credibilidad en el reportaje" (Amar Sanchéz, 1992: 15). La polémica se desató aún más después de la publicación del libro *A sangre fría* del escritor norteamericano Truman Capote en 1966, en el que se relataba, mediante técnicas y estrategias literarias, la matanza de una familia agrícola que fue asesinada por dos vagabundos en Kansas.

La novedad es que Capote mismo clasificó su obra como "novela de no-ficción" (*nonfiction novel*) enfatizando que lo que hizo era simplemente 'novelar' un hecho policial (1999: 43). El autor dedicó cinco años a la investigación para poder "escribir lo que yo denominaba una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que cada palabra de él fuera rigurosamente cierta" (Capote según Cantavella, 2002: 8). El asunto es que los lectores norteamericanos de aquel entonces todavía recordaban los atroces acontecimientos cuando el libro salió, pero con el paso de tiempo, aun teniendo en cuenta que el libro se basa en hechos reales, el texto empezó a percibirse simplemente como una novela, lo que remite a la arbitrariedad del concepto de ficción y también nos hace pensar en los orígenes de la novela, que estaban estrechamente ligados con la historia y la verdad. Ana María Amar Sánchez, en su estudio *El relato de los hechos* (1992), nos recuerda que en sus comienzos la novela fue considerada como una ficción factual y que su relación con la verdad fue casi siempre ambigua (21). Por mucho tiempo la novela encarnaba este límite borroso entre la verdad y la ficción, pero la tendencia del realismo en la novela del siglo XIX, que acercó la novela a la "ficción verosímil" (22), dejó de lado dicho límite.

---

trabajaban para el *New York Herald Tribune* y *Esquire* decidieron jugar con la forma y adoptar estrategias de narración de la literatura para ofrecer otro modo de narrar los hechos reales.

El género cobró aún más importancia cuando otro distinguido escritor norteamericano, Norman Mailer, publicó *Los ejércitos de la noche* (1968) con el subtítulo "La historia como la Novela. La Novela como Historia" (2002: 8). El hecho de que dos importantes figuras de las letras norteamericanas se refirieran a sus obras como novelas de no-ficción, arrojó la luz sobre otras obras que utilizaron los mismos procedimientos pero que fueron publicadas antes y en otras literaturas nacionales. En cuanto a la literatura hispanoamericana, por ejemplo, encontramos en la literatura argentina las obras de Rodolfo Walsh, quien publicó *Operación masacre* (1957) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) antes de la mencionada obra de Truman Capote, y el *El caso Satanowsky* (1973) después. Otro distinguido escritor hispanoamericano, Gabriel García Márquez, también publicó en 1970 el libro *Relato de un náufrago*, que anteriormente salía como un serial periodístico en las páginas de *El Espectador*, sobre la experiencia de una persona que cayó de un buque de guerra durante una tormenta. Según Cantavella, el autor no se aparta de los detalles minuciosos y del lenguaje conciso periodístico, pero los sazona con su habilidad literaria (2002: 9). Es decir, estamos ante un género que se encuentra en el cruce entre el periodismo y la literatura, pero cuyos autores inclinan hacia la literatura (como demuestra el subtítulo de Mailer) simplemente, como destaca Wolfe, por el temor a que sus obras sean clasificadas como géneros menores, o sea, obras periodísticas (Wolfe según Cantavella: 10). No obstante, el rasgo que más lo distancia de los textos periodísticos es el modo en el que se ordena el material y las estrategias narrativas que se emplean, que siguen su propia lógica tal y como veremos en el análisis de *Chicas muertas*.

Los textos de no-ficción, como ya hemos señalado, se encuentran en la confluencia entre la ficción y la verdad por la imposibilidad de ser fieles reproductores de los hechos tal como ocurrieron ya que, como sostiene Amar Sánchez "el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes: de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza" (1992: 19). Debido a esta hibridez del género se le pone en cuestión su autonomía, por lo que algunos críticos prefieren observar estos textos teniendo en cuenta el grado de lo ficcional o lo factual, si se inclinan más a la literatura o al periodismo. Por lo tanto, Amar Sánchez argumenta que este tipo de textos deconstruye las viejas dicotomías entre la ficción y la verdad, y de esta manera construye un nuevo género que utiliza los modos ficcionales para mantener el compromiso y fidelidad con los hechos reales. Sin embargo, continúa la autora, la etiqueta de género como una categoría bien limitada es una solución poco feliz, porque este tipo de discurso lo encontramos a lo largo de toda la historia de la literatura.

Por ejemplo, en la literatura argentina, ya en la gauchesca hay obras que confluyen entre el periodismo y la literatura, como por ejemplo "Cielito Patriótico" (1818) y "Relación" (1822) de Bartolomé Hidalgo, o una aguafuerte de Roberto Arlt "He visto morir" (1931), donde el autor construye un relato sobre el fusilamiento del anarquista Di Giovanni a partir de una información periodística (20). Por lo que, para evitar las incertezas en cuanto a la pureza del género, Amar Sánchez propone pensar este género en términos de discurso narrativo no ficcional (21) que "supera y evita las limitaciones de toda clasificación e incluye diversas clases de textos más o menos cercanos al periodismo o a la ficción, en tanto se produzcan en ellos cierto tipo de transformaciones narrativas" (*Ibíd*.). Sin embargo, la base 'real', es decir, las referencias a los hechos ocurridos, sigue siendo la esencia del género. En este sentido, la autora sitúa el género de la no ficción o el discurso narrativo no ficcional dentro de la tradición de la literatura fáctica surgida en torno a una polémica entre los escritores alemanes Brecht, Benjamin y Eisler por una parte y Lukács por la otra. Los escritores alemanes discutían sobre cómo debería ser la nueva literatura fáctica que acompañaría la nueva época (se trataba de los años previos de la llegada al poder de los nazis, la década de los años treinta del siglo pasado).

Mientras que Lukács defiende firmemente la tradición de la escuela realista como la única fiel sirviente de la ideología y "la noción de reflejo como el único camino posible" (25), el otro grupo se posiciona a favor de una literatura que se basa en los hechos, es decir, una literatura fáctica que combina el material histórico con los procedimientos narrativos nuevos, ya que "los nuevos temas exigen formas nuevas que se valgan de la evolución de los medios técnicos" (25). Además, se presta atención a la involucración al lector para informarle y, asimismo, hacerle cómplice del texto. Para llegar a esto, se trabaja con el material documental para que obtenga diversas significaciones al mismo tiempo que se forman nuevos campos de relación debido al trabajo de montaje (*Ibíd.*). De esta manera, además, se politizan los textos literarios, y se aumenta la participación activa de los lectores, lo que sin duda provocan las dos obras de escritoras argentinas[24], es decir, "el género se integra a una tradición que propone un arte vinculado con lo político, pero para ello privilegia la renovación formal como único medio de lograr la desautomatización del lector" (27). Por lo tanto, la autora considera que el discurso no-ficcional surge de una necesidad de renovación literaria seguida por contextos históricos donde lo que ocurre (las revoluciones y las guerras, por ejemplo) no requiere de lo imaginario para transponerse en los relatos, porque la realidad misma ya es más extraña que la ficción (28).

[24] Pensamos tanto en *Chicas muertas* de Selva Almada como en *Por qué volvías cada verano* de Belén López Peiró, ya que ambas obras se construyen en la base de la referencia de lo 'real'.

En tal sentido, la tendencia hacia la literatura de no ficción resulta mucho más necesaria y relevante en las letras latinoamericanas que en las estadounidenses, argumenta Amar Sánchez.

Otra característica del género que resulta ser polémica es su hibridez textual, que desafía y transgrede los cánones literarios convencionales y desestabiliza las jerarquías mezclando los géneros cánonicos con la cultura popular y géneros no institucionalizados. Esta fusión que se produce entre los géneros menores o extraliterarios con los géneros más convencionales, como, por ejemplo, mezclar un informe periodístico con citas de T.S. Eliot o con el *nouveau roman* (30), hace que los textos de la no-ficción, además de superar las dichas barreras entre la alta y cultura pop, entablan su propia tradición y se articulan como literatura, sostiene Amar Sánchez (*Ibíd*.). Además de esta dicotomía, los textos de no-ficción generan una dialéctica entre la ficción/realidad, abriendo así la discusión sobre lo que entendemos bajo estos dos conceptos. Sin embargo, la realidad no se debe confundir con lo *real,* es decir, hay que distinguir entre los hechos y la realidad, que ya es una construcción social y cultural y existen varías, y no solamente una[25]. Lo que se pretende con esta afirmación, según Amar Sánchez, no es eliminar la noción del mundo real, sino indicar que la forma de describir la realidad ya de por sí es una construcción cultural (30). Lo que nos lleva a cuestionar el concepto de la ficción también.

El escritor argentino Juan José Saer, en su obra *El concepto de ficción*, publicada en 1997, sostiene que la diferencia y la supuesta jerarquía entre los conceptos de verdad y ficción es solamente una mera fantasía moral (2014: 15). La ficción también es una convención que ha padecido cambios a lo largo de la historia, por lo que tampoco tiene unas reglas fijas y esenciales. La ficción juega e incorpora lo empírico a lo imaginario y, si recurre y se apropia de lo falso, lo hace, según Saer, solamente para enfatizar su credibilidad (16). Pensamos, por ejemplo, en la literatura de Borges. Saer enfatiza que Borges problematiza tanto el concepto de la verdad como el concepto de la ficción. Esta problemática es, para Borges, "la principal razón de ser de la ficción" (19). Continúa Saer: "Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que

[25] Cabe recordar lo que al respecto escribe Roland Barthes en el ensayo "El discurso de la historia": "En otros términos, en la historia «objetiva», la «realidad» no es nunca otra cosa que un significado informulado, protegido tras la omnipotencia aparente del referente. Esta situación define lo que podría llamarse el *efecto de realidad*. La eliminación del significado, fuera del discurso «objetivo», permitiendo que, aparentemente, se enfrente la «realidad» con su expresión, nunca deja de producir un nuevo sentido, tan cierto es, una vez más, que en un sistema, toda carencia de elementos es en sí misma significante. Este nuevo sentido —extensivo a todo discurso histórico y que define, finalmente, su pertinencia— es la propia realidad, transformada subrepticiamente en significado vergonzante: el discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla, no dejando de repetir *esto sucedió,* sin que esta aserción llegue a ser jamás nada más que la cara del significado de toda la narración histórica" (1994: 175/176).

la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas" (*Ibíd*.). La verdad como base de la historiografía y el discurso histórico, por ejemplo, también ha sido cuestionada después de la aparición del estructuralismo y sobre todo de la narratología, que postuló que la narración se encuentra en la base de la expresión humana, por lo que se empezó a considerar el discurso histórico como una de las formas del texto narrativo[26]. En cuanto al tratamiento de la verdad, Saer escribe:

> No se escribe ficciones para eludir por inmadurez o por irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la 'verdad', sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria (1997: 11/12).

Según Carlos Pabón, las reflexiones de Saer las debemos comprender sobre todo si pensamos en la dificultad o irrepresentabilidad de la violencia desmesurada y los traumas de las dictaduras, por ejemplo. En este sentido, apoyándose en la discusión ya abordada sobre la (im)posibilidad de la ficción para representar el horror, Saer propone que la ficción, a pesar de su aparente 'falsedad' "nos convoca a imaginar lo inimaginable para producir una comprensión más compleja de la realidad" y a veces puede articular la verdad "de manera más eficaz que una narración histórica fáctica[27]", sostiene Pabón (2015: 27). Las fronteras entre el mundo real y la ficción se nos presentan borrosas y también desplazables. Los mismos procedimientos y los mecanismos referenciales los encontramos tanto en los textos de ficción como en los textos

[26] Fernando Reati en su estudio *Nombrar lo innombrable* (1992) escribe que: "[L]a distinción entre la historiografía y la literatura es relativamente reciente. Por largo tiempo se consideró a la historia como una rama de la literatura, antes de que a fines del siglo XVIII se erigiera en un discurso de leyes propias y excluyentes. Para Aristóteles, la historia es inferior a la poesía, porque mientras aquélla habla de lo particular, ésta trata de lo universal. En la Edad Media no se establece una clara división entre la historia y la ficción, y la leyenda incluye en un mismo nivel lo sucedido y lo imaginado sin distinciones. En el Renacimiento, a pesar del surgimiento impetuoso de una verdadera mentalidad pragmática y científica, la historiografía es todavía más un arte de la retórica que una indagación en un problema epistemológico, en cuyo sentido se sigue los pasos de los clásicos (Gossman 3-39). Los relatos de viajes, los diarios y las biografías entremezclan en sus páginas datos reales y ficticios. Voltaire llega a afirmar que la historia es el recitado de datos presentados como verdaderos, mientras que la fábula es el recitado de datos presentados como falsos, implicando así que la diferencia consiste menos en la veracidad de los datos que en la actitud narrativa de su presentación (Veyne, *Writing* 292)" (1992: 128).

[27] Cabe pensar aquí también en las reflexiones de Semprún y LaCapra sobre las posibilidades de la ficción que abordamos en los primeros capítulos de la tesis.

de no-ficción, lo que demuestra que no existe la especificidad de la ficción, o sea, en palabras de Amar Sánchez "todo puede ser ficcionalizado" (1992: 31). La autora recuerda también las similares raíces de hecho y ficción:

> En realidad, la relación entre hecho y ficción ha sido dicotomizada artificialmente olvidando sus raíces comunes: *facere* – hecho – significa hacer, construir y *fingere* – de donde surge ficción – es hacer o dar forma, no hay entonces una diferencia sustancial entre ambos, por el contrario, parecen comprender dos actividades que pueden unirse. El vínculo entre hecho y la ficción destaca el hacer, la construcción, y diluye la asociación ficción-mentira/hecho-verdad (y la posibilidad de ser contado "tal como fue"): surge así un concepto de ficción que no es ya opuesto al de verdad ni sinónimos de pura invención (1992: 32).

Siguiendo el hilo de esta discusión, es menester mencionar las reflexiones tanto de Roland Barthes como de Hayden White que relativizan[28], bajo la influencia de la lingüística del discurso o más adelante del *linguistic turn*[29], la oposición entre los discursos fácticos (históricos en este caso) y los discursos ficticios. Barthes en su "El discurso de la historia" (1967) enfatiza la condición narrativa de la historia que, en este sentido, no se distingue de la epopeya, la novela o el drama. Barthes sostiene que "el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística (como término de un discurso) y, no obstante, todo sucede como si esa existencia no fuera más

[28] Cabe destacar también que, en las teorías recientes, Enzo Traverso, el teórico italiano, pone en tela de juicio la argumentación tanto de Barthes como de White, destacando que "[l]a historia no es asimilable a la literatura, puesto que la puesta en historia del pasado debe ceñirse a la realidad y su argumentación no puede ser dispensada, si fuera necesario, de la exhibición de pruebas" (2008: 14). Traverso, asimismo, cosidera que White confunde la "narración histórica (la construcción de la historia para una narración) y la ficción histórica (la invención literaria del pasado)" (16). Para el autor, los dos autores advierten el problema de la objetividad del discurso histórico: "[N]o se trata de negar la dimensión creadora de la escritura histórica, puesto que el acto de escribir implica siempre, como lo recordaba Michel de Certeau, la construcción de una frase recorriendo un lugar supuestamente blanco, la página'" (15). Sin embargo, continúa Traverso, el historiador no puede escapar de la elaboración textual de la reconstrucción del pasado, pero "jamás podrá, si quiere hacer historia, arrancarla de su pedestal factual" (16).

[29] Enzo Traverso define el giro lingüístico como "[una] etiqueta, bajo la cual se reagrupan un conjunto de corrientes intelectuales nacidas en los Estados Unidos hacia el final de los años sesenta, del encuentro entre el estructuralismo francés, la filosofía analítica y el pragmatismo anglo-sajón" (2008: 13/14) y sostiene, asimismo, que influyó profundamente en la historiografía contemporánea. Luego continúa, refiriéndose al giro: "[p]ermitió romper la dicotomía que separaba hasta entonces la historia de las ideas de la historia social, como también superar los límites simétricos de una historia del pensamiento auto-referencial y de un historicismo fundado en la ilusión según la cual la interpretación histórica se reduciría al simple reflejo de los acontecimientos del pasado a través de un procedimiento riguroso de objetivación y de contextualización. El *linguistic turn* ha señalado la importancia de la dimensión textual del saber histórico, reconociendo que la escritura de la historia es una práctica discursiva que incorpora siempre una parte de ideología, de representaciones y de códigos literarios heredados que se refractan en el itinerario individual del autor. De hecho, ha permitido establecer una dialéctica nueva, entre realidad e interpretación, entre textos y contextos, redefiniendo las fronteras de la historia intelectual y cuestionando de manera fructífera el estatuto del historiador, cuya implicación multiforme en su objeto de estudio ya no se puede ignorar" (*Ibíd*.).

que la «copia» pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la «realidad»" (1994: 174). No obstante, en el proceso de la recopilación de los hechos y en su organización, el discurso histórico no puede alejarse de su "elaboración ideológica" o "imaginaria" (*Ibíd.*). Hayden White, por su parte, en "The Fictions of Factual Representation" (1978) denomina la literatura fáctica como una "ficción de la representación factual" (121) y argumenta que, por razones formales, no es fácil distinguir entre, por ejemplo, una obra de historia y una obra de ficción. Es decir, White argumenta que las dos son "artefactos verbales" (122) y que el objetivo de ambos escritores es el mismo: "proporcionar una imagen verbal de la realidad" (*Ibíd.*). De una manera similar a Barthes, White destaca que los historiadores están obligados a utilizar las mismas estrategias tropológicas de representación que un novelista:

> El novelista puede estar tratando solo con eventos imaginarios mientras que los historiadores están tratando con eventos reales, pero el proceso de fusionar eventos, ya sean imaginarios o reales, en una totalidad comprensible capaz de servir como objeto de una representación es un proceso poético (125).[30]

Existe un conflicto entre verdades en los dos discursos, sigue el autor, el conflicto entre la verdad de la correspondencia, por una parte, y la verdad de la coherencia, por otra. El discurso histórico tiene que pasar el examen tanto de la correspondencia como de la coherencia si quiere ser plausible en la representación de las cosas como fueron. La ficción, por otra parte, también tiene que pasar el examen de la correspondencia, "tiene que ser adecuada como una imagen de algo más allá de sí misma" (122) si pretende representar una parte de la experiencia humana del mundo.

De una manera similar, Gérard Genette en su obra *Fiction et diction* (1991, 2002) se apoya en las reflexiones de Barthes y White y hace hincapié en que, por mucho tiempo, la narratología clásica descuidaba los textos factográficos[31] o factuales y se enfocaba exclusivamente en los textos de ficción. Por esta razón, Genette considera que es necesario un análisis de los relatos que no entran en el dominio de la ficción, como, por ejemplo, la (auto)biografía, la historiografía, las crónicas periodísticas, el diario, etc. Lo que le interesa al autor es investigar las razones teóricas que diferencian ambos tipos de textos, los que aseguran

[30] La traducción es nuestra.

[31] Genette insiste en utilizar el término factográfico en vez de las expresiones negadas como p. ej. la no ficción (2002: 46).

relatar o bien un hecho verdadero y o bien un hecho ficticio. A este respecto, menciona al lingüista norteamericano John Searle, que se opone a tal distinción argumentando que no existen propiedades (ni textuales, sintácticas o narratológicas) que podrían identificar a un texto como ficción o no ficción. Según Searle, el relato de ficción simplemente finge o simula los textos factográficos en los que el escritor hace todo posible para convencernos de que la historia que relata de verdad ha sucedido, pero sin dejar las huellas de su simulación. No obstante, Genette menciona también a autores como Käte Hamburger, que excluye del campo de la ficción a las novelas escritas en la primera persona, destacando que la verdadera 'ficción' está escrita en tercera persona y que contiene indiscutibles huellas de la ficcionalidad (2002: 48).

El autor decide examinar los textos factuales y de ficción a través de las cuestiones sobre el orden, la velocidad, la frecuencia, el modo y la voz. Refiriéndose al orden, dice que en sus obras previas consideraba que los relatos factuales respetaban el orden cronológico de los acontecimientos, a diferencia de los textos de ficción. No obstante, ahora afirma que el orden cronológico es tan raro en los relatos factuales como lo es en los relatos de ficción, por lo que resulta prácticamente imposible para cualquier narrador mantener una rigurosa cronología. Es decir, por la naturaleza misma del discurso, la no linealidad viene a ser una regla más que una excepción (2002: 49). Las dos obras de no ficción que forman parte del corpus literario también lo confirman, tanto en *Chicas muertas* como en *Por qué volvías cada verano*, la narración no sigue un orden cronológico, sino se construye con diversas analepsis y prolepsis.

En cuanto a la velocidad, en ambos tipos de relatos encontramos las elipsis, aceleraciones o detenciones en grados cambiables, por lo que tampoco en este caso existe una diferenciación entre ellos. La frecuencia, es decir el relato iterativo, es uno de los procedimientos que más se usa para acelerar el relato, a través de la "silepsis identificadora de los acontecimientos postulados como relativamente semejantes (*Todos los domingos…*)" (*Ibíd.*: 53). De nuevo, el relato factual también se puede servir de este recurso, y especialmente es recurrente en los géneros de biografía y autobiografía. La conclusión es, por consiguiente, que la frecuencia tampoco representa una diferencia relevante entre los relatos factuales y de ficción. El modo, por otra parte, concentra la mayoría de estas huellas textuales propias de la ficción por su posibilidad de acercarse directamente a la subjetividad de los personajes. Esta entrada a la subjetividad del otro, argumenta Genette, "no sucede por algún privilegio extraño, sino porque ese otro es un ser ficticio (es decir, *se le trata como un ser ficticio*) y el autor *imagina* sus pensamientos tanto como desea expresarlos: no sabemos a ciencia cierta si está inventado" (*Ibíd.*: 54). Aunque, sin duda, puede haber giros subjetivizantes en los relatos

factuales o no literarios, pero son mucho más típicos en los relatos de ficción y, por lo tanto, el modo se puede considerar como una zona de divergencia de índole narratológica entre ambos tipos.

La voz, sin embargo, se nos presenta como el rasgo distintivo más complejo. La voz narrativa se relaciona con la distinción del tiempo, 'persona' y nivel (*Ibíd.*: 56). Genette considera que la situación temporal del acto narrativo no es un rasgo distintivo, porque el relato factual también conoce diferentes tipos de narración (ulterior, anterior, simultánea e intercalada). La distinción de 'persona', esto es, la diferencia entre el relato homodiegético e heterodiegético, encontramos tanto en los relatos de ficción como en los relatos factuales. No obstante, la distinción del nivel podría ser considerada como un rasgo distintivo entre dos tipos de relatos. Es decir, los textos factuales evitan la narración en segundo grado, ya que se preocupan más por la veracidad, la objetividad y la narración simple. Genette destaca que sería difícil imaginar a un historiador que decide cederle una parte importante de la historia a uno de sus personajes (2002: 56) y de esta manera crear un relato metadiegético con un nuevo narrador, por lo que argumenta que "la presencia del relato metadiegético es una indicación suficientemente plausible de ficción, aunque su ausencia no indique nada" (*Ibíd.*).

Y, por último, en cuanto a los intercambios y préstamos entre factualidad y ficcionalidad, Genette reitera que no todas las pruebas de la ficción son narratológicas, y que no existen las fronteras bien limitadas que no permitirían un intercambio e imitación entre estos textos. Finalmente, el autor señala que en la mayoría de los casos los elementos 'paratextuales' son decisivos para calificar una obra como una obra de ficción. Otros indicios pueden ser a nivel temático (algunas historias extraordinarias que no pueden formar parte de la realidad) o estilístico (discurso directo, por ejemplo, que se considera como un rasgo de estilo literario). Además, continúa el autor, la presencia de la auto-ficción o la ficcionalización de los géneros factuales provocaron unos cambios tectónicos e hicieron la frontera entre la ficción y facción aún más borrosa. Siguiendo este hilo, el autor concluye que no existe una ficción pura como tampoco existe un discurso historiográfico que se abstenga de la utilización total de los recursos literarios.

Summa summarum, cualquier organización de un texto requiere el montaje y el recorte del material, un modo de acercarse a los hechos y una focalización desde una perspectiva particular, lo que lleva a concebir la ficción como una construcción. Sin embargo, la búsqueda de la verdad y la subversión de los discursos dominantes, tanto historiográficos como los de las estructuras del poder, se encuentra en la misma base del género de la no-ficción. Este tipo de

textos trabaja con el material heterogéneo (las pruebas, los testimonios, los informes policiales o periodísticos), pero la verdad no surge de ellos, sino de la manera en la que son narrados, es decir, es la consecuencia de la construcción —la elaboración ideológica, como diría Barthes. Por lo que podríamos constatar que la no-ficción trabaja con diferentes versiones de los hechos que, de alguna manera, quedaron silenciados u omitidos en diferentes discursos (en la información oficial o periodística). En este sentido el vínculo con el discurso periodístico, pero al mismo tiempo su distanciamiento, es uno de los rasgos principales del género. Además, lo caracteriza también un estricto respecto hacia el material que constituye la esencia del género ya sean las grabaciones, los testimonios o las entrevistas.

III.2. ¿Quién nos escribirá cuando nos hayan asesinado? El femicidio y la búsqueda desesperada en *Chicas muertas* de Selva Almada

No hay nadie?, pregunta la mujer
del Paraguay.
Respuesta: No hay cadáveres.

Néstor Perlongher, "Cadáveres"[32]

El título del capítulo está tomado del artículo "Literatura y feminicidio: ¿Quién nos escribirá cuando nos hayan asesinado?" publicado en *El Mundo* por Ruth Díaz, el 5 de diciembre de 2019.

El legado literario de Rodolfo Walsh es de inmensa importancia para la literatura argentina, especialmente para la nueva generación de cronistas y escritoras que retoman el modelo que estableció el autor para tratar los temas de la violencia de género. La autora Graciela Falbo destaca que con esta transformación del género que Walsh llamaba "otra escritura", no se cuenta solamente lo ocultado como lo hacía el autor en *Operación masacre* (1957), sino lo que ya había sido informado para contarlo desde otros ángulos y hacer "evidente lo que ocurre para que llegue a la conciencia colectiva" (2017: 9). De esta manera, la escritura se vuelve una

[32] Néstor Perlongher, "Cadáveres" en *Alambres* (1987).

herramienta en la lucha de la resistencia y construcción de la memoria. Siguiendo este hilo, podemos decir que la escritura de Selva Almada[33] encaja perfectamente en esta descripción, ya que *Chicas muertas* rescatan tres femicidios de la época de los años ochenta para volver a contarlos, a investigarlos y revelar la compleja red de cómplices que contribuyeron a la impunidad de los casos.

La autora mexicana Cristina Rivera Garza, en el libro *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* (2013), señala una conexión entre "la necropolítica contemporánea" (35) y el texto literario, argumentando que "pocas veces las relaciones entre el texto y el cadáver han pasado a ser tan estrechas, literalmente, como en el presente" (36). Refiriéndose al contexto mexicano, que fácilmente puede expandirse globalmente, la autora se acerca a los pensamientos de Sayak Valencia y Achille Mbembe, que advierten que los cuerpos humanos se han convertido en pura mercancía, ya que su destrucción beneficia al sistema capitalista que incluso convierte a la muerte en un negocio rentable (Sayak Valencia, 2010: 16). La necropolítica mbembiana señala que el estado moderno se basa en la necroeconomía que reduce a las personas a condiciones precarias y un estado entre la vida y muerte. Los horrorismos, como los denomina Adriana Cavarero, forman parte de nuestra cotidianidad. Es decir, la Comala fantástica rulfiana, ha dejado de ser un lugar fantástico y ficcional para convertirse en una nefasta realidad, como bien sostiene Rivera Garza (2013: 36), desde la ya mencionada Ciudad Juárez hasta las provincias argentinas en la que ocurre la trama de *Chicas muertas* de Selva Almada. Los cadáveres, efectivamente, también devienen a ser la parte constitucional y textual de *Chicas muertas* de Selva Almada.

En otro libro de Rivera Garza, *Dolerse. Textos desde un país herido* (2015), la autora trae a la memoria las reflexiones de Susan Sontag sobre una serie de fotografías que Sebastião Salgado realizó sobre las migraciones actuales y los procesos de trabajo, que tenía como objetivo mostrar el dolor de los demás. En su análisis, Sontag menciona que en esta época de la comercialización y espectacularización del dolor, las representaciones de los que no tienen poder corren el riesgo de producir parálisis en vez de empatía (Rivera Garza: 42). Los que sufren, continúa Rivera Garza, "están interesados en que se represente su sufrimiento y también, a veces, sobre todo, en representarlo ellos mismos" (*Ibíd.*). La autora mexicana concluye que

[33] Selva Almada (Entre Ríos, 1973) es una aclamada autora argentina. Hasta ahora publicó las novelas *Mal de muñecas* (2003), *Una chica de provincia* (2003), *Niños* (2005), *El viento que arrasa* (2012), *Intemec* (2012), *Ladrilleros* (2013), *Chicas muertas* (2014), *El desapego es una manera de querernos* (2015), *El mono en el remolino* - Notas del Rodaje de *Zama* de Lucrecia Martel (2017), *Los inocentes* (2020), *No es un río* (2020). Sus obras integran varias antologías literarias argentinas y extranjeras, y su obra ha sido traducida al inglés, italiano, francés, alemán, portugués, turco, sueco y holandés (Nanni, 2019: 81).

el cuerpo dolorido también habla a su manera y que es necesario encontrar una manera apropiada de representar y escribir "que emule y encarne esa manera de hablar" (43). Dicho esto, argumentamos que el libro *Chicas muertas* de Selva Almada representa un caso peculiar que encontró la manera idónea para representar a las sufrientes y, de alguna manera, dejarles a ellas que se representen a través de varias estrategias que combinan la no-ficcionalidad y el discurso autobiográfico que examinaremos a continuación.

III.3. *Chicas muertas* y no-ficción

Chicas muertas es un libro heterogéneo en cuanto a su clasificación del género. Un verdadero ejemplo de la literatura postautónoma al instalarse localmente para fabricar presente con la realidad cotidiana (Ludmer: 2009). Parece que la presencia del discurso factual es uno de los pocos rasgos de la obra sobre los que la crítica se haya puesto de acuerdo. En cuanto a otras clasificaciones del libro que complementan la no-ficción, hay quienes lo examinan como una obra de la literatura testimonial (Tornero, 2019), una narración policial y el género negro (Moret, 2018), escritura autobiográfica (Tornero, 2019), realismo extraño (Nanni, 2019), realismo brutal (Alonso Alonso, 2016), novela de provincia (Beatriz Sarlo, contratapa), etc. La misma autora subrayó, en diversas ocasiones, que su primera intención fue la de escribir una crónica policial, pero que al final se dio cuenta de que estaba escribiendo algo que excedía la clasificación tradicional de los géneros, porque no era ni un ensayo, ni una investigación policial ni un libro policial. Sostiene la autora: "(…) lo que quería contar era otra cosa, más íntima y era mi relación con la violencia contra las mujeres, mi propia experiencia siendo una mujer joven, de clase media baja, en la provincia[34]". Almada también destacó que no quería seguir las pautas del nuevo periodismo latinoamericano, sino que quería encontrar sus propias herramientas literarias para escribir una novela de no-ficción sin ser una periodista (Nanni, 2019: 86). La única diferencia, sigue la autora, es que esta vez había una verdadera investigación detrás, algo que no solía hacer antes (*Ibíd.*). Entre sus influencias de la literatura de la no-ficción, Almada señala las crónicas de la argentina María Moreno y también la ya mencionada *A sangre fría* de Truman Capote (Moret, 2018: 84).

La narración zigzaguea todo el tiempo entre la experiencia personal de la narradora en primera persona y la recreación de algunos aspectos de la vida de las víctimas de los tres

[34] Entrevista a Selva Almada: https://fhaycs-uader.edu.ar/novedades-acreditacion-psicologia/96-noticias/6140-entrevista-a-selva-almada-en-la-fhaycs-sobre-literatura-genero-y-violencia

femicidios. Sirviéndose de muchas analepsis, la narración es discontinua, salta desde un período temporal a otro, volviendo siempre a los mismos temas, los femicidios y las *chicas muertas*. En cuanto a la organización del texto, el libro se compone de once capítulos y un epílogo. A lo largo de toda la obra, se nota una constante alternancia entre la primera y la tercera persona gramatical. Con la narración en primera persona se abre el libro y se sitúa a la narradora en la diégesis misma: "La mañana del 16 de noviembre de 1986 estaba limpia, sin una nube, en Villa Elisa, el pueblo donde nací y me crié, en el centro y al este de la provincia de Entre Ríos" (2014: 13). El uso de la primera persona de narración remite a lo familiar y también a lo autobiográfico, según los críticos, tiende a incitar a la empatía y el interés de los lectores. Según Maša Grdešić en su *Uvod u naratologiju* (*Introducción a la narratología*) (2015), "el narrador en primera persona quiere involucrarnos en su historia, hacernos su cómplice o sus interlocutores o sus confidentes" (114)[35]. La autora también remite a las reflexiones de Franz Stanzel, que destaca que la narración en primera persona por mucho tiempo no fue considerada como parte de la ficción porque se usaba en la autobiografía o en las memorias (115). Para Mieke Bal, sin embargo, no existe una diferencia entre el narrador en primera y en tercera persona porque "[d]esde un punto de vista gramatical, siempre será una 'primera persona'" (2006: 127). No obstante, es necesario tener estas distinciones para saber sobre qué narran los sujetos narrativos. La misma autora diferencia entre varios tipos de 'yo', por ejemplo, un narrador externo o vinculado a un personaje (128). Es decir, este 'yo' puede presentar una historia sobre sí mismo, o presentar una historia sobre otros. Asimismo, los sujetos narrativos pueden ser personajes de la historia que se narra o no. En este caso particular, se trata de un sujeto homodiegético, es decir, el sujeto que forma parte de la historia narrada. Puede ser un narrador protagonista o narrador testigo. En el caso de *Chicas muertas*, argumentamos que la narradora se nos presenta tanto protagonista como testigo. Utilizando los términos de Mieke Bal, podríamos argumentar que, en cuanto a las partes autobiográficas del libro, el agente narrador y el focalizador son la misma persona[36].

Este 'yo' autobiográfico *per se* ya que se trata de una obra de no-ficción, construye la historia de la narradora/investigadora/autora que, en realidad, se entrelaza con las historias de los femicidios. Aunque algunos investigadores, como por ejemolo Tornero (2019), argumenta que este 'yo' narrativo pertenece al campo de la autoficción, nosotros nos inclinamos más hacia

[35] Traduccion nuestra.

[36] El focalizador, según Bal, representa el punto desde el que se observan los elementos de una historia. El sujeto narrador responde a la pregunta ¿quién habla?, es el agente puesto en marcha por y para representar el autor (Bal, 2006).

el 'yo' autobiográfico, aunque no se cumplen todos los requisitos señalados por Lejeune (1975). No obstante, muchas autorreferencias en el texto, igual que los elementos paratextuales, que muchas veces constituyen elementos claves, tal y como afirma Genette en *Fiction et diction*, demuestran el aspecto autobiográfico del libro.

La voz en primera persona, además de remitir a lo familiar y autobiográfico, también revela algo más. Apoyándonos en la teoría de la narratología feminista de Susan S. Lanser (1986), argumentamos que la narración en este libro enfatiza el tono y la voz femenina que la narratología clásica no clasifica como una perspectiva particular: "No recuerdo ninguna charla puntual sobre la violencia de género ni que mi madre me haya advertido alguna vez específicamente sobre el tema" (2014: 53). Además, el libro parte de la perspectiva personal de la narradora que, paulatinamente, se universaliza. Poblando las páginas con muchas historias y anécdotas tanto personales como de otras chicas, la obra muestra la perspectiva femenina y, al mismo tiempo, hace una denuncia del sistema patriarcal que permite la explotación y posibilita los femicidios: "No sabía que a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer, pero había escuchado historias que, con el tiempo, fui hilvanando" (2014: 18).

La historia personal es una mirada retrospectiva hacia la infancia y la adolescencia con la consciencia feminista adquirida *a posteriori* que ahora le sirve a la narradora para detectar la hegemonía patriarcal, tan naturalizada y tan arraigada en la sociedad argentina. Por ejemplo, la historia empieza a desarrollarse a partir de la descripción de un típico domingo en la provincia de Entre Ríos, llena de imágenes familiares: la hermana que duerme a pesar del ruido de los relámpagos y truenos, el padre que hace un asado, la gata que acaba de tener gatitos, los vecinos que pasan por la calle, hasta que el silencio de la mañana dominguera no se interrumpe con la noticia: "Esa misma madrugada en San José, un pueblo a 20 kilómetros, habían asesinado a una adolescente, en su cama, mientras dormía" (15). La narración de nuevo retoma el tono de la cotidianidad, vuelve al asado y a la brasa, al hielo y al calor para estar de nuevo interrumpida con la frase:

> Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta, me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos (17).

La inocencia y seguridad infantil de repente se vio bruscamente interrumpida al saber que la casa, el lugar más seguro, también podría ser un lugar siniestro. La historia luego sigue: "En los días siguientes supe más detalles. La chica se llamaba Andrea Danne, tenía diecinueve años, era rubia, linda, de ojos claros, estaba de novia y estudiaba el profesorado de psicología. La asesinaron de una puñalada en el corazón" (17). El asesinato de Andrea, que la narradora escucha en la radio cuando tiene trece años, retrospectivamente, deviene el *spiritus movens* de la obra y la última inspiración para el texto y la investigación. Desde entonces, la narradora archiva los casos de las mujeres asesinadas, investiga sus muertes y entrevista a sus familiares.

La perspectiva personal de la narradora no se construye con la narración lineal, sino que la narración se interrumpe cada tanto o con los episodios intercalados de las reminiscencias del pasado de la narradora o con la narración en tercera persona que introduce cada uno de los casos. Es decir, el texto se sirve de las diversas analepsis, y alguna que otra prolepsis ("(…) y el nombre de Sarita Mundín, que aún estaba viva, ajena a lo que le ocurriría dos años después (2014: 18)"), para representar los femicidios. Otra característica de la obra son los párrafos poéticos que enriquecen la narración y complementan o alivian las imágenes macabras de los femicidios. Las *chicas muertas* y sus historias se hilvanan de manera deliberada, aparecen y desaparecen para aparecer de nuevo, de manera fragmentariada. Sin embargo, la narradora homodiegética no monopoliza la narración, se incluyen otras voces también que, igual que en *Por qué volvías cada verano* de Belén López Peiró, recrean una polifonía textual cuya función es, por una parte, iluminar y exponer la compleja red de micro-machismos en la cual el femicidio representa la culminación trágica y por otra parte, compensar por la ausencia de los testigos directos.

Por otra parte, cuando sucede el desplazamiento de punto de vista y el texto vuelve la mirada a las víctimas y las focaliza, la narración se transforma en tercera persona: "Andrea tampoco tuvo que salir a trabajar desde chica. El único que trabajaba en su casa era su padre. Era un frigorífico. Ella podía estudiar porque su novio le pagaba los estudios" (2014: 111). La narración en tercera persona, a diferencia de en primera, se sirve de un lenguaje factual, objetivo y seco:

> Estuvo perdida casi un año. A fines de diciembre, el tambero Ubaldo Pérez encontró restos de un esqueleto humano, enganchados en las ramas de un árbol, a orillas del río Tcalamochita, que separa la ciudad de Villa María de la de Villa Nueva. (…) Por el estado de los restos, huesos pelados, es

> probable que haya sido asesinada el mismo día que salió con su amante, aunque nunca se pudo determinar de qué manera (29).

Según Susanna Nanni, esta mezcla entre dos tipos de narradores y discursos heterogéneos, posibilita una armonía y fusión de la investigación periodística y las memorias personales (2019: 83).

III.4. Los elementos paratextuales

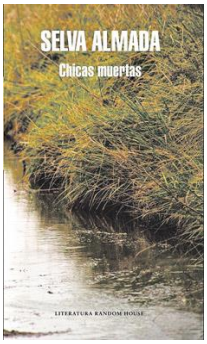

Imagen 1. Portada de *Chicas muertas*.
Fuente: https://www.casadellibro.com/libro-chicas-muertas/9788439730521/2606364

Según Gérard Genette, los elementos paratextuales de una obra son el primer encuentro entre el público lector y la obra, son una zona de transacción que posibilita el diálogo o el pacto de lectura, para servirse de las palabras de Philippe Lejeune. Se trata de elementos que rodean un texto narrativo y que pueden ser tanto verbales como no-verbales, es decir, las ilustraciones, las pinturas o grabados, y que muchas veces definen la lectura de una obra. Genette en 1987 publica el libro *Seuils*, en el cual expone su teoría sobre el paratexto, argumentando que pocas veces el texto se lee y examina fuera de su totalidad, es decir, fuera de lo que denominamos una obra (el nombre del autor, el título, el subtítulo, el prólogo, la dedicatoria o la ilustración). Todos estos elementos definen una obra y la sitúan en un contexto determinado, asegurando su aparición y recepción. Estos elementos, en el vocabulario genettiano, devienen a ser el paratexto. La función de estos elementos es asegurar la recepción del texto y su lectura relevante (1997: 2). El paratexto es un elemento contingente, puede cambiar a lo largo de la historia dependiendo

de la época, la cultura o la edición, pero es un elemento imprescindible. Genette incluso sostiene que no leeríamos de la misma manera el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises* o si no supiéramos el título. Genette distingue entre epitexto, es decir, los elementos que se encuentran fuera de la obra (los diarios del escritor, las entrevistas, las reseñas literarias) y peritexto, que incluye los elementos que ya están en la obra (el título de la obra, los capítulos, nombre del autor, los prólogos, las dedicatorias, la ilustración, etc.).

Si giramos la mirada a los elementos peritextuales de la obra *Chicas muertas,* en primer lugar, nos detendremos en la foto de la portada que muestra una parte de la orilla, con la hierba y el agua turbia. Leyendo el libro, nos daremos cuenta que la foto remite al lugar donde muchas veces acaban o son encontrados los cadáveres de las *chicas muertas*: "(…) cuyos restos aparecieron el 29 de diciembre de ese año, a orillas del río Tcalamochita" (18). En segundo lugar, el título de la obra es muy llamativo y ya adelanta la trágica trama. Según Susanna Nanni (2019), el nombre del título surgió de la denominación que se utilizaba en los expedientes para referirse a las víctimas. La elección de la palabra 'chicas' en vez de 'mujeres', para Nanni "refuerza la idea de cercanía y empatía que siente la autora por las jóvenes víctimas" (84). La empatía, de hecho, es un elemento clave que enfatiza la perspectiva personal y acerca la obra a las reflexiones de Cavarero sobre la importancia de humanizar a la víctima y otorgarle la subjetividad que la violencia le niega. En tercer lugar, hay que destacar también la dedicatoria como la parte paratextual que dice: "A la memoria de Andrea, María Luisa y Sarita". Todos estos elementos paratextuales revelan el discurso factual sobre el que se basa el libro y orientan al lector en su proceso de lectura.

Además, a la dedicatoria a las *chicas muertas* le sigue un epígrafe que consiste de unos versos del poema "¿Por qué grita esta mujer?" de la poeta argentina Susana Thénon (1935-1991). Según Genette (1997: 156/157), los epígrafes tienen tres funciones. La primera es justificar o comentar el título, luego comentar el texto ("cuyo significado especifica o enfatiza indirectamente", 157), y la tercera función es más oblicua y se refiere al padrinazgo indirecto (el énfasis se pone en quien lo dice). Volviendo al epígrafe de *Chicas muertas,* que aquí cumple las tres funciones, cabe destacar que, aunque publicado en 1987 en el poemario *Ova completa,* el poema cobró una nueva dimensión política con la aparición de los movimientos feministas durante los últimos años en Argentina y con la visibilización de la violencia de género convirtiéndose, de alguna manera, en el emblema del movimiento *Ni una menos.* Contraponiendo las imágenes de "flores bonitas", "jacintos margaritas" o "espejitos" con la imagen de una mujer que grita, pero a la que nadie hace caso, el poema advierte de la

negligencia de violencia de género que muchas veces desemboca en los femicidios. Así termina el poema también: "/Ya no grita/ (¿te acordás de esa mujer?"). Finalmente, en la contratapa se refiere a "la investigación atípica e infructuosa" que también es una indicación al lector sobre la naturaleza misma del libro. Además, el libro se cierra con una lista de agradecimientos a los familiares de las víctimas, a los jueces y a los periodistas que ayudaron a la autora en el proceso de la investigación. Esto, de nuevo, enfatiza el aspecto factual del libro.

A diferencia de la distribución narrativa de *Por qué volvías cada verano*, donde los elementos intercalados (no narrativos) son delimitados y forman parte de capítulos separados e incluso utilizan otro tipo de letras, en *Chicas muertas* los discursos factuales y ficciones confluyen en los mismos capítulos, lo que transforma el libro en un "documento ficcionalizado" (Tornero, 2019: 40). No obstante, los elementos que sí que podríamos considerar puramente factuales comprenden, en este caso, las fotografías de archivo policíaco, las entrevistas con familiares, los expedientes judiciales, los archivos periodísticos, las noticias de la radio, notas de prensa e informes forenses. Por ejemplo, en el texto se transcribe el expediente del caso de Sarita Mundín:

> El esqueleto se encontró en una punta de la isla, en el paraje La Herradura, en una enramada producida por la creciente del lecho del río Tcalamochita, conformada por un árbol caído e incrustaciones de palos y troncos, como así de desechos arrastrados por el agua (fracos, telgopor). Los restos se encontraban en posición transversal con respecto al lecho del río, decúbito dorsal, con su parte inferior enfrentada hacia la costa; su parte derecha en contra de la correntada y el flanco izquierdo a favor de la misma. El esqueleto se encontraba más desmenuzado en su parte derecha que izquierda y su cráneo más en su parte posterior que anterior. Presentaba prendas femeninas: bombachas, corpiño, pollera y restos de una chomba (2014: 126).

O el informe de la autopsia:

> La muerte se produjo a la 1 hora aproximadamente el día 16 de noviembre de 1986. El deceso fue por anemia aguda por hemorragia masiva por herida de aurícula derecha. La herida fue ocasionada por arma blanca u objeto de características similares, fino, de unos 3 cm. de hoja y de por lo menos 8 o 10 cm. de largo y se introdujo estando el filo hacia la parte distal del cuerpo (135).

El relato no obedece una linealidad cronológica de los eventos y de los casos, empieza, por ejemplo, con la noticia sobre el femicidio, para proceder con la investigación. Como ya se nos advierte al principio, se trata de una investigación infructuosa, por lo que el objetivo último no es, de hecho, encontrar a los culpables, como desenmascarar el sistema patriarcal que somete y victimiza a las mujeres. Volviendo a la tensión entre el discurso literario y el periodístico, esta queda mejor reflejada en la escena cuando Yogui, el hermano de María Luisa, le muestra su foto de la morgue y su cuerpo "hinchado, embarrado, con partes del rostro comido por los pájaros" (2014: 108) le hace recordar a la narradora a una pintura de John Millais, la de Ofelia muerta:

> Como el personaje de Hamlet, María Luisa yace boca arriba. Como en el cuadro, las hojas planas de los juncos se inclinan sobre la laguna, la superficie está cubierta de pequeñas plantas acuáticas. No son esas flores lilas que la reina Gertrudis llama Dedos de Muerto, con las que Ofelia había tejido sus coronas, sino esas otras a las que les dicen Lentejas de Agua. Un árbol, que no es el sauce del que cae la pequeña Ofelia, sino uno de copa achaparrada, echa su sombra sobre el cuerpo de María Luisa. La muerte, para las dos, llena de angustias (2014: 108).

No extraña la comparación con una de las víctimas femeninas de la literatura más conocidas. Ofelia, el personaje de Hamlet, representa tanto la musa como la víctima dentro del imaginario cultural patriarcal. Este personaje frágil y patético encarna la espantosa historia de la locura femenina, retratada y romantizada por el cuadro de John Millais como una bella durmiente. Para Elaine Showalter (1993), una de las más importantes críticas literarias de feminismo, la división del espacio en el cuadro de Millais, reduce a Ofelia a un mero objeto visual. El paisaje parece estar indiferente a la muerte de Ofelia, quien yace cubierta de agua y flores con una luz brillante. Así inmóvil, su locura no amenaza, igual que la muerta María Luisa, quien así se convierte en el símbolo de la precariedad femenina y la imposibilidad de la agencia.

III.5. Hiperrealismo

La investigación que emprende la narradora se centra en tres femicidios del interior del país. El primer caso es el de Andrea Danne, oriunda de San José, que fue asesinada en su cama mientras dormía y cuya noticia sobre la muerte la narradora escucha a través de la radio en su infancia.

Hasta la publicación del libro, no se había encontrado el asesino. María Luisa Quevedo, una chica de 15 años, desapareció el 8 de diciembre de 1983 y fue encontrada unos días después en un baldío, y la investigación reveló que fue violada y estrangulada. Algunos sospechosos, algunos falsos testimonios, pero al final nadie fue llevado preso por su crimen. Sobre su caso la narradora se entera por un recorte del periódico local, veinticinco años después. El tercer caso es el de Sarita Mundín, que tuvo que iniciarse en la prostitución y que desapareció el 12 de marzo de 1988. Sus supuestos restos fueron encontrados en diciembre el mismo año, pero la prueba de ADN hecha diez años después mostró que, al final, no le pertenecían a Sarita. Un sospechoso pasó unos meses en la cárcel, pero quedó liberado por falta de pruebas. La narradora conoce la historia a través de un relato oral. La impunidad, que también deviene el común denominador de los tres femicidios, es también un rasgo *par excellence* de los crímenes de Ciudad Juárez y Segato la explica en tres aspectos: "1) ausencia de acusados convincentes para la opinión pública; 2) ausencia de líneas de investigación consistentes; y, consecuencia de las dos anteriores, 3) el círculo de repetición sin fin de este tipo de crímenes" (Segato, 2018: 39). Es decir, la impunidad y la falta de una respuesta estatal efectiva, permiten y posibilitan este círculo de crímenes y la repetición de los crímenes tiene como consecuencia la normalización de ese tipo de actos (*Ibíd*.: 19).

El libro se acerca a estos crímenes con un lenguaje preciso y conciso, a veces crudo y no amaga ninguno de los detalles, por lo que podemos concluir que la estrategia de la representación de la violencia en *Chicas muertas* no es elíptica como en *Por qué volvías cada verano*, sino que es más bien hiperrealista[37]. Como, por ejemplo, cuando describe una de las muchas *chicas muertas* que pueblan el libro y su cuerpo encontrado por un peón: "[E]staba semidesnuda y en avanzado estado de descomposición, le habían cortado los pezones y extirpado la vagina y el útero, y la yema de la mayoría de los dedos" (2014: 67). O en otra parte escribe: "(…) En 2010 su novio, Héctor Ponce, la mató de un tiro en la cabeza y luego seccionó el cuerpo" (171). Cuando el texto retrata la violencia, el lenguaje se vuelve coloquial: "(…) A esas calientabraguetas habría que enseñarles. (…) La interceptaron en la oscuridad, la golpearon, le entraron los dos, cada uno a su turno, varias veces. Y cuando hasta las vergas se asquearon, la siguieron violando con una botella" (20).

[37] Prestamos el término del 'hiperrealismo' del campo de las artes plásticas que tuvo una gran repercusión especialmente en Estados Unidos y Gran Bretaña en la segunda mitad del siglo XX. También es conocido como superrealismo o realismo fotográfico. El objetivo fue establecer la relación entre la percepción de la realidad y la posibilidad de representación objetiva, representado los temas y los motivos de una manera creíble. (https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25633)

Para otros investigadores, como Susanna Nanni (2019), el hiperrealismo utilizado en el libro se observa como un realismo extraño, especialmente por los episodios que comprenden la visita a la Señora y la tarotista: "la presencia de la tarotista que coloca el texto en una atmósfera extraña sin llegar al terreno de lo fantástico" (87). Alonso Alonso (2016), por su parte, denomina este estilo literario realismo brutal, sugiriendo que en este tipo de literatura "la denuncia social prime por encima de cualquier otro aspecto literario" (228). Nosotros argumentamos que este texto se aleja de la tradicional poética realista, sin embargo, recurre a la estrategia hiperrealista a la hora de representar la violencia y desnaturalizarla para proporcionar un discurso crítico hacia la violencia. Esta decisión consciente de desenmascarar la violencia de género e incomodar al lector con las descripciones, es, según Alonso Alonso una estrategia hecha a propósito para concienciar al público lector. Esta estrategia también encaja dentro del paradigma del arte feminista que, como sostiene Suzanne Lacy (1977), siempre es un arte político llevado por un objetivo concreto —"proporcionar información sobre la experiencia de las mujeres, invitar a un intercambio con su audiencia sobre los temas planteados y, en última instancia, transformar la cultura" (70). Almada en su intento de humanizar a las víctimas, darles un espacio y, de alguna manera, homenajearles, también crea un arte feminista que supera la mera cuestión estética.

III.6. Espacios marginalizados y precariedad femenina

Además de focalizar las *chicas muertas* y la misoginia cotidiana que sufren las mujeres en la Argentina, el texto también señala una confluencia entre el capitalismo *gore* y la precariedad femenina en unos espacios marginalizados. González González y Candia-Cáceres (2017) denominan estos espacios "geografías de horror" porque comparten la realidad negativa del capitalismo *gore*[38] donde "se halla el vacío, la abyección, la tortura, la ruina y la catástrofe" (81). Al tratarse de la no-ficción, los espacios geográficos son reconocibles, pero las

[38] La ensayista mexicana Sayak Valencia acuña el término capitalismo *gore* en el epónimo libro publicado 2010 por la editorial Melusina. Se refiere a la etapa actual del capitalismo que en los lugares fronterizos convierte los cuerpos humanos en la mercancía para la reproducción del capital. Las grandes crisis que afectaron las economías primermundistas influyeron directamente en estos territorios marginales que no pueden competir con las grandes fuerzas mundiales, convirtiéndolos en lugares idóneos para el desarrollo de una economía sumergida. Dichos lugares sirven a la economía global como el 'Lado B', es decir, su lado oscuro que está fuera del dominio y donde confluye la violencia y la necropolítica.

descripciones de los pueblos que hace la narradora parecen hechas a propósito para invocar la tortuosa atmósfera:

> Apenas entrar a la ciudad había que pasar enfrente del frigorífico Vizental. Las altas chimeneas del edificio siempre echando humo, día y noche, llenando todo el pueblo con su olor untuoso y pestilente a carne, cuerno y huesos cocinándose. Si pasábamos a la mañana muy, muy temprano, me gustaba mirar a los empleados del frigorífico que cruzábamos en el camino —venían en dirección contraria a nosotros, hombres y mujeres en bicicleta, todos vestidos de blanco de pies a cabeza. Había algo irreal y extraño en esos ciclistas pedaleando lentamente por la banquina, la luz sucia de la mañana rodeándolos, por momentos parecía que flotaban— un batallón de fantasmas. San José era una ciudad fabril, casi todos vivían de algún modo del frigorífico. En el imaginario de sus vecinos, parecía que el humo negro y apestoso de Vizental contaminaba también la vida y las costumbres de sus habitantes (2014: 63/64).

González González y Candia-Cáceres equiparan el humo de las chimeneas de San José con el funcionamiento de los crematorios de Auschwitz. Aunque son contextos bien diferentes, lo siniestro queda representado por el olor que, de esta manera olfativa, une simbólicamente dos geografías macabras. La precariedad femenina en este caso se revela tanto ontológica como laboral, porque el común denominador de los tres femicidios es la pobreza. Los femicidios ocurren en las provincias argentinas, es decir, en la periferia del capitalismo, donde mejor se manifiesta el capitalismo *gore* de Sayak Valencia. Se trata de lugares donde se hiperboliza el patriarcado, a la vez que la muerte se convierte en rentable y los cuerpos humanos en mercancía. Todas las *chicas muertas* provenían de barrios humildes y desde temprana edad estaban inmersas en el mundo laboral. María Luisa trabajaba de mucama en una casa y Sarita limpiaba las casas desde muy pequeña, pero después de haber quedado embarazada y casarse, fue enviada a prostituirse por su marido: "Era demasiado linda para que el marido la mandase otra vez a trabajar de mucama. Tanta belleza desperdiciada entre los vahos de los productos de limpieza. Así que la *mandó a prostituirse*" (Almada, 2014: 111/112, cursivas nuestras). La única que no trabajaba era Andrea, estudiaba porque su novio le financiaba los estudios de psicología. El texto advierte también sobre la nefasta costumbre de las chicas pobres en la provincia:

> Visitar a un hombre solo que a cambio ayuda con plata es una forma de prostitución que está naturalizada en los pueblos del interior. Como la de la empleada doméstica que fuera del trabajo

> se encuentra con el marido de la patrona y esos encuentros le arriman un poco más al sueldo (2014: 58/59).

De Mauro Rucovsky (2019) sitúa la obra de Almada en el contexto de la emergencia del neoliberalismo en la Argentina que contribuye a la aparición de la precariedad como un estado permanenten porque "las garantías de reproducción y supervivencia de la vida no están dadas (Perez Oroz, 2014: 34), las infraestructuras necesarias, el resguardo y las necesidades vitales están sustraídas del campo social" (81). El mismo autor destaca que en la novela

> la deriva genocida de la precariedad, se desarrolla a nivel de las vidas (biografemas) y esto ocurre por el abandono y la falta de resguardo frente a las gramáticas patriarcales dominantes, pero también se debe a una dinámica de precarización inducida, es decir, la fragilidad y la exposición corporal selectiva de mujeres y sujetos femenizados (2019: 79).

Según Judith Butler, podemos calificar como vida precaria "a aquellas vidas que no están cualificadas como reconocibles, legibles o dignas de despertar sentimiento" (2009: 335). De esta manera, la precariedad se vuelve un elemento aglutinador que puede unir en una misma red a muchos grupos de personas que se encuentran en la misma situación, como por ejemplo "las mujeres, los *queers*, los transexuales, los pobres y las personas sin estado" (*Ibíd*.). Además, Almada misma se da cuenta de la vulnerabilidad y la fragilidad del sujeto femenino recordando muchas situaciones de la adolescencia en las que se sentía amenazada, como por ejemplo cuando hacían dedo porque no tenían dinero para pagar el boleto: "Una vez un camionero mendocino mientras me contaba sus cuitas me dijo que había algunas estudiantes que se acostaban con él para hacerse unos pesos, que a él no le parecía mal, que así se pagaban los estudios y ayudaban a los padres (2014: 30)". O también en otros dos episodios:

> Mi amiga seguía rechazando con amabilidad y compostura todas las invitaciones que él insistía en hacerle, esquivando los manotazos del hombre que quería agarrarle la muñeca. Yo seguía hablando sin parar, aunque nadie me prestara atención. Hablar, hablar, hablar, yo que no hablo nunca, un acto de desesperación infinita (2014: 32).

> No sé cuánto tiempo pasó hasta que me di cuenta de que sucedía algo raro. El tipo apartaba la vista del camino e inclinaba la cabeza para hablarle a mi amiga, estaba más risueño. Me incorporé un

> poco. Entonces vi su mano palmeando la rodilla de ella, la misma mano subiendo y acariciándole el brazo (*Ibíd*.).

No es solamente la vida precaria de las *chicas muertas*, sino lo es la muerte también. Los lugares o los estados en los que la mayoría de los cadáveres terminan también los podemos calificar como geografías del horror: "baldío" (18), entre los yuyales (86), "en un descampanado" (87), "una pila de huesos" (125) y muchas veces mutilados o en estados de descomposición.

III.7. Archivos feministas y testimonios imposibles

A lo largo de esta "investigación atípica e infructuosa" sobre los tres femicidios, la investigadora/narradora en su narración zigzagueante intercala muchos relatos de la adolescencia o escuchados por otras personas que reflejan el vivir de las mujeres en una sociedad patriarcal (las chicas como objeto-lotería de un juego de una pandilla masculina, mujeres maltratadas por sus maridos que todos lo sabían, las chicas forzadas a prostituirse, las mujeres cuyos maridos les prohibían llevar los tacos altos o maquillarse), y también menciona otras *chicas muertas* cuyas muertes, en la mayoría de los casos, quedaron impunes. De esta manera, la narradora registra los casos, les otorga la visibilidad y, siguiendo las reflexiones de Peller y Oberti (2020), crea los archivos feministas. Este concepto fue tomado de Szurmuk y Virué, las cuales denominaron los archivos hospitalarios y feministas:

> (...) dentro del universo de la literatura existen objetos privilegiados para la construcción de un archivo hospitalario. Nos referimos a aquellos textos escritos por autores que, debido a su género, clase, etnia, religión u orientación sexual, ocupan un lugar marginal en los archivos oficiales. La literatura escrita por mujeres tiene un lugar privilegiado en ese archivo, un espacio donde se cobijó históricamente lo que no se podía decir (por censura o por normas de la época) y también lo que todavía no se podía pensar (Peller; Oberti, 2020: 7).

Al pertenecer a la literatura escrita por mujeres, *Chicas muertas* ya *per se* forma parte de un archivo hospitalario, a la vez que el mismo texto literario construye también otro archivo sobre los asuntos extraliterarios. Porque, como señala Rivera Garza citando a Piégay-Gros "la literatura modifica también las representaciones y las condiciones del proceso de archivación"

(2013: 99). Rivera Garza hace referencia a un archivo "capaz de encarnar el material humano que guarda en sí" (103). La autora no hace mención explícita a los archivos feministas, pero sus reflexiones las podemos reorientar y utilizar para nuestra argumentación. El texto *Chicas muertas* recupera y contrapone las voces de las víctimas con las de las sobrevivientes. Por ejemplo, se destaca el azar que contribuyó a que la narradora escribiera en el epílogo del libro: "Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Sólo una cuestión de suerte" (182). De modo autorreferencial, el texto hace hincapié en que las mujeres, de hecho, siempre viven en estado de excepción, para utilizar el término agambeniano, y que la ineficacia estatal y el sistema que protege a los femicidas hicieron que la vida de la mujer sólo sea "una cuestión de suerte".

En su ponencia sobre el mal de archivo, Jacques Derrida se pregunta "¿Mas a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo?" (1997: hoja inserta). Podríamos añadir también otra, ¿quién decide sobre lo que se va a archivar? La respuesta nos la ha dado el texto de Almada, quien decide, a través de los cadáveres textuales, construir un archivo, bien que sea literario, pero que se aleja del espectáculo mediático y se compone exclusivamente de las *chicas muertas*:

> Durante más de veinte años Andrea estuvo cerca. Volvía cada tanto con la noticia de otra mujer muerta. Los nombres que, en cuentagotas, llegaban a la primera plana de los diarios de circulación nacional se iban sumando: María Soledad Morales, Gladys Mc Donald, Elena Arreche, Adriana y Cecilia Barreda, Liliana Tallarico, Ana Fuschini, Sandra Reiter, Carolina Aló, Natalia Melman, Fabiana Gandiaga, María Marta García Belsunce, Marela Martínez, Paulina Lebbos, Nora Dalmasso, Rosana Galliano. Cada una de ellas me hacía pensar en Andrea y su asesinato impune (2014: 17).

En la ya mencionada ponencia, Derrida destaca la necesidad de archivar el material para evitar su desaparición, al mismo tiempo que señala la paradoja de que una vez archivados los documentos, de algún modo, mueren. El texto de Almada archiva y rescata las muertes olvidadas, archivándolas contra el olvido. En esta línea, cabe mencionar las reflexiones de Mauro Rucovsky (2019), que destaca la dimensión ética de la escritura de Almada así como su trabajo con el archivo:

> Detenerse ante la figura del feminicidio en el contexto del retorno democrático y después de siete años de dictadura, es intentar dar una relevancia histórica y epistemológica, incluso una apuesta ética de gran sutileza intelectual, a objetos, procesos y fenómenos considerados hasta entonces como inexistentes, o al menos desprovistos de sentido (84).

En el epílogo del libro, Almada gira la mirada a la actualidad, a la época cuando el libro ya casi se terminó de escribir, y enumera las numerosas víctimas asesinadas tan solo el primer mes del año:

> Mariela Bustos asesinada de 22 puñaladas en Las Caleras, Córdoba. Marina Soledad Da Silva, a golpes y arrojada a un pozo, en Nemesio Parma, Misiones. Zulma Brochero, de un puntazo en la frente, y Arnulfa Ríos, de un disparo, ambas en Río Segundo, Córdoba. Paola Tomé, estrangulada, en Junín, Buenos Aires. Priscila Lafuente, a golpes, medio quemada en una parrilla y luego arojada a un arroyo, en Berazategui. Carolina Arcos, de un golpe en la cabeza, en una obra en construcción, en Rafaela, Santa Fe. Nanci Molina, apuñalada, en Presidencia de la Plaza, Chaco. Luciana Rodríguez, a golpes, en Mendoza capital. Querlinda Vásquez, estrangulada, en Las Heras, Santa Cruz (2014: 181).

Llenando las páginas con estos nombres, rindiéndoles de alguna manera un homenaje, el texto de Almada se ajusta a las reflexiones de Rivera Garza, que apunta que "un libro relacionado de una o varias maneras con el expediente debe ser capaz de encarnar esas melancolías, conteniéndolas, ciertamente, aunque en realidad, liberándolas" (2013: 106). La autora mexicana luego prosigue que es necesario hacer una distinción entre los libros que, sea por motivos estéticos o políticos, reafirman la condición existente de las cosas, y aquellos que cuestionan y subvierten la misma condición (*Ibíd*.: 112). Sin duda, *Chicas muertas* se inscribe en la segunda columna porque invocando la voz de las víctimas, configura y politiza la memoria como una acción ética, como sostiene Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2004: 134).

Algunos críticos también definieron el libro como 'literatura testimonial' (Tornero, 2019, Cabral, 2018). En este sentido, el libro se inscribe en la larga tradición argentina de la literatura de memoria y posmemoria, aunque los crímenes abordados no estén relacionados con la dictadura. De hecho, en *Chicas muertas* encontramos dos referencias a la dictadura, la primera tiene que ver con la celebración de la victoria del primer presidente de la vuelta a la democracia, Raúl Alfonsín. La narradora contrapone el éxtasis en el que se encontraba todo el país con la desesperación de la familia de los Quevedos, que pasaban una noche en vela

buscando a su hija, María Luisa. Otra referencia concierne a “la apropiación de bebés y niños en la dictadura” (2014: 151). No obstante, lo que relaciona este libro con la literatura argentina de la memoria es, según Cabral, la denuncia del aparato represivo estatal y las estructuras dominantes del poder (Tornero, 2019: 47). Tornero considera que, aunque el texto trata los crímenes particulares, es muy significativa la ausencia del estado y su ineficacia, que resultó con la impunidad de los casos (*Ibíd*.).

En este libro las víctimas tienen un rol central. Recordemos aquí las reflexiones de Annette Wieviorka (2006), que denomina la era actual 'la era del testigo' porque los testimonios de las violencias extremas devienen a ser las fuentes privilegiadas, más que los documentos históricos. El giro subjetivo que introduce Beatriz Sarlo y al que nos referimos en la introducción, hizo que la experiencia personal y los testimonios se convirtieran en documentos imprescindibles en la recuperación del pasado dictatorial y traumático. Según Carlos Pabón, la figura del testigo fue casi inexistente para la historiografía hasta la Segunda Guerra Mundial, pero el juicio de Adolf Eichmann en Jerusalén en 1961 arrojó la luz a la víctima que cobró la importancia y salió de la marginación para obtener un lugar central, especialmente en las sociedades que emprendían un largo camino hacia la reconciliación con el pasado doloroso (2015: 11). Giorgio Agamben, sin embargo, en su estudio sobre la figura del testigo en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III* (2000), señala los límites y hasta la imposibilidad de testimoniar. Por una parte, porque los testigos integrales, el *Musselmann* como los llamaban en el Lager, no sobrevivieron para contar y, por otra parte, porque los que sobrevivieron para testimoniar en su nombre, saben que esto se vuelve imposible. De hecho, Primo Levi fue uno de los primeros en indicar los límites de los testimonios, como señala Pabón (2015), lo que ya abordamos en los primeros capítulos. La experiencia traumática deja muchas huellas: la memoria quebrada, la ruptura del sentido, lagunas, silencios, olvidos, distorsiones, etc. (*Ibíd*.:19).

Agamben menciona el trabajo de Shoshana Felman y Dori Laub, que expandieron la noción del término *shoá* como “acontecimiento sin testigos”. Es decir, nadie puede testificar por *shoá*, los testigos integrales no pueden testimoniar “desde el interior de la muerte” (2000: 19) y los sobrevivientes quedan excluidos ya por la definición. Podríamos hacer un símil entre este término y los archivos que está creando el texto de Almada. Las *chicas muertas* no pueden testimoniar, las sobrevivientes tampoco pueden testimoniar por ellas. Sin embargo, aún si los testimonios no pueden asumir un lugar epistemológico privilegiado por los límites mismos, tampoco los deberíamos descartar. Se trata, como lo señala Pabón, de “un acto de justicia” cuyo

objetivo es "devolverle el nombre a los sin-nombre, (…) devolverle el rostro a los que no lo tienen, (…) restaurar la visibilidad a los que han sido invisibilizados, (…) reincoporar a la historia a los que fueron expulsados de ella, (…) darle vida a los asesinados, (…) hacer presente la ausencia" (2015: 20/21). El objetivo del texto de Almada, sin duda, es el mismo. Además, la narradora/autora se representa como una sobreviviente, por una cuestión de suerte.

Otorgándoles la voz a las víctimas y no solamente a las sobrevivientes, *Chicas muertas* abre camino a un tipo de literatura que visibiliza la violencia cotidiana que sufren las mujeres en todo el mundo. Además, Diego Peller (2019) destaca que la literatura de índole policial, con la que algunos asocian este libro también, tradicionalmente se aproximaba al tema focalizando el criminal, porque resultaba más interesante descubrir sus motivos o descubrir quién era que focalizar las víctimas que son, en la mayoría de los casos, personas comunes. Esta decisión de narrar los hechos ocurridos desde una cercanía y empatía, está en la función política y ética, que, de nuevo, pesa más que la función literaria. Para De Mauro Rucovsky (2019) este tipo de escritura se presenta como un "acto de duelo" (82) surgido retrospectivamente "porque llega después y sobre todo porque el acto de escritura funciona como mecanismo ritual de reconocimiento (*funus imaginarium*) y simbolización de las vidas no lloradas, de esas vidas que se resisten a desaparecer" (83). La empatía se produce asimismo cuando la narradora entrevista a los familiares de las víctimas, les cede la palabra, como por ejemplo en este caso que crea la polifonía textual dándole la palabra a la madre de Eduardo, el novio de Andrea, para describir su reacción ante la muerte de su novia: "La conmoción de Eduardo cuando vio el cuerpo de su novia, sin vida, y la habitación ensagrentada, fue tremenda. Empezó a gritar y a pegar trompadas en las paredes. Entre varios lograron contenerlo y llevarlo a rastras a la cocina, para que se calmara" (2014: 144).

Es un discurso de las derrotadas, "mujeres pobres del interior del país que ocupan el escalón más bajo en la sociedad" (Tornero, 2019: 47). Si los testimonios de los sobrevivientes de los grandes traumas históricos fueron los materiales imprescindibles para comprender y conocer la amplitud de la violencia extrema, como sugiere Pabón (2015: 15), los testimonios que revela Almada también quieren concienciar y visibilizar la violencia:

> Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término femicidio. (…) No sabía que a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer, pero había escuchado historias que, con el tiempo,

> fui hilvanando. Anécdotas que no habían terminado en la muerte de la mujer, pero que sí habían hecho de ella objeto de la misoginia, del abuso, del desprecio (2014: 18).

Las anécdotas son en realidad los testimonios de las sobrevivientes que, gracias al azar, pueden contar estas historias. La narradora las escuchó, las recopiló, las descodificó y las cargó del significado necesario para entender este tipo de conductas. Asimismo, desde su adquirida conciencia feminista, como ya dijimos, echa una mirada al pasado para desnaturalizar el comportamiento machista tan arraigado y naturalizado. Por ejemplo, cuando se hablaba de la vecina cuyo marido le golpeaba, o de otra vecina sobre la que corría el mismo rumor y quien supuestamente se había suicidado, mientras que muchos pensaban que, en realidad, la había matado su propio marido o "que ella se hubiera ahorcado, harta de la vida que tenía" (2014: 54). Incluso la madre de la narradora, que fue la única que siempre alzaba la voz cuando se hablaba sobre los temas de la violencia de género, le contó a la narradora la anécdota cuando su marido, después de una pelea que tuvieron como recién casados, le quiso dar una bofetada, pero su madre "le clavó un tenedor en el brazo que él tenía apoyado en la mesa" (*Ibíd*.: 53). Después de este acontecimiento, el padre nunca más volvió pensar en la violencia como un método de resolución de situaciones conflictivas. Los testimonios que trae Almada no son testimonios tradicionales (discursos en primera persona que narran un acontecimiento específico como son los testimonios de Primo Levi o Jorge Semprún), sino que en la función de la no-ficción, el texto utiliza diversas estrategias visibilizan y rescatan los testimonios y la violencia de género, sobre todo sirviéndose del estilo indirecto libre y la focalización interna. Esto provoca una actitud diferente de los lectores hacia la veracidad de los testimonios, ya que carecen de las pruebas judiciales y definitivas.

Este tipo de testimonios rescatados se acercan a lo que Michael Pollak, según Cabral (2018), denomina "memorias subterráneas" (1989). Se trata de memorias que no se archivan o transmiten por medios oficiales, sino que tienen que buscar otras vías para su articulación. Emergen, sobre todo, en el ámbito privado igual que estas anécdotas que trae la obra de Almada. Lo que visibilizan estas memorias subterráneas, aparte de la convivencia histórica de las mujeres con la violencia patriarcal - al ser esta completamente naturalizada en y por la sociedad -, es también que la figura del violador o el femicida no es necesariamente un ser desequilibrado cuyo comportamiento se sale de las convenciones socialmente aceptadas, sino que el violador puede ser la persona más cercana:

> ¿Cómo podía ser que el marido la violara? Los violadores siempre eran hombres desconocidos que agarraban a una mujer y se la llevaban a algún descampado o que entraban a su casa forzando una puerta. (...) Nunca nos dijeron que podía violarte tu marido, tu papá, tu hermano, tu primo, tu vecino, tu abuelo, tu maestro. Un varón en el que depositaras toda tu confianza (2014: 54).

Este planteamiento se ajusta a las reflexiones de Rita Segato, que observa la violencia contra las mujeres, la violación y el femicidio, sobre todo, como actos hechos en la sociedad y no individualmente, con un claro mensaje inscrito en los cuerpos inermes de las mujeres: su cuerpo les pertenece a los hombres y si se rebelan, acaban asesinadas (2013). Lo ilustra sobre todo una costumbre que Almada describe que hacían los jóvenes de San José y que se llamaba "hacer el becerro", que consistía en que los chicos elegían a una chica de clase baja y uno del grupo fingía ser su novio. La seducía brevemente durante la semana porque la conquista, es decir, el becerro se hacía los fines de semana:

> Una vez que la muchacha cedía, venía la invitación al baile del sábado. Primero a tomar algo en la confitería, después un paseíto en el auto. Nunca llegaban al baile. El auto se desviaba para el balneario o para algún lugar solitario. Allí esperaba el resto de la barra y la chica tenía que pasar con todos. Mejor dicho, se la pasaban de mano en mano. Después le daban plata para que se quedara en el molde (2014: 66).

Segato en estos casos de las prácticas violentas destaca la dimensión espectacularizada y comunicativa de la hermandad masculina (2013). Es decir, el cuerpo de las mujeres deviene un objeto del ritual cuya explotación sirve para confirmar la masculinidad y la hermandad de un cierto grupo. Apropiándose del cuerpo de la víctima, en un eje horizontal, los agresores no se dirigen a ella, sino a sus pares para merecer, de esta manera, formar parte de "la hermandad viril" (Segato, 2013: 23).[39] Huelga recordar aquí también la teoría de Esther G. Pineda (2019), quien postula que el femicida no es un actor ocasional, sino que "se encuentra influenciado por el bombardeo y sobre-estimulación de una cultura patriarcal violenta, misógina y femicida, que exige la violencia como mecanismo de afirmación y demostración de la masculinidad" (49).

[39] En cuanto a la masculinidad que se necesita confirmar, Segato destaca que a lo largo de la historia del género la producción de la masculinidad representaba un estatus que se tenía que merecer o obtener "mediante un proceso de aprobación o conquista" (2013: 24) a diferencia de la producción de la femineidad. Es decir, continúa la autora, "para que un sujeto adquiera su estatus masculino, como un título, como un grado, es necesario que otro sujeto no lo tenga para que se lo otorgue a lo largo de un proceso persuasivo o impositivo que puede ser eficientemente descrito como tributación" (*Ibíd*.).

Describiendo y exponiendo estas costumbres, Almada pone al descubierto las prácticas sexistas y machistas que forman parte de la violencia sistemática que se ejerce sobre los cuerpos femeninos y feminizados. En la misma línea, cabe mencionar que la autora denuncia también los discursos periodísticos que proclaman culpable a la víctima y apoyan la misoginia y el sexismo informando al público sobre la vida privada que no debe tener ningún peso ni importancia cuando se trata de los crímenes de femicidio:

> En otro [artículo ponían] que no fue violada, pero que ya tenía una vida sexual activa. Y no falta el capítulo romántico donde se asegura que María Luisa salía con un hombre casado, que ese día él habría roto la relación y que la chica, dolida por la ruptura, habría vagado por las calles céntricas de Sáenz Peña, quedando así a merced de sus captores (Almada: 2014: 154).

Estos títulares y el discurso que plasman hacia las víctimas revelan lo que el sociólogo francés Pierre Bourdieu en su estudio *La dominación masculina* denomina la violencia simbólica. El autor la define como una "violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento" (2000, 11-12).

Las estrategias de recurrir a los discursos alternativos o esotéricos, como los llama Abril Amado (2019), sirven para reforzar la idea de la novela de provincia que introduce Beatriz Sarlo, pero también argumentamos que sirve para cubrir la ausencia de los testigos directos. Para otorgar la voz a las víctimas, la narradora visita a la Señora, una tarotista que establece el contacto con las *chicas*. Pero, su visita a la tarotista no representa un caso aislado, también el novio de Andrea y los familiares de María Luisa piden la ayuda mística en la búsqueda de los responsables. Además de funcionar como un elemento constitutivo de la cultura de la provincia, la ayuda de la tarotista también significa la ineficacia del aparato estatal, que más bien apoya el sistema partiarcal y no trabaja en su contra. La tarotista le cuenta una historia sobre La Huesera, "una vieja muy vieja que vive en algún escondite del alma" (2014: 50). La Huesera se preocupa por recoger los huesos, sobre todo, de los lobos que luego utiliza para formar un esqueleto. Una vez armado el esqueleto y aparece de nuevo la figura del lobo, La Huesera empieza a cantar sentada junto al fuego. Este canto inhala la vida al lobo que se va de La Huesera transformándose en la mujer "que corre libremente hacia el horizonte, riéndose a carcajadas" (*Ibíd.*). Según la tarotista, esta es la misión de la narradora: "juntar los huesos de

las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir" (*Ibíd*.). De repente, la obra cobra otra dimensión que la aleja de la tradicional literatura testimonial. Para Amado, la figura de la tarotista sirve para reforzar la idea de la ineficacia de las estructuras estatales y señala su complicidad en los casos, a la vez que cubre el vacío que dejaron los archivos y los informes policiales proporcionando la voz de las chicas muertas (2019: 39).

Nos centraremos sobre todo en la última función, el otorgamiento de la voz a las chicas muertas. La Señora, por ejemplo, dice que Andrea "no soñaba con casarse, tener hijos y recibirse de profesora. Si no la hubiesen matado Andrea se habría tomado el palo. Ella quería irse. Ella no veía futuro en lo que la rodeaba" (2014: 112). Además, proclama que uno de los sospechosos de matanza de Andrea, el chófer Pepe no la había matado, sino que había enamorado de ella (115). En este momento se produce también una fusión de los testimonios, ya que la narradora misma exclama haberlo conocido: "Yo lo conocí. Vivía a pocas cuadras de mi casa en la época del crimen, pero lo conocía de antes (112). No obstante, si María Luisa y Andrea sí que aparecen en el tarot, la cara de Sarita nunca. Según la Señora, Sarita podría estar viva porque nunca habla. En vez de los huesos de Sarita, se encuentran huesos de otra chica muerta a la que nadie ya busca.

La tarotista, además de representar un elemento perturbador y subversivo del fallido sistema estatal, también es un símbolo del imaginario popular argentino que seguramente desafía la racionalidad cartesiana occidental. De alguna manera, la tarotista, es decir, la Señora, influye en el cierre de la investigación porque le dice a la narradora que "que no es bueno andar mucho tiempo vagando de un lado al otro, de la vida a la muerte. Que las chicas deben volver allí donde pertenecen ahora". (182) Cuando se despedían, la narradora le agarraba la mano fuertemente porque "todavía podía sentir a las chicas a través de ella" (*Ibíd*.). Luego proclama: "Me miro. O ellas me miraron y comprendí y también empecé a soltar" (*Ibíd.*). Cabe destacar que además de la presencia de la tarotista, a lo largo del texto desfilan las videntes y los curanderos cuya función es, según Moret, ayudar a localizar los cuerpos y articular las vidas (2018: 88).

Además de jugar con los materiales no ficcionales y discursos mágico - sagrados, el texto se construye también de diversas analepsis y elementos metadiscursivos. A lo largo de toda la obra, los lectores siguen a la narradora en su intento de escribir el libro, como por ejemplo, cuando le preguntan si es periodista, ella les responde: "No, estoy escribiendo un libro…" (2014: 174). Otro nivel metaliterario sucede cuando la narradora espera al hermano de

María Luisa para poder entrevistarlo y mientras tanto lee el libro *Veinticinco crímenes de la crónica policial saenzpeñense*, del historiador local Raúl López. Por un momento, con la ayuda de la técnica de *mise en abyme*, los lectores se convierten en lectores de dicho libro de López y presencian otro femicidio, producto de un 'crimen de pasión'. El libro se cierra, en el epílogo sirviéndose de la metaficción y la autorreferencialidad, y simbólicamente refiriéndose a aquella mañana calurosa cuando todo empezó: “Estamos en verano y hace calor, casi como aquella mañana del 16 de noviembre de 1986 cuando, en cierto modo, empezó a escribirse este libro, cuando la chica muerta se cruzó en mi camino” (2014: 182).

IV. EL CUERPO DE LA MUJER ES UN CAMPO DE BATALLA —LA (IM)POSIBILIDAD DE CONTAR LA VERDAD EN *POR QUÉ VOLVÍAS CADA VERANO* DE BELÉN LÓPEZ PEIRÓ

IV.1. La autobiografía y sus límites

Si las mujeres fallaron en hacer el arte universal,
¿por qué no universalizar lo personal y hacerlo el tema de nuestro arte?"
(Kraus, 1997: 78)[40]

Forget the room of one's own – write in the kitchen,
lock yourself up in the bathroom.
(Anzaldúa, 2015: 168)

Yet there is no "I" that can fully stand apart from the social conditions of its emergence,
no "I" that is not implicated in a set of conditioning moral norms, which, being norms,
have a social character that exceeds a purely personal or idiosyncratic meaning.
(Butler, 2005: 7)[41]

"Lo personal es político" irrumpe como el eslogan más famoso en la historia del feminismo. Fue acuñado por la feminista radical norteamericana Kate Millett en su libro pionero *Política sexual* (1969), que cambió para siempre el panorama del feminismo. La autora propone, con este lema, una estrategia de lucha que traslada la discusión política a los ámbitos personales, los cuales, durante mucho tiempo, fueron considerados espacios fuera de la política. La artista austríaca Hannah Wilke, citada por Chris Kraus en su novela *I love Dick*, propone, en la misma línea que Millett, la politización de los espacios personales, tan menospreciados por la cultura en general, así como su transformación en temas principales del arte feminista/femenino. En

[40] La traducción es nuestra.

[41] "Sin embargo, no hay un 'yo' que pueda diferenciarse completamente de las condiciones sociales de su surgimiento, ningún 'yo' que no esté implicado en un conjunto de normas morales condicionantes, las cuales, siendo normas, tienen un carácter social que excede un significado puramente personal o idiosincrásico". La traducción es nuestra.

este sentido, tras los vuelcos teóricos del siglo XX[42], y tras la segunda ola feminista[43], la literatura empezó a centrarse en lo personal, tanto en el contexto espacial (reivindicar los espacios como la cocina[44] o la 'habitación propia') como en el contexto personal – reividicar el 'yo' femenino por lo que se refiere a la autoficción. De esta manera, finalmente, la autobiografía llega a ser uno de los géneros feministas por antonomasia de la literatura contemporánea. Antes de dedicarnos al análisis del libro *Por qué volvías cada verano*, hay que girar la mirada, brevemente, hacia la historia de la autobiografía como género literario y hacia su relación con la teoría feminista.

La autobiografía se nos presenta como otro género en disputa, heterogéneo *per se* y sin una clara definición. Precisamente esta inestabilidad en cuanto a la definición y a su lugar dentro del sistema literario hace que sea un género marginal pero también atractivo y fructífero para la investigación. Los textos autobiográficos fluyen entre lo factual y la ficción. Muchas veces se solapa con otros géneros como lo son las memorias, el diario, la novela autobiográfica, la biografía, etc. Y, aunque se trate de un género de larga presencia dentro de la historia de la literatura, la ciencia literaria empieza a interesarse por la autobiografía a mediados del siglo XX. Podríamos argumentar que este género encarna la paradoja de la no-ficción y se caracteriza por su doble naturaleza, factual y ficcional, aunque en un principio se dejara de lado su carácter ficcional.

Si analizamos la etimología de la palabra —*auto/bio/grafía*, nos daremos cuenta de que nos encontramos ante un género en que una persona escribe sobre sí misma[45]. Si el campo de la literatura fuera un campo de ciencia exacta, no tendríamos problemas a la hora de definir los límites y las características de dicho género. No obstante, basta con recordar los cuentos de

---

[42] Nos referimos en primer lugar a la aparición de los centros de estudios de la mujer y las teorías feministas y poscoloniales que hicieron hincapié en los sujetos históricamente marginalizados.

[43] Rita Felski, en el libro *Beyond Feminist Aesthetics*, destaca: "El surgimiento de una segunda ola de feminismo a fines de la década de 1960 justifica el análisis de la literatura femenina como una categoría separada, no por la diferencia automática e inequívoca entre los escritos de mujeres y hombres, sino debido al reciente fenómeno cultural de la identificación de las mujeres como un grupo oprimido, que a su vez se articula en los textos literarios en la exploración de preocupaciones específicas de género centradas en el problema de la identidad femenina" (Felski, 1989: 1).

[44] Francisca Noguerol escribe al respecto: "El éxito mundial de *Cómo agua para chocolate* provocó el boom de la narrativa culinaria, con tan desiguales resultados como *Come, este es mi cuerpo* (1991) – donde la argentina Esther Andradi (1955) repasa la historia de la cultura occidental en treinta breves y apasionantes textos de cocina – y *Afrodita* (1998) de Isabel Allende, enésima reiteración de una fórmula que reúne recetas afrodisíacas e historias de pasión" (Noguerol, 2008: 172). Es decir, las escritoras feministas al mismo tiempo reivindican y subvierten los espacios tales como son la cocina y la casa y que, a lo largo de la historia, se relacionaban exclusivamente con el mundo femenino.

[45] "Una descripción (*graphia*) de una vida humana individual (*bios*) por ese individuo (*auto*)", como sostiene Georg Misch (Misch por Finci, 2011: 708).

Jorge Luis Borges[46], que muchas veces fueron protagonizados por él mismo, para cuestionarse los límites entre la escritura autobiográfica y la autoficción, por destacar solamente un breve ejemplo de la problemática que envuelve el género. José Miguel Oviedo considera que Borges dejó muchas innovaciones en el campo literario, pero que sobre todo se inventó a sí mismo, "como una casi pura emanación de sus textos, borrando la persona real en esa suprema ficción" (2001: 24). De alguna manera, Borges, a través de sus textos literarios, anticipó las preocupaciones teóricas predominantes en los años 60 (protagonizadas por Roland Barthes[47], Michel Foucault y Umberto Eco, entre otros), sobre la problemática y la categorización del autor en la literatura. Estas teorías provocaron un giro epistemológico que afectó también a los estudios sobre la autobiografía.

Volviendo al género, cabe destacar también que muchos teóricos, como sostiene Kos-Lajtman (2011: 24), prefieren hablar sobre la cualidad autobiográfica (Paul Jay, 1985), la figura autobiográfica (Paul de Man, 1979), el pacto autobiográfico (Philippe Lejeune, 1975), el acto autobiográfico (Elizabeth Bruss, 1973), la actividad autobiográfica (Avram Fleishman, 1983), el discurso autobiográfico (Mirna Velčić, 1990) o espacio biográfico (Arfuch, 2018) en vez del género autobiográfico. Para no profundizar en la confusión, en esta tesis utilizaremos el término "género autobiográfico", conscientes de todo el límite que dicha categorización conlleva.

Aunque la mayoría de las teorías sobre la autobiografía surgen después de la década de los 50, es menester mencionar la extensa obra del filósofo alemán Georg Misch, discípulo de Georges Gusdorf, que al principio del siglo XX publica varios tomos sobre este tema. Según el autor, la autobiografía es la descripción de la vida de una persona hecha por esta misma persona (Misch en Finci, 2011: 708). Para Misch, el texto autobiográfico es un documento/testimonio cuya función es ofrecer conocimientos sobre el hombre y su perteneciente época, tal y como sostiene en su obra de varios tomos *Geschichte der Autobiographie* (*Historia de la autobiografía*), que fue publicada entre 1907 y 1969 (*Ibíd.*). Además, defiende que este género está reservado para las personas ilustres, distinguidas y con una considerable reputación. Entre los predecesores del género, el autor menciona a San Agustín (*Confesiones*) y a Jean Jacques Rousseau (*Las confesiones*). El pensamiento elitista de Misch sugiere que sólo las personas

[46] Pensamos, por ejemplo, en los cuentos como "Borges y yo" y "El 25 de agosto de 1983", "El Aleph", entre muchos más.

[47] Roland Barthes publica su ya clásico ensayo *La muerte del autor* en 1967, donde destrona la figura del autor como el único poseedor del significado, argumentando que el significado se realiza en la recepción, es decir, con los lectores. Michel Foucault publica en 1969 *¿Qué es un autor?* donde elabora que el autor es una función. Mientras que Umberto Eco en su libro *Seis paseos por los bosques narrativos* (1994) indaga sobre el modelo del autor como una estrategia o la voz de la narración.

extraordinarias y excelentes tienen el derecho de hablar sobre sí mismas y sobre el mundo que les rodea, claro está, desde una perspectiva autoconsciente. Finci destaca también que, para Misch, la autobiografía es la fuente de conocimientos sobre uno mismo, así como un instrumento de sabiduría.

Varias décadas después, surge otro texto fundamental sobre el género: "El pacto autobiográfico" de Philippe Lejeune (1975). En esta obra, Lejeune establece las bases de la autobiografía. Según el autor, la definición de este género sería: "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad" (1991: 48). Para que una obra sea considerada una autobiografía, necesita cumplir con una serie de requisitos. En primer lugar, en la mayoría de los casos, se trata de una narración en primera persona en la cual hay una coincidencia entre el autor, el narrador y el personaje principal. También destaca que la única forma de lenguaje posible en la autobiografía es la narración en prosa[48]. Lejeune recurre a la teoría de Benveniste sobre los pronombres personales 'yo'/'tú', los cuales, según el autor, tienen una referencia real solamente dentro del discurso. Arfuch, por su parte, se apoya en la teoría bajtiniana y sostiene que el sujeto se modela por el lenguaje y fuera del acto de la enunciación no existe el concepto de 'yo', este 'yo' se construye por otro en la dimensión dialógica, por lo que, en vez de hablar de subjetividad, hay que hablar sobre la intersubjetividad (Arfuch, 2018: 844-850).

Asimismo, a través de las primeras personas, se señala la identidad del sujeto de la enunciación y del sujeto del enunciado. Para Lejeune, este pacto al que se hace referencia es, en realidad, un pacto entre el autor, el narrador y el personaje, a la vez que entre el autor y el lector. El mismo Lejeune destaca que la posición desde la que él escribe es la posición del lector, por lo que le otorga un rol especial a este, que, en palabras de Paul de Man "se convierte en juez, en poder policial encargado de verificar la *autenticidad* de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante, el punto hasta el que respeta o deja de respetar el acuerdo contractual que ha firmado" (1991: 114). El autor que figura en la portada del libro ofrece su pacto autobiográfico al lector, que es el encargado de reconocerlo y aceptarlo. Lejeune enfatiza los elementos paratextuales de una obra que dictan su clasificación como autobiográfica porque en el nivel textual no hay ninguna diferencia, ya que la mayoría de los géneros emplean las mismas estrategias narrativas. Entonces, prosigue el autor, ya desde el mismo título se deja claro que se trata de una historia personal y auténtica. También es posible hacerlo mediante el

[48] El argumento será refutado por Paul de Man que en su artículo "La autobiografía como desfiguración" (1991) analiza el poema "The Prelude" de William Wordsworth como un poema autobiográfico.

mismo texto que, ya desde el inicio, convence al lector de que el "yo" textual hace referencia al autor del libro. Hay otros casos que son incluso más explícitos, aunque no se produzca el "pacto autobiográfico", como cuando el narrador y el personaje principal comparten nombre con el autor, pero sin mención alguna de que se trate de una autobiografía. Nos encontramos ante un hecho contingente que, según Lejeune, excluye la posibilidad de ficción, aunque en la actualidad lo consideraríamos como ejemplo de autoficción. Tal es el caso de las obras *Las Moscas* (1943) de Jean Paul Sartre o de *Partir avant le jour* (1963) de Julien Green, en las que el nombre de Sartre o Green no aparece hasta muy avanzada la lectura y en ocasiones esporádicas, sostiene Lejeune (1991: 54). Otro elemento que ayuda a esclarecer el pacto es, por ejemplo, el subtítulo en la portada del libro, que deja claro que se trata de una autobiografía. El pacto, según Lejeune, puede ser ficticio o autobiográfico, o puede que no haya ningún tipo de pacto.

Otra de las teorías significantes que surgen después de la teoría de Lejeune es la de Elizabeth Bruss (1974), que también construye su propio modelo teórico sobre la autobiografía y se distancia del pensamiento de Lejeune. No obstante, coincide con el autor en varias consideraciones. Un ejemplo de la coincidencia es que ella también enfatiza el proceso de la lectura y el papel del lector, un lector que tiene que estar atento a la organización del texto y al proceso narrativo, especialmente para detectar casos como los mencionados anteriormente. Además, la autora también considera la identidad del autor, narrador y personaje como elementos centrales del género. Bruss, por su parte, hace hincapié en la dimensión histórica, así como en la parte convencional del género de la autobiografía, proclamando que "la autobiografía no tiene características propias e incluso no existe fuera de las instituciones sociales y literarias que la crean y sustentan[49]" (1974: 18). Precisamente son estas las que definen si un texto será considerado autobiográfico o no. La historicidad y las convenciones literarias que señala Bruss, de hecho, ayudan a entender el desplazamiento paulatino del género de los márgenes hacia el centro del sistema literario.

Las teorías que surgen después de la teoría de Lejeune destacan la parte discursiva del género y se centran con más profundidad en sus estrategias narrativas. El giro epistemológico que traen consigo las teorías posestructuralistas y posmodernistas, con la ya mencionada muerte del autor y la crisis metafísica del sujeto unificado cartesiano, pone en tela de juicio el aspecto verídico de la autobiografía, y se empieza a dudar en su posibilidad de ofrecer los

[49] La traducción es nuestra.

conocimientos tanto del propio ser humano como del mundo que le rodea. Siguiendo este hilo, hay que mencionar de nuevo al teórico Paul de Man que, en el artículo "La autobiografía como desfiguración" (1979), sostiene que la borrosa distinción entre la ficción y lo real en los textos autobiográficos siempre quedará indecidible, por lo que no se puede hablar de un género literario "sino de una figura de la lectura y de entendimiento" (1991: 115). Este modo de leer, en realidad, se podría aplicar a cada texto literario. Para de Man, así como para Derrida o Butler, el sujeto es una construcción lingüística, y no importa la intención o el medio por el que se quiere expresar, siempre lo hará empleando la estructura tropológica:

> Que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor "hace" está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio. Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (de Man, 1991: 113)

Es decir, de Man cuestiona el puesto tradicional que ha tenido la autobiografía dentro del sistema literario, argumentando que se trata más bien de un modo de figuración que no puede escapar de la ficcionalidad, del mismo modo que cualquier otro texto, solo con la diferencia de adquirir "un cierto grado de productividad referencial" (*Ibíd.*)[50]. Beatriz Sarlo, en *Tiempo pasado,* escribe al respecto: "Lo que las llamadas 'autobiografías' producen es 'la ilusión de una vida como referencia' y, en consecuencia, la ilusión de que existe algo así como un sujeto unificado en el tiempo. No hay sujeto exterior al texto que pueda sostener esta ficción de unidad experiencial y temporal" (2012: 38). Los planteamientos polares que despierta el género demuestran su heterogeneidad y la contingencia en cuanto a su definición.

[50] Beatriz Sarlo también reflexiona sobre la posición de Paul de Man sobre el género de la autobiografía y la aclara: "Como en la ficción en primera persona, todo lo que una 'autobiografía' puede mostrar es la estructura especular en la que alguien, que dice llamarse yo, se toma por objeto. Es decir, que ese yo textual pone en escena a un yo ausente, y cubre su rostro con esa máscara. De este modo, de Man define la autobiografía (la autorreferencia del yo) con la figura de la prosopopeya, es decir, el tropo que otorga la palabra a un muerto, un ausente, un objeto inanimado, un animal, un avatar de la naturaleza. Nada queda de la autenticidad de una experiencia puesta en relato, ya que la prosopopeya es un artificio retórico, inscripto en el orden de los procedimientos y de las formas del discurso, donde la voz enmascarada puede desempeñar cualquier rol: garante, consejero, fiscal, juez, vengador (enumera de Man)" (2012: 38/39).

Aunque ya con el Renacimiento empieza el giro antropocéntrico, que comprende la literatura del 'yo' y el interés por la autobiografía, también[51], es la época actual la que, sin duda, vive un auge de la cultura del 'yo'. Ya lo decía Richard Sennet en su libro *El declive del hombre público* (1971), citado por Arfuch, que la época en la que vivimos se caracteriza por un apogeo del individualismo y la cultura del hedonismo donde este privilegio del 'yo' muchas veces cae en la trampa del narcisismo. Esta inclinación hacia la autocomplacencia viene reforzada también por lo que Arfuch denomina el "retorno del sujeto" que viene acompañado con el surgimiento de las teorías poscoloniales y feministas que buscan las voces marginalizadas para subvertir los discursos hegemónicos. En esta vuelta del sujeto, tan problemático para los deconstructivistas y posestructuralistas, quienes pusieron en duda conceptos como identidad y representación, hay que buscar también la vuelta de lo autobiográfico y lo biográfico, así como la tendencia de la literatura a la autoficción. Ana Cecilia González plasma una interesante teoría sobre la feminización de la cultura contemporánea, refiriéndose a la "expansión superlativa de la subjetividad autobiográfica" (2013: 82) porque algunos rasgos tradicionalmente atribuidos y considerados femeninos (lo subjetivo, lo personal, lo fragmentado, lo íntimo, etc.), pasaron a formar parte de la agenda cultural en general.

Es curioso también observar los cambios que atravesó el género de la autobiografía si pensamos en su génesis. Si para Misch la autobiografía era un género reservado para las personas ilustres que podían compartir con el público sus conocimientos del mundo, y si tenemos en consideración quiénes son estos ilustres hombres que llenaron páginas en blanco con la historia de su vida (San Agustín, Montaigne, Rousseau y Nietszsche, por ejemplo, o Roland Barthes, de los más recientes), nos daremos cuenta de que, durante mucho tiempo, la autobiografía ha sido una 'tradición masculina' y burguesa, abarcadora y universalista. Al mismo tiempo, fue una expresión de un sujeto unificado y coherente y una narración verosímil, representativa y verdadera (Jirku y Pozo, 2011: 10). Las investigadoras Jirku y Pozo enfatizan, también, que durante mucho tiempo "las alteridades marginadas" no tuvieron acceso al género de la autobiografía que comprendía la expresión de este sujeto fijamente definido, porque "la fragmentación y la multiplicidad del yo, propios del discurso de tales grupos, planteaba irresolubles problemas de identificación" (2011: 10). En este sentido, las mujeres optaron por

[51] Según Jirku y Pozo (2011: 9) es la época de distanciamiento del género autobiográfico de su índole religiosa y de otros subgéneros similares – confesiones y literatura memorialística. Para Ana Cecilia González (2013: 84), este distanciamiento fue provocado por la secularización de la inmortalidad desde la perspectiva religiosa, por lo que la autobiografía pasó a significar la garantía de la inmortalidad laica.

expresarse utilizando el género autobiográfico, aunque alejándose de la posición autoritaria que predicaban los escritores masculinos.

IV.2. Autobiografía femenina

La tradición literaria femenina, durante un largo período de tiempo, se ha encontrado fuera de los cánones e instituciones literarias, y se nos ha presentado fragmentada y en un constante proceso de transformación, al ser un campo todavía no explorado en profundidad. Es por ello por lo que ve en la autobiografía, de la misma manera que en los otros géneros considerados menores –como el diario, las memorias y los testimonios– las herramientas contrahegemónicas necesarias para llenar el vacío que la marginalización sistémica de la escritura femenina ha dejado. Como bien sostiene la investigadora Cecilia González:

> El pensamiento feminista se ha ocupado de demostrar que el sistema patriarcal es una de las narrativas dominantes (en ambos sentidos del término) que han organizado el pensamiento y la vida en Occidente, y que está en el origen del sometimiento de la mujer y la dominación masculina. En consecuencia, se ha propuesto constituir una contra-narrativa respecto de aquel y lo autobiográfico ha resultado terreno propicio para semejante empresa (2013: 85).

De este modo, las feministas recuperaron la autobiografía como un "lugar de ejercicio de resistencia y empoderamiento" porque encontraron en el relato intimista "de una vida un lugar de denuncia y reivindicación" (2013: 82). Si las mujeres fueron relegadas a un segundo plano en el ámbito político, tal y como lo señala Rita Segato en su libro *La guerra contra las mujeres,* lo fueron también en el ámbito literario.

Después de los años 70 empiezan a brotar teorías sobre la autobiografía femenina y feminista. Las teorías feministas empiezan a examinar esta 'tradición masculina' para llegar a la conclusión que estas obras autobiográficas apoyan "la narrativa occidental, puesto que el sujeto en cuestión es el sujeto universal macho, dotado de consciencia y racionalidad, y contrapuesto a la subjetividad corporeizada femenina" (González, 2013: 86). Linda Hutcheon asevera que en la época posmoderna se le otorga un nuevo y enfático valor a la noción de 'experiencia', por lo que el pensamiento feminista se empezó a preguntar sobre ¿qué constituye una narrativa histórica válida y quién decide esta validez? Estas preguntas de la crítica feminista

tuvieron por consecuencia una revaloración de las narrativas personales y biográficas como son las cartas, los diarios, las biografías, las autobiografías, las confesiones, etc. Si lo personal es lo político, entonces, argumenta Hutcheon, "la separación tradicional entre la historia privada y pública se tiene que repensar" (2014: 156). En este sentido, la autora considera que las reflexiones feministas han coincidido con un momento histórico de la aparición, por ejemplo, de estudios culturales que refutaron la dicotomía entre la cultura alta y la cultura popular, lo que tuvo por consecuencia una reconsideración y replanteamiento tanto del contexto de las narrativas históricas como de las políticas de la representación y autorrepresentación (*Ibíd.*).

En 1980, Estelle C. Jelinek publica el libro pionero *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, donde intenta hacer una distinción entre la autobiografía masculina y femenina y, al mismo tiempo, definir los rasgos principales de la última. Jirky y Pozo, además, señalan que las mujeres no se sirven de las mismas estrategias narrativas y de los mismos discursos autobiográficos, sino que recurren muchas veces a la retórica de la novela epistolar y de la confesión, como es el caso de la obra que trabajamos en este capítulo (2011: 10). Asimismo, cabe destacar que la mirada feminista hacia el género autobiográfico incitó a algunas teóricas como, por ejemplo, a Domna C. Stanton, que, en su libro *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century* (1984), propone el término de "la autoginografía" que, además, como señala Araújo, "tiene el propósito terapéutico de construir el sujeto hembra" (1997: 78). Estas narrativas encarnan las divergencias que se encuentran en la base de la reflexión feminista, tales como las dialécticas "entre lo privado y lo público, o lo personal y lo profesional" (*Ibíd.*: 79). Araújo escribe al respecto:

> Partiendo de la concepción (lacaniana) sobre el estatus diferente de la mujer en el orden simbólico, la autoginografía, según Stanton, "dramatiza la alteridad fundamental y la no presencia del sujeto, incluso cuando se afirma discursivamente y se inclina hacia una posesión siempre imposible" (p. 15). La aproximación de Stanton al sujeto femenino se quiere textual, no referencial, por eso elimina bios, para substituirlo por gyné. En esa operación se corre el riesgo, como afirma Julia Watson, de eliminar la raza, la clase y otras categorías fundamentales, al punto de que ese reemplazo lo considera no tanto inadecuado como políticamente sospechoso (1997: 78).

La supuesta 'neutralidad' del sujeto hembra y el monolitismo borraría la interseccionalidad[52], es decir, las categorías de la clase y de la raza entre otras. Estos planteamientos llegan hasta un callejón sin salida, ya que la construcción de un sujeto femenino pone en peligro repetir la recolonización del feminismo blanco (González, 2013: 87) y hace oídos sordos a las críticas que les fueron lanzadas por parte de las críticas asiáticas, latinas y afroamericanas que ponen en tela de juicio la categoría "mujer", señalando la necesidad de la heterogeneización del concepto, así como el énfasis a la ya mencionada interseccionalidad (*Ibíd*.: 87). La teoría de Judith Butler propuesta en *El género en disputa: Feminismo y subversión de la identidad* (1990) sobre la identidad como un elemento contingente e inestable y sobre el género como algo que se hace y deshace performativamente, provocaron pensar en la autobiografía como "la praxis subjetivadora de invención de la propia identidad" (*Ibíd*.: 89), superando así las viejas barreras esencializantes. De esta manera, como bien indica Arfuch en su libro *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (2018), el espacio autobiográfico, a pesar de toda la intimidad con la que está envuelto, también puede ser un espacio susceptible de politizarse y tomar en cuenta todas las particularidades de la diversa experiencia femenina.

IV.3. *Por qué volvías cada verano*

La obra *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró[53] se inscribe en la tradición de los discursos autobiográficos y narra el caso del abuso sexual que la autora padeció en su infancia por parte de su tío, un policía de la provincia de Buenos Aires. A través de diferentes voces narradoras, podemos seguir todo el caso judicial que, hasta el final del libro, no se resuelve. El libro se nos presenta heterogéneo, en cuanto al estilo y el género, en forma de diario cuyas entradas se mezclan con los documentos oficiales del juicio. Aquí hay que recurrir al pensamiento de Lejeune, quien sostiene que las autobiografías usualmente tratan el tema de la historia de la personalidad, y sobre todo la transformación de una personalidad. En este caso, se trata de un episodio particular que marcó profundamente la vida de la narradora/autora, y de ahí viene la necesidad de contarlo y publicarlo.

[52] La teoría de la interseccionalidad fue acuñada por la abogada norteamericana Kimberlé Crenshaw. Se centra, principalmente, en el análisis del complejo sistema de poder en el que las formas de discriminación basadas en diferentes categorías de identidad (género, clase, raza, orientación sexual, etc.) se afectan entre ellas. Actualmente se aplica en diferentes contextos que no son necesariamente orientados hacia el feminismo.

[53] Belén López Peiró (1992, Buenos Aires). Es licenciada en comunicación y forma parte del colectivo *Ni Una Menos*. Ha publicado *Por qué volvías cada verano* (2018) y *Donde no hago pie* (2021).

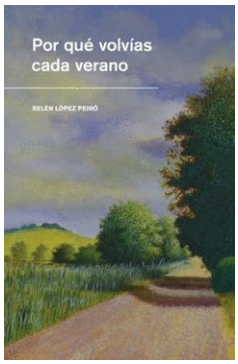

Imagen 2. Portada de *Por qué volvías cada verano*.
Fuente: https://www.amazon.com/Por-Que-Volvias-Cada-Verano/dp/9873861165

Los elementos paratextuales icónicos del libro *Por qué volvías cada verano* consisten en una ilustración hecha por la misma autora. Según Moszczynska-Durst (2020), la autora pintó a los catorce años de edad (22). La portada, que podríamos calificar de índole bucólica, muestra un día soleado en el campo, rodeado de árboles y hierbas que remite a la paz y tranquilidad, un *locus amoenus*, especialmente teniendo en cuenta la palabra "verano" del título. Aquí reside la primera trampa que nos brinda el libro, porque las páginas que siguen nos alejan completamente de la comodidad de unas vacaciones imaginadas. Por otro lado, la clasificación del libro ya nos da una idea sobre el contenido del mismo: en primer lugar, la decisión de la editorial de etiquetar la obra como 'literatura feminista' y luego como una 'novela biográfica'. El tema del abuso sexual, contado en primera persona (y no solamente en primera), sin duda es uno de los temas pertinentes de la literatura feminista. Sin embargo, la etiqueta de novela biográfica podría ser discutida. Los pocos trabajos críticos que se han publicado sobre el libro lo analizan como un libro autobiográfico, pero, en realidad, la polifonía de las voces narradoras de la que este texto está compuesto lo convierte en un relato tanto biográfico como autobiográfico. Por una parte, si el pacto autobiográfico trascurre en la recepción, como bien sostiene Lejeune, entonces sí se trata de una obra autobiográfica.

En cuanto al género de la autobiografía, especialmente escrito en forma de diarios o cartas, Susan Lanser, en su elaboración de la narratología feminista, enfatiza la distinción entre el tono de la narración, que puede ser tanto privado como público. Sostiene que para los textos de las mujeres ésta fue una de las distinciones más cruciales y complejas. Bajo "la hegemonía discursiva masculina" (1986: 352), a las mujeres no se les prohibía escribir, sino escribir para una audiencia pública (*Ibíd.*). De ahí surge la tendencia y la inclinación de las escritoras hacia la forma epistolar o forma de diario porque se trataba de las formas 'privadas' que no

interrumpían dicha hegemonía. La narración pública fue dirigida a un destinatario intratextual, mientras que la pública, evidentemente, a un destinatario extratextual. En las palabras de Dale Spener, que la autora cita:

> La dicotomía hombre / mujer se mantiene al permitir que las mujeres escriban ... para sí mismas (por ejemplo, diarios) y entre sí en forma de cartas, piezas "consumadas", tratados morales, artículos de interés para otras mujeres, en particular en el ámbito doméstico - e incluso novelas para mujeres ... No hay contradicción en el orden patriarcal mientras que las mujeres escriben para las mujeres y por tanto permanecen dentro de los límites del ámbito privado, la contradicción surge solo cuando las mujeres escriben para los hombres (1986: 352).

Ahora bien, teniendo en cuenta lo expuesto, cabe destacar que, aunque no se nombra a un destinatario explícito, el tono que prevalece en *Por qué volvías cada verano* excede lo meramente íntimo y va dirigido exclusivamente a un destinatario extraatextual. Cuando, por ejemplo, en una entrada la protagonista escribe "Y conseguiste lo que querías: tocarnos y cogernos como querías. Y todavía mejor, lograste que calláramos. Eso era lo que más te calentaba, ahí estaba tu verdadero hechizo. Callar siempre fue el peor castigo para ellas, para mí. Hablar libera y eso que todavía no desataron sus cadenas" (86), lo hace refiriéndose a su tío pero utilizando un plural femenino. De esta forma, el tono de la obra se convierte en el tono de una denuncia cuyo destinatario deviene el público lector (independientemente de su género). O, siguiendo el hilo del pensamiento de Spener, el texto hace una doble subversión, denuncia el orden patriarcal y excede el ámbito de lo privado.

Por otra parte, los géneros de biografía y la autobiografía se ven entrelazados porque resulta imposible escribir sobre sí mismo sin escribir sobre otro(s), considera Kos Lajtman (2011: 18), lo que la lleva a recurrir a la teoría de la polifonía de Mijaíl Bajtín, quien considera que cada palabra en la relación dialógica se relaciona con la otra palabra. El autor ruso, en su teoría de la novela, hace una distinción entre las novelas monológicas (u homofónicas) y polifónicas. La segunda categoría se relaciona más con las novelas modernas y contemporáneas, y Bajtín lo ejemplifica basándose en las novelas de Dostoyevski[54]. Luisa Puig (2004) sostiene que la teoría de la polifonía narrativa bajtiniana proporcionó un nuevo modo de acercarse al discurso, teniendo en cuenta las características dialógicas de la palabra, "es decir,

[54] Cf. *Problemas de la poética de Dostoyevski* (1963).

la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y voces sociales e históricas en un mismo discurso e, incluso, en un mismo enunciado" (380). Bajtín observa la lengua como un mecanismo plurilingüista que se puede componer de diversos lenguajes o dialectos ideológico-sociales (*Ibíd*.). La polifonía narrativa procede de la dialogización de las voces tanto presentes como ausentes en el texto, destaca Gómez Douzet (2016).

IV.4. El 'yo' y la (im)posiblidad de verdad

Los elementos autobiográficos del libro se encuentran en los documentos oficiales del juicio donde se mencionan todos los datos tanto de la autora como de su familia, por lo que, podríamos concluir, siguiendo la lógica de Lejeune, que la protagonista y la autora son la misma persona. Asimismo, el libro no está del todo contado en primera persona, sino que construye una red de voces que se complementan e intercambian y, a veces, crean una confusión tal que el lector no sabe de quién son las palabras. El libro no cuenta con el típico narrador autodiegético que, según la clasificación de Genette en la obra *Fiction et diction* (1991), es el más común en las autobiografías. Las voces se desplazan, algunas entradas las escribe un narrador intradiegético-homodiegético en segunda persona: "Todo empezó cuando él te lastimó. Ya sabemos que vos no lo elegiste, que no tuviste nada que ver, aunque él te hiciera sentir lo contrario" (López Peiró, 2018: 12). En otras entradas vuelve a la narración autodiegética: "Negué todo y atendí" (*Ibíd*.: 20). Las páginas se llenan de voces de los abogados, las tías, los padres y las primas. En cuanto a la focalización, consideramos que se trata del segundo tipo de focalización que Genette denomina focalización interna, que a su vez puede ser fija, variante o múltiple. En este caso nos encontramos delante de una focalización múltiple, ya que se alternan diversas perspectivas sobre el mismo acontecimiento. Por ejemplo, la novela se abre con la perspectiva de la tía: "Y entonces, ¿Por qué volvías cada verano? ¿Te gusta sufrir? ¿Por qué no te quedabas en tu casa? Allá en Capital, cagándote de calor" (2018: 7). Además, nos proporciona la perspectiva del mismo tío abusador: "Todas necesitan una figura masculina y yo quería ser la tuya. Pero también quería que no te olvides de mí. Quería que llores en mis hombros, quería sostenerte entre mis brazos, quería abrirte el mundo, pegarte la primera cojida, que aprendas que siempre debe haber amor" (108). Esta focalización afecta también a la fragmentariedad, tanto estilística como temporal, porque la narración no se nos presenta en orden cronológico, sino que cada

fragmento condiciona su propia dinámica. El uso de la analepsis cuando la narradora se acordaba de la última vez que vio a su abuela: “Me acuerdo que la última vez que me atendió mi tía y en voz baja me pidió que espere, “ya viene la negra a atenderte”, me dijo y fue ahí cuando escuché su risa. Ella había dejado que él la visite y ese lugar que me servía de refugio había dejado de ser mío para siempre” (*Ibíd*.: 64) nos acerca a los pensamientos más íntimos de la protagonista.

Esta polifonía narrativa remite a la teoría de Mary G. Mason, que en su ensayo “The Other Voice” (1980) destaca la identidad relacional de las mujeres como un rasgo que distingue las autobiografías femeninas de las masculinas. Dado que el patriarcado y las normas culturales condicionan la dependencia femenina, parece lógico que sus autobiografías estén pobladas de otras voces también. No obstante, otras teorías eligen otro enfoque y ven en esta polifonía narrativa la resonancia de las teorías posestructuralistas y deconstructivistas de la segunda mitad del siglo XX, que proclaman que el sujeto no puede articularse, es decir, no puede narrarse a sí mismo. Si cada sujeto es un constructo social, tal y como señala Paul de Man, el texto autobiográfico no puede producir un 'yo' auténtico, porque “el sujeto que habla es una máscara o una firma”, como sostiene Sarlo refiriéndose a de Man (2012: 42). Aunque este planteamiento no degrada al 'yo' autobiográfico como sujeto, al contrario, le “ayuda a plantearse cuáles son sus condicionantes y de qué manera es posteriormente rearticulado dentro de las convenciones del género estudiado” (Moszczynska-Durst: 19). La autora continúa argumentando que lo expuesto, de hecho, no le quita la agencia, sino que “trata más bien de una toma de conciencia que nos lleva a reflexionar de manera crítica sobre cómo un yo se produce y reproduce en el discurso (autobiográfico) y qué opciones tiene a la hora de apropiarse del conjunto de normas sociales” (19). Es decir, “la verdad” que surge de los relatos no-ficcionales está estrechamente ligada a la idea de sujeto que testimonia la verdad, en la medida en que se trata de una relación constitutiva del individuo con la verdad. Amar Sánchez señala, citando a Gianni Vattimo, que “una verdad es la suya sin dejar de ser verdad” y “es verdad precisamente y sólo en cuanto que es verdad de *alguien*, quien la testimonia” (35).

> Nací en Capital Federal un 24 de febrero de 1992 en una familia compuesta por mi mamá, mi papá y mi hermano. Actualmente tengo 22 años, soy estudiante y *escribo este texto para poder contar lo que viví, sufrí y padecí* en mi adolescencia y poder hacer justicia. Mi tío abusó sexualmente de mí reiteradas veces desde los 13 a los 17 años. (2018: 9, cursivas nuestras)

Los sujetos, en este caso la misma Belén López Peiró, funcionan como testigos, y son los que trabajan la verdad y construyen al mismo tiempo el relato y dicha verdad (35). En este sentido el pensamiento de Amar Sánchez se acerca al de Judith Butler, ya que ambas concluyen que la ficcionalización de los relatos no-ficcionales surge de la narración que pasa a través de los narradores y de los testigos, ya que son ellos quienes eligen la manera de contarlo y organizarlo. De la misma manera que Foucault exclama en su ya mencionado ensayo *¿Qué es un autor?* (1969) que no importa quién escribe, porque es el lenguaje el que escribe, o sea, las estructuras, así Butler concluye que el 'yo' no puede dar cuenta de sí mismo porque "las normas por las que busco hacerme reconocible no son completamente mías" (2005: 35). En su libro *Giving an Account of Oneself,* Butler sostiene que el 'yo' nunca puede deshacerse de su temporalidad social, porque su propia historia siempre es la historia de una relación o, también, de un conjunto de normas (8). La autora retoma el pensamiento de Adriana Cavarero que argumenta que el 'yo' no es un sujeto interior, sino que existe y depende en un sentido importante para ti y en virtud de ti (32). En este sentido, este 'yo' necesita dirigirse a alguien para poder narrar su autobiografía en un sentido relacional porque "sin tú mi propia historia se vuelve imposible" (32). O en palabras nietzscheanas, sólo ante una pregunta establecida por el otro empezamos a narrarnos a nosotros mismos, o entendemos que debemos convertirnos en seres auto-narrativos (Butler, 11). Por consiguiente, la motivación de auto-narrarse viene explicada por la primera frase del libro *Por qué volvías cada verano*: "Y entonces, ¿Por qué volvías cada verano? ¿Te gusta sufrir?" (López Peiró: 7). La voz de la tía, esposa del tío abusador, irrumpe la página blanca y motiva la confesión que sigue y posibilita la auto-narración. Pero el hecho de que se le otorgue la voz a la tía se explica como una decisión estratégica para confrontar las dos versiones y las dos verdades. Además, otras voces también señalan la compleja red de 'culpables' o 'cómplices' que no se dieron cuenta de lo que estaba pasando la narradora: "Mentira, no hay un único culpable. No me vengan con pelotudeces. Escuchame, la piba era menor de edad, había dos adultos que tenían que hacerse cargo, era lo que correspondía, Y, ¿sabés qué? No lo hicieron" (*Ibíd*.: 22).

En este sentido, Butler evoca las reflexiones foucaultianas sobre el sujeto y argumenta que "a veces poner en tela de juicio el régimen de la verdad por el que se establece mi propia verdad está motivado por el deseo de reconocer a otro o ser reconocido por uno" (24). En otras palabras, Belen López Peiró decide adoptar una relación crítica tanto con la verdad como con el sistema, porque fracasó en el intento de denunciar el abuso y buscar justicia por una vía judicial, ya que el caso hasta ahora no se ha resuelto. Su relación crítica con la verdad se

materializa en esta polifonía que otorga voces incluso al abusador y a su familia, quienes no le creen y además la acusan de mentir. Esta confrontación de las voces permite al lector entender el rompecabezas que teje la autora, desmitificando el discurso autobiográfico pero también, como bien sostiene Moszczynska-Durst (2020), le permite distanciarse de sí misma y mirarse a sí misma tomando otras perspectivas porque la narración en primera persona, como bien señala Maša Grdešić en *Uvod u naratologiju* (*Introducción a la narratología*) (2015), inmediatamente trata de meternos en la historia, de convertirnos en sus interlocutores o incluso confidentes (114). Pero, también de esta manera, se aleja de la autobiografía tradicional, masculina y unidimensional y se inscribe en la discontinua y fragmentada tradición femenina.

IV.5. El silencio como una estrategia de resistencia

En el libro, solo hay un pasaje con la descripción y la representación del abuso:

> De pronto abrió la puerta de mi cuarto, en cuero y bóxers de color amarillo vencido. Me preguntó si quería masajes. "Podemos usar el gel de tu vieja", me dijo. Le contesté que no, pero no me escuchó. Enseguida lo tenía en mis espaldas. Había sacado las sábanas que me tapaban y me había subido la remera. Me bajó el pantalón y la bombacha hasta las rodillas.
>
> El primer escalofrío lo sentí cuando puso ese gel sobre mi espalda. Me quedé inmóvil. Pero después giré mi cabeza a la derecha y no lo vi. Vi su pija dura. Con una mano me tocaba el culo y con la otra se hacía la paja, despacio, no acababa nunca. Sólo tuve una reacción y fue la última: apoyé mis dos manos rápido a los costados de mi cabeza e intenté levantarme, pero con su otra mano me tiró hacia abajo y ahora sí, ya no podía ver; ni respirar. Sólo pude sentir mi boca temblando y el crujido de mis huesos cuando sus 150 kilos de mierda se abalanzaron sobre mí. Me ahogaba. (López Peiró, 2018: 10/11)

Después de estas repugnantes palabras, el caso ya no se vuelve a 'representar', o se representa a través de las páginas en blanco y del silencio de esta blancura. Según Mieke Bal, el uso de la elipsis o la omisión del contenido no tiene por qué carecer de importancia y de significado. En muchos casos, se trata de acontecimientos que pueden ser tan dolorosos o difíciles de expresar verbalmente que se prefiere usar el silencio (2006: 79). Plasmar el silencio como una estrategia de resistencia hacia el patriarcado puede parecer paradójico teniendo en cuenta la larga lucha feminista (y de todos aquellos considerados *Otros* dentro del sistema hegemónico) para la

articulación y el derecho de hablar. Gayatri Spivak, en su ya clásico ensayo *¿Puede hablar el subalterno?* (1985), se pregunta si los subalternos pueden participar en el discurso hegemónico si no son considerados sujetos que ocupan una posición discursiva desde la que pueden hablar y ser escuchados. Los subalternos, en este caso las mujeres, llevan años intentado ocupar esta posición discursiva, aunque al mismo tiempo existe una resistencia y una desconfianza hacia esta misma posición. Por ejemplo, es bien conocida la frase de la feminista norteamericana Audre Lorde que sostiene que "Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo", aludiendo a que, con las herramientas heredadas de una tradición patriarcal, las mujeres no pueden operar sin construir su propia tradición.

Con este mismo planteamiento, la escritora peruana Patricia Souza, en su libro *Descolonizar el lenguaje,* escribe "[C]uando Deleuze nos dice que un autor@ menor es quien sigue siendo un extranjer@ en su propio idioma, me gustaría añadir que, nosotras, las mujeres, somos de alguna manera extranjeras en el idioma que hablamos y escribimos" (2016: 22). La pregunta es si queremos hablar metidas en el mismo sistema discursivo o si queremos encontrar un sistema propio. Siguiendo estos pensamientos, hay que recordar la teoría de la feminista francesa Hélène Cixous, que forja la idea de una *écriture féminine* en su ensayo *La risa de la Medusa* (1975) y pretende establecer un estilo literario en el que se inscribiría la 'diferencia' de los cuerpos femeninos en el lenguaje y en el texto como una suerte de resistencia al falogocentrismo. Sin embargo, esta escritura corpórea cixousiana no es exclusivamente femenina, sino que es un intento de diluir el sistema binario occidental y superar la dicotomía masculino/femenino. Ahora bien, teniendo en cuenta los vuelcos teóricos del feminismo contemporáneo, hay que examinar por qué el silencio, en este caso concreto, puede ser considerado como una resistencia a la tradición patriarcal a pesar de las reflexiones como las de Audre Lorde quien, en un ensayo "The transformation of Silence into Language and Actions" (1984), llama a una transformación del silencio a la acción porque "el peso de ese silencio nos va a ahogar" (41). Lorde escribe sobre muchos silencios que necesitan ser rotos para liberarnos del miedo y sometimiento. No obstante, el silencio, en este caso, viene después de haber alzado la voz y haberse rebelado contra las estructuras patriarcales.

El libro *Por qué volvías cada verano* está dividido en fragmentos y contrapone la polifonía narrativa a los documentos oficiales del juicio que contienen los testimonios de la autora y de los miembros familiares sobre el abuso sexual. Asimismo, algunas entradas contienen solamente una o dos frases dirigidas a la narradora, aunque no sabemos quién las emite:

"¿Crees que tu tío abusó también de su hija?" (105)

"¿En algún momento fue violento con vos? Digo, sí, más allá de estos hechos." (107)

"¿Cómo explicás la ausencia de tus padres?" (109)

"En la denuncia decís que los hechos ocurrieron entre ocho y diez veces, ¿podrías ser un poco más precisa?" (111)

"¿Por qué crees que te molesta que te miren de espalda?" (113)

"¿Qué consecuencias te trajo todo esto? Si son más de una, te agradecería si podés enumerarlas". (115)

La pregunta con la que termina el libro nos parece sobre todo muy efectiva e impactante, y también revela que la narradora cuenta con la participación lectora:

"Y, decime, ¿Qué se siente ser abusada?" (124)

Todas estas páginas contienen solamente una pregunta y el espacio en blanco que la rodea. Este espacio en blanco dejado a propósito actúa como una estrategia retórica que contrapone el lenguaje crudo y privado de significado y empatía hacia las víctimas como es el caso del lenguaje judicial. En este caso, observamos este espacio blanco como el silencio, pero no como una ausencia de significado o como la propiedad negativa del habla, sino como la única posibilidad que le queda al sujeto para afrontar las dificultades que se les imponen a las víctimas que deciden denunciar y, a pesar de todas las pruebas, no se las cree. Las absurdas preguntas de los abogados como, por ejemplo: "En la denuncia decís que los hechos ocurrieron entre ocho y diez veces, ¿podrías ser un poco más precisa?" (2018: 111) obligan a la víctima a recurrir una y otra vez a la dolorosa experiencia para hacerla más convincente. En otra parte en el libro, el abogado le dice a la protagonista: "voy a necesitar que seas más precisa. Fecha, hora, lugar. Todo más exacto. Sí, ya sé que hay imágenes borrosas. A todas les pasa lo mismo. Pero los jueces necesitan hechos y no sueños. No los convence cualquier fantasía pelotuda" (López Peiró: 21). La teórica norteamericana Elaine Scarry, en su libro *The body in pain* (1985), argumenta que las experiencias traumáticas derrotan al lenguaje y lo hacen añicos. Además, devuelven a la persona al estado anterior al lenguaje, mayoritariamente a los sonidos

inarticulados y al llanto. Este problema de la imposibilidad de la articulación del dolor, es relacionado por la autora con el problema del poder. Para hacer la denuncia, la víctima tiene que entrar en una compleja red del sistema hostil que *a priori* no le cree y que le demanda lo imposible – la racionalización de una experiencia traumática que solo puede ser expresada por el silencio.

Este silencio invita al lector / la lectora a imaginar más allá de la representación verbal de la violencia que, como argumenta Agamben, no puede ser captada. En este caso, el silencio se transforma en la acción y hace algo a la relación asimétrica en la que está sometida la víctima, pero esta acción la llevamos a cabo nosotros. Moszczynska-Durst (2020) argumenta que estos espacios en blanco "pueden referir tanto a lo no-dicho, o sea, lo callado o silenciado, como a lo no-decible, es decir, lo no-representable" (26). La investigadora relaciona este silencio con el silencio de muchas víctimas que, por miedo a las represalias, no denuncian y no alzan la voz, o con el silencio de los familiares y conocidos quienes, a pesar de todas las pruebas presentadas, prefieren no hacer preguntas o deciden mirar hacia otro lado.

A lo largo de toda la obra se nos presenta la dicotomía entre el hablar / callar como una dicotomía decisiva, tal y como lo ilustran los siguientes ejemplos:

> "*Callate* por favor. No quiero que hables más. No puede saber la verdad. Ni se te ocurre *abrir la boca*." (2018: 41, cursivas nuestras)
>
> "*Abriste la boca* y todo se terminó." (2018: 68, cursivas nuestras)
>
> "Si *contar* esto te denigra como mujer." (2018: 68, cursivas nuestras)
>
> "Y conseguiste lo que querías: tocarnos y cogernos como querías. Y todavía mejor, lograste que *calláramos*. Eso era lo que más te calentaba, ahí estaba tu verdadero hechizo. *Callar* siempre fue el peor castigo para ellas, para mí. *Hablar* libera y eso que todavía no desataron sus cadenas." (2018: 86, cursivas nuestras)

Abrir la boca significa convertirse en lo que Sara Ahmed, en su libro *La promesa de felicidad* (2019), denomina "la feminista aguafiestas"[55], es decir, aquella persona que altera un determinado ideal social que cuenta con el silencio de mujeres, un silencio interiorizado y

[55] Una lectura similar proporcionan también Peller y Oberti en su artículo "Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad" (2020).

normalizado en la sociedad patriarcal. Recordemos este pasaje de *Chicas muertas* en que la protagonista trae a la memoria las historias sobre el maltrato de las vecinas: "Me crié escuchando a las mujeres grandes comentar así *en voz baja*, como si las avergonzara la situación de la pobre desgraciada o como si ellas también le temieran al golpeador" (2019: 56, cursivas nuestras). El silencio se espera de las mujeres, casi se convierte en un requisito de sobrevivencia, de la misma manera que las convierte en las cómplices del patriarcado.

IV.6. La victimización permanente

Tenés suerte, no todos se la juegan. A muchos no les creen,
más si ya pasaron los años.
Te digo que acá las violaciones son moneda corriente (...).
(López Peiró, 2018: 94).

No obstante, las que deciden alzar la voz se convierten en víctimas y se ven deshumanizadas por la sociedad que las reduce al estado de víctima: "Ni que hablar del rechazo de los hombres querida, nunca más van a mirarte como antes." (2018: 68), le dice una voz a la protagonista. O, en otra parte: "Siempre te van a cuestionar. A vos, a tu palabra." (*Ibíd*.). La obra abre también otra gran pregunta: ¿puede la víctima salir de su condición de víctima? En una parte del libro la protagonista escribe:

> Llamarlas víctimas es volver a garcharlas otra vez. Y otra vez. Es convencerlas de que les cagaron la vida, de que su historia empieza y termina ahí, con el tipo adentro. (…) Porque primero son víctimas de él y después de ellas mismas: una vez que él acabó adentro, ya están listas para acabar con la mierda que les quedó, con su vida (2018: 91).

IV.7. Documentos del juicio —texto intercalado

Las estrategias narrativas que hemos expuesto hasta ahora pertenecen y construyen lo *literario* de este texto. Según Dorrit Cohn, en *Transparent minds* (1978), la narración interpolada e

insertada es característica de las formas epistolares y de diarios. La formación tanto del 'yo' como de varias otras voces sirven para proponernos todas las perspectivas posibles hacia el caso, de la misma manera que la estrategia retórica del silencio sirve para sacudirnos y rellenar el vacío que siente la víctima después de haberse expuesto y desnudado, primero ante los abogados, después ante los jueces y, por último, ante los lectores. En esta construcción de las diversas perspectivas, el texto nos ofrece una más – los documentos oficiales que muestran el curso del juicio y en los cuales se intercambian testimonios tanto de familiares de la víctima como de familiares del acusado. Estos documentos del juicio, con su lenguaje crudo, seco y despersonalizado se nos presentan como un contrapunto al lenguaje afectivo y cargado de emociones de las entradas 'narrativas':

> **"b) observaciones diagnósticas**
>
> La examinada se presenta a examen en adecuadas condiciones de higiene y vestimenta (…). Presenta un discurso claro y coherente, sin contradicciones. No se observan características de personalidad fabuladora. Presenta indicadores de inestabilidad emocional, aplanamiento afectivo, angustia y presencia de temores, con dificultades en el contacto social. Rigidez. Trastornos de la conducta alimentaria y del sueño. Los mismos resultan compatibles con el padecimiento de una situación de índole traumática." (2019: 26)

Los textos intercalados, muchas veces, según Mieke Bal, tienen la función de explicar la historia básica o justificarla (2007: 149). El problema que encontramos con estos textos intercalados es que no son de índole narrativa y, por consiguiente, no les podemos aplicar los mismos criterios que aplicamos a un texto narrativo. Se trata más bien de la justificación de la no-ficcionalidad en la que tanto ha insistido la autora Belén López Peiró para distanciarse de la auto-ficción, el término con el que temía que fuera clasificada su obra (Moszczynska-Durst: 21). No existe una interferencia textual porque los textos se nos muestran independientes, pero jerárquicos, porque sin el primero, es decir, sin las entradas que explican el caso, los documentos del juicio no tendrían sentido. Por lo tanto, podemos concluir que la intercalación de los textos del juicio es otra estrategia que emplea la autora en un intento de dar la credibilidad de lo contado. Otro sentido es el de enfatizar la no-ficcionalidad de la obra y, finalmente, busca proponer otro modo de contar la violencia, sirviéndose, esta vez, de discursos oficiales.

IV.8. El arma como falo, el falo como arma

El término falocentrismo, dentro de la teoría psicoanalista y deconstructivista, hace referencia a un sistema de relaciones de poder que consideran el falo como un símbolo del empoderamiento. Jacques Derrida, uno de los iniciadores de la deconstrucción como una práctica textual, argumenta que de la misma manera que la escritura se instaura como un suplemento del logos (del habla), así las mujeres se vieron relegadas como suplementos de los varones. En esta relación asimétrica, se forma un paralelismo entre el 'logocentrismo' y el 'falocentrismo', que, en palabras derridianas, se transforman en el término 'falogocentrismo' que "es una jerarquía que se presenta bajo la forma de la neutralidad" (Derrida en Peretti, 1989: 104). Es decir, cuando se habla del hombre en general se piensa en el hombre-varón, otorgande la primacía ontológica. Siguiendo el hilo conductor, el falogocentrismo se transforma en androcentrismo, relegando la mujer a la posición del Otro absoluto (Derrida por Olivares, 1997: 49). Las teóricas feministas retomaron la teoría derridiana, ampliando el campo semántico del término falogocentrismo y entendiéndolo como un conjunto de entidades tradicionales, represivas, culturales y, sobre todo, patriarcales que imposibilitan la subjetividad femenina.

Esta relación asimétrica viene materializada en el libro en la relación de la narradora-protagonista y el tío abusador. Esta relación ya *per se* es una relación basada en la desigualdad (víctima/abusador), pero, en este caso concreto, se acentúa aún más ya que el abusador es un comisario de la policía provincial de Buenos Aires. O, en palabras de una de las voces narradoras del libro:

> "Querida, poner bajo la lupa a un hombre siempre sale caro. Su hombría, su machismo, pesan más que tu integridad y la de las otras chicas. (…) Mucho más si cuestionan a alguien con *un arma*. *Su pistola* pesa más que su pija y el tipo se cree Dios. (…) Así que no te calientes, que su hombría se derrumba cada vez que sentás el culo y escribís. Deshacelo con palabras, acabalo en un punto y garchátelo entre comas. Así sin más." (2018: 117, cursivas nuestras).

Formando parte del sistema que lo protege y a pesar de numerosas evidencias expuestas en el juicio (aparecen otras víctimas que lo denuncian también), él permanece intocable. Además, en muchas escenas que cuentan con la presencia del tío, el arma que lleva consigo parece un elemento inextricable de su ser. La exhibía siempre que podía y le servía como una extensión perversa del término 'falogocentrismo'. El simbolismo transparente del arma como un símbolo del poder patriarcal asegura la dominación y la protección del policía:

> "Dejó su arma arriba del armario del comedor, ahí donde casi no se ve (…)" (2018: 10)
>
> "Ella siempre lo vio como una persona violenta y agresiva, y que siempre exhibía su arma en todas partes." (79)
>
> "Tiene a la policía comiéndole de la mano y es uno de los dueños del club, el único de por acá. Sí, te juro. Él decide quién entra y quién no a la pileta en el verano y dirige el único equipo de fútbol." (81)

La víctima que no puede confiar en un sistema judicial (y patriarcal), sólo puede, en este caso, recurrir a la palabra escrita. Hay que recordar otro elemento paratextual del libro, la reseña de la autora Gabriela Cabezón Cámara, que en la contratapa del libro escribe, refiriéndose a la autora:

> "(…) Y un hecho: acá está la mujer que fue la nena que ese tipo quiso romper para su uso personal. Y está toda entera, fuerte, hablando de lo que da tanta vergüenza hablar. Escribiendo contra todos los que intentaron callarla. Contra sí misma, incluso, a veces. (…) Y escribiendo, haciendo de su propia experiencia una obra exquisita, una intervención política poderosa" (2018, la contratapa).

De la misma manera que el tío abusador exhibe y utiliza el arma como una extensión de su poder, la autora utiliza la escritura para politizar la palabra y subvertir el sistema falogocentrista que le priva de agencia. Escribiendo desde su posición marginal, utiliza la escritura, este suplemento inferior al habla en la tradición occidental, según Derrida, para resistir al mundo que privilegia el hombre y su palabra.

V. *LE VISTE LA CARA A DIOS* DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Le viste la cara a Dios de Gabriela Cabezón Cámara[56] representa un caso curioso de la transposición literaria. El público lo conoció primero como una 'nouvelle' publicada en 2011. De hecho, la 'nouvelle' forma parte de un proyecto iniciado por la periodista española Cristina Fallarás que comprendía la reescritura de cuentos infantiles clásicos para la editorial digital Sigueleyendo (Regazzoni, 2017: 1). En una entrevista con Nora Domínguez (2014), Cabezón Cámara explica que su elección de escribir una novela y no un relato periodístico, testimonio o una crónica es una consecuencia de su desinterés por los hechos en sí: (…) "no me interesa contar lo que efectivamente sucede, no me interesa esa relación con lo real: me interesa contar lo que eso me dispara, lo que podría ser, lo que quiero y lo que va sucediendo en la escritura misma" (1). La versión impresa en papel de la obra sale en 2012 por la editorial La isla de la luna. Posteriormente, la autora transforma el texto en una novela gráfica en colaboración con el artista Iñaki Echeverría, modificando el título en *Beya* (*Le viste la cara a Dios*) en 2013, publicada por la editorial bonaerense Eterna Cadencia. Además, según destaca Spahr, la obra también fue llevada al teatro en Buenos Aires en diversas ocasiones entre 2016 y 2020 (2021: 527).

V.1. ¿Cuentos de Hadas o cuentos de Hades?[57]

En su proyecto de desenmascaramiento de la cultura hegemónica y patriarcal, la crítica literaria feminista prestó mucha atención a la minuciosa examinación del canon literario y, especialmente, a los cuentos de hadas. A lo largo de décadas, los cuentos de hadas fueron considerados como una expresión artística fuera del dominio ideológico cuya función fue, además de entretener a los niños y niñas, mostrarles algunos ejemplos que les ayudaría a enfrentarse mejor con la difícil tarea de crecer. Es decir, tenían una función didáctica. Las nuevas investigaciones sobre el género clásico mostraron que las transcripciones de los cuentos

[56] Gabriela Cabezón Cámara (1968, Buenos Aires) está encargada de la sección cultural del diario *Clarín*. Hasta ahora ha publicado novelas *La Virgen Cabeza* (2009), *Romance de la negra rubia* (2014) y *Las aventuras de la China Iron* (2017). Asimismo, en colaboración con Iñaki Echeverría ha publicado dos novelas gráficas, *Beya* (*Le viste la cara a Dios*) y *Y su despojo fue una muchedumbre* (2015). Según Graná (2015: 178), *La Virgen Cabeza*, *Romance de la negra rubia* y *Le viste la cara a Dios* forman parte de una trilogía oscura donde la violencia destaca como un *leitmotiv* que une las obras.

[57] El subtítulo hace referencia a la epónima sección de cuentos de la obra *Simetrías* (1993) de la escritora argentina Luisa Valenzuela.

de hadas comprendían también una modificación de los comportamientos tanto de los personajes femeninos como de los masculinos para someterlos a la ideología dominante de aquel entonces, es decir, a la ideología burguesa y patriarcal. Un ejemplo ilustrativo es el cuento de *Caperucita Roja*, que en las versiones anteriores se salva a sí misma, mientras que en los cuentos canónicos es devorada por el lobo o rescatada por el leñador.

Ricardo Iglesias (2006) apunta a la tradición matriarcal y oral de los cuentos, ya que fueron principalmente las mujeres las responsables de contar los cuentos, las historias y los mitos a los niños y las niñas. Estos cuentos se diferenciaban en gran medida de los cuentos de hadas que hoy en día conoce la tradición occidental, porque no escondían los episodios violentos, las escenas de abusos sexuales y los asesinatos. Iglesias destaca que las primeras recopilaciones de los cuentos fueron hechas a petición de Luis XIV, entre 1693 y 1709 (2006: 236). Bajo el aparente tono festivo se escondía el objetivo de distraer a sus subordinados con divertidas historias mientras que se enlazaba una crisis económica tras otra, seguidas de guerras constantes. Estas historias se ajustaban a la moral aristocrática, como señala Iglesias, y debían tener una moraleja que comprendía el castigo al mal y un final feliz que llegaba como premio después de varias pruebas y tribulaciones. Sin embargo, en estas nuevas historias retocadas "se eliminaba cualquier atisbo de representación popular que pudiese incluir una tradición matriarcal" (*Ibíd*.). Este sería el primer paso en la supresión de la matriz femenina transgresosa de los cuentos tradicionales. Con la aparición de *Historias o cuentos de tiempos pasados con moraleja* en 1697 de Charles Perrault, uno de los recopiladores más conocidos, empieza la consolidación del cuento de hadas como género literario. En breve se volvió un género muy popular, que se leía en las cortes, pero paulatinamente llegó a las manos de la plebe, también. Iglesias asevera que

> la máxima dicha se consigue casándose con un príncipe, siempre hermoso y magnánimo, y las heroínas reciben el lavado de cerebro de unas disposiciones que se les inculcan, y a través de ellas al público femenino, de que no hay nada mejor que ser esposas y madres, eligiendo siempre un marido cuya bondad, ingenio e inteligencia sean superiores a su belleza y su brillantez superficial (*Ibíd*.).

Los cuentos formaron parte de un proyecto mucho más ambicioso cuyo objetivo fue civilizar, sobre todo a las mujeres y a los niños, que se impuso como consecuencia del ascenso socioeconómico y la aparición de la burguesía francesa, según destaca Marković (2013: 133).

Sin embargo, la infantilización de los cuentos de hadas sucede en el siglo XIX cuando "nace" la figura del niño y el concepto de niñez obtiene un cierto protagonismo que antes no tenía (Iglesias, 2006). De este modo, se orienta la producción cuentística que fija los roles antitéticos femenino/masculino y se nutre de una ideología burguesa y conservadora con un ideal heteronormativo y la sumisión femenina al patriarcado. En esta línea, los hermanos Grimm, que en 1812-1815 publican *Cuentos para niños y familiares*, transforman el aspecto entretenedor de los cuentos en el aspecto educativo y utilitarista, sostiene Iglesias[58] (237), ajustándolos a la nueva moral de la época a la vez que se suprimen todos los episodios considerados inapropiados para los niños. Desde entonces empieza la 'adoctrinación' del público infantil con "sistemas de creencias culturalmente específicos" (237). Luisa Valenzuela, una de las más conocidas escritoras argentinas, que hizo su contribución a la reescritura de los cuentos de hadas desde una perspectiva de género, gira su mirada a los cuentos de hadas en el ensayo "Ventana de hadas" (2001). En esta obra, la autora cuestiona 'la ejemplaridad' de las "historias ejemplares", refiriéndose a su función didáctica, dado que su fin es enseñar y facilitar la entrada al mundo adulto de los niños y las niñas. Sin embargo, Valenzuela pone en duda dicho didactismo, argumentando que, por otro lado, dan a entender que la curiosidad no es una virtud o que las niñas deben esperar de forma pasiva a que un príncipe las rescate. Al final, los valores que inculcan, especialmente a las niñas, son valores de sumisión y dependencia del otro (188).

Sin embargo, habrá que esperar a los movimientos de liberación del siglo XX y a la aparición de la crítica feminista para encontrarnos ante una redefinición radical de los roles sociales y sexuales que tuvo por consencuencia, también, el desafío de los ideales románticos que pretendían inculcar los cuentos de hadas tradicionales. Cabe destacar, también, los trabajos de las primeras feministas como Simone de Beauvoir (*El segundo sexo*, 1949), Betty Friedan (*La mística de feminidad*, 1963), Germaine Greer (*La mujer eunuco*, 1970) y Kate Millett (*Sexual Politics*, 1970) entre muchas otras, quienes desvelaron las condiciones históricas que

[58] El cuento que mejor ilustra la evolución y la transformación del personaje femenino es, sin duda, *Caperucita Roja*. En 1983, Jack Zipes publica *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, y en este libro recopila y enumera más de 30 versiones existentes del cuento a la vez que los cambios que padeció. *Summa summarum*, la Caperucita que en las versiones anteriores, sobre todo francesas, se salva a sí misma engañando al lobo, en las versiones de Charles Perrault y los hermanos Grimm es devorada por el lobo o rescatada por la figura del leñador, que representa la autoridad paterna (Iglesias, 2006: 238). La curiosidad y la independencia de Caperucita que sale sola a viajar, desde el punto de vista psicoanalítico representa el despertar sexual, y se castiga de una manera diferente en cada época y cultura, negándole así una posibilidad de emancipación y liberación. Según Zipes, las intervenciones posteriores reflejaban sobre todo las proyecciones masculinas del miedo a la sexualidad femenina, por lo que se perdieron las connotaciones positivas que los cuentos expresaban en términos de sexualidad y poder femenino (1983).

posibilitaron la subordinación de las mujeres en todas las áreas, a la vez que giraron una mirada a la posición injusta de los personajes femeninos en todo el canon literario occidental. No obstante, fueron los trabajos historiográficos y críticos de Jack Zipes[59], Ruth B. Bottingheimer, Karen E. Rowe, Andrea Dworkin, Elizabeth Wanning Harries, Donald Haase[60], entre muchos más, que volcaron la mirada crítica hacia el proceso de recopilación de los cuentos populares, tanto de Charles Perrault como de los hermanos Grimm, para detectar el intervencionismo existente comparando las versiones anteriores a las versiones publicadas por ellos.

Karen E. Rowe, por ejemplo, en el artículo "Feminism and Fairy Tales" (1986), señala que los cuentos de hadas tradicionales que se pueden encontrar como hipotextos en muchas obras modernas, tanto de literatura como de cine, modelan las expectativas románticas y hacen que la subordinación femenina sea románticamente deseable. En esta tarea de desenmascaramiento de la cultura hegemónica y patriarcal, la idea de género como diferencia sexual[61] fue clave para las prácticas culturales de la segunda mitad del siglo XX y significó un punto de inflexión para las futuras relecturas de la representación de los géneros en el legado artístico, sostiene la teórica Teresa de Lauretis. De este modo, las reflexiones de Karen E. Rowe sobre las diferentes representaciones de los géneros en los cuentos de hadas las podemos relacionar con el concepto de 'tecnologías del género' que acuña de Lauretis en el epónimo libro en 1989. La autora se apoya en el concepto foucaultiano de la sexualidad como tecnología de sexo, y sostiene que el género "en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales —como el cine— y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana" (8). En este sentido, define el género como una representación, pero cuyas implicaciones encontramos

[59] Entre muchas obras del profesor Jack Zipes se destaca *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* (1979), *Fairy Tales as Myth, Myth as a Fairy Tales* (1994), *Literature and Literary Theory: Fairy Tales and the Art of Subversion* (2011). Entre los libros que editó cabe mencionar *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Tale in North America and England* (1986), *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (1993), *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy Tales Films* (2010) y muchos más.

[60] Es sobre todo importante el libro que editó en 2004, *Fairy Tales and Feminism: New Approaches (Series in Fairy-Tale Studies*, que reunió muchos críticos y contribuyó de manera significativa al desarrollo de los estudios críticos de los cuentos de hadas desde una perspectiva feminista.

[61] Sin embargo, de Lauretis hará una crítica de la noción de las diferencias sexuales entre los géneros argumentando que el pensamiento feminista debería superar esta dicotomía que de nuevo relega la mujer como 'diferencia', u 'otra' respecto al hombre. En primer lugar, la autora asevera que, de esta manera, se corre peligro de universalizar la categoría tanto de mujer como del hombre haciendo que sea casi imposible encontrar "las diferencias entre y dentro de las mujeres" (1989: 7), ya que se insiste en la idea de una mujer arquetípica y universalizada. En segundo lugar, ligar la idea de género principalmente con la diferencia sexual hace difícil la construcción de un sujeto que se basaría también en las experiencias de clase y experiencias raciales y no meramente sexuales, es decir, un sujeto múltiple y contradictorio que encarnaría los planteamientos y potenciales epistemológicos del feminismo radical de los años 80 del siglo pasado.

materializadas en la vida de los individuos. Partiendo de la idea anterior, de Lauretis señala que "la representación del género es su construcción" (9), por lo que se puede concluir "que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción" (*Ibíd*.). Rowe indica que, de una manera subconsciente, las mujeres transfieren de los cuentos de hadas las normas culturales que exaltan la pasividad, la dependencia y el autosacrificio como las virtudes cardinales femeninas (1986: 209). Según la autora, los cuentos de hadas tradicionales fusionan la moralidad con la fantasía romántica con el fin de establecer un modelo de las relaciones humanas (*Ibíd*.). Estos modelos acentúan la subyugación femenina que le permitirá obtener el príncipe, es decir, el estatus y la fortuna que nunca son productos de su esfuerzo sino de la "asimilación pasiva en la esfera de marido[62]" (217).

Actualmente, el interés por los cuentos de hadas no disminuye. Lo demuestran muchas obras de diferentes campos del arte que siguen comunicando con el legado histórico literario. Las escritoras como Margaret Atwood (*Bluebeard's Egg*, 1983), Angela Carter (*The Bloody Chamber*, 1979), o Amélie Nothomb *Barbe bleue* (2012) son solamente algunas de las escritoras actuales que vistieron los cuentos de hadas clásicos con nuevos trajes. La escitora y teórica feminista norteamericana Adrienne Rich, por su parte, escribe sobre la importancia de hacer este tipo de revisiones textuales y subraya que:

> Tal reescritura es crucial para el autoconocimiento de las mujeres y su resistencia al silenciamiento cultural. / Re / visión / el acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos nuevos, de ingresar a un texto antiguo desde una nueva dirección crítica / es para las mujeres más que un capítulo de la historia cultural. Se trata de un acto de supervivencia. Hasta que podamos comprender las suposiciones en las que estamos empapadas, no podremos conocernos a nosotras mismas[63] (1980: 35).

Además de ser un acto de subversión, es también una manera de creación de un nuevo legado histórico, más justo e inclusivo. En nuestro caso, es especialmente interesante la reescritura de los cuentos de hadas por parte de las escritoras hispanoamericanas, ya que ellas, apropiándose de la tradición de los colonizadores, hacen una doble subversión, desde su posición excéntrica y subalterna. Cabría destacar autoras, entonces, la ya mencionada escritora argentina Luisa Valenzuela, que en su colección de cuentos *Simetrías* dedica una sección titulada "Cuentos de Hades" donde 'revisita' los cuentos clásicos de Perrault y Grimm y los dota de significados

[62] La traducción es nuestra.
[63] La traducción es nuestra.

políticos. Por su parte, destaca también otra escritora argentina, Ana María Shua, maestra del género de microrrelato, que, por ejemplo, en *Casa de Geishas* (1992) ofrece unas versiones lúdicas e humorísticas de los cuentos de hadas clásicos con un énfasis especial en las versiones de *Cenicienta* y *La princesa y el sapo*. La escritora española Carmen Marín Gaite también contribuyó con su reescritura de otros de los cuentos más clásicos, *Caperucita Roja* con su versión *Caperucita en Manhattan* de 1989. La aclamada escritora española Ana María Matute también revisita el cuento de la Bella Durmiente en su libro *El verdadero final de la Bella Durmiente.* Cabe destacar también la novela *Las infantas* (1998) de la chilena Lina Meruane, que ofrece una revisión intrigante y provocativa de los cuentos clásicos.

V.2. *Le viste la cara a Dios*

La primera contraposición que detectamos de la obra y que queda evidente ya desde el elemento paratextual icónico es una desarmonía entre la connotación que el subtítulo ("La bella durmiente") puede conllevar y la sorprendente imagen de un escarabajo justo debajo. De hecho, la colección de la editorial Sigueleyendo se llama "Colección de bichos. Clásicos infantiles para adultos". De esta manera se rompe el tono festivo e idílico que el subtítulo que remite al conocido cuento de hadas podría remitir, y se anticipa la inquietante historia del cautiverio que nos espera en la obra.

Imagen 3. Portada de *Le viste la cara a Dios*.
Fuente: https://www.goodreads.com/book/show/22729975-le-viste-la-cara-a-dios-cuento

Es significativa también la cita del escritor español Jorge Semprún tomada de su obra *La escritura o la vida* con la que se abre la 'nouvelle':

> *"Durante las cortas noches en las que nuestros*
> *cuerpos se empeñaban en revivir —oscuramente,*
> *con una esperanza tenaz y carnal que la razón*
> *desmentía en cuanto había amanecido—"*
> *(Cabezón Cámara, 2011: 5).*

En el capítulo "La violencia y la literatura" ya mencionamos la obra de Semprún y su importancia para el debate que surgió sobre el papel, y la posibilidad de la ficción a la hora de representar y articular la violencia extrema. En la misma obra de la que Cabezón Cámara toma la cita, el escritor español se pregunta sobre las posibilidades de transmitir una experiencia traumática, siendo consciente de que la experiencia vivida es imposible de captar y entender. De ahí concluye que recurrir al arte, es decir, transformar el trauma en un objeto artístico, podría ser la mejor manera de una parcial transmisión de la experiencia. *Le viste la cara a Dios* es una historia sobre la trata de mujeres, un tema vigente tanto en otros países como en la Argentina de hoy en día. Aunque la obra no remite a un referente real explícito como lo hacen *Chicas muertas* y *Por qué volvías cada verano*, en la transposición a la novela gráfica, se añadió otro elemento paratextual en la obra, un epígrafe donde se lee: "Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en redes de prostitución. Juicio y castigo a los culpables[64]" (Favaro, 2019: 47).

Ahora bien, la primera estrategia que utiliza Cabezón Cámara en su intento de representar la violencia de género es la subversión de los cuentos de hadas clásicos. El subtítuto de la obra, como ya destacamos, "La bella durmiente" hace una clara referencia al epónimo cuento que pertenece al campo de la cultura oral europea y que conoce muchas versiones. Sin embargo, las versiones más conocidas, sin duda son las de Charles Perrault recogida en *Los cuentos de Mamá Ganso* (1697) y de los Hermanos Grimm en *Cuentos de la Infancia y el Hogar* (1812) (Favaro, 2019: 43). Favaro también destaca que las más antiguas versiones se encuentran

[64] Según Spahr, este epígrafe fue inspirado por el caso real de la trata de mujeres que ocurrió en Argentina en 2012, cuando secuestraron a la joven María de los Angeles Verón (Marita) con una finalidad de proxenetismo. Su madre, Susana Trimarco, inició una búsqueda que, aunque no terminó con la aparición de su hija, reveló una de las redes que sostenía la esclavitud sexual y consiguió rescatar a 23 mujeres. La autora destaca que la obra de Cabezón Cámara no fue inspirada por el caso de Marita, sino por los testimonios de las mujeres rescatadas por su madre (2021: 531).

en Francia en el *Roman de Perceforest* de un autor anónimo y en "Talía, Sol y Luna" del italiano Giambattista Basile de 1634 (*Ibíd.*). Como ya destacamos anteriormente, antes de pasar por el proceso de 'purificación' e 'infantilización', los cuentos solían contener muchos episodios violentos, y en este caso, hubo un episodio de embarazo producto de una violación que se eliminó en las versiones posteriores, según destaca Favaro (*Ibíd.*). En este sentido, la versión de Cabezón Cámara se acerca más a la versión anterior del cuento porque no se abstiene de los episodios violentos, justo al contrario, estos constituyen la parte central de la obra.

Centrémonos brevemente en el argumento de la versión escrita por Charles Perrault. En la historia, una pareja de reyes, que anhelaba tener hijos, tras numerosos intentos fallidos de cumplir su deseo, finalmente, conciben a una niña bella. De tanta felicidad que sintieron de tener por fin una hija, los reyes deciden organizar una gran fiesta e invitar a todo el reino. Sin embargo, olvidaron llamar a una de las viejas brujas. Como es costumbre, las hadas buenas decidieron regalar a la princesita un continuo de dones: belleza extraordinaria, la voz más linda de todas, el don de bailar, etc. A pesar de no estar invitada, la vieja bruja se presentó y decidió vengarse de los reyes porque se sentía ofendida, y así maldijo a la princesita profetizando que a los dieciséis años se pincharía en un huso e inmediatamente moriría. Sin embargo, una de las hadas decidió corregir la maldición de la bruja vieja, y, aunque no la pudo borrar completamente, rehízo que la princesita, en vez de morir, caería en un profundo sueño de más de cien años del cual sería despertada mediante el beso de un hijo de la realeza. Aunque el rey hiciera todo lo posible por prevenir dicha predicción, fue inevitable que la princesita se pinchara y quedara dormida para ser despertada por un príncipe valiente.

Aunque ampliamente discutido y controvertido, especialmente por parte de la crítica feminista, por su insensibilidad a los temas del género, los estudios de Bruno Bettelheim, el psicólogo y psicoanalista austríaco, todavía tienen un peso importante para el análisis de los cuentos de hadas. En su obra *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976), además de ofrecer una parte teórica, también ofrece al análisis de los cuentos más conocidos. En cuanto a *La Bella Durmiente*, el autor compara el largo sueño en que se encuentra la princesa del cuento con la pasividad característica para las niñas en el período antes de la llegada de pubertad y la primera menstruación, es decir, antes del despertar sexual. De esta manera, el largo sueño representa el miedo de los padres a la iniciación sexual de su hija, y por ahí se debe entender la reacción protectora del rey para salvar y proteger a su hija de todos los males. No obstante, argumenta Bettelheim, el florecimiento sexual sucederá a pesar de todos los esfuerzos y miedos de los padres: "Por grandes que sean las variaciones en los detalles, el

tema central de todas las versiones de *La Bella Durmiente* es que, a pesar de todos los intentos por parte de los padres de evitar el despertar sexual de sus hijos, no obstante, se llevará a cabo[65]" (2010: 374). Es decir, el camino hacia la madurez, tanto física como emotiva, tiene su ritmo y no hay que influir en ello.

La mirada feminista, no obstante, enfatizaría sobre todo la pasividad de la protagonista y su mínima contribución a la acción. De esta manera, por ejemplo, Luisa Valenzuela en *Simetrías* ofrece su reescritura del cuento titulado "Príncipe II" donde ridiculiza la búsqueda del príncipe que no puede parar de besar a las doncellas, pero una vez despertadas "se vuelven exigentes, despiertan a la vida, al mundo, a sus propios deseos y apetencias; empiezan los reclamos" (Valenzuela, 1997: 107). Por eso, cuando por fin encuentra la doncella de su vida, no la quiere ni tocar porque no la quiere despertar (del todo): "La respeto, les dice a quienes quieren escucharlo" (*Ibíd*.). En otro cuento de Valenzuela "Cuarta versión", la autora introduce el personaje de Bella que se refiere, en el texto mismo, a la Bella Durmiente, y que despierta, pero no para *comer perdices* sino para actuar y luchar contra el régimen.

V.3. La hipertextualidad y los cuentos de hadas

Gérard Genette en su obra *Palimpsestos*[66] (1982) introduce cinco tipos de 'transtextualidad'. El mismo fenónemo de transtextualidad lo define como "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos" (1989: 9-10) y consta de: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. El texto de Cabezón Cámara lo podemos observar a través de dos términos genettianos: tanto la hipertextualidad como la intertextualidad. La hipertextualidad tiene que ver con la conexión de dos textos (texto A y texto B) que el teórico francés llama hiper e hipotexto. Es decir, se trata de textos derivados de otros textos preexistentes (14). En el caso de *Le viste la cara a Dios*, se trata del caso que Gennete describe como una:

[65] La traducción es nuestra.

[66] El concepto de palimpsesto remite a los viejos manuscritos escritos en pergamino o en papiro y de los cuales se ha borrado el texto original y se ha escrito otro texto encima de este. Es una manera metafórica de explicar los procesos textuales que Genette detalla en el libro.

> derivación de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré (…) como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. (14)

La transformación que sucede en el caso del texto argentino es la siguiente: el texto A (el cuento popular "La Bella Durmiente") se considera como un hipotexto del texto B (*Le viste la cara a Dios*). El cuento se transformó en una 'nouvelle' y aunque no se cita el texto original, queda aludido en el subtítulo de la obra "La Bella Durmiente". Además, el nombre de la protagonista, aunque sí que ha sufrido un cambio, también alude al hipotexto popular. La Bella se transforma en Beya cambiando la 'll' en 'y' ('besha' en la pronunciación porteña), transformando el adjetivo en el sustantivo, como bien destaca Favaro (2019: 49).

Centrémonos ahora en la trama de la obra y los cambios que sufrió el hipotexto. "La Bella Durmiente" del cuento clásico infantil pasa a ser una cautiva de un prostíbulo situado en el conurbano bonaerense, en la localidad de Lanús. El espléndido castillo en el que duerme "La bella durmiente" se reemplaza con una habitación oscura en la que nunca entra el sol. El sueño centenario se convierte en una pesadilla cuyo efecto sonámbulo está acentuado con la droga que le inyectan a la protagonista para soportar la cruda realidad. La narradora, que utiliza la segunda persona gramatical para referirse a sí misma, y hace que, con esta estrategia, el lector / la lectora se sientan involucrados en la diégesis:

> Querés irte. Bien que hacés, así es todo torturado: querés un alma que pueda vivir tu vida en las alturas, querés fuga y bilocación, un espíritu que sepa estar en otro lugar, muy lejos más sin morirte (…) (2011: 7).

Es decir, se trata de una narración intradiegética-homodiegética. De esta manera, se nos presenta una perspectiva muy limitada y reducida a través de una focalización interna y subjetiva: "Presa sin saber dónde y sin ver la luz del sol, casi ciega, casi sorda y casi descerebrada sos el centro de atracción, la puta más cara del antro y retemblás con pavor como la tierra partida en casos de terremoto (…)" (2011: 16). Además, la narración que muchas veces cae en lo metafísico y lo onírico, trae las reminiscencias de *Primero sueño* (1692) de Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, especialmente ya que el discurso del cautiverio está permeado con el discurso religioso, al que volveremos más adelante. Mientras nos está exponiendo el estado de su alma, la protagonista a la vez está forjando un plan de escape, en otras palabras, está

buscando su príncipe, esta vez no para *comer perdices y ser feliz* sino para sobrevivir y huir de la esclavitud sexual. El cuento infantil se politiza y se transforma en una denuncia de la trata de mujeres. El *locus amoenus* de los cuentos de hadas pasa a ser un ambiente infernal mientras que el final feliz sí que ocurre, pero comprende el uso de las armas, la venganza, la matanza y el posterior escape.

La obra está compuesta de tres partes que se caracterizan con un soliloquio inusual que acompaña al viaje espiritual del alma y el cuerpo de la protagonista. El espacio está reducido al sofocante prostíbulo donde desfilan diversos personajes de altos cargos. Otros personajes que obtienen un cierto protagonismo son Rata Cuervo, que sirve como el alcahuete, y Medina, la que podemos comparar con el hada mala del cuento original, solo que en este caso tiene la función de inyectar la cocaína a la Beya. Los clientes de Beya son destacadas personas de la sociedad, entre ellos encontramos policías, jueces: "(…) oficial bonaerense que viene todos los viernes a cogerte por el orto (…)" (2011: 13), "[L]a cuestión es que te garchan el Rata Cuervo y amigos, más el juez, los policías, el cerdo gobernador y muchos clientes civiles van pasando de a uno en fondo" (2011: 14). Recordemos el caso de Sarita Mundín de *Chicas muertas*, que estuvo involucrada en la red de prostitución que también tenía que ver con ciertos sectores políticos:

> De yirar en la ruta, pasó a tener una cartera de clientes del Comité Radical. Ella y su amiga Miriam García eran militantes del partido, dos muchachas jóvenes y lindas que enseguida acapararon la atención de los señores mayores, de buena posición social y doble discurso (2014: 57).

Lo que los textos revelan y denuncian, una vez más, es la intricada relación entre las estructuras dominantes de poder y la violencia de género que se materializa en los inermes cuerpos femeninos, el tema que será explorado en los próximos apartados. Estos episodios en las obras literarias que involucran a los jueces, los policías y sectores políticos como representantes de las estructuran que mantienen el estado y su funcionamiento, de hecho, revelan 'lo invisible' del espacio político latinoamericano. En el prólogo del libro *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (2013) se destaca la división del espacio político de América Latina entre lo visible y lo invisible. Por una parte, el estado se basa y organiza en torno a "las regulaciones explícitas, la normativa legal, la legitimidad tal y como se organiza bajo la forma de opinión pública (…)" (2019: 7). Por otra parte, lo invisible que contribuye a los femicidios de Ciudad Juárez o la violencia en los conurbanos bonaerenses es difícil de

desentrañar y manifiesta la real situación social (8). Estos episodios también encarnan perfectamente el funcionamiento del capitalismo *gore* en los territorios marginalizados y periféricos, en los que los cuerpos femeninos devienen la mercancía y productos de intercambio, o en palabras de Sayak Valencia:

> Estamos frente a un capitalismo cuyos efectos son simultáneos en la destrucción de cuerpos y producción de capital, cuya producción se basa en la especulación de los cuerpos como mercancía, «partiendo de una inversión mínima [uso de la violencia y la fuerza], venta directa del producto en tiempo real, de forma única y produciendo la satisfacción inmediata del consumidor.» Producir cuerpos muertos, mutilados o vejados como una forma de mercancía que abre, mantiene y se *justifica* en el proceso de la oferta y la demanda del nuevo capitalismo (2010: 85).

En este sentido, el personaje de Rata Cuervo funciona como el 'sujeto endriago' que la teórica mexicana traza en su estudio. Se trata de un sujeto que encuentra amenazada y marginada su masculinidad hegemónica, desestabilizada por la precariedad económica y neoliberal. Para salir de esta situación imposible, el sujeto recurre a la violencia como la única vía para obtener y mejorar su estatus social y confirmar su posición dominante. De esta manera apoya y construye la red de la necroeconomía, que como lo demuestra la *nouvelle* también, cuenta con la participación de los miembros de las estructuras estatales.

Además, estos episodios que involucran a las personas de altos rangos de la sociedad, apuntan también a la impunidad como una condición que posibilita la circulación y la normalización de la violencia, porque se la apoya desde la posición más alta que, en realidad, debería servir para proteger. El caso ejemplar lo ilustra la escena cuando una de las chicas del prostíbulo pide ayuda a un juez, confesándole que la mantiene presa y secuestrada y pidiéndole que la sacara de ahí: “El juez lo sabía muy bien, recibía un diego al mes y además todos los polvos que quería sin pagar una moneda, así que acabó y se fue a hablar con el Rata Cuervo para ordenarle que pusiera a la pendeja en su lugar” (20). “Poner la pendeja en su lugar” es un eufemismo para decir que la habían matado.

Adicionalmente, estos episodos también los podemos leer con otro concepto propuesto por Elsa Drucaroff —el de 'civilbarbarie’. Este nuevo ideologema fue propuesto por la teórica para concebir la literatura posdictatorial (nueva narrativa argentina), que se aleja de la dicotomía sarmientina que fue predominante en el pensamiento político y la literatura argentina

de los siglos XIX y XX[67]. La literatura actual, sugiere Drucaroff, fusiona esta dicotomía, transformándola y llenándola con otros significados. Mientras que las discusiones anteriores, asevera la autora, con mucha facilidad demonizaban la barbarie "como otredad maldita cuando bien puede ser un orden valioso y alternativo" y la contraponía a la civilización, "que en realidad encubre intereses de clase, niega las raíces criollas y pone la expectativa en la ilustración de la burguesía francesa o del imperialismo británico" (2017: 73). En el siglo XX se produce otra lectura de la dicotomía y lo bárbaro pasa a significar "lo vital y auténtico", mientras que lo civilizado fue etiquetado como extranjerizante y antipopular (*Ibíd.*). Sin embargo, entrando en el siglo XXI, la estricta distinción entre los conceptos ya no parece ser válida para las obras literarias, por lo que se produce una fusión y convivencia de los conceptos tan profundamente dialécticos y conflictivos. O para parafrasear a Drucaroff, la civilización se transforma en barbarie, y la barbarie en civilización (77).

Barei por su parte destaca que la dicotomía civilización/barbarie en las obras contemporáneas se deconstruye en un 'entre' donde lo bárbaro es parte de la civilización y la ciudad se extiende en zonas marginales como efectos de las expulsiones generadas por las políticas neoliberales y su afectación del presente (2021: 40). Para Durcaroff, en una línea muy similar, esta metamorfosis del concepto se puede entender como una consecuencia de la transformación y la crisis del capitalismo (sobre todo la de 2001, que sacudió violentamente a toda la Argentina) y también de los cambios en el imaginario tanto local como global que se producen con la postmodernidad (2017: 77). Teniendo esto en cuenta, se puede concebir el prostíbulo de Lanús donde ocurre la acción de la 'nouvelle', con todos los personajes que allí aparecen y desfilan, como un lugar donde prevalece 'la civilbarbarie', un lugar tan cerca de la gran metrópoli donde es imposible diferenciar y hacer una clara distinción entre lo civilizado y lo bárbaro. Los que deberían representar la civilización participan y apoyan la barbarie, y la barbarie, en este caso concreto el secuestro, el comercio sexual y la violencia, son una consecuencia directa de los devastadores efectos económicos de la crisis.

[67] Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) intelectual, escritor y político argentino, propone la dicotomía de civilización y barbarie en su obra fundamental *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845). Aunque hoy en día se trata de un concepto ampliamente discutido y controvertido, tuvo una importancia enorme para el pensamiento político argentino. Se trata del período tras la independencia argentina que requería una elaboración del futuro económico y político del país. Sarmiento proponía un proyecto que enfatizaba la educación a la vez que se orientaba hacia la migración europea a la cual consideraba como un elemento emancipador y civilizado que serviría como contrapunto a los pueblos originarios que consideraba como bárbaros y obstáculo para el progreso del país.

V.4. "El Matadero posmoderno" —la estrategia de la intertextualidad

Además de comunicar intertextualmente (e hipertextualmente) con los textos canónicos de la literatura occidental, como es el caso de los cuentos de hadas, el texto de Cabezón Cámara, en una manera muy similar a *Nación Vacuna* de Fernanda García Lao, dialoga con los textos canónicos de las letras argentinas. La intertextualidad, el concepto elaborado primariamente por la teórica Julia Kristeva, Genette la define como "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (1989: 10). Esta praxis puede ser llevada a cabo mediante las citas o sin referencia precisa, por el plagio ("una copia no declarada pero literal") o por la alusión, que es la menos explícita de las formas, ya que requiere o presupone el conocimiento del referente al que hace alusión (*Ibíd*.).

Las referencias, por ejemplo, a "El matadero" de Esteban Echeverría las encontramos ya en la primera frase de la obra, que alude al matarife del matadero: "(…): si a matasiete el matambre, a vos el resbalar en tu sangre y en los charcos de la leche que te ahoga y que te arde" (2011: 6). Además, otra similitud con dicha obra romántica es la constante referencia a la carne, que también analizaremos más adelante: "te hicieron pura *carne*" (6), "hasta dejarte hecha sólo *carne* calentita y plañidera" (14), "pero la viste a la chica con tus ojos terrenales echada sobre la cama como un puñado de *carne picada* en una bandeja de Coto" (20[68]), etc. También queda explícita la comparación del prostíbulo con el matadero: "ahí te podés parar para irte con alma y cuerpo de ese matadero infecto" (10). Asimismo, aunque no esté mencionado, el mismo tema de una mujer cautiva nos hace pensar instantáneamente en otra obra fundamental de las letras argentinas, "La cautiva" (1837), de Esteban Echeverría también. Por otra parte, las alusiones a otras obras argentinas se hacen más explícitas, como es el caso de la mención de Martín Fierro en la siguiente frase: "Y se enamoró nomás. No te dijo como Kruz dijo al guacho Martín Fierro: 'El andar uniformado/ningún mérito me quita./ Yo no de la Maldita,/ me duelen los male ajeno' (…)" (23)[69].

Leonardo Graná (2015) analiza esta vuelta por la literatura decimonónica argentina como "el reconocimiento de dicho canon y, segundo, la puesta en discusión de cómo este corpus, dado su estatuto, perfila modos de entender histórica y, quizá – actualmente la

[68] Todos los énfasis en las citas son nuestros.

[69] Cabe destacar también que Cabezón Cámara volverá a homenajear a Martín Fierro en su novela *Las aventuras de la China Iron* de 2017, en la que explorará las aventuras de la abandonada mujer de Martín Fierro, que deja a sus dos hijos y se va de viaje con una inglesa llamada Elisabeth.

configuración cultural" (178). El autor destaca, también, otra referencia escondida en el texto, se trata del poema gauchesco "La refalosa" (1843) de Hilario Ascasubi, que se encuentra en la frase inaugural de la obra:

> Si el fin del torturador es provocar la presencia absoluta del que tiene atado para sojuzgarlo entero con laceración y dolor, el objetivo del torturado es tomarse el palo, irse de ahí, partir del cuerpo que pierde el aliento a manos de otro, amatambrado de sogas y en mazmorra sin salida: si a matasiete el matambre, a vos el resbalar en tu sangre y en los charcos de la leche que te ahoga y que te arde (2011: 6).

Para Graná, además de aludir al texto de Echeverría, se esconde también la alusión a estos versos de Ascasubi "… y lo sabemos parar / para verlo refalar / ¡en la sangre!" (2015: 181). Además, la misma autora varias veces destacó la importancia de estos textos canónicos para su escritura, como en la ya mencionada entrevista con Nora Domínguez:

> Es un imaginario al que yo no puedo renunciar. En términos de literatura, para mí son los textos fundamentales, esos cuya lectura me marcó un antes y un después, incluso cuando no podía pensar en términos de tradición ni de ruptura, cuando era una lectora más sencilla, por decirlo de algún modo. Desde que hice esas lecturas ya casi no puedo pensar la violencia sin referirla a esos textos: me la filtran, me la estructuran, me la llenan de *leit motivs* (Domínguez, 2014: 4).

No es casual, entonces, la constante alusión a la carne y los textos canónicos cuando el nacimiento de la literatura nacional argentina está profundamente arraigado en estos temas. Es bastante conocida la afirmación del escritor y crítico argentino David Viñas sobre la violación como una metáfora fundamental de la literatura argentina:

> La literatura argentina emerge alrededor de una metafora mayor: la violación. Ese brusco desgarramiento le otorga una identidad diferenciadora con respecto del continuo de la literatura de ese momento, y, en particular, del romanticismo de escuela. *El matadero* y *Amalia*, en lo fundamental, no son así sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la «carne» sobre el «espíritu». De la «masa» contra las matizadas pero explícitas proyecciones heróicas del Poeta (1974: 13).

Viñas alude a una de las últimas escenas de "El Matadero", cuando ocurre la violación y matanza de un joven unitario que se encontró por casualidad cerca del matadero y sirvió como un chivo expiatorio a la muchedumbre enfurecida por la reciente matanza de animales en el matadero y por suponer que el joven y elegante podría ser el enemigo del régimen rosista. Para Bianchi, estas reflexionas de Viña llevan a concebir "la historia argentina y la constitución del Estado-nación (…) a partir de una genealogía de la carne violentada o, mejor dicho, desde una industria carnicera donde la lucha entre la civilización y la barbarie (…) se resignifica en nuevas subjetividades a lo largo de la historia argentina" (2016: 78). Este planteamiento de Bianchi nos hace pensar en *El laberinto de la soledad* (1950) del escritor mexicano Octavio Paz, quien allí postula que el nacimiento de México se produce con una violación, un acto forzado cuyas consecuencias son el hermetismo del ser mexicano, quien se considera a sí mismo como "hijo de la Chingada", es decir, de "la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza" (2009: 217). El nacimiento de los estados latinoamericanos se produce a la sombra de la conquista, que fue una violación sistémica, tanto de la tierra como de los hombres y las mujeres, por lo que no sorprende que estas metáforas persistan en las literaturas nacionales aun después de la independencia.

Es decir, lo que hace el texto de Cabezón Cámara con las alusiones intertextuales de los textos canónicos que también tratan el tema de la violencia, es enfatizar aún más "otro tipo de violencia, históricamente más invisible, aunque no menos presente" como bien sostiene Graná (2015: 184). La afirmación de Viñas también revela, según Graná, qué tipo de representaciones de violencia fueron privilegiadas (197), por lo que podemos sugerir que las obras que analizamos en esta tesis contribuyen a modificar la configuración cultural del panorama argentino introduciendo nuevas representaciones de la violencia de género. De esta manera, se construye una tensión entre lo clásico y lo posmoderno en su objetivo de tejer una narración comprometida y politizar el texto.

Si "El Matadero" fue una metáfora de la violencia política de Juan Manuel de Rosas desde el punto de vista de sus adversarios políticos, el matadero que describe Cabezón Cámara es una metáfora de la violencia política estructural que permite y posibilita la violencia de género. En la obra de Echeverría, como destacamos también en el capítulo sobre *Nación Vacuna,* se fusiona la violencia humano-animal, y esta fusión está presente también en la obra de Cabezón Cámara, el prostíbulo también funciona como "un matadero infecto" (2011: 10), y las mujeres cautivas se autoanimalizan: "(…) y yo cada una de *las vacas* que se tiene que montar tu destino sentimental para darle mayor gloria a nuestro ser nacional" (2011: 12, énfasis

nuestro). La yuxtaposición de la "vaca" al "nuestro ser nacional" de nuevo remite a la industria ganadera como el fundamento económico de Argentina. De un modo similar que el texto de García Lao, *Le viste la cara a Dios* juega con el imaginario cultural e identitario del país, subvirtiéndolo y sacudiéndolo para apuntar a la violencia cotidiana que sufren las mujeres, convertidas en "carne picada" y explotadas para un fin sexual y lucrativo.

V.5. *Neobarroso femenino*

Sin embargo, el texto de Cabezón Cámara no se detiene solamente con las alusiones y citas de los textos canónicos argentinos. El texto, a pesar de su brevedad, representa un curioso *collage* textual que yuxtapone a San Juan y los viajes místicos del alma con Houdini y Kill Bill, por ejemplo. Beya se apropia de diferentes discursos, mezclando la expresión callejera y popular con una expresión culta, creando de esta manera una estética neobarrosa y *camp*, como sostiene Bianchi (2016). A veces, las reflexiones de Beya se transforman en una náusea sofocante que hace casi palpable su sufrimiento: "(…) ay, si pudieras esfumarte en un abrazo celestial y no sentir las trompadas ni que te queman con fasos ni esa contracción que duele, la de cada célula tratando de blindarte para que no te entren ni arando" (6). Presenciamos también el desdoblamiento de la protagonista, en alma y cuerpo, jugando así también con la dicotomía tradicional en la que se basa la teología: "lo ves todo muy de arriba, ahí está tu cama, ahí tu cuerpo abajo de otro, ahí tu garganta aullando, ahí abajo y desde ahí o más bien desde allá arriba" (2011: 16). Es decir, como si el alma hubiera dejado el cuerpo y lo observara desde la distancia. De esta manera, pero también a través de las menciones directas, el texto comunica con la literatura mística de tradición hispana ["vos querés desdoblamiento cual místico en viaje astral y cantar como San Juan la noche oscura del alma" (2011: 7)], a la vez que la subvierte ofreciendo un discurso a veces blasfémico:

> Ya habrá una flor para vos, vas a ver que no te miento, pero además de un alma vas a querer a un Dios, porque todo torturado quiere como San Juan ir con Él, el amado, en un trance espiritual, ya que no hay cuerpo que pueda con la tortura constante: querés el milagro, la transubstanciación ahora, para que coman y beban de tu cuerpo como te comen y beben, pero si hay que ser banquete, que tu cuerpo sea una hostia, una muñeca, una estampa, cualquier cosa menos vos, porque estas hienas carroñeras con sus garras y colmillos te lastran en fiesta eterna dejándote casi cadáver (2011: 6/7).

Lo que el texto materializa es la focalización del alma mientras que el cuerpo sirve a otros, a los clientes que vienen para "comerlo", para continuar con las metáforas de carne. El lenguaje, a veces, se vuelve bíblico:

> "[Oh, poderoso San Jorge, oh guerrero noble y bueno, dale una mano a tu sierva y ganame esta batalla. (…) Oh, luchador del bien, que sea el brillo de tu espada la luz que corte lo oscuro del puticlub de Lanús. General de mil batallas, ahora te estoy invocando. Hasta la victoria siempre. Amén]" (2011: 17).

Pero, el tono callejero y popular es el que predomina, un lenguaje fuerte lleno de modismos que Favaro llama 'pornográfico' (2019: 45), Nora Domínguez habla de un "vocabulario proliferante de lo bajo" (2012), mientras que Paula Bianchi escribe sobre la "agresividad lingüística" que caracteriza la obra (2016: 77). No obstante, podemos argumentar que la contradicción y la heterogeneidad de discursos son una constante en la obra. Por una parte, se cita a San Juan: "«*Quedéme y olvidéme, el rostro recliné sobre el amado, cesó todo, y dejéme, dejando mi cuidado entre las azucenas olvidado*»" (7). Por otra parte, encontramos expresiones como "(…) odiás a ese hijo de puta que te está cogiendo a palos para hacerte la boluda (…)" (9) o "(…) y con el orto y la concha ya casi deshilachados (…)" (12). Adur Nobile (2018) sostiene que el texto de Cabezón Cámara dialoga constantemente con la religiosidad popular y hace un uso heterodoxo y profanatorio de la simbología cristina de la que se apropia para justificar el método de su salvación:

> (…) no lo hace ni el Dios al que rezás día y noche con lo que te queda sano del seso medio hecho mierda por hemorragias internas, le rezás como una nena porque no te queda otra y le pedís a tu Dios *"como el niño que recibe el castigo de su padre y en medio del sufrimiento tiende los brazos hacia él para buscar el consuelo. Y, abrazado a su padre, se intensifica el dolor* (8)

Nobile entiende el discurso violento de Beya "[así te trae de vuelta a la escena de tortura esa bruja chupapijas reciclada en regenta hija de puta]" (2011: 10), como "una forma de ejercer violencia contra el cuerpo mismo de la lengua" (2018: 42). El autor lee la constante incorporación del discurso religioso en el texto, a través de las alusiones, citas y lugares comunes, como una profanización del discurso bíblico, ya que se le yuxtapone a los demás discursos y referencias *pop* culturales y no se le concede ningún estatus privilegiado sino se

integra en “historias seculares”. (2018: 46). Además, Beya se apropia del discurso e imaginario religioso para justificar su acto de venganza y la consiguiente liberación.

Un poco después, el texto ya anuncia el gran desenlace, el “degüello” que de nuevo detectamos como otra referencia a los textos de Echeverría. Beya, como bien sostiene Bianchi (2016), se apropia de lo sexual, seduce a uno de los clientes, el oficial bonaerense, que se enamora de ella para asegurar su propia salvación y constituirse como un sujeto. De esta manera, se construye una heterogeneidad en cuanto al género porque el desenlace adquiere el tono de un *thriller* cuando Beya, como una verdadera 'novia' de *Kill Bill* para encarnar completamente las referencias *pop* culturales de la obra, en “el uniforme de leather de sado maso”, y con un Miniuzi (el arma de fuego) escondido en la bombacha, comete el anunciado degüello y los mata a todos “con la ráfaga que salía de la boca de tu pistola automática como la bífida espada de la boca del señor Cristo Jesús y eso sí que fue dios mío una escena memorable” (24). Además, para seguir con las referencias bíblicas, cuando escapa del prostíbulo, saca la ropa de la Virgen de Luján [“así quedaste linda con tu capa símil cuero y el vestido celestito que suele usar la patrona” (25)] y metida en un baúl, se salva y se va a España.

Debido a esta heterogeneidad discursiva, Nora Domínguez (2013) decide calificar el texto como el “neobarroso femenino” (143). Es decir, esta combinación y la mezcla de la cultura baja y cultura alta, en el lenguaje excesivo, la parodización del discurso religioso (lo que vemos en la oración dedicada a San Jorge), la reescritura de los cuentos de hadas y del canon nacional, *summa summarum*, una mirada irónica hacia la tradición que encaja muy bien dentro de la estética barroca tan significativa para la literatura hispanoamericana, desde Alejo Carpienter y José Lezama Lima hasta la transformación *barrosa* que hizo el escritor argentino, Néstor Perlongher.

Según Caminada Rossetti (2013), la estética del neobarroco viene a ser una estética exclusivamente latinoamericana creada como un contrapunto a los movimientos occidentales y que florece, sobre todo, en la literatura cubana con la escritura de José Lezama Lima y Severo Sarduy. Las características principales de escritura neobarroca son un lenguaje excesivo, permeado del erotismo, del *kitsch*, de la fragmentariedad y de la sensualidad (2013: 2). Presicamente esta introducción del *kitsch* en la estética neobarroca será crucial para la creación de la variedad de *neobarroso* rioplatense, que se nutre de este elemento que para Perlongher representa una “forma plebeya del barroco” (*Ibíd.*). Perlongher destaca que la tradición barroca siempre tenía sus cómplices en las tierras tropicales y caribeñas, pero que en el territorio rioplatense los escritores siempre mostraban una cierta reserva hacia esta expresión artística,

por lo que cuando por fin llega, se produce una transformación. De ahí que Perlongher decida denominarlo como neobarroso debido a la fuerte tradición realista de la literatura rioplatense ya que "el efecto de profundidad queda chapoteando en el barro del río" (Domínguez, 2013: 143, nota a pie de página).

Siguiendo este hilo, la estética de lo neobarroso se vale del "lenguaje como tajo y (…) venganza estética de la herencia occidental", como destaca Caminada Rossetti (3). El lenguaje se desterritorializa y se inventa, poniendo un énfasis especial en la corporalidad y el exceso (3). En el caso de la escritura de Perlongher, existe una mezcla del español rioplatense con el portugués y un uso predominante de la jerga argentina (*Ibíd*.). Cabe destacar también otro rasgo importante de la estética neobarrosa y es la politización que se ejerce a través del lenguaje, como un modo de resistencia hacia las políticas represivas (en el caso de Perlongher pensamos sobre todo en la dictadura militar argentina). De un modo similar, Cabezón Cámara también politiza el texto a través del lenguaje excesivo, frases largas que parecen estar contadas desde un aliento, que sofocan y asfixian, y demuestran la paulatina aniquilación de todo lo humano que constituye un ser humano y que la tortura destruye. Es decir, la táctica de lo neobarroso se tiñe de la perspectiva de género y se utiliza para representar y contar un caso de abuso sexual.

Las representaciones de la violencia en la 'nouvelle' son explícitas e incómodas descritas con un lenguaje crudo y coloquial:

> Uno te acaba en la boca y el otro te rompe el orto. Empujándote los dos como para dejarte chata, como hacías vos cuando nena, que ponías moneditas sobre las vías del tren, te fornican y te aplastan para que no te quede más ninguna interioridad, hasta hacerte reventar cualquier burbuja de vos que te pudieras guardar, hasta dejarte hecha sólo carne calentita y plañidera. (2011: 14).

La cita, además, encarna perfectamente las reflexiones de Alberto Beto Canseco que en *Eroticidades precarias* (2017), basándose en las reflexiones butlerianas escribe: "(…) [C]abe hablar de los cuerpos sujetados a normas sociales, arrojados persistentemente a su exterioridad y desposeídos por ella. Exterioridad de la cual dependen para existir, y que es, a su vez, una amenaza permanente e insuperable de destrucción" (125). La exterioridad (o en este caso, la interioridad de un *matadero*/puticlub) es una amenaza constante a la vulnerabilidad femenina lo que nos lleva a pensar en otro término butleriano —la precariedad. El cuerpo y la vida femenina como una encarnación suprema tanto de la precariedad ontológica como de la

precariedad política, fruto de las específicas circunstancias sociales e históricas. Al respecto, Rita Segato escribe:

> Uso y abuso del cuerpo del otro sin que éste participe con intención o voluntad compatibles, la violación se dirige al aniquilamiento de la voluntad de la víctima, cuya reducción es justamente significada por la pérdida del control sobre el comportamiento de su cuerpo y el agenciamiento del mismo por la voluntad del agresor. La víctima es expropiada del control sobre su espacio-cuerpo. Es por eso que podría decirse que la violación es el acto alegórico por excelencia de la definición schmittiana de la soberanía: control legislador sobre un territorio y sobre el cuerpo del otro como anexo a ese territorio (2019: 20).

La aniquilación de la víctima en el caso de *Le viste la cara a Dios* sucede mediante la 'animalización' de la protagonista y sus constantes alusiones a la carne: "te maceran la *carne* a fuerza de garrote y guasca como si te estuvieran preparando para meterte en el horno y comerte una vez reblandecida, como si fueras un *corte de nalga de buey* bien viejo y ellos fueran una maza que te vuelve de *ternera*" (2011: 12, énfasis nuestro), "te hicieron pura *carne* a fuerza de golpe y pija" (6, énfasis nuestro), "después de ser solo puta más de quince horas por día en el menú del burdel, la mesa tan amigable, el vino, el pan y la *carne*" (22, énfasis nuestro). El cuerpo de Beya es, efectivamente, un 'cuerpo docil' en términos foucaultianos[70], un cuerpo poseído, castigado y disciplinado, que sirve solamente para el gozo masculino. Las violaciones deshumanizan a Beya y la convierten en un monstruo: "Te hiciste fuerte y monstruosa: además de los siete ojos, los siete cuernos y la espada de la boca, te crecieron las diez facas en las puntas de los dedos (…)" (22).

V.6. La transgresión femenina

El texto saca a Beya de su condición de víctima y le concede el poder destructivo para salvarse. La deviación y transgresión femenina, es decir, el crimen femenino siempre se observaba de una manera diferente, más radical que el crimen masculino porque la masculinidad hegemónica ya sobreentiende la agresividad como su elemento constituyente. Beya desafía el horizonte de

[70] En *Vigilar y castigar* (1975), Michel Foucault introduce el concepto de 'cuerpos dóciles' que se refieren a cuerpos que son manipulados y sometidos por las fuerzas disciplinarias de control social con un fin utilitario. En el capítulo sobre *Nación Vacuna* se detallará más sobre este concepto.

expectativas patriarcal y se niega a desaparecer y sucumbir al sistema que la explota. La crítica argentina Josefina Ludmer, en su estudio *El cuerpo del delito. Un manual* (2011) dedicada un capítulo a "Mujeres que matan" y examina un conjunto de obras de literatura hispanoamericana que ficcionalizan los delitos cometidos por las mujeres. Para Ludmer, el delito ficcional se puede definir como "*una línea de demarcación que cambia el estatus simbólico de un objeto*, una posición o una figura" (367, énfasis de la autora). La figura de "matahombres" (*Ibíd.*) aparece en la literatura argentina, acompañada con las figuras de la adúltera y la prostituta, a finales de siglo XIX, destaca Ludmer[71]. La teórica destaca también que "cuando los hombres matan mujeres en las ficciones las acusan casi siempre de 'delitos femeninos' o 'delitos del sexo-cuerpo': aborto, prostitución, adulterio; criminalizan su sexo antes de matarlas" (368). Es decir, las víctimas de los hombres casi nunca son madres, a diferencia de las mujeres que matan, que suelen ser, en la mayoría de los casos, madres o vírgenes (*Ibíd.*). Examinando las obras literarias en las aparecen las mujeres que matan, Ludmer concluye que la mayoría de las mujeres se mueve por la "pasión femenina" y cometen un "crimen doméstico" vengándose, por ejemplo, de los hombres que las abandonaron, ex amantes o ex maridos, por motivos de celos o por amor. Ludmer los clasifica como crímenes privados y también asevera:

> La literatura y la realidad se tocan en los signos femeninos de las que matan. Pero la realidad de la literatura dice más que cierta realidad que funciona como su correlato directo, porque las que matan en los cuentos encadenados no solo actúan la pasión femenina desencadenada en la realidad del crimen doméstico, sino que además parecen condensar todos los delitos femeninos en el campo de lo simbólico (diferentes de los delitos del sexo-cuerpo de las mujeres víctimas). (...) Y con estos delitos femeninos burlan la justicia estatal. (383/384).

En este sentido, hay que concebir la deviación femenina ficcional como una contingencia que depende del contexto y de los discursos socio-históricos que la construyen. La venganza de Beya supera el crimen pasional y doméstico, sale del ámbito del crimen privado, porque es un acto de auto-defensa y también se puede considerar como una burla de la justicia. Convierte su cuerpo (la razón principal de su cautiverio) en un instrumento de su propia salvación y se convierte en un sujeto político a través de la resistencia y venganza. En las obras que Ludmer analiza, el crimen femenino nunca es castigado, es

[71] La autora destaca obras como "La bolsa de huesos" (1896), de Eduardo Holmberg, la obra de teatro de Roberto Arlt *Saverio, el cruel* (1936), "Emma Zunz" (1948) de Jorge Luis Borges, *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, *La Prueba* (1992) de César Aira, entre otras.

decir, no recibe la justicia estatal (381). Diversas son las razones para esta impunidad femenina, pero nos hace pensar, en el caso de Beya, ¿podríamos pensar su venganza como la alegoría de la justicia? Si la justicia no puede llegar de otra manera, cuando las estructuras estatales, de hecho, son directos cómplices de una red de trata, entonces el acto de matanza de Beya sí se puede considerar como una alegoría de la justicia.

VI. MEDUSAS QUEMANTES EN "LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO" DE MARIANA ENRIQUEZ

VI.1. Lo gótico rioplatense feminista

La narrativa breve de la escritora Mariana Enriquez[72] siempre evoca sentimientos del miedo, terror, horror e imágenes monstruosas y surreales. Entonces, ¿cómo denominar el género dentro del cual escribe la autora? La crítica parece inclinarse hacia lo gótico o el terror, más que hacia lo fantástico, por ejemplo. Cabe destacar el trabajo de Inés Ordiz (2019) que hizo un minucioso análisis del género para definir los cuentos de Enriquez "como ficciones representativas de un tipo de gótico transgresor que nace de la realidad ordinaria para subvertirla, mediante una cuidada reconfiguración de los elementos del terror femenino global y una perspectiva feminista" (263). Estamos de acuerdo con la autora en que lo gótico en la obra literaria de Enriquez tiene una función política y actúa como un elemento desestabilizador de las estructuras dominantes de poder. En las entrevistas, Enriquez siempre destaca que su fuente de inspiración está en la historia reciente de Argentina que "está hecha de historias cotidianas de terror" (2017) a la vez que se ve muy marcada por su infancia durante la dictadura:

> Tengo que mencionarlo de nuevo, lo siento, pero es haber crecido durante la dictadura, pese a que mis padres no eran militantes. Yo leía sobre las torturas militares y a la vez leía a Edgar Allan Poe. Todavía siguen desenterrando cadáveres bajo la autopista que en tiempos fue campo de concentración a dos minutos de mi casa. Hubo gente que cerró los ojos, pero yo no puedo (Hevia: 2020).

Ordiz sostiene que la crítica escrita en español evita denominar algunas literaturas como "góticas", o si se utiliza, se hace con un cierto desprecio (2019: 264). Por ejemplo, el crítico español David Roas en su influyente estudio sobre las teorías de lo fantástico (2001) apenas menciona la literatura gótica, centrándose más en lo fantástico, el realismo mágico, lo maravilloso y la ciencia ficción. Sin embargo, cabe mencionar a Julio Cortázar quien en sus "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata" (1975) escribe:

[72] Mariana Enriquez (1973, Buenos Aires) escribe para el diario *Página/12* donde dirige la sección del suplemento cultural, *Radar*. Es autora de novelas *Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Este es el mar* (2017), *Nuestra parte de noche* (2019). Dentro de la cuentística, por ahora ha publicado *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). También escribió *Mitología celta* (2003), *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* (2013), *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014).

> la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo especificamente «gótico» es con frecuencia perceptible (145).

En el grupo mencionado Cortázar incluye a Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Felisberto Hernández. La explicación del autor sobre este fenómeno, es decir, la inclinación de los escritores ríoplatenses hacia lo extraño se debe al "polimorfismo cultural derivado de los múltiples aportes inmigratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio" (*Ibíd*.: 145-6). Aunque tampoco le parecen de todo convincentes estas razones para explicar obras como *La invención de Morel* o *El almohadón de plumas*, por ejemplo. Mariana Enriquez reitera varias veces en las entrevistas que "Argentina tiene una tradición del fantástico muy marcada. Casi única en la lengua española. Sobre lo policial, lo que ocurre es que esos géneros entraron con mucha sencillez al canon" (2017). Gallego Cuiñas (2020) añade también que en la actualidad encontramos un buen número de escritores y escritoras argentinas (Selva Almada, Samanta Schweblin, Luciano Lamberti, Hernán Ronsino, etc.) que se apropian del terror o gótico literario con el objetivo de revelar la cómplicidad de estado en las cuestiones de la dictadura militar, los femicidios, la violencia de género, el narcotráfico, etc.

Ahora bien, Cortázar, en realidad, no diferencia entre la literatura fantástica o gótica en el texto, para él se trata de matrices similares. Como ya dijimos, existe una cierta reticencia por parte del sector de la crítica literaria hispánica en servirse de términos como el gótico o el terror literario, lo que Odriz comprende como una resistencia a "consentir una relación de subordinación al discurso crítico escrito en inglés" (2019: 265) ya que se trata de literaturas surgidas, principalmente, en el ámbito anglosajón. Pero cabe recordar también que existe una larga tradición de los escritores ríoplatenses fascinados por la literatura anglosajona, empezando por el mismo Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga, Julio Cortázar y hasta Mariana Enriquez, que entre sus influencias literarias incluye autores como Stephen King, Neil Gaiman, Shirley Jackson o Thomas Ligotti, entre muchos otros (*Ibíd*.). Enriquez, en palabras de Gallego Cuiñas, "se vale del gótico norteamericano para desterritorializarlo hacia lo local argentino y hacia su Historia, desde una mirada feminista que lo resemantiza y ensancha" (2020, s. p.). Por lo tanto, clasificaríamos la literatura de Enriquez como una literatura gótica o del terror (los términos que se utilizan de manera intercambiable, según Ordiz) y que se define como "un

modo literario (aunque también se da en otras producciones culturales, como las artes visuales o escénicas) que se distingue, entre otros muchos aspectos, por su facultad de evocar el miedo, su adaptabilidad y su capacidad de hibridismo" (2019: 266).

El género gótico surge al atardecer del Siglo de las Luces cuando el exceso de la racionalidad produjo un efecto contrario en las letras y empujó los escritores a optar por otras estéticas basadas en la imaginación, lo irracional, el miedo y lo exótico. Según López Santos (2010), la novela *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole se considera como la primera manifestación del género ya que el mismo autor añadió el subtítulo de "una historia gótica" a la obra. La génesis del género se debe entender bajo el contexto en el que emerge, es decir, en la época de la razón que rechazó para siempre lo sobrenatural para fijarlo en el dominio de la ficción. Rosemary Jackson en el libro *Fantasy. The Art of Subversion* (1981) sostiene que el género gótico surge en los márgenes de la cultura burguesa, aunque al mismo tiempo mantiene un diálogo con ella. Nace como una reacción a los eventos históricos, como son la urbanización y la industrialización, por ejemplo. Según Gallego Cuiñas (2020), por mucho tiempo este tipo de literatura:

> fue considerada una práctica literaria elitista (protagonizada por personajes de la clase alta y ambientada en exuberantes castillos), escapista (apela a un más allá que huye del presente), (…) y bárbara (no en vano la palabra "gótico" procede de godo); y el canibalismo y la violencia son dos de sus temas recurrentes.

En sus principios, la literatura gótica de la Ilustración volcaba la mirada en el remoto pasado que en la memoria colectiva quedó grabado como "un pasado lejano y oscuro" (López Santos, 2010: 2). Si en el presente dominaba la razón, el pasado fue recordado lleno de fantasmas, monstruos y todo lo sobrenatural. En este tipo de obras predomina una atmósfera basada en el asombro y el miedo y se suelen situar en un entorno medieval. Jackson destaca que después de esta fase, la literatura gótica paulatinamente pierde la fe en lo sobrenatural y empieza a ser más una narrativa internalizada psicológica (2009: 58). Cabe decir que la característica suprema de la matriz gótica es lo siniestro (*uncanny*), el término que Freud acuña en su ensayo *Das Unheimlich* (1919), y que podemos definir como algo que a primera vista nos parece familiar y nos provoca el sentimiento de la seguridad, pero que fácilmente puede transformarse en algo desconocido y atemorizante. David Punter en su obra *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction* (1980) muestra la génesis del género y destaca que la expansión del significado

del término 'gótico' contribuyó que hoy en día fuera muy difícil determinar y delimitar a ciencia cierta las fronteras del género. Si antes las obras comprendían la presencia de los personajes estereotipados, un ambiente arcaico, el énfasis en lo terrorífico y lo sobrenatural a la vez que una inclinación hacia el uso de la técnica de suspense literario (2013: 1), hoy en día se clasifica como literatura gótica un vasto conjunto de obras que, a primera vista, no comparten muchos rasgos en común[73]. No obstante, destaca tres rasgos esenciales que muchas obras góticas suelen tratar, entre los cuales se encuentran la paranoia, la barbarie y los tabúes sociales. La paranoia tiene la función de incomodar al lector, hacerle dudar de la trama y ponerle en un estado de la incertidumbre. La barbarie se nos muestra como un concepto inextricable del gótico que representa los miedos del pasado, a la vez que el miedo al presente y al futuro, indagando en las fronteras entre lo civilizado y barbárico, desestabilizando las normas culturales y ordenes normativos. Por último, el tratamiento de los tabúes sociales también resulta ser interesante a los escritores y las escritoras de lo gótico porque les ofrece la oportunidad de abordar temas delicados, salir de las convenciones sociales y afrontar a la sociedad con los miedos que tiene bien guardados en su inconsciente colectivo.

Ordiz también destaca como otra característica del género la inversión de las categorías y dicotomías establecidas: "lo irracional frente al iluminismo, las artes oscuras frente a la ciencia, el Mal frente al Bien, la otredad frente a lo propio" (2019: 267). Lo que le interesa al género es encarnar esta otredad (que se nos presenta como una categoría contingente) al mismo tiempo que señalar el miedo, las amenazas y los deseos de la sociedad. Sobre todo, le interesan los fenómenos que se encuentran en el medio, entre natural y artificial, humano y animal, masculino y femenino. Gallego Cuiñas (2020) también añade que en la segunda mitad del siglo pasado se produce una redefinición de la estética y poética gótica especialmente en torno a su visión política, detectando que lo abominable puede formar parte de una cotidianeidad impregnada por la ideología y la hegemonía del momento. En este sentido, lo gótico de Enriquez y Reyes es ejemplificado de una manera idónea porque, en ambas poéticas, lo abominable, que se manifiesta en la violencia patriarcal, se encuentra en los ámbitos benignos y lugares que deberían proteger y no amenazar a las mujeres. Por lo que podemos concluir que es un género que supo adaptarse muy bien a diferentes contextos socio-históricos y culturales.

[73] El autor destaca las obras de autores (norteamericanos, sobre todo) como son James Purdy, Joyce Carol Oates, John Hawkes, Flannery O'Connor, Algernon Blackwood, M. R., James, H. P. Lovecraft, Mervyn Peake, etc.

Lo peculiar del género —y que nos interesa destacar en esta tesis— es la tradición alternativa de lo que, según Jackson, Ellen Moers en 1976 denomina "el gótico femenino" (2009: 61), el subgénero que ataca el orden simbólico, es decir la sociedad patriarcal, y que queda inaugurado por la escritora inglesa Mary Shelley y su novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818). Moers en su estudio *Literary Women* destaca, además, que los temas que trabajan las escritoras a lo largo del siglo XX tienen que ver con el auto-asco y el auto-odio, es decir, temas que revelan el sentimiento autodestructivo. La autora prosigue:

> La desesperación no es competencia exclusiva de ningún sexo o clase de nuestra época, pero dar forma visual al miedo a uno mismo, elevar la ansiedad ante el espejo gótico de la imaginación, bien puede ser más común en los escritos de mujeres que en los escritos de hombres. Si bien no puedo probar esto estadísticamente, puedo ofrecer una razón: que nada separa la experiencia femenina de la experiencia masculina de manera más nítida y más temprana en la vida que la compulsión de visualizar el 'yo' (1985: 107).

En este sentido, hay que pensar el género gótico como un medio que les servía a las escritoras para expresar la opresión y la marginalización social a la vez que la imposibilidad de articulación de la libertad sexual. Por eso, no extraña el gran número de escritoras de la tradición gótica como son Charlotte y Emily Brontë, Elizabeth Gaskell, Christina Rossetti, Isak Dinesen, Carson McCullers, Sylvia Plath, Angela Carter que lo utilizan como una estrategia para la subversión de la cultura dominante (2009: 61). Otorgando el protagonismo a otros, como es el caso de *Frankenstein* en la novela de Shelley o a las mujeres quemadas en el caso de Mariana Enriquez, se busca humanizar la otredad y disminuir la monstruosidad que muchas veces suele ser un producto del miedo y la ignorancia. Y también, como sugiere Ordiz, "genera(r) una ruptura aún más profunda entre los binomios de significado" (2019: 268). El gótico femenino, aunque empieza ya con las obras de Shelley o de las hermanas Brontë, se ve influido sobre todo por la segunda ola del feminismo y tiene como objetivo diluir las dicotomías establecidas por la sociedad patriarcal y mostrar las fantasías y los temores de las mujeres en una sociedad que las arrincona y etiqueta como 'otras' para los hombres. De esta manera el género se utiliza para denunciar y hacer una crítica de los sistemas opresivos partiendo de los elementos perturbadores y situaciones insólitas. También, cabe recordar que la literatura de terror o gótica por mucho tiempo se consideraba como literatura menor (Goicochea, 2021: 63) y ocupaba un lugar marginalizado por lo que concierne su recepción e investigación en la academia, al ser considerada como una lectura "destinada al ocio" (*Ibíd*.).

En el discurso patriarcal dominante, es decir, en toda nuestra tradición occidental, la mujer siempre estaba relegada al segundo puesto (es, de hecho, el segundo sexo como sostiene Simone de Beauvoir), y sometida a la mitologización. La tradición literaria, o sea, la tradición masculina, ha creado dos polos opuestos de la representación de la mujer en sus textos: por un lado, el ángel y por el otro, el monstruo. Lo que en el ámbito hispanoamericano se refleja en el antagonismo entre los conceptos de marianismo y malinchismo. De ahí viene, sostienen unas de las pioneras de la crítica literaria feminista, Sandra Gilbert y Susan Gubar, que en su ya cánonico libro *The Madwoman in the Attic* (*La loca del desván*) publicado en 1979, que los textos literarios escritos por mujeres muchas veces se pueblen de personajes monstruosos. Pensamos en el ya mencionado *Frankenstein* de Mary Shelley[74] o en el cuento de Enriquez, por ejemplo. Según las autoras, la inclinación hacia lo monstruo y lo sobrenatural fue una manera que utilizaron las escritoras para alejarse y escapar de las convenciones propuestas por la sociedad patriarcal, como ya vimos en el apartado dedicado a la literatura gótica.

Gallego Cuiñas (2020, s. p.), por otra parte, denomina la poética de Enriquez como un "feminismo gótico" argumentando que el empoderamiento de las mujeres en sus cuentos surge de lo siniestro tomado "como un proceso de subjetivación". Es decir, los elementos perturbadores no están en el exterior sino dentro de los personajes mismos a la vez que en la ideología y sus cuerpos que manifiestan todas las cicatrices del mundo global. Lo horroroso en la literatura de Enriquez, como ella misma destaca, sale de la cotidianidad argentina englobada en la pobreza, el capitalismo *gore*, en seres vulnerables, la misoginia y por consecuencia, la violencia de género. O en palabras de Goicochea "lo gótico es un prisma desde el cual se visibilizan otras facetas del mundo social" (2021: 67).

VI.2. "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez

"Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez forma parte del epónimo libro de cuentos publicado en 2016 por la editorial Anagrama. El libro cuenta con doce relatos que tratan

[74] Es interesante el análisis que Žižek hace en *Sobre la violencia* de la estrategia utilizada por la escritora: "Shelley hace algo que un conservador nunca habría hecho. En la parte central de su libro permite al monstruo hablar por sí mismo, contar la historia desde su propia perspectiva. Su elección expresa la actitud liberal de libertad de expresión en su mayor pureza: todo punto de vista debe ser escuchado. En *Frankenstein*, el monstruo no es una «cosa», un objeto horrible al que nadie osa enfrentarse, sino que está plenamente *subjetivizado*. Mary Shelley se mueve dentro de su mente y le pregunta qué es ser etiquetado, definido, oprimido, excomulgado, incluso físicamente deformado por la sociedad. Es permisible pues presentar al criminal definitivo como la víctima definitiva. El asesino monstruoso se revela como un individuo profundamente herido y desesperado, ansioso por encontrar compañía y amor" (2009: 62).

los temas de la violencia política, la desigualdad, la marginalidad, la precarización y la violencia de género, pero desde una matriz gótica, sirviéndose de lo siniestro, lo inquietante y lo extraño. Lo siniestro en los cuentos de Enriquez, de hecho, a la manera cortazariana, parte de lo cotidiano, familiar e íntimo para transformarse en lo extraño y darle un *knock-out* final al lector. Es decir, los escenarios con los que Enriquez trabaja casi siempre son fáciles de reconocer ya que en la mayoría de los casos se trata del espacio urbano de Buenos Aires o su conurbano. Otra impronta importante de la poética de Enriquez es la politización del género de lo gótico, ya que debajo de los seres monstruosos, fantasmas, locas y brujas se esconde una feroz crítica tanto al sistema neoliberal extremo como al sistema patriarcal.

Si giramos la mirada a los elementos paratextuales del libro, en primer lugar, destaca la ilustración de la artista polaca, Aleksandra Waliszewska que retrata una mujer sentada con la espalda al espejo y que denota un juego entre el simulacro y la simulación[75]. Cuando nos mira, la mujer que está peinando sus cabellos largos y rubios, se nos aparece sin cuernos. Sin embargo, su reflejo en el espejo revela sus pequeños cuernos. Otro elemento perturbador es el largo vestido rojo que lleva puesto la mujer, pero que no revela las piernas humanas, sino piernas peludas con dos dedos que se parecen a patas del centauro. Hay algo inquietante en la mirada penetrante de este ser extraño que anticipa el horror cotidiano que representan los cuentos que siguen en el libro.

[75] Jugamos aquí con los conceptos del teórico posmoderno francés, Jean Baudrillard quien en 1981 publica la obra *Simulacres et simulation*. En esta obra expone su planteamiento sobre la relación entre la realidad, los símbolos y la sociedad en total. Argumenta que el mundo posmoderno se ha convertido en un simulacro que nos hace difícil diferenciar entre la realidad y lo imaginario. La ilusión y la artificialidad del mundo donde prevalecen eventos hiperrealistas (en el sentido que en la época posmoderna se hace una fusión entre 'la realidad' y la realidad virtual haciendo difícil distinguir la realidad de la simulación de 'la realidad'), hacen que todo sea posible, cierto, y abre una posibilidad a la coexistencia de las más absurdas contradicciones.

Imagen 4. Portada de *Las cosas que perdimos en el fuego*.
Fuente: https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/las-cosas-que-perdimos-en-el-fuego/9788433998064/NH_559

Los epígrafes con los que se abre el cuento, traen las citas de la canónica novela *Cumbres Borrascosas* de la escritora inglesa Emily Brontë (1818-1848) y un verso del poema "For the Year of the Insane" de la poeta norteamericana Anne Sexton (1928-1974):

I wish I were a girl, half-savage and hardy, and free. Emily Brontë, *Wuthering Heights*

I am in my own mind.
I am locked in the wrong house.
Anne Sexton "For the Year of the Insane"

No es casual la elección de dos autoras cuyas obras tienen un peso especial dentro de la literatura occidental canónica, pero también dentro de lo que se considera como "la literatura femenina"[76]. Las citas hacen referencia a la posición inferior que la mujer ha sufrido a lo largo de siglos en las sociedades patriarcales. Las citas apuntan al deseo de libertad de las mujeres y una vida fuera de las normas preestablecidas de una sociedad misógina que las encierra y las

[76] Es interesante también señalar las reflexiones de la misma autora, Mariana Enriquez, sobre la existencia de la literatura femenina: "Definitivamente no, y es un rótulo que me molesta mucho. No entiendo cuál ni cómo podría ser una literatura femenina si existiera, y de hecho me enoja que a los escritores varones nunca les pregunten por la escritura masculina. Creo que no hay ninguna diferencia visible entre un libro escrito por una mujer y uno escrito por un varón, no hay forma de que la haya. Las mujeres siempre escribieron —o escribimos— de todo, desde literatura de vanguardia, como Virginia Woolf, hasta policiales, como Patricia Highsmith, que creó el personaje Tom Ripley, todo un ícono del género". (https://convivimos.naranja.com/gratis/2020/11/01/mariana-enriquez-no-existe-la-literatura-femenina/)

arrincona. Adelantan también a los personajes monstruosos femeninos que aparecerán en las páginas que siguen.

La trama del cuento "Las cosas que perdimos en el fuego" gira alrededor del tema de quema de las mujeres. A partir de la apariencia de "la chica del subte" que cada tanto se muestra a los pasajeros de Buenos Aires para pedirles dinero y explicarles su historia macabra cómo su marido, que al temer que ella lo iba a abandonar, "le echó alcohol en la cara y le acercó el encendedor" (2016: 186) para que "no fuera de nadie más" (*Ibíd*.), seguimos la historia de las mujeres que deciden organizarse para frenar la violencia patriarcal. Su marido no la consiguió matar, pero mientras ella estaba en el hospital, dijo a todos que se había quemado sola, en medio de una discusión. La chica del subte, siempre después de contar su historia, decía el nombre de su ex-marido que le quemó: "Juan Martín Pozzi" (*Ibíd*.). Este caso le siguió otros casos y muchas mujeres no tenía la misma suerte de sobrevivir estos ataques de alcohol. Las mujeres, conmovidas por muchas muertes de mujeres y niñas, y hartas de las quemas y la violencia de género, deciden, de una manera radical, organizarse y quemarse a sí mismas para frenar la locura y la violencia desmesurada. No se matan, sino se queman lo suficientemente para poder continuar con la vida, pero con cicatrices visibles.

La narración se focaliza a través de Silvina que figura como una protagonista y su madre que se convierte en una de las organizadoras de las hogueras. A través de un narrador extradiégetico-heterodiegético y una focalización interna fija que se centra en el personaje de Silvina —y a través de ella y su madre— presenciamos la auto-organización de las mujeres y la creación de la organización Mujeres Ardientes.

VI.3. Lo gótico y la resistencia corporal en "Las cosas que perdimos en el fuego"

Medusa pertenece al género femenino. Es preciso resistirle la mirada,
sin ceder a la tentación de mirar hacia otra parte: el horror,
según el mito, tiene el rostro femenino.
Adriana Cavarero[77]

[77] Adriana Cavarero, *Horrorismo* (2009: 33).

Apoyándonos en los planteamientos teóricos expuestos anteriormente, nos interesa detectar de qué manera lo gótico queda manifestado en el cuento de Enriquez. El sentimiento de lo siniestro es el que predomina a lo largo de la historia. Es una sensación extraña porque lo siniestro puede ser provocado por una situación que contiene a la vez algo insólito y algo familiar. En primer lugar, cabe decir que el cuento visibiliza la violencia doméstica y la violencia estructural. Todos los casos de los femicidios, que son la consecuencia directa de la quema de mujeres, suceden en los hogares y son perpetrados por parte de los novios, esposos y amantes de las víctimas. No es sorprendente entonces que la palabra alemana *Unheimlich* tenga como raíz la palabra 'heim', que quiere decir 'hogar', 'casa', según destaca Martín Arnedo (2015:81). Aquí podemos notar también la transformación que el género gótico ha padecido a lo largo de los siglos, ya que ahora no necesita de los seres sobrenaturales ni castillos encantados para crear una atmósfera extraña, la realidad material misma llena de violencia es suficientemente gótica. Aunque el caso de quema de mujeres (por parte de hombres) mediante el acohol suena como una base para una ficción de terror, lamentablemente, se trata de hechos enraizados en la actualidad. Lo siniestro, en el caso del cuento de Enriquez, reside allá dónde menos lo esperamos, en las personas y lugares que nos deberían protegen y no dañar:

> Hombres quemaban a sus novias, esposas, amantes, por todo el país. Con alcohol la mayoría de las veces, como Ponte (por lo demás el héroe de muchos), pero también con ácido, y en un caso particularmente horrible la mujer había sido arrojada sobre neumáticos que ardían en medio de una ruta por alguna protesta de trabajadores (2016: 190).
>
> "(e)l padre antes de suicidarse, les había prendido fuego a madre e hija con el ya clásico método de la botella de alcohol" (*Ibíd*.).

En segundo lugar, otro elemento gótico proviene como consecuencia directa de la quema o de los 'femicidios fallidos' y es la creación de personajes mutantes, las monstruas o las brujas que deciden quemarse a sí mismas para frenar la desmesurada violencia. Las mujeres se deshumanizan con el fin de sobrevivir. Los deformados cuerpos de las mujeres quemadas revelan la escritura de la violencia, tal y como la describe Rita Segato (2019), y el sistema opresivo y misógino que desfigura y deshumaniza a las mujeres. La primera de todas fue la "la chica del subte":

> Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; ella explicaba cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, con 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 recorrida por telarañas (2016: 185).

Lo horrendo y lo gótico a la vez es que "la chica del subte" no esconde sus cicatrices, sino que las enseñan y se apropia de su deformación. El acto de no esconder las cicatrices, lo podemos leer como una subversión feminista y a la vez como una venganza irónica a la escopofilia[78] masculina que sometía a las mujeres y sus cuerpos a las rigurosas reglas de comportamiento:

> La chica del subte, además, se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenitas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo (2016: 186).

La teórica australiana, Elizabeth Grosz en el artículo "Reconfiguración del cuerpo" menciona que entre las dicotomías y las divisiones binarias que construyen el pensamiento filosófico occidental, es muy significativa la de mente/cuerpo porque la representación tradicional de los hombres se relaciona con la mente, mientras que la representación de las mujeres con el cuerpo (2002: 6). La autora argumenta que la filosofía occidental se erigió como una disciplina excluyendo y negando la corporeidad (tanto masculina como femenina), y de este modo la feminidad también. El dualismo cartesiano solamente enfatizó aún más esta división, relegando el cuerpo y la feminidad al segundo plano. Grosz destaca que:

> el pensamiento misógino siempre encontraba una buena excusa para la posición secundaria de las mujeres en la sociedad manteniéndolas en los cuerpos que se exhiben, construyéndoles como frágiles, imperfectos, desobedientes, sometidos a varias alteraciones que no están bajo el control de la conciencia (2002: 15)[79]

[78] El concepto introducido por Freud y se refiere al placer de mirar.
[79] La traducción es nuestra.

Es decir, la opresión patriarcal reduce a las mujeres a la idea de un cuerpo y condiciona su rol social y económico mediante esta excusa (pseudo)biológica. Dicha opresión, continúa la autora, juzga las mujeres a ser más *corporal* y más *natural* que los hombres, arrinconándolas en el ámbito del esencialismo biológico. Dentro de estas categorías, el hombre que se relaciona con la mente, también representa la cultura y la racionalidad, y por consiguiente, es un sujeto que piensa. La mujer, por otra parte, se relaciona con la naturaleza y con las emociones, con lo irracional y lo corporal. No es un sujeto que piensa, sino un sujeto que siente y se encuentra impulsada por los instintos. La teoría feminista (y no exclusivamente feminista)[80] con su agudo aparato crítico examinó (y sigue examinando) este legado histórico cultural para detectar y apuntar a su obvia misoginia y sexismo. El cuerpo femenino se convierte, entonces, en un *locus* inevitable para la reflexión feminista porque es un sitio de poder patriarcal *per se*. Barbara Sutton en su estudio *Bodies en crisis* (2010: 5) escribe que: [L]as mujeres, como sujetos encarnados, tienen agencia y pueden utilizar sus cuerpos como herramientas y vehículo de resistencia[81].

Ahora bien, el empoderamiento y la agencia de las mujeres se configuran a través de los cuerpos heridos y violentados de las protagonistas. Para entender el cuerpo violentado nos servimos de la teoría de Rita Laura Segato que propone aproximarse a la violación y al femicidio como unos actos comunicativos y, los femicidios, además, los observa como una escritura particular. Es decir, los femicidios como actos que suceden en la sociedad, están dirigidos a ciertos interlocutores que pueden presenciar el acto o simplemente estar presentes en la mente de perpetradores. De esta manera, sostiene la antropóloga: "los feminicidios son mensajes emanados de un sujeto autor que sólo puede ser identificado, perfilado, mediante una 'escucha' rigurosa de estos crímenes como actos comunicativos" (2019: 31).[82] Los cuerpos deformes y anómalos del cuento de Enriquez son castigados para no poder ser poseídos: "El

[80] Aquí remitimos sobre todo a los trabajos de Michel Foucault y Jacques Derrida, que, desde otras disciplinas y planteamientos teóricos, subvertían las viejas dicotomías del pensamiento occidental y revelaban las prácticas discursivas que se escondían debajo de las estructuras tomadas como naturales y evidentes. La crítica feminista se aprovechó de sus teorías, proporcionándole una perspectiva de género de la que carecían.

[81] La traducción es nuestra.

[82] Rita Segato elabora el lenguaje de la violación: "Si el acto violento es entendido como mensaje y los crímenes se perciben orquestados en claro estilo responsorial, nos encontramos con una escena donde los actos de violencia se comportan como una lengua capaz de funcionar eficazmente para los entendidos, los avisados, los que la hablan, aun cuando no participen directamente en la acción enunciativa. Es por eso que, cuando un sistema de comunicación con un alfabeto violento se instala, es muy difícil desinstalarlo, eliminarlo. La violencia constituida y cristalizada en forma de sistema de comunicación se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el casi-automatismo de cualquier idioma" (2019: 31/32).

creía que ella lo engañaba y tenía razón: estaba por abandonarlo. Para evitar eso, él la arruinó, *que no fuera de nadie más*, entonces" (2016: 186, énfasis nuestro).

En cambio, la resistencia feminista reside en el rechazo de los cuerpos deformados y monstruizados de sucumbir ante las leyes patriarcales y desafiando los horizontes de expectativas se presentan como sensuales. Así subvierten la idea de un cuerpo canónico y hegemónico y desafían 'la mirada masculina'[83] que solamente admitía un tipo perfecto del cuerpo femenino. Las mujeres con cicatrices ya no quieren ser cosificadas para el placer y mirada masculina. De este modo, se nos presentan como personajes transgresores que desestabilizan el orden establecido y crean un orden propio. Lo gótico, de una manera similar que en *Cometierra*, se utiliza para hacer una denuncia tanto de la violencia patriarcal como de la violencia simbólica, tal y como la describe Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (2000). La chica del subte, además, no se abstenía de besar a los pasajeros, por ejemplo:

> Su método era audaz: subía al vagón y saludaba a los pasajeros con un beso si no eran muchos, si la mayoría viajaba sentada. Algunos apartaban la cara con disgusto, hasta con un grito ahogado; algunos aceptaban el beso sintiéndose bien consigo mismos; algunos apenas dejaban que el asco les erizara la piel de los brazos, y si ella lo notaba, en verano, cuando podía verles la piel al aire, acariciaba con los dedos mugrientos los pelitos asustados y sonreía con su boca que era un tajo. (2016: 185/186)

Aunque desfigurada, no se esconde y también rechaza la idea de la cirugía plástica, convirtiéndose así en la horripilante Medusa. Y nos hace recordar a las reflexiones de Hélène Cixous, quien en su conocido ensayo *La risa de la Medusa*, escribe: "Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y *rie*" (1995: 21). Las mujeres del cuento de Enriquez se comportan como una Medusa que no esconde su horror, sino que va transformando paulatinamente su monstruosidad en un nuevo ideal: "¿Cuándo llegará el mundo ideal de hombres y monstruas?" (2016: 196) se pregunta un personaje del cuento. Las mujeres ya no quieren participar en la lógica patriarcal que las viola y las mata, y si por eso se tienen que quemar ellas mismas, lo harán. El énfasis puesto en los cuerpos femeninos también es un tema recurrente en el gótico femenino, lo notamos también en *Cometierra* donde la protagonista

[83] El concepto de *male gaze* o la mirada masculina fue acuñado por la teórica británica, Laura Mulvey en su ensayo "La mirada masculina y el placer visual" (1975). Aunque en este ensayo Mulvey analiza la representación de los personajes femeninos en el cine clásico de Hollywood sosteniendo que se construyen solamente en la relación con la mirada masculina (y patriarcal), es decir, como objetos sexuales, puede servirnos también para este análisis.

experimenta de una manera visceral las muertas con las que se enfrenta. El extremo autocontro de los cuerpos femeninos en el cuento es la verdadera toma de control en el marco de la estructura patriarcal.

Además, Enriquez igual que Cabezón Cámara, aunque sin recurrir a modismos y expresiones callejeras, nos afronta con la violencia machista sin amagar los detalles:

> (…) (é)l la había quemado durante una pelea. Igual que a la chica del subte, le había vaciado una botella de alcohol sobre el cuerpo —ella estaba en la cama— y, después, había echado un fósforo encendido sobre el cuerpo desnudo. La dejó arder unos minutos y la cubrió con la colcha. Después llamó a la ambulancia. Dijo, como el marido de la chica del subte, que había sido ella (Enriquez, 2016: 188-189).

A diferencia de *Chicas muertas*, por ejemplo, en el cuento no encontramos una subjetivización de las víctimas, el énfasis está puesto en la colectividad, en las mujeres como víctimas de la violencia sistémica ejercida tanto por los hombres como por el sistema que no las protege.

Sin embargo, hay otra estrategia que podemos notar en el cuento, junto a la matriz gótica, y es el uso del humor que también leemos como un acto de resistencia de las mujeres:

> Vean el lado bueno, decía y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a 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 (2016: 195).

Es decir, la deformación de los cuerpos femeninos se celebra como la última victoria sobre la dominación patriarcal. La investigadora Espinoza Vera (2010) considera que las escritoras latinoamericanas[84] suelen emplear el humor en sus obras literarias como una estrategia que desafía el discurso patriarcal y expone al rídiculo, en este caso, la violencia machista y "las absurdas expectativas del orden patriarcal que las oprimen" (6). El humor empleado por

[84] Espinoza Vera en su artículo "El humor como una estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina" (2010) menciona las obras de escritoras como son Silvina Ocampo, Griselda Gámbaro, Rosario Ferré, Luisa Valenzuela, Ana María Shúa, etc.

Enriquez en el cuento lo podemos entender, entonces, como "un acto de desobediencia de índole tanto literaria como sociopolítica" (2010: 12)[85].

Volvemos de nuevo a otro elemento constitutivo y gótico del cuento y es la creación de la organización de las Mujeres Ardientes[86]. Sin duda, las quemas de las mujeres remiten al fenómeno histórico de caza de brujas que fue el objetivo de investigación de la teórica feminista italiana Silvia Federici. En su importante estudio *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (1998) explora este fenómeno y lo relaciona con la violenta transición del feudalismo al capitalismo que tuvo unas repercusiones desmesuradas para el género femenino[87]. En el trabajo, la autora subraya una conexión entre la desaparición de la tierra como un bien común en la transición hacia el capitalismo, que comprendía también una nueva organización del trabajo[88], con la transformación de las mujeres y sus cuerpos en bien común "pues una vez que las actividades de las mujeres fueron definidas como no-trabajo, el trabajo femenino se convirtió en un recurso natural, disponible para todos, no menos que el aire que respiramos o el agua que bebemos" (164). Esta transición, que coincidió con la caza de brujas, tuvo unas consecuencias enormes en la reconfiguración de las relaciones entre géneros. Pese a que el patriarcado existía en aquel entonces, después de esta transición, las desigualdades entre géneros volvieron ser más visibles y radicales, arrinconando las mujeres en el ámbito privado y doméstico. Teniendo en cuenta los planteamientos teóricos de Federici y la inclinación de la literatura gótica a abordar los temas del miedo, podemos leer el levantamiento de las mujeres como una protesta contra la apropiación y dominación masculina de los cuerpos femeninos; pero también como una encarnación del supremo miedo masculino de perder el control y la

[85] La cita es de Hiram Aldarondo que Espinoza Vera (2010) menciona en su artículo relacionado con el análisis del cuento "La llave" de Luisa Valenzuela.

[86] El cuento rinde homenaje también al concepto de sororidad ya que a lo largo de la historia se crea una red intergeneracional de mujeres que se ayudan y trabajan juntos: "Había varias mujeres de más de sesenta años; a Silvina la sorprendió verlas dispuestas a pasar la noche en la calle, acampar en la vereda y pintar sus carteles que pedían BASTA DE QUEMARNOS" (2016: 190). De alguna manera lo podemos leer también como un homenaje a las Madres/Abuelas de Plaza de Mayo u otras organizaciones con fuerte presencia femenina (*Ni Una Menos*) que tanto hicieron para denunciar la violencia hacia mujeres y mejorar las condiciones existentes.

[87] Estas reflexiones las podemos relacionar con las de Ruth. B. Bottingheimer, que en el artículo "Fertility Control and the Birth of the Modern European Fairy-Tale Heroine" (2004) argumenta que antes del año 1700 las mujeres en muchos países europeos podían controlar sus sistemas reproductivos y gozaban de cierta libertad sexual. Además, muchas de ellas participaban de alguna manera en la vida pública, formaban parte de los gremios y trabajaban en las industrias textiles o cerveceras. Esto lo reflejan los cuentos populares de aquella época, como por ejemplo *fabliaux* francés, que retrataban personajes femeninos mucho más poderosos de los que surgirán después de las intervenciones hechas por Charles Perrault o hermanos Grimm en los cuentos de hadas.

[88] "De acuerdo con este nuevo "contrato sexual", para los trabajadores varones las proletarias se convirtieron en lo que sustituyó a las tierras que perdieron con los cercamientos, su medio de reproducción más básico y un bien comunal del que cualquiera podía apropiarse y usar según su voluntad. Los ecos de esta "apropiación originaria" quedan al descubierto por el concepto de "mujer común" (Karras, 1989) que en el siglo XVI calificaba a aquellas que se prostituían" (2010: 164).

posesión del cuerpo femenino. Si se destruyen solas, si no obedecen a las leyes de los cánones hegemónicos de la belleza, si se apropian de sus deformaciones, ¿qué papel entonces allí los hombres pueden desempeñar?

En otra parte también encontramos: "Les cuento que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios a las brujas, ¿se dan cuenta? (…)" (196). Por lo que podemos concluir que en el cuento sucede un despacio desplazamiento desde la pasividad (histórica) de las mujeres hasta su transformación en agentes emancipados. Para Federici, el fenómeno histórico de la caza de brujas representa un punto de inflexión que marca un antes y después[89] en la historia de las mujeres de la Europa central. La teórica argumenta que después de esta derrota (la caza de brujas), se construye un nuevo modelo de feminidad que va a la par con la imagen de 'la perfecta casada' de Fray Luis de León: "la mujer y esposa ideal —casta, pasiva, obediente, ahorrativa, de pocas palabras y siempre ocupada con sus tareas" (2010: 157). La autora destaca que, después de la caza de brujas, cambia también el discurso masculino sobre las mujeres. Si justo antes y durante la caza de brujas, el discurso dominante demonizaba a las mujeres calificándolas de "seres salvajes, mentalmente débiles, de apetitos inestables, rebeldes, insubordinadas, incapaces de controlarse a sí mismas" (*Ibíd*.), después de la 'doma', a finales del siglo XVII, las mujeres se convierten en seres pasivos, obedientes e incluso moralmente superior a los hombres (*Ibíd*.). En el cuento de Enriquez sucede un proceso al revés: las mujeres dóciles y sumisas se convierten en agentes transgresores. Además, la revuelta feminista del cuento es también una venganza absurda de las quemas centanarias de las mujeres por parte de los hombres y una alteración del orden de género: "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" (2016: 192). La organización de las quemas supone la construcción de una realidad alternativa, lo que también podemos detectar como un elemento gótico. Para evitar que las autoridades supremas las atrapan, fundan hospitales clandestinos para ayudar a las mujeres quemadas y desplazan las quemas en el vasto territorio de la pampa argentina. Se crea una atmósfera distópica que hace que un entorno reconocible como es Buenos Aires se convierta

[89] Escribe Federici: "Desde todos los puntos de vista —social, económico, cultural, político— la caza de brujas fue un momento decisivo en la vida de las mujeres; fue el equivalente a la derrota histórica a la que alude Engels, en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884), como la causa del desmoronamiento del mundo matriarcal. Pues la caza de brujas destruyó todo un mundo de prácticas femeninas, relaciones colectivas y sistemas de conocimiento que habían sido la base del poder de las mujeres en la Europa precapitalista, así como la condición necesaria para su resistencia en la lucha contra el feudalismo" (2010: 157).

en un lugar siniestro, donde las mujeres no pueden ir solas por las calles si no quieren ser revisadas y vigiladas por la policía: "Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía ni qué decir ni cómo detenerlas, salvo con lo de siempre: controles, policía, vigilancia" (2016: 189). Es decir, lo que ha empezado como un acto de resistencia ha desembocado en una auto-violencia desmesurada, lo que leemos como otra de las exageraciones por parte de Enriquez para enfatizar la violencia misógina y estructural.

Desde una parte, la creación de las monstruas y las auto-quemas sí que se puede leer como un acto de resistencia, pero estamos inclinados más a ponernos de acuerdo con las reflexiones de Drucaroff que sostiene que "no es modo de salvarse de la violacion y el femicidio, es un modo de gritar la rabia, de inmolar el cuerpo para ofrecerlo como bandera contra la violacion y el femicidio" (2016: 37). Es el griterío colectivo que construye una sororidad siniestra como un acto de resistencia y desesperación. El cuento concluye con una sutil persuasión de la madre de Silvana para que se queme ella también y se convierta así en una "quemada hermosa, una verdadera flor de fuego" (2016: 197).

En una distopía total que crea Enriquez, las mujeres a través de las hogueras voluntarias modifican el canon de la belleza, se apropian de sus cuerpos y de la violencia, lo mismo que hicieron los hombres con la caza de brujas (modificando el canon del comportamiento): "Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva" (2016: 190). Esta vez, jugando con el imaginario cultural patriarcal, a través de lo gótico y lo fantástico, se produce una revolución feminista macabra como la única vía posible para resistir la violencia machista. Si Beya se apropia de la sexualidad para obtener su liberación, las mujeres monstruas se apropian de la violencia para frenarla y de esta manera desestabilizan el orden (hetero)normativo. Producen una verdadera transformación. Finalmente, si bien las escritoras decimonónicas utilizaban el género gótico con la finalidad de articular los temores que padecían las mujeres de aquella época, podemos afirmar que las escritoras del siglo XXI actúan de la misma manera: politizan el género para denunciar las estructuras y violencias patriarcales que siguen enraizadas firmemente en la sociedad actual.

VII. LOS CUERPOS QUE (NO) IMPORTAN EN *NACIÓN VACUNA* DE FERNANDA GARCÍA LAO

¿Cómo se construye (o reconstruye) una nación y qué papel juegan en este proceso las mujeres? ¿Cómo funciona la banalidad del mal y se organiza una sociedad tecnocrática basada en una *fake news* bien planteada desde las estructuras más altas de la sociedad? *Nación Vacuna* de Fernanda García Lao[90] (2017) trabaja todos estos temas, jugando con el imaginario nacional, la identidad y la historia argentina. Si el lector/la lectora acepta que las islas M. son las Malvinas, entonces este libro se puede considerar como parte de un conjunto de obras literarias que exploran el tema de las Guerras de las Malvinas[91][92]. Primero nos detendremos en la clasificación de la obra, para luego proceder con el análisis de las políticas sexuales con las que trabaja la novela y las maneras con las que se parodian los conceptos de la nación, la masculinidad, la animalización y la cosificación de las mujeres. A continuación, ofreceremos una breve sinopsis de la novela.

Dentro del corpus literario de esta tesis es la única novela narrada desde la perspectiva de un hombre. Jacinto Cifuentes, funcionario, figura como un narrador homodiegético protagonista, quien a través de una focalización interna fija narra la historia sobre las M: "Durante años fui el encargado de afilar los cuchillos antes del alba. A cambio, papá pagaba mis cursitos de administración" (2017: 11). La narración está repartida en dieciocho capítulos

[90] Fernanda García Lao (Mendoza, 1966) es una escritora, poeta y dramaturga. Hasta ahora ha publicado: *La perfecta otra cosa* (2007), *La piel dura* (2011), *Vagabundas* (2010), *Cómo usar un cuchillo* (2013), *Fuera de la jaula* (2014), *Amor invertido* (2015), *Carnívora* (2016), *Dolorosa* (2017), *Nación Vacuna* (2017), *Los que vienen de la noche* (en coautoría con Guillermo Saccomanno) (2018), *El tormento más puro* (2019). También ha colaborado con diversas publicaciones (*Revista Quimera*, *Página/ 12*, *Revista Ñ*, *Babelia*, *Letras Libres*).

[91] También llamado el conflicto del Atlántico Sur (*Falklands War*), fue un conflicto armado entre el Reino Unido y la Argentina, que se desató en 1982 como consecuencia de las negociaciones fallidas de la soberanía sobre las Islas Malvinas. Las tropas argentinas tomaron de manera imprevista Port Stanley el 2 de abril de 1982 e instauraron un gobierno militar. El Consejo de la Seguridad de la ONU condenó la invasión militar argentina de las islas Malvinas y las islas Georgias del Sur. A pesar de las sanciones económicas impuestas por la comunidad europea, el conflicto no se resolvió de manera amistosa. La fuerza expedicionaria británica, que contó con unos 6.000 soldados, llegó desde Gran Bretaña y al cabo de diez semanas de batalla derrotaron a los argentinos en las islas de Georgia del Sur y en las Malvinas. Las estadísticas hablan de unos 250 británicos y alrededor de 650 argentinos muertos en el conflicto. Las guerras de las Malvinas fueron un intento desesperado por parte de la Junta Militar para mantenerse en el poder y recibir apoyo de la sociedad mediante la recuperación de un perdido tesoro nacional. Como consecuencia de la derrota la primera ministra británica, Margaret Thatcher se salvó de la crisis y consolidó su posición mientras que para Argentina esto significó un punto de inflexión y la paulatina transición hacia la restauración de la democracia. (https://enciclopediadehistoria.com/guerra-de-malvinas/)

[92] Cabe destacar también obras como *Puerto Belgrano* (2017) de Juan Terranova, *La construcción de* Carlos Godoy (2014), *Transfondo* de Patricia Ratto (2012), *Segunda vida* (2011) de Guillermo Orsi, *Dos veces junio* (2002) de Martin Kohan, *Las islas* (1998) de Carlos Gamerro, *Los pichiciegos* de Fogwill (1983), entre otras.

que consisten en fragmentos muy cortos[93] y cuyos títulos son muy alusivos: “Hembras por la Patria”, “Matadero” o “Coitos programados”. La diégesis gira en torno a la supuesta victoria de Argentina en la guerra de las M., no obstante, los enemigos, antes de irse de la isla, envenenaron secretamente las aguas. Los generales deciden viajar a las M para festejar la victoria, ignorando la “maniobra sucia” (2017: 21), pero su fiesta queda interrumpida con la aparición de los síntomas de un virus desconocido que ataca el sistema respiratorio y posteriormente, ya no les deja ni respirar. La mayoría de los soldados y generales mueren, mientras que otros entran en estado de coma:

> Amaneció tendido sobre la mesa principal de la Casa de Gobierno, desnudo y ebrio. Pero sus visiones pronto se revelaron excesivamente extravagantes, incluso para un militar de su rango y paladar. Hablaba con su perro muerto en 1972. Stanley, Stanley, Stanley, laputaquetepario (2017: 22).

La Junta civil, encabezada ahora por un ginecólogo, un comisario y un ingeniero, elabora un plan titulado 'Proyecto Vacuna’, que consiste en encontrar la cura para el virus que afecta al país y solucionar la crisis demográfica causada por las pérdidas humanas después de la guerra y luego por el virus. Uno de los responsables de llevar a cabo el proyecto es el protagonista, Jacinto Cifuentes, que trabaja como funcionario para la Junta. El proyecto consiste básicamente en encontrar a mujeres perfectas y sanas que enviarían a las M. para copular con los soldados argentinos y así repoblar el país. Los lectores están todo el tiempo metidos en la cabeza de Cifuentes, que se nos presenta como un tipo frustrado, todo un antihéroe posmoderno. Su actitud hacia la vida, la familia y el trabajo está siempre llena de cinismo e indiferencia. Asistimos a la paulatina burocratización de la sociedad, en la que Cifuentes parece una víctima del sistema. Aunque al principio solo demuestra indiferencia hacia la Junta y su proyecto, hacia el final de la novela se desvinculará completamente del proyecto.

El desenlace de la novela ocurre cuando junto a las mujeres, deciden enviar también 'el grupo vacuna’ con ellas, es decir, a Cifuentes y sus compañeras. Cifuentes no está para nada

[93] La fragmentariedad de la novela la podemos relacionar con el discurso administrativo o burocrático que la novela *quiere* imitar, no obstante, a la vez la podemos relacionar con la fragmentación de las mujeres que también representa un *leitmotiv* de la novela. Dice Cifuentes al principio: “(…) recortes de mujeres. Ellas vienen fragmentadas. No logro ver un cuerpo entero. O es una nalga, o un brazo” (2017: 13).

satisfecho, ya que había empezado a sospechar durante el plan inicial de la Junta y sabía que no compartían toda la información con sus empleados:

> ¿Terminar mis días en las M? (…) Un fracaso cantado. Prefiero dinamitar la corbeta durante la travesía, sucumbir en las aguas congeladas del Atlántico. Intentar una masacre. El futuro está en mis manos. (…) Decido beber para recuperarme. El alcohol es redentor. Enseguida, me animo. Voy a llegar a las M. para prenderles fuego. Al diablo con el Buen Ciudadano. Un administrativo furioso puede ser más letal que una tropa de delirantes en celo (2017: 89).

A pesar de su cinismo, tiene que ir a la expedición junto con las mujeres elegidas. El plan inicial comprendía un viaje en el barco llamado Nación Vacuna, pero aparecieron problemas con el motor, por lo que tenían que viajar en minibús. A lo largo del viaje saldrán a la luz todas las mentiras de la Junta, que exploraremos más adelante. Por ejemplo, mientras esperan el nuevo motor, se dan cuenta de que la Junta ya informó a la población de que la expedición llegó a las M y que la misión fue todo un éxito. En la espera suceden varias cosas. Algunos escapan, una de las mujeres elegidas muere, el grupo comprende que ya no se pueden fiar del plan y que necesitan elaborar otro. Por eso piden a Jacinto que deje embarazada a unas de las mujeres y que ayude, también, a construir una rampa para poner el barco en marcha. Y así volver a la ciudad con un niño, ya que la población lo está esperando. El día antes de su planeado viaje, les sorprende una tormenta y se tienen que esconder en el barco que, ayudado por las ráfagas de viento, empieza a zarpar y acaban en el mar abierto. Al amanecer, se dan cuenta de que se encuentran cerca de las islas y que Argentina, en realidad, nunca había ganado la guerra: "Junto al faro, no está nuestra bandera. Los colores del enemigo ondean sobre el mástil" (2017: 196).

VII.1. *F for fake* y la ucronía especulativa

Denominar este apartado con la canónica película de Orson Welles de 1973 nos parece apropiado porque ambas obras trabajan, excepcionalmente, la cuestión de la falsedad. De la misma manera que Orson Welles, al comienzo de la película, afirma que lo que presenciaremos serán puramente los hechos, el texto de García Lao juega con el horizonte de expectativas de sus lectores desde el principio mediante pistas que resultarán ser falsas. No obstante, para darse cuenta de esto, el lector tendrá que llegar hasta la última frase de la novela, en la cual la falsedad

culminará triunfalmente. Debido a estos juegos con lo falso, algunas reseñas y críticas etiquetaron la novela como una ucronía[94], y, de hecho, se trata de la primera falsedad con la que la novela trabaja. Al tratar, supuestamente, el tema de la guerra de las Malvinas e imaginar un escenario diferente en el que Argentina hubiera ganado la guerra, la novela sí que podría ser considerada como una ucronía. Se trata de un género literario cercano a la utopía y la distopía[95], pero se diferencia de ellos porque se construye a partir de la pregunta '¿qué hubiera pasado si?' y propone una mirada alternativa a los eventos históricos. Según Sánchez Jaramillo y Molina Valencia (2020) las ucronías son "reconstrucciones lógicas" que se transforman en "narraciones de realidades no existentes, por eso suelen ser llamadas historia virtual, alternativa o contrafáctica" (2020: 87). Umberto Eco, asimismo ofrece una definición de la ucronía en su breve texto "Los mundos de la ciencia ficción" (1988):

> La utopía puede transformarse en ucronía, en que el contrafactual adopta la forma siguiente: '¿qué habría ocurrido, si lo que ha sucedido realmente hubiera sucedido de otro modo: por ejemplo, si no hubieran asesinado a Julio César en los idus de marzo?'. Tenemos ejemplos hermosísimos de historiografía ucrónica usada para comprender mejor los acontecimientos que han producido la historia actual (1988: 187).

Pestarini, por su parte, destaca que los autores de las ucronías primero escogen "el punto de inflexión o divergencia" (2017: 419) y luego el suceso histórico al que se refieren. También señala que muchos críticos no consideran la ucronía como un subgénero de la ciencia ficción, Scheider-Mayerson, por ejemplo, sostiene que la ucronía puede adoptar la forma de una novela tradicional o de una obra de fantasía, mientras que Capanna asevera que las raíces de la ucronía están en las especulaciones filosóficas pero que los escritores de la ciencia ficción se aprovecharon del tema al darse cuenta de sus potencias narrativas (2017: 420). Del Percio (2020) opina que el objetivo de la ucronía es:

---

[94] Como es el caso de estas dos reseñas publicadas en *El Cultural* y *El País*: https://elcultural.com/nacion-vacuna-argentina-ante-una-epidemia y https://elpais.com/cultura/2020/05/07/babelia/1588868535_526028.html

[95] Los dos géneros se consideran subgéneros de la ciencia ficción. El género de la ciencia ficción es un género difícil de definir, ya que sus límites y campos se siguen expandiendo y cambiando a lo largo del tiempo. Mientras que, en sus principios, las novelas de la ciencia ficción comprendían historias sobre el universo, el progreso, el futuro y la tecnología suprema, hoy en día estos temas no representan una *conditio sine qua non* para cumplir con los requisitos del género. Según Ana Maskalan (2006), la acción de las novelas de la CF puede ocurrir tanto en el pasado como en el futuro y muchas veces contienen elementos de las novelas históricas y fantásticas o géneros policiales y del terror. A pesar de la heterogeneidad de las obras y los subgéneros, el efecto del extrañamiento cognitivo (el término de Darko Suvin) podría ser un hilo conductor que une la mayoría de las obras del género (*Ibíd.*: 463).

> generar otro presente y por este artilugio ficcional nos muestra un modo complementario de comprender la historia, no ya solo como una relación causa-efecto, que determina los acontecimientos y los hechos, sino fundamentalmente como una relación de sincronía entre acontecimientos (2020: 87).

La ucronía modifica o altera los eventos históricos, influyendo en la organización sincrónica o diacrónica de las relaciones que forman el mismo evento histórico. Ahora bien, teniendo en cuenta lo arriba expuesto, podemos girar la mirada a la novela. La referencia a las Malvinas no está explícita en la novela, el lector tiene que pactar con el texto y aceptar que "las islas M" que aparecen en el texto hacen referencia a las Malvinas. Se menciona la guerra y los enemigos, pero siempre son 'enemigos', su nacionalidad nunca se revela. Por otra parte, las referencias espaciales son explícitas. Por ejemplo, la acción transcurre en Rawson, una localidad en la provincia de Buenos Aires. También se menciona el río Chubut y Buenos Aires. A lo largo de toda la novela es evidente el discurso de la victoria en la guerra que el gobierno plasma hacia sus ciudadanos, pero no representa el eje narrativo de la obra: "Desde que ganamos la guerra, todo se descompuso" (2017: 13).

Es decir, aunque la novela induce al lector a pensar que Argentina había ganado la guerra, se tiene que llegar hasta la última frase para darse cuenta de que todo esto formaba parte de una red de falsificaciones con las que se sostenía y mantenía la junta. En este sentido, estamos de acuerdo con Del Percio (2020: 88), quien sostiene que en la novela no se realiza un planteamiento ucrónico. El autor considera que el contexto de las M(alvinas) sirve bien para introducir el tema de la patria y su vinculación con la biopolítica, pero funciona más como una 'excusa' de la lógica narrativa de la obra. De hecho, la última frase de la novela ("Perdimos" 2017: 199) anula el supuesto planteo ucrónico que la novela ha realizado al principio.

VII.2. Una distopía feminista

Por lo tanto, estamos más inclinados a considerar *Nación Vacuna* como una novela distópica por su tratamiento de las estructuras sociales y las dinámicas de poder entre géneros, que en la obra juegan un rol más importante que el contexto histórico. Para definir la distopía, primero tenemos que definir la utopía, ya que se trata de su antítesis. La utopía se suele caracterizar como "una sociedad inexistente descrita con considerable detalle y normalmente ubicada en el

tiempo y el espacio"[96] (Sargent por Fitting, 2010: 135), por lo que la distopía sería una utopía negativa, una visión negativa de la sociedad imaginaria. O también en palabras de Cranny Francias, la distopía es "la representación textual de una sociedad aparentemente peor que la del propio escritor/lector" (Cranny Francias por Cavalcanti, 2003: 48). Mientras que los ejemplos de las utopías los encontramos ya en el siglo XVI (la *Utopía* de Tomás Moro de 1516), las distopías y las anti-utopías se consideran géneros característicos del siglo XX, surgidos como una consecuencia de "las agitaciones sociales y las reacciones negativas a la perspectiva del socialismo en los albores del siglo XX[97]" (Fitting, 2010: 139). Las dos guerras mundiales y la creciente cultura del miedo reemplazaron el optimismo y la confianza hacia el progreso de la mente y la ciencia cuando se estableció que las mismas podían ser utilizadas como fuerzas destructivas. En consecuencia, las distopías muchas veces implican una crítica de la sociedad contemporánea a la vez que la necesidad de un cambio (*Ibíd*.: 141). Las distopías más conocidas de la literatura occidental son las obras de H. G. Wells, *A Brave New World* de Aldous Huxley, y *1984* de George Orwell, entre muchas otras. En cuanto a la literatura argentina, cabe destacar las novelas *Plop* de Rafael Pinedo (2002), *El campito* de Juan Diego Incardona (2003) y *El rey de los espinos* de Marcelo Figueras (2019).

Nación Vacuna retrata una sociedad en la que las mujeres se convierten en *reses*, desposeídas de cualquier personalidad y transformadas en números, es decir en cuerpos cuya reproducción está regulada por el estado y la junta, lo que nos parece un buen argumento de una novela distópica. En este sentido, la novela nos da la respuesta a la reformulada pregunta ucrónica ¿qué habría pasado si los derechos de las mujeres hubieran sido completamente anulados? Al introducir la perspectiva de género, la novela se puede clasificar como un ejemplo de la distopía feminista, también. La investigadora Ildney Cavalcanti utiliza el término 'distopía feminista crítica' (2003: 47), señalando así la naturaleza instrínsicamente crítica y política del género.

Cabe destacar que, por mucho tiempo, el campo de la ciencia ficción fue un campo exclusivo de los escritores y lectores masculinos y que la presencia de las mujeres (tanto como lectoras y escritoras) fue escasa[98]. Maskalan considera que la razón de esta reluctancia femenina hacia la ciencia ficción la podemos encontrar en las (viejas) convenciones del género. Es decir,

[96] La traducción es nuestra.

[97] La traducción es nuestra.

[98] La paradoja es que muchos historiadores literarios, escribe Maskalan (2006), consideran la obra *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley como el primer ejemplo del género.

el género se apoyaba en la ciencia tradicional que desde siempre *objetivizaba* a las mujeres y no las *subjetivizaba*, lo que tenía como consecuencia una representación problemática de los personajes femeninos y la imposibilidad de una representación distinta. La autora destaca que a las mujeres se les caracterizaba siempre como seres extraterrestres o *aliens* en las novelas de ciencia ficción (2006: 464). Paulatinamente, las escritoras conquistaron también este campo y le dotaron de una perspectiva del género. En esta línea, Cavalcanti (2003) define las distopías feministas como narrativas:

> [que] visualizan espacios imaginarios que la mayoría de los lectores contemporáneos describirían como malos lugares para las mujeres, caracterizados por la supresión del deseo femenino (puesta en práctica ya sea por hombres o por mujeres) y por la institución de órdenes opresivas con inflexión de género (2003: 49)[99]

Según la autora, los primeros textos de la literatura occidental que podemos calificar como 'distopías feministas' aparecen en las primeras décadas del siglo XX y comprenden obras como son: *Man's World* (1927) de Charlotte Haldane y *Swastika Night* (1937) de Katharine Burdekin. Sin embargo, fueron los años sesenta del siglo pasado, en los albores de la segunda ola feminista, los que marcaron un período fecundo para el género y cuando aparecieron varias obras que se pueden clasificar como (proto)feministas[100]. La autora sostiene que las distopías feministas construyen una imagen exagerada de las existentes relaciones y dinámicas de poder entre los géneros y suelen basar el conflicto narrativo en ello (*Ibíd.*: 54). Asimismo, se ha convertido en un género de expresión de la esperanza y los temores de las mujeres, aunque cabe destacar que no todas las distopías feministas trabajan o expresan la opresión de géneros en la misma medida, sino que varían en la intensidad y el enfoque (48). Fernando Reati ofrece también una definición del género que nos parece apropiada para la novela en cuestión: "[l]a distopía es la consecuencia lógica de continuar obstinadamente el rumbo equivocado del presente: es lo que debemos esperar si no cambiamos" (2020: 136)[101]. De hecho, en la novela

[99] La traducción es nuestra.

[100] Cavalcanti incluye las siguientes obras en este grupo: *Ice* (1967) de Anna Kavan, "Baby You Were Great" (1967) de Kate Wilhelm, *Heroes and Villains* (1969) de Angela Carter, "For the Sake of Grace" (1969) de Suzette Elgin, *The Day of the Women* (1969) de Pamela Kettle, *They* (1969) de Marya Mannes, *The Ship Who Sang* (1969) de Anne McCaffrey, "The Snows Are Melted, the Snows Are Gone" (1969) de Alice Sheldon.

[101] De hecho, reflexionando desde la actualidad, la novela de García Lao, publicada en 2017, se podría analizar también como un ejemplo de 'la literatura de anticipación' por la introducción del tema de un virus desconocido y la consiguiente búsqueda de una vacuna. De alguna manera, la novela anticipa el virus SARS-CoV-2 que irrumpe

se hiperboliza tanto el patriarcado como el capitalismo, y ambos llegan a su clímax al utilizar a las mujeres como 'materia prima' de la vacuna y al hacer de sus cuerpos las cápsulas de carne destinadas al consumo en la expedición hacia las islas M.

Si la ciencia ficción a través de sus mundos alternativos quiere sugerir y señalar los problemas de la sociedad actual, lo mismo hacen los textos de las distopías feministas. *Nación Vacuna* nace como una respuesta exagerada en medio de la lucha por un firme y claro marco legislativo que protegería a las mujeres, les aseguraría un aborto accesible y seguro, condenaría a los femicidas y frenaría la violencia de género. El texto no ofrece una resistencia feminista, pero a través de la ironía y de la parodia señala los puntos problemáticos del mundo extradiegético.

VII.3. "La Junta está nerviosa, el Estado es efímero. Nace y ya está fracasando"

El título de este subcapítulo fue tomado de García Lao (2017:14). La estrategia narrativa más destacada en la novela es el uso de la parodia. Con esta estrategia se ponen en tela de juicio los conceptos de la patria y la nación, se exageran las dinámicas del poder entre los géneros, se bestializa a las mujeres y se las sacrifica para el proyecto nacional. Además, se juega también, de un modo similar al de *Le viste la cara a Dios* de Cabezón Cámara, con el texto canónico de la literatura argentina, "El Matadero" de Esteban Echeverría. Linda Hutcheon en su *The Poetics of Posmodernism* (1989) destaca que la parodia es un procedimiento clave en la época posmoderna, junto con conceptos que a veces figuran como su sustitución: el pastiche, la intertextualidad y la citación irónica (2004: 93). Hutcheon señala que muchos teóricos omiten las funciones que la parodia puede tener viéndola solamente como una mera adición decorativa al texto. Sin embargo, la teórica canadiense subraya sobre todo la representación paródica del pasado, pero no desde un prisma nostálgico y ahistórico, sino más bien crítico (*Ibíd.*): "[E]n cambio, a través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones presentes provienen de las pasadas y cuales consecuencias ideológicas se

en 2019 en el panorama mundial, haciendo que el tema de la vacunación obtenga un protagonismo *par excellence* hasta hoy en día.

derivan tanto de la continuidad como de la diferencia"[102] (*Ibíd.*). La parodia, por lo tanto, destaca las políticas de representación y puede desestabilizar todas las nociones tomadas como naturales o verdaderas (como, por ejemplo, el patriarcado), apuntando a su ideología inmanente y a su artificialidad, pero al mismo tiempo subvertiendo y legitimando lo que parodia (97). Cabe recordar que en el capítulo anterior también destacamos que el uso de la intertextualidad en *Le viste la cara a Dios* es tanto un homenaje como una subversión. Además, concluye Hutcheon que la parodia posmoderna es "tanto deconstructivamente crítica como constructivamente creativa", y nos señala al mismo tiempo los límites y el poder de la representación (94). No obstante, se refiere también al uso particular de la parodia por parte de las escritoras y artistas feministas quienes, a través de estrategias paródicas posmodernas[103], "señalan los puntos problemáticos tanto de la historia como del poder histórico de las representaciones culturales, sirviéndose de una contextualización irónica que tiene por objetivo deconstruirlos ambos" (2004: 98).

Ahora bien, la parodia en la novela funciona en diferentes niveles. En primer lugar, revela el mecanismo que existe detrás de los grandes relatos de estado, para apropiarnos del término lyotardiano. Este mecanismo se manifiesta en la forma de los falsos informes que se emiten por parte de la Junta para calmar (o domar) a los ciudadanos:

> Según parece, el relato oficial cuenta que arribamos sin contratiempo hace dos días y que fuimos recibidos por los tullidos como héroes. Que las hembras comenzaron sus copulaciones. Se espera que en unos meses nazcan los primeros habitantes sanos de las M (2017: 166).

Los comentarios irónicos de Cifuentes también ayudan a detectar la parodia y señalan la artificialidad del proyecto estatal: "[L]a Junta está nerviosa, el Estado es efímero. Nace y ya está fracasando" (14). Además, el texto nos ofrece algunos indicios sobre la falsedad de la victoria a la vez que parodia la ignorancia de los generales, que no se dieron cuenta del significado de la inscripción encontrada en la plaza principal de las M: "*incerto exitu victoriae*" (21). En segundo lugar, se parodia y subvierte la idea de la nación y la patria. Empieza ya con el elemento peritextual que contiene la cita del escritor austríaco Thomas Bernhard tomada de

[102] Todas las traducciones de esta obra son nuestras.

[103] Nos referimos a las estrategias cuyo objetivo es desnaturalizar algunos fenómenos tomados como naturales o verdaderos, como es el caso del patriarcado o el capitalismo, y cuya función, además, es cuestionar todas las verdades y políticas de representación establecidas.

su novela *En las alturas* y que dice: “Patria, *absurdo*” y ya nos indica la naturaleza cínica de la obra. La obra desmitifica y desnaturaliza la construcción tanto de la historia como de la misma nación. Luis María Bandieri en su artículo “Patria, nación, estado 'et de quibusdam aliis'” (2007) delimita y define los conceptos mencionados y también reflexiona sobre la historia nacional:

> Toda historia nacional resulta un intento de contar cómo hemos llegado a ser lo que somos e, incluso, como mañana lo seguiremos siendo aún mejor. A esos fines, se calla casi tanto como lo que se cuenta (…). La historia nacional debe escribirse bajo la figura retórica que se conoce como sinécdoque. (…) Porque si fuese de otro modo, se convertiría en una enseñanza lóbrega acerca de las variantes autóctonas de la crueldad del semejante sobre el semejante y se desdibujaría el relato de la nación como protagonista de una misión ascendente en la historia continental y universal. La historia nacional cumple aquí la función aglutinante del mito en los pueblos de la antigüedad (2007: 27).

Siguiendo este hilo, se puede decir que el texto de García Lao, construyendo la historia sobre las M, explicita estas lagunas que normalmente se omiten en ‘la historia oficial’, mostrando lo que hay detrás de un proyecto patriótico. En la novela, el estado hace creer a sus ciudadanos que han ganado una guerra con el objetivo de obtener su confianza. De esta manera, convertirlos en ciudadanos sumisos que se comportan como tecnócratas sin alma, que obedecen órdenes ciegamente, sin cuestionarlas. Luego, se parodian las diversas estrategias y políticas demográficas de la contemporaneidad que en la novela toman forma de una vergonzosa campaña cuyo objetivo es encontrar tres mujeres perfectas y sanas cuyos cuerpos serían utilizados para la salvación de la nación. Para la doble salvación, de hecho. De ahí la polisemia de la palabra 'vacuna' del título de la novela. Se refiere a la vacuna como un preparado farmacológico cuya función es crear resistencia a enfermedades, pero a la vez al adjetivo de ganado bovino. Se trata de una obvia alusión a Argentina como un país vacuno, ya que la carne es la piedra angular de la cultura (e identidad) argentina y fue el fundamento económico del país. La salvación de la patria por parte de las 'hembras' se produce en dos niveles. Primero, las elegidas para el proyecto tendrán que 'copular’ con los soldados que todavía permanecen en las M., y, en segundo lugar, el cuerpo/la carne de las descartadas, de las que no pasaron el examen de la Junta para la procreación, será utilizado para la vacuna que solucionaría la pandemia provocada por las aguas contaminadas. De este modo, el texto señala las confluencias entre el cuerpo femenino y la territorialidad, ridiculiza y desnaturaliza el concepto de la patria, sirviéndose de un discurso en clave irónico e humorístico: “Las M resurgirán y de ellas nacerán

niños sanos. Gracias a las hembras reconquistaremos el mito de nuestro más preciado pedazo de tierra" (2017: 71).

La patria, como escribe Bandieri, viene del griego *patra* y se refiere "al lugar de nacimiento, relacionado a su turno con *pater*, padre" (2007: 17). No obstante, en los discursos nacionalistas, la mujer sirve como una figura alegórica en la construcción de la patria, la mujer, de hecho, es la patria. Bandieri asevera que: "'Patria' está unida al patriarca, pero su vínculo con la tierra en que se nace manifiesta un costado maternal: una 'matria'. La tierra simboliza la función maternal y nutricia: *tellus mater*, da vida y la recibe al final" (18). En la novela, el discurso conquistador produce una fusión entre la mujer y la tierra, ambas sirven para conquistar y explotar. El discurso paródico también lo ejemplifican las absurdas preguntas que Cifuentes tiene que hacer a las mujeres que 'compiten' para el proyecto:

> ¿Está dispuesta a entregar su cuerpo por el interés de la Nación? ¿Jura con gloria morir? ¿Qué importancia le atribuye a fornicar por la recuperación de la patria? ¿Sabe nadar? ¿De quién es su útero? ¿Le molesta ser un eslabón sicalíptico? (2017: 129)

Si la mujer sirve como una figura alegórica en el imaginario cultural patriótico, en el mundo postapocalíptico de García Lao se transforma en un producto desechable del capitalismo *gore*. Bianchi y Audran destacan que en la novela se produce una alegoría de la patria como matadero (2019: 4). Elvira Sánchez-Blake, por su parte, asevera que "nación y patria se asocian, pues, con la definición del cuerpo como construcción social" (1998: 106). Además, argumenta:

> De una parte, 'nación' se asocia con el poder hegemónico del hombre, del poder y de la fuerza. De otro lado, la noción de patria como territorio ha sido concebida como el cuerpo de la mujer. Aunque este concepto es ampliamente debatido actualmente, no cabe duda que esta imagen ha sido considerada como la gran metáfora de la narrativa latinoamericana en la cual se revela la actitud patriarcal hacia la mujer como un objeto para ser conquistado. (1998: 196)

De nuevo, remitimos a las reflexiones de Rita Segato, que sostiene que el cuerpo de la mujer es la primera colonia del hombre, así como el estado es siempre patriarcal, porque su historia es la historia del patriarcado (2018: 115). En este modo paródico de García Lao encontramos una reescritura de la representación de la historia y la desestabilización de la misma representación

con el fin de “señalar la artificialidad y la manipulación del cuerpo político configurando una mostración crítica de la construcción de la patria como matadero de cautiva/cas” (Bianchi, Audran, 2019: 3). De hecho, un capítulo se titula 'Hembras para la Patria' y se trata de un matadero en el cual en vez de las vacas, encontramos las muje/res[104], las cuales para colmo, se transforman en carne comestible como veremos más adelante. De esta manera se traza un paralelismo entre las vacas/reses como fundamento económico de la patria argentina y las mujeres como materia prima de un sistema que podríamos denominar 'necroeconomía', para jugar con el concepto de Achille Mbembe. Además, la Junta les designa números para animalizarlas y desposeerlas de cualquier subjetividad, tal y como queda demostrado en la foto de la portada del libro:

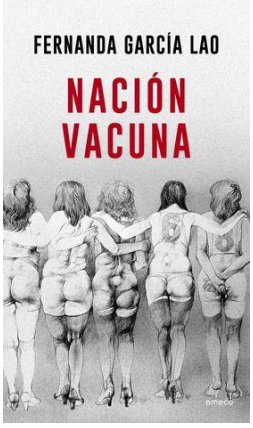

Imagen 5. Portada de *Nación Vacuna*.

Fuente: https://www.goodreads.com/book/show/36513040-naci-n-vacuna

VII.4. “El Matadero”

Veo mi mano triturando mujeres, tirando fichas a la basura.
Desde el tacho parecen reírse de la mano que las fracciona,
de la desgracia, de mí. Sigo siendo el afilador.
(García Lao, 2017: 28)

Ya hemos mencionado que el texto también juega con el escrito fundacional de la literatura argentina, “El Matadero” de Esteban Echeverría. Los juegos intertextuales no se producen a

[104] Tomamos el juego de palabras de Bianchi y Audran (2018).

través de citas o menciones explícitas, sino a través de alusiones. La referencia más directa es el título de un capítulo que se llama "Matadero". En ambas obras la carne funciona como un *leitmotiv*, pero de una manera asimétrica. Mientras que en la obra de Echeverría la Iglesia prohíbe comer carne durante la cuaresma, en la novela, por ejemplo, Cifuentes se abstiene de comerla voluntariamente. Además, la carne le provoca un sentimiento de repugnancia y disgusto. No obstante, en ambas obras se dan muchas descripciones de las reses colgadas en el matadero que esperan ser sacrificadas para el consumo.

En cuanto al aspecto político-ideológico que se configura en ambas obras, el texto de Echeverría representa una fuerte crítica de la actitud despótica y la hegemonía católica: "El caso es reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea su voluntad sino la de la iglesia y el gobierno"[105]. Por su parte, en la parodia distópica de García Lao se lanza una feroz crítica a la sociedad patriarcal que reduce a la mujer a una máquina reproductora, negándole así la voluntad propia y la subjetividad. Es decir, el uso y la violación del cuerpo tanto de animales como de humanos son las escenas fundamentales de ambas obras, es decir, se fusiona la violencia humano-animal, pero García Lao se reapropia del texto de Echeverría para dotarle de la perspectiva de género. La violencia hacia animales que en el "El Matadero" ejercen los carniceros, tiene la función de representar y acentuar la crueldad de la represión política del gobierno rosista, que desemboca en la tortura de un joven unitario por parte de los federales. Además, *Nación Vacuna* se sitúa en un contexto histórico particular donde las mujeres luchan para sus derechos legislativos[106]. Por último, si el matadero canónico fue una representación simbólica de la represión política del gobierno de Juan Manuel de Rosas: "Simulacro en pequeño era este del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales"[107], en *Nación Vacuna* el matadero de muje/res es una exageración paródica de la cotidiana cosificación de las mujeres que los estadios patriarcales ejercen.

[105] Todas las citas de la obra han sido extraídas de la edición en línea cuyas páginas no están numeradas y que se encuentra disponible en el siguiente enlace :<https://biblioteca.org.ar/libros/70300.pdf>

[106] Nos referimos sobre todo al movimiento *Ni una menos*.

[107] Todas las citas de la obra han sido extraídas de la edición en línea cuyas páginas no están numeradas y que se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://biblioteca.org.ar/libros/70300.pdf>

VII.5. Cápsulas de carne y la masculinidad frágil

En *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana* (1990), la teórica Carol J. Adams plasma una teoría que ve intersecciones entre la violencia contra las mujeres y la violencia hacia los animales. Asimismo, observando la importancia de la carne en la cultura occidental, la autora ecofeminista sostiene que la idea de la masculinidad/virilidad en nuestras sociedades se construye y evoca a través de la consumición de la carne, que se transforma en un símbolo de la dominación masculina. La carne se asocia con la fuerza, así que "los atributos de la masculinidad se logran comiendo esos alimentos masculinos[108]" (1990, s. p.). Es decir, la carne constituye una parte importante de lo que R. W. Connel denomina la masculinidad hegemónica[109], el supremo ideal masculino que subordina ideológicamente a las mujeres (y los demás).

En la novela, la presencia de la carne brota desde los primeros párrafos convertida en un hilo conductor de la obra. Cifuentes, el protagonista, es el hijo de un carnicero y, ante tanta presencia de carne desde la niñez, se hace vegetariano. Su vegetarianismo se extiende a lo largo de la novela y es objeto de muchas burlas. Por ejemplo, la insistencia de su padre de llevarle la carne aun sabiendo que no la come: "Papá llega temprano con un paquete de carne. Como siempre, se niega a aceptar que soy vegetariano" (2017: 51). O los comentarios humorísticos durante los almuerzos: "Papá se hace el humorista y me pregunta si sigo comiendo plantas. Alguien tiene que compensar tanta barbarie, le contesto" (53). El hermano también contribuye a la broma: "Callate, papá, que Jacinto no come seres, a él le gusta el pasto" (2017: 95). Cuando su hermano hace una cena para celebrar el nuevo puesto de trabajo y la promoción, todo lo que le prepara a su hermano vegetariano es una ensaladilla: "Su ensalada, me dice, y pone un plato de berro escaso para mí. Me da risa. ¿Sólo berro? Si quiere le traigo un tomate. ¿No será

[108] Todas las citas de la obra *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana* (1990) de Carol J. Adams han sido extraídas de la edición en línea cuyas páginas no están numeradas que se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://lazarzamoracolectivalesbofem.files.wordpress.com/2018/06/la-polc3adtica-sexual-de-la-carne-espac3b1ol.pdf>

[109] Partiendo de la hegemonía cultural del teórico marxista italiano, Antonio Gramsci, R. W. Connell acuña el concepto de masculinidad hegemónica. Según Connell, a través de la masculinidad hegemónica "se legitima el patriarcado que garantiza la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres" (Howson, 2006: 61). En las sociedades occidentales contemporáneas es la forma más deseable de ser un hombre, es un ideal, aunque difícil de encarnar, comprende también "ser blanco, miembro de la clase media, heterosexual, independendiente, racional y educado, tener un espíritu competetivo, (…) agresión controlada y directa así como la fortaleza mental y física" (*Ibíd*.: 60).

mucho?, bromeo. Pero nadie reconoce mi ironía, ya se han lanzado sobre la criatura dorada" (2017: 98).

El orden patriarcal ya comprende en su núcleo la masculinidad hegemónica, por lo que no requiere una demostración explícita. La masculinidad de Cifuentes se nos presenta como frágil y su vegetarianismo va a la par. En las palabras de J. Adams (1990, s. p.): "Los hombres que deciden abstenerse de comer carne son considerados afeminados, ya que la propia masculinidad se asegura mediante la comida con la que uno se alimenta". En un momento en la novela su padre le dice a Cifuentes: "La miopía te salvó de la guerra (…)" (2017: 26). El protagonista luego concluye: "Parece que sigue frustrado porque estoy vivo. Hubiera preferido un soldadito muerto a este burócrata de sueldo bajo que lo mira de costado" (2017: 26). Cifuentes se encuentra siempre amenazado por su hermano mayor, carnívoro, más éxitosos y el hijo predilecto de la familia que le "robó" la mujer con la que se casó después. El protagonista es un hombre frustrado, que a lo largo de la novela se dará cuenta de que su vida consiste en las falsificaciones que llegan tanto de su familia, como del estado (por ejemplo, se dará cuenta de que su hermano no es su hermano de verdad, sino hijo de una empleada). No obstante, a pesar de que su virilidad está amenazada por su vegetarianismo, esta decisión suya de no comer carne no tiene un rol político en la novela, simplemente figura como otra de las tantas parodias con las que la novela trabaja y funciona bien como un contrapunto de la historia carnicera. La abstención de comer carne, en su caso, tiene más que ver con un trauma familiar que con una decisión ideológica. Lo revela su comportamiento hacia las mujeres, ya que no ve ningún problema en animalizarlas y cosificarlas: "La nena tiene piel delicada pero su estructura ósea es rústica. Y tose. Parece un *perro*, una combinación de terror. Mirarla asusta" (2017: 17, énfasis nuestro). En otro momento también continúa con la animalización de las mujeres:

> (…) vuelvo a encontrarme con la *niña perro*". Abre tanto el *hocico* que le veo hasta campanilla. (…) La voz de *la perro* contradice su bestialidad"
>
> (2017: 111, énfasis nuestro).
>
> "Un día mi hermano se recibió y la pidió en casamiento. La *vaca* dijo que sí. Entregó sus tetitas al progreso"
>
> (2017: 64, énfasis nuestro).

> "Nunca logré separar el recuerdo de las nalgas heladas de Mona y mis embestidas, del aroma verde plástico que destilaban los ramitos de falso perejil en el mostrador de la carnicería de papá"
>
> (2017: 127).

Las relaciones humanas a lo largo de toda la novela son prácticamente inexistentes, Cifuentes no logra tener o mantener ninguna relación, sobre todo fracasan sus relaciones con mujeres. Además, entre muchos episodios absurdos presenciamos también una escena donde la violencia se hace más explícita, aunque lejos de un discurso hiperrealista como vimos en *Chicas muertas* o *Le viste la cara a Dios*. Se trata del episodio donde Cifuentes viola a Trece, una de las mujeres elegidas dejada sola en la habitación y bajo anestesia ("Con los ojos cerrados, no puede ocultar que es una mujer vulnerable" (2017: 72), dice Cifuentes). Entonces, Cifuentes se aprovecha de su vulnerabilidad y la viola: "Me paso los dedos por el vello, me la froto. Eyaculo a Trece" (2017: 72).

La animalización de las mujeres también funciona como un *leitmotiv* en toda la obra. Además, para acentuar el aspecto paródico, se animalizan ellas mismas: "Soy una de las vacas que irá al matadero. Antes de ser entregada, les ofrezco una prueba de mi talento. He aquí mi leche, cuajo impuro del que Pirez no probó una gota" (2017: 71). Esta animalización de las mujeres, tanto la forzada como la voluntaria, nos recuerda a las reflexiones de Jacques Derrida sobre la relación entre la dominación masculina y la consumación de la carne, por lo que el autor francés decide ampliar el término de 'falogocentrismo' y proponer otro, el de 'carnofalogocentrismo' que fusiona ambos sistemas. Derrida, de un modo similar al de Adams, aunque desde su postura de la deconstrucción, hace una analogía entre la constitución del sujeto (en mayúsculas) moderno y colonial y 'carnofalogocentrismo'. Según la investigadora Anahí González, este sistema carnofalogocéntrico se funda en el sistema axiológico que hace una distribución de los seres vivientes jerárquicamente partiendo de lo "considerado como verdaderamente humano a lo no-humano" (2016: 127). En esta escala, no se excluye solamente a los animales de la comunidad humana, sino también a las mujeres, los niños y las sexualidades no-heteronormativas[110]. Es decir, a todos considerados 'otros' en comparación con el "ideal

[110] En una entrevista "Hay que comer o el cálculo del sujeto" (1989) hecha por el filósofo francés Jean-Luc Nancy a Jacques Derrida sobre la cuestión del retorno del sujeto o qué viene después del sujeto, Derrida aclara: "[No se trataría solamente de evocar la estructura falogocéntrica del concepto de sujeto, por lo menos su *esquema* dominante. Yo querría un día demostrar que este esquema implica la virilidad carnívora. Yo hablaría de un *carno-falogocentrismo* si esto no fuera ya una suerte de tautología o más bien de hetero-tautología como síntesis *a priori*,

hegemónico del Sujeto moderno/ colonial (idealmente hombre, blanco, heterosexual, racional y burgués)" (*Ibíd.*). Este sujeto encarna la universalidad que le otorga el derecho de gobernar la vida y la muerte de los considerados no-humanos. Dicho de otra manera, el sujeto se establece en contrapunto con "lo que nombra como 'animal'" (*Ibíd.*).

Nos parece interesante que, en la escala jerárquica propuesta por Derrida, los animales y las mujeres comparten la misma posición que les excluye y les niega la posibilidad de la subjetividad. No sorprende entonces la fusión que sucede en la novela, entre la carne vacuna y la carne de las mujeres si comparten el mismo lugar en la escala jerárquica. J. Adams, asimismo, considera que, a través de la institución de la carne y la matanza, los animales se convierten en referentes ausentes, porque ya no existen como animales sino como carne. Es decir, convirtiéndolos en los objetos comestibles, se esfuma la violencia inherente a la producción y consumo de carne al mismo tiempo que se les elimina la subjetividad. De esta manera, la autora hace una comparación con las mujeres que sufrieron una violencia real, destacando que "se convierten en el referente ausente cuando el lenguaje de la violencia sexual se utiliza metafóricamente" (1990, s. p.). Así, no se evoca a las mujeres sino las experiencias[111]. Precisamente en este punto la autora señala una intersección entre el consumo cárnico, la dominación masculina y la violencia sexual – en la ausencia referencial. De hecho, en la novela

---

tú podrías traducirla por "idealismo especulativo", "devenir sujeto de la sustancia", "saber absoluto" pasando por el "viernes santo especulativo": basta con tomar en serio la interiorización idealizante del *phallus* y la necesidad de su pasaje por la boca, ya sea que se trate de las palabras o de las cosas, de las frases, del pan o del vino cotidiano, de la lengua, de los labios o del seno del otro. Se protestará: ¡hay (reconocido hace poco, tú lo sabes bien) sujetos éticos, jurídicos, políticos, ciudadanos en parte (casi) enteros que son también mujeres y/o vegetarianos! Pero esto no es admitido en el concepto, y en el derecho, sino hace poco y justamente en el momento en que el concepto de sujeto entra en deconstrucción. ¿Es esto fortuito? Y lo que yo llamo aquí *esquema* o imagen, esto que liga el concepto a la intuición, instala la figura viril en el centro determinante del sujeto. La autoridad y la autonomía (porque aún si ésta se somete a la ley, esta sujeción es libertad) son, por este esquema, más bien concedidas al hombre *(homo y vir)* que a la mujer, y más bien a la mujer que al animal. Y, bien entendido, más bien al adulto que al niño. La fuerza viril del varón adulto, padre, marido o hermano (el canon de la amistad, lo mostraré en otra parte, privilegia el esquema fraternal) corresponde al esquema que domina el concepto de sujeto. Éste no se desea solamente señor y poseedor activo de la naturaleza. En nuestras culturas, él acepta el sacrificio y come de la carne. Como nosotros no tenemos ni mucho tiempo ni mucho espacio, y a riesgo de hacer aullar (ahí se sabe más o menos a quién), te pregunto: en nuestras regiones, ¿quién tendría alguna posibilidad de llegar a jefe de Estado, y de acceder así "a la cabeza", declarándose públicamente, y entonces ejemplarmente, vegetariano?[vi] El jefe debe ser devorador de carne (en vistas a ser, por otra parte, él mismo "simbólicamente" —ver más arriba— devorado). Por no decir nada del celibato, de la homosexualidad, e incluso de la feminidad (que solamente es admitida por el momento, y lo es raramente, al frente de lo que sea, y sobre todo del Estado, si ella se deja traducir en un esquema viril y heroico. Contrariamente a lo que se cree a menudo, la "condición femenina", particularmente desde el punto de vista del derecho, se ha deteriorado en Europa desde el siglo XIV hasta el XIX, alcanzando el peor momento cuando el código napoleónico inscribió en el derecho positivo el concepto de sujeto del cual nosotros hablamos)."

[111] La investigadora Ivana Alochis (2018) en una ponencia sobre el léxico invisibilizador de las metáforas relativas a la violencia sexual proporciona ejemplos sacados de la prensa gráfica donde el abuso sexual se reemplaza con las "frases metafóricas perifrásticas" (3) como son: hacer el amor, mantener encuentros sexuales, mantener encuentros íntimos, relacionarse sexualmente, prácticas sexuales, etc. (*Ibíd.*). La autora sugiere que empleando diversas estrategias discursivas se representa a las agresiones sexuales como relaciones no-violentas, lo que contribuye a la invisibilización del acto de abuso sexual (5).

no encontramos descripciones ni referencias directas a la violencia que las descartadas tuvieron que padecer. En este sentido, la novela omite la violencia dejándonos lagunas y alusiones. Es decir, no se revela el proceso de transformación que sufrieron las descartadas, simplemente "aparecieron" como carne triturada. Sin embargo, el texto sí que nos deja algunos indicios metafóricos sobre el destino de las descartadas: "[l]as descartadas que no pueden formar parte del proyecto, servirán de otra manera al servicio patriótico" (2017: 115). O, por ejemplo, cuando Cifuente observa las finalistas y dice, serviéndose de su típico discurso 'animalista': "Aves difuntas sobre el plato, hembras sin futuro" (2017: 32).

Por otra parte, presenciamos una constante fragmentación de las mujeres que se representan como un pedazo de carne. Se cosifica a la mujer y se la convierte en un objeto sexual/reproductivo, reduciéndola a algo y no a alguien:

> Cierro los ojos, me quito los lentes apabullado 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. Nunca la desnudez total, la entrega. Me quedo con esa imagen punzante, el brillo de la aguja. El hematoma es como una pisada de barro en la piel (2017: 13).

Cabe recordar la frase de la protagonista en *Le viste la cara a Dios* que dice: "Hacés arte de tu ausencia" (2011: 12) que podemos relacionar con la transformación en carne que sufren tanto Beya como las descartadas de *Nación Vacuna*. Este planteamiento de la mujer como un referente ausente lo relacionamos también con las reflexiones de Teresa de Lauretis que en *Technologies of Gender* escribe: "Si Nietzsche y Derrida pueden ocupar y hablar desde el puesto de mujer es porque ese puesto está vacante y, además, no puede ser reclamado por mujeres" (1987: 32)[112]. La autora hace una correlación entre la retórica de la violencia y la violencia de la retórica basándose en el concepto de 'la mujer' que para los filósofos masculinos es solo "una cuestión de estilo (del discurso, lenguaje, escritura)" y no de "la producción semiótica de la subjetividad" (*Ibíd.*). Utilizando un lenguaje muchas veces neutral o metafórico al hablar de la violencia, se borra la perspectiva de género, que allí juega un rol principal. Esta retórica de la violencia que conoce a la mujer sólo como una metáfora llega a sus extremos en *Nación Vacuna* precisamente cuando las mujeres consideradas, observadas y metaforizadas como la 'carne', de hecho, se convierten en la carne. La Junta las tritura y las muele para

[112] La traducción es nuestra. La autora hace referencia al pensamiento nietzcheano y derridiano que observan a la mujer como un símbolo de la verdad sin tomar en cuenta la costrucción social de la mujer.

transformarlas en un ingrediente más de las cápsulas de carne. Las mujeres pasaron el mismo proceso que los animales al entrar al matadero: la cosificación, la fragmentación, el brutal descuartizamiento y, finalmente, el consumo: "las cápsulas ocultan los cuerpos procesados de las descartadas, no de las elegidas. Unas son alimento, las otras, vaginas redentoras" (2017: 115). Se construye de esta manera una analogía entre los cuerpos femeninos y los animales: "Imagino las quince camitas en un pasillo angosto. El mismo cuerpo reproducido, papel carbónico. Mujeres oscuras o pliegos de carne blanda" (2017: 28), reflexiona Cifuentes cuando le dicen que quedaron quince semifinalistas para el proyecto nacional. La función que tiene esta animalización de las mujeres es, argumentamos, para visibilizar que la violencia que el carnicero/la sociedad ejerce hacia los animales es simétrica a la cosificación y a la instrumentalización que de los cuerpos femeninos hace la sociedad y el estado. La animalización de las mujeres que permea toda la novela señala al proceso que Judith Butler denomina "desrealización", es decir, la deshumanización de algunas vidas que no merecen ser vividas y que "no encajan dentro del marco dominante de lo humano" (2006: 60).

VII.6. Biopolítica y *Nación Vacuna*

Para pensar la manera en la que se organiza la Junta y su proyecto eugénico, recurrimos a la teoría de Michel Foucault sobre la biopolítica y los cuerpos dóciles. El término 'biopolítica' fue acuñado por Foucault y según el autor, la biopolítica aparece a partir del siglo XVII como una técnica política que se preocupa por la gente (población, las praxis sexuales, higiene pública, etc.) y el poder disciplinario. La cuestión de la biopolítica está estrechamente ligada al manejo de las fuerzas estatales y la aparición de la población en tanto un sujeto histórico que se define como "como un conjunto de seres vivos y coexistentes, que exhiben rasgos biológicos y patológicos particulares y, por consiguiente, corresponden a saberes y técnicas específicas" (2006: 415). La biopolítica entonces viene a ser como un conjunto de mecanismos a través de los que se regula a la población que devino un elemento esencial de enriquecimiento y de la fuerza de los estados (414). Foucault, además, desnaturaliza los fenómenos de la vida y la muerte, detectando los mecanismos y los dispositivos regulatorios bajo los cuales se regulan estos fenómenos naturales. Para la investigadora Cristina López la fórmula que mejor define la biopolítica foucaultiana sería "hacer vivir, dejar morir" (2014: 128), que se contrapone a la

vieja fórmula de "hacer morir y dejar vivir" con la que Foucault definía el concepto de la soberanía (129).

"Ganar las M nos dejó solos. Sin ejército, no somos un país sino un riesgo" (2017: 44), dice el protagonista de *Nación Vacuna*. El eje narrativo de *Nación Vacuna* es la biopolítica, la preocupación estatal por la población deviene la estrategia política principal de la Junta. Con el objetivo de reconfigurar la nación/ejército, como ya mencionamos varias veces, la Junta decide buscar los cuerpos femeninos perfectos que servirían para una reproducción patriótica. Si la campaña demográfica apunta a la teoría foucaltiana sobre la biopolítica como un aparato de control sobre la población, la búsqueda de los cuerpos *ideales* apunta a otra teoría de Foucault sobre los cuerpos dóciles expuesta en *Vigilar y castigar* (1975). Al mismo tiempo que desnaturaliza las categorías de la vida y la muerte, el autor hace lo mismo con 'el cuerpo', observándolo como un hecho político. Para el teórico francés, "es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser trasformado y perfeccionado" (2002: 125). En la novela se produce una domesticación de las mujeres y sus cuerpos dóciles se convierten en sitios de la represión patriarcial: "Las mujeres con colesterol alto quedaron afuera, aunque hubieran sido ilusionadas por la Tarea. Demasiado bestiales, aceitosas" (2017: 31), dice Cifuentes. También en otra parte dejan bien claro su objetivo: "acá deseamos a la mujer perfecta (...) un dios femenino que no es impaciente. Un cuerpo exento de especulaciones" (35). La Junta quiere disciplinar a los cuerpos, regular la población y tener el control completo sobre la vida de sus habitantes, de ahí la inclusión de un ginecólogo en el rango más alto del gobierno. Es decir, la Junta, como una institución biopolítica, entra en la vida de los habitantes para regular y controlarlos:

> Desde que ganamos la guerra, todo se descompuso. La ciudad se llenó de funcionarios, el cielo parece otro. La Junta que asumió el poder se instaló acá, en Rawson. Son un terceto civil, no quedan militares de rango en tierra. Está integrada por profesionales. Un Ginecólogo, un Ingeniero y un Comisario. La Junta trabaja en distintas direcciones, transmite su programa mediocre con proporción marcial. Pero carece de espacio. Cuerpos y Causas compiten en el mismo edificio. (2017: 13)

El cuerpo se produce a través del poder y las prácticas sociales, es un producto socialmente construido y sujeto a modificaciones[113]. Foucault elabora el concepto de los cuerpos dóciles y

[113] Foucault lo ejemplifica con el cuerpo del soldado. Para el autor, la figura del soldado en la segunda mitad del siglo XVIII se modifica y se transforma en una máquina que se puede modelar y configurar dependiendo del

los yuxtapone al nacimiento de la disciplina como un mecanismo de poder relacionado con las diversas instituciones que regulan y transforman los cuerpos: “La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)” (2002: 126/7). Internalizando y naturalizando las regulaciones disciplinarias, los cuerpos se vuelven obedientes y sujetos a la regulación externa:

> El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder", está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. (2002: 126)

En la novela se parodian estos conceptos foucaultianos. La disciplina feroz que la Junta quiere imponer falla, lo sabemos a través de los comentarios sarcásticos de Cifuentes: “La Junta está nerviosa, el Estado es efímero. Nace y ya está fracasando” (2017: 14). Otro momento decisivo en la novela que ejemplifica la fórmula foucaultiana de “hacer vivir, dejar morir” es cuando la Junta decide frenar el envío de enseres a los sobrevivientes contagiados en las M.: “La salud es prioridad, la economía. *El sacrificio de unos pocos bien vale el bienestar general*. Allá quedaron los héroes apestados y los muertos. Acá, los paladines del bienestar” (2017: 23, énfasis nuestro). La novela visibiliza la violencia estructural, o en los términos žižekianos “la violencia sistémica” (2009), en cuanto al tratamiento de las mujeres y sus cuerpos, es decir la violencia que la Junta ejerce hacia sus propios ciudadanos se entrelaza con las demandas económicas neoliberales del sistema político: “Hace dos años que tenemos las M pero perdimos la defensa, *el control de los cuerpos*. El enemigo, antes de su rendición estratégica, emponzoñó en secreto las aguas, derramando hasta la última gota de nuestro combustible” (2017: 21, énfasis nuestro). Para recuperar el control de los cuerpos (ejército/nación), se instrumentaliza el cuerpo de la mujer para una causa patriótica: “Pero entendió con claridad que las mujeres serían usadas, que las iban a seducir para *consumo* de la Junta. ¿Seducir o reducir?, le digo” (2017: 55, énfasis nuestro).

El cuerpo en la teoría foucaultiana deviene un lugar idóneo donde se manifiestan las dinámicas materiales del poder y se inscriben las ideologías dominantes. El cuerpo se disciplina

---

supremo fin de su utilización. Se modifica su postura y paulatinamente se le automatiza. El soldado, según Foucault, reemplazó al campesino (2002: 124).

a través de las varias prácticas sociales y se transforma en un "cuerpo manipulable" (2002: 125) sometido a una "anatomía política" (126). Esta anatomía política se ilustra mejor a través de diversas instituciones particulares (prisión, ejército, escuelas), las cuales mediante reiteradas acciones hacen que los cuerpos se vuelvan dóciles y obedientes. El control continuo y riguroso sobre el cuerpo al final termina con una internalización por parte del sujeto, lo que le lleva a un estado de constante autorregulación[114]. La docilidad máxima y el disciplinamiento de los cuerpos femeninos en la novela se manifiestan cuando las mujeres mismas quieren entregar sus cuerpos, voluntariamente, para formar parte del proyecto nacional, ya que a través de la institucionalización se ha legislado este tipo de comportamientos y regulaciones de sus cuerpos, pero también forma parte de una de las tantas parodias que el texto hace: "(…) varias jovencitas se lanzan a las calles. Se ofrecen frente a la Casa de Gobierno. Hemos sido excluidas, vociferan. Hay preferencia. Encadenadas, exigen ser tenidas en cuenta. Somos aptas, gritan. No nos dejen afuera" (76).

Sin embargo, a pesar de que la crítica feminista se aprovecha de la teoría foucaltiana sobre los cuerpos dóciles, es menester destacar que también le reprochaban la neutralidad desde la que planteaba la teoría. Para las pensadoras feministas, como ya lo dijimos, el cuerpo femenino es un *locus* del control social *par excellence*, ya que "el hombre puede trascender su materialidad biológica, pero la mujer está arraigada en su estado físico" (King, 2004: 31):

> La Junta se renueva, tiene ideas de avanzada. *Mujeres* salvarán el ejército. Una corbeta, la única que quedó en condiciones, se apresta en el Puerto. *Las mejores hembras*, vacunadas contra todo mal, se preparan para hacer una revolución farmacéutica. *Carne nueva*. La patria va a levantarse de los escombros (…) (2017: 77, énfasis nuestro).

O, por ejemplo, podemos ver en esta escena el proceso de la elección de la mujer perfecta:

> De las mil candidatas, quedaron doscientas. Las ubico en cajas numeradas de color marrón. De las doscientas, por puntajes, *debo eliminar a las mayores de cuarenta, a las propensas y a las tibias*. A

[114] Foucault en *Vigilar y castigar* escribe sobre "el arte del cuerpo humano", cuyo nacimiento representa el momento decisivo e histórico de las disciplinas (2003: 142). Dice el autor: "[F]órmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder", está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina" (*Ibíd*.).

> las estériles. (…) De ese modo, dice, llegaremos a las Afirmativas. Las únicas que accederán a otro tipo de vida (2017: 27, énfasis nuestro).

Es decir, los cuerpos femeninos son más dóciles que los cuerpos masculinos[115], son la encarnación pura del concepto foucaultiano. En la novela las mejores hembras salvarán la patria, sus cuerpos devienen un símbolo del poder que puede reconstruir una nación a la vez que un símbolo del control estatal. No obstante, su estatuto está determinado con su posibilidad de la reproducción. Si no puede cumplir con este requisito, queda descartada/desechable, se transforma en la carne. Otro ejemplo de la docilidad es la negación de la subjetividad a las mujeres y su transformación en números: "Mis señoras son 13, 5, 9, 4 y 12" (2017: 37). O también: "A partir de hoy, ustedes ya no serán quienes eran. Ahora son Trece, Cinco, Nueve, Cuatro y Doce" (*Ibíd*.). En el mundo postapocalíptico, donde la división sexual define la posición de los personajes en la diégesis, el cuerpo femenino se somete al proyecto nacional impregnado con una parodia del discurso patriótico.

A diferencia de las demás obras analizadas en la tesis, García Lao utiliza la parodia y se vale de un toque humorístico para señalar temas que requieren una seriedad absoluta, exagerando e hiperbolizando 'los horrorismos' que provienen de las relaciones desiguales entre géneros. La metáfora de las mujeres como carne triturada muestra la invisibilización de la violencia de género. En este mismo sentido, la impunidad de los asesinos acerca la novela a las obras como son *Chicas muertas* y *Cometierra*, en las cuales este tema es predominante. Sin embargo, los femicidios y la explotación de los cuerpos femeninos para el servicio patriótico revelan el mecanismo patriarcal que existe detrás de la construcción de la nación, así como el funcionamiento explotador de la biopolítica neoliberal que trata a los seres humanos como un bien común.

[115] Estamos parafraseando a Sandra Lee Bartky quien escribe "¿Dónde está el relato de las prácticas disciplinarias que engendran cuerpos dóciles de mujeres, cuerpos más dóciles que los cuerpos de hombres?" (Lee Bartky por King, 2004: 30). La traducción es nuestra.

VIII. *COMETIERRA* – LA NECROPOLIS Y EL DOLOR

¿Cómo evitar tanto el morbo como la indiferencia cuando se trata del dolor ajeno?

¿Qué hacer para transformar el acto de ver un cuerpo destrozado (en la calle, por ejemplo)

en algo que no sea puro vo- yeurismo o vacía fascinación?

¿De qué manera evadir el sentimentalismo artero con el que con tanta frecuencia se explota

el dolor ajeno con fines de auto-agrandamiento?

¿Cómo evadir el shock comercial de la violencia y tocar,

y trastocar si es del todo posible, el mundo de los sufrientes? (Rivera Garza, 2015: 41)

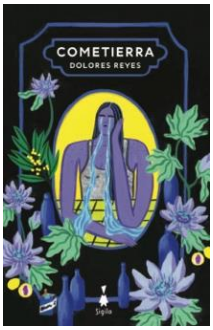

Imagen 6. Portada de *Cometierra*.

Fuente: https://www.amazon.in/Cometierra-Novela-Narrativa-argentina-Spanish-ebook/dp/B07Y8NBBGV

La portada de la novela, en la que se encuentra una chica de cuyos ojos sale un río de lágrimas hiperbolizadas, mientras está rodeada de flores, botellas llenas de tierra, latas de cerveza y cigarros, ya anuncia la macabra atmósfera que nos espera una vez comenzada la novela. Se trata de un diseño hecho por Jazmín Varela. Además, el enigmático título *Cometierra* junto con los elementos icónicos ya le da un toque gótico a la novela[116]. Los elementos peritextuales de la novela *Cometierra* (2019), al igual que en *Chicas muertas*, confirman su condición de 'realidadficción' como los denomina Ludmer, al dedicar la obra a dos víctimas de femicidio y a sus sobrevivientes: "A la memoria de Melina Romero y Araceli Ramos. A las víctimas de femicidio, a sus sobrevivientes". Además, la novela se abre con dos citas. La primera son los versos del escritor español, Leopoldo María Panero: "tú que solo palabras dulces tienes para

[116] La mayoría de las novelas góticas u obras con fuerte presencia de 'lo gótico' ya lo anuncian desde los títulos que, muchas veces, remiten a algo misterioso, sobrenatural, extraño, siniestro o monstruoso. Es el caso de las obras tales como son *Los misterios de Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794) de Ann Radcliffe, *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley o *Ajuar funerario* (2004) de Fernando Iwasaki, entre muchas otras.

los muertos", mientras que la segunda es una cita del filósofo neerlandés Baruch Spinoza "Nadie sabe lo que puede un cuerpo". De alguna manera, ya desde los epígrafes se refuerza y orienta el proyecto de lectura, ya que mantienen como ejes estructurantes la muerte y las víctimas, anticipando asimismo la atípica relación que la protagonista de la novela tendrá con los muertos. En sus "Doce tesis sobre la economía de los muertos", John Berger escribe:

> ¿Cómo viven los vivos con los muertos? Mientras el capitalismo no deshumanizó la sociedad, todos los vivos esperaban alcanzar la experiencia de los muertos. Era su futuro último. Por sí mismos, eran incompletos. Así, vivos y muertos eran interdependientes. Siempre. Sólo una forma tan peculiar de egoísmo como la de hoy en día podía romper esa interdependencia. Y los resultados han sido desastrosos para los vivos, que ahora creen que los muertos son aquellos que han quedado *eliminados* (2011: 15).

En la *Cometierra*, la protagonista vive esta interdependencia con los muertos, puede sentir la experiencia de los muertos, puede descubrir cómo murieron. Es una novela que, enfocándose en la hija de una víctima del femicidio, visibiliza las consecuencias del femicidio, la violencia machista y lo que queda después. Rivera Garza escribe en *Dolerse*: "El dolor no sólo destroza, sino que también produce realidad: de ahí que sus lenguajes sociales sean sobre todo lenguajes de la política: lenguajes en que los cuerpos descifran sus relaciones de poder con otros cuerpos" (2015: 44). En la novela, la protagonista transforma su dolor provocado por la ausencia de la madre en ayudar a los demás, hace de su dolor un lenguaje político. La decisión de incorporar la perspectiva de la hija de la víctima de un femicidio apunta también, como bien sostiene Inés Kreplak, a un cambio de la época. Es decir, la literatura argentina que, a partir de los años ochenta estuvo permeada con los temas de la violencia, los y las desaparecidas y sus cuerpos ausentes por la dictadura militar experimenta ahora un cambio de perspectiva porque la palabra y el protagonismo lo toman y obtienen tanto "los H.I.J.O.S. de desaparecides" como "les hijes de las víctimas de feminicidios" (2020, s. p.).

En este capítulo nos interesa abordar el empleo del modo gótico para visibilizar la violencia y la transformación de una emoción "negativa" como es el dolor en una acción política.

Según Barei (2021: 39), la escritura de Reyes forma parte de una nueva sensibilidad que demuestran diferentes escritores y escritoras de la literatura argentina actual para "descubrir la experiencia subjetiva en varios géneros". Se trata de "[u]na escritura que elige zonas complejas

de la materialidad de la cultura para ir mostrando la práctica literaria como un valor social capaz de visibilizar los conflictos sin caer en denuncias explícitas ni estereotipos realistas" (*Ibíd.*). Podríamos denominar su escritura como 'una poética de lo marginal' porque nos sumerge en 'una *necropolis*', un mundo a la vez fantástico y real donde los personajes están rodeados por la muerte, la violencia, la pobreza y una despreocupación total por parte de las estructuras estatales.

La novela está dividida en tres partes y se consiste de cincuenta y tres breves capítulos. Está estructurada a través de la voz de Cometierra, que actúa como narradora homodiegética y participa de la historia al mismo tiempo que se establece como personaje protagonista. La narración lineal se interrumpe con el uso de las analepsis [como por ejemplo cuando recuerda su madre: "A mi mamá le gustaba Gilda. Siempre me contaba que había sido maestra jardinera. Cerré los ojos y vi a mi vieja tarareando por la casa. Las únicas tardes que la veía contenta había música y mi viejo no estaba" (2019: 70)], las cuales nos ayudan a conocer la historia de la adolescente cuyo verdadero nombre no conocemos, pero a la que todos apodan Cometierra, de una manera despectiva. Ya desde el principio, presenciamos la extraña relación que la protagonista tiene con la tierra. Al morir su madre, Cometierra quiso enterrarla en la tierra de la casa para tenerla cerca para siempre, pero le advirtieron que: "Los muertos no ranchan donde los vivos" (*Ibíd.*: 11). Al no querer dejar a su madre en el cementerio, decide llevar un poco de la tierra que cubre la tumba de su madre: "Ella se queda acá y yo me llevo algo de esta tierra en mí, para saber, a oscuras, mis sueños" (*Ibíd.*: 13). La tierra le provoca curiosidad y decide tragarla. De esta manera, se da cuenta de que la tierra le habla y le muestra de qué manera había muerto su madre:

> La sacudieron. Veo los golpes aunque no los sienta. La furia de los puños hundiéndose como pozos en la carne. Veo a papá, manos iguales a mis manos, brazos fuertes para el puño, que se enganchó en tu corazón y en tu carne como un anzuelo. Y algo, como un río, que empieza a irse (*Ibíd.*: 14).

Desde entonces, se convierte en la vidente de la zona a la que acuden los vecinos que buscan a sus seres queridos. Comiendo un puñado de tierra 'de los desaparecidos', puede indicar a sus seres queridos dónde están los cuerpos y qué les había pasado. El acto de geofagia (Barei, 2020:

41)[117], es decir, de comer la tierra, es un *leitmotiv* de la obra y se presenta como algo más fuerte que la protagonista, algo que la supera. A pesar de las reticencias ocasionales, Cometierra llega a entender este don como un gran compromiso y responsabilidad hacia los demás. Construyendo la historia de una adolescente en un barrio marginal, la autora desde la matriz gótica, teje una escritura de denuncia que hace hincapié en el duelo, el dolor y el vacío que queda después del femicidio, al mismo tiempo que denuncia la incapacidad del estado para cuidar a sus ciudadanos y preocuparse por su seguridad y bienestar. Sumergiendo a los lectores y las lectoras en el mundo de la periferia conurbana bonaerense donde los chicos no van a la escuela y pasan el día tomando y fumando, la autora se sirve de un lenguaje coloquial, lleno de modismos y regionalismos pero que a la vez puede ser muy lírico y visceral:

> Cierro los ojos para apoyar las manos sobre la tierra que acaba de taparte, mamá, y se me hace de noche. Cierro los puños, atrapo y la llevo a la boca. La fuerza de la tierra que te devora es oscura y tiene el gusto del tronco de un árbol. Me gusta, me muestra, me hace ver (2019: 13).

Lo peculiar de la novela es su heterogeneidad en cuanto al género. Por una parte, la podemos leer como un *Bildungsroman* que se centra en la adolescencia de Cometierra y su supuesta transformación hacia una madurez que se cierra con el simbólico viaje que emprende con su hermano Walter y su amiga Miseria hacia el final del libro. Por otra parte, los delitos y la búsqueda tanto de las personas desaparecidas como de los perpetradores de los crímenes la acercan a la novela policial o un *thriller*. Es sobre todo significativa la introducción del personaje de joven policía (yuta, rati, cana le dice Cometierra) quien viene a pedirle ayuda a Cometierra, renunciando así desde adentro a las estructuras policiales, y transformándose en su amante y compañero en la búsqueda de una chica desaparecida. La representación de la vida cotidiana de los adolescentes también la acerca a la literatura juvenil, que se centra en la protagonista y su experiencia sensorial del mundo que le rodea. No obstante, las fronteras genéricas se nos presentan diluidas ya que no existen suficientes elementos para una categorización pura.

[117] Barei (2021: 39) también señala la relación con otro personaje de la literatura hispanoamericana que tragaba la tierra – Rebeca de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez: "A Rebeca solo le gustaba comer la tierra húmeda del patio y las tortas de cal que arrancaba de las paredes".

VIII.1. El gótico conurbano

Sin embargo, argumentamos que el discurso o modo gótico es el que permea toda la obra y es la manera a través de la cual la autora representa la violencia y sus consecuencias. Parece que el modo gótico resulta ser más apropiado para contar el horror que en clave realista resultaría insoportable. Es decir, se recurre a la matriz gótica para hablar de la realidad material en la que predomina la violencia y la precariedad. Lo gótico, como vimos en los capítulos anteriores, a lo largo de su historia se transformaba y operaba con distintos tropos y configuraciones de terror. Sin embargo, existen algunas características del género que han perdurado y se pueden encontrar incluso en las expresiones artísticas contemporáneas. Algunas serían la dialéctica entre el yo y el otro, el miedo y la demonización del otro, así como la incertidumbre, la transgresión, el terror, la paranoia, lo ominoso, la ambigüedad y el efecto de extrañamiento o desfamiliarización de los espacios domésticos o de la cotidianidad, según destaca Fred Botting (1996). De la misma manera que la narrativa de Enriquez se etiqueta como 'lo gótico rioplatense' o 'gótico urbano', nos parece también una calificación apropiada para la literatura de Reyes. Asimismo, añadiríamos 'lo gótico conurbano' al ser este el 'centro' donde trascurre la acción. Otro rasgo que comparte tanto la literatura de Enriquez como de Reyes es que ambas recurren a lo gótico para mostrar otras facetas del mundo social materializadas en violencia de género y las desigualdades e injusticias económicas.

El modo gótico se articula a través de los siguientes elementos. En primer lugar, el protagonismo de un sujeto que tradicionalmente carecía del protagonismo literario, “un sujeto herido” (Sarlo, 2005: 43), una adolescente cuya presencia también juega con el arquetipo de ‘la niña extraña’ que padece visiones y que genera una cierta incomodidad en los demás personajes (“Sucia. Te veo tragando tierra otra vez y te quemo la lengua con el encendedor” (2019: 20, le dice su tía a la protagonista). Como sostiene Lidia Díaz (2005, s. p.), en la literatura infantil y juvenil hispanoamericana pocas veces se cedía protagonismo a los personajes femeninos y en la mayoría de los casos estos personajes se representaban como dependientes e indefensos, encasillados en los estereotipos de su género. Cometierra sale de estas representaciones estereotipadas a la vez que lucha contra ellos. Por ejemplo, cuando jugaba a la Playstation, siempre elegía ser un varón porque los personajes femeninos siempre se sexualizaban en los videojuegos: “Su corpiño, como el de todos los personajes femeninos del *Mortal Kombat*, hacía que casi se le vieran las tetas” (41).

Además, a diferencia de lo gótico que proviene de lo cotidiano que construye Enriquez en el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”, en este caso lo inquietante y lo siniestro

viene tanto de lo real (la realidad material llena de violencia) como de lo sobrenatural, de estos poderes especiales que Cometierra tiene y que a nadie le parecen sorprendentes. La aceptación de los elementos sobrenaturales también es un elemento que corresponde a la estética gótica, que no requiere las explicaciones racionales:

> "No sé nada de papá. ¿Le pregunto a la tierra?", le dice a su hermano en un episodio. "Él le responde: "No —decía el Walter siempre—, te va a hacer mal" (2019: 17).

> "Si ellos no tenían la culpa, ¿quién? ¿Mi cuerpo? No podía solucionar lo que mi cuerpo veía" (50), se pregunta Cometierra cuando su hermano le dice que les habían dejado todos y que ahora de nuevo están solos ellos dos.

El segundo elemento en la construcción del ambiente gótico en la novela es el tópico de la orfandad y la desintegración de la familia provocada por el femicidio y la ausencia de la madre y el temor del padre. Como sostiene María Negroni en una entrevista (2011: s. p.): "El personaje gótico por excelencia es un huérfano: un ser abandonado, marginal, que está fuera de la ley de la sociedad". La consecuencia de la tragedia es una nueva forma de familia que consta de los hermanos y los amigos del barrio: "Yo no tenía una familia, lo tenía al Walter" (2019: 26). Ellos dos empiezan a formar una extraña unión que se parece a otra pareja ejemplar del cuento "Casa tomada" de Cortázar: "A veces pensaba que ya no extrañábamos nada, que nos acomodábamos a cualquier cosa mientras estuviéramos cerca mi hermano y yo. No lo extrañamos porque casi no llamábamos a nadie ni nadie nos llamaba a nosotros" (47). Los únicos que les visitaban fueron los amigos de Walter. Esta comunidad de jóvenes adolescentes que irrumpe en la narración para aliviar el peso de la responsabilidad que Cometierra tiene hacia los muertos, con episodios festivos que comprenden las birras, los cigarros, los amores y desamores, jugar a la Playstation, escuchar el reggaetón, salidas al boliche proporcionan un toque de normalidad a la infancia perdida de la protagonista. No obstante, bajo el tono de la festividad ocasional se esconde la sordidez del conurbano que se manifiesta en esporádicos ajustes de cuentas entre diferentes bandas y muestra a los chicos dejados a sí mismos como víctimas de una violencia sistémica (Žižek, 2009) o de capitalismo *gore* que afecta a la periferia y recrea una simbiosos entre la decadencia y la violencia:

> "Ya no iba a la escuela. (…) La mitad de los chicos del barrio la habían dejado. Pero yo ni trabajaba ni me había quedado embarazada. No hacía nada más que estar tirada y pasar un poco la escoba por la casa como para evitar que algo, no sé qué, nos invadiera" (2019: 24).

> "Empecé a sacar birras de la heladera, destapaba, abría y tomaba. (…) La cerveza era como el abrazo de una frazada que me tapaba toda, sobre todo la cabeza" (25).

Las casas de madera y de chapa con goteras en el techo y la nevera casi siempre vacía también son otra señal que apunta a la pobreza que rodea a los personajes del conurbano.

El tercer elemento en la construcción de lo gótico son las visiones de Cometierra que le ayudan a descubrir donde están los desaparecidos, junto con los sueños en los que se comunica con los muertos: "[A]caricié la tierra que me daba ojos nuevos, visiones que solo veía yo" (85). Estos episodios constituyen un elemento fuertemente político al establecerse como un contrapunto a las instituciones estatales. Del mismo modo que los padres de las *Chicas muertas* y la misma narradora acuden a la tarotista y vidente para buscar las informaciones que por la vía institucional no pueden obtener, así Cometierra también en función de vidente proporciona las informaciones para los desaparecidos. Casi todos los que le vienen a pedir la ayuda a Cometierra, renunciaron a la búsqueda oficial, señalando la incompetencia y la complicidad de la policía:

> "La policía ya no lo busca" (2019: 37).
>
> "Después dijo que su tía empezó a acusar a los compañeros de trabajo de él. Dijo que los policías y el comisario se habían quedado quietos, que no la buscaban" (65).
>
> "La mujer dijo que su pibe faltaba hacía doce días. La policía no le había dado bola" (124).
>
> "Me imaginé a los otros policías diciéndole: 'Ya va a volver, seguro se fue con el novio', y me dio bronca de él y de todos" (66).

Asimismo, a lo largo de esta tesis, hemos visto que la representación de la violencia siempre presupone un límite. Un límite del testimonio, de la palabra, de la verdad. Siguiendo esta línea, en este texto el horror se representa a través de las visiones que padece Cometierra, que logra a ver los femicidios, los infanticidios y la trata de las personas que ocurren en la zona. No obstante, el horror es tan fuerte que deja lagunas y vacío. Recordemos que el extremo dolor

físico destroza y se resiste al lenguaje. De ahí viene la fragmentariedad como otro rasgo principal de la novela, especialmente las partes que tratan la violencia o donde aparece el personaje de 'la seño Ana', que se caracterizan por su brevedad y vaguedad. Estas apariciones fortalecen el aspecto gótico de la novela, sobre todo cuando Cometierra teme que la seño Ana también podría desaparecer o morir en los sueños, por lo que no quiere descubrir quién le había matado. Asimismo, las representaciones de la violencia no son crudas y explícitas, aluden más que señalan y nombran directamente. No se emplea un lenguaje hiperrealista y se esconden los detalles brutales de los cuerpos destrozados, recurriendo más a una estrategia de sinécdoque y de descripciones sutiles:

> "Ian se cayó. Su cuerpo, ahora, estaba en el suelo. El hombre se sentó al lado, pero dándole la espalda y el chico, que se golpeó la cabeza al caer, sangraba" (2019: 38).

> "Era la seño Ana, la cara así, como me la acordaba yo, pero no como cuando estaba en la escuela. Yo la había dibujado como la tierra me la mostró: desnuda, con las piernas abiertas y un poco dobladas para los costados, que hacían parecer su cuerpo más chico, como si fuera una ranita. Y las manos atrás, atadas contra uno de los postes del galpón donde unas letras pintadas decían "CORRALON PANDA" (23).

> "Yo veía a la Florensia agusanada como un corazón enfermo, el pelo, una tela de araña vieja desprendiéndose del cráneo" (55).

A Cometierra no le dejan descansar, la desmesurada afectividad con la que se entrega a buscar las víctimas le perturba, lo único que puede es sacarlo todo afuera, es decir, vomitar para poder seguir viviendo con el horror:

> "Se me agitaba la tierra en el estómago. Ese hijo mocho clavado en mi panza como se clava un hijo en el centro de su mamá. Tenía que sacármelo. (…) Me acerqué al inodoro, me metí los dedos en la garganta hasta que llegó una arcada. Empujé más. Dolía. Vomité" (40).

Como el cuarto elemento en la construcción de lo gótico, podemos incluir el personaje de la 'seño Ana', la maestra de Cometierra que también fue víctima de un femicidio, y que constituye un elemento reiterativo que siempre aparece y revive como un fantasma. Lo peculiar también

de este uso de lo gótico es que bajo la apariencia de lo fantástico se puede leer la politización de género que pone en escena los femicidios y la falta de apoyo de las instituciones como en el caso de la señorita Ana: “Y cuando la policía dejó de buscarla entre los yuyos y las casitas, al lado del arroyo, la busqué al borde del patio, en la tierra donde paraba sus botas lindas para vernos jugar” (2019: 21). El personaje de la maestra Ana deviene también, por su constante presencia, aunque no material sino onírica, una metáfora paradigmática de las mujeres desaparecidas y violadas, que incita a Cometierra a seguir 'trabajando' aunque le duele y no puede más. De hecho, aunque se produce una parcial subjetivación de las demás víctimas (no todos son víctimas de femicidio, se narra también un infanticidio y un caso de trata), la que más se humaniza es la seño Ana, que le habla en los sueños a la Cometierra. Se produce así un testimonio imposible que le otorga la voz a la víctima, y se transforma en lo que Beatriz Sarlo denomina “un sujeto rescatado” (2005: 37) cuya memoria se recupera a través de estos episodios oníricos:

> “Me preguntaba desde arriba por las otras pibas de mi grado. Yo le decía que me había cruzado con alguna en el almacén o le contaba algo que me había dicho el Walter, porque yo ya no las veía. Comíamos girasol tostado y la seño me iba preguntando una a una por todas, menos por la Florensia (…)
>
> —Yo quería— dijo despés la seño Ana.
>
> ¿Verlas? —le pregunté. Ella se quedó mirando adelante. Tomó aire hasta el fondo y largó:
>
> —Yo quería también quedar embarazada alguna vez. Tener una nena. Una piba así, como ustedes” (2019: 57/58).

Otro rasgo de novela es el trasfondo de la dictadura militar, que, aunque no se nombra de una manera explícita, queda marcado en la reiteración de la palabra “desaparecido”, que tiene tanta carga simbólica y política en la historia argentina, e inevitablemente conduce a pensar en la dictadura: “El mundo debía ser más grande de lo que siempre había creído para que pudiera desaparecer tanta gente” (61); “Les voy a decir a las otras mujeres que no dejen ir a los pibes solos. Se los pueden robar” (125). O cuando la seño Ana le cuenta sus deseos de tener hijos, Cometierra le responde: “Yo ni loca. Desaparecen” (58).

VIII.2. Espacios cerrados y simbólicos

Mientras que la desfamiliarización o extrañamiento de los espacios domésticos representa un *locus* recurrente en la literatura gótica (ejemplo ilustrador de la literatura argentina podría ser el ya mencionado cuento "Casa tomada" de Cortázar), aquí se produce una inversión. La casa familiar es un lugar de seguridad, no es un lugar siniestro. La mayoría del tiempo, la acción transcurre en el espacio reducido de la casa familiar, donde la protagonista a veces suele pasar todo el día en la cama o jugando con los amigos de su hermano. Sale solamente a comprar o 'hacer el trabajo'. Es decir, a buscar 'los desaparecidos y las desaparecidas'. En este sentido, el umbral de la casa representa un cronotopo, para servirnos del término bajtiano, cargado de simbolismo. La reja de la casa representa un vínculo entre la casa como un refugio que le da la seguridad a la protagonista y donde no hay desaparecidos y el mundo exterior que está poblado con la muerte y los destinos trágicos. "La subdivisión de los lugares en grupos constituye una forma de aumentar la penetración en las relaciones entre elementos. Un contraste entre *interior* y *exterior* es a menudo pertinente, pudiendo "interior" portar la sugerencia de protección, y "exterior" de peligro", escribe Mieke Bal (2006: 51). En este caso, la novela se apoya en esta subdivisión enfatizando la reja/el umbral como un lugar de la transición. Los vecinos le dejan las botellas llenas de tierra de las personas desaparecidas en el umbral de la casa, por ejemplo, teniendo miedo de entrar. Cometierra a veces no tiene fuerza para salir de su casa, de su refugio para enfrentarse con otro caso trágico sabiendo lo que le espera afuera: "Mi hermano desconfiaba de los celulares, *de la puerta de entrada*, de los autos que pasaban y hasta de los pocos fantasmas que se acercaban por mi cuadra. Cerraba todo. *La casa y nosotros*, el día entero a oscuras" (2019: 47, cursivas nuestras). "Miraba tanto mi casa que me di cuenta de que me costaba dejarla" (69). Es decir, al decidir utilizar su don para buscar la verdad, Cometierra recibía las amenazas por parte de los criminales (como es el caso del padre que mató a su hijo Ian), y de esta manera el espacio exterior se ha convertido en un lugar peligroso para ella, ya que Cometierra representa un elemento perturbador para la sociedad.

VIII.3. La tierra

Brilló tierra oscura desde adentro y algo en mí le contestó sin palabras.

(Reyes, 2019: 29).

Otro elemento en la configuración de la trama de la novela y lo gótico es la tierra, que deviene el cómplice de Cometierra en su objetivo de impedir la impunidad. La tierra casi adquiere un cierto protagonismo a lo largo de la novela. Es la directa conexión que la protagonista tiene con las víctimas, es el testigo de todas las muertes, le *habla* a Cometierra:

> Cada botella era un poco de tierra que podía hablar (54).

> Al principio la tierra es fría, pero en la mano y después en la boca entra en calor. Separé un poco y lo levanté. Me lo llevé a la boca. Tragué. Cerré los ojos, sintiendo cómo la tierra se calentaba, cómo me quemaba adentro, y volví a comer un poco más. La tierra era el veneno necesario para viajar hasta el cuerpo de María y yo tenía que llegar (73).

Si bien podríamos recurrir a la tradicional perspectiva ecofeminista que esencializa al género femenino y señala las semejanzas entre las dos en forma de la reproducción, consideramos que aquí no se trata de este tipo de vínculos, aunque la misma autora destaca esta relación:

> Ahí está todo lo que tiene que ver con la tierra en los pueblos antiguos, que es un principio femenino en todas las culturas. Algo permanente con el tema del robo de las identidades, las matanzas masivas. Y la tierra siempre es testigo, es cobija de todos esos cuerpos. Desde la conquista, desde los desaparecidos. Guarda como una memoria inmediata. Se esconde a los cuerpos, se sustrae a los seres queridos, se corta esa historia que trata de desaparecer, pero siempre vuelve a la tierra, dice la autora en una entrevista (2020: s. p.).

Nos parece interesante el tema del "robo de las identidades" porque no conocemos el nombre de Cometierra, sólo la última frase de la novela nos da a intuir que la huida final también podría ser leída como una búsqueda de la identidad verdadera, un nombre propio que le fue negado:

“Ezequiel, dije, y pensé que yo también quería, ahí afuera, un nombre para mí” (173). Volviendo al tema de la tierra, Berei escribe al respecto:

> En un mundo en el que no hay armonía con la naturaleza sino contaminación y destrucción, la tierra revela despiadadamente la vulnerabilidad de lo viviente en un estado de la cultura: los sistemas de exclusión, la supremacía machista, la población descartable, la destrucción del mundo natural (2021: 43).

La tierra latinoamericana contiene todas las huellas del pasado violento, desde las prácticas ancestrales, las heridas coloniales y neocoloniales hasta la mercantilización y explotación capitalista y neoliberal. La tierra conoce tantas historias desconocidas y silenciadas que nunca se pudieron contar ni recordar, los destinos de tantas mujeres cuyos cuerpos nunca fueron encontrados. Recordemos el pasaje de *Chicas muertas* cuando la familia de Sarita realiza una prueba de ADN y se da cuenta de que los restos no son de ella, sino de otra chica desaparecida a la que nadie busca y cuyo destino conoce solamente la tierra que la vio morir. Sin embargo, en la novela, la tierra además de funcionar como un elemento fantástico y hasta cierta medida personificado, también tiene la función de devolver los cuerpos desaparecidos y, además, convertirse en cómplice de los marginalizados y vulnerables.

VIII.4. Desde la afectividad hasta la agencia feminista

Sabía cuánto duele el aviso de los cuerpos robados.

(Reyes, 2019: 85)

El personaje de Cometierra está construido a partir de la afectividad, la vulnerabilidad y la empatía hacia el otro: “Me dio pena. No sé si es por ella, o por lo que habían hecho a María, o por mi mamá, o por la Florensia, o por la novia del Walter, o por mí. Lástima de todas juntas. Una tristeza enorme”, dice la protagonista (97). Aunque las fuertes emociones son también una constante en el tratamiento de lo gótico (el miedo, sobre todo) así como son “una resistencia de la razón y sentido común” como sostiene María Negroni (2011), aquí nos gustaría enfatizar la

importancia que estas emociones tienen para el legado feminista. De la misma manera que calificamos la obra *Chicas muertas* como una narrativa de duelo, siguiendo el pensamiento de De Mauro Rucovsky (2019), en este caso también argumentamos que el duelo (junto al dolor, también) juega un rol importante en las acciones de Cometierra. "[N]o podemos pensarnos si no es a través de la socialidad que nos constituye y, más aún, de-constituye" (Butler por Canseco, 2017: 129), sostiene Butler sobre el duelo, y destaca que las emociones fuertes que una siente después de haber perdido un ser querido producen una lección. Este tipo de pérdidas, para Butler, presuponen un tipo de cambio en el 'yo' que nunca más volverá al estado anterior. En la novela, la madre deviene un *leitmotiv* que reaparece a lo largo de la novela y cuya ausencia, de hecho, provoca el motor de la acción.

La extrema sensibilidad de Cometierra que la empuja a actuar y convertirse en un sujeto con agencia nos hace pensar en los postulados teóricos de Sara Ahmed expuestos en *The Cultural Politics of Emotion* (*La política cultural de las emociones*) (2004). En este libro, la autora, reivindica lo emocional como una categoría complementaria a lo racional, poniendo así en tela de juicio "la tradición epistemológica cartesiana que entroniza la razón a expensas del cuerpo" (López, 2014: 11). A lo largo de la historia de la filosofía occidental, señala Ahmed, la subordinación de emociones a expensas de la razón servía también para subordinar lo femenino y el cuerpo. Tradicionalmente, las emociones y la naturaleza misma se vinculaban exclusivamente con lo femenino y así se les quitaba la posibilidad, a las mujeres, de agencia y "pensamiento, voluntad y juicio" (22). De esta manera, la emocionalidad viene a ser un rasgo patológico de la feminidad (258). Lo que propone Ahmed, junto con otras teóricas como son Bulter (*Senses of the Subject*) o Cavarero (*Horrorismos*) es que los sujetos, de hecho, están construidos "por deseos, ataduras y pasiones" y que "la alteridad" está inherente en la misma constitución del 'yo' (Solana y Luz Vacarezza, 2020: 4). Las autoras Solana y Luz Vacarezza rescatan la teoría de Alison Jaggar, quien contrapone a las emociones hegemónicas las emociones subversivas, dentro de las que agrupamos las emociones feministas también (2020: 5): "[E]stas son emociones que incorporan perspectivas e ideales feministas. La ira, por ejemplo, se convierte en ira feminista cuando surge del reconocimiento de que una situación injusta que padece una mujer es parte de un patrón general de conductas sexistas que la gran mayoría de las mujeres sufre" (*Ibíd*.). Según Jaggar, las emociones subversivas pueden funcionar como recursos epistémicos e influir en nuevas investigaciones o, asimismo, hacernos cambiar la perspectiva sobre el mundo implementando las ideas feministas (*Ibíd*.). Es decir, se trata de reivindicar las emociones comúnmente categorizadas como 'negativas' (entre las cuales

Solana y Luz Vacarezza agrupan la ira, el dolor, el duelo, la envidia y la vergüenza), hacerlas parte de agenda feminista para repensar el presente y un futuro mejor (2020: 8).

Ahmed, por su parte, se centra sobre todo en la emoción del dolor, sosteniendo que el dolor y la experiencia del dolor nunca son un asunto privado, aunque puede ser solitario (2014: 61). Aunque uno/una no puede sentir el dolor de los demás, no quiere decir que no haya un vínculo contingente (63), sino que "una ética de respuesta al dolor involucra estar abierta a verse afectada por aquello que una no puede conocer o sentir" (*Ibíd.*). Por ejemplo, la autora de *Chicas muertas* no pudo conocer el miedo y el dolor de Andrea, la primera de las "chicas muertas" con la que se cruzó, pero estuvo por mucho tiempo profundamente conmocionada con su muerte y desde allí encontró la razón y la motivación para escribir, investigar y, al fin y al cabo, visibilizar a las invisibles. De este modo, escribe Ahmed:

> las sensaciones de dolor pueden reorganizar los cuerpos, que se acurrucan o se estremecen adoptando formas diferentes, formas que toman forma aquí o allá, en este u otro lugar. De modo que la experiencia de dolor no desconecta al cuerpo en el presente, sino que vincula a este cuerpo con el mundo de otros cuerpos, un vínculo que depende de los elementos que están ausentes en la experiencia vivida del dolor (2012: 59).

Cometierra actúa movida (recordémoslo, como bien sostiene Ahmed, que la palabra 'emoción' proviene de la palabra latina *emovere* y que significa 'mover' o 'moverse' (36)) por la emoción del dolor causado por la pérdida de su madre y que aquí actúa como el *spiritus movens* de la acción[118]. Después de darse cuenta de que tenía el don con el que podía ayudar a los demás, empezó a hacerlo por ellos: "Después empecé a comer tierra por otros que querían hablar. Otros, que ya se fueron" (2019: 11). Además, aunque su 'don' le provoca dolor, como lo vemos en el episodio cuando salva una chica de la trata, decide continuar:

> María me miraba. Su cara era una queja de tristeza. Por los ojos negros dejaba que se le saliese el dolor. (…) Mientras la miraba me acordé de que me dolía la panza, pero no quería volver a mí. (…)

[118] Solana y Vacarezza escriben al respecto (2020: 5): "De modo que la vulnerabilidad y la fragilidad –lejos de estar asociadas con la pasividad y la inacción– se convierten en un punto de partida para poderosas formas de resistencia política", lo que nos hace pensar en Abuelas/Madres de la Plaza de Mayo que transformaron su dolor procovado por la ausencia de sus hijos y hijas en una resistencia política.

> Pero sabía que ella estaba viva y eso hacía que *el dolor no me importara tanto* (…) (74, cursivas mías).
>
> No voy a dejar que quede ahí, viva y abandonada entre sombras (75).

De este modo, leemos las acciones de Cometierra como acciones feministas, resonando las reflexiones de Ahmed, quien sostiene que "[e]l proyecto colectivo del feminismo podría convertirse, entonces, en una manera de responder al dolor de los otros, como un dolor al que no se puede acceder de manera directa, sino solo acercarse" (2014: 263/264). Cometierra se acerca al dolor de los demás, establece conexiones y, por consiguiente, lo transforma en una manifestación política, actuando así como una "feminista aguafiestas" que no obstaculiza la normalización de la violencia en la forma de la impunidad. Si la sororidad viene a ser uno de los términos clave del feminismo de los setenta (Solana y Luz Vacarezza, 2020: 7) para fortalecer los vínculos feministas basados en la afectividad, en la novela se construye a través del personaje de 'la seño Ana', quien se le aparece en los sueños a Cometierra para decir que la chica que están buscando, María, todavía vive y se tiene que apurar para salvarla, creando así una red de solidaridad femenina. Además, las acciones llenas de empatía que mueven a Cometierra responden a las preguntas hechas por Rivera Garza en el epígrafe del capítulo sobre las maneras de aproximarse al mundo de los sufrientes sin caer en "el sentimentalismo artero" (2015: 41), la indiferencia o la explotación del dolor ajeno. Creando un personaje que siente visceralmente el dolor de los demás, Reyes hace de la literatura una praxis de la solidaridad de las experiencias traumáticas y marginales.

IX. CONCLUSIONES

Entonces, ¿cómo se escribe la violencia de género y el femicidio en la literatura argentina contemporánea? En esta tesis hemos analizado un corpus específico de seis obras literarias escritas entre los años 2011 y 2019 y cuya temática abarca los fenómenos de la violencia hacia las mujeres, entre otros muchos temas. La significante y abundante producción de obras escritas por mujeres en las últimas décadas en la literatura argentina marca un cambio significativo dentro de la historia de la literatura argentina. Aunque la reforzada presencia de las escritoras en la literatura argentina empieza ya en la segunda mitad del siglo XX, no es hasta ahora, ya entrado el siglo XXI cuando, en cierta manera, obtienen protagonismo. La mayoría de las escritoras forman parte de lo que Elsa Drucaroff ha denominado como 'la nueva narrativa argentina' y, si bien continúan abordando la temática que encontrábamos en generaciones anteriores (el cuestionamiento de la realidad, la injusticia política y social, la dictadura militar), lo hacen empleando estrategias innovadoras. Por ejemplo, evitan la postura seria y autoritaria, se permiten un tono burlón y sarcástico aún cuando tratan los temas de la violencia y el femicidio. Por otro lado, las obras del corpus corresponden también a lo que Ludmer denomina 'la realidadficción': son obras que desafían la autonomía literaria para posicionarse en un lugar a su vez dentro y fuera de las fronteras de la literatura. Se instalan en la cotidianidad local y se caracterizan por un uso híbrido de varios géneros literarios y por una contraposición de diversos discursos. Además, la prueba de la contemporaneidad de las obras del corpus la encontramos en las dedicatorias, en los elementos paratextuales que señalan la realidad extratextual. Teniendo en cuenta los temas abordados del corpus literario, argumentamos, también, de acuerdo con los planteamientos de Rita Felski (1991), que todas las obras del corpus se pueden etiquetar como literatura feminista, ya que proporcionan discursos críticos hacia la violencia de género.

En la segunda mitad del siglo XX, después de que diversas disciplinas científicas empezaran a ocuparse del fenómeno del *Shoah* con el objetivo de abarcarlo y comprenderlo, y a la vez que aparece la figura del testigo, la única que era capaz de atestiguar las atrocidades del siglo XX, se incita a la pregunta sobre la (im)posibilidad de articular y representar la violencia extrema en las obras literarias en particular y en el arte en general. A pesar de la reticencia de algún sector de los historiadores, la mayoría de los teóricos sostienen que el arte puede y debe jugar un rol importante en la creación de otras sensibilidades hacia los temas de la violencia. Para Rancière, por ejemplo, no existen temas que no puedan ser representados y ficcionalizados, lo único que resta son las elecciones estéticas y éticas. Las obras literarias,

como bien asevera Felski, aunque produzcan perspectivas limitadas, también pueden servir como fuentes de percepción epistémica (2008: 84).

La creciente producción artística y literaria sobre la temática de la violencia de género sucede a la par con lo que Beatriz Sarlo denomina "giro subjetivo", el cual ha posibilitado el florecimiento de las narrativas de lo personal, así como la emergencia de sujetos históricamente invisibles en el imaginario cultural. Además, cabe destacar el rol importante que han jugado los movimientos feministas como *NiUnaMenos,* que han despertado la conciencia feminista y política y han hecho que temas anteriormente considerados privados ahora penetren profundamente en el ámbito público. Las literaturas de la violencia de género, asimismo, atacan las narrativas hegemónicas que, durante siglos, se han aprovechado de los cuerpos inermes femeninos y de la pasividad femenina.

Ahora bien, la violencia es un fenómeno complejo, pero ha acompañado a la civilización desde sus principios. Recurrimos a las teorías de Hannah Arendt, Slavoj Žižek, Tzvetan Todorov, Adriana Cavarero y Rita Segato para poder acercarnos y entender la naturaleza misma de la violencia. Si bien Arendt destaca la banalidad del mal y la naturaleza instrumental de la violencia, Segato señala la naturaleza estructural de la violencia de género y los femicidios que, de hecho, es uno de los elementos constitutivos del sistema patriarcal. Además, no es hasta muy recientemente que los temas de la violencia hacia las mujeres han ganado visibilidad en los campos de la teoría crítica, ya que durante mucho tiempo han sido considerados asuntos de índole personal y de poca importancia política. Las teóricas argumentan que debemos buscar la raíz de este tipo de violencia en la histórica desigualdad entre géneros que posibilita, sostiene y naturaliza la violencia machista.

En este sentido, nos hemos propuesto analizar las estrategias narrativas y discursivas que emplean las obras literarias que tratan los temas históricamente descuidados. La primera obra que de alguna manera inaugura la literatura del femicidio en la reciente literatura argentina es *Chicas muertas* (2011) de Selva Almada. En este libro presenciamos un juego entre la ficción y no ficción, el texto resiste a una representación mimética, aunque se apropia de la táctica hiperrealista para visibilizar y denunciar la violencia. La obra escapa exitosamente a la clasificación de género, moviéndose entre una crónica periodística y una novela autobiográfica. Para construir la vida de las *chicas muertas,* el texto utiliza varias formas de la no-ficción: los informes de la autopsia y del cuerpo policial, las entrevistas con los policías y los familiares, además de un recurso poco común – la visita a una tarotista que ayuda a 'comunicarse' con las chicas para, de esta manera, poder construir unos testimonios imposibles. Recurriendo a las

memorias subterráneas (Michael Pollak), se enfatiza la naturalizada violencia cotidiana que sufren las mujeres en las provincias argentinas que no la perciben como tal y la impunidad que posibilita y perpetúa dicha violencia. *Chicas muertas* es un acto de resistencia que saca del olvido lo que Beatriz Sarlo denomina "sujetos rescatados", devuelve la subjetividad a las *chicas* y deja que se narren a sí mismas construyendo, de esta manera, como decíamos, estos testimonios imposibles. Las chicas como testigos integrales, para servirnos de términos agambenianos, son capaces de contar su historia a través de la tarotista y la escritura de Almada. Se teje de esta manera una narración empática y de duelo (Rucovsky, 2019). La autora puebla las páginas vacías con los nombres de las chicas muertas y desaparecidas y crea un archivo feminista que, lamentablemente, podría funcionar como una obra 'abierta', ya que casi diariamente podría renovarse y llenar nuevas víctimas del femicidio cuyos nombres merecen ser memorizados.

La obra de Belén López Peiró, *Por qué volvías cada verano* (2018), es una encarnación idónea de la consigna feminista de la segunda ola – *Lo personal es político*. En el tratamiento del abuso sexual padecido en la adolescencia, la autora yuxtapone varios discursos diferentes. Alternando entre documentos de juicio y entradas personales, el texto deja en evidencia el penoso proceso por el que tiene que pasar la víctima en caso de que se atreva a denunciar a su abusador. En este caso, la víctima se apropia del relato y se impone como un sujeto político que quiere abandonar su papel de víctima, que la deshumaniza y le quita la subjetividad. En el intento de demostrar una verdad que no fue posible por la vía judicial, la autora recurre a la polifonía narrativa: otorga voces a otros participantes del proceso y, de esta manera, nos proporciona diferentes perspectivas, las cuales también le permiten salir de su condición y mirarse desde afuera. De este modo, siguiendo las reflexiones de Judith Butler, el 'yo' se da cuenta de su vulnerabilidad y fragilidad, ya que no puede desprenderse de su entorno y de los demás, quienes también forman parte constitutiva de su subjetividad. Asimismo, emplea la estrategia del silencio y deja páginas en blanco que actúan a modo de invitación al lector para pensar más allá de la violencia y cargar el vacío con significado. El silencio, después de haber agotado todos los instrumentos disponibles para la denuncia, se impone como la única posibilidad. Además, el texto distorsiona el género de la autobiografía para revelar las fuerzas destructivas del patriarcado que pueden habitar los espacios íntimos de la familia que se representan como espacios benignos y seguros. La autora politiza la experiencia personal, y, a la vez, hace una paulatina resemantización de la figura de la víctima, dotándola de la tan necesaria agencia y poder de actuar.

En *Le viste la cara a Dios,* de Gabriela Cabezón Cámara, detectamos varias estrategias que la autora emplea para representar la violencia. En primer lugar, la subversión de los cuentos de hadas, en este caso, del cuento "La Bella Durmiente", transponiéndolo en la actualidad y en la localidad argentina de Lanús. Sin embargo, la princesa del cuento, lejos de su *locus amoenus,* deviene la Beya encarcelada en un prostíbulo y forzada a la prostitución. En segundo lugar, mediante el uso de juegos intertextuales, el texto comunica con una variedad de textos canónicos argentinos, pero sobre todo con "El Matadero", de Esteban Echeverría, planteando un paralelismo entre el prostíbulo y el matadero para enfatizar, de esta manera, la violencia de género que históricamente fue descuidada en las representaciones literarias. Sirviéndose de un lenguaje fuerte, lleno de modismos, expresiones callejeras, alusiones religiosas, ritmos cumbieros, el texto nos aparece saturado con referencias de la cultura pop, por lo que argumentamos, de acuerdo con Nora Domínguez (2013), que se trata de un ejemplo de lo neobarroso femenino en función de visibilizar la violencia. El texto, además, ofrece la resistencia feminista porque, a diferencia de los personajes femeninos sumisos de los cuentos de hadas, Beya se apodera de su sexualidad y se transforma en una agente transgresora mediante un crimen que la salva de su situación.

El único cuento trabajado en la tesis es "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez. El cuento visibiliza la violencia estructural y doméstica, recurriendo a lo gótico para ofrecer una especie de resistencia feminista. Sin embargo, lo gótico esta vez no necesita de los tropos arquetípicos para manifestarse, la realidad material basta para provocarlo. El agenciamiento en el cuento sucede a través de la auto-quema de las mujeres que se organizan en una asociación, Mujeres Ardientes, y se deforman deliberadamente creando así personajes monstruosos, convirtiéndose en las brujas quemadas que resisten a la lógica patriarcal y a los estándares canónicos de la belleza femenina. La quema de mujeres remite al fenómeno histórico de caza de brujas que, según Silvia Federici, marca un punto de inflexión en la historia porque coincide con la transición del feudalismo al capitalismo en la que la tierra como bien común se privatiza y el cuerpo femenino empieza a ocupar su lugar para transformarse en el bien común de los hombres. En este sentido, la resistencia femenina que ofrece el texto es un acto de desesperación contra la posesión y dominación masculina, alterando, así, el orden normativo y señalando la absurda normalización de la violencia, que únicamente puede ser frenada con la auto-violencia.

En el capítulo *Los cuerpos que (no) importan* trabajamos la novela *Nación Vacuna* (2019) de Fernanda García Lao. Desde el comienzo, la obra juega con lo falso y lo verdadero,

haciéndonos pensar que se trata de una ucronía, cuando en realidad se trata de una distopía feminista que exagera y ridiculiza las desiguales relaciones entre géneros. Sirviéndose de la táctica de la parodia, la novela pone en tela de juicio los discursos históricos relevando las lagunas y lo no-dicho con lo que se construyen los relatos oficiales, a la vez que denuncia la explotación de los cuerpos femeninos con un fin patriótico. Además, de un modo similar a *Le viste la cara a Dios*, de Cabezón Cámara, la novela subvierte "El Matadero" de Echeverría, igualando la violencia que se ejerce hacia los animales en el cuento con la violencia que el sistema patriarcal y capitalista ejerce hacia las mujeres. El texto, podemos concluir, entonces, animaliza a las mujeres y las convierte en reses y en materia prima, que en última instancia sirven para un fin utilitario y patriótico, mostrando, de esta manera, las confluencias entre la tierra y la mujer, ya que ambos sirven para ser conquistados y explotados. Además, recurriendo al concepto derridiano de carnofalogocentrismo, se señala la intersección entre la dominación masculina, la violencia hacia las mujeres y los animales que se manifiesta en la ausencia referencia. Es decir, si la matanza de animales hace que ellos sean percibidos solo como un trozo de carne, la constante cosificación de las mujeres en el mundo patriarcal produce el mismo efecto. De esta manera se esfuma su subjetividad ya que ambos quedan relegados a la idea de un mero objeto. La novela trabaja esta ausencia omitiendo la violencia: las mujeres simplemente desaparecen para convertirse en objetos desechables. En nuestro análisis, nos valemos también de los conceptos foucaultianos de biopolítica y de los cuerpos dóciles que, por otra parte, sirven para explicar el proyecto eugénico de la junta y la doma de las mujeres con un fin lucrativo.

En *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes, el protagonismo lo obtiene la hija de la víctima del femicidio, anunciando así una nueva perspectiva en la literatura argentina. De un modo similar a la narrativa de Enriquez, el texto se apropia de la matriz gótica para visibilizar los femicidios y denunciar la complicidad de las estructuras estatales. La realidad del conurbano bonaerense sirve como base para crear una atmósfera gótica que señala todas las consecuencias que el capitalismo *gore* deja en las periferias mundiales, materializadas en la violencia sistémica y en una juventud abandonada sin futuro prometedor alguno. La protagonista de la novela convierte la ausencia de su madre en el *spiritus movens* de la obra y, a pesar de toda la precariedad de la que está envuelta, utiliza su don de vidente para ayudar a resolver los casos de la violencia de género y ayudar a los familiares de las víctimas. Guiándonos con la teoría de Sara Ahmed sobre la política cultural de las emociones, consideramos que, a través de la

vulnerabilidad, la extrema empatía y la afectividad, Cometierra se construye como un sujeto y 'una feminista aguafiestas' que desestabiliza el orden patriarcal.

A pesar de la heterogeneidad de las estrategias narrativas y discursivas empleadas en las obras del corpus, podemos concluir que el común denominador de todas ellas es la desnaturalización de la violencia patriarcal, por un lado, así como la denuncia de la impunidad como un elemento que posibilita y mantiene la dicha violencia, por el otro. También apuntan a la involucración de las estructuras estatales y culturales que apoyan a las diferentes violencias, desde la estructural hasta la simbólica, y que posteriormente tienen repercusiones en la vida de las mujeres. Mediante la fragmentariedad, los textos intercalados, los testimonios imposibles, las polifonías narrativas, las reescrituras de las obras canónicas, las elipsis, la parodia y lo gótico, dichas obras apuntan a la vulnerabilidad y precariedad de los sujetos femeninos en el mundo del capitalismo *gore*, y escogen la empatía como recurso estético y ético predominante. Si bien el canon de la literatura latinoamericana siempre ha contado con cuerpos femeninos entendidos como objetos, o, en palabras de Masiello, en cuerpos femeninos que son "como una fuerza fundamental de los mecanismos de generación narrativa" (2015: 212), en estas obras literarias las mujeres se protagonizan a sí mismas, como es el caso de *Por qué volvías cada verano*, de Belén López Peiró, o mediante diferentes estrategias devuelven la subjetividad a las víctimas a quienes les fue arrebatada por un acto de violencia. Cabe destacar, también, una reivindicación de las emociones (afectividad, empatía, ira), que se transforma en una política que hace a actuar a los sujetos, como es el caso de *Chicas muertas,* Beya o Cometierra. Además, transformado lo privado en un asunto público y político, podemos calificar estas obras como un griterío colectivo que se une a las demandas de los movimientos feministas en su lucha contra la erradicación de la violencia patriarcal y sienta la base para una nueva literatura, más sensible a los temas de la violencia de género y los femicidios.

X. BIBLIOGRAFÍA

X.1. BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL:

Almada, Selva (2014) *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.

Cabezón Camara, Gabriela (2011) *Le vista la cara a Dios*. Barcelona: Sigueleyendo.

Enriquez, Mariana (2016) *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.

Lao García, Fernanda (2017) *Nación vacuna*. Buenos Aires: Emecé Cruz del Sur.

Peiró, López Belén (2018) *Por qué volvías cada verano*. Buenos Aires: Madreselva.

Reyes, Dolores (2019) *Cometierra*. Buenos Aires: Sigilo.

X.2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adams, Carol J. (2016) *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*. Madrid: Ochodoscuatro Ediciones. Disponible en: <https://lazarzamoracolectivalesbofem.files.wordpress.com/2018/06/la-polc3adtica-sexual-de-la-carne-espac3b1ol.pdf> (25-5-2021)

Adorno, Theodor (1984) *Teoría estética*. Barcelona: Hyspamérica.

Adur Nobile, Lucas Martín (2018) "Vírgenes cabezas y Cristos villeros: Reescrituras marginales del discurso católico en las obras de Leonardo Oyola y Gabriela Cabezón Cámara". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 3, pp. 36 – 56.

Agamben, Giorgio (2010) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos.

Alochis, Ivana (2018) "El léxico invisibilizador de las metáforas relativas a la violencia sexual contra las mujeres y las niñas en la prensa gráfica: un estudio de caso en Córdoba, República Argentina". Ponencia presentada en "V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos", 10 - 12 de julio.

Ahmed, Sara (2015) *Política cultural de las emociones*. México: Pueg-Unam.

Ahmed, Sara (2019) *La promesa de felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

Alonso Alonso, María (2016) “El realismo brutal de las narrativas contra el feminicidio: *Chicas muertas* como ejemplo paradigmático de novela de no-ficción”. R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.), *Nuevas perspectivas literarias y culturales* (I CIJIELC). Vigo: MACC-ELICIN.

Arendt, Hannah (1970) *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Arendt, Hannah (2003) *Eichmann en Jerusalén.* Barcelona: Lumen.

A. de Mauro Rucovsky, Martín (2019) “En sueños veo los crímenes: feminicidio, ficción y agenciamiento”. *Macabéa, Revista Eletrônica do Netlli*, vol. 8, núm. 1, pp. 76 – 102. Disponible en: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/1882> (30-4-2021).

Amado, Abril (2019) “Discursos alternativos: ¿disidentes o coincidentes? El rol del discurso esotérico en *Chicas muertas* de Selva Almada”. *Luthor*, núm. 40, pp. 37 – 46.

Amar Sánchez, Ana María (1992) *El relato de los hechos*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Amar Sánchez, Ana María (2013) “El trazo oblicuo. Representaciones sesgadas del horror en la narrativa del Cono Sur”. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú* (Roca Rey, de Vivanco Lucero, ed.), Ediciones Universidad Alberto Hurtado: Santiago de Chile, pp. 49-61.

Araújo, Nara (1997) “La autobiografía femenina, ¿un género diferente?”. *Debate feminista*, vol. 15 (abril), pp. 72 - 84.

Arfuch, Leonor (2018) *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política.* Córdoba: Eduvim.

Arnés, Laura A., de Leone, Lucía, Punte, María José (coord.) (2020) “Introducción” en *Historia feminista de la literatura argentina, tomo IV: En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Eduvim: Villa María. (edición en línea).

Bal, Mieke (2006) *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

Bandieri, Luis María (2007) “Patria, nación, estado ‘et de quibusdam aliis”. *Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, vol. 37, núm. 106, pp. 13-53.

Barei, Silvia N. (2021) “Dolores Reyes, *Cometierra*. La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente”. *Miradas góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, Goicochea, Adriana (coord.), Viedma, pp. 37-45.

Barthes, Roland (1994) “El discurso de la historia”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 163 – 177.

Basile, Teresa (coord.) (2015) *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Colección Nacional de La Plata.

Benjamin, Walter (2007) *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.

Berger, John (2011) *Con la esperanza entre los dientes*. Trad. de Ramón Vera Herrera. Buenos Aires: Alfaguara.

Bianchi, Paula Daniela (2016) “Matar en legítima defensa: *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara”. *Letras Femeninas*, vol. 42, núm. 2, 2016, pp. 74 – 91.

Bianchi, Paula Daniela; Audran, Marie (2019) “Mataderos de muje/res en la literatura argentina contemporánea”. Ponencia presentada en “I Encuentro Internacional de Arte y Pensamiento sobre Animalidad”, Buenos Aires, 11-13 de julio.

Bettelheim, Bruno (2010) *The Uses of Enchantement. The Meaning and Importance of Fairy Tales.* New York: Vintage Books.

Beto Canseco, Alberto (2017) *Eroticidades precarias. La ontología corporal de Judith Butler*, Córdoba: Asentamiento.

Botting, Fred (1996) *Gothic*. London: Routledge.

Bottingheimer, Ruth (2004) “Fertility Control and the Birth of the Modern European Fairy-Tale Heroine”. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches (Series in Fairy-Tale Studies),* Haase, Donald, ed., Wayne State University Press, pp. 37 – 53.

Bourdieu, Pierre (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Bruss, Elizabeth (1974) “L’autobiographie considerée comme acte littéraire”. *Poétique*, núm. 17, pp. 14 – 26.

Bufacchi, Vittorio (2013) “Knowing Violence: Testimony and Truth”. *Revue internationale de philosophie*, núm. 265 (3), pp. 277-291.

Butler, Judith (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2005) *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.

Butler, Judith (2006) *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2009) “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, núm. 3, Madrid, pp. 321-336.

Caminada Rossetti, Lucia (2013) “Poéticas de resistencia: el neobarroso rioplatense”. *Palimpsesto*, núm. 16, *Estudos* (8), pp. 1 - 17.

Carroll, David (1999) “The Limits of Representation and the Right to Fiction: Shame, Literature, and the Memory of the Shoah”. *L’Esprit Créateur*, vol. 39, no. 4, pp. 68-79.

Cantavella, Juan (2002) *La novela sin ficción: cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*. Oviedo: Septem Ediciones.

Cavalcanti, Ildney (2003) “The Writing of Utopia and Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas' Holdfast Series”. Raffaelli Baccolini and Tom Moylan (coord.) *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London: Routledge, pp. 47-68.

Cavarero, Adriana. (2009) *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.

Celeste Cabral, María (2018) “*Chicas muertas* de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina”. *Orbis Tertius*, vol. XXII, núm. 28. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/18517811e094> (18-3-2021)

Cixous, Hélène (1995) *La risa de la medusa: ensayos sobre escritura*. Puerto Rico: Anthropos.

Cohn, Dorrit (1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Cortázar, Julio (1975) “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, pp. 145 – 151.

Costa, Elena (2020) “*Nación Vacuna*, Argentina ante una epidemia”. *El Cultural*. Disponible en: <https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20200324/nacion-vacuna-argentina-epidemia/477204330_0.html> (4-5-2021)

Criscione, Aldana Sol; Delgado, Martina (2017) “Imágenes de la crueldad: sueño y resistencia en *Beya* (*Le viste la cara a Dios*)”. Ponencia presentada en “I Jornadas Internacionales ‘Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas’”. Disponible en :<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/viewFile/824/164> (4-30-2021)

De Barbieri, T. (1992) “Sobre la categoría de género. Una introducción teórica- metodológica”. *Revista Interamericana de Sociología*. N° 2 y 3, mayo - diciembre, año VI., pp: 145-147.

De Koven Ezrahi, Sidra (1980) *By Words Alone: The Holocaust in Literature*. Chicago: University of Chicago Press.

de Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of gender*. Bloomington: Indiana University Press.

de Man, Paul (1991) “La autobiografía como desfiguración”. *Suplementos anthropos*, núm. 29, pp. 113-118.

Derrida, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

Díaz, Lidia (2015) “El protagonismo femenino en la literatura infantil hispanoamericana: reparación de ausencia”. Revista *Babar*. Disponible en: < http://revistababar.com/wp/el-protagonismo-femenino-en-la-literatura-infantil-hispanoamericana-reparacin-de-ausencias/> (21-3-2021)

Díaz, Ruth (2019) “Literatura y femicidio: Quién nos escribirá cuando nos hayan asesinado”. *El Mundo*. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/12/05/5ddeb92bfc6c83de158b4654.html> (22-4-2021).

Del Percio, Daniel Clemente (2020) “Sombras de la Historia: tres ucronías sobre la Guerra de Malvinas”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, núm. 19, pp. 86-97.

Domínguez, Nora (2013) “Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres”. *Aletria*, vol. 23, núm. 1, pp. 137 – 147.

Domínguez, Nora (2014) “Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara”, *Cuadernos LIRICO* en línea. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/1653> (1-5-2021)

Domínguez, Nora (2015) “Literatura que mata: femicidios, recuento y representación”. *Exlibris*, núm. 4, pp. 210 – 214.

Drucaroff, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Drucaroff, Elsa (2016) "¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?". *El matadero*, núm. 10, pp. 23-40.

Drucaroff, Elsa (2017) "Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilibarbarie". *Dossiers Zur Romanischen Literaturwissenschaft, HeLix* 10, pp. 68-87. Disponible en: <https://biblio.ugent.be/publication/8536197/file/8536202.pdf> (12-3-2021)

Eco, Umberto (1988) "Los mundos de la ciencia ficción". *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen.

Echeverría, Esteban (1871) "El Matadero". Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-matadero-1871/html/ff17c72a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html> (22-1-2021)

Eltit, Diamela (1990) "Cultura, poder y frontera". *Literatura y libros*, núm. 113, Santiago de Chile.

Espinar Ruiz, Eva (2007) "Las raíces socioculturales de la violencia de género". *Escuela Abierta*, 10, pp. 23 - 48.

Espinoza-Vera, Marcia (2010) "El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina". *Razón y palabra, núm*. 73, pp. 1 – 14.

Falbo, Graciela (2017) "Periodismo y escritura: las discípulas de Walsh". *Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, núm. 89, octubre-marzo, s.p.

Favaro, A. (2019) "La "Beya" durmiente: entre reescritura y transposición". *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño y Comunicación*, (74), pp. 43 - 56.

Federici, Silvia (2010) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria.* Madrid: Traficantes de sueños.

Felski, Rita (1989) *Beyond Feminist Aesthetics: feminist literature and social change*. Trent University Library.

Felski, Rita (2008) *Uses of literature*. Oxford: Blackwell Publishing.

Femenías, María Luisa; Rossi Soza, Paula (2009) "Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres". *Sociologías*, Porto Alegre, núm. 21, pp. 42-65.

Finci, Predrag (2011) "Autobiografija i pitanje identiteta". *Filozofska istraživanja*, 124, sv. 4, pp. 707-718.

Fitting Peter (2010) “Utopia, dystopia and science fiction”. *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Claeys, Gregory, ed.), Cambridge University Press.

Foucault, Michel (1995) *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Editorial Acmé S.A.C.I.

Foucault, Michel (2002) *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, Michel (2005) “¿Qué es un autor?”. Disponible en: <http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf> (23-2-2021)

Foucault, Michel (2006) *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Franco, Jean (2016) *Una modernidad cruel*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Freud, Sigmund (1992) “Lo ominoso (1919)”. *Obras completas*. Vol. XVII, (1917-19), *De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Buenos Aires: Amorortu.

Gallego Cuiñas, Ana (2019) *Las novelas argentinas del siglo 21; Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Gallego Cuiñas, Ana (2020) “El feminismo gótico de Mariana Enriquez”. *Latin American Literature Today*. Disponible en: <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/mayo/el-feminismo-gótico-de-mariana-enr%C3%ADquez-de-ana-gallego-cuiñas> (5-5-2021)

Genette, Gérard (1988) *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Genette, Gérard (1997) *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Genette, Gérard (2002) *Fikcija i dikcija*. Zagreb: Ceres.

Gilbert, Sandra M. Gubar, Susan (1979) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press.

Goicochea, Adriana (2021) “La matriz gótica de la narrativa de Mariana Enriquez”. *Miradas góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, Goicochea, Adriana (coord.), Viedma, pp. 61-69.

Gómez Douzet, Jaime (2016) “La polifonía y el silencio como estrategias de denuncia de la dictadura en la narrativa de Luisa Valenzuela”. *Alpha*, núm. 42, pp. 25 - 35.

González, Ana Cecilia (2013) “Perspectivas feministas sobre el libro: el registro autobiográfico como paradigma del pensamiento feminista”. *Revista Forma,* vol. 08, pp. 81-96.

González González, Daniuska y Candia-Cáceres, Alexis (2017) “Geografias invisibles de la globalización: Bolaño, Almada y Zúñiga”. *Anales de literatura chilena*, núm. 28, pp. 79-94.

González, Anahí (2016) “Una lectura deconstructiva del régimen carnofalogocéntrico. Hacia una ética animal...”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía,* núm. 69, pp. 125-139.

Graná, Leonardo (2015) “*Le viste la cara a Dios*, de Gabriela Cabezón Cámara, con y contra el canon. Una vuelta por la literatura decimonónica”. *Nuevas Lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario* (Marcela Crespo Buiturón, directora), Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador, pp. 177-201.

Grdešić, Maša (2005) *Uvod u naratologiju.* Zagreb: Impressum.

Grosz, Elizabeth (2002) “Preoblikovanje tijela”. *Treća*, Časopis Centra za ženske studije, núm. 1. vol. IV, pp. 6-26.

“Guerra de Malvinas” en <https://enciclopediadehistoria.com/guerra-de-malvinas/> (4-3-2021)

Haase, Donald (ed.) (2004) *Fairy Tales and Feminism: New Approaches (Series in Fairy-Tale Studies*. Wayne State University Press.

Hawson, Richard (2006) *Challenging Hegemonic Masculinity*. London: Routledge.

Herrera Sánchez, Sonia (2017) *Cuando las heridas hablan. La representación del feminicidio en Ciudad Juárez en el cine documental desde las epistemologías feministas* (Palencia Villa, Rosa María, directora), Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/457505/shs1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (26-4-2021)

‘Hiperrealizam’ en <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25633> (4-2-2021)

Hutcheon, Linda (2014) *The Politics of Postmodernism*. London/New York: Routledge.

Iglesias, Ricardo (2006) “Cuentos de hadas: construcción de identidades”. *Disidencia sexual e identidades sexuales y genéricas*. México: CONAPRED.

Jackson, Rosemary (2009) *Fantasy. The Literature of Subversion*. London/New York: Routledge.

Jaggar, Alison M. (1983) *Feminist Politics and humane Nature*. Brighton: Harvester.

Jelinek, Estelle C. (1980) *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.

Jiménez Bautista, Francisco y Muñoz Muñoz, Francisco Adolfo (2004) "Violencia estructural". López Martínez, Mario (dir.), et al. *Enciclopedia de Paz y Conflictos: L-Z*. Edición especial. Tomo II. María José Cano (dir.), Editorial Universidad de Granada.

Jirku E. Brigitte, Pozo Begoña (2011) "Escrituras del Yo: entre la autobiografía y la ficción". *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*. Vol. XVI, pp. 9 – 21.

King, Angela (2004) "The Prisoner of Gender: Foucault and the Disciplining of the Female Body". *Journal of International Women's Studies*, 5 (2), pp. 29-39.

Kos-Lajtman, Andrijana (2011) *Autobiografski diskurs djetinjstva*. Zagreb: Ljevak.

Kraus, Chris (1997) *I love Dick*. Los Angeles: Semiotext(e).

Kreplak, Inés (2020) "De intrusas a mujeres ardientes. Narraciones sobre feminicidios". *Historia feminista de la literatura argentina, tomo IV: En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. pp. (coord. Laura A. Arnés, Lucía de Leone y María José Punte), Villa María: Eduvim. (edición en línea).

LaCapra, Dominick (2005) *Escribir la historia. Escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision.

Lacy, Suzanne (1977) "'Three Weeks in May': Speaking Out on Rape, a Political Art Piece". *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 2, núm. 1, pp. 64-70.

Lagarde, Marcela. (2006) "Del femicidio al feminicidio". *Desde el Jardín de Freud*, núm. 6, pp. 216-225.

Lagarde, Marcela (1997) "Identidades de género y derechos humanos; la construcción de las humanas". Ponencia presentada en el "VII Curso de Verano. Educación. Democracia y nueva ciudadanía", Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Lalkovičová, Eva (2020) "Las nuevas escritoras argentinas en el mapa literario: contexto y factores de su entrada en la literatura mundial". *Colindancias*, núm. 11, pp. 151 - 169.

Lanser, S. Susan (1986) “Toward a Feminist Narratology”. *Narrative Poetics,* vol. 20, núm. 3, pp. 341-363.

Laura, García Romina (1999) “Novela de no-ficción: polémica en torno a un concepto contradictorio”. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/328064387.pdf> (2-4-2021)

Lejeune, Philippe (1991) “El pacto autobiográfico”. *Anthropos*: Boletín de información y docmentación, núm. 29, pp. 47 – 62.

López, Cristina (2014) “La biopolítica según la óptica de Michel Foucault: alcances, potencialidades y limitaciones de una perspectiva de análisis”. *El banquete de los dioses, Revista de filosofía y teoría política contemporánea*, núm. 1, pp. 111-137.

López, Santos Miriam (2010) “El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www. cervantesvirtual. com/portales/novela_gotica/obra/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/> (11-1-2021)

Lorde, Audre (1984) “The transformation of Silence into Language and Actions”. *Sister Outsider,* New York: Crossing Press.

Ludmer, Josefina (2009) “Literaturas postautónomas 2.0”. *Propuesta educativa*, núm. 32, pp. 41-45.

Ludmer, Josefina (2011) *El cuerpo del delito. Un manual.* Buenos Aires: Eterna Cadenica.

Marín, Cándida Elizabeth (2016) “Género y teoría literaria feminista: herramientas de análisis para la aproximación social desde la literatura”. *Sincronía*, núm. 70, julio-diciembre, pp. 114-134.

Martín Arnedo, Santiago (2015) “*Das Unheimliche* como clave hermenéutica en los relatos de M. L. Kaschnitz”. *Revista de Filología Alemana,* vol. 23, pp. 77-95.

Maskalan, Ana (2006) “Žene i znanstvena fantastika: analiza britanske i američke ZF-književnosti”. *Sociologija sela* 44, 174 (4), pp. 461-483.

Mason, G. Mary (1980) “The Other Voice: Autobiographies of Women Writers”. *Autobiography*: *Essays Theoretical and Critical* (James Olney, ed.), Princeton: Princeton University Press.

Millett, Kate (2000) *Sexual Politics*. Chicago: University of Illinois Press.

Mbembe Achille. (2011) *Necropolítica*. Barcelona: Editorial Melusina S.L.

Moers, Ellen (1985) *Literary Women*. Nueva York: Oxford University Press.

Moret, Zulema (2018) "La imposibilidad de la verdad en *Chicas muertas* de Selva Almada". *Letras Femeninas*: *Capitalismo, globalización y violencia de género*, vol. 43, núm. 2, pp. 84-94.

Moszczynska-Durst, Katarzyna (2020) "Autobiografías encarnadas, cuerpos vulnerables: *Por qué volvías cada verano* de Belén López Peiró". *Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía.* (Montes, Alicia y Ares, María Cristina, eds.), Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a, Artes & Humanidades.

Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol. 16, núm. 3., pp. 6-18.

Nanni, Susanna (2019) "Violencia y resistencia en las voces emergentes de América Latina: Las *Chicas muertas* de Selva Almada". *Altre Modernità*, Università degli Studi di Milano, pp. 79-91.

Noguerol Jiménez, Francisca (2008) "Últimas tendencias y promociones". Trinidad Barrera (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana: tomo III, Siglo XX*, (pp. 167-180). Madrid: Cátedra.

Olivares, Cecilia (1997) *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Ordiz, Inés (2019) "De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en 'Las cosas que perdimos en el fuego' de Mariana Enriquez". *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española* (1980-2018), coord. por Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano, *Biblioteca filológica hispana*, pp. 263-285.

Oviedo, José Miguel (2001) *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.

Pabón, Carlos (2013) "¿Se puede contar? Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema". *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú* (Roca Rey, de Vivanco Lucero, ed.), Ediciones Universidad Alberto Hurtado: Santiago de Chile, pp. 33-49.

Pabón, Carlos (2015) “De la memoria: ética, estética y autoridad”. *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (Basile, Teresa, coord.), Colección Nacional de La Plata.

Paz, Octavio (2009) *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.

Peller, Diego (2019) “Revisitando escenas del crimen en la postdictadura argentina: *Magnetizado* de Carlos Busqued y *Chicas muertas* de Selva Almada”. Ponencia presentada en “II Jornadas Internacionales ‘Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas’”, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, 1-2 de diciembre.

Peller, Mariela. Oberti, Alejandra. (2020) “Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismos, afectos y hospitalidad”. *Revistas Estudos Feministas*, vol. 28, núm. 2. Disponible en: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2020000200605&script=sci_arttext> (4-1-2021).

Perlongher, Néstor (1987) “Cadáveres”. *Alambres,* Buenos Aires: Ultimo Reino.

Pestarini, Luis (2017) “Las ucronías en la literatura argentina”. *Revista Iberoamericana,* vol. LXXXIII, núms. 259-260, pp. 419-428.

Pineda, Esther G. (2019) *Cultura femicida. El riesgo de ser mujer en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Pollak, Michael (1989) “Memória, esquecimento, silencio”. *Revista Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol. 2, núm. 3. pp. 3-15.

Puig, Luisa (2004) “Polifonía lingüística y polifonía narrativa”. *Acta Poetica*, núm. 25 2, pp. 377-417.

Punter, David (2013) *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the present days*. London/New York: Routledge.

Ramos Escandón, Carmen (1997) “El concepto de ‘género’ y su utilidad para el análisis histórico”. *La Aljaba,* segunda época, vol. II, pp. 13 – 32.

Rancière, Jacques (2005) *El viraje ético de la estética y la política.* Traducción de María Emilia Tijoux. Santiago de Chile: Ediciones Palinodia.

Rancière, Jacques (2014) “Política de la ficción”. *Revista de la Academia*, núm. 18, pp. 25 – 36.

Reati, Fernando (1992) *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975 – 1985*. Buenos Aires: Legasa.

Reati, Fernando (2020) "La ciencia ficcion en tiempos de pandemia: ¿una crónica del presente?". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio, vol. 9, núm. 19, pp. 134-140.

Regazzoni, Susanna (2017) "La reescritura del cuerpo femenino entre cuentos y mitos en tres escritoras argentinas contemporáneas: Valenzuela, Cabezón Cámara y Néspolo". Ponencia presentada en "I Jornadas Internacionales 'Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas'", Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2-4 de agosto.

Renouprez, Martine (2000) "L'autobiographie en question: poétique d'un genre". *La philologie française à la croisée de l'an 2000: panorama linguistique et littérarie* / (Montserrat Serrano Mañes, Lina Avendaño Anguita, María del Carmen Molina Romero, coord.), vol. 2., pp. 113-122.

Rich, Adrienne (1980) *On Lies, Secrets and Silence. Selected prose 1966-1978*. London: Virago.

Richard, Nelly (1994) "¿Tiene sexo la escritura?". *Debate Feminista,* vol. 9, pp. 127 – 139.

Richard, Nelly (2009) "La crítica feminista como modelo de crítica cultural". *Debate Feminista*, vol. 40, pp. 75 – 85.

Rivera Garza, Cristina (2013) *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets Editores México.

Rivera Garza, Cristina (2015) *Dolerse. Textos desde un país herido.* Ciudad de México: Surplus Ediciones.

Roas, David (2001) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.

Rowe E., Karen (1986) "Feminism and Fairy Tales". *Don't Bet on the Prince,* Zipes, Jack (coord.), New York: Routledge.

Sabaté Llobera, (2014) "Grappling with Violence in Latin American Literature". *Critical Insights: Violence in Literature* (Peebles, Stacey ed.), Danville, Kentucky: Centre College, pp. 103-118.

Saer, Juan José (2014) *El concepto de la ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

Sánchez-Blake, Elvira (1998) “Mujer y patria: la inscripción del cuerpo femenino en ‘Demasido amor’ de Sara Sefchovich”. *Confluencia*, vol. 13, núm. 2, pp. 105 – 113.

Sánchez Carbó, José (2021) “Representaciones de la violencia extrema en la literatura”. *Desgarramientos civilizatorios*: *Símbolos, corporeidades, territorios*. (Ma. Eugenia Sánchez Ríos, coord.), Universidad Iberoamericana Puebla.

Sánchez Jaramillo, C. A., & Molina Valencia, N. (2017). “Ciencia Ficción Política y Construccionismo”. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento,* 17(1), 79-96.

Sánchez, Silvina (2017) “Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enriquez”. Ponencia presentada en “I Jornadas Internacionales ‘Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas’”. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/view/863 > (14-3-2021)

Sarlo, Beatriz (1983) “Literatura y política”. *Punto de vista. Revista de cultura*. núm. 19., pp: 8 – 11.

Sarlo, Beatriz (2012) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Sayak, Valencia (2010) *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.

Scarry, Elaine (1985) *The body in pain: The making and unmaking of the world*. New York: Ofxord University Press.

Segato, Rita (2006) *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. México DF: Universidad del Claustro de Sor Juana.

Segato, Rita (2006) “¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente”. Disponible en: < https://www.nodo50.org/codoacodo/enero2010/segato.pdf > (3-2-2021).

Segato, Rita (2018) *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Segura Graiño, Cristina (2014) “Modelos desautorizadores de las mujeres en los cuentos tradicionales”. *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 21, núm. 2, pp. 221 – 241.

Semprún, Jorge (1995) *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets Editores.

Sutton, Barbara (2010) *Bodies in crisis: culture, violence, and women's resistance in neoliberal Argentina*. New Brunswick, N.Y.: Rutgers University Press.

Showalter, Elaine (1993) "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism". *Shakespeare and the Question of Theory* (Patricia Parker & Geoffrey Hartman, eds.) New York: Routledge, pp. 77 – 94.

Solana, Mariela; Luz Vacarezza, Nayla (2020) "Sentimientos feministas". *Estudos Feministas*, vol. 28, no. 2, pp. 1-15.

Solyszko Gomes, Izabel (2013) "Femicidio y feminicidio: Avances para nombrar la expresión letal de la violencia de género contra las mujeres". *GénEros*. *Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, 20(13), pp. 23 – 41. Disponible en: <http://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/generos/ article/view/698> (24-11-2020)

Sontag, Susan (2004) *Ante el dolor de los demás*. Ciudad de México: Alfaguara.

Souza, Patricia (2016) *Descolonizar el lenguaje*. Santiago de Chile: Los libros de la Mujer Rota.

Spahr, Adriana (2021) "*Beya (le viste la cara a Dios)*: Gritos silenciados y discurso marginal". *Discursos al margen. Voces olvidadas en la lengua, la literatura y el cine en español e italiano* / Teresa Fernández Ulloa (ed. lit.), Miguel Soler Gallo (ed. lit.), pp. 527-550.

Spivak Chakravorty, Gayatri (2003) "¿Puede hablar el subalterno?". *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, pp. 297-364.

Stanton, Domna C., (1984) *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press.

Todorov, Tzvetan (2009) *La memoria, ¿un remedio contra el mal?* Barcelona: Atmarcadia SL.

Tomás Cámara, Dulcinea (2015) *Una Poética de la Violencia. La práctica discursiva en contextos de conflicto extremo en la literatura africana contemporánea (1980-2010)*. Tesis doctoral. Dirigida por Josefina Bueno Alonso. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/46253/1/tesis_dulcinea_tomas_camara.pdf> (4-4-2021)

Tornero, Angélica (2019) "Feminicidio, literatura testimonial y yo autoral en *Chicas muertas*". *Confabulaciones, Revista de Literatura Argentina*, núm. 2, pp. 39-57.

Traverso, Enzo (2008) "La escritura de la historia entre literatura, memoria y justicia". *Memorias en busca de historia, Actuel Marx Intervenciones*, no. 6, pp. 13 – 26.

Valenzuela, Luisa (1997) *Simetrías*. Barcelona: Plaza y Janes.

Valenzuela, Luisa (2001) "Ventana de hadas". *Peligrosas palabaras. Reflexiones de una escritora.* Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.

Varias autoras (2017) *#Ni una menos. Vivxs nos queremos*. Argentina: Edición Milena Caserola.

Villarreal Jaime (2013) "Lectofobia, desarraigo y violencia política". *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú* (Roca Rey, de Vivanco Lucero, ed.), Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 61-79.

Viñas, David (1964) *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Alvarez.

Viñas, David (1974) *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

White, Hayden (1978) "The Fictions of Factual Representation". *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*, Johns Hopkins University Press: Baltimore, pp. 121-134.

Wieviorka, Anette (2006) *The Era of The Witness*. New York: Cornell University Press Ithaca.

Zanón, Carlos (2020) "Envases con forma de mujer". *El País*. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2020/05/07/babelia/1588868535_526028.html> (02-05-2020)

Zipes, Jack (1983) *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood. Versions of the Tale in Sociocultural Context.* South Hadley, Mass.: Bergin & Garvey Publishers.

Žižek, Slavoj (2009) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

X.3. ENTREVISTAS

Almada, Selva "Entrevista a Selva Almada en la FHAyCS sobre literatura, género y violencia". Disponible en: <https://fhaycs-uader.edu.ar/novedades-acreditacion-psicologia/96-noticias/6140-entrevista-a-selva-almada-en-la-fhaycs-sobre-literatura-genero-y-violencia> (3-4-2021).

de Peretti, Cristina (1989) "Entrevista con Jacques Derrida", *Política y sociedad*, núm. 3, pp. 101-106.

Derrida, Jacques (2005) "'Hay que comer' o el cálculo del sujeto" entrevistado por Jean-Luc Nancy. *Confines*, núm. 17, edición digital de Derrida en castellano. Traducción de Virginia Gallo y Noelia Billi. Revisado por Mónica Cragnolini. Disponible en: < https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/comer_bien.htm> (15-5-2021)

Enriquez, Mariana (2020) "No existe la literatura femenina". Disponible en: <https://convivimos.naranja.com/gratis/2020/11/01/mariana-enriquez-no-existe-la-literatura-femenina/> (3-4-2021).

Hevia, Elena (2020) "Leía sobre las torturas militares y a la vez a Poe", *El Periódico*. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200211/entrevista-mariana-enriquez-nuestra-parte-de-noche-7844811> (5-2-2021)

Marique Sabogal, Winston (2017) "La reciente historia argentina está hecha de historias cotidianas de terror, una entrevista con Mariana Enriquez", *WMagazín*, Disponible en: https://wmagazin.com/mariana-enriquez-la-reciente-historia-argentina-esta-hecha-de-historias-cotidianas-de-terror/ (5-10-2021).

Negroni, María (2011) "Las literaturas gótica y fantástica, como la poesía, son conjeturales, tentativas, no intentan imponer certezas". Disponible en: <http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2011/01/maria-negroni-las-literaturas-gotica-y.html> (18-1-2021).

Reyes, Dolores (2021) "El poder de las mujeres pasa por la destrucción del orden". Disponible en: <https://www.editorialsudestada.com.ar/dolores-reyes-poder-mujeres-destruccion-orden/> (20-4-2021).

Rivera, Garza Cristina (2021) "La palabra escrita puede convocar apariciones". Disponible en: <https://elpais.com/babelia/2021-08-17/cristina-rivera-garza-la-palabra-escrita-puede-convocar-apariciones.html> (29-8-2021).

X.4. IMÁGENES

Imagen 1. La portada de *Chicas muertas* de Selva Almada. Fuente: <https://www.casadellibro.com/libro-chicas-muertas/9788439730521/2606364>

Imagen 2. La portada de *Por qué volvías cada verano* de Belén López Peiró. Fuente: <https://www.amazon.com/Por-Que-Volvias-Cada-Verano/dp/9873861165>

Imagen 3. La portada de *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara. Fuente: <https://www.goodreads.com/book/show/22729975-le-viste-la-cara-a-dios-cuento>

Imagen 4. La portada de *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez. Fuente: <https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/las-cosas-que-perdimos-en-el-fuego/9788433998064/NH_559>

Imagen 5. La portada de *Nación Vacuna* de Fernanda García Lao. Fuente: <https://www.goodreads.com/book/show/36513040-naci-n-vacuna>

Imagen 6. La portada de *Cometierra* de Dolores Reyes. Fuente: <https://www.amazon.in/Cometierra-Novela-Narrativa-argentina-Spanish-ebook/dp/B07Y8NBBGV>

ŽIVOTOPIS I POPIS OBJAVLJENIH RADOVA

Vedrana Lovrinović rođena je u Travniku, 17. srpnja 1989. Na Sveučilištu u Zadru završila je preddiplomski studij španjolskog jezika i književnosti te francuskog jezika i književnosti. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu završila je diplomski studij španjolskog jezika i književnosti te francuskog jezika i književnosti (znanstveni smjer – književnost). Na Sveučilištu Rovira i Virgili (Tarragona, Španjolska) završila je diplomski studij iz katalonske filologije. U ljetnom semestru 2018./19. pohađala je nastavu iz hispanoameričke književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Buenos Airesu. Od 2015. godine radi kao asistentica za hispanoameričku književnost na Odjelu za hispanistiku i iberske studije Sveučilišta u Zadru. Izlagala je na znanstvenim konferencijama u Zadru, Zagrebu, Dubrovniku, Madridu i Londonu. Bavi se književnim prevođenjem s katalonskog i španjolskog jezika.

Lovrinović, Vedrana; Županović, Mario (2021.) "Duplicity and posthegemony in Claudia Llosa's *Madeinusa* and Lucrecia Martel's *La niña santa*". *Journal of Romance Studies*, vol. 21, br. 2, str. 209 – 237.

Lovrinović, Vedrana (2018.) „Kad princeza pobjegne iz zamka – feminističke bajke argentinske književnosti". *Stoljeće "Priča iz davnine" Ivane Brlić Mažuranić*, Engler, Tihomir; Kos-Lajtman, Andrijana; Kujundžić, Nada (ur.), Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, str. 795-809.