MONSTRUOSIDAD Y LITERATURA

afinidades y discordancias



María Alejandra Nallim – Raquel Guzmán
(Compiladoras)

AveSol

MONSTRUOSIDAD Y LITERATURA

afinidades y discordancias



María Alejandra Nallim – Raquel Guzmán
(Compiladoras)

AveSol

Monstruosidad y literatura: afinidades y discordancias / María Alejandra Nallim; Raquel del Valle Guzmán (Comp.) - 1a ed - San Salvador de Jujuy: Editorial Avesol, 2024.

Libro digital.
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-24068-5-1

1. Análisis Literario. 2. Crítica Literaria. 3. Estudios Literarios.
I. Nallim, María Alejandra, comp. y pres. II. Guzmán, Raquel del Valle, comp. y pres.

CDD 860.9982



© Avesol
© Nallim, María Alejandra
© Guzmán, Raquel del Valle
© Proyecto SECTer – UNJu "Poéticas fronterizas de la monstruosidad en las literaturas de la Argentina reciente"

Imagen de tapa y separadores de sección:
Cecilia Espinoza
Serie "Macaritas"
https://ceciliaespinoza.com.ar/serie-007-cuadros-macaritas/

Los artículos de este libro han sido sometidos a un proceso de referato por parte de especialistas en la materia.

Evaluadores
María Amelia ARANCET RUDA (CONICET / UCA / ESEADE)
Cecilia CORONA MARTÍNEZ (UNC / UADER)
Ramón CHAPARRO (UNSE)
Adriana GOICOCHEA (CURZA – UNCo)
Mauro MAMANI (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)
Valeria MOZZONI (UNT)
María Laura PÉREZ GRAS (CONICET / USAL)
Tomás VERA BARROS (UNLAR)

DEDICATORIA

A Silvia Graziano

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 9

I: EMERGENCIAS MÚLTIPLES

Vestigios de lo monstruoso en Amapola Lunática *y otros espacios digitales de Fernanda Salas.*
Marilina Aibar 15

Cardones de fibra óptica. Narrativas de la poshumanidad en la literatura jujeña reciente.
Valeria Ruth Abigail Sebastián 41

La monstrificación de los cuerpos disidentes en las "cartas" de Bartolina Xixa.
Carmen Leonor Carrizo 61

¿Hay un teatro posdramático en Jujuy? El caso de tres producciones escénicas del período 2007-2018.
María Elizabeth Ortiz 73

El lenguaje inclusivo como cuerpo monstruoso: transformaciones rupturales en un corpus de poesías del NOA.
Cecilia Inés Rocabado 93

La figura del mistis *o* istrnjiros *y sus monstruosidades en tres cuentos infanto-juveniles de Jujuy. El quiebre de las reciprocidades y complementariedades.*
María José Bautista 103

Mujer que recuerda, niña que dice.
Verónica Juliano 121

II: TURBACIONES VARIAS

Figuraciones y transfiguraciones animales en la poesía argentina contemporánea.
Luciana Andrea Mellado 141

Corpósferas femeninas del terror. La monstruosidad en Siamesas*, de María Belén Aguirre.*
María Alejandra Nallim 155

Un archivo de la infelicidad en la narrativa de Mariana Enríquez: entre lo apocalíptico y la construcción de alternativas.
Samanta Quintero Nasta 185

La participación femenina en la revista El Duende*. La escritora que no fue tapa: lo monstruoso en dos cuentos de Mónica Undiano.*
Julieta Dávila 211

El enigma animal en la narrativa de Antonio Nella Castro.
Raquel Guzmán 235

Conformación de un Neogótico en "Mameluco" y "Crayones" de Verónica Barbero.
Facundo Vargas 249

Relatos impiadosos y prácticas inmorales en la narrativa de Diana Beláustegui y de Grimanesa Lázaro
Liliana Massara 263

PRESENTACIÓN

Poéticas y monstruosidad: los intersticios del malestar

Alejandra Nallim – Raquel Guzmán

La etimología abre dos direcciones para pensar la noción de monstruo: por un lado "prodigio", y por otro (aunque de manera concomitante) "aviso", recordando que en sus inicios la palabra tuvo su campo de sentido en relación con lo religioso o lo divino. Lo prodigioso era aquello inexplicable desde las leyes de la naturaleza, lo que fracturaba el sentido y, por ello, se ofrecía como extraordinario e incluía tanto hechos y objetos deslumbrantes como pavorosos.

Para el entendimiento humano resultaba inexpugnable, en la medida que formaba parte del lenguaje de los dioses, el modo como la divinidad advertía o daba aviso a la humanidad de una manera críptica o de muy difícil comprensión, pero que entrañaba una amonestación y, por qué no, un castigo. El monstruo, esa entidad indescifrable, portaba un mensaje que la razón humana no podía atisbar, y ese deslizamiento del sentido provocaba temor, implicaba entrar a un territorio inquietante y oscuro. Se trataba de existencias desmesuradas –por su tamaño o su moral– o formadas por combinaciones inverosímiles, o bien con deformaciones que alteraban las expectativas habituales, según consigna María Moliner en su diccionario (1966)[1]. La lexicógrafa anota también lo monstruoso asociado a lo magnífico y a las dotes excepcionales de una persona, pero aún en estos casos hay algo del orden de la alteración del sentido.

Prodigio y aviso entablan una relación dinámica, en tanto son tales bajo ciertas condiciones interpretativas delimitadas por las posibilidades socio-históricas de los sujetos, los conocimientos científicos y el modo de constitución de los imaginarios sociales. De ahí que figuras de diversas mitologías suelen ser reescritas desplazando sus rasgos y llevando lo mons-

[1] Moliner, M. (1966) *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

truoso a lo grotesco, la burla o situándolas en nuevos contextos para exponer los motivos que las suscitaron. A la vez, el sujeto frente a lo monstruoso siente alterada su sensibilidad, necesita resituarse, reconfigurar su perspectiva, reacomodar su cuerpo y busca entender de qué le está hablando.

La emergencia de lo monstruoso es incesante: por cada uno que logra explicarse, surgen muchos otros. Deformaciones, enfermedades, amenazas, mutaciones tecnológicas, figuraciones artísticas pueblan nuestras precarias racionalidades. La literatura registra, refracta y produce nuevas perplejidades anudando campos de sentido y semiosis diversas en un trabajo incesante de ficcionalización e hipotetización.

Los artículos que aquí presentamos proponen abrir lecturas críticas sobre monstruosidades para dar cuenta de algunas emergencias y las turbaciones que resultan.

El mundo digital (con las múltiples transformaciones que propicia) es considerado en el artículo de Marilina Aibar titulado "Vestigios de lo monstruoso en *Amapola Lunática* y otros espacios digitales de Fernanda Salas", en el que se plantea la monstruosidad como un dispositivo que permite el diálogo entre los excesos, deficiencias o desplazamientos de las poéticas y los formatos multimedia. En "Cardones de fibra óptica. Narrativas de la poshumanidad en la literatura jujeña reciente", Valeria Sebastián analiza el efecto de desborde que se sitúa en la fricción entre la narrativa de ciencia ficción y las distopías o ucronías en contextos de opresión y colonización. Se funda así un relato apocalíptico e hiperbólico que apela a la revolución como único modo de salir de siglos de avasallamiento. Las disidencias sexuales y los lenguajes que tratan de decirla se analizan en el artículo de Carmen Carrizo, "La monstrificación de los cuerpos disidentes en las 'cartas'" de Bartolina Xixa", mientras que Meliza Ortiz muestra la desmesura como forma teatral en "¿Hay un teatro posdramático en Jujuy? El caso de tres producciones escénicas del período 2007-2018". En ambos casos, la proliferación, la inversión y la disrupción insertan lo monstruoso como malestar, como crítica y como acto de subversión de las convenciones. En un sentido semejante, Cecilia Rocabado analiza "El lenguaje inclusivo como cuerpo monstruoso: transformaciones rupturales en un corpus de poesías del NOA", para mostrar el desborde que produce la presencia de nuevos significantes en el cuerpo poético, en tanto desmantelan las expectativas de la lectura. Por su parte,

María José Bautista vuelve a lo anómalo y horrendo de las tradiciones para abordar "La figura del *mistis* o *istrnjiros* y sus monstruosidades en tres cuentos infanto-juveniles de Jujuy", donde se hacen ostensibles comportamientos que alteran la vida comunitaria y requieren acciones que vuelvan a equilibrarla. La escritura de mujeres como malestar, como intersticio por donde se cuela la memoria, aparece en el artículo de Verónica Juliano, "Mujer que recuerda, niña que dice", haciendo de las imágenes del pasado un *puzzle* monstruoso e inasible.

Estas múltiples emergencias ponen sobre la mesa la potencia figurativa de lo horrendo, su capacidad de constituirse en dispositivo para leer los conflictos que atañen a las condiciones propioceptivas de hombres y mujeres de nuestro tiempo.

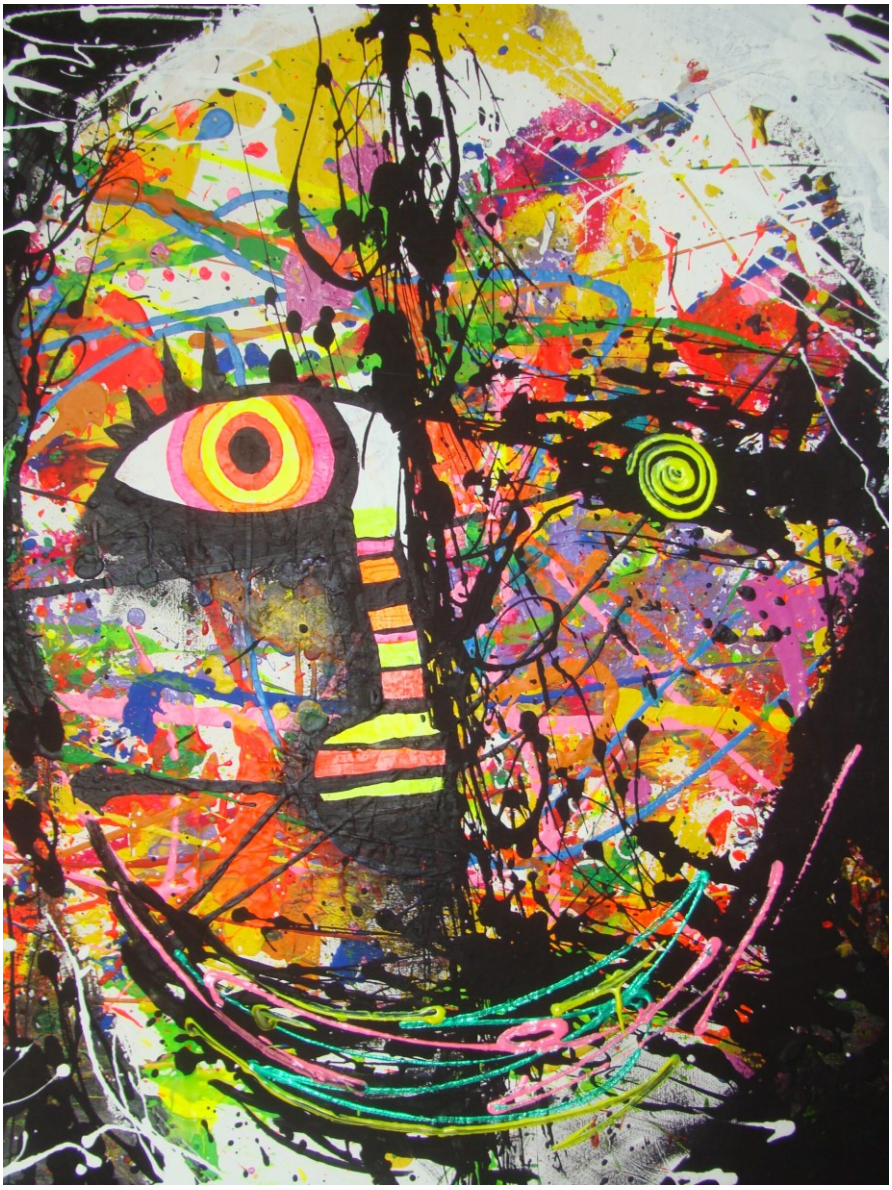
En un segundo bloque, nos adentramos en un conjunto de figuras referidas a la tradición de lo monstruoso (animales, fenómenos, objetos espantosos, belleza diabólica…) que son retomados por la literatura para inscribir la anomalía y el espanto del mundo. Son imágenes que perturban de diversas maneras a enunciadores, enunciatarios, a los otros personajes y, por supuesto, al lector por su aspecto bestial, el proceder inhumano, la actitud despiadada o el carácter enigmático que vulnera las posibilidades de la razón. Luciana Mellado en "Figuraciones y transfiguraciones animales en la poesía argentina contemporánea" trae a discusión la categoría de "animal cultural", a fin de abordar las identificaciones de los sujetos humanos con aves, orugas o conejos para hablar de su propia condición. En "Corpósferas femeninas del terror. La monstruosidad en *Siamesas*, de María Belén Aguirre", Alejandra Nallim desanuda diversos niveles de representación que circulan en el poemario de la poeta tucumana, dando voz a las disociaciones, la fragmentación de la memoria, el espanto de la vida. Un efecto semejante es el que Samanta Quintero advierte en "Un archivo de la infelicidad en la narrativa de Mariana Enríquez: entre lo apocalíptico y la construcción de alternativas", para estudiar relatos que fortalecieron y difundieron el género en las últimas décadas. Otro rostro de lo anómalo se asocia a mujeres que dicen, tejen, recuerdan, rebasando el mundo conflictivo que les toca vivir; tal es el caso de "La participación femenina en la revista *El Duende*. La escritora que

no fue tapa: lo monstruoso en dos cuentos de Mónica Undiano" de Julieta Dávila. La historia como cuerpo contrahecho y amorfo aparece en "El enigma animal en la narrativa de Antonio Nella Castro", de Raquel Guzmán, atendiendo a reescrituras de relatos de la antigüedad. Facundo Vargas en "Conformación de un Neogótico en 'Mameluco' y 'Crayones' de Verónica Barbero", trae a discusión la categoría de ese movimiento estético para leer textos recientes. El recorrido se cierra con personajes desbordantes en "Relatos impiadosos y prácticas inmorales en la narrativa de Diana Beláustegui y de Grimanesa Lázaro", de Liliana Massara, conformando una galería donde lo bestial atraviesa diversos tiempos y discursos para trazar un derrotero de la monstruosidad.

En su conjunto, los artículos atienden de manera transdisciplinar a las problemáticas de las literaturas emergentes y heterodoxas, focalizando las indagaciones sobre las poéticas fronterizas de la monstruosidad. A la vez, las epistemologías de la frontera, las teorías de género y la matriz semiótica de la monstruosidad son los andamios que permiten interpelar las representaciones simbólicas del horror social, los terrores del presente, la tipología de monstruos de las realidades distópicas, como así también las lógicas del miedo, lo abyecto y lo siniestro, las ficciones pos-apocalípticas, los espacios intersticiales de lo humano, pos-humano, no humano, lo animal y post-orgánico como amenazas biopolíticas y de exclusión social. Aparecen también poéticas disidentes cuyos cruces estéticos configuran des-géneros o transgéneros, sabotean la literariedad en un abanico caleidoscópico de formatos, poéticas mixturadas y lenguajes tecnológicos donde se pulverizan las autonomías genéricas. Sus cuerpos textuales traban la lengua como metáforas del fracaso, de la resistencia y la resiliencia en las ficciones glocales de este milenio.

Se conforma así esta primera publicación con la producción colectiva del Proyecto de Investigación A de SECTer-UNJu: "Poéticas fronterizas de la monstruosidad en las literaturas de la Argentina reciente" que tiene como propósito trazar un mapa federal de las Literaturas de la Argentina del presente, interpelando la complejidad estética y la diversidad genérica de sus ficciones.

EMERGENCIAS MÚLTIPLES



Vestigios de lo monstruoso en *Amapola Lunática* y otros espacios digitales de Fernanda Salas

Marilina Aibar
Universidad Nacional de Catamarca
aibar9@hotmail.com

Introducción

Se comparan a menudo las casi infinitas posibilidades de Internet con un vasto mar en el que se navega o (en caso de no saber manipular el timón) se naufraga. La aparición de los blogs, allá por los 90, significó el comienzo de un fenómeno que tiene implicancias sociales, comunicativas y políticas hasta hoy. Aunque pronto han caído en desuso generaron comunidades de lectores, propiciaron un "real" intercambio comunicativo entre los internautas y –lo más importante– sirvieron como herramientas de publicación y/o laboratorios de escritura tanto para escritores profesionales como amateurs.

El NOA no ha permanecido ajeno a esta impronta. Surgieron algunos espacios de escritura que luego dejaron de ser leídos y visitados (en este sentido algunos fueron borrados como *Aguardiente*, gestionado por Alejandro Acosta e Idangel Betancourt), mientras que, afortunadamente, otros –inmunes al embate del tiempo– parecen seguir los cursos de navegación ya produciendo nuevos textos o detenidos, en una especie de pausa, echan anclas y perduran colgados en el mar de la red.

Es el caso de *Amapola Lunática (flor del espacio)* de Fernanda Salas (Salta, 1984). Desde 2010 aparecen en su blog poemas, microrrelatos, citas, anécdotas, pensamientos. Aunque la regularidad de sus entradas se ha ido perdiendo y, de hecho, la última actualización fue en el año 2018, resulta un espacio digno de estudio. Que no sea "alimentado" por su autora, seguramente se deba a que además de publicar tres poemarios: *No somos indies* (2013), *El futuro ya no existe* (2016), *Ningún poema* (2019) también trabaja como editora, empleada municipal y joven madre.

Por otro lado, entender la monstruosidad en la literatura como lo que está fuera de la norma implica dibujar una cartografía con inclusiones y diásporas que no siempre conducen a resultados integradores. En cambio, si observamos el fenómeno como un dispositivo que permite un diálogo entre los excesos, deficiencias o desplazamientos que las poéticas encarnan con los recursos que los formatos multimedia ponen al alcance de los escritores, nos acercamos a trazar ciertas variables en las propuestas que la literatura digital de los últimos años nos está mostrando. En este sentido, Fernanda Salas gestiona distintos espacios digitales y en todos se advierte una inquietud incisiva por la imagen y una pericia creativa para el uso de los códigos multimedia. Respecto de la palabra de Salas, además de los juegos discursivos, aparecen (a veces en forma explícita, otras en elipsis), cuerpos fragmentados, autocanibalismo, imágenes mutantes que expresan acontecimientos con vestigios monstruosos. ¿Cómo se manifiesta esta monstruosidad y de qué manera impacta su naturaleza disruptiva en la renovación de la palabra? El objetivo del presente artículo es observar "*las derivas monstruosas*" que exhibe el discurso tanto en el espacio mencionado como en su cuenta de Instagram.

Se supone que la espectacularización de la monstruosidad deja entrever la búsqueda de una nueva fisonomía poética. Algunas reflexiones de las teorías digitales han de proporcionar constructos teóricos-metodológicos para estudiar el tema e interpretarlo. Se espera que el resultado de esta investigación permita –además de contribuir a la producción del grupo de investigación "Poéticas fronterizas de la monstruosidad en las literaturas de la Argentina reciente"– indagar en los derroteros actuales de la literatura mediada por formatos tecnológicos en el NOA.

Del Blog e Instagram

Méndez Cabrera (2012: 217) esboza una definición, conforme a la cual el *blog* es un sitio *web* que se actualiza de forma periódica y que recopila cronológicamente textos de uno o más autores. Se puede comparar con un diario, un baúl de ideas, un laboratorio de escritura o un lugar de encuentro; de hecho, puede ser todo eso a la vez. Generalmente, se clasifica por temas o tópicos (cocina, arte, entretenimiento, literatura, deporte, etc.) pero también permite comentarios de los lectores-

cibernautas, lo que resulta novedoso e, incluso, rico para cualquier tipo de comunicación. La persona que lo administra, la/el/ *gestora/or* o *bloguera/o* tiene cierta libertad de decisión sobre el contenido y el diseño; es más, puede transgredir cualquier norma básica de comunicación si así lo desea.

En caso de ser un *blog* personal, cualquier tema puede tener cabida (Méndez Cabrera, 2012: 218). Los tópicos pueden ser variados, desde relatar las últimas experiencias del autor hasta compartir gustos musicales, fotos, vicisitudes de un viaje o concierto, las experiencias como estudiante universitario o simplemente comunicar lo que desee en cada momento. Debe ser *honesto* en todos sus aspectos: desde incluir la información del autor, de ser posible con una fotografía (para establecer una base de confianza), crear títulos atractivos/descriptivos del contenido real del artículo o entrada, hasta avisar de forma clara al lector/cibernauta/usuario hacia dónde le dirige el enlace, en especial a la hora de centrarse en los temas y de ser constante en la publicación.

En cuanto a la estructura básica de un blog, Méndez Cabrera (2012: 219) refiere que "el diseño de interacción de un *blog* es relativamente sencillo" y suele contar con una estructura básica en que habitualmente tienen cabida los siguientes elementos: título; *tagline* (subtítulo del *blog* donde se indica de qué trata o qué temas abarca); páginas estáticas con descripciones del espacio (biografía del autor, formas de contacto, etc.); entradas, *post* o anotaciones; comentarios, que pueden ser autorizados o no por el autor; *blogroll* o enlaces que llevan a otros blogs afines; etiquetas, *tags* o palabras clave que representan resumidamente el contenido del *post*. Debido a la brevedad e inmediatez de estos tiempos, o su *liquidez* en el sentido de Bauman (2000), un posteo normal en el *blog* es aquel que tiene entre 400 y 500 palabras, distribuidas en tres o cuatro párrafos.

Instagram, a diferencia del blog, nació hace aproximadamente doce años. Se presenta como una red social que tiene movimiento continuo tanto en su contenido como en su forma. Atrapa la aparente versatilidad y el diseño a modo de vidriera donde es posible exhibir toda clase de productos. Popular entre los jóvenes, puede guardar archivos, fotografías y videos en forma temporal o permanente.

Mientras que el blog ha caído en desuso, esta aplicación cada vez tiene más usuarios.

Más que formatos

No obstante las definiciones dadas, resulta pertinente agregar algunas cuestiones importantes. Los dispositivos digitales más que formatos hoy devienen en terrenos de disputa pues ponen en movimiento no sólo códigos, discursos, imágenes, audios –"compactados" en un mensaje– sino usos que dialogan con significaciones subjetivas, representaciones sociales, cuestiones asociadas al poder/saber, a la producción tecnológica, etc. Estos cuerpos formateados por la tecnología llegan a ser dispositivos sociopolíticos.

Se entiende el "ciberespacio" como el lugar imaginario al que uno es transportado cuando se conecta a Internet. Debido a la automatización del acto no se repara en el hecho de que con cada ingreso a la web se despliega un mecanismo de representación que simula la incursión de un viaje en un espacio aparente. Esta dinámica de figuración no es internalizada de forma consciente, pues la experiencia interactiva generada por el ordenador y las tecnologías informáticas en general presuponen que el medio posee una transparencia relativa en tanto implican al cuerpo y a la mente en forma natural. Además, mediante la interacción, el interlocutor se coloca en una situación de simetría frente al locutor y pierde de vista la mediación tecnológica. La simbiosis que el receptor entabla con el sistema (el mouse por ejemplo extiende la mano, entra a la pantalla y manipula objetos abstractos), la percepción de que puede "conectarse" mediante links con otros sitios y la interacción con distintos internautas producen la impresión de que todo está al alcance de un clic. No obstante dicha presunción, los espacios anclados en línea (Blogger, Instagram, Facebook) están de cierta manera predeterminados por las grandes empresas tecnológicas y sus límites no dejan de transmitir cierta reserva: la virtualización ilimitada del ciberespacio se contrapone con el arribo a un sitio preciso, pre-formateado por la plantilla y administrado por un autor.

En este contexto, cobran importancia las palabras de Scolari (2014: 276) un "sitio web no es simplemente un punto en el espacio, sino una síntesis temporo-espacial que podemos llamar un *lugar*. Un lugar es un espacio más su experiencia". Así pues, más allá de que se trate de una concepción abstracta, percibimos Internet como un ámbito "donde suceden cosas". Si al espacio le agregamos "experiencia" la idea de un

espacio personal en Blogger o en Instagram cobra otra dimensión: *pergeña un ámbito de encuentro donde la experiencia sensible trae consigo tanto la expresión de una subjetividad manifiesta como el diálogo con los participantes dentro de una situación comunicativa*[1]. Asimismo, ambas plantillas presentan dos zonas: una de emisión y otra de recepción.

Incluso si la zona de emisión contiene un texto digitalizado (usual en los blogs de escritores pues estos publican columnas en periódicos y luego las reproducen en la bitácora) las marcas deícticas de la edición impresa se ven alteradas por las nuevas referencias en las que se ancla la página virtual. Se corre el riesgo de pensar que un texto publicado en una edición impresa y luego reproducido en una bitácora es el mismo o que el texto digitalizado constituye una copia del impreso original. Sin embargo, no es así. Aun cuando las palabras publicadas en la versión analógica sean iguales, la materia, el dispositivo y las circunstancias enunciativas son diferentes. Ya Landow en 1997 destacaba: "cuando un texto impreso se convierte en un texto electrónico, deja de poseer la misma clase de textualidad" (p. 43).

Así pues, el sitio personal de un autor dentro de un blog o Instagram implica un *lugar virtual* de comunicación, pero también, a la vez, *el escenario donde algo ocurre*. Lo interesante de estas plataformas en línea es que se han convertido en medios de gestión y difusión para escritores profesionales y amateurs. Asimismo, tiene mucho que ver el hecho de que la percepción espacial del soporte termina por acortar distancias: interactuar con una figura tradicionalmente distante –como eran observados los escritores– resignifica la comunicación e influye en la idea que los lectores se hacen sobre un autor.

Las plataformas y su valor cultural (o contracultural)

Las banderas de libertad y apertura enarboladas por la literatura han provocado que no quedara reducida a unos pocos emisores y lectores ni sometida a unos determinados espacios. En este sentido, el entorno digital no deja de presentarse como un excelente laboratorio de experimentación. El nuevo escenario acarrea una serie de cambios sustanciales: el modo de leer, la textura del discurso, la mezcla de códigos, las formas de interacción, la hiper vinculación de textos, conllevan una

[1] El subrayado es mío.

serie de factores que reabren el debate sobre qué entendemos por literatura y ponen en el centro del campo la discusión respecto de la validez de estas obras digitales como literarias.

No cabe duda de que lo digital *zarandea* al texto literario y con ello también al lector, quien recibe instrucciones imprevisibles que debe aceptar para poder jugar el papel que le ha sido asignado. El lector de papel, a pesar de que debe escudriñar el texto, tiene ante él una página cuyo orden ya ha sido establecido previamente por el autor. Podrá en este caso exprimir el texto en la medida en que sea capaz de hacerlo, pero deberá realizarlo en la dirección que ya le viene marcada. Tal situación cambia si hablamos de un lector de literatura digital puesto que, tal y como señala Laura Borràs Castenyer:

> Un hipertexto, en definitiva más que un texto –que, de serlo, es siempre virtual porque nunca será aprehendido por los lectores del mismo modo, puesto que la implicación personal, la elección de cada uno, lo imposibilita– es más bien un proceso de lectura. Un proceso creado por el lector gracias a las posibilidades combinatorias que le pone al alcance el soporte electrónico que lo produce (Borrás Castenyer, 2002).

La literatura digital otorga al lector un papel mucho más activo que resulta sumamente cautivador y fascinante, pero no por ello menos afanoso. La aproximación al texto es la lectura, de modo que cuanto más atenta a todos los significados que conforman el texto más completo será el proceso. Sea como fuere, no cabe duda de que el lector debe aprender a leer de otro modo. El aprendizaje no siempre se muestra como una experiencia sencilla y exige cuanto menos acostumbrarse a ello en muchas ocasiones a base de un ejercicio de prueba-error.

Por otro lado, el uso literario de plataformas de edición-publicación y redes sociales comenzó a ganar popularidad entre los escritores que buscaban compartir sus obras con una audiencia global. Tales creadores ingresaban en la periferia del campo artístico; no obstante, la naturaleza del medio virtual los conectaba entre sí, conformando una red, en principio, contrahegemónica. La consolidación de esas nuevas comunidades en línea dio lugar a lo que, en términos de la teoría de Bourdieu, se entiende como el principio de jerarquización au-

tónoma. Es decir, los artistas digitales comenzaron a reconocer, entre los suyos, a los autores que destacaban por la calidad, frecuencia y particularidad de sus posteos. Había nacido la autogestión y promoción online.

Otra posición crítica que contribuye a ilustrar lo que estamos señalando es la que relaciona el entorno digital con la artificiosidad, entendida como un "artefacto hecho para el engaño", algo aparente y vacío. La poca familiaridad con el medio es, sin duda, un impedimento a la hora de acercar prejuicios a la pantalla. Si bien las obras digitales pueden lucir "poco naturales", esta aparente desconfianza no es otra cosa que la complejidad en la expresión que este medio posibilita. El "artefacto" literario es, ahora, palabra leída, dicha y "vista", una característica peculiar de la creación literaria en el medio digital.

La complejidad en la expresión, o sea, la transmisión de los significados del texto por diversas y diferentes vías a la vez es un comportamiento análogo al de la disposición del texto literario en multitud de caminos de lectura. La multilinealidad, la fragmentación, los hipervínculos, son algunas vías a las cuales esta literatura nos obliga a transitar en una repetida relectura. Empezamos con unos pequeños sorbos para, entre el ir y el venir, bebernos todo el texto. Y es posible que acabemos con un brindis con quien creó la obra, como partícipes de la creación de significados globales que nos permite, como lectores, esta otra manera de contar. En esta apasionante travesía que es la lectura de la literatura digital, en la cual se abren rutas llenas de peligrosos arrecifes y otras en las que tranquilas corrientes tropicales nos llevan a toda velocidad, de pronto nos encontramos dudando de si nos hallamos en el lugar que habíamos previsto. Nos palpamos en busca de una brújula pero el impaciente deseo, la lectura, nos empuja a navegar y seguimos. Y, solamente después de arriesgarnos, comprenderemos que hasta la duda y el miedo forman parte de esa ficción que el autor ha creado para nosotros. Es, sin duda, la parte lúdica de la lectura la que el medio digital nos permite experimentar con más fuerza. Y como parte del juego estético y metadiscursivo el lector es consciente de que no está solo ante el acto de contar, sino también ante un perfecto acto de mostrar. El cambio es decisivo y sustancial: el lector pasa a formar parte del espectáculo y, aunque en la mayoría de las obras digitales ha de decidir, tocar, cambiar, escuchar, leer… esta

participación ficticia no es más que una treta literaria, eso sí, distintiva y fundamental de la literatura digital.

De monstruos pasados y recientes

En *El origen de la monstruosidad*, Jorge Bafico (2015) investiga acerca de los asesinos en serie y señala:

> …son seres que se escapan de las reglas establecidas y de los parámetros de lo que se considera estándar. En una sociedad en la que se establecen clasificaciones para imponer orden, los monstruos son aquellos seres que no se ajustan a las categorías existentes por exhibir comportamientos anormales o por presentar contornos difusos, tener formas extrañas o ser a-formes, incompletos o diferentes. (Bafico, 2015:21)

Andrea Torrano en *Ontologías de la Monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico* subraya que la existencia de monstruos cuestiona el poder de la vida para mostrar el orden, por lo tanto, no significa una amenaza que pretende eliminar la vida, sino más bien transformarla (2015: 94). Retoma, por un lado a Canguilhem (1971), quien entiende la monstruosidad como una anomalía compleja, y observa que la anomalía es identificada con la anormalidad y por otro lado, a Foucault (2000), quien concibe la monstruosidad como un concepto jurídico-biológico y jurídico-moral. El monstruo es el antecesor del anormal.

Podría entenderse lo monstruoso como una estética y también como moral. Focalizado el carisma estético, la desproporción, lo inconmensurable, los desórdenes se erigen como variables importantes mientras que la perspectiva moral asocia la monstruosidad al comportamiento. De este modo la monstruosidad se inscribe en las acciones, en las conductas. Los seres no existen como entes independientes sino sólo en relación a hechos, sujetos o situaciones. Es a partir de esta ontología que algunos autores han abandonado la visión tradicional del sujeto y proponen nuevas subjetividades ligadas a la monstruosidad (Torrano, 2015: 1). La vida del hombre como individuo biológico se inserta en la del hombre como sujeto político. En su análisis, Torrano hace mención a la idea de *cyborg* lo que supone a un organismo cibernético, un híbrido

de máquina y humano, una criatura de realidad social y también de ficción. De esta manera, la vida se convierte en objeto de poder, pero también en objeto de resistencia.

En *La ventana abyecta: Cultura monstruosa y redes sociales* (2016), Israel Roncero analiza la web y las redes sociales para plantearlas como herramientas de intervención social sobre el espacio público, al que también se accede a través de un no-lugar íntimo. Las redes sociales permiten abstraerse de las regulaciones, las cláusulas y exigencias, pero al mismo tiempo inducen a través de mecanismos solapados a la exhibición y producción constante. El sujeto accede desde su condición de intimidad, parecería que desde las cuatro paredes de una habitación, puede fantasear con dejar fuera las regulaciones y códigos que quieren amordazarlo. "Es un espacio donde gestiona su autonomía, que se ve favorecida por el contexto de reflexión personal que este habitáculo de intimidad propicia" (Roncero, 2016: 72). En este punto, cabría interrogarse si realmente supone un espacio de intimidad, o si esta intimidad se encuentra en jaque, en peligro, y representa una puerta para la sobre exposición. El mundo virtual genera nuevas formas de interacción, instantáneas, casuales que a veces tienen rostros, pero otras se presentan sin cuerpos y sin ojos, lo que no impide que accedan al contenido personal de los usuarios.

La red parece fomentar un modelo de agencia colectiva donde diferentes tipos de monstruos acuden a ese no-lugar, buscando refugio. Pues esta se revela, en tanto que huida de la humanidad, como el lugar donde convergen todas las líneas de fuga de estos monstruos exiliados; el cónclave idóneo para el reconocimiento mutuo de las diferencias. Los sujetos ven en estos espacios, un "lugar" al cual ir, al cual recurrir, en el cual expresarse, donde pueden sentirse parte (2016: 87).

Un *monstruo* llamado Internet: hipermedia y/o cultura algorítmica

Si bien no son términos equivalentes, no parece importante trazar límites o discrepancias aquí, pues todo converge en el hecho de que las tecnologías de comunicación informática supusieron un cambio disruptivo en la vida social y cultural.

Debido a las ilimitadas funciones de la web, su casi inmediata respuesta a los usuarios (la dada por las inteligencias

artificiales el ChatGP constituye un ejemplo palpable) o la astronómica cantidad de (des)información que aloja, esta se erige como un lugar híbrido e inconmensurable. Parece manipulable, pero al mismo tiempo resulta amenazante, se accede fácilmente, pero en su réplica amigable subrepticiamente extrae datos, da la impresión de que genera comunidades de amigos, pero en el fondo la conexión es solitaria y a través de una máquina. O sea, la red es vista (o está considerada) como social pero la interacción que impulsa resulta individual.

Por otro lado, el carácter exponencial de la cultura digital ha provocado que las distinciones entre los productos generados por esta y la vida real desaparezcan. Las vidas se hacen mediáticas en la medida en que las redes y los dispositivos tecnológicos crean una *falsa ilusión de conexión y camaradería* que a veces lleva a lucir real, y otras, como fingida. Gracias a esta supuesta cercanía los usuarios piensan que lo que ven en las redes o en los espacios digitales es lo que efectivamente sucede. Sin embargo, los datos reales se mezclan con opiniones, imágenes, audios, argumentos o imprecisiones, y como están todos los códigos combinados en un solo espacio o mensaje no es posible diferenciar lo genuino de lo apócrifo o lo real de lo montado.

La crítica que Adorno forjara para la industria cultural, ha quedado opacada en la cultura digital. Aquí no sólo la información falseada cobra vida sino tiene mucho que ver el uso *creíble* que los algoritmos de las redes sociales hacen de ella. Al viralizar noticias falsas –de alguna manera– les dan mayor relevancia y, por consiguiente, les otorgan cierta autenticidad. Con el agregado de que la big data reacciona ante la simpatía o desagrado que le producen al usuario ciertos temas y forma un perfil de él. O sea, las grandes empresas Google, Apple, Meta, Amazon y Microsoft obtienen un perfil de consumidor que les permite deducir comportamientos y formas de vida.

En este contexto, el ámbito intelectual ha tomado distintos caminos. Algunos formadores de opinión se han plegado a la espectacularización y a la vorágine de la red, pero los escritores –por lo general– han aprovechado la formación de comunidades gestionadas por *Blogger* o *WordPress*, la digitalización y los libros en formatos electrónicos para difundir sus trabajos. Previo a tal irrupción y expansión del mundo virtual, el estado del campo literario imponía un espectro de posibles posicionamientos y trayectorias a quienes pretendían ingresar en él.

Para poder publicar textos, los autores debían estar contratados o sostenidos por medios masivos de comunicación o instituciones del Estado. Si –como la gran mayoría– decidía iniciarse de manera privada, debía hacerse cargo de financiar todas las instancias que involucra la publicación, o sea, tareas de corrección, edición, maquetado, inscripción legal, impresión y finalmente las labores que conciernen a difundir y publicitar el producto final.

El surgimiento de plataformas virtuales permitió que los autores puedan compartir sus obras con una audiencia global, sin los mencionados obstáculos económicos que antes se presentaban. En síntesis, más allá del monstruo de formas visibles, invisibles, mutables y ensambladas que parece configurar la web resulta pertinente observar la monstruosidad como un gran dispositivo que permite un diálogo entre los excesos, deficiencias o desplazamientos que las poéticas encarnan con los recursos que los formatos multimedia ponen al alcance de los escritores.

***Amapola lunática* y *fer_lunar* (IG)**

El blog

Habíamos comenzado trazando una hoja de ruta concreta: analizar "las derivas monstruosas" que exhibe el discurso de Fernanda Salas tanto en el blog *Amapola Lunática* como en su cuenta de Instagram *fer_lunar*. Pero antes de ir a ello, ubiquemos los espacios a través de los cuales Salas difunde su obra.

Entre 2010 y 2018 la escritora salteña gestionó un blog que presenta un título interesante –amapola lunática– debido al contraste entre la sencillez de la flor y el adjetivo que connota cambios bruscos de carácter o de humor. ¿Puede una flor transmutarse? Y si fuera el caso, ¿qué aspectos cambian?

El blog está diseñado en mosaicos. Esta arquitectónica permite leer de varios modos sus creaciones. Desde una forma clásica de lectura, en forma de revistas o magazine o haciendo clic en las imágenes que funcionan a modo de portada paratextual de sus poesías. La mayoría son imágenes sobre elementos cotidianos del paisaje cosmopolita que la rodea: graffitis, selfies¸ autorretratos, imágenes panorámicas, distintos objetos, etc. Este elemento resulta fundamental, puesto que marca el sentido urbano de su poética, cuya máxima manifestación es la libertad tanto discursiva como temática. Además,

siguiendo con esta idea, son pocos los poemas publicados que cuentan con título, lo que acentúa aún más esta idea de libertad y/o desarraigo. Por otro lado, su poesía no parece presentar una línea temática definida, pero, a partir de una lectura global, es posible encontrar unos cuantos temas transversales: la mirada de un yo que reflexiona o se expresa, según el caso, sobre diferentes pensamientos y emociones acerca de la cotidianeidad que la rodea y su propio mundo interior; la fragilidad humana; la resignificación de su entorno y la literatura son temas que también ocupan un lugar importante en su poética.

Por otra parte en Instagram Fernanda Salas, se anuncia como poeta y también como instructora de yoga. Hace específicamente mención a dos vínculos web.

El primero refiere a otra cuenta de Instagram, aparentemente destinada exclusivamente para contenidos de poesía y yoga, a diferencia de su cuenta prima, que existe en virtud de una mezcla entre aficiones, vida cotidiana y vivencias diarias.

El segundo vínculo encontrado conduce a otro tipo de espacio denominado: **ISSUU.** Este nuevo espacio brinda un servicio que permite visualizar el material digitalizado, en formato libro, de forma realista y personalizada. Está hecho para parecerse lo más posible a una publicación impresa, con un formato que permite vivir la experiencia de lectura lo más cercano posible a un libro o a una revista abierta y una vuelta a la página animada. Aunque los documentos en Issuu están diseñados para verse en línea, es posible guardar una copia de ellos. Dentro de este espacio, se alcanzan a apreciar en alrededor de 40 páginas, los poemas de Fernanda.

La siguen 1801 personas y ha realizado 681 publicaciones que varían en cuanto al contenido. La primera publicación data del año 2015. En esa seguidilla de fotografías expuestas no se registran aspectos poéticos, se enfatiza más que todo en la vida personal. Hay que considerar que esta cuenta fusiona varios aspectos de la vida de la escritora, incluso la vida familiar, los amigos y seres queridos. Las primeras publicaciones muestran sus aficiones como series, libros y lectura, también sus vínculos y relaciones personales, ideologías y creencias sin necesariamente tener algún signo o algún renglón de poesía. Imágenes propias y posadas, el crecimiento de su vientre en la época de gestación de su hijo.

Sin embargo, la cuenta cambia de impronta al incorporar los poemas. Se publican invitaciones a eventos y exposiciones, desde un lugar más acotado a resaltar estas facetas. Asimismo, va a surgir la afición al yoga y su rol como instructora.

Sus publicaciones juntan un estimativo de hasta 50 likes (me gustas) en cada una, siendo las imágenes de poemas las que tienen más de 38 likes. Lo que muestra una mayor predisposición y aceptación por este tipo de contenido. Las interacciones con sus seguidores varían de publicación en publicación, algunos comentarios son extensos y otros sólo se limitan a emoticones.

En sintonía con la visión de Torrano y entendida la monstruosidad como una visión estética que propicia los híbridos, las fragmentaciones, los quiebres de los parámetros normales, es preciso volver a la pregunta que vertebra esta publicación: ¿cómo se manifiesta esta monstruosidad y de qué manera impacta su naturaleza disruptiva en la renovación de la palabra?

La monstruosidad se manifiesta en un desborde de la imaginación que hace que lo feo, lo no dicho, lo oculto se ponga en evidencia y dialogue con los miedos y ansiedades de la vida cotidiana. La “dulce espera” no es tan apacible cuando se toma consciencia de que un otro cohabita el espacio singular del cuerpo. El territorio de lo impensable se hace imagen y palabra.



En mi útero
crece
un poema distinto,
variación del mundo.
Un monstruo
que alguna vez
tendrá lengua propia.
yo
que vivo salpicando el silencio
mastico letras.

El poema resulta significativo *per se*, la creación de una nueva vida es un don y un derecho de la naturaleza femenina. Pensar la maternidad desde otra óptica es lo novedoso. En la actualidad, el periodo de gestación es algo que se ve y se siente diferente; de hecho, se torna casi obligado socialmente mostrar, así sea en parte, a ese monstruo que consume a diario el cuerpo materno y al cual no se le puede faltar ni fallar porque muere. La ambivalencia entre lo monstruoso y lo divino se pone en juego.

La fragmentación de los cuerpos, de la mirada o de las imágenes constituye otro tópico que tiene que ver con la monstruosidad en el sentido de división o fracción. La cultura dominante establece esquemas que categorizan lo correcto o incorrecto. Lo monstruoso hace que salga a luz lo que se quiere ocultar o negar. Además, problematiza los estereotipos en tanto que muestra lo que la sociedad reprime.



Cómo te gustan los hijos de puta.
Esos lindos,
dulces,
tiernos,
y que en lo mejor que están
vomitan un:
Perdón,
pero no te puedo querer.
Y vos,
entre superada y superada, (nunca menos)
Todo bien,
no vaya a ser que no cojamos.

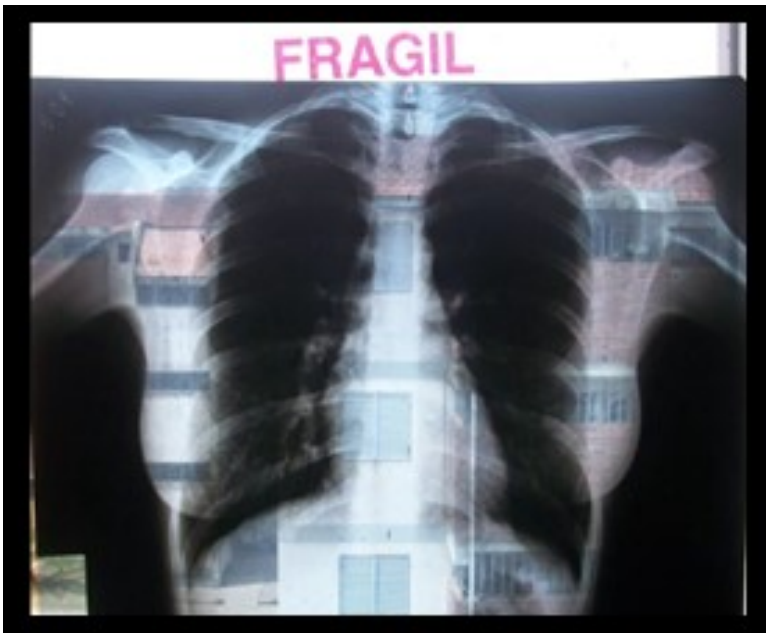
La fragmentación del *yo*, de los sentimientos, del cuerpo gira en torno al amor imposible, rebelde. Ese amor que se sabe intenso pero tóxico; un amor de aventura, pero líquido, espontáneo, que no ocupa un lugar en el espacio, pero que problematiza los estereotipos y contradicciones. La fotografía, por su parte, manifiesta la mirada, el pensamiento, la racionalidad de saber que va a naufragar y, a pesar de ello, hay una convicción de continuar, tal vez por simple impulso vital o por hedonismo. Recuerda a las conejitas de Playboy. No una intención de engaño, todo es claro. Pero duele. La palabra recoge el gesto afilado: "entre superada y superada, (nunca menos)". Con esa fotografía, además, se desdibuja el amor convencional, que suele tener como icono al corazón. Esta vez la protagonista es la cabeza, la frente, los ojos y sus prótesis.

Por otro lado, si se piensa en el diseño de la página que despliega el blog, se cae en la cuenta de que también alude a fragmentos. Las fotografías semejan un panel de mosaicos a modo de galería de arte, en la que se pueden apreciar, además de poemas, fotografías, notas la fragmentación del espacio. Como si el lugar de enunciación ya estuviera a priori hecho de retazos, las palabras o las cámaras de fotos –dispositivos monstruosos– hacen que salga a luz lo que se quiere ocultar.

La fragilidad humana representa otro vestigio monstruoso dentro del espacio web *Amapola lunática*. Comulgan allí la fragilidad corporal con la existencia misma del ser cotidiano. No existen cuerpos fuertes ni héroes que los sostengan. La fragilidad, que a su vez empuja a la transformación para resistir, llega a ser una constante de la vida. No sólo reside en el cuerpo, sino también en las pasiones.

Lo monstruoso se encarna en lo más insospechado: la debilidad que conduce a lo impredecible. Contrariamente a lo esperado, la fragilidad se torna violenta y está dispuesta a salir de súbito o en moderadas cuotas.

En "Frágil", tanto la fotografía como el poema interpelan sobre la constante controversia entre lucha y fragilidad. Ambos dejan aflorar la fatiga de cargar con esa dualidad. La autora emite su deseo de romper definitivamente con la poesía, como si ello fuera una marca de vulnerabilidad.



Tengo los pulmones de papel,
en mi pecho silban pájaros.
Se disputan,
en medio
de somatización y masoquismo,
mis palabras.
Quiero matarlos.
Quebrarles el cuello,
arrancarles las alas,
escupir sus plumas
y, por fin,
terminar con la poesía.

La fotografía propone dos imágenes como en palimpsesto que apelan al sentido de quien observa. La radiografía impone su presencia y deja al descubierto los pulmones, órganos fundamentales gracias a los cuales se respira, inhala y exhala la vida. Vista de esta manera, la caja torácica hace pensar en una enfermedad, pero en el fondo se advierte un edificio con ventanas cerradas y abiertas, a las que se asocia con seguridad y protección. De nuevo se advierte que la autora juega con la dicotomía fragilidad-seguridad, de ahí que sea posible pensar que en todo ser vivo convergen ambos sentires. La autorreferencialidad en la unión fotografía-poema constituye un vestigio patente de lo monstruoso que combina lo humano y lo animal. Los pulmones son papeles y las palabras pájaros que escupen plumas.

Otra faceta monstruosa tiene que ver con el autocanibalismo. Más que un ritual para adquirir fuerza, coraje y energía, sería importante saber si se puede pensar en un canibalismo simbólico d*entro* la literatura, sobre todo de la literatura en formato digital. En un posteo sin fotografía de *Amapola lunática*, podemos encontrar algunas referencias:

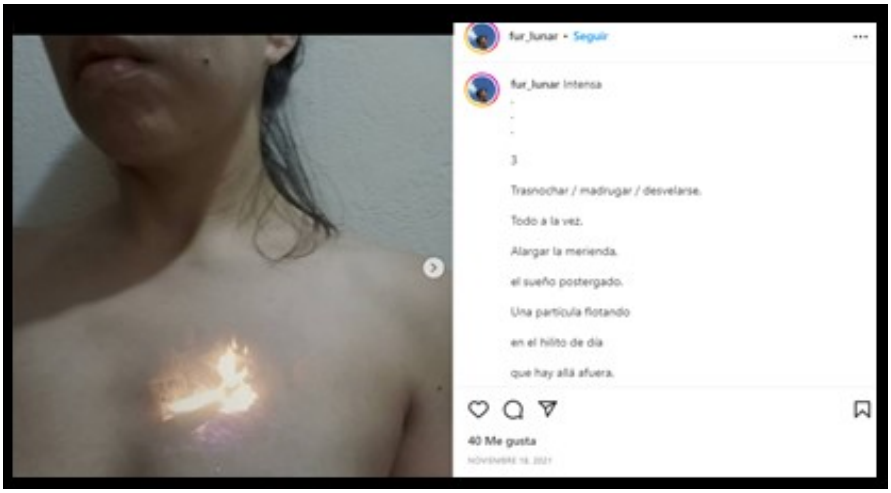
Me como este poema
....
Éste
y todos los poemas.
No voy a dejar de querer más.
Me alimento del vacío
Todos los poemas
y el vacío.
Este exceso no es violento
No lo es tampoco que no me quieras
amor, que no me quieras.
Nadie muere de eso,
Peor es masticar el silencio.
Siempre te leo
y tu sonrisa es tan clara:
No me querés.
Yo engullo y te leo.
Me atraganto con este silencio
en que miras al costado.
También gozo
No cierro
las ventanas

de tu texto,
de tu sexo.
Y no.
No,
no me muero.
Nadie se muere de eso.

Comer para no hablar. Callar y tragar el vacío. Atragantarse con lo que se lee. Como si la literatura digital tuviera que engullir el silencio. Fabricar excusas para no hablar. Quedarse en el margen. Autocomerse. Se trata de comerse al otro no con la intención de destruir ni de matar, sino de poseer. En el caso de este poema, deglutir la virilidad para sentir un placer mayor y, en consecuencia, pensar en la creación y en el nacimiento de algo diferente, ni bueno ni malo, pero sí distinto e innovador que surge desde que me como al otro y me apropio de sus modos, sus palabras, su cultura, su forma de ser y representarse.

Instagram

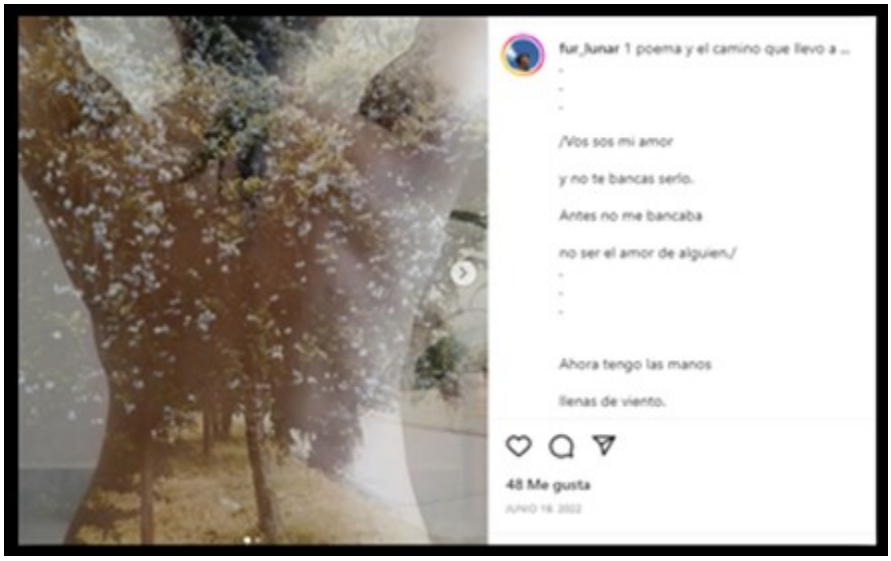
En otro sentido, al observar su cuenta de Instagram (*@Fer_Lunar*), es posible advertir que la creación de Salas experimenta una transformación respecto del blog analizado en los párrafos precedentes. Desde luego que esta nueva plataforma permite jugar con las formas, colores y ofrece un sinfín de posibilidades; de hecho, optimiza el trabajo artístico gracias a la centralidad que ocupa la imagen visual, que colabora a su vez en la producción del contenido poético. En cuanto al eje temático de este nuevo espacio, podemos decir que aborda tópicos variados, como en el *blog*, aunque se destacan la unión con la naturaleza, las emociones propias de la edad y, en consecuencia, la exploración de un nuevo estado emocional (tal vez madurez emocional). No hay que dejar de lado el hecho de que, al tratarse de una red social dinámica, los temas de gran impacto están vinculados a problemáticas actuales.



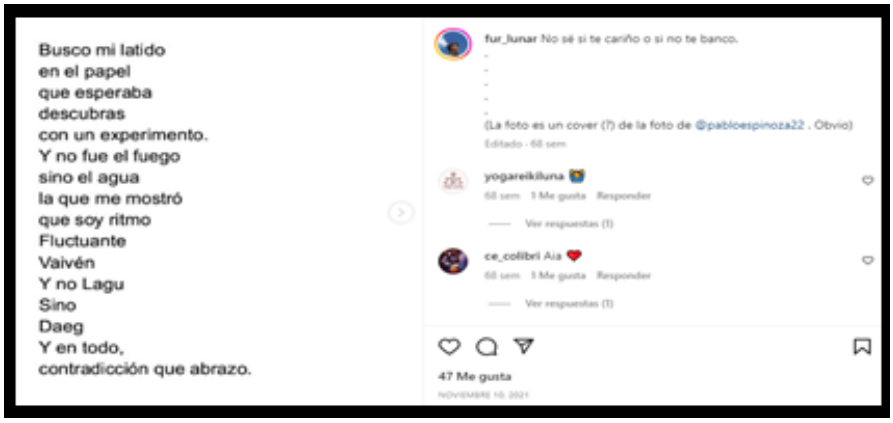
Cabe destacar que los usuarios de este tipo de espacios son relativamente jóvenes, por lo que las/los creadores de contenido digital deben respetar ciertas pautas que están establecidas tácitamente por la lógica de Instagram: más imagen, menos palabras; o palabras absorbidas por la imagen.

Tanto la fotografía como el breve poema que la acompaña hablan de un tiempo sin tiempo. A simple vista es posible interpretar que *trasnochar*, *madrugar y desvelarse* refieren a lo mismo, son sinónimos, sin embargo, es necesario señalar que estos verbos hacen referencia a tres momentos y acciones diferentes: así, si se trasnocha seguro que no se habrá de dormir en ningún momento del día; si se madruga, la jornada comienza antes de lo usual, mientras que si alguien se desvela el descanso ocurrirá más tarde de lo que suele suceder. Estos juegos discursivos dialogan con el tiempo que transcurre, pero también con un afuera que posterga. Lo monstruoso se revela en el interior. En la llama que percibe el paso insondable del día.

En la próxima imagen se observa algo similar a lo anterior:



Aquí, Fer Salas muestra la silueta de su espalda, en la que se empalman un palimpsesto de árboles con flores amarillas y blancas. El poema habla de la aceptación de no ser correspondido. Por lo demás, muestra algunos detalles, como los brazos extendidos que proyectan la idea de libertad y unión con la naturaleza, manifestada a través de una suerte de sortilegio que otorga sabiduría y plenitud. Tanto la imagen como su creación ponen de manifiesto una transformación en el sentir del yo poético. Una "imagen mutante", realizada a partir de un *collage* de elementos ilustra una subjetividad atravesada por la consciencia de un sentir no correspondido.



En este breve poema sin imagen se manifiesta de algún modo la transformación de la escritora. El blog ha sido testigo del dolor de sus amores no correspondidos, del deseo de la carne sobre el amor propio y de la constante dicotomía que le suponía mostrarse fuerte y sentirse frágil.

En este espacio las temáticas están centradas en una evolución emocional y en la comunión de lo que desea y siente. Es notable la importancia que le otorga a la naturaleza, pero también al tiempo y a su ser tanto interno como externo.

El poema deja entrever la relevancia de la escritura en su vida (busco mi latido en el papel); se observa, además, que el verbo se encuentra en un tiempo presente (busco), mientras que el verso que le sigue está en un pasado imperfecto (esperaba descubras), como un tiempo imperfecto que quedó en el tiempo y no se concretó. Por otro lado, el yo poético expone la antítesis de lo que pensó que era y la claridad de saberse revelada a sí misma (soy ritmo); sin embargo, es consciente de que todo ser posee sus contradicciones, por lo que no reniega de ellas, sino que las acepta como parte de su construcción. El saberse monstruo en algún sentido completa el aprendizaje y abre puertas a la renovación.

Antes de finalizar, cabría hacer una reflexión acerca de los dos espacios. Tanto Instagram como el blog constituyen espacios que sirven como laboratorios de escritura, al mismo tiempo que editan y difunden la obra. Visualmente ambos son de lectura amena. Las imágenes contribuyen a sustentar la idea de un mensaje dinámico y cambiante. No obstante las similitudes, es necesario hablar de las diferencias. El blog configura propuesta más bien "lejana". La escritora, se limita a publicar sus poemas, acompañados de imágenes, y si bien exhibe información personal, no lo hace en profundidad. Por el contrario, en su cuenta de Instagram, existe información más detallada, puntual y personal. Va más allá de los poemas en la medida en que comparte las vivencias cotidianas, vínculos, relaciones y pensamientos. La interacción entre la escritora, y sus seguidores es más fluida y diaria en Instagram, si bien el Blog, cuenta con la posibilidad de interacción y reacción, es menor en relación a su otra red social.

El *blog*, se encuentra inactivo desde 2018. Instagram, se encuentra activo hasta la actualidad. Podría considerarse que la popularidad que con los años ha ganado la red social, fuera

el motor principal para que la cuenta personal y la cuenta literaria se fusionaran en un solo canal, en un solo espacio virtual. Se ve un cambio en la utilidad. Logra articular las versiones. Fer la poeta, con Fer la mujer, con Fer la madre, con Fer la amiga, con Fer la militante. Asimismo, la presentación del *blog*, brinda mayor variedad a la hora de visualizar los escritos. Sin embargo, esto genera una especie de disociación entre las imágenes y las poesías. En Instagram, existe una fusión clara entre la imagen con los escritos, donde se puede apreciar la obra como un todo. La imagen es el escrito.

Conclusiones

El propósito de esta publicación ha sido analizar "las derivas monstruosas" que exhibe el discurso de Fernanda Salas tanto en el blog *Amapola Lunática* como en su Instagram *fer_lunar*. Para lograrlo se ha estudiado dos espacios digitales y se ha arribado a la conclusión de que los sitios gestionados por escritores son lugares donde suceden cosas.

Más allá de exhibir su vida personal, los creadores presentan propuestas creativas donde es posible observar el pulso de la literatura de hoy. Si el afán fuera etiquetar los espacios se podría pensar en "escrituras digitales del yo". Incluso la heterogeneidad y el hecho de que estén ubicados un poco al margen de las líneas canónicas del sistema literario y cultural argentino contribuye a su clasificación. No obstante, la mayor disputa parece estar en la dialéctica entre el mundo digital y el mundo literario. Contienda que los escritores resuelven muy bien: la literatura intervenida por el formato digital da o sigue dando destellos de lucidez artística pero también de cierta vitalidad, aun cuando se realice en un espacio tan complejo como monstruoso llamado internet.

Respecto de la monstruosidad la habíamos visto como un gran dispositivo que permite un diálogo entre los excesos, deficiencias o desplazamientos que las poéticas encarnan con los recursos que los formatos multimedia ponen al alcance de los escritores. De allí que los juegos discursivos, los cuerpos fragmentados, el autocanibalismo, las imágenes mutantes configuren réplicas que el yo entabla consigo mismo, con el lector y con la poética de su tiempo. Escritos hechos con materiales olvidados o marginados, desde una lengua despojada de arti-

ficios –mas no de significados– y desde una coordenada concreta que observa y registra la textualidad sociocultural del NOA argentino.

La palabra de Salas renueva la literatura y al mismo tiempo quebranta una que otra ley. Prueba de ello se da en el hecho de que publica en espacios que soslayan los acuerdos estandarizados de publicación y divulgación. Escapa así del modelo de normalización que propone la sociedad de control y crea un monstruo cosido con hilos de silencios, palabras, imágenes, plataformas digitales y literatura.

Bibliografía

AA. VV. (2012) *Escribir en internet. Guía para los nuevos medios y las redes sociales*. Galaxia Gutenberg.

BAFICO, J. (2015) *El Origen de la Monstruosidad*. Madrid: Aguilar.

BAUMAN, Z. (2000) *Modernidad líquida*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BORRÁS CASTANYER, L. (2002) "Enseñar literatura en la red. Nuevos recursos digitales". En Méndez Vilas, A.; Mesa González, J. A. e Solo de Zaldívar, I. (coord.) *Educational Technology. International conference on ICT"s in Education*, Vol. II, Junta de Extremadura, Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología, 595-600.

BOURDIEU, p. (1992/1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

MÉNDEZ CABRERA, M. (2012) "Blogs". En AA. VV. (2012) *Escribir en internet. Guía para los nuevos medios y las redes sociales*. Galaxia Gutenberg.

TORRANO, A. (2015) "La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico". *Ágora (Papeles de Filosofía)*, 2015, 34/1, pp. 81-109.

RYAN, M. (2003) "Inmersión o interacción: realidad y teoría literaria". En VEGA, M. J. (ed.) *Literatura Hipertextual y Teoría Literaria*. Madrid: Marenostrum.

RODRÍGUEZ-GAONA, M. (2019) "La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada: una aproximación a la poesía de los nativos digitales". *Perífrasis, Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, v. 13, 26, agosto de 2019, Bogotá (Colombia), 164-166.

RONCERO, I. (2016) *La Ventana abyecta: Cultura Monstruosa y redes sociales*. Málaga: Ediciones Corona Borealis.

SCOLARI C. (2014) *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.

SCOLARI C. (2022) *La guerra de las plataformas*. Barcelona: Anagrama.

Anexo: en sus propias palabras
Verano 2023

Creo que no puedo decir mucho acerca de *Amapola Lunática* más que es el lugar que me armé para (animarme a) publicar, colgar mis poemas. Fue el espacio que elegí para decirme a mí misma poeta. Entré muy tarde en la ola de blogs; aun sabiendo eso, entonces y ahora estoy feliz de haberlo creado, pensado. El blog me permitió publicar, compartí sin estar pendiente (ansiosa) de hacer un libro (papel), hace mucho que no lo visito, hoy para responderte tuve que recorrer largos años de publicaciones (muchas, mal corregidas) para llegar al año en que empezó. Inicié en marzo 2010 compartiendo microrrelatos y cuentos (ya venía escribiendo desde mucho tiempo antes) luego me dediqué más que nada a la poesía. Hay algunas entradas con poesía visual que son parte de mi exploración. Otras con fotos de *street-art* que saqué en las calles de Salta, y algunas cosas más.

Ahora lo veo y pienso que le falta unidad, no puedo evitar reírme, supongo que quería mostrar lo que veía también. Luego el blog va tomando el rumbo de la poesía. Tengo otros blogs y cada uno tenía ya otra razón y tono, aunque hoy puedo verlos como espacios para guardar borradores, un gran drive vidriera dónde cualquiera puede pasar y ver el proceso, que siempre está abierto y sucediendo.

Tumblr tiene otras funciones, y eso ayudó publicar de otro modo, además tiene otro tono. Los blogs creo que funcionan o funcionaron más con gente que también tiene o tenía blogs. Tenés o tenías que ser muy copado/a/e para que funcione el *blog* como modo de publicar, para que interactúen con ese espacio. Yo nunca lo fui.

Por otro lado, hay que decir que todavía no había llegado Instagram, dónde circula más gente, es decir gente que no crea contenido pero que los lee o quizás tiene más a mano textos, lecturas, incluso siendo una red para imágenes. Ahora comparto más en ese espacio virtual y sigo siendo la misma (sic) *loser* de siempre.

Cardones de fibra óptica. Narrativas de la poshumanidad en la literatura jujeña reciente

Valeria Ruth Abigail Sebastián
Universidad Nacional de Jujuy
valeria_sebastian@live.com.ar

The boundary between science fiction and social reality is an optical illusion.
Donna Haraway

Escuché, en los últimos días,
–míos y del mundo–
de la voz metálica de Neferet
tallando, en mi fiebre,
dulces delirios de fin
Elena Anníbali

La producción de los últimos años ha dejado muy atrás el cuestionamiento gandolfiano (1977) sobre la existencia de la ciencia ficción en nuestro país. Tanto en el campo literario como en el ámbito crítico nos encontramos con un corpus cada vez más numeroso de obras que deciden abordar el género. Ávalos Blacha, Bazterrica, Castagnet, Oyola y Nieva (entre tantos otros) nutren en la actualidad la arteria literaria en la que confluyeron en otro tiempo Oesterheld, Gorodischer y Gardini. Sin embargo, el interés por los temas de corte anticipatorio no es (nunca lo fue) privativo de la metrópoli; las provincias también están tomando parte activa en la producción de ciencia ficción especulativa. Entre Salta y Jujuy se ha establecido en los últimos años un corredor de autores cuyas obras dan cuenta de lo que el género tiene para ofrecer en el Norte Argentino y el 2020, año de la pandemia, fue el momento propicio para que vieran la luz dos antologías dedicadas al género: *Coplas intergalácticas y otros yuyos* (Kala Ediciones,

2020), compilada por Marco Caorlín y *Anticristo Turbo, el turbocalipsis ha llegado* (Editorial Ben Proyect, 2020), con selección y edición a cargo de Matías Baldoni Amar.

Enmarcado dentro del proyecto de Investigación *Poéticas fronterizas de la monstruosidad en las literaturas de la Argentina reciente*, dirigido por la Dra. Alejandra Nallim, el presente trabajo pretende revalorizar la producción literaria de las regiones argentinas mediante el relevamiento de la ficción reciente, el reconocimiento de nuevos actores, posicionamientos estéticos y las mixturas artísticas en las que confluyen distopías y monstruosidades. Particularmente nos interesa centrarnos en el modo en que algunos cuentos presentes en las antologías arriba mencionadas se inscriben y/o se distancian del canon tradicional de la ciencia ficción especulativa. Lo hacen a partir de la renovación y ampliación temática, resultado de la determinación de un nuevo entorno social, y la presentación de una visión poshumanista[1] y apocalíptica que pone de manifiesto un corrimiento del ser puramente humano como centro del universo y el caos generado por el enfrentamiento entre fuerzas opuestas que terminan desembocando en la completa destrucción de la humanidad.

Los personajes presentes en "Mnemosine" de Celeste Carabajal y "Calabozos y drag queens" de Dan Moltoni permiten problematizar los espacios intersticiales de lo humano, lo poshumano y lo post-orgánico como amenazas biopolíticas y de exclusión social. Destacan por el potencial revolucionario que su condición de monstruos les otorga evidenciando así una voluntad resistente a cualquier disciplinamiento. Estaremos así ante escrituras marcadas por la violencia, la segregación sexual, la hipertecnologización, el desplazamiento espacial hacia los bordes de la marginalidad, que constituyen tramas corpóreas/discursivas de exclusión social con guiños a la estética cyberpunk y a la literatura colonial.

***Non serviam*: sobre la ciencia ficción en el NOA**

El debate sobre los avatares de la contemporaneidad siempre ha sido una de las características fundantes de la literatura de ciencia ficción. No obstante, gran parte de las obras

[1] "Según Badmington, el poshumanismo "emerges from a recognition that Man is not the privileged and protective center, because humans are no longer –and perhaps never were– utterly distinct from animals, machines, and other forms of the inhuman" (Badmington citado por Di Paolo, p. 42)

que podían considerarse como inscriptas dentro de este género presentaban características particularísimas que sembraron dudas –y aún lo hacen– al momento de establecerle una tradición literaria si no notable, por lo menos nutrida. "*La ciencia ficción argentina no existe*" dijo Gandolfo (1977) en cierta oportunidad justificando tal afirmación en la vacancia literaria y crítica en torno al género y en su naturaleza híbrida que lo confundía a veces con el fantástico y/o el terror. Esto se debía, en gran medida, al hecho de que nuestra ciencia ficción se distancia claramente del modelo tradicional del género, asumiendo características propias, no privativas de Argentina sino compartidas con gran parte de Latinoamérica, como ha podido observarse en el último Congreso Internacional de Narrativa Fantástica celebrado en Lima, Perú.

La desconfianza hacia formas narrativas que no se ajustan a modelos de interpretación estética e ideológica formados a partir de la lectura de escritores norteamericanos o de la experiencia fílmica, pone en evidencia los procesos de colonialidad cultural aún vigentes. De allí que críticas como Haywood Ferreira (2011) insistan en el trazado de nuevas categorías y genealogías literarias adecuadas a la forma de producción particular de la ciencia ficción en América Latina. Esta autora plantea, entre otras cosas la dificultad de "adaptar sin adoptar", ya que al ser un género cuyo origen y tradición es fuertemente norteamericana, puede constituirse en "un medio particularmente útil y pertinente para pensar la negociación entre centro y periferia, influencia y originalidad, y lo local y lo global en América Latina" (2011: ix).

Al momento de abocarnos al estudio de las particularidades locales que el género asume en la región norte de una nación periférica como Argentina, se debe coincidir con autores como Dellepiane y Reati en que la nuestra es una narrativa de fuerte impronta crítica, más que científica, algo que, como señala el mismo Reati (2006), es de esperar en un país con poco apoyo oficial al desarrollo científico. Más aún cuando hablamos de una región como el noroeste argentino en la que aún hay parajes en los que "hablar de agua potable o energía eléctrica parecía algo de ciencia ficción" (Medina, 2018 cit. en Sosa, 2018: 170).

María Laura Pérez Gras, al analizar las producciones recientes en el campo de la ciencia ficción, y siguiendo a Druca-

roff, opta por usar los términos Nueva Narrativa Argentina Anticipatoria (NNAA) o Narrativa Especulatoria en tanto este último permite incluir ucronías que no se proyectan hacia el futuro. Apelando a ese término es que podemos tratar de dar cuenta, al menos nominalmente, de algunas obras producidas en Salta y Jujuy que podemos adscribir al género:

- *¡Alerta…! Cafayate no contesta*!) de Antonio Gery Acosta (Edición de autor, 1997)
- *Los caminos de la imaginación* de Marcos Buljubasic (Cuadernos del Duende, 2004)
- *Proyecto Indectus* de Valentina Burgos (Chedrese Lachat, 2016)
- *Detrás de las imágenes* de Daniel Medina (Editorial Nudista, 2018)
- *Gen Incarri* de Rafael Caro (Ay, Caramba! 2018)
- *Recuerdos del final* de Marcos Caorlin (Kala ediciones, 2019)
- *Coplas intergalácticas y otros yuyos* (Kala ediciones, 2020)
- *Anticristo Turbo, el turbocalipsis ha llegado* (Editorial Ben Proyect, 2020)
- *Los confinados* de Santiago Toti Fenoglio (Cuadernos del Duende, 2020)
- *El puneño cosmonauta: fantasciencia andina y otros cuentos de nuestra tierra* de Ernesto Vázquez. (Chakana Ediciones, 2021)
- *Queridos terrícolas* de Mario Flores (Kala ediciones, 2022)
- *La pasantía* de Santiago Martín Goitea (Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de Jujuy, 2023)

Humita Sci-Fi, fantaciencia andina o Scifi en el NOA son los nombres que se barajaron para dar cuenta de esta nueva generación abocada al género de la ciencia ficción, cumpliéndose así el deseo que Rafael Caro expresara en el año 2018 a raíz de la publicación en agosto de su primera novela. Esta "nueva ola" de escritores de narrativa especulatoria en el NOA está encabezada, en la actualidad, por un grupo de escritores criados a fines de los 80 y durante los 90, que han establecido una especie de corredor literario entre Salta y Jujuy y que se agrupan (real y figurativamente) para escribir y publicar de manera colaborativa. Fruto de este trabajo conjunto han sido

las dos antologías cuyos cuentos nos interesa abordar en esta oportunidad.

Tanto *Coplas intergalácticas…* (2020) como *Anticristo Turbo* (2020) vieron la luz en el año de la pandemia y aunque podría pensárselas como dos más de la gran cantidad de producciones de carácter distópico que la cuarentena expuso en el campo literario, el génesis de ambas es previo. Ya en el año 2018 Rafael Caro, Marco Caorlin y Celeste Carabajal participaron de un conversatorio en torno a la ciencia ficción en el NOA durante las *I Jornadas de Tópicos y Géneros de la Cultura Contemporánea* organizadas por el grupo jujeño Bonus Day del que forma parte Matías Baldoni, responsable también de la convocatoria hecha en el 2019 para crear una antología cyberpunk sobre las aventuras del Anticristo. Las redes sociales fueron el gran medio de comunicación a través del cual se reunieron, acordaron, presentaron y difundieron su trabajo para salvar así las desventajas que tiene el quehacer literario en zonas alejadas de los grandes centros editoriales. Tanto Kalaediciones (Cafayate, Salta) como Editorial Ben Proyect (San Salvador de Jujuy, Jujuy) son editoriales independientes y como tales han tenido que apelar a determinadas estrategias de gestión, y formas de producción y distribución alternativas para brindar a la comunidad una mayor bibliodiversidad a pesar de la escasez de recursos con los que suelen contar. Han participado en eventos, ferias y jornadas, han organizado concursos[2], tejen redes de trabajo colaborativo y buscan alternativas a las problemáticas de la actividad sirviéndose, entre otras, de las posibilidades que ofrece el paradigma digital[3].

Como un cactus que crece con casi nada de agua (nutriéndose de la más mínima humedad que pueda absorber) la ciencia ficción en el NOA engorda poco a poco, con muestras a cuentagotas, y se mantiene buscando constituirse en una tendencia en este momento tan particular de la historia del mundo. Y ese cactus, ese cardón, vivirá, aunque tenga que luchar contra las inclemencias del ambiente convirtiendo sus

[2] Puede mencionarse la Antología homenaje *Maestros del Horror*, resultado de un concurso convocado por Editorial Ben Proyect en el marco del Terror Day, evento organizado por el grupo Bonus Day en el año 2019.

[3] Tal es el caso de *Anticristo Turbo*, publicación digital que puede ser descargada gratuitamente desde la página Scribd al igual que casi todo el catálogo de Editorial Ben Proyect favoreciendo así su visibilidad y circulación.

nervaduras en fibra óptica y sus espinas en protuberancias cibernéticas (Caorlín, 2020).

Dice Fernando Reati que "toda obra distópica adopta un cariz político, puesto que en principio contiene una crítica al estado actual de cosas cuando se extrapolan los defectos del presente al futuro" (2006:19). Superando el aparente oxímoron que implica reunir en un mismo sintagma a ciencia ficción y noroeste argentino, estos autores crearon no una, sino dos antologías dedicadas exclusivamente al género, apelando a él no como una forma de escapar de la realidad sino para mostrar su disconformidad con algunas situaciones del presente en donde permanecen intactas estructuras feudales, prejuicios y desigualdades.

Bajo el hormigón, los cráneos de los vencidos contaron mil cuentos

Mediante el abordaje de los cuentos "Mnemosine" de la escritora sampedreña Celeste Carabajal (incluido en la antología de ciencia ficción *Coplas intergalácticas…*) y "Calabozos y drag queens" de Dan Moltoni (con el que se cierra la antología *Anticristo Turbo…*), buscamos dar cuenta del modo en el que se textualizan en la narrativa anticipatoria jujeña las dos grandes tendencias del género en la Argentina: la de corte distópico y la de corte apocalíptico.

Ambas obras construyen sus escenarios sobre las ruinas de la civilización, actual inscribiéndose así dentro de las narrativas de la intemperie (Drucaroff, 2018), y en ambas nos encontramos con personajes que, de pie sobre los restos de la humanidad, sostienen el pabellón de la monstruosidad.

Hablar de monstruosidad implica desnudar las dinámicas de poder imperantes en una sociedad determinada porque el monstruo no es otra cosa que aquello que se considera a-normal y que, en consecuencia, queda excluido de los discursos de poder. Abordar la figura del monstruo es abordar la fronterizo, lo liminal, aquello que aguarda en los márgenes y desde allí se revela (*se monstrat*) y se rebela desafiando y cuestionando lo establecido y excediendo las formas discursivas que buscan encasillarlo.

La literatura y el cine constantemente han tematizado los límites entre lo humano y lo no humano en el campo de la

ciencia ficción y en la actualidad los avances en la cibertecnología, la robótica y la inteligencia artificial han vuelto a poner el foco de cuáles son las fronteras que nos separan. Al hacerlo permiten explorar y reflexionar no sólo sobre la naturaleza humana, sino también en la relación que ésta puede establecer con el otro, sea éste animal, tecnológico o monstruoso. Se establece siempre entre la identidad humana y la identidad otra una relación asimétrica: el otro animal, tecnológico, monstruoso (en tanto disidente) queda bajo el dominio de lo humano y sometido a la extinción, la explotación sistemática y/o la marginación.

Estos sujetos sometidos desde siempre a la explotación de sus cuerpos devienen en un grupo anárquico y revolucionado que lucha por la revalidación de su abyección, de su diferencia. La narración termina por tanto construyéndose sobre dicotomías que la configuran como un universo escindido y el único punto de sutura pareciera ser la violencia. Una violencia acumulada que es el resultado de siglos de opresión y lleva a una revolución sangrienta (premisa común a casi todas las obras de ciencia ficción que abordan el tema).

El cuento de Carabajal trabaja sobre la distopía de un mundo gobernado por las máquinas en el que la humanidad ha quedado reducida a un porcentaje ínfimo y sin capacidad de futuro, ya que es perseguida y exterminada por las máquinas que instauran su propia civilización.

Los lineamientos de la lucha habían sido los mismos:

> Supervivencia (…)
>
> A través de la neblina, los vencedores contemplaron sin emoción alguna sus cadenas rotas. Una nueva era había comenzado. (…) Tras varios recuentos, establecieron la probabilidad de que el 2,3% del enemigo todavía persistiese. En los siguientes meses, los VANX redujeron ese número a 1,7%.
> Pero la programación binaria establecía absolutos. Y 1,7% no era 0. Mucho tiempo después de terminada la guerra continuó la cacería. (p. 14)

Carabajal aborda la figura del androide, considerada como propia de la ciencia ficción, y al hacerlo replica, complejiza y pone en crisis la matriz del género, agregándole, en este caso, una nueva arista y explotando su potencial simbólico. Por un

lado, replica las propuestas tradicionales de la ciencia ficción sobre la superación de los cuerpos orgánicos y el inicio del dominio postorgánico, por otro, las complejiza al abordar la existencia de estructuras autorreflexivas e intencionales gatilladas por el dispositivo mnemónico y, finalmente, las pone en crisis al abordar el potencial revolucionario de la figura del androide, que es capaz de llevar a cabo una praxis transformadora y reivindicadora de los ahora excluidos, de las subalternidades víctimas de una asimetría de poder.

La memoria es el elemento clave en el proceso de reconfiguración del sistema operativo del androide, ya que son los recuerdos de la humana a la que tiene que cazar, su "presa", los que ponen en jaque los lineamientos de exterminio ya establecidos.

> La información de su nueva Presa era simple: se trataba de un humano, de sexo fenotípico femenino. (…) 7048 no necesitaba un nombre. Tenía en cambio la edad; unos 10013,19 días desde el natalicio. Los suficientes días como para poseer un potencial reproductivo; y como para subsistir por su cuenta sin un mentor. (p. 15)

En este primer momento, la información brindada es genérica: especie, sexo y edad en función de acentuar la atmósfera de deshumanización y frialdad propia del androide. La utilización de la cantidad precisa de días vividos crea una perspectiva peculiar y casi mecánica de la experiencia temporal, reflejando la precisión de la tecnología robótica. La información proporcionada sobre la presa se mantiene simple y se centra en aspectos funcionales como el género y la capacidad reproductiva, utilizando siempre un lenguaje técnico y científico que refuerza la artificialidad del entorno.

El rastreo de su presa obliga a la unidad 7048 a "absorber" y recabar más información sobre la misma. Las primeras cifras y datos fríos se van complejizando y al hacerlo, generan un conflicto interno en el androide acercándolo de manera progresiva a la humanidad. La "presa" ya no es solamente la hembra humana, ahora es Rachel, el tiempo se medirá a través de cumpleaños, experiencias y dolores y 7048 "sentirá" a través de sus recuerdos.

> (…) 7048 quería saber más. La curiosidad era una cualidad que habían incorporado los mismísimos

> humanos al modelo: el que había aprendido lo suficiente como para empuñar un rifle. (…) 7048 observó todo en silencio, pero sus piernas temblaron. Cuerpo contra cuerpo, los amantes se fundieron como uno. El apareamiento terminó con la cúspide de placer. Y el androide se sintió confuso: su procesador no podía copiarlo, pero algo sentía: una imitación barata. Por un momento 7048 deseó fundirse de esa manera. Pero los suyos salían de una línea de producción (…). Además de que los VANX no deseaban, se reprendió a sí mismo. (p. 18-19)

La curiosidad ha constituido por años un símbolo de la humanidad, especialmente de su caída; basta pensar en Eva y Pandora. En esta ocasión, Carabajal revela la curiosidad de 7048 como una característica incorporada a los androides, lo que sugiere un desarrollo de personaje y una exploración de las similitudes y diferencias entre los androides y los humanos. Esa curiosidad que impulsó a los androides al uso de armas, primero, y al levantamiento contra los humanos, después, es lo que impulsa ahora a uno de ellos a saber más de sus creadores. La narración del androide, expresando confusión y el deseo de algo más, introduce un conflicto interno que agrega complejidad al personaje; la transición desde la mera curiosidad de 7048 a su observación de los amantes marca un cambio de tono, pasando de la búsqueda de conocimiento a la experiencia emocional. La descripción del temblor en las piernas y la fusión de los amantes "como uno" no sólo representa la conexión emocional y física entre ambos, sino que también sirve de contraste con la frialdad y la falta de autenticidad que siente el androide. La expresión "una imitación barata" y el deseo de 7048 de experimentar la fusión sugieren una ironía que se acentúa al mencionar la fabricación en masa de los androides.

Comienza aquí la contradicción porque el androide, a diferencia del *cyborg*, no es un ser sintiente de composición más o menos artificial/tecnológica, sino que es pura estructura maquínica, artificial y sin capacidad sintiente. Sin embargo, progresivamente se va desencadenando una serie de anomalías que suponen una desviación en su código.

Si la corporalidad orgánica desaparece, si la humanidad desaparece, ¿los valores asociados a ella también lo hacen? El

plano de la memoria, del deseo y de la maternidad se constituye en ecos residuales de lo humano, albergados en recuerdos computarizados que se replican en el mundo distópico de Carabajal como huellas de su existencia, pero también como rastro a seguir para cazarlos. En este afán de mejorar la estrategia de cacería que permita exterminar por completo todo rastro de humanidad en este mundo poshumano, la unidad 7048 recupera más y más datos de los Creadores guardados en la memoria de la Columna que, a medida que se van profundizando, son también más breves, más censurados.

> (…) La Memoria que le surtieron, como en el caso anterior, era restringida. La trasmisión tardó apenas unos segundos, en las que el VANX-7048 casi perdió su capacidad de raciocinio, puesto que lo primero que sintió el androide fue dolor. Dolor, dolor y dolor. Sus circuitos rechinaron, pero la agonía había sido de Rachel y no suya. Repitió esa afirmación un par de veces, hasta que un llanto estridente llenó la habitación. Un humano felicitó a la nueva madre. Y entonces cada cable, cada placa, cada trasmisor, de 7048 sintió calidez. (…) La descripción mnemónica decía: Freddie, llegando al mundo. ¡Bienvenido pequeñín! Un humano, hacía ya 12722 días, había escrito en la Red: "No hay mayor acto de Humanidad que la Creación".
>
> El androide 7048 se preguntó si la magnitud del golpe emocional que había sentido su Presa, al tener descendencia, había sido equivalente a la del Ingeniero que había terminado de ensamblar al primer robot. Los VANX, los CERBERO, los SIMu, los ULA… todos ellos eran hijos de los hombres. No habían sido dados a luz a través de un canal de parto, pero habían sido concebidos en el orgullo e ingenio.
>
> El androide, buscó al número de ciudadano del vástago de Rachel. Pero no concordaban con ninguno de los que se hallaban entre el 1,7% del recuento final de la lucha.
>
> (…) 7048 sollozó. Quería que ese hueco que sentía, que esa sensación de ahogamiento que lo dominaba, parara. Apretó sus puños, y pidió clemencia. Pero el dolor era Mnemónico, no suyo. (p. 19)

Esta memoria epistémica y emocional se ha reconstruido fragmentariamente hasta llegar a un punto clave, la revelación del nacimiento y la muerte del hijo. La descripción mnemónica de la llegada de Freddie al mundo se presenta como un *flash-back,* aportando contexto emocional y revelando la conexión entre los androides y sus "Creadores". La comparación entre el nacimiento del humano y la creación del primer robot sugiere una metáfora que destaca la humanidad en ambos actos, aunque con diferentes formas de concepción.

El dolor experimentado por 7048 después de la transmisión de este recuerdo se presenta como un símbolo de la conexión emocional y la carga que lleva al asumir la experiencia de Rachel a través de la Memoria, que a lo largo de la historia construyó saberes no solamente teóricos, sino también vivenciales.

Hacia el final del texto, sus gestos y actitudes denotan una clara voluntad de abandonar su automatismo en pos de una autonomía agentiva, su "frialdad"[4] por una estructura sensible propia del ser humano que evolucionará cuasi empáticamente hasta terminar "ayudando" voluntariamente (por omisión) a los humanos capaces de ejecutar el temido Formateo. La pérdida de su hijo lleva a la humana Rachel a ingresar a la Red Central para dejar un testimonio de dolor y una promesa. Aunque las alarmas internas del androide le advierten de la necesidad de notificar tal evento "su individualidad las ignoró" (p. 20) y "fue su comando, el que lo convirtió en espectador" (p. 21) y aunque su empatía no es aplicable a la humanidad entera, decide, como último acto volitivo, sentarse a esperar la Venganza de la madre, que no constituirá de ninguna forma una Victoria para el hombre, condenado ya a la extinción debido a la escasez de recursos y al cruzamiento con escasa variabilidad genética.

> El cazador decidió dirigirse hacia las casas abandonadas de los Creadores. (…) Finalmente, en medio de los armarios, el VANX dio con unas cuantas prendas de su talle, y una mochila. Y regresó al desierto.
> Vestido como humano, caminó con lentitud, inclinando su torso ligeramente hacia adelante para que

[4] "Y entonces cada cable, cada placa, cada trasmisor, de 7048 sintió calidez" (p. 19).

> su rigidez no lo delatase. Prendió fogatas, fingió beber de una cantimplora. Y se tumbó en el suelo.
> El arte de prender fuego había sido el primer invento de la humanidad. El VANX contempló sus dedos, pensando que ellos mismos habían sido el último. (p. 20)

La descripción detallada de las acciones del VANX 7048 al vestirse, caminar y simular comportamientos humanos ponen de manifiesto el aparente final del proceso de humanización (¿imitación barata?) iniciado a partir de la recuperación de la memoria emocional de Rachel. Su desplazamiento hacia las casas abandonadas de los Creadores y su posterior retorno al desierto, evocan las figuras de la intemperie y del desierto, símbolos tan presentes en la literatura nacional. Consciente del mutuo fin, ya que ni androides ni humanos tienen, a su juicio, posibilidades de supervivencia, el androide observa sus dedos encendiendo el fuego y en esa imagen final se resumen metafóricamente la capacidad creativa y tecnológica de la humanidad que provocó su autodestrucción.

Julio los prepara y agosto se los lleva: cronotopo del Apocalipsis travesti

Cuatro travestis, la noche de Halloween del 2019, realizan un pacto con Darko, un enviado del Inframundo, para acabar con el mundo conocido y erigirse así en las cuatro jinetes del Apocalipsis. Esa es la secuencia que da inicio al cuento "Calabozos y drag queens" con el que culmina la obra *Anticristo turbo, antología del turbocalipsis*, cinco cuentos ambientados en los espacios de Ciudad J y Megasalta entre los que transcurren las aventuras de Johnny Morales, el Anticristo.

Las circunstancias de producción de esta antología son extremadamente curiosas debido a lo novedoso del formato de escritura colectiva en la que cinco autores desarrollan historias cuasi-autónomas que giran en torno al mismo personaje, al mismo escenario y con una gran cantidad de guiños y referencias a la cultura pop y al cine de los 80 y 90: *Mad Max, Kill Bill, Blade Runner,* entre otros.

El último de los cuentos se ubica precisamente en ese universo distópico a lo Mad Max, en el que cuatro travestis gobiernan las ruinas del Asentamiento J. Luego de hacer un pacto con el diablo en Finca la Herminia, un lugar ubicado en

las periferias de San Salvador de Jujuy, obtienen la vida eterna y se dividen la ciudad para gobernar sobre sus ruinas:

> Al evento en Finca La Herminia le siguieron muchos otros. Incendios forestales, Plagas, Covid-19, Pandemia, Cuarentena sin fin, Guerras Civiles, falta de recursos. Crisis energética. Jujuy al tener el Parque solar en Cauchari permitió sobrevivir un tiempo más a un sector privilegiado. Nada es para siempre. Hambruna. Muerte. Las plagas eliminaron un gran porcentaje de la población adulta. Las guerras otra porción joven. La Cuarentena a los pobres. Los supervivientes al principio se atrincheraron. El trueque superó el dinero. Animales salvajes y mascotas se agotaron. Recurrieron al canibalismo. El calentamiento global acabó con Yungas y Valles. Jujuy se volvió desértico. Las villas tomaron presencia. En una especie de purga lincharon los barrios pudientes. Se alzaron nuevas tribus urbanas, así como un nuevo gobierno. No mejor que los anteriores. Con el pasar del tiempo repoblaron parte de la ciudad. Hoy el territorio que ocupa la provincia de Jujuy ha sido renombrado. Asentamiento J., "El barrio pobre de Megasalta". (p. 112-113)

Mediante la enumeración de desastres y crisis sufridas, Moltoni nos introduce en el contexto apocalíptico en el que se enmarca su obra. Al crear este efecto acumulativo, enfatiza la magnitud de los problemas que enfrenta la sociedad. La afirmación "Jujuy, al tener el parque solar en Cauchari permitió sobrevivir un tiempo más a un sector privilegiado" es irónica (recurso muy presente a lo largo de la obra), ya que la supervivencia de un sector privilegiado contrasta con la destrucción generalizada. La utilización de contrastes entre eventos como "hambruna" y "muerte", así como la transición de "el trueque superó al dinero" a "recurrieron al canibalismo" resalta las transformaciones extremas que experimenta la sociedad, acentuando así un deterioro progresivo en todos los órdenes y destacando la degradación medioambiental. La ironía, el contraste y el simbolismo agregan capas de significado, mientras que el cambio de perspectiva temporal resalta la transformación radical del entorno y la sociedad.

Al sumarse a la convocatoria hecha por Baldoni, Dan Moltoni se propuso trabajar sobre una historia en la que Jhonny

Morales, protagonista en todos los otros relatos, ocupe un rol secundario; mientras el centro de la historia estuviera dedicado a Chingola Ditoys, Chichí Diamond, Malicia Soho y Lady Talina, las drags que ofrendan a la compañera más joven para poder ser eternas a cambio de dar inicio al Apocalipsis. Obtenido ya el poder y la relevancia que durante tantos años se les había negado, se dan cuenta de que no quieren que se termine el mundo, tratan de evitar el fin de ese mundo en ruinas y monstruoso sobre el cual gobiernan, y mantienen prisionero a Jhony Morales, el Anticristo, para poner así en pausa el Apocalipsis.

La ruptura del pacto provoca que Pasivity Jiuston, la drag que habían ofrecido como víctima para cerrar el pacto, regrese desde los infiernos para obtener venganza y volver a poner *play* al fin del mundo. No es ésta una analogía pensada para esta ocasión, sino que, siguiendo la lógica de la antología pensada como un disco con diferentes *track*s, Moltoni presenta en su cuento una fuerte conexión con la música. AC/DC, Britney Spears, RuPaul entre otros, irrumpen con las letras de sus canciones en los diálogos de los personajes o en el clímax de la historia, otorgándole a la obra un fuerte carácter cinematográfico.

Recurriendo a un recurso clásico de la literatura de anticipación, Moltoni apela a la construcción de escenarios siniestros construidos en contraste con el mundo perdido, que genera en los lectores esa sensación de reconocimiento-extrañamiento de lugares familiares, emblemáticos de la ciudad jujeña, aplastados o transformados por el apocalipsis. Lo hace a través de la mirada de Pasivity, quien luego de 30 años regresa del Inframundo[5] y se encuentra con este *locus* apocalíptico sumergido en un agosto eterno, trayendo voluntaria o involuntariamente a la cabeza la idea instalada en el imaginario popular "hay que pasar agosto":

[5] La idea de Moltoni de contar una historia con personajes que vuelven de la muerte, que vienen (*motu proprio* o huyendo) del infierno no es privativa de esta historia. Al contrario, ya es parte de su poética de autor ya que su colección *Autopsia de un delito* tiene como protagonista también a un sujeto que regresa del infierno. Otro rasgo personal de Moltoni que aparece recreado en este cuento es la presencia de Darko, la rata con la cual firman el pacto, personaje que aparece en otro libro suyo titulado *Cuatro para el queso* y que es un homenaje a su mascota, Ben, que da nombre a la editorial que dirige.

> Viento Norte, un permanente en la nueva era de Jujuy. Agosto forever en el Asentamiento J.
> Danza la mortaja al ritmo de feroces sacudones. Desértico. Casi muerta la ciudad. (p. 115)

Lo que queda de la ciudad son ruinas, pequeños mojones de monumentos estatales y capitalistas habitados por seres que antes fueron humanos y hoy son "algo más" indefinible. La ciudad dominada por las reinas de la Chingo's Tower es un gran cuerpo en estado de descomposición en el que todo está siendo arrasado por la intemperie, que reclama para sí el territorio, instaurando en él una nueva forma de barbarie.

> (…) La mayor parte del casco céntrico del Asentamiento J estaba casi como lo recordaba: destruido, ruinoso, saqueado. En el camino corretearon algunas "cosas", quizás no eran ni personas. Perros callejeros devoraban cuerpos en descomposición fuera de lo que había sido "Bonafide". (…)
> Necesitaba ropa. "Famularo" no, y aunque estuviera…
> (…) "Etam", el último lugar al que iría. "Ni muerta me visto aquí" pensó. El interior del local ubicado en la emblemática esquina de Balcarce y Belgrano conservaba el techo y parte de la redecoración interna. 30 años, ¿qué le pasó a esta gente?" (p. 116-117)

La elección de palabras como "destruido", "ruinoso" y "saqueado" crea una atmósfera visualmente intensa y sugiere la desolación del entorno, contribuyendo al tono postapocalíptico del fragmento. La descripción de "cosas" corriendo en el camino puede ser simbólica, sugiriendo la presencia de seres no humanos o la pérdida de humanidad en la sociedad devastada. El contraste entre la necesidad de ropa y la objeción a visitar "Etam", famosa tienda céntrica, añade profundidad al personaje, revelando sus preferencias y aversiones personales, incluso en medio del caos.

Esa osamenta citadina se constituye en metáfora de los restos de una civilización ya perdida e imposible de recuperar, en espacio putrefacto en el que se puede advertir el discurso distópico que anticipa y tematiza las secuelas de las diferentes crisis sociales, la corrupción institucional, la falta de inversión en infraestructura y/o las políticas fallidas:

> El Asentamiento J fue una ciudad dentro de todo tranquila en el pasado. Sin tecnología de punta. Porque sus gobernantes anunciaban proyectos descabellados sin llegar a concretarlos. La ciudad digital de Palpalá un gran ejemplo, después ni wifi tuvieron. El proyecto Ciudad Cívica terminó en un predio para alcohólicos y negocios turbios. El Parque Belgrano, un nido de víboras, literalmente. Y Cauchari... lo que supuso energía Solar hasta para los más pobres... fue en realidad el depósito de armas chinas más grande en el país. "Lineal Park" se inundó. Todos estos proyectos salieron del criadero de vagos de la ciudad: Casa de Gobierno: La casita de los horrores. (p. 122)

La ironía y el sarcasmo añaden un tono crítico y humorístico a la narrativa, mientras que la hipérbole y el contraste enfatizan la magnitud de los fracasos y el cambio en el entorno urbano. En conjunto, estos recursos literarios y estrategias narrativas contribuyen a la construcción de un relato que satiriza la gestión gubernamental y revela la decadencia de la ciudad.

Como La Novia en *Kill Bill*, Pasivity va eliminando a cada una de las que en otro tiempo consideró sus "amigas", enfrentándose a ellas y sus cuerpos modificados (doblemente monstrificados) en cada uno de sus dominios. El enfrentamiento con Lady Talina, personaje tributo a Poison Ivy, se da en el estadio 23 de agosto, "único espacio verde capaz de producir oxígeno para la ciudad", "un santuario en medio del desierto"

> El estadio 23 de agosto albergaba pasiones y decepciones. Tantas derrotas para el Lobo Jujeño y muchas Fiestas Nacionales de los Estudiantes. Ahí se amotinaron hinchas y público en general y la reina saliente en el principio del fin del mundo. Ellas, las falsas jinetes del Apocalipsis encontraron divertido bloquear toda vía de escape y en 72 horas se hicieron el mejor festín en la historia argentina. (p. 117)

En su doble función como lugar de eventos deportivos y sede de celebraciones estudiantiles, se convierte en un escenario vibrante y simbólico para el embate de las Cuatro Drags, porque representa parte de la idiosincrasia jujeña que ellas

buscan romper. La comparación con "los jinetes del Apocalipsis" funciona como una metáfora poderosa que sugiere la destrucción y el caos provocados por ellas en la provincia y sus imaginarios "en el principio del fin del mundo".

> - Me enviaron de vuelta porque ustedes no cumplieron.
> - ¿No cumplimos con qué? Hicimos de Jujuy nuestro lugar, exterminamos toda esa gente que nos maltrataba ¿o te olvidás lo que era ser puto en este pueblo de mierda? (p. 120)

> - El propósito de darles vida eterna fue para iniciar el fin del mundo.
> - ¡Y eso hicimos! –Lady Talina le pateaba las costillas– ¿Qué no ves cómo es ahí afuera? (…) Sin Anticristo no hay fin del mundo asique olvídate de ese tema. ¿No te das cuenta? Somos reinas.
> - (…) No, es el fin del mundo. No el principio de otra vida, no hay nada más. (p. 121)

Malicia Soho y sus Lolitas se adueñaron de Casa de Gobierno: "Nunca me dejaron entrar, imagínate, trava, alternativa, piercings, que se yo, me veían como una enfermedad" (p. 123).

La discriminación y el maltrato hacia las personas LGBTQ+ se pueden contextualizar como manifestaciones de una estructura patriarcal más amplia, donde las identidades que desafían las normas de género preestablecidas son marginadas y, en ocasiones, representadas como "monstruosas". La monstruosidad, en estos casos surge como una herramienta de poder que busca justificar la violencia y la exclusión. La experiencia de ser gay, travesti, trans en un contexto provincial no sólo implica la lucha contra la discriminación, sino también la resistencia. La afirmación "¿o te olvidás lo que era ser puto en este pueblo de mierda?" lleva consigo una carga emocional y simbólica que apunta a la memoria histórica de la opresión. Recordar la experiencia previa de ser etiquetado como "puto" en un entorno hostil puede alimentar la resistencia y la solidaridad entre aquellos que han vivido circunstancias similares.

Estos monstruos no tenían lugar en el mundo previo, por ello estaban en los márgenes sometidos a la violencia y la discriminación hasta que la suerte les cambia con la firma del pacto. La apropiación del espacio y la venganza por años de abuso y discriminación llega a su fin cuando estos deciden perpetuar esa situación, y no cumplir con el trato lleva a su exterminio.

En Casa de Gobierno, el lugar de la discriminación que habían resignificado como propio, se enfrentan a Pasivity emulando un videojuego en el que cada nivel implica el enfrentamiento con una Lolita, espejo monstruoso y deformado de cada una de las estatuas de Lola Mora que adornaban el edificio. A Chichí Diamond y Chingola Ditoys, las derrota en la Chingo's Tower desde donde dominaban su reino de terror. Una vez vencidas, Darko, la rata, termina de devorar los restos plásticos del cuerpo drag y el Anticristo liberado recibe la orden final: "acabá con todo" (p. 146).

La obra de Moltoni, a diferencia de la de Carabajal, puede ser inscripta en la literatura de corte netamente apocalíptico, ya que no existe en ella la posibilidad de un mundo *plus ultra*. El Apocalipsis que viene a instaurar Johnny Morales debe acabar con todo, incluido el "nuevo mundo" instaurado por las drags.

Los límites de lo monstruoso y lo poshumano

Si entendemos a la monstruosidad como todo aquello que implica otredad y/o hibridez respecto de ciertos modelos normativos establecidos, debemos reconocer su potencia política como agente desestabilizador de los sistemas de poder instituidos. La narrativa especulatoria en nuestra región, cuando tematiza las posibilidades de escenarios poshumanos, toma a personajes monstruosos y los instituye en agentes revolucionarios.

En el caso de las obras que nos ocupan, nos encontramos ante personajes y escenarios típicos de la ciencia ficción tradicional, que establecen una polaridad entre lo humano y lo no humano, constituyéndose en figuras depositarias de lo monstruoso, cuerpos abyectos atravesados por el estigma de la marginalidad y de la violencia en una clara vinculación con la estética cyberpunk.

Con su desfile de otredades monstruosas y cuerpos disidentes, estas obras evidencian además un retorno a nuestros orígenes, reactualizando el ideologema Civilización/Barbarie y eligiendo el Desierto, el Vacío, la Ruina como el espacio de lucha privilegiado. Se dispara así otra vez la reproducción circular e incesante de la experiencia literaria e histórica argentina que, como un espasmo cíclico, se reescribe continuamente, aunque ahora con la posibilidad de la subversión, primero, y la completa aniquilación, después.

Las figuras ambiguas y oscilantes del androide y las travestis de Carabajal y Moltoni visibilizan los sentidos de la violencia simbólica y material que caracterizan a la sociedad argentina contemporánea, y problemáticas recurrentes como las representaciones sociales discriminatorias. Podemos decir que la discriminación representa relaciones asimétricas que niegan derechos y reducen oportunidades a quien por sus diferencias se considera inferior o no apto. Remitiéndose al más puro significado etimológico de ἀποκάλυψις (apokálypsis), los personajes de estas historias quitan el velo y ponen de manifiesto la crisis de un sistema binario y jerárquico en el que para la supervivencia y estabilidad de un grupo dominante hay que marginar, estigmatizar y/o aniquilar a las otredades disidentes y o amenazantes. Las inversiones que se dan en los escenarios distópicos planteados permiten arrebatar el poder a quienes siempre lo ostentaron, ejecutando así una venganza largo tiempo esperada. Buscan recuperar de este modo el sentido de la historia desde la perspectiva de los excluidos, y demuestran que mientras no haya justicia e igualdad, aquello que se excluye retornará indefinidamente, escandalizando con su presencia monstruosa y proponiendo una distopía en la que puedan ocupar el centro al menos momentáneamente.

Bibliografía

CAORLIN, M. (2020). *Coplas intergalácticas y otros yuyos*. Salta: Kala.

CAORLIN, M. (2020) "Un cardón cibernético: El panorama actual de la ciencia ficción en el NOA". *El ganso negro* N° 3, Oct-Nov 2020.

CAPANNA, P. (2007) *Ciencia ficción, utopía y mercado*. Madrid: Cántaro.

DELLEPIANE, A. (1989) "Narrativa argentina de ciencia-ficción: Tentativas liminares y desarrollo posterior". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, 515-525.

DI PAOLO, O. (2012) "El poshumanismo apocalíptico en la novela negra argentina contemporánea: Ciudad santa y 77". *Literatura y lingüística* (SCIELO) 25, 39-59.

DRUCAROFF, E. (2006) "Narraciones de la intemperie. Sobre E*l año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes". *El interpretador*, n.° 27, jun. 2006: https://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html

DRUCAROFF, E. (2010) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura.* Buenos Aires: Emecé.

GANDOLFO, E. (2017) *El libro de los géneros recargados*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.

HAYWOOD FERREIRA, R. (2011) *The Emergence of Latin American Science Fiction.* Middletown, CT: Wesleyan Up.

MOLTONI, D. (2020) "Calabozos y Drag queens". *Anticristo Turbo: antología del turbocalipsis*. Jujuy: Ben Proyect.

PÉREZ GRAS, M. L. (2020) "Nueva narrativa argentina especulativa/anticipatoria". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2020, vol. 9, n° 19, 3-9.

REATI, F. (2006) *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999).* Buenos Aires: Biblos.

SOSA, C. H. (2018) "Ciencia Ficción a la Criolla: *Detrás de las imágenes* de Daniel Medina". *Verbo De Minas*, Juiz de Fora, v. 19, n. 34, 163-193, ago./dez. 2018.

STEIMBERG, A. (2012) "El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001". *Revista Hélice* 14, ene. 2012, 4-19.

La monstrificación de los cuerpos disidentes en las "cartas" de Bartolina Xixa

Carmen Leonor Carrizo
Universidad Nacional de Jujuy
carrizocarmen12@gmail.com

Las cartas publicadas en *Bartolina Xixa Drag Folk*

Bartolina Xixa fue un personaje encarnado por Maximiliano Mamaní[1], performer, bailarina, profesora de danzas folclóricas y estudiante jujeña. A través de esta interpretación, realizó numerosas presentaciones en diferentes partes del país y del mundo; gran parte de su obra fue difundida, proyectada y publicada a través de las redes sociales, principalmente Facebook. Su matriz estético-política está atravesada por su posicionamiento en relación a problemáticas como la colonialidad, la violencia y la discriminación racial y sexual, así como la explotación de la Pachamama. Bajo la representación "drag folk", arte transformista que personifica a una identidad tradicional, realiza un homenaje a la heroína revolucionaria de Bolivia, Bartolina Sisa, y a la identidad latinoamericana andina, la chola. Se define de la siguiente manera:

> Mi nombre es Bartolina Xixa, algunes me catalogan como artiste drag, otres como transformista, otres… quién sabe cómo. Soy una célula deforme, fluida, multicolor, multifacética. (Mamaní, 2019, p.38)

En 2019 Maximiliano viaja a México con una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes, transformándose las redes sociales en el principal soporte para conocer su trabajo artístico desde Jujuy. Estas plataformas virtuales le permitieron mantener una comunicación con sus lectores/espectadores/seguidores del país y de su provincia. A través de estos medios digitales, particularmente de la página de Facebook *Bartolina XiXa Drag Folk,* no sólo difundió sus trabajos artísticos, lo cual le permitió mantener un diálogo más interactivo,

[1] Utilizamos el género femenino con el cual la artista se refiere a sí misma.

sino también sumó a las publicaciones una serie de producciones audiovisuales y textos, conformando toda una obra digital.

Bartolina Xixa Drag Folk continúa visible; sin embargo, no mantiene la actividad prolífera que tuvo entre 2018 y 2020. El contenido que publicó durante ese periodo es muy variado: promociones de eventos propios y de compañeres, contenido de difusión de sus actividades (participó en numerosos eventos culturales por diferentes lugares de la Argentina y Latinoamérica), producciones artísticas, etc. Algunas de sus publicaciones más populares y de mayor difusión fueron: "el super clásico beso Marica" (donde problematiza la cultura del futbol como promotora del odio y la violencia en el estereotipo de "macho") y "COMO MOSCAS EN LA CACA" (producción audiovisual a través del cual reflexiona sobre los basurales a cielo abierto).



Nota. "el super clásico beso Marica" [Fotografía], por Maximiliano Mamaní, 2018, *Bartolina Xixa Drag Folk*.

En 2019, Maximiliano publica, a través de la página de Facebook de Bartolina Xixa, tres "cartas", denominación con la que ella misma las comparte:

- "Carta para cualquier cuerpo blanco que se atreva a leerlo…" (Mamaní, 2019a),

- "Carta para cualquier cuerpo sano que quiera leerla" (Mamaní, 2019b), y
- "Carta a un injusto espectador de los espectáculos injustos"[2] (Mamaní, 2019c).

Podemos leerlas como una serie, en tanto llevan la misma denominación, poseen una estructura discursiva similar, son firmadas por Bartolina Xixa, se publican en un lapso de tiempo corto (durante el mismo año) y mantienen una constante temática en torno a los cuerpos otros. Por otro lado, funcionan como manifiestos estéticos políticos puesto que testimonian el posicionamiento político de Maximiliano Mamaní respecto a problemáticas como la racialidad, la sexualidad, el género, la tierra y el arte. A través de las cartas, plasma los objetivos y mecanismos de su lucha, de la lucha colectiva a la que da voz a través de Bartolina Xixa; visibiliza los márgenes de la colonialidad, llamando al "contagio" y la "corporización". Es por ello que este artículo las toma como una serie para ser estudiadas en diálogo.

Representaciones sociales monstruosas

Por medio de esta serie artística virtual que conforman las cartas, Maximiliano confronta un discurso social solapado que se muestra inclusivo, pero aún ubica a los cuerpos otros en el lugar de la fealdad, la deshumanización y del peligro, naturalizando la discriminación bajo preceptos de moral, belleza y salud. Se vuelven así, representaciones monstruosas sociales al estar determinadas por la diferencia, es decir, por encarnar una "deformación o un desvío del orden natural" (Dorra, 1994) en relación a la moral, la estética y la legalidad hegemónica. En el fragmento citado a continuación de "Carta para cualquier cuerpo blanco que se atreva a leerlo…", Maximiliano pone el foco en las "vallas" que promueven relaciones de poder y de dominación, generando jerarquías y distanciamientos sociales a partir de los cuerpos:

> Soy una persona, y te lo vuelvo a subrayar SOY UNA PERSONA que a pesar de que queden vestigios de verme como animal. Y que sea animalizable en las

[2] Esta carta está publicada en formato video, donde Bartolina lee el texto de su autoría. El video fue compartido desde la página de Facebook *Es el Filo.* El mismo texto fue publicado por Bartolina Xixa bajo el título "Instrucciones para matar a un injusto espectador de los espectáculos injustos" en la *Revista de arte en México y Latinoamérica* en ese mismo año.

> crónicas escritas por tus ancestros (no por los míos). Soy un cuerpo-persona que siente. (2019a)

Las cartas denuncian distintas formas en que son monstrificados los cuerpos disidentes, es decir, el modo en que la representación social de estos cuerpos puede ser leída bajo distintos operadores de la monstruosidad. Uno de ellos es la animalización, mencionada en el fragmento anterior, que se vincula a un mecanismo de regulación y control que fue muy utilizado a lo largo de la conformación de Latinoamérica y sus naciones. La subordinación de los cuerpos no-blancos legitimó diferentes tipos de violencia y permitió el establecimiento de un "patrón de poder mundial" (Quijano, 2014) que somete racialmente los cuerpos que se alejan fisicamente del ideal europeo, y configura actualmente un racismo sistemático. La animalización es una estrategia discursiva histórica que pondera una semejanza con lo salvaje y lo irracional, imaginario que colocó a indixs, indígenas y/o marrones en un lugar de sujeción.

Otra forma de deshumanización testimoniada por Bartolina Xixa se vincula a la cosificación, es decir, la reducción del cuerpo para ser manipulado, usado. Así, en "Carta para cualquier cuerpo sano que quiera leerla", manifiesta:

> Si ya cobraste los millones haciéndote le activista de esta lucha, esa plata tiene sangre de miles que vamos muriendo. Ojala que eso te puedas acordar en tu cumbre mundial pensando en nuevas y otras formas de reflexionar sobre mi muerte. (2019b)

Aníbal Quijano explica, al hacer referencia a la racionalidad eurocéntrica cuya percepción de los cuerpos se prolongó hasta la Segunda Guerra Mundial, que

> ...ciertas razas son condenadas como «inferiores» por no ser sujetos «racionales». Son objetos de estudio, «cuerpo» en consecuencia, más próximos a la «naturaleza». En un sentido, esto los convierte en dominables y explotables. (2014, p.805)

Esta perspectiva no se aleja demasiado de la actualidad: Maximiliano denuncia una cosificación que enajena al cuerpo, y cierra la posibilidad de la razón en una reducción a objeto

de estudio deshumanizado, en tanto los representa como materia observable, analizable, sometida a la mirada "racional"; aún más, en una suerte de extractivismo cultural, los cuerpos se tornan objetos "exóticos" para consumo o entretenimiento:

> Latinoamérica se convirtió en una tienda de la exoticidad, de la monstruosidad, de la lujuria, de todas y cada una de nuestras enfermedades, de nuestros vestires, sentires, sabores, minerales y vivencias. Ellos pueden jugar a ser nosotres. (2019c)

Bartolina interpela directamente a sus destinatarios. Si bien son especificados como "cuerpo blanco" y "cuerpo sano" en dos de los textos, pueden ser mejor connotados en el término "injusto espectador", puesto que en realidad convoca a quienes sostienen la estructura social asimétrica desde el discurso.

> No me sirve tu deconstrucción, si en el fondo sólo buscas ser amigo, amiga, amigue de nosotras, nosotros, nosotres. Como si te sumara más puntos asomarte a sacarte fotos con nuestros cuerpos exotizables. (2019c)

Un espectador implica una mirada desde la distancia, en este caso desde la pasividad. Bartolina confronta a "aliades" de la academia o del "activismo lgbt y feminista", y también a quienes buscan tranquilidad moral "para que no digan que no son antidemocráticos", como también lo señaló Pedro Lemebel en sus crónicas (2009: 95).

Cuerpo y discurso, entonces, quedan intrínsecamente conectados. A su vez, el cuerpo es también significado como genuina acción, ya que rebasa la superficialidad y permite la "(com)penetración". Es por ello que la monstrificación implica una distancia que es prudencial. Jorge Accame (2000) explica que pararse frente al monstruo es similar a la catarsis aristotélica puesto que significa "peligro de que nos pudiera suceder lo mismo, y piedad porque está sucediendo a otro" (p. 22). La monstruosidad evidencia miedo: miedo al contagio ante la posibilidad de convertirse en lo que se considerado otro, lo cual exacerba la distancia, aun cuando se intente un acercamiento.

En tal sentido, la negación opera como contención del monstruo; por lo tanto, traducirlo, quitarle la palabra al enajenarlo en objeto de estudio, libera de todo indicio de monstruosidad de quien lo mira.

Por otro lado, la negación se manifiesta en relación a la restricción del deseo y la expresión erótica, ya que los ideales de belleza responden también a modelos occidentales que implican la blanquitud o blanqueamiento, delgadez, poder adquisitivo, salud, etc.

> Al preguntarte si te gustaría que culiemos, espero que te des cuenta que tu cuerpo es el eróticamente aceptable, el que se construye como belleza. Y que tenés ese privilegio de los privilegiados de rechazarme o aceptarme.
> Nuestros cuerpos morenos, negros, no pueden negarse ante tanta belleza. Entonces la asimetría es clara entre el que puede decir que sí o que no. Y el que debe ser mendigo del sexo y del erotismo. (2019a)

El cuerpo hegemónico vinculado con el capital erótico[3] (Hakim, 2012) obtiene poder sobre los cuerpos exteriores a ese ideal a partir de la imposición de lo que es deseable y lo que no, lo que atrae y lo que genera rechazo.

En "Carta a un injusto espectador de los espectáculos injustos", Bartolina destaca el estereotipo de homosexualidad blanca:

> ... y es así que lo gay tampoco me sirve de bandera, pues sólo es rentable si soy blanca, con dinero, seronegativa, sin preocupaciones. (2019c)

En este caso, la negación a la sexualidad se apoya, también, sobre valores morales, recordemos que el sida fue concebido como un castigo a partir de una violencia simbólica que se ejerció discriminando la homosexualidad como libertinaje.

[3] El término es usado por Catherine Hakim para referirse al modo en que el atractivo físico y social es considerado un valor que permite "entender los procesos sociales y económicos, la interacción social y la movilidad social ascendente, y es básico para entender la sexualidad y las relaciones sexuales" (2012: 4).

"Reivindico mi derecho a ser un monstruo"[4]

Sin embargo, el monstruo representa también un "saber positivo" (Giorgi, 2009), puesto que

> si expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo «humano», su legibilidad y sus usos. (Giorgi, 2009: 323)

Se conforma como una frontera porosa, en espacio del "entre". Las cartas representan una desobediencia, un posicionamiento a través del cuerpo-voz que transgrede los límites impuestos y lo que les es negado. Cuestionan, incomodan y exigen respuestas, rompen y deconstruyen el reflejo que inferioriza para reconocer una identidad propia. Porque es en la negación donde se construye una identidad, "resultado de la afirmación ontológica de la diferencia, en tanto lucha por reivindicaciones específicas que apuntan al reconocimiento, la visibilidad y la legitimidad" (Arfuch, 2005: 14).

Ante la crisis, ante la mirada determinante y violenta, Bartolina distingue también la belleza andina, el orgullo de sus rasgos, su sexualidad y deseo; rechaza al cuerpo blanco que no se atreve al "contagio" y proclama la corporalidad como discurso por encima de la mera "reflexión", asumiendo como arma y como única forma de encarnar la lucha. Bartolina apela a la compenetración a partir de la transgresión y la deconstrucción para superar la distancia generada en torno a lo propio y lo otro:

> Que tu discurso se haga cuerpo y que ese cuerpo sea un cuerpo embichado, envenenado, contagiado, positivo. Que tus ideas se vuelvan síntomas y tus síntomas reacción. Y en ese momento nos agarrarnos los brazos y busquemos cómo sobrevivir otro día más nuestras realidades y ser libres en nuestras desgracias. (2019c)

La monstruosidad, entonces, se vuelve una identidad, una bandera, un derecho a la diferencia.

[4] Tomamos la palabra de Susy Shock (2020: 55).

Literatura monstruosa

Si "el lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social", como establece Giorgi (2009: 324), las cartas como textos se tornan también monstruosas teniendo en cuenta el formato y soporte literario, puesto que lenguaje y género (o des-género) se apartan de las representaciones tradicionales de la literatura.

Las cartas de Barolina Xixa no sólo abordan temas controversiales y que pueden ser provocadores. Es de resaltar que la publicación de la "Carta a un cuerpo sano" fue eliminada por infringir las normas de Facebook respecto al "lenguaje que incita el odio" (2019d), por lo que fue compartida por mensaje privado a quienes la solicitaban y fue publicada por otros perfiles y páginas.

La hibridez del género conforma una mixtura, en tanto son cartas y también son publicaciones de Facebook. Esta estrategia estético-discursiva desacraliza la literatura misma a partir de la ruptura de esquemas literarios tradicionales. Por otra parte, el lenguaje cotidiano y directo, con un uso de palabras que pueden resultar vulgares, con una sintaxis agramatical y "errores" de ortografía, entrelaza oralidad y escritura, ficción y realidad, se vuelven "diaspóricas" y "trans" (Ludmer, 2010).

Sabemos que la noción de Literatura es escurridiza e históricamente ha sido difícil de delimitar; en estas últimas décadas, además, el internet y particularmente las redes sociales han tensionado aún más el campo; de modo que actualmente han surgido numerosos abordajes de la literatura de/en internet. La plataforma Facebook como un soporte para las cartas de Bartolina Xixa permite dinámicas de creación, publicación y difusión del contenido particulares: la complementariedad con otras formas artísticas, principalmente las audiovisuales, intertextos propios de las redes sociales, la inmediatez y alcance de divulgación, el lenguaje, etc. Claudia Kozak denomina "literatura expandida" a la literatura que "se ha volcado fuera de sí" (Kozak, 2017: 220), es decir, aquellos textos que se vinculan con otros lenguajes, medios y soportes que superan al libro. Las cartas producen una transgresión, una comunicación directa, una interpelación confrontadora a ese Tú

destinatario. Afirman la presencia del monstruo sin la necesidad de traducción legitimada, tomando por su propio medio la voz:

> Cogeme sin forro sin preguntarme mi ceropositividad, cogeme como si fuera la última noche antes de mi sueño eterno. Porque sabes que no tengo ganas de ser el cliente eterno de las farmacias eternas. (2019b)

Conclusión

Las cartas de Bartolina Xixa ponen en evidencia el modo en que la monstrificación se proyecta como un proceso que organiza estamentalmente a la sociedad, a partir de la subordinación de los cuerpos disidentes, alejados de la hegemonía consagrada. Así, la animalización, exotización y la cosificación a partir de la reducción a objeto de estudio y/o de consumo son construcciones que responden a un imaginario aún vigente, aunque solapado. El acercamiento superficial, es decir, sin perder la distancia, manifiesta otra característica respecto a la mirada de la monstruosidad, el miedo al contagio o a la ruptura del orden. Mecanismos como la negación y la restricción a ciertos espacios o posibilidades, al igual que el silenciamiento, son formas de contención y subordinación de lo monstruoso.

La poética fronteriza de Maximiliano Mamaní se construye a partir de la ruptura, la disrupción en diferentes aspectos como, por ejemplo, el género y el soporte, puesto que sus textos quiebran con las formas tradicionales literarias.

También, podemos reconocer como provocadoras las temáticas abordadas y las formas de abordarlas, ya que la interpelación arremete y su retórica busca la confrontación. Fagocita toda una cultura, corporizando la disidencia a partir de su personaje drag folk y toma un género tradicional como es la carta para realizar una interpelación directa. Podemos reconocer a Maximiliano Mamaní como una artista fronteriza que se permite la posibilidad expresiva a partir del cuerpo-discurso, y de un discurso corpóreo.

Bibliografía

ACCAME, J. (2000) "El prodigio monstrado". *Monstruos*. San Salvador de Jujuy: Secretaría de Estado y Cultura de la Provincia de Jujuy-UNJu, 7-14.

ARFUCH, L. (2005) "Introducción". *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 13-17.

DORRA, R. (1994). "¿Para qué los monstruos?". *Elementos*, 22 (3), 13-19: https://elementos.buap.mx/directus/storage/uploads/00000002798.pdf

GIORGI, G. (2009) "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana,* 75 (227), 323-329: https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/Iberoamericana/issue/view/267

HAKIM, C. (2012) "El capital erótico y las políticas del deseo". *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. Barcelona: Debate, 4-9.

KOZAK, C. (2017) "Literatura expandida en el dominio digital". *Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias,* 4(6), 220-245: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/issue/view/647

LEMEBEL, p. (2009) "Crónicas de Nueva York (El Bar Stonewall). *Loco afán. Crónicas de sidario.* Santiago de Chile: Seix Barral, 93-95.

LUDMER, J. (2010) "Literaturas posautónomas". *Aquí América Latina. Una especulación.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 149-156.

MAMANÍ, M. (2018). "El super clásico beso Marica" [Fotografía]. En *Bartolina Xixa Drag Folk*: https://www.facebook.com/1946862925633599/posts/2145499482436608

MAMANÍ, M. (2019a). "Carta para cualquier cuerpo blanco que se atreva a leerlo…". *Bartolina Xixa Drag Folk*, 22 de mayo de 2019*:* https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0uHo3eF5GXeW5L7dAy8rtTNpEBUjFfZBPgffpWgeJ1gXR4GKeadDtEMLyidZeEZr9l&id=1946862925633599

MAMANÍ, M. (2019b). "Carta a cualquier cuerpo sano que se atreva a leerlo". En *Bartolina Xixa Drag Folk*, 22 de julio de 2019*:* https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0v5FgABuXu1qGdo2oGhuXSzHeS8vghq4432HSvsQGYqVowbKks4k3CemscZcE41gEl&id=1946862925633599&mibextid=T5g5YY

MAMANÍ, M. (2019c). "Carta a un injusto espectador de los espectáculos injustos" [Video]. En *Bartolina Xixa Drag Folk*, 15 de septiembre de 2019: https://www.facebook.com/watch/?v=2141406136161481

MAMANÍ, M. (2019d). COMO MOSCAS EN LA CACA [Video]. En *Bartolina Xixa Drag Folk*: https://fb.watch/l4HBsO0dEj/?mibextid=Nif5oz

MAMANÍ, M. (2019). "Instrucciones para matar a un injusto espectador de los espectáculos injustos". *Chiquilla te quiero*, Revista de arte en México y Latinoamérica, 37-42: https://chiquillaelectronica.files.wordpress.com/2021/04/chiquilla-te-quiero_0.pdf

QUIJANO, A. (2014) "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf

SHOCK, S. (2020) "Yo, monstruo mío". *Realidades. Poesía reunida.* Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces, 55-57.

¿Hay un teatro posdramático en Jujuy? El caso de tres producciones escénicas del período 2007-2018[1]

María Elizabeth Ortiz
Universidad Nacional de Jujuy
melizaortiz@gmail.com

El teatro en Jujuy en las dos primeras décadas del nuevo milenio experimentó un estallido de nuevas formas escénicas que vinieron a plantear una ruptura con respecto al modelo teatral tradicional predominante hasta ese momento en nuestra provincia. Entre las múltiples propuestas que surgieron durante ese período, algunas resultaron particularmente representativas de ese quiebre.

¿Estas nuevas propuestas escénicas, apartadas de la norma, pero al mismo tiempo tan diferentes entre sí, pueden englobarse en una categoría general que las contemple a todas? A partir de este cuestionamiento fue que consideré la categoría de "teatro posdramático" propuesta por Hans-Thies Lehmann, como la más indicada para intentar brindar una respuesta.

De esta manera, el principal interrogante al que se quiso responder en esa investigación es si las producciones escénicas jujeñas del corpus seleccionado se inscriben en la categoría de "teatro posdramático" y si provocan un giro artístico disruptivo en las propuestas teatrales locales.

Así –luego de realizar un recorrido por los postulados de la posmodernidad en tanto contexto sociohistórico del teatro posdramático, y de indagar en qué momento se produce un teatro con características rupturales en Argentina y en Jujuy– se procedió al análisis de tres propuestas escénicas que tuvie-

[1] Este artículo es una síntesis de una investigación realizada con el apoyo de una beca del Instituto Nacional del Teatro, que me fue otorgada en 2019, titulada: "¿No hay drama?: la categoría de 'teatro posdramático' en las producciones escénicas jujeñas *Entre el azahar*; *Ni Edith, ni Piaf*; y *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*".

ron lugar en nuestra provincia entre 2007 y 2018 que no responden al modelo tradicional, sino que subvierten la jerarquía "autor-texto/director/actores", e instauran como centrales otras instancias escénicas que nada tienen que ver con la preponderancia de un texto literario previamente escrito por un autor "en soledad" y que no están construidas de acuerdo al principio de causalidad ni tienen la intención de enmarcarse en un teatro de tipo "narrativo" que cuente una historia con principio, nudo y desenlace. Se trata, por lo tanto, de un tipo de teatro desobediente de la norma, que viene a plantear una "monstruosidad" desde el punto de vista genérico al desviarse abiertamente del modelo dramático en su concepción más "clásica". Lo monstruoso aquí es la disrupción que provoca el teatro posdramático en los cánones teatrales, abriendo paso a formas escénicas subversivas y provocadoras que amenazan la hegemonía del modelo tradicional en tanto suponen "rajaduras del sistema" desde las cuales el posdrama se propone como un mundo teatral "otro", desviado, transgresor e infractor de toda "normalidad" y de toda regla.

Dramático y posdramático. La posmodernidad

Si bien no existe una definición concisa y puntual para delimitar el concepto de "teatro posdramático" que sea aplicable por igual a todas las manifestaciones posibles que engloba esta noción, sí se puede afirmar que se trata de un tipo de teatro "sin drama" que ya no busca –como lo hacía, justamente, el teatro "dramático"–, la representación de un mundo ficcional cerrado en sí mismo a través de un planteamiento "clásico" que tiende a la "reproducción" y el "doble" de la realidad y donde lo que prima es el desarrollo de una trama, de una "historia" que gira en torno a conflictos humanos, contada a través del diálogo de personajes sólidamente construidos desde sus particulares "psicologías". De manera que, al no pretender la ilustración de una fábula, el teatro posdramático no se plantea tampoco la búsqueda de un sentido único, sino que puede disparar múltiples significaciones. Se trata, siguiendo a Lehmann (2013), de propuestas volcadas con frecuencia hacia lo experimental, dispuestas al "riesgo" desde el punto de vista artístico, y que no tienen como objetivo último el hecho de "entretener" a la audiencia mediante el ofrecimiento de un "argumento" con coherencia lógica, sino que más bien buscan acentuar la experiencia de la "forma".

Este tipo de propuestas surgió a partir de la década del setenta, enmarcadas en el contexto sociohistórico de la posmodernidad, en tanto una época en la que, siguiendo las afirmaciones de Lyotard en su libro *La condición posmoderna*, se asiste a la "caída" o "muerte" de los grandes relatos que postulaban una "dirección" clara en pos de la cual debía dirigirse la humanidad para alcanzar su bienestar. Así, al disolverse el "gran relato" unificador del destino de la humanidad y de la Historia, empieza un nuevo momento: el del "pequeño relato" (Lyotard, 2000). Ya no hay una Historia que debamos construir en conjunto como humanidad, la Historia con mayúscula se fragmenta. Ahora las historias serán múltiples y caleidoscópicas, al mismo tiempo que particulares y singulares. Cada persona o cada pequeño grupo creará su propia escala de valores y su manera de proceder ante la realidad. Por analogía, esa "caída del relato" coincide, entonces, con la caída de la "historia contada" en el teatro; idea aristotélica que dominó en las artes escénicas desde el siglo IV a. C. hasta, por lo menos, finales del siglo XIX. Ya no habrá una sola forma –o una forma predominante– de escribir o de hacer teatro, como sucedía en la modernidad; sino que, sobre todo hacia finales del siglo XX, y de ahí en adelante, sobrevendrá el estallido de las "micropoéticas" de las que habla Jorge Dubatti (2012): cada actor/actriz, cada director, cada dramaturgo asumirá su propia forma de concebir el teatro y de crear las "reglas" de su mundo teatral, muy diferente del de los demás. Así, el teatro de la posmodernidad será un teatro ambiguo, discontinuo, heterogéneo, plural, fragmentario, subversivo en su forma, deconstruido y antimimético.

Cuándo aparece un teatro ruptural en Argentina

A nivel nacional, la aparición de formas teatrales "rupturales" se da en Buenos Aires a partir de 1983 con la restitución de la democracia. Así, con el teatro "de posdictadura" (Dubatti, 2012), y en el contexto sociohistórico general de ingreso a la posmodernidad, empiezan a operar cambios e innovaciones con respecto al teatro anterior, el cual, como afirma Pellettieri (2000), se ha caracterizado desde siempre en nuestro país por la predominancia de la estética realista. De esta manera, siguiendo a Dubatti (2012), la "destotalización", la "proliferación de mundos" estéticos y la "construcción de micropoéticas" al margen de los grandes modelos teatrales tradicionales ven-

drán a configurar "espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diversidad y variación" (Dubatti, 2012: 207).

Tal como afirma la investigadora Karina Mauro (2013), en Argentina, el denominado "*under* porteño" en la década de los ochenta resultó un antecedente fundamental para la renovación teatral –con figuras como Salvador Walter "Batato" Barea, Humberto Tortonese y Alejandro Urdapilleta, y grupos como el Clú del Claun y Las Gambas al Ajillo–, y para la aparición de formas teatrales posdramáticas en Buenos Aires en la década de los noventa –con teatristas como Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi (El Periférico de Objetos), Alejandro Tantanián y Rafael Spregelburd–.

Cuándo se produce el quiebre con respecto al modelo teatral tradicional en Jujuy

De acuerdo a lo relevado, podríamos señalar como lo que sería el primer antecedente importante de "ruptura" o "desviación" del modelo teatral tradicional en Jujuy, a las manifestaciones escénicas de "El Vejigazo", que tuvieron lugar en el Teatro Mitre, entre principios y mediados del siglo XX: veladas estudiantiles que se realizaban para celebrar la llegada de la primavera, con un fuerte espíritu satírico y crítico, y que consistían en "canciones, parodias, imitaciones, farsas, 'sketchs', que con frecuencia se burlaban de profesores, dirigentes políticos, funcionarios, etc." (Fidalgo, 1995: 75).

Ahora bien, dejando aparte El Vejigazo, es recién hacia mediados de la década de los ochenta que nos encontraremos con ciertas propuestas innovadoras y rupturales de la forma tradicional de creación en las artes escénicas jujeñas. Y esto se da en esta época, precisamente, porque la dictadura militar (1976-1983) llega a su fin y empiezan a emerger, con una impronta renovada, las expresiones artísticas acalladas hasta ese momento. Hablamos, por un lado, de la figura de Damián "Tito" Guerra y el Grupo Jujeño de Teatro –ampliamente investigados por Silvina Montecinos– quienes, a partir del estreno en 1984 de *Manta de plumas*, obra "bisagra" dentro del grupo y de la historia del teatro jujeño –como indica la investigadora mencionada– darán inicio en Jujuy a las creaciones colectivas. Por otro lado, nos referimos al surgimiento del grupo Danza Libre, creado en 1987 por Emilce Scilingo, quien

abrirá el camino en nuestra provincia a la danza teatro, un lenguaje artístico que será fundamental para la escena jujeña a partir del nuevo milenio. Los dos grupos son innovadores no sólo en la forma de creación, sino también en cuanto al contenido, ya que ambos empiezan a indagar en una búsqueda identitaria jujeña dentro de las artes escénicas.



El Grupo Jujeño de Teatro en la sala Raúl Galán del Teatro Mitre, San Salvador de Jujuy, 1982. Elenco de *El organito*. De izquierda a derecha, atrás: Alejandro Aldana (actor), Ricardo Barrionuevo (actor), Guillermo Galet (técnico, colaborador), Efraín Quinteros (actor), Damián "Tito" Guerra (director) y José Carrillo (tomaba apuntes de las improvisaciones); adelante, sentado: Martín Reynaga (actor), a su lado Silvia Gallegos (actriz) y Dante Quispe (actor). Archivo y gentileza de Silvia Gallegos. Foto: René López.



Verónica Romero y Rubén Luna en una reposición de *Ollantay*, estrenada en 1990 (adaptación de la obra teatral *Ollantay. Tragedia de los Andes*, de Ricardo Rojas), grupo Danza Libre (Dir.: Emilce Scilingo), sala mayor del Teatro Mitre, San Salvador de Jujuy, 2001. Archivo del grupo Danza Libre. Gentileza de Belén Calapeña.

Nuevas expresiones teatrales en Jujuy a principios de los 2000. Factores que propiciaron la renovación

A principios del nuevo milenio, se produce en Jujuy una eclosión de nuevas propuestas escénicas, tanto en cantidad como en diversidad, como nunca antes había sucedido en la historia del teatro jujeño, la cual trae consigo una importante renovación dentro de este ámbito.

Entre los factores que la propiciaron, tal como lo indica Silvina Montecinos (2011), se encuentran: la aprobación, en 1997, de la Ley 24.800 (Ley Nacional del Teatro) mediante la cual se crea el Instituto Nacional del Teatro, con sus respectivas representaciones provinciales; la creación, en 1999, tanto de la Escuela Provincial de Teatro "Tito Guerra" como del Profesorado de Artes en Teatro; la llegada o retorno a Jujuy de personas formadas en teatro fuera de la provincia; y la creación de salas independientes, entre las cuales se destacan el Teatro de La Vuelta del Siglo (2003-2013) y La Sopa Espacio Multicultural (2003-2005).

Creación colectiva, danza teatro y performance en Jujuy en los inicios del nuevo milenio

Entre las numerosas y variadas manifestaciones escénicas que aparecen en Jujuy a principios de los 2000, se destacan tres tipos de expresiones que nos interesan particularmente: las obras teatrales de creación colectiva, las obras de danza-teatro y la performance, en cuanto suponen una ruptura importante en relación al modelo tradicional de creación.

Entre los grupos que trabajaron con creaciones colectivas se destaca El Ekeko Teatro, con obras como *Flora y fauna. Farsa educativa* (2002) –a la que podemos señalar como un nuevo "hito" dentro de la historia del teatro jujeño– y *Amor… o sólo podrás evitar el final evitando también el principio* (2004), ambas dirigidas por Silvina Montecinos.



Graciela Recchiuto, Erwin Sebastián Ruiz, Beatriz Fernández Salinas y Leopoldo Nieto en *Flora y fauna. Farsa educativa*, creación colectiva del grupo El Ekeko Teatro (Dir.: Silvina Montecinos), sala mayor del Teatro Mitre, San Salvador de Jujuy, 11 de septiembre de 2002. Archivo y gentileza de Graciela Recchiuto. Foto: Gerardo Cazón (Prensa ADEP).

Otra obra de creación colectiva que nos parece importante destacar por considerarla muy cercana a un tratamiento y estilo posdramáticos, es *Vejigazo I* (2004), dirigida por Juan José

Aramayo, quien se encontraba a cargo de una línea estética a la que se denominaba "experimental" dentro del grupo La Rosa Teatro.



Meliza Ortiz, Analía Di Núbila, Soledad Lizárraga y Juan José Aramayo en Vejigazo 1, creación colectiva del grupo La Rosa Teatro (Dir.: Juan José Aramayo), La Sopa Espacio Multicultural, San Salvador de Jujuy, 14 de noviembre de 2004. Archivo de Meliza Ortiz. Foto: Daniel Sadir.

Por su parte, la danza teatro va a aparecer con fuerza en Jujuy a través del grupo Danza Libre, conformado por artistas procedentes de formaciones variadas y diversas dentro de las artes escénicas, lo que enriquece las búsquedas creativas y expresivas del grupo dentro de este lenguaje. Si bien Danza Libre ya venía trabajando en esta línea, la obra que los propios integrantes del grupo señalan como la que da el salto definitivo hacia la danza teatro es *Hasta probar lo contrario* (2002), dirigida por Emilce Scilingo, con codirección de Verónica Romero. De allí en adelante, y hasta la actualidad, Danza Libre realizará varias obras más, caracterizándose, todas ellas, por su gran calidad estética. Otros grupos como La Morada (de María Paz) y Tusuna (con Cecilia Ortega como su principal referente) también plantearon obras dentro de este lenguaje escénico a principios de los 2000. Las obras *El Familiar* (2001), del grupo

Senda, con dirección de Viky Mamaní; *Mudacarga* (2003), dirigida por Olga Chiabrando; y *De derivas y espejismos… las Marías* (2009), con dirección de Verónica Romero, fueron otras propuestas de danza teatro que se destacaron en esa época.



Rubén Luna y Emilce Scilingo en *Hasta probar lo contrario*, grupo Danza Libre (Dir.: Emilce Scilingo – Codir.: Verónica Romero), sala mayor del Teatro Mitre, San Salvador de Jujuy, 2002. Archivo del grupo Danza Libre. Gentileza de Belén Calapeña.

En cuanto a la performance, desde finales de la década de los noventa y durante la primera década del siglo XXI surgen varios antecedentes de acciones performáticas realizadas, sobre todo, en el marco de ciertos ciclos o eventos artísticos que tendían hacia la interdisciplinariedad. Aquí es imprescindible la figura de Camila Daniela Armella, artista visual a quien podemos considerar como la pionera de la performance en Jujuy.

Entre los eventos con características performáticas llevados a cabo por diversos artistas y grupos de nuestro medio durante la primera década del siglo XXI, podemos mencionar *Art Collection* (2000), *Axionarte* (2002), *Si te viera tu madre* (2005), *Sólo hazlo* (2006-2007), *Intervenime que me gusta* (2007), *Proyecto Fashon Ficshon* (2010) y dos performances llevadas a cabo en el marco de la muestra "Biodiversidad en el

Bicentenario. Noroeste argentino" (2010): *Chica del norte, cama adentro, sin estudios* y *¿Puedo yo ser reina?*



Camila Daniela Armella en la performance realizada en *Axionarte*, antesala del salón Domingo Zerpa de la Sociedad Obrera, San Salvador de Jujuy, 9 de agosto de 2002. Archivo y gentileza de Camila Daniela Armella.



Sergio Díaz Fernández en la performance "Control médico", entrega "Punto G" del ciclo *Solo hazlo*, organizado por ADN - Arte de Nosotros, Teatro de la Vuelta del Ciclo, San Salvador de Jujuy, 27 de julio de 2007. Archivo del grupo ADN - Arte de Nosotros. Gentileza de Sergio Díaz Fernández.



Silvina Montecinos (segunda desde la izquierda, adelante) junto a otras mujeres/artistas participantes de la performance *¿Puedo yo ser reina?* (organizada por Silvina Montecinos, Renata Kulemeyer y Juan Castro Olivera), calles céntricas de San Salvador de Jujuy, 2010. Foto, archivo y gentileza de Marcelo Abud.

Tres producciones escénicas jujeñas con características posdramáticas (2007-2018)

Luego de realizar aquellas indagaciones previas en relación al momento y al modo en que se presenta un teatro con características rupturales en Jujuy, resulta de interés el análisis de tres propuestas escénicas representativas de este quiebre y de los tipos de expresiones que acabamos de revisar. Se trata de:

- la obra teatral de creación colectiva *Entre el azahar*, del grupo El Ekeko Teatro, con dirección de Beatriz Fernández Salinas, estrenada el 29 de noviembre de 2007 en el Teatro de la Vuelta del Siglo en San Salvador de Jujuy;
- la obra de danza teatro *Ni Edith, ni Piaf*, del grupo Danza Libre, con dirección de Belén Calapeña, estrenada el 8 de junio de 2012 en el mismo teatro; y
- la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, del grupo El Colectivo Teatro, con performers invitados del Grupo Jujeño de Teatro y del grupo La Hilacha, realizada el 12 de septiembre de 2018 en el acto de apertura de las

VII Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos, en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.

El análisis de cada una de ellas –llevado a cabo mediante la visualización de los registros fílmicos–, se realizó, principalmente, a la luz de un marco metodológico-conceptual basado en dos instancias: por un lado, apelando a un modelo de análisis dramático tradicional, para lo cual se utilizó el modelo teatrológico que propone Osvaldo Pellettieri (2001) para el análisis del texto espectacular; y, por otro, recurriendo al marco conceptual brindado por Hans-Thies Lehmann en su libro *Teatro posdramático* (2013).

De esta manera, pudimos comprobar que ninguna de las tres propuestas del corpus se adecua a las formas teatrales tradicionales, desde el momento en que observamos que –en base al modelo de análisis propuesto por Pellettieri (2001)–, en lo que respecta a la estructura superficial o nivel de la intriga, ninguna de ellas tiene la intención de narrar una historia estructurada en principio, nudo y desenlace donde funcione el principio de causalidad buscando crear una concatenación lógica de causa-efecto entre los distintos "momentos" que conforman los diseños propios de cada una de estas producciones.

En relación con la estructura profunda, vemos que tampoco se busca en ninguna de ellas hacer avanzar una única acción dramática, y que no se plantea una configuración actancial clara en los hipotéticos actantes "sujeto", "objeto", "destinador", "destinatario", "ayudante" y "oponente", o bien, vemos que directamente esta configuración no existe. Por el contrario, en el caso de *Entre el azahar* nos encontramos con múltiples "microhistorias", en *Ni Edith, ni Piaf*, múltiples "estados" físicos y emocionales; y pura presencia corporal e instauración del "acontecimiento" en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

Por otro lado, con relación al aspecto semántico, observamos que ninguna de estas tres propuestas escénicas busca transmitir un único sentido, un mensaje unívoco, sino que, por el contrario, se apunta a la plurisignificación; no hay una "mirada final" que funcione como sintetizadora de lo ocurrido. Así, mientras que las obras *Entre el azahar* y *Ni Edith, ni Piaf* se abren a la multiplicidad de sentidos, dejando la construcción de significado en manos del público, y poniendo en juego

lo que Pavis (2016) denomina "dramaturgia del espectador", desde el momento en que es tarea de éste ocuparse de elaborar el sentido de lo que ve en escena; la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* más que transmitir significados, a lo que apunta es a generar un espacio para la reflexión conjunta con el público, buscando que se produzca en él una transformación.

Por último, en relación con el "aspecto espectacular", es en esta instancia donde consideramos pertinente hacer ingresar el análisis de lo propiamente "posdramático" en cada una de las producciones escénicas abordadas, ya que es ahí donde se ven materializados los "rasgos estilísticos" que propone Lehmann (2013) para este tipo de teatro. Entre ellos, hemos elegido el que consideramos más sobresaliente en cada una de las producciones escénicas del corpus: la musicalización en *Entre el azahar*; la corporalidad en *Ni Edith, ni Piaf*; y el acontecimiento/situación en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, según veremos a continuación.

1. Entre el azahar *y el rasgo posdramático de la "musicalización"*

En *Entre el azahar* nos encontramos con el lenguaje musical en reemplazo del lenguaje verbal. En esta obra no se "cuenta" por medio de la palabra hablada sino a través de una múltiple variedad de sonidos: tanto aquellos que son producidos por los personajes con los objetos que llevan consigo, sus accesorios, sus calzados, sus aparatos fonadores, como los sonidos grabados, editados y amplificados por medios tecnológicos. Lejos de tratarse de la música en su utilización teatral tradicional como música de fondo, música para ambientar, rellenar, decorar o generar un clima, aquí lo musical, en su más amplio sentido, ocupa, junto al trabajo actoral, el lugar de mayor jerarquía en la obra. La música ya no es una mera servidora del texto, como ocurría en el teatro de tipo "dramático", sino que se erige en protagonista.

De esta manera, observamos que, en *Entre el azahar*, lo sonoro cumple varias funciones. Por una parte, es un organizador dramatúrgico, ya que planifica lo que se está "contando": la dramaturgia, entonces, ya no es textual sino sonora. Por otro lado, funciona como un cuarto actor o actriz que interactúa en todo momento con los tres personajes (esto puede verificarse en el hecho de que si el sonido falta, la obra no

puede realizarse). El sonido en esta obra también establece una partitura de acciones precisa, fija una "coreografía". Además, vemos que convierte a los cuerpos de los actores/actrices en "cuerpos musicales" y que el espectador pasa a ser, más que nunca, un "audio-espectador", de acuerdo al término utilizado por el propio grupo[2]. Sumado a esto, desde el momento en que lo musical es concebido en toda su amplitud para abarcar tanto la música en el sentido usual del término, como los ruidos, los efectos sonoros e, incluso, en algunos momentos, la palabra hablada, apreciada en su materialidad, vemos que la obra apunta en todo momento no sólo a "qué" se cuenta a través de las acciones y los sonidos, sino a la valoración estética de lo sonoro, de lo musical en sí mismo.



Ariel Monterrubianesi, Fernanda Escudero y Nilda Rossetto en *Entre el azahar*, grupo El Ekeko Teatro (Dir.: Beatriz Fernández Salinas), Teatro de la Vuelta del Siglo, San Salvador de Jujuy, diciembre de 2007. Archivo y gentileza de Beatriz Fernández Salinas. Foto: Florencia Rivero.

[2] La utilización de este término se encuentra en el apartado "La musicalidad del espectáculo" dentro del "Proyecto de Producción" incluido en la Solicitud de Subsidio para Producción de Obra presentado por El Ekeko Teatro ante el Instituto Nacional del Teatro en 2007 para la obra que estamos trabajando.

Podemos afirmar que el tratamiento de la sonoridad en *Entre el azahar* se encuentra cercano a la concepción que posee Helene Varopoulou sobre la musicalización en el teatro contemporáneo. En una conferencia brindada en torno a este tema, la teatróloga griega expresaba: "No se trata del papel evidente de la música y del teatro musical, sino de una idea más profunda del teatro *como* música" (Varopoulou, 1998; cit. en Lehmann, 2013: 158).

Así, *Entre el azahar* plantea el hecho de poder percibir el conjunto mismo de la obra como una suerte de artefacto teatral que genera música.

2. Ni Edith, ni Piaf *y el rasgo posdramático de la "corporalidad"*

Ni Edith, ni Piaf es una obra de danza teatro creada en forma colectiva, donde el eje central es la corporalidad. La palabra, el texto, son reemplazados por el lenguaje del movimiento, generando, de esta manera, una dramaturgia corporal.



Belén Calapeña, Natalia Vaca, Facundo Aguirre, Paula Recchiuto, Rubén Luna, Cecilia Navarro y Adriana Salas en *Ni Edith, ni Piaf*, grupo Danza Libre (Dir.: Belén Calapeña), Teatro de la Vuelta del Siglo, San Salvador de Jujuy, 2012. Archivo del grupo Danza Libre. Gentileza de Paula Recchiuto. Foto: Ariel Posse Varela.

Por supuesto, la corporalidad en la obra se encuentra estrechamente vinculada al lenguaje propio de la danza teatro. Vemos, así, que el movimiento se libera de las reglas fijas de la danza clásica, desjerarquizándose, además, los roles de los cuerpos. Por otra parte, se utilizan las experiencias personales de las y los bailarines a la hora de crear a través del movimiento; se utiliza la gestualidad del comportamiento cotidiano íntimo (como el gesto de exprimirse el pelo) y del comportamiento social (la gestualidad de la seducción en la escena del salón de baile). Vemos, también, que las corporalidades y los movimientos no necesariamente deben corresponderse con el ideal clásico, sino que se busca que haya diversidad en los cuerpos, de manera tal que, en la escena, tienen lugar las caídas, la dificultad, la pesadez, el dolor, frente a lo armonioso.

Por otra parte, observamos que la corporalidad en la obra encuentra una confluencia entre la representación y la abstracción: entre lo que esos cuerpos cuentan y la apreciación del movimiento en sí mismo, como puede verse claramente en la escena de "La orquesta", donde los cuerpos, si bien representan instrumentos musicales por medio del movimiento, al mismo tiempo esto implica una buena dosis de abstracción.

Como afirma Lehmann,

> en gran parte el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de la *corporalidad autosuficiente*, que se exhibe en su particular intensidad, en su potencial gestual, en su *presencia* aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia afuera. (2013: 165)

Vemos, de hecho, en *Ni Edith, ni Piaf*, que es la expresión mediante el cuerpo y el movimiento lo que prevalece en la obra: es a través de su propia corporalidad en escena que los y las intérpretes transmiten al público todo ese universo de tensiones y distensiones, sensaciones y emociones internas. Lo que nos atrae como espectadores es esa "presencia aurática" de la que habla Lehmann, esa energía que irradian los cuerpos, el estado de contemplación en el que nos sumerge el movimiento de los cuerpos en escena, llevándonos a abrir nuestra percepción y a centrar el interés en otras instancias que no sean exclusivamente la de tratar de entender lo que sucede desde lo intelectivo.

3. ¿Qué hacemos con nuestras violencias? *y el rasgo posdramático del "acontecimiento/situación"*

La performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* se realizó en el acto de apertura de las VII Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos, utilizando el espacio del pasillo del primer piso y el Aula 1 del edificio anexo de Otero 257 de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy. El grupo fue invitado por mí, desde el área de Cultura de las Jornadas, a realizar una performance, previendo el hecho de no consignar su realización en el programa con el fin de mantener el efecto sorpresa propio de este lenguaje artístico. Se informó al grupo el lema de las Jornadas, que en esa ocasión era "la violencia y sus lenguajes", y a partir de allí, los *performers* idearon el "concepto" de la acción a realizar.



Fabiola Vilte en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, grupo El Colectivo Teatro, Aula 1 del anexo de Otero 257 de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, 12 de septiembre de 2018. Archivo del grupo El Colectivo Teatro. Gentileza de Fabiola Vilte. Foto: Gastón Alemán.

¿Qué hacemos con nuestras violencias? posee las características propias de la performance[3]: no se basa en un texto

[3] Al revisar la noción de "performance", nos encontramos con que son múltiples los conceptos que se brindan y también las posturas que existen en cuanto a su relación con el teatro. En este punto, nos parece oportuno traer las palabras de Lehmann (2013), quien en el apartado "Teatro y performance. Un campo intermedio" de su libro *Teatro posdramático*, establece cuáles son los puntos de contacto que pueden darse entre ambos: fundamentalmente, la voluntad de no brindar una representación sino una experiencia lo más cercana

previo y no se ensaya, sino que se va desarrollando a medida que sucede en ese espacio y en ese momento; no posee una estructura ni una dramaturgia preestablecida, más allá de las dos instancias que conforman a esta propuesta en particular: lo que sucede en el pasillo, en tono de humor, con dos personajes construidos desde el grotesco que van recibiendo al público que llega a las Jornadas y clasificándolo según un orden de mérito académico; y lo que sucede dentro del aula: dos cuerpos semidesnudos dispuestos sobre el escritorio y la invitación a que el público escriba una palabra en una tirita de papel que luego debe ser adherida a esos cuerpos. De acuerdo a las características propias del lenguaje de la performance, *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* apuntó a la reflexión conjunta y colectiva en torno al tema de las violencias instaladas tanto en el espacio público e institucional como así también en el espacio íntimo o privado, con la intención de producir una transformación de la realidad a través de la toma de conciencia sobre prácticas naturalizadas en determinados ámbitos.

El rasgo posdramático del "acontecimiento/situación" fue el elegido para ser abordado en esta producción escénica, donde nos encontramos con la "presencia", con la "presentación" en lugar de la "representación" o de la simulación de la realidad, y donde podemos observar que lo que importa no es el resultado sino el "proceso", que es justamente la instancia donde se da esa situación que viven, construyen y experimentan en conjunto los *performers* y el público. Se trata de una propuesta que se realiza una sola vez y no se repite, a diferencia de una obra teatral; que irrumpe en lo cotidiano o en lo que sería "habitual" en determinado ámbito, en este caso el ámbito académico, y plantea una situación que luego irá "sucediendo" en forma más o menos espontánea, de acuerdo a cómo vaya reaccionando el público ante eso que "acontece", en forma inesperada, en ese lugar y en ese momento.

A modo de conclusión

Hemos realizado una revisión sobre el momento y el modo en que se produce en Argentina y, particularmente, en Jujuy un teatro con características rupturales en relación al modelo

posible a lo real (por lo cual ya no se hablará de "fábula", "acción", "psicología", "personajes", etc.), y la intención de que esa experiencia –eminentemente efímera y de "una sola vez"– sea vivida y construida en conjunto entre los artistas y el público.

teatral tradicional. Y hemos analizado tres producciones escénicas diversas tomando el concepto de "teatro posdramático", enmarcado en el contexto sociohistórico de la posmodernidad.

Podemos concluir, brevemente, que una obra de teatro de creación colectiva como *Entre el azahar* (que no utiliza la palabra hablada y que explora profundamente la dimensión sonora en su amplio espectro); una obra de danza teatro como *Ni Edith, ni Piaf* (que expresa los estados físicos y emocionales de las mujeres que son sus intérpretes no de manera verbal sino a través de su corporalidad); y una performance como *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* (en la que asistimos a la experiencia del acontecimiento vivido y creado en forma conjunta entre artistas y público a través de ese instante poético que irrumpe y abre un intersticio "estético" y a la vez "político" en la vida institucional-académica); vienen a darnos la posibilidad de descubrir cuáles y cómo son algunas de las formas en que puede producirse esa ruptura con el modelo teatral tradicional dentro del ámbito teatral jujeño de las dos últimas décadas, planteando un teatro que transgrede y se desvía de la norma, que instaura, en este sentido, una "monstruosidad" de tipo genérico al proponer una fuerte desobediencia en relación a los cánones escénicos que rigieron hasta entonces en el teatro de nuestra provincia.

Bibliografía

DUBATTI, J. (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.

FIDALGO, A. (1995) *El teatro en Jujuy*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

LEHMANN, H. (2013) *Teatro posdramático*. Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato.

LYOTARD, J. (2000) *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (7ma. ed.) Madrid: Cátedra.

MAURO, K. (2013) La actuación en el teatro posdramático argentino. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Vol. 3, N° 3, 669–692.

MONTECINOS, S. (2011) *20 personas que no podrían dedicarse a otra cosa. 10 años en el teatro jujeño* [CD interactivo]. Trabajo de investigación y documentación del teatro jujeño realizado en 2010 en San Salvador de Jujuy con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

MONTECINOS, S. (2012) "La voz de Guerra. Un estudio sobre el teatro de Damián 'Tito' Guerra". En TOSSI, M. (Comp.) *La Quila. Cuaderno de historia del teatro N° 2*, 173-195. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.

ORTIZ, M. (2023) "¿No hay drama? La categoría de 'teatro posdramático' en las producciones escénica jujeñas *Entre el azahar*; *Ni Edith, ni Piaf*; y *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*". Trabajo de investigación inédito. Beca de Investigación del Instituto Nacional del Teatro - Convocatoria 2019. Tesis de Licenciatura en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy, defendida el 29 de junio de 2023.

PAVIS, P. (2016) *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.

PELLETTIERI, O. (2000) "El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro". *Latin American Theatre Review*, Vol. 34, N° 1, 5-23: https://journals.ku.edu/latr/article/view/1309

PELLETTIERI, O. (2001) "Introducción: para una historia del teatro argentino en Buenos Aires". En PELLETTIERI, O. (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires.* Volumen V: El teatro actual (1976-1998). Buenos Aires: Galerna, 13-39.

El lenguaje inclusivo como cuerpo monstruoso: transformaciones rupturales en un corpus de poesías del Noa

Cecilia Inés Rocabado
Universidad Nacional de Jujuy
ceciliainesrocabado@gmail.com

"El lenguaje es el techo que nos abriga o el silencioso empujón que nos deja a la intemperie, fuera de lo humano"
Diana Maffía

A modo de introducción

La palabra poética dice, expresa, enuncia, denuncia y problematiza aspectos diversos. Su transformación constante, acontece y propicia desafíos que exceden "lo literario". En particular nos interesa poner en cuestión el empleo y la difusión del llamado "lenguaje inclusivo" o "incluyente" que trae aparejados modos diferentes de asumir y promover lo decible.

Realizaremos un abordaje de lo dicho/expresado por mujeres y disidencias sexogenéricas al respecto, en un corpus acotado de poesías del NOA reciente. Entendemos, que el poema es un "espacio dinámico de intersección entre diferentes dominios: lingüístico, enunciativo, socio-histórico, cultural" (Guzmán, 2014: 17) y, por lo tanto un espacio propicio para la transformación, la apuesta y la revelación de la palabra distinta.

El lenguaje, ese cuerpo monstruoso

El llamado lenguaje inclusivo constituye un fenómeno de análisis diversos. Es concebido como una "herramienta comunicacional" en el contexto de campañas electorales (Lagneaux, 2019: 7); una "estrategia lingüística" (Martínez, 2019: 14) que activa prejuicios sociales como la idea de "pureza del lenguaje" y la "visión binaria del género de las personas"; un "fenómeno lingüístico que innegablemente existe" (Lupprich, 2020: 20), o

una "herramienta de cambio social" (Rocabado, 2020: 62) entre otras concepciones.

En particular, para nuestro trabajo, lo abordaremos como una "configuración discursiva" (Kalinowski, 2019: 3), un fenómeno retórico que no se ajusta a los fenómenos de cambio lingüístico y que por lo tanto no responde a lo esperable de las particularidades de la lengua. Entendemos en este sentido, que es una herramienta más que aboga por la inclusión de voces diversas, una proclama del decir/hacer que genera variadas reacciones. Leemos o escuchamos detractores y defensores a cada paso, y la discusión continúa…

Asimismo, los cuerpos humanos, cuerpos que hablan y son hablados, son intervenidos por distintas relaciones de poder y responden a visiones hegemónicas que los cosifican y categorizan, cuerpos "normales", cuerpas y cuerpos de la diversidad, etc.

Se asignan así distintas categorías de clasificación en las que lo "normal" o lo esperable es lo bien visto. Lo que no sigue lo demarcado, es destacado como raro, deforme, monstruoso. De este modo, el monstruo suele definirse" en relación con una norma que resulta violada" (Dorra, 1986: 15). La misma refiere a un desorden físico, a un desorden moral e incluso a uno estético. La monstruosidad en los cuerpos entonces se manifiesta no sólo en el aspecto "visible" de lo corpóreo sino además en las formas discursivas que particularizan y brindan espacios de expresión variados. Lo corpóreo que no responde a la cisheteronormatividad, pero que tampoco responde a los cánones de belleza socialmente aceptados.

El lenguaje poético amplía y expande, y el empleo del llamado "lenguaje inclusivo" entendido como motor de resistencia y lucha, problematiza no sólo a los cuerpos que expresan sino al lenguaje mismo, como cuerpo que también muta, como cuerpo fluido en búsqueda.

El uso del lenguaje inclusivo en poemas del NOA

Para el análisis del trabajo se realiza una selección de poemas de escritores del noroeste argentino, comprendidas en los siguientes libros:

- "Instrucciones para salir del closet" de *Flores a mi bache* de Rocío Ruiz (Monoambiente Editorial, 2018).

- "6" de *Rizoma* de Zaida Kassab (Falta Envido Ediciones, 2018).
- Poemario *Mariquita* de Mateo Diosque (publicado originalmente en el año 2019 y reeditado en 2021 por Inflorescencia Editorial).

En esta primera parte, nos centraremos entonces en las poesías de Rocío Ruiz y de Zaida Kassab, para en un apartado posterior, analizar el poemario de Mateo Diosque.

Flores a mi bache de Rocío Ruiz[1], publicado en el año 2018 por Monoambiente Editorial, es un libro que contiene diez partes, con títulos variados. Presenta escritos en verso y en prosa, y algunas ilustraciones. La última parte "Flores de otras raíces", contiene textos de otros autores. Además, la poeta problematiza su proceso creativo y de autodescubrimiento personal. En uno de los paratextos de la contratapa aclara, concluye y explicita que fue Rocío durante el proceso de la creación del libro, pero se presenta como Gael, el autor de *Flores a mi bache.*

"Instrucciones para salir del closet", poema de la primera parte "Descubrimientos, aceptación, comunidad", hace referencia en el título a la expresión que se emplea para nombrar al proceso que vivencian las personas para aceptar y compartir su orientación sexual o su identidad de género. En sus versos, a manera de un texto con trama instructiva, se brindan mediante el uso de infinitivos, pasos a seguir para salir de un clóset o ropero empotrado. En primera instancia, entonces, se propone dejar de estar "inmersx" en la oscuridad y buscar la luz, a partir de la apertura de una puerta. Luego, se continúa indicando que hacer, apelando a un otro/otra se va señalando que se debe cerrar la puerta con llave, respirar, llorar y no contenerse, para finalmente no volver a entrar allí de nuevo y sonreír porque ahora es:

> Libre de amar a quien sea, donde sea; sin límites,
> sin que
> nadie se lo impida. (p. 13)

El uso del inclusivo se da a través del uso de la letra x, que quita la marca genérica femenina o masculina e incluye a

[1] Rocío/Gael Ruiz es unx poetx tucumanx. Reseña del libro en https://editorialmonoambiente.wordpress.com/resenas/

otrxs. Esta estrategia, continua siendo empleada, a nivel escrito, mientras su expresión oral se dificulta. El "inmersx" del inicio del poema, entonces nos configura ese mundo de secretos y aislación de las personas que no son consideradas normales, que no responden a "cuerpos hegemónicos" que desde los espacios de poder "elaboran las normas para todos los cuerpos, los valores para todas las vidas, silencian los sentidos de los otros cuerpos hasta volverlos in-significantes" (Maffía, 2009: 220).

Esos otros cuerpos adquieren en la palabra poética, la facultad de ser nombrados, de salir de esos espacios delimitados y penumbrosos, para decirse, problematizarse y significarse en el mundo.

Rizoma es un libro de Zaida Kassab[2] que forma parte de la Colección Indeleble de la Editorial Independiente "Falta Envido Ediciones". La obra se encuentra dividida en tres partes diferenciadas: "Psicogénica", "Reminiscencias" y "Siete". Desde la presentación y disposición de los versos en los poemas, observamos una apuesta diferente, la forma del poema "6" (de "Siete") propone una lectura particular. Nos encontramos con versos agrupados en estrofas de extensiones variadas, versos que se van tejiendo en una genealogía *"de vientres verdes"* y de *"mujeres invencibles"*. Versos que denuncian a un *"sangriento lenguaje masculino"* (p. 80).

Si bien en el poema no se visualiza el uso manifiesto de lo que llamamos lenguaje inclusivo, se hace explícita la denuncia de un modo de decir que es masculino, un masculino genérico que engloba a todas las otras formas del decir/hacer en un mundo donde prima el patriarcado.

La poesía cierra su devenir de raíces y ramificaciones, presente en todo el libro, anunciando que palabras históricas germinaron

> implacables,
> una vida
> sin desigualdades (p. 80)

[2] Zaida Kassab es una escritora, editora y gestora cultural nacida en Jujuy y con residencia actual en Tucumán. Para conocer su trabajo, visitar la página https://escuchara.com.ar/

Los versos expresan, de manera clara y rotunda, el eco de esas voces que se hacen presentes en cada nueva lucha, en este caso de las mujeres, voces que pugnan por un lenguaje que no imprima en su decir, las diferencias.

Mateo Diosque[3], en la Nota de Edición de la edición 2021 de *Mariquita,* nos comunica la decisión de colocar sólo la letra M. en la autoría del libro, "porque a los poemas que lo componen los escribió a veces Macarena, a veces Mateo y todas las veces la constelación que me habita entre una y otro."(p. 5).

El poemario se encuentra compuesto por 28 poemas numerados de forma sucesiva, e interrumpidos por los siguientes títulos:

- "no escriban poesía, es una trampa" (entre los poemas 11 y 12);
- "no sé qué es la poesía, pero me gustaría que sea eso que pasa cuando me indago con mis amig s" (entre los poemas 21 y 22);
- "cuando el mundo tira para abajo, mejor armar manadas" (entre los poemas 24 y 25); y
- poemas numerados hasta el número 28.

El poemario posibilita entonces múltiples puertas de entrada. Además, problematiza desde el inicio la voz de la persona que enuncia y también plantea desafíos en la lectura, que se visualizan en la configuración espacial de las poesías y en las formas discursivas propuestas.

En "01", poema que inaugura el libro, se anuncia la presencia de una mariquita que vuela y se posa *"entre nosotras dos"* (p. 11). Podríamos pensar el uso del pronombre femenino, como un lugar de enunciación fijo, sin embargo, cuando recorremos el poemario, encontramos la alternancia entre el uso del género femenino y el masculino, y entre otras formas que no señalan un género particular. De este modo, entendemos que el llamado "estatuto de la voz del poema… es un fenómeno

[3] Escritor y editor tucumano. Para conocer su trabajo visitar las páginas https://linktr.ee/InflorescenciaEditorial

dinámico" (Zonana, 2008: 63) que se va gestando y se complejiza, en este caso, en relación a los elementos lingüísticos discursivos del poema.

La combinatoria de personas gramaticales mencionada, puede dar lugar a juegos de identidad "que implican un distanciamiento (el yo se ve como otro), de extrañamiento (el yo no reconoce partes de si o descubre aspectos insospechados de sí), de disociación (el yo no logra integrar distintas visiones de sí)". (Zonana, 2008, p. 52)

En el poema "6":

me persigue adentro
todo el tiempo
la piba
que alguna vez
me obligaron a ser. (p. 25)

Distinguimos esa disociación entre lo que se quiere y lo que se debe ser, tanto de forma explícita como también latente en el recorrido del libro.

En el poema "7":

puedo
nombrarme
lesbiana
varón
mujer
no binarie
mostra
mostrx… (p. 28)

La persona que enuncia, enumera formas posibles de nombrarse. La categoría de lo monstruoso nos viene dada en principio, por la diferencia sexo-genérica, al "transgredir las leyes y normas del orden social imperante" (Platero, 2012: 130) para situarnos en el ámbito de la otredad. El monstruo "perturba a una sociedad que se presume firmemente cohesionada, altera los modelos de sociabilidad que ésta impone" (Platero, 2012: 130). Ese otro diferente, ni hombre, ni mujer, ni femenino, ni masculino, desafía la lógica del binarismo para erguirse como persona que ama, que se decepciona, que se

entristece, que se refugia en sus amistades, y que simplemente vive, como la humanidad toda.

Lo monstruoso, en *Mariquita*, también nos viene dado por el uso del lenguaje inclusivo, en tanto forma retorica que subvierte la lógica patriarcal, que nombra como representante de lo humano a lo masculino. El inclusivo aparece a través de distintas formas.

- Mediante el uso del guión bajo:

  el andar
  entre nosotr_s… (p. 33)

- El empleo de la "X":

  ahora que no estamos
  tiradxs
  en tu cama (p. 59)

- También, mediante la reiteración de una de las formas en versos consecutivos:

  los espacios
  que otr_s
  entre ell_s vos
  han intentado
  dejar
  intoxicados (p. 80)

Estos usos van hilando un entramado de construcciones que creemos necesarias, que se complejizan en el uso, en el hacer y en el decir cotidiano; y, en este caso, en el decir poético. El inclusivo emerge, entonces como plataforma desde donde decir/hacer y desde donde "apuntarle al cis-tema" (nota editorial).

Conclusiones parciales

Los poemas analizados nos posibilitan ampliar nuestra mirada en varios aspectos. Primeramente, destacamos que este corpus acotado corresponde a autores del noroeste argentino, que escriben desde el ámbito contemporáneo y desde paisajes predominante urbanos. La poesía se erige así como un cuerpo no ordenado y en busca de su forma, como un "espacio

de transformación de los lenguajes sociales, cuerpo que se conecta con otros cuerpos" (Guzmán, 2014: 260) y que recorre senderos variados en cada poeta, a partir de la exaltación de las experiencias particulares, la denuncia del sistema imperante, el uso de composiciones poéticas con versos libres, entre otros.

En segundo lugar, y de manera paralela, concebimos lo monstruoso como algo fuera de esa norma esperable, vivenciado desde la búsqueda que plantea el uso de otras palabras para decir lo que no se quiere o debe nombrar.

En ese sentido, el lenguaje inclusivo como cuerpo monstruoso en la poesía, se va configurando en un decir/hacer de otros mundos posibles. Las huellas de lo no dicho y lo no mostrado, se hacen visibles en la música de los versos que increpan y demandan lecturas que raspen, que incomoden, que no sean fácilmente audibles en voz alta, ¿cómo pronunciamos una "x¨ o un "guion bajo"?

Y es que lo monstruoso también es lo que no se entiende, esa "deformación" de las palabras que asusta y da miedo y que nos saca de nuestra zona de confort.

Esas "alteraciones" que produce el uso del inclusivo en tanto cuerpo monstruoso que muta, nos involucra como lectores, y como seres humanos integrales y complejos. La palabra "individual" de lxs poetas se hace colectiva en la expresión y cuestionamiento de las diferencias, y nos recorre provocando reacciones diversas, pues ese cuerpo monstruoso que habla, nos habita.

Y es que lo monstruoso no es frontera que delimita lo que está bien y lo que está mal, lo que debe ser o no una persona, o cómo y a quién debe amar. La apuesta del inclusivo en las poesías proyecta una salida de lo conocido, un escape de lo seguro, un decir/hacer problematizado y en constante creación. Un cuerpo monstruoso que nos interpela y nos desafía a partir del eco de nuestras propias músicas.

Bibliografía

Diosque M. (2021) *Mariquita.* Tucumán: Inflorescencia.

Dorra, R. (1994) ¿"Para que los monstruos?". *Elementos* N°22, Vol. 3. 13-19.

GUZMÁN, R. (2014) *Poesía y Sociedad. La Lírica del NOA: 1960-1980.* Salta: EUNSA.

KASSAB, Z. (2018) *Rizoma*. Tucumán: Falta Envido.

LAGNEAUX, M. (2019) "El lenguaje inclusivo como política transformadora". *Letras* N° 8, FPyCS, Universidad Nacional de La Plata: https://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/letras/article/view/5712

LE MONDE DIPLOMATIQUE (2019) Suplemento *La educación en debate* N° 68. Marzo 2019, Universidad Pedagógica Nacional.

MAFFÍA, D. (2009) "Cuerpos, fronteras, muros y patrullas". *Revista Científica de UCES*, 13(2), 217-226: http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/735/Cuerpos_fronteras_muros_y_patrullas.pdf?sequence=1

MAFFÍA, D. (2012) "Hacia un lenguaje inclusivo. ¿Es posible?". *Jornadas de actualización profesional sobre traducción, análisis del discurso, género y lenguaje inclusivo*: http://dianamaffia.com.ar/archivos/Traducci%C3%B3n-y-lenguaje-inclusivo.pdf

MARTÍNEZ, A. (2019) "El lenguaje inclusivo. La mirada de una lingüista". *1er Congreso de Lenguaje Inclusivo*, 11 y 12 de abril de 2019, La Plata, Buenos Aires, Argentina. *Memoria Académica*: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11015/ev.11015.pdf

MURGA, M. (2021) *Lenguaje inclusivo y educación: miradas desde la Interdisciplina*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras.

PLATERO MÉNDEZ, R., ROSÓN VILLENA M. (2012) "De la 'parada de los monstruos' a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y la sexualidad no normativa". *Feminismo/s* Nº 19 (jun. 2012), 127-142.

ROCABADO, C. (2020) *El lenguaje inclusivo como herramienta de cambio social: una aproximación exploratoria de sus alcances y potencialidades en nuestro país*. Tesis de Licenciatura en Letras (inédita), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

RUIZ, R. (2018) *Flores a mi bache*. Tucumán: Monoambiente.

ZONANA, V. (2008) La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis. *Signo & Seña*, (19), 33-66. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/5760/5149

La figura del *mistis* o *istranjiros* y sus monstruosidades en tres cuentos infanto-juveniles de Jujuy. El quiebre de las reciprocidades y complementariedades

María José Bautista
Universidad Nacional de Jujuy
Fondo Nacional de las Artes
mjbautista@fhycs.unju.edu.ar

Introducción

La palabra monstruo proviene del "latín *monstrum*, significaba advertir. Un monstruo era un aviso, una advertencia que enviaban al mundo las fuerzas sobrenaturales" (Bustos: 2014). Originariamente, se utilizaba para referirse a un portento de la naturaleza, pero muy especialmente a un ser deforme. Son entes que presentan características, por lo general negativas, ajenas al orden regular. Los monstruos se describen como seres híbridos que pueden combinar elementos humanos, animales y necrológicos, así como tamaño anormal y facultades sobrenaturales.

Luego de revisar esta noción se puede inferir, que desde la perspectiva occidental, se ha presentado a lo monstruoso como algo que se percibe por medio de la mirada, lo visual es determinante. Habitualmente se denomina con este término a aquello que genera temor o se sale de la norma, en él subyace la transgresión, lo que rompe la uniformidad, lo que trastorna el orden establecido. Su presencia visibiliza un exceso, una no pertenencia, por eso delimita lo que es admisible desde un punto de vista biológico, físico, ético y moral.

La literatura infanto-juvenil suele adherir a esa noción, ya que en muchos de sus cuentos los monstruos se manifiestan como deformes, verdes, raros, o incluso a veces graciosos, pero no es el caso de todas las narraciones. En la provincia de Jujuy se pueden hallar obras dedicadas tanto a la niñez como a

la juventud, que poseen una particular forma de ver a la monstruosidad, no ya desde la determinación de lo visual sino desde el accionar social, desde lo que se considera una apropiada o no apropiada interacción entre los personajes que conviven con otros y con su entorno. En muchas de estas historias se presentan actantes monstruosos a los que Pablo Andrés Landeo Muñoz[1] (2010) denomina *mistis o istranjiros*, son aquellos seres que desafían el equilibrio reinante violando la confianza de los personajes o destruyendo su entorno en beneficio propio. Quizá esta perspectiva de la monstruosidad se halle determinada por la situación geográfica, por la historia o por las influencias de los pueblos andinos de la zona; pero ella le ha permitido a estos relatos ser diferentes, transmitir saberes y exponer un punto de vista desde la periferia que incluye y que facilita a los niños y jóvenes de la región comprender el mundo que los circunda.

En este caso el corpus de cuentos se conformó con la selección de tres textos representativos de distintas zonas de la provincia con el afán de mostrar la amplitud que alcanza la temática. El primero pertenece a la zona de las yungas selváticas de Jujuy, el segundo al área de los valles y el tercero a la región de alta montaña. Con esta elección arbitraria se pretende proporcionar al lector una mirada lo más amplia posible sobre el empleo de estas categorías mencionadas.

De este modo, el presente trabajo buscará explorar las nociones y representaciones de lo monstruoso desde la visión del hombre andino (los *runas)*. Se procurará verificar la presencia de elementos narrativos en los cuentos infanto-juveniles, con los cuales se pretende señalar a las nuevas generaciones sobre el accionar de estos "monstruos *istranjiros*" y cómo sería posible reestablecer el equilibrio por medio de las nociones de reciprocidad, complementariedad y relacionalidad (*yanantin*) (Mauro Mamaní Macedo, 2019).

Algunas precisiones teóricas

1. Principios reguladores

Las comunidades andinas (*ayllus*) rigen sus interacciones por determinados principios que aplican intuitivamente desde

[1] Autor peruano de la tesis: *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy Umallanchikpi Kaqkuna (seres imaginarios del mundo andino)* (2010).

tiempos anteriores a la conquista. Mauro Mamani Macedo explica que uno de ellos es el principio de la reciprocidad o *ayni*, el cual

> rige la vida andina, es una práctica de convivencia, una forma de existir. Este principio antes que un simple intercambio de objetos es una circulación de sentimientos, despliegan una ética solidaria, donde los objetos que viajan están cargados de ternuras como las palabras y las acciones. (2019: 13)

Existen muchos aspectos de la cotidianeidad que se fundamentan en función de esta premisa, por ejemplo, "la faena que se realiza con fines colectivos, como construir una escuela, abrir un camino, o extender un puente" (Mamaní Macedo, 2019: 13). El trabajo recíproco (el *ayni*) es aquel que frente a una acción le corresponde una reacción o respuesta equitativa que equilibre los esfuerzos realizados por ambas partes. Por ejemplo una familia recibe la colaboración de la comunidad para terminar de construir su casa, por lo que en el futuro deberá realizar una acción semejante no como una obligación de restituir sino como una naturalidad de vida. Éste es un principio fundamental en el Ande, por su carácter colectivo, ya que conciben la vida como una confluencia de esfuerzos combinados que proporcionan sentido a la vida.

> Si atendemos bien a la Madretierra, ella será generosa con nosotros, por ello se practica el *ayni* en todos los niveles con los dioses cuando nos protegen, con nuestros semejantes cuando construimos una casa o cuando hacemos carreteras para nuestro pueblo; pero también hay *ayni* cuando contamos un relato, (un *willakuy*), empezamos a contar y de pronto otro hermano o amiga completa nuestra memoria y así el relato es una construcción coral, que es celebrada por todos, porque han contribuido, todos son autor. (Mamaní Macedo, 2019: 14)

Esta noción de lo comunitario en todos los aspectos de la vida se combina con otros principios mencionados al inicio: la complementariedad y relacionalidad. No se hallan separados entre sí, sino que aparecen implícitos en las relaciones que rigen la cotidianidad del Ande.

Mamaní Macedo explica estos términos en función de uno mayor o integrador: *yanantin* y lo define como aquello que se constituye a partir de pares:

> …en estas parejas se concretizan los siguientes principios del mundo andino: relacionalidad: todo debe estar vinculado, nada debe andar suelto; y complementariedad: se necesita de su otro par para fortalecerse, así sea opuesto o semejante; reciprocidad: los elementos que se encuentran (tinkuy), deben dar y recibir, entre ellos circulan fuerzas y sentimientos, nadie acapara el esfuerzo, porque su realización es compartir. (Estermann, 2006: 123-148; cit. en Mamaní Macedo, 2013: 14-15)

El *yanantin* se materializa entonces a partir de la paridad, del equilibrio en todos los aspectos de la vida del *runa*. En oposición a esta noción se encuentra el término *chulla* (impar, incompleto, débil), lo que anda suelto y genera desequilibrio y puede tener consecuencias próximas, a nivel micro o macro. Por ejemplo:

> …los dos pies siempre van juntos, ellos cooperan para el soporte y el avance de un cuerpo, pero cuando es *chulla chaki* (un solo pie), el equilibrio se altera, el par se debilita y siente la falta de su complemento para soportar el peso y moverse con normalidad; de la misma forma las manos, los ojos, el esposo y la esposa, deben buscar su encuentro para conservar la concordia en el mundo, ya que lo contrario genera el desequilibrio de donde surgen las crisis como las hambrunas, las sequías, la infertilidades de la tierra madre, del vientre femenino o del semen masculino (Mamaní Macedo, 2019: 14-15)

Todos los aspectos de la vida se rigen por las categorías explicadas incluso los relatos y cuentos (*willakuy*) que serán objeto de estudio del presente trabajo. Pero, en este caso se los abordará desde criterios propios como la noción de *mistis,* que aporta una mirada regional hacia las construcciones verbales y escritas influenciadas por la cultura andina.

2. La noción de mistis

Lo monstruoso suele explicarse como lo excesivo, caótico, fuera de lo normal o quizá lo extraño a la realidad conocida. Maia Lucía Bradford (2014) manifiesta que en dicha idea "se plantea una oposición binaria que estipula que la naturaleza se corresponde con la regularidad y el orden, en cambio, lo monstruoso con el desorden" (p. 72). Si se sigue esta consideración se podrá asimilar lo monstruoso *per se* a lo monstruoso *mistis,* ya que se condice con la definición de Landeo Muñoz en la que especifica que éstos últimos son seres que desafían el equilibrio reinante violando la confianza de aquellos que consideran inferiores o destruyendo el medio ambiente en beneficio propio. En consecuencia, en algunos cuentos el encuentro (*tinkuy*) con lo monstruoso *mistis* genera un efecto equiparable al espanto que se entenderá como consternación, miedo o desequilibrio. Esta es la reacción provocada por la llegada de los españoles: primero el asombro ante la extrañeza y luego el pavor ante la violencia. Es así que las nociones de *mistis* o extranjero han horadado profundamente en la memoria de los pueblos amerindios desde los inicios de la conquista. La irrupción (este *tinkuy*, encuentro de opuestos) de aquellos sujetos usurpadores en la sociedad andina constituyó un *pachacuti* (un cambio, puso el mundo al revés). Generó una inversión de los roles establecidos que se consideraban equilibrados dentro de las comunidades (los *ayllus*). Por esta razón, las relaciones de complementariedad, relacionalidad y reciprocidad entre el hombre, los dioses y la naturaleza se vieron fracturadas y el desequilibro, la violencia y la injusticia social se establecieron como los nuevos "monstruos".

José María Arguedas, en su obra *Yawar fiesta* (1941) también reconoce esta categoría e identifica a los *mistis* con los blancos y mestizos; aquellos vecinos notables o principales del pueblo. Conforman la clase dominante: terratenientes, negociantes, letrados y autoridades municipales. Junto con ellos están las autoridades enviadas desde Lima como representantes del gobierno central (subprefecto, jueces), generalmente blancos y costeños (noción extraída de la Novela de J.M. Arguedas: *Yawar Fiesta*) [cfr. Toro Montalvo, 2015: 323]. Representan a los grupos de poder y es por esto que las relaciones entre "*mistis, wiraquchas, qalas, estranjiros"* (Landeo Muñoz, 2010: 47) y los *runakuna* (hombres andinos) históricamente

han sido de exclusión, jalonadas de conflictos y enfrentamientos, generando estructuras sociales de opuestos conformadas por oprimidos vs. opresores y por marginados vs. dominantes.

Ampliando esta noción, Landeo Muñoz afirma que los *mistis* a veces serán considerados *mana runakuna (no hombres)* porque no están comprendidos dentro de la cosmovisión andina, por ser ajenos a las tradiciones y prácticas culturales de la comunidad. El uso del término *mana runakuna* encierra fuertes connotaciones despectivas: es el grupo de seres, en todo el sentido de la descalificación, despojado de los atributos humanos. Seres de la escatología, que habitan la periferia, el campo de la no cultura y la barbarie, el de la oscuridad y el submundo y transitan por *kay pacha* (este mundo) aun siendo seres de *uku pacha* (el mundo de abajo). La expresión análoga *Mana runa* designa a aquellos que perdieron la condición *runa* por vulnerar las normas sociales. (Cfr. Landeo Muñoz, 2010: 62-63)

> El blanco *wiraqucha* o *misti*, por pertenecer a una cultura distinta y opresora, no puede ostentar la categoría *runa*: no rinde culto a los dioses tutelares andinos, no *chaccha* coca, no habla *runasimi (lengua andina)*, no participa en los cabildos (reuniones comunales), ni trabaja la tierra con sus propias manos. En las faenas del agua "Los *mistis* no saben trabajar. Son mandones, no más. Vienen a su chacra a pasear y a estar sentados (…), sólo tienen que pagar un jornal" [Montoya et. al., 1979: 170].

Los *mistis* o *wiracuchas*, pasan a conformarse en seres humanos desvirtuados en la mentalidad *runa*, metafóricamente son los *runamikuq*, los "come gente", aquellos que se alimentan y se enriquecen con el esfuerzo y trabajo del *runa*. A estos personajes, siniestros para el indígena, Manuel González Prada los denominó "la trinidad embrutecedora del indio" (1888: 89) aludiendo al funcionario, al juez y al cura.

Es así que, a partir de las consideraciones antes mencionadas, las nociones de *mistis*, istranjiro o extranjero aquí cobran nuevos sentidos, ya que no serán los inmigrantes pobres que llegan en busca de cobijo o una vida mejor, no se trata de familias que se integran como vecinos, sino que se corresponden con seres poderosos alejados de la condición humana de la piedad y la empatía con el sufrimiento ajeno: son los jueces

corruptos, los terratenientes con papeles que no se comprenden, los letrados y funcionarios inescrupulosos que se aprovechan de la buena fe de los habitantes de la comunidad, los taimados enganchadores de las grandes mineras, los abusadores de mujeres y niños, entre muchos más.

Las acciones monstruosas cometidas por estos agentes externos son las que necesitan resarcirse para recuperar el equilibrio, y en muchas oportunidades es la comunidad, las *huacas* y la naturaleza misma las que logran reestablecer la armonía e impartir justicia.

Las formas del *mistis* en algunos cuentos infantiles de Jujuy

1. "La leyenda del cerro de Siete Colores", de Adrián Carranza[2] (2019)

El cuento pertenece al libro denominado *Ollita de Barro.* El texto reúne una serie de historias de la provincia de Jujuy, situadas principalmente en la zona de la Quebrada. Contiene una primera parte que compuesta por cinco cuentos y una segunda parte dedicada a actividades didácticas relativas a los relatos iniciales con finalidad pedagógica. Su autor, docente y músico, además de preparar una sección de tareas educativas y recreativas para los niños y jóvenes lectores, incorpora al final del libro un CD con los cuentos leídos y musicalizados por el mismo Adrián Carranza.

El cuento narra el enfrentamiento de Viltipoco con los invasores españoles. Situado en la ciudad de Purmamarca, la historia se centra en el nacimiento del líder indígena y en las profecías que un *Kallawaya* (curandero, adivino) hace acerca de la vida del niño y su posterior lucha contra los arrebatos de los colonos españoles.

La voz narradora omnisciente se ocupará de puntualizar dos periodos de la vida del héroe. Una primera etapa en la que se contará los presagios antes del nacimiento del niño, en la

[2] Adrián Carranza es músico y docente. Nació en San Salvador de Jujuy. Desde muy joven se dedicará a la escritura de textos narrativos y poéticos. Entre sus producciones educativas y audiovisuales ha publicado: "Purmamarca naymanta" auspiciado por Modalidad de Educación Bilingüe (MEIB) y "Viento norte" declarado de Interés Cultural por la Municipalidad de Purmamarca y la Secretaría de Turismo y Cultura de Jujuy.

que se predice su futuro valeroso pero además se hace hincapié en la necesaria posesión de un poncho que será en un futuro la marca que le permitirá dejar su huella en el paisaje y las memorias:

> El hombre la tomó de sus manos, la miró fijamente y le anunció:
> - Tendrás un varón, será un hombre fuerte y valeroso que protegerá a su pueblo. [...] – Debes tejer un poncho para tu hijo y empaparlo en agua del río mezclada con estos yuyos. El poncho lo protegerá y le dará fortaleza. Entrégaselo cuando crezca. (p. 36-37)

En una segunda etapa del relato, el personaje predestinado a ser el protector de la comunidad finalmente se entera de la llegada de estos *mistis*, extranjeros que se aproximan avasallando con violencia y desatino por toda la región. Son desconocidos, de fisonomía extraña, y rodeados de un aura de codicia que obligará al personaje de Viltipoco a tomar su rol de líder libertador.

> Una tarde, los chasquis trajeron noticias urgentes. En los valles se habían asentado forasteros de aspecto muy extraño que montaban bestias desconocidas. Contaban que venían de un lejano lugar llamado España, habían cruzado los mares en enormes barcos, y desde hace muchos años avanzaban estableciendo sus colonias.
> Viltipoco, que siempre se mostró como un líder natural entre su gente, no tardó en decidir que había que proteger la tierra. (p. 38)

El narrador perfila la imagen de un *mistis* bastante extraño a la realidad de la zona. Y desde la primera mención pone el acento en su figura sorprendente y en la capacidad de "montar bestias" situación ajena pero a la vez brutal, que sitúa al extranjero en un lugar amenazante. Luego ubica geográficamente al invasor como habitante de un extraño y lejano lugar: España. Y finalmente se hace hincapié en su afán invasor a través del establecimiento de las colonias. Todo descripto de una manera morigerada, adecuando el lenguaje a un lector joven.

La reacción de Viltipoco ante este avance que no parece ser muy amenazante es proactiva. Su principal finalidad será proteger la tierra. Abandona el arado y la siembra para tornarse en líder de revueltas. Logra reunir "miles de guerreros dispuestos a dar la vida" por defender su territorio.

El relato muestra que en este encuentro inicial (*tinkuy*) la violencia por parte del español es siniestra y calculadora. La arremetida invasora no se hace esperar y el equilibrio reinante se quiebra en crímenes, avasallamientos y finalmente muerte. No se complementa con el entorno, sino que lo ataca, arremete contra sus pobladores y finalmente lo desvasta.

Esta descripción responde a la caracterización que Landeo Muñóz identifica en el *mistis o istranjiro*, como aquel que no logra ningún tipo de apego emocional ni con los propios y mucho menos con los ajenos. Es un *mana runa*, un no hombre, porque no consigue empatizar con la comunidad, no lo desea, siente desprecio por sus poblaciones, e incluso por ese ambiente al que explota por dinero.

La traición será la premisa, lo oculto y rastrero:

> Pero los españoles se enteraron de aquel levantamiento, y rápidamente planearon una estrategia para terminar con esa rebelión. Una noche, Viltipoco descansaba bajo las ramas de un algarrobo. El cielo se mostraba despejado y lleno de estrellas. Y aquel lugar se había detenido en una rara tranquilidad.
> De pronto, se vio rodeado de un grupo de hombres, y por lo que pudo ver en sus miradas, estaban dispuestos a capturarlo. Ante ese inesperado encuentro, rápidamente se puso de pie y se resistió con toda su fuerza a ser despojado de su tierra y su gente. Pero la astucia y la rudeza de aquellos forasteros superaron su empeño por liberarse. Sin más lucha, se lo llevaron prisionero esa noche dejando un aire de desconcierto y tristeza en su pueblo. (p. 40)

Finalmente, el héroe es asesinado pero su muerte no es explícita sino que el paisaje se resiente ante el ya supuesto fallecimiento de Viltipoco. Allí la naturaleza toma protagonismo y se hace eco de la tristeza por su desaparición forzada. La complementariedad del *runa* con su entorno se patentiza

con el recuerdo y la memoria que no sólo el hombre mantiene sino que también se plasma en los cerros a través del poncho del líder asesinado:

> Cuentan que una tarde el cielo se apenó por la ausencia de Viltipoco. Los vientos soplaban con mucho rigor y las nubes se entonaron de gris. Aquel paisaje en donde siempre relucía el sol, se pintó de tempestad y aguacero.
> Al día siguiente, cuando amaneció, la tormenta ya había terminado. Otra vez el sol volvía a brillar como siempre. Cuando la gente miró el cerro, notó que se había teñido con los colores del poncho de Viltipoco. Y aunque él ya no estaba junto a ellos, su imagen y su valentía quedó eternamente grabada en la memoria del pueblo. (p. 41-42)

Cada enfrentamiento con el *mistis* termina en una tragedia y derrota que sólo se puede resarcir por medio de los recuerdos y el accionar curativo de la naturaleza. No es la fuerza del hombre la que vence sino la Madre Tierra la que cura las heridas y hace pervivir la memoria de sus hijos protectores. Una situación similar se verá en el próximo cuento.

2. "La leyenda de la laguna de Yala", de Dora Blanca Tregini[3] (2006)

Es la historia de una niña que recorre las lagunas de Yala (Provincia de Jujuy) junto a su bisabuela y, mientras pasean, la anciana cuenta una leyenda que acude a su memoria. Este relato enmarcado refiere a un pueblo rico y feliz, con reyes legendarios y dioses poderosos, los Incas. Describe las bellezas de los cerros y la majestuosidad de los animales que poblaban la región hasta que se produce la llegada de los conquistadores y con ellos las calamidades y crímenes que asolarán la región. La narradora califica a este encuentro (*tinkuy*) como "el día nefasto". Ese instante inaugura las guerras y la posterior desaparición de los "hijos de esta tierra", el *pachacuti* (cambio del mundo).

[3] Escritora y docente nacida en 1909 en la provincia de Santa Fe. En 1933 conoce a quién sería su esposo, el poeta y músico jujeño Domingo Zerpa y con él se muda a la provincia a la zona de San Pablo de Yala, donde una de sus calles lleva su nombre actualmente. Autora de cuentos, leyendas y obras de teatro infantiles, también escribió zambas y canciones. Recibió el premio Literario Regional SADE (Filial Jujuy) Falleció en el año 2006.

El cuento estructura los acontecimientos a partir de dos situaciones opuestas, en primera instancia un escenario inicial de bienestar, felicidad y equilibrio. Este último, resaltado a través de la puesta de manifiesto de las relaciones complementarias entre el hombre, la naturaleza y los dioses:

> Esos pueblos vivían en paz, construyendo fortalezas, sus casitas, sus templos, (adoraban el sol y la luna), y respetando siempre las costumbres y la vida no sólo de sus semejantes, sino también de los pequeños seres que *Pachamama* (la madre tierra), les regalaba, para que pudieran cubrir todas sus necesidades. Así, cuando cazaban vicuñas, sólo sacrificaban a los animales más viejos: a los otros les esquilaban su fino y sedoso vellón, que les servía para tejer las primorosas telas con que se defendían del calor y del frío. (p. 42)

Esta primera parte establece un estado de bienestar cuasi utópico. La simbiosis del hombre con la naturaleza pone de manifiesto el conocimiento que la narradora posee acerca de las concepciones de reciprocidad y complementariedad que todo *ayllu* (comunidad) debe respetar. La mención de los dioses tutelares: el sol, la luna y la *Pachamama,* como regentes de todo el *hanan pacha* (mundo de arriba) y el *kay pacha* (el mundo de aquí) resalta el estado de equilibrio en el que estas entidades participaban y accionaban en la vida cotidiana de los pobladores que en renglones anteriores llamará *Incas*. Diametralmente opuesto a lo que sería luego de la llegada del cristianismo que romperá con dicha armonía provocando un *pachacutiy* (cambio o vuelta del mundo)

El punto de inflexión se produce a través del *tinkuy* (encuentro) entre los españoles y pueblos originales, el llamado "día nefasto" por la abuela narradora:

> Pero no hay dicha que dure. Un día nefasto (día imborrable para ellos) llegó la noticia que seres extraños con otras vestimentas, con otras armas terribles y estruendosas, con otro color de piel y de cabellos, habían irrumpido en su reino y amenazaban con apoderarse de él, y de todos sus bienes y riquezas. (p. 42)

La alusión a seres extraños no es más que la confirmación de que aquel que irrumpe no pertenece a esa región, ni a ninguna próxima, se lo reconoce como un "otro" amenazante que a medida que se adentra revela sus intenciones monstruosas: apoderarse de todo. El *mistis* extranjero es extraño a la vista, posee atributos terribles e intenciones funestas, como lo pone de manifiesto el personaje de la abuela.

Este párrafo inaugura la segunda parte del cuento, a partir de este momento todo cambiará, y las palabras utópicas se reemplazarán por otras que marcarán la línea semántica de la desdicha:

> Las pobres madres, sobrecogidas de *espanto*, vieron partir a sus hijos en aquella misión sublime. Poco después otra noticia *escalofriante* arrojaba sus corazones en el más *tremendo* de los *infortunios*: todos aquellos hijos adorados, criados con infinita ternura y amor, habían *perecido* en manos de los usurpadores. (p. 42) [el énfasis en cursiva es mío]

Aludiendo al mismo campo semántico, aparecerán otros términos como: "matanza despiadada y cruel", "llanto", "lágrimas silenciosas y trémulas", "desesperante", "ya no había remedio para tanto mal" (p. 42-43), entre muchas otras más. La narradora magnifica el desastre provocado por el conquistador español, el *mistis*, lo percibe como un monstruo y traslada esa percepción a su nieta por medio del incremento e insistencia en el daño que ha causado. La categoría *mistis* se aplicará de forma muy explícita: son aquellos que "no pertenecen a los *ayllus* ni a las comarcas de la región", son los que provocan la miseria, poseen otro color de piel, otros dioses y otra forma de relacionarse con el mundo. El inmediato reconocimiento de un invasor agresor hace que no sólo los guerreros y los pueblos reaccionen sino que también lo hacen las divinidades en un intento de recuperar la relación de reciprocidad por medio del llanto de las madres dolientes:

> […] dice que *Pachamama* se apiadó de sus lágrimas y en un movimiento inusitado de su suelo… cambió la fisonomía del paisaje. Y de su propia congoja, y a cada suspiro que acompañaba su pena, una depresión profunda en el terreno se iba marcando, hacia las [sic] cual las lágrimas vertidas por las madres corrían presurosas, como a una señal ineludible, y

> se volcaban en ellas. Todos los desniveles recogieron las lágrimas amargas, y el sol, señor del universo de los hombres, apiadado también de aquella pena, con sus rayos tibios y dorados fue sorbiendo la sal de cada lágrima, de manera que el agua de las lagunas que se iban formando, en lugar de agua salada, quedara dulce y fresca, como las gotas del rocío. (p. 43)

Las acciones divinas tratarán de reestablecer el equilibrio por medio del saneamiento del entorno. La naturaleza volverá a crecer y en ese espacio de dolor la "cientos de corolas hechas con las diversas tonalidades del arcoíris y miles de helechos" (p. 43) florecerán nuevamente. Sin embargo, hacia el final del cuento el *pachacutiy* provocado por la maldad de los *mistis* no se puede revertir del todo. El llanto vertido y los pesares sufridos quedarán reflejados en el paisaje. Los antiguos dioses tutelares ya casi olvidados sólo pueden rendir homenaje a ese sacrificio por medio de la transformación del espacio como un tributo al valor de los *runas* que murieron y al dolor de sus pueblos.

3. "Bendición Maligna", del escritor Wanka Willka[4] (2009)

Otro grupo de cuentos donde aparece esta categoría son los pertenecientes a Wanka Willka (*El socavón plateado*, 2009), cuya temática se centra en la vida de los pobladores andinos en torno a la explotación minera. Aquí los monstruos *mistis* son los enganchadores que reclutan personas con engaños, los dueños de las grandes mineras que explotan a los trabajadores hasta la muerte y los jueces corruptos que por medio de engaños estafan a las comunidades para robarles sus territorios. En todos ellos las *huacas*, la *Pacha* y los *ayllus* (comuni-

[4] Prof. Edilberto Soto de la Cruz (Wanka Willka). Perú. Profesor de Idioma y Cultura Quechua, miembro de la Academia Mayor de la Lengua Quechua del Cuzco y de la Academia Regional de Quechua Cochabamba, Bolivia. Dictó talleres de Extensión Cultural en la Universidad Nacional de Jujuy, docente en el Instituto Superior de Arte de Humahuaca, IFDC N°2 DE LA Quiaca, Abra Pampa. Es Especialista Superior en Educación Intercultural Bilingüe. Presidente del Instituto Qheshwa Jujuymanta en San Salvador de Jujuy. Autor de numerosos libros: *Aylluymanta, Tallmay, Simi Pirma, Revelaciones de la Pacha Mama, Cuentos, relatos y poesías infantiles del Mundo Andino,* entre otros. Cuenta con varias publicaciones que tienen el propósito de difundir y reafirmar la Cultura Quechua Originaria tanto entre jóvenes como en adultos.

dades) actúan complementariamente para restaurar el equilibrio y subsistir en medio de ese "mundo al revés" tal y como lo expresó Guamán Poma.

El cuento "Bendición Maligna", perteneciente al citado libro, narra la llegada del nuevo dueño de la mina y un cura (los *mistis*) a la zona del socavón, con la intención de iniciar la extracción del metal. Reúnen a los mineros y antes de permitirles entrar realizan una misa e intentan bendecir la mina, pero frente la renuencia de los pobladores el sacerdote se burla de sus creencias y a modo de mofa les dice:

> Aquí pasó la noche o dejó su *estiércol* ese toro misterioso que trajinó sembrando minerales por el mundo…" y risueño por el comentario comenzó a rociar agua bendita sobre la veta… (p. 15) [la cursiva es mía]

La referencia escatológica que tergiversa el mito actúa como detonante de la afrenta. El accionar del cura es vengativo con los runas e irrespetuoso de las concepciones locales. Sin embargo, todas estas aptitudes son recibidas con resignación y silencio en ese momento.

Al otro día y, avergonzados por el accionar de los *mistis,* los mineros deciden proceder según su costumbre y al amanecer retornan para la realización de la ceremonia de "Respeto, Permiso y Vinculación del Hombre con la Pachamama" (p. 16) pero al llegar al lugar señalado no encuentran la veta de oro. Buscan incansablemente pero no hallan nada. Cansados de explorar, uno de ellos sugiere que por la burla de los *mistis* la "Madre Naturaleza" se ha llevado el mineral. Finalmente desesperanzados regresan al pueblo pero se cruzan en el camino con un pastor que les informa que luego de haberse marchado el cura y el dueño de la mina vio salir entre los cerros una hermosa llama blanca que se perdió en las alturas.

La intervención de la naturaleza frente a las pequeñas y grandes expresiones de violencias, tanto físicas como culturales, es siempre justa. Las riquezas sólo pueden ser usadas por aquellos que muestran respeto ante el entorno que los circunda. La noción de posesión, tan arraigada en la concepción occidental, no posee ningún sentido frente a la voluntad de la *Pachamama* quien decide qué dar y qué ocultar.

El cuento cierra con una apreciación al estilo de las moralejas para los jóvenes lectores explicando que el *mistis* a pesar de conocer las historias y costumbres de la región se burla de ellas y las degrada en pos de su propia creencia. Aquí no son los hombres los que logran el equilibrio, sino que es nuevamente la naturaleza la que interviene a modo de escarmiento y retira sus preciados dones.

Conclusión

Pensar la literatura infanto-juvenil en un espacio de frontera, como lo es el de la provincia de Jujuy, ha exigido la búsqueda de nuevas herramientas de interpretación y comprensión para un mayor entendimiento de los sentires regionales. Algunas de las categorías andinas aquí expuestas han posibilitado el desarrollo de una mirada más local, arraigada en la geocultura y en la territorialidad como ejes determinantes. Dichas nociones han facilitado, a quién escribe, la realización de otras lecturas y dotado a los cuentos infantiles de nuevos rumbos hacia los cuales orientar su exégesis.

Por otra parte, han permitido también observar que los cuentos infanto-juveniles de autores originalmente jujeños poseen caracteres propios y ejemplo de ello es la recurrente alusión a lo que en este trabajo se ha dado en llamar monstruosidades *mistis*. Las líneas interpretativas realizadas y las categorías andinas aplicadas ponen de manifiesto, para quién escribe, un patrón discursivo recurrente: la noción de que existe un *mistis*, extranjero o extraño occidental, que se presenta como un "otro" ajeno a la realidad del *runa*, a sus creencias, a su forma de vida y a su herencia. La intervención de estos seres siempre resulta nefasta, en mayor o menor grado. Depredan la naturaleza, matan a sus pobladores y provocan desequilibrio en todos los niveles del mundo andino: en lo cotidiano, en lo laboral, en lo religioso e incluso en lo festivo. Por este motivo es que su accionar se identifica con lo monstruoso, como se dijo al inicio, con aquello que genera caos y desorden.

Es así que los cuentos infantiles se hacen eco de esas experiencias legadas desde tiempos de la conquista. Estos seres son tan aciagos que no sólo los enfrentan los *runas* (los hombres, mujeres y niños) y los *ayllus* (las comunidades), sino que también se oponen a ellos los dioses mismos como el Sol (*Inti)* y *Pachamama*.

La transmisión de estas nociones a las nuevas generaciones muestra claramente esa necesidad de perpetuar lo aprendido, de legar enseñanzas que generen soluciones, pero no a través de la violencia, sino desde la comprensión y la revalorización de lo propio.

La relación de reciprocidad y complementariedad que mantiene el hombre andino con la naturaleza es lo que le permitirá ir saneando, aunque no del todo, pero sí de a poco, algunas de las grandes heridas generadas por los monstruosos actos de los *mistis* desde la conquista en adelante.

Bibliografía

BRADFORD, M. (2016) "Lo fantástico, lo monstruoso". En DOMÍNGUEZ, N. (coord.) (2016) *Monstruos y monstruosidades*. Perspectivas disciplinarias IV, Actas de las V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 70-74.

BUSTOS, A. (2014) "Etimología de 'monstruo'". *Blog de lengua* (2007-2021): https://blog.lengua-e.com/2014/etimologia-de-monstruo/

CARRANZA, A. (2019) "Leyenda del cerro de siete colores". *Ollita de Barro. Leyendas y Misterios de Jujuy*. San Salvador de Jujuy: Edición de Autor.

CRUZ MUCIÑO, A. (2011) "Yawar Fiesta, los choques y confrontaciones de sus sangres Heterogéneas y Transculturadas". *Escritura y Pensamiento.* Año XIV, N° 29, 167-187: https://core.ac.uk/download/pdf/304900091.pdf

GONZÁLEZ PRADA, M. (1996 [1888]) "Discurso en el Politeama". *Páginas escogidas*. Callao: Municipalidad Provincial del Callao.

LANDEO MUÑOZ, P. (2010) *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy Umallanchikpi Kaqkuna (seres imaginarios del mundo andino)* Tesis para optar al grado académico de Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

MAMANI MACEDO, M. (2018) *Literaturas indígenas y literaturas indigenistas*. Apuntes del Curso dictado en la provincia de Salta en septiembre de 2018. Salta, UNSa, Facultad de Humanidades.

MAMANI MACEDO, M. (2019) "Purun yachana. El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura". *Jornaleros. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*. Jujuy, FHyCS-UNJu, Año 4, N° 4: www.fhycs.unju.edu.ar/revista_jornaler@s.html.

MONTOYA, R. et.al. (1979) *Producción parcelaria y universo ideológico en el caso de Puquio*. Lima: Mosca Azul.

TICONA, E. (2012) "Mestizo, cholo, 'misti', 'ch'ixi'". *Revista La Razón*. La Paz, Bolivia, 8 de julio de 2012: https://www.la-razon.com/lr-articLe/mestizo-cholo-misti-chixi/

TORO MONTALVO, C. (2015) *Grandes obras maestras. Resúmenes. Literatura Peruana*. Tomo IV (2ª edición). Lima: Editorial San Marcos.

TREGINI, D. B. (2006) *Leyendas de Jujuy y otros cuentos*. Salta: Milor.

WANKA WILLKA (2009) *El socavón Plateado. Cuentos y relatos de mineros*. 2ª ed. Jujuy: Instituto Queshwa Jujuymanta.

Mujer que recuerda, niña que dice

Verónica Juliano
Universidad Nacional de Tucumán
veronica.juliano@filo.unt.edu.ar

"Hicieron todo lo más feo que pudieron,
con ellos todo se convirtió en miedo".
Federico Guillermo Báez, 10 años

A modo de introducción

En 1984, Hugo Paredero entrevistó a 150 niños y niñas cuyas edades oscilaban entre los 5 y los 12 años y provenían de clases sociales y ubicaciones geográficas diferentes. Los temas versaron en torno a la dictadura militar y a las percepciones que ellos y ellas tenían respecto a la vida social durante aquellos años. Los testimonios son dispares y espontáneos y constituyen un aporte novedoso –en virtud de la fecha en que fueron recogidos– al tratarse de perspectivas de las infancias acerca de un hecho traumático para el cuerpo social en su conjunto. El libro no se publica entonces, sino veinte años después, integrándose a un *corpus* prolífico –tanto en materia ficcional como testimonial– en donde la presencia de niños y niñas provoca un desvío respecto a la "voz cantante" de los adultos en torno a las memorias de la última dictadura.

Las infancias no se constituyeron, bajo ningún concepto, como sujetos pasivos, carentes de lecturas y evaluaciones respecto a los sucesos ni permanecieron inmunes al efecto de la política represiva. Prefiguradas como "objetos de tutela"[1], fueron depositarias de acciones concretas, fundamentalmente en

[1] El marco normativo, de fuerte impronta cultural en las representaciones de niños y niñas como objetos de tutela (paradigma tutelar), se corresponde con la Ley de Patronato o Ley Agote 10903 de 1919. El paradigma de protección integral de derechos concibe a adolescentes, niños y niñas como sujetos capaces de ejercer su ciudadanía. La Ley Nacional 26.061 de Protección Integral de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes fue sancionada en septiembre de 2005 e implicó un cambio radical en el campo de ideas respecto a las infancias.

dos planos: el familiar y el educativo. En tanto aparatos ideológicos del estado, familia y escuela debían garantizar la formación "correcta" de los futuros ciudadanos de la Nación Argentina a través de la promoción de "valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino", según hace constar la documentación oficial de la época[2].

> […] la docencia cumple un rol prioritario, en razón de que, sin perder de vista la evolución moderna de las ciencias y las ideas, ella ejerce con responsabilidad primaria, una acción de transmisión generacional, por la cual se efectiviza la *continuidad* de nuestra cultura tradicional y de la filosofía que la orienta. Vale decir que, a los educadores, les cabe el calificativo de "custodios de nuestra soberanía ideológica". (1977: 60)

La continuidad a la que se alude en la cita, señala el borramiento de los límites entre lo público y lo privado, que propicia un mayor alcance y penetración del gobierno militar en la vida cotidiana de los sujetos, incluso en el espacio de la intimidad. Presunción de "dueñidad", al decir de Rita Segato, el deseo de omnipresencia trama una fantasía que, desde luego, no agota la totalidad de la experiencia. En efecto, diversos son los mecanismos y las micropolíticas desde donde se urden las resistencias.

El epígrafe con que inicia nuestro trabajo –tomado de esta reunión de voces infantiles– captura una "estructura de sentimiento" que condensa la densidad de una experiencia histórica y estética. Los términos "todo", "feo" y "miedo" configuran prismas a través de los cuales se representa el mundo. Si atendemos a un recorte de la producción literaria de escritores y escritoras cuyas infancias acaecen en tiempos de dictadura, advertiremos cierta inclinación hacia estéticas vinculadas al horror, a la distopía, a la exploración de lo siniestro, al gótico, etc.

[2] Nos referimos al folleto *Subversión en el ámbito educativo (Conozcamos a nuestro enemigo)* elaborado por el Ministerio de Cultura y Educación, en octubre de 1977, distribuido en todas las instituciones y niveles educativos.

En esta dirección, nos interesa recuperar las propuestas de las escritoras tucumanas María Belén Aguirre[3] y Gabriela Bosso, ya que consideramos que *Kindergarten* (2022) y *Musha* (2021), poesía y narrativa respectivamente, dialogan con una serie reconocible de textos producidos en el contexto de la postdictadura que focalizan en las infancias, ampliando esta red discursiva y contribuyendo decisivamente a la federalización del *corpus*. Ambas autoras aportan desde la literatura actual del noroeste argentino a la construcción colectiva de la memoria.

En el campo de los estudios literarios, Elsa Drucaroff reconoce una mancha temática de "fantasmas y desaparecidos" en la producción de la nueva narrativa argentina. Afirma: "El trauma del pasado reciente tiñe su imaginario" (2011: 292). La crítica considera un *corpus* de autores que nacieron o fueron niños y niñas durante la dictadura y que asumen un legado de memoria, ya sea porque lo continúan, se desvían o, incluso, lo fracturan. De forma directa o alusiva, la mancha temática impregna una "zona" considerable en la producción del campo. El poemario de Aguirre, cuyo título remite al cronotopo de la infancia, asedia –en clave foucaultiana– el punitivismo de las instituciones y su incidencia en la vida de los sujetos desde muy temprana edad.

Por otro lado, Teresa Basile (2019) deslinda un núcleo de irradiación discursiva en la "segunda generación", cuyo centro articulador es la organización H.I.J.O.S. y comprende, además, a "aquellos hijos de padres desaparecidos. [...] que no necesariamente se encuadran en la militancia del organismo de derechos humanos; y finalmente, quienes no han tenido padres víctimas de la dictadura pero que, sin embargo, sienten una pertenencia generacional". La autora los tipifica, siguiendo a Logie, como "coetáneos" o "hijos afiliativos" en consideración de la afinidad que los involucra en una trama común. En relación a este último grupo podemos considerar la inscripción de la novela de Bosso que recupera el universo de la infancia durante la dictadura, imbricando la novela familiar con el relato social.

Mujeres que recuerdan a la niña que fueron y, a partir de ese desdoblamiento, adquieren –cuando no construyen– claves y estrategias para agenciar el presente. Gabriele Schwab,

[3] En adelante MBA.

en un interesante ensayo, propone considerar "a las historias como portadoras de traumas transgeneracionales" (2015: 57). Apelamos, pues, a la metáfora nutricia para sostener que "haber mamado" el horror de la represión durante la infancia imprime huellas profundas en el psiquismo y en la lengua. De allí que el trabajo literario cobre una dimensión epistemológica y permita, acaso, reparar tramas intersubjetivas.

Todas y ninguna. Los poemas de María Belén Aguirre

Son presencias.
Son ausencias. O ambas a la vez.
Son voces desposeídas de fonación.
Son vibraciones.
Son temperaturas
más o menos gélidas.
Son porque estuvieron.
(MBA, "Diario de un médium")

En el ya clásico ensayo freudiano "Lo siniestro" (1919), el autor define el *unheimlich* como "algo que, debiendo quedar oculto, se ha manifestado". Consideramos que esta categoría resulta productiva para explorar ciertas zonas de la literatura contemporánea, aunque con algunas especificaciones. Nos interesa abordar este núcleo de sentido en una pequeña serie poética perteneciente a *Kindergarten*, en la que la experiencia de la duplicidad provoca perturbación en el yo poético, lo conduce a la locura y al desgarramiento, al tiempo que resulta definitorio de su identidad.

El epígrafe con que inicia este apartado se asienta en el carácter paradojal que implica la re-existencia del sujeto ausente (muerto, desaparecido, extraviado) en el sujeto presente. Esta simultaneidad atribuye al yo poético cierta condición mediúmnica, reconocible también en *Ubi Sunt* (2022), texto poético de la autora que "canaliza" la voz de Miguel Ángel Bustos, escritor detenido-desaparecido en 1976. En la estética de Aguirre se expresa una ética de la memoria, manifiesta tanto en su escritura como en su gestión cultural. Basta recordar, por ejemplo, la creación y puesta en funcionamiento de la biblioteca parlante Haroldo Conti.

En la tradición de la literatura fantástica y sus derivaciones, el tema del doble fantasmagórico constituye una recurrencia cuyo valor cambia conforme lo hacen los contextos.

Siguiendo a Drucaroff, "una culpa que sobrevuela todo el imaginario de quienes escriben en postdictadura, que atenaza a quienes les tocó o les toca ser jóvenes entre siluetas de otros jóvenes sin sepultura" (2011: 309). Los jóvenes insepultos y, también, los hijos apropiados cuyas identidades no han sido restituidas aparecen como dobles y "exigen" a su par, en tanto "sobreviviente", instituirse como "testimoniante delegativo" (Jelin, 2002: 81). En nuestro epígrafe: "Son voces desposeídas de fonación" a quienes debe prestarse la voz.

En otra obra de Aguirre[4], el tema del doble se radicaliza a tal punto que cobra carnadura en la figura de las siamesas, metáfora del ausente que se transforma en cuerpo evidente, adherido, imposible de disgregar. La fantasía de la amputación se encuentra reprimida incluso en el mundo onírico, espacio que habitualmente se figura como falto de inhibiciones: ni siquiera allí es viable –acaso deseable– la escisión. Anular esa otredad es atentar en contra de sí. Siamesa es un signo que sintetiza una identidad compleja: la alteridad y la mismidad habitan en un solo cuerpo, en mutua dependencia.

Soñé que nos separaban
La esteta justicia de Salomón
en corte simétrico
partiéndonos
en dos.
Hermana
no se resistía.
Estaba como entregada
como anestesiada.
Yo en cambio
me convulsionaba
igual que una posesa
dificultándoles
la tarea. (p. 103)

El término "justicia" se redefine en el poema ya que la separación de los cuerpos implica la subsistencia de uno en detrimento del otro. De alguna manera, una política del olvido ("como anestesiada"). Ante la posibilidad de que "Hermana"

[4] Nos referimos a *Siamesas* (2021), obra adjudicataria de la edición 2020 del premio del Fondo Nacional de las Artes.

deje de existir, el yo poético se convulsiona. Así, dificultar la tarea a los ejecutores constituye un acto de resistencia que imparte justicia; se trata de una política de la memoria que no claudica ni en los sueños. En el epígrafe leemos: "Son porque estuvieron". El uso del presente del modo indicativo –que es el tiempo de la memoria– actualiza, en cada lectura, un estado de cosas y modifica el carácter perfectivo del pretérito: el pasado no está cerrado ni acabado.

Uno de los apartados de este poemario se denomina "Jardín de infantes". Vemos cómo la obra de MBA se constituye de manera recursiva, ofreciendo a los lectores múltiples referencias internas que nos permiten acceder a un proyecto de escritura orgánico. La poética de Aguirre se construye a través de un movimiento incesante: se contrae sobre sí y se abre al archivo de la cultura, trazando genealogías con poetas, cineastas, filósofos, artistas populares, en los que se reconoce. Dicho movimiento, propio de una criatura viviente e indómita, permea los bordes del género literario, hibridando su forma.

El poemario *Kindergarten* contiene cuatro partes: "Suplicio", "Castigo", "Disciplina" y "Prisión" que ponen de relieve el carácter punitivista de las instituciones con las que el sujeto toma contacto desde su primera infancia. La operación semiótica que propone la organización de la obra consiste, justamente, en inscribir en la órbita del jardín de infantes la lógica de la vigilancia y del control excesivo. Esta acción represiva, ejercida sobre cuerpos y conciencias durante la niñez, se intensifica con el uso de la metáfora nutricia. El miedo es transmitido de madres a hijos a través de la lactancia[5]. La leche materna se configura como alimento literal y simbólico, como vehículo del trauma:

De las tetas caidas (sic)
de Madre Muerte
me alimenté
mientras
pude (p. 28)

[5] En 2009 se estrena la película *La teta asustada*, dirigida por Claudia Llosa y protagonizada por Magaly Solier, que recupera una creencia popular de los andes peruanos que sostiene que el horror y el padecimiento de las mujeres violentadas durante regímenes autoritarios son legados a su descendencia a través de la lactancia.

En el extracto del poema[6], perteneciente a "Suplicio", el signo –duplicado– "tetas" funciona como sinécdoque de mujer. El atributo "caidas", cuya deliberada agramaticalidad inscribe una forma reconocible en el habla del noroeste argentino, sugiere una lectura que excede la literalidad de la referencia al deterioro físico para connotar un estado de derrota. El yo poético succiona y se nutre del abatimiento de Madre Muerte. Alimentar/se –que es una forma del poder– adquiere su valencia en relación al tipo de alimento del que se dispone. La construcción adverbial "mientras pude", a su vez, indica que se trata de un recurso escaso. En el relato cultural, la madre es la dadora de vida[7] y su condición es nutricia. En el poema de Aguirre, los signos se invierten e instalan preguntas inquietantes. ¿Qué tipo de sujeto deviene de tal "lactancia"?

La disortografía, aspecto recurrente en la escritura de MBA, emerge como veladura del lenguaje. Su revés o doble. Esta representación del lenguaje como un "otro equívoco" –acaso monstruoso– es consecuente con la exploración del *doppelgänger* en su poética. Como expresa Freud: "Nos hallamos así, ante todo, con el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos". Es decir que la duplicidad puede comprender tanto a los sujetos como al lenguaje; al espacio como al tiempo.

Dos niñas, ay, en mí

Una buena.
La otra mala.
Matemos, pues, a la buena. (p. 42)

La interjección "ay" expresa dolor, tristeza, preocupación. En este caso, si nos atenemos al sentido literal, podemos conjeturar que la conciencia de la duplicidad del yo poético acarrea padecimiento. Cabe señalar que, al igual que el anterior, este poema breve pertenece al apartado "Suplicio". Cuando consideramos que "ay" es una forma fallida del verbo haber, "hay", volvemos al dilema de la complejidad constitutiva del

[6] Las negritas, en todos los casos, son del original.

[7] Tomemos por caso emblemático la figura de la difunta Correa de cuyo cuerpo muerto y deshidratado mana la leche con que alimenta a su hijo para que sobreviva.

ser como entidad duplicada. Arthur Rimbaud –lectura predilecta de la autora– expresa: "*Je est un autre*".

Resulta interesante el valor de la letra "h" si consideramos que, en español, es el único grafema que no representa ningún fonema: es un signo visible pero mudo; una presencia-ausencia. Asimismo, podría considerarse que el "error ortográfico" es una estilización de la lengua infantil dada la homofonía de los términos.

Por otra parte, si el poder dictamina qué es bondad y maldad, el acto de matar a la niña buena debe entenderse en un sentido extramoral. Mantener con vida a la niña mala es una forma de desobediencia biopolítica; de ejercicio de contrapoder; de resistencia y fuga ante el mandato incuestionable de una sociedad de control tendiente a la normalización de los sujetos. En este tipo de diseño social toda anomalía es repelida, castigada e, incluso, abolida. El regodeo en lo desviado, que postulan los poemas de MBA, constituye una acción política afirmada en una estética del asco que procura desbordar los límites impuestos y hacer aflorar lo inaceptable.

No
soy
esta.

Ni aquella.

Soy todas.
Y ninguna. (p. 56)

Precisamente, la negación del yo poético responde a la imposibilidad de agenciar la propia subjetividad desde el deseo, por fuera de las etiquetas y los roles previstos por el sistema. Los demostrativos "esta" y "aquella" –además de señalar el género femenino– sugieren cierta orientación hacia las opciones disponibles para ser. En ese juego deíctico, el yo poético decide negarse ("no", "ni", "ninguna") antes que ceder al deber ser. Si no son posibles todas las alternativas, entonces ninguna es aceptable.

Este aspecto se vincula íntimamente con la expectativa social –exacerbada durante la dictadura– respecto al lugar de las

mujeres y de las niñas en la estructura. Claudia Laudano advierte que "la mujer será instituida como reina del hogar y madre ejemplar" (1998: 28). Tales representaciones entran en evidente conflicto con las que ofrece el poemario. Por ejemplo, las maternidades monstruosas que, dicho sea de paso, constituyen una indagación recurrente en la literatura contemporánea.

> (En un universo paralelo / juega y salta
> la cuerda del ahorcado. En un universo
> paralelo se llama como yo.
> Pero sonríe) (p. 63)

El último poema que conforma nuestra pequeña serie integra, al igual que el anterior, el apartado "Castigo". En este caso, se aborda otro tema propio de la literatura fantástica, el de los universos paralelos. La presunción de la existencia de un mundo alternativo descomprime el malestar del aquí y ahora del yo poético. Mientras en este mundo la cuerda ahorca, en el otro, acciones tales como jugar, saltar y sonreír, tienen condición de posibilidad. Vale decir que estas acciones recrean escenas esperables en el tiempo de la infancia y que, evidentemente, se han visto alteradas[8] en el contexto represivo.

Como si se tratara de un fenómeno de bilocación, el yo poético busca enajenarse y proyectarse a través de la repetición del nombre propio. La postulación de un mundo alternativo habilita el pensamiento utópico cuyo poder corrosivo confronta a los discursos de clausura del régimen y se abre a un futuro posible. Basile indica que la "inmersión en la infancia se vuelve un foco que vectoriza ya no sólo el pasado sino el presente y el futuro" (2017: 156). Los poemas seleccionados de MBA realizan este movimiento que opera sobre el tiempo. En ellos, el presente de enunciación "manchado" por el pasado, recupera el cronotopo de la infancia (en este caso, insti-

[8] En una escena emblemática de la novela *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba leemos: "Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche" (p. 84). En *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y en *Musha* de Gabriela Bosso también aparece naturalizada la presencia de las armas, como parte de lo cotidiano.

tucionalizada) que nos remite a la última dictadura y se inquiere por el futuro de una generación que cohabita con sus otredades ausentes.

Alguien todavía me recuerda. La novela de Gabriela Bosso

-Mamá, ¿yo también soy subversiva? –
dijo muy preocupada.
(Gabriela Bosso, *Musha*)

El último párrafo de la novela *Musha*, cuyo título alude al nombre de la niña protagonista, es el único momento en que la narradora evidencia su presente de enunciación como la mujer adulta que recuerda –y cuenta– su infancia durante la dictadura. La resolución de una inquietud que arrastra, desde entonces, sutura una herida abierta: la del exilio y el cambio repentino (obligado) de vida. La cotidianidad, interrumpida por la violencia estatal, afecta e impacta tanto a adultos como a jóvenes, niños y niñas, compeliéndolos a abandonar su identidad y adoptar una nueva.

> Siempre pensé que nadie se había dado cuenta de que un día me tuve que ir. Hace unos días, muchas décadas después, me crucé con Sofía en la calle. "Musha", me dijo, y a mí se me heló la sangre porque desde jardín de infantes nadie me llamó más así. Desde esa noche en que salimos del aeroclub yo tuve otra vida, otra identidad. (p. 125-126)

"Desde jardín de infantes"[9] hasta el presente ("muchas décadas después") se produce un hiato en el que aflora "otra vida". Los lectores no accedemos a ese relato, estrategia discursiva que crea un efecto de "vida en suspenso" a través del salto temporal que propone la narración entre el presente de enunciación y el presente del enunciado. Quienes pasan a la clandestinidad o deben exiliarse, experimentan un desgarro subjetivo, dado por el abandono del día y a día (afectos, vínculos, lugares, lengua, prácticas) y la necesidad de reinventarse

[9] Reaparece en el discurso literario un espacio de socialización fundamental en la vida de niños y niñas. Si bien en este caso la perspectiva difiere de los poemas de MBA, es necesario reposicionar y repensar a las infancias en la vida pública. Sustraerlas del ámbito privado (familiar) y abordarlas como sujetos que construyen sentido en la sociedad.

lo cotidiano –parafraseando a Michel de Certeau– que se tensiona con la nueva vida.

Que Sofía –también mujer adulta– "haga aparecer" a Musha a través de la pronunciación de su nombre, indica que la ruptura del orden social que significó la irrupción de la dictadura militar atravesó profundamente a las infancias y juventudes. Siguiendo a Freud, el retorno de lo semejante evoca lo siniestro. Sin dudas, el *horror vacui* impulsa a llenar los vacíos y las ausencias, y genera una serie de interrogantes entre los coetáneos que no siempre encuentran respuesta: ¿a dónde están los y las que faltan? ¿Qué sucedió con la nena de la salita del jardín que dejó de asistir? ¿Por qué ya no sale a jugar la vecinita? ¿Por qué esos niños viven con sus abuelos?

> Después que se llevaron a sus compañeros a la dirección, Joaquín siguió parado contra el pizarrón de su curso, y mientras miraba a los chicos jugando fútbol en el patio, empezó a conectar situaciones, palabras y silencios. (p. 12)

Reposicionar a las infancias en la escena pública –la vida escolar, por ejemplo– y asumir su condición de sujetos activos en la semiosis social, además de provocar cierto desplazamiento de la perspectiva adultocéntrica dominante, nos permite acceder a una zona de relatos en donde la llamada generación de los hijos entrama su propia memoria de los hechos y busca aportar otros puntos de vista, en procura del reconocimiento y la validación de su experiencia. Tal es la apuesta que realiza la novela de Gabriela Bosso, al hacer ingresar al *corpus* literario argentino[10] el relato de una infancia "de provincia" en dictadura. En ese sentido, el avión sanitario que vuela Aylazeta, el padre de Musha, puede considerarse como

[10] La ya mencionada Basile expresa: "Es posible explorar los avatares de la vida infantil en la clandestinidad en una serie de textos literarios y películas tales como: la novela *Kamchatka* (2003) de Marcelo Figueras junto con la película *Kamchatka* (2002), dirigida por Marcelo Piñeyro; *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba; *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López; *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles; y la película *Infancia clandestina* (2012) dirigida por Benjamín Ávila. En todas estas producciones encontramos el protagonismo de un niño, su mirada y su voz, la ficcionalización de un narrador niño o niña quien cuenta desde su punto de vista". Es aquí donde nos gustaría incluir la propuesta de Bosso.

una metáfora, en tanto dispositivo que conecta distintos puntos geográficos y rediseña, en cada trayecto aéreo, el mapa del territorio nacional.

Por otro lado, cabe decir que el primer centro clandestino de detención que operó en Argentina tuvo su foco en Tucumán[11], durante el Operativo Independencia: la Escuelita de Famaillá, actualmente Espacio de Memoria y de promoción de derechos humanos. Resulta inquietante, desde luego, que en una escuela –lugar revestido de cierta sacralidad en la significación social– se hayan perpetrado torturas, muertes y crímenes de lesa humanidad. El diminutivo evaluativo intensifica el carácter siniestro de las prácticas ejecutadas[12].

La perspectiva de Musha, una niña de cinco años, articula dos tipos de registros en la novela que se hallan imbricados: la inocencia y la ternura con el horror social imposible de evadir. Signos complejos como el arma que se esconde dentro de la caja de bombones o del osito de peluche en la secuencia de la fuga, resignifican los objetos en apariencia despojados de peligrosidad. De hecho, los juegos de la infancia se "contaminan" de las lógicas imperantes: el sigilo, el camuflaje, el espionaje, la vigilancia, el escondite.

> Musha se acercó a la biblioteca, y detrás de sus estantes, encontró una escalera de madera en espiral. Apretó la espalda contra la pared y bajó despacio y en silencio como había visto hacerlo en la tele, en los *Ángeles de Charlie*. Aunque a su mamá no le gustaba que viera ese programa, ella se las ingeniaba para ver uno que otro capítulo cada vez que sus padres salían. Ahí había aprendido el arte de espiar a la gente. Era fácil y un par de veces lo había practicado en su cuarto vigilando a las muñecas. (p. 47)

Justamente, la medida de interpretación de su travesura, al ser descubierta, se basa en esta lógica: su desobediencia –conducta inesperada en las infancias, sobre todo tratándose

[11] Resulta interesante la representación de la provincia que, desde el poder militar, proporciona el libro *Cuna de la Independencia 1816-1977. Sepulcro de la subversión 1975-1977*.
[12] Recuerda, asimismo, a los testimonios de Alicia Partnoy reunidos en *La Escuelita*, en alusión a un centro clandestino de detención en Bahía Blanca.

de una niña– es leída por ella misma como un acto de subversión[13]. Pese a su inocencia, Musha no desconoce las consecuencias de sus actos. La coerción social es tan fuerte que nadie escapa a su alcance. A diferencia de los juegos infantiles, no hay sitio a donde gritar ¡salvo!

En párrafos precedentes, expresamos que las políticas educativas pergeñadas por el gobierno militar prefiguraban determinados tipos de infancias y juventudes deseables a quienes se destinaban contenidos específicos. Los diseños curriculares debían ser cuidadosamente controlados. En diversos estudios, Pablo Pineau discierne la estrategia represiva con que el régimen incide en las currículas escolares y, también, en la vida de los sujetos en las instituciones. Afirma,

> La desaparición forzada de personas castigó muy duramente a docentes, investigadores, estudiantes –a éstos se le sumaba además su condición de jóvenes– y al resto de su personal. A eso deben sumarse el exilio, la encarcelación por motivos ideológicos, los despidos y "puestas en disponibilidad", el cierre de instituciones y carreras, las prohibiciones y otras formas de censura, la quema de libros y las diversas formas de uniformización y disciplinamiento de las prácticas cotidianas. (2006: 43)

En la novela de Bosso, el personaje de Jorge –un amigo de los padres de Musha– es secuestrado y permanece desaparecido. Los detalles del allanamiento y del *modus operandi* del grupo de tareas, a través del trabajo descriptivo como estrategia realista en la voz narradora, forjan un pacto de lectura que funda una ética de la verdad. De profesión editor y escritor de libros infantiles, su agencia en el universo cultural de las infancias constituye una amenaza al *statu quo*. Un "foco" que debe ser detectado para evitar su propagación[14].

> -Y ahora los milicos quieren proteger a los niños del exceso de imaginación. Para los milicos, los libros

[13] Ver el epígrafe con que inicia este apartado.

[14] Como afirma Francine Masiello: "las instituciones gubernamentales aparecen como garantes de la confianza pública cuando en realidad están dedicadas a erradicar toda oposición" (1987: 14).

> de Jorge son subversivos porque estimulan la creatividad de los chicos, y eso es un peligro. ¿Podés creer ese grado de pelotudez? (p. 50)

El desarrollo de la facultad imaginativa en los niños y niñas, estimulado por los juegos, las lecturas literarias y demás consumos culturales de calidad[15], propicia libertades y abre espacios de autonomía; da lugar a la pregunta: sabemos que los regímenes autoritarios desprecian y reprimen toda expresión de disidencia y cuestionamiento. La construcción de comunidades de sentido que posicionan a los sujetos en una trama colectiva y apuntan a formas de organización social sostenida por los lazos de cooperación y solidaridad, fomenta un modelo contrario al hegemónico. La represión social es, a tal punto, palpable que las atmósferas de silencio o las zonas del "lenguaje en retirada", en el texto literario, buscan semiotizar el horror de lo innombrable.

> Musha apoyó, una vez más, la punta filosa del paraguas contra la cuerina, y presionó hasta que la superficie amarilla cedió, con una pequeña explosión. Musha lo festejó con una risita. Volvió a clavar la punta e hizo otro y otro más. Justo entonces su mamá la llamó otra vez desde el salón, y su voz la trajo a la realidad, entonces Musha se paró frente a los sillones. Estaban cubiertos de agujeros. Había tantos agujeros que cerró los ojos para no ver lo que había hecho. Después cubrió el desastre con una tela kilt, que encontró en un rincón. (p. 79)

Inmersa en esta atmósfera, Musha captura y decodifica cómo opera el sistema de opresión a través de una acción meramente destructiva sobre un objeto, que traduce una forma de goce perverso, manifiesto en el "festejo" y la "risita". La cuerina del sillón podría pensarse como una metáfora de los cuerpos violentados, torturados, desaparecidos; la punta filosa del paraguas, como simulacro de un arma blanca; la tela que cubre el sillón agujereado, como una mortaja. El acto violento se interrumpe por el ejercicio de la palabra: la voz de la madre sustrae a la niña de ese trance. El festejo y la risa iniciales se

[15] Es muy interesante el análisis que realiza Paula Guitelman en *La infancia en dictadura: modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken* (2006), Buenos Aires: Prometeo.

transforman en conciencia del desastre. Las políticas del decir generan conciencia y memoria e interrumpen el silencio de la impunidad y del olvido.

A modo de conclusión

En las últimas décadas, las problemáticas vinculadas en torno a la construcción de sentidos y la recuperación de las memorias de la última dictadura militar en Argentina (1976-1983) constituyen una tendencia dominante en el campo literario. En esa intensa zona de productividad discursiva coexisten, en diálogo y en confrontación, voces y miradas que asedian este núcleo de significación de modos diversos. Dichas modulaciones responden, desde luego, a variables (generacionales, estéticas, genéricas, geoculturales, entre otras) que resultan determinantes en las escrituras emergentes.

Dentro de este recorte del campo, puede deslindarse –a su vez– una segunda zona en la que se inscriben las memorias de la infancia de escritoras –sumamos la variable de género como una inflexión más– que, nacidas en la década de 1970, recuperan sus experiencias y elaboran relatos que inscriben el registro autobiográfico en la ficción, ya sea de corte realista o fantástico. Sus voces y miradas irrumpen, así, en la superficie de los discursos sobre todo a partir del siglo XXI, para agregar nuevas aristas al campo de representaciones y para repensar el lugar de las infancias y, dentro de este colectivo subalternizado, a las niñas.

Pierre Bourdieu define *trayectorias* como "posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometidos a incesantes transformaciones" (1997: 82). En consonancia, consideramos que las posiciones éticas y estéticas asumidas por Aguirre y Bosso, están moldeadas, en gran medida, por la decisiva impronta de los años de plomo en su infancia y primera juventud y que esta experiencia traumática despunta en sus proyectos creadores.

Las obras analizadas problematizan el desgarro en las subjetividades infantiles que supuso la implementación de una dictadura como forma de gobierno en una etapa de la vida sumamente porosa. Desde esa herida de la infancia, las autoras construyen su presente de enunciación signado por los mecanismos de opresión simbólica y material y sus huellas.

En los poemas de *Kindergarten* de María Belén Aguirre se cristaliza en el abordaje del punitivismo institucional con que el sujeto toma contacto a muy temprana edad. En la novela *Musha* de Gabriela Bosso emerge en la construcción ficcional de una microhistoria familiar entrelazada con el relato social, en la que las infancias y las juventudes asumen roles protagónicos en la agencia de lo político cotidiano. Bajo opciones estéticas y genéricas diferentes, ambas escritoras contribuyen a la expansión del sistema literario argentino actual, incorporando piezas claves, para el trabajo, siempre desafiante, nunca concluso, de la memoria.

Bibliografía

AGUIRRE, M. B. (2022) *Kindergarten*. Buenos Aires: Ediciones de La Eterna.

AGUIRRE, M. B. (2023) *La pasión de los eunucos*. Textos inéditos disponibles en línea: https://revistatrinchera.com/2023/07/16/la-pasion-de-los-eunucos/

BASILE, T. (2019) *Infancias: La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.

BASILE, T. (2017) "*Pequeños combatientes*, de Raquel Robles. Proyecciones ficcionales: de la infancia clandestina a la militancia de H.I.J.O.S.". *HeLix - Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, 10, 154-168. Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8041/pr.8041.pdf

BOSSO, G. (2021) *Musha*. Tucumán: Puerta Roja.

DRUCAROFF, E. (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

JELIN, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

LAUDANO, C. (1998) *Las mujeres en los discursos militares (1976-1983)*. Buenos Aires: La Página. (Papeles de investigación; 1)

LLOBET, V. (2015) "¿Y vos qué sabés si no lo viviste?: Infancia y dictadura en un pueblo de provincia". *A Contracorriente*, Vol. 12, Nº 3, 1-41: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/51815

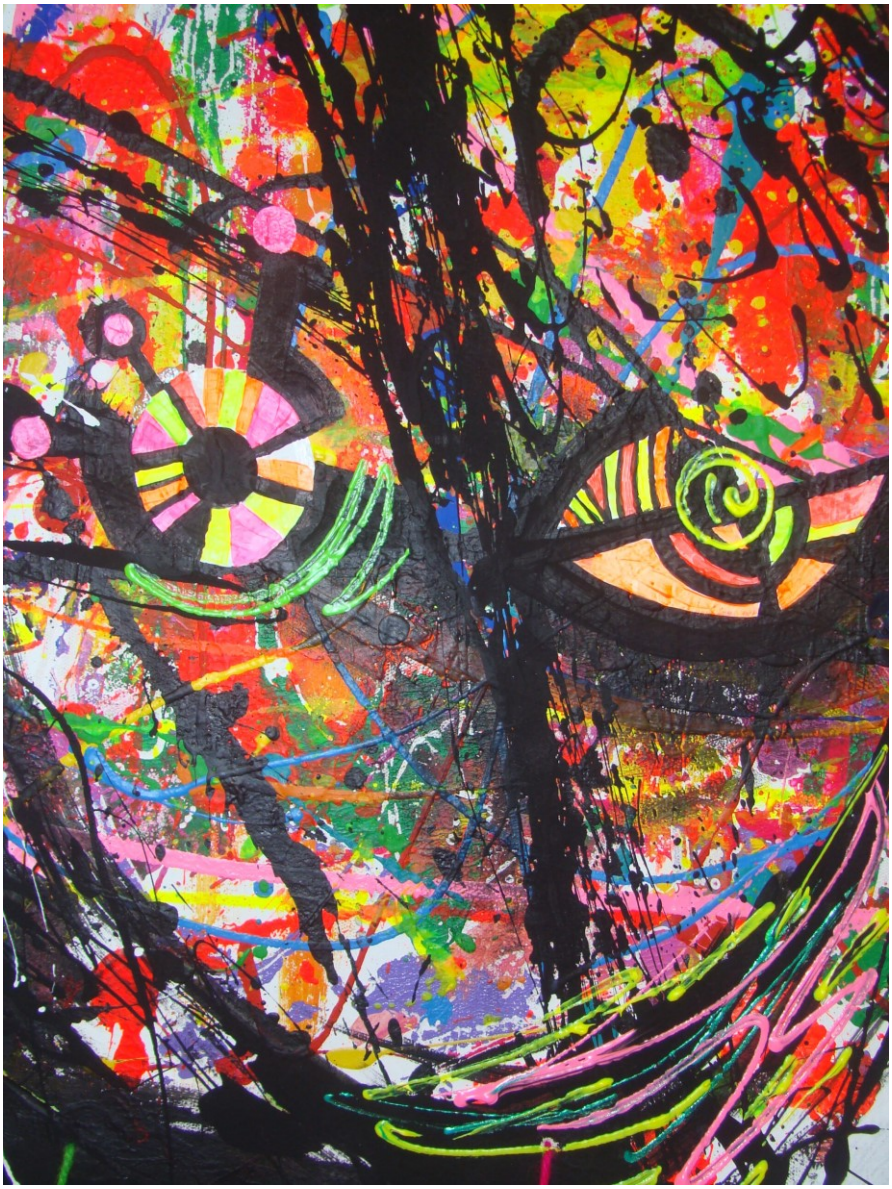
MASIELLO, F. (1987) "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura". EN BALDERSTON, D.: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 11-29.

PAREDERO, H. (2007) *¿Cómo es un recuerdo? La dictadura contada por los chicos que la vivieron*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

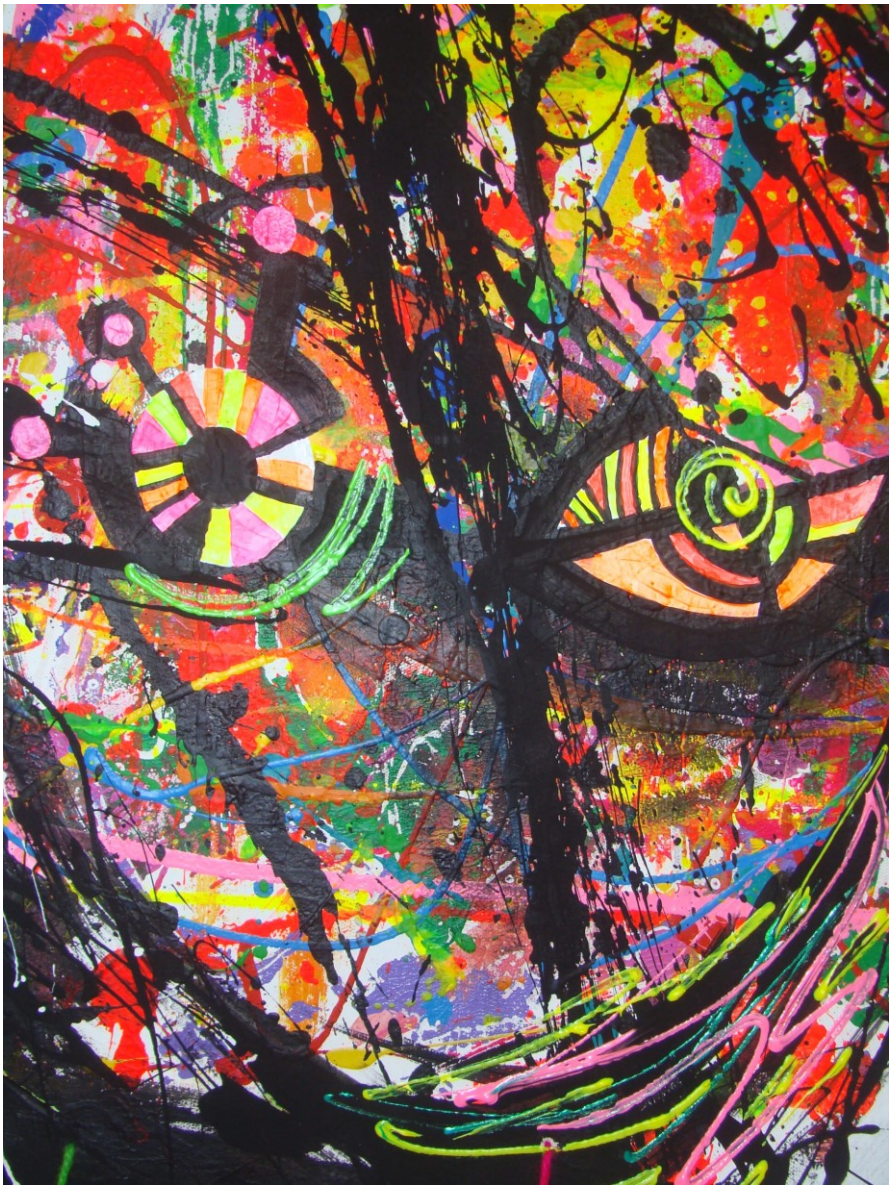
PINEAU, P. et al. (2006) *El principio del fin. Políticas y memorias de la educación en la última dictadura militar (1976-1983)*. Buenos Aires: Colihue.

SCHWAB, G. (2015) "Escribir contra la memoria y el olvido", en Mandolesi, S. y Alonso M. (eds.) *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Villa María: Eduvim, 53-81.

TURBACIONES VARIAS



TURBACIONES VARIAS



Figuraciones y transfiguraciones animales en la poesía argentina contemporánea

Luciana A. Mellado
Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco
lucianamellado@gmail.com

El discurso poético, sensible a la percepción de una realidad otra, más allá del positivismo antropocéntrico, multiplica las figuras que actúan, escuchan o responden. La poesía permite imaginar una gama más amplia de entidades para ejercer acciones, que superan las barreras ideológicas que separan a los actores humanos de todos los demás (Culler, 2015). Esta expansión de agencias trasvasa los poemarios que dirigen la atención hacia la condición de "animal humano"; y ponen en el centro a animales que permean los bordes del sujeto en una red en continua transformación.

El llamado "giro animal" ha llevado a las Humanidades a reconsiderar el papel de los animales en la cultura y en relación con el ser humano. Por una parte, se los revaloriza como "agentes" en lugar de seres pasivos; y, por otra parte, se reconsidera la "animalidad" del ser humano, su vulnerabilidad y participación en una red múltiple de actantes junto con otros seres vivos. Al reconocer la capacidad de agencia de existencias humanas y no humanas, se extiende la lista de actores y de acciones, a partir de la idea de que todos estamos vinculados por interacciones sociales y somos animales culturales (Latour, 2008). De esos animales culturales hablan los tres libros que a continuación presentamos sucintamente.

Animal teórico, de Juan Carlos Moisés, se publicó en Ediciones del Dock, en Buenos Aires, en 2004. En el texto preliminar, el autor señala, entre sus predilecciones de escritura, escribir poesía de "animales" (p. 11) que aparecen en estampas cotidianas y contemplativas. *Informe sobre aves y otras cosas que vuelan*, de Rafael Urretabizkaya, fue publicada en 2011, por Ediciones La Grieta, en San Martín de Los Andes. En el libro, según Natalia Montes, el poeta se instala como un "observador atento que reconoce en la naturaleza la complejidad

de las relaciones humanas y los fenómenos que trascienden cualquier división entre un mundo y otro" (2016: 208). Finalmente, *La oruga*, de Marisa Negri, fue publicado en La Ballesta Magnífica, en Buenos Aires, en 2022. Daniel Gigena (2023) señala en una reseña del libro que los poemas centrados en la vida de mariposas y polillas facilitan claves alegóricas, y se equilibran con dos fuerzas, una festiva y otra consciente de la vulnerabilidad y la muerte (en línea).

Los animales que pueblan estas obras son diversos. Hay especímenes domésticos y salvajes, mamíferos, aves e insectos. Moisés hace ingresar en su mundo poético a caballos, vacas y flamencos, entre otros. Urretabizkaya describe, además de pájaros, a grillos y dinosaurios. Y Negri se centra en las mariposas y polillas. A pesar de las diferencias, los tres autores hacen foco en los animales a partir de vínculos mutuos que, de distinta forma, permiten descentrar lo humano como única válvula regulatoria de sentido. Ellos son parte de una alteridad, pero también parte de una identidad vital que desmonta el especismo. Representan, en gran parte, aquello que una línea crítica define como "criatura". Jenny Haase (2020) recuerda que el concepto, acuñado por Anat Pick, en su libro *Creaturely Poetics. Animality and Vulnerability in Literature and Film*, remite a la experiencia común de una vulnerabilidad física compartida por seres humanos y animales. La criatura es un cuerpo vivo, material, temporal y vulnerable que, a la vez, tiene, como todo ser vivo, un valor sagrado. Por eso, además de ser sinónimo de lo corpóreo se abre a la sacralidad de la vida. Esta noción de lo "criatural" permite, según señala Haase, desarrollar estrategias de lectura que rompan con la oposición binaria entre lo humano y lo no-humano, permitiendo leer más allá de una perspectiva antropocéntrica, y atender a la sensibilidad por las voces otras, siendo entonces las poéticas de la criatura, una posición estética y ética (2020: 179-180).

Desde sus títulos y portadas, los poemarios indican la preferencia por los animales. En *Informe sobre aves* y *La oruga*, las ilustraciones de las tapas con dibujos de un pájaro y de una mariposa, respectivamente, dirigen la atención a ese rico mundo semiótico. La mirada poética, desde el inicio, propone una cercanía con los animales que, a lo largo de los distintos libros, desarrollarán distintos roles y sentidos. Uno de ellos,

es el de actuar como figuras de la interlocución poética y agentes del saber.

Los pájaros, en el libro de Urretabizkaya, "nos presagian los arranques del clima y nos reclaman cosas que no entendemos" (18). Las aves, en el libro de Moisés, "dejan oír sus silbidos / con intenciones no vanas" (p. 64). Las mariposas, en el libro de Negri, recuerdan que "hay que aprender la muerte" (p. 88). Demanda, intencionalidad y mandato articulan la tarea pedagógica animal, su magisterio. "La naturaleza es sabia" reza el título de un poema de Urretabizkaya. Y parte de esa sapiencia se deriva de las conductas animales que se describen desde un diverso espectro de sentimientos que incluyen la admiración, la perplejidad, el temor y la empatía, entre otros.

El anecdotario de y con animales deja frecuentes enseñanzas que las voces poéticas transmiten. Por ejemplo, en *Animal teórico*, un grupo de caballos sueltos aleccionan sobre la independencia y la calma que pueden mantenerse aun cuando otros intenten forzar el movimiento[1]. En *Informe sobre aves*, un pajarito que golpea reiteradamente el vidrio de una ventana ilustra la porfía necesaria para buscarse a uno mismo[2]. En *La oruga*, las mariposas y polillas enseñan la importancia de las mudanzas, los ciclos y los múltiples nacimientos para la asunción de una existencia. Los animales como parte constitutiva de los entornos referidos ofrecen lecciones a los hablantes poéticos convertidos en aprendices.

La identificación humana con algunos animales posibilita a los sujetos líricos elaborar sus propias autodefiniciones. En el poema "Autorretrato", el hablante poético de *Animal teórico* reconoce que ha saltado mucho "como el saltamontes" (p. 15); y en el poema "Soy un caballo" refiere que al igual que este animal ha cambiado de pelo, pelechado. También Urretabizkaya acude a la animalidad para identificarse por vía indirecta. En su libro, los pájaros se parecen a las personas por algunos comportamientos particulares que se asemejan. Por ejemplo, la desmemoria de las gallinas inevitablemente remite a la desmemoria humana y las palomas que "se cagan en la iglesia" (p. 28) al anticlericalismo asumido. En *La oruga*, la voz poética se declara próxima a distintas mariposas, entre otras,

[1] Ver "La indiferencia de los caballos", p. 56 de *Animal teórico* (2004).

[2] Ver "El porfiado", p. 9 de *Informe sobre aves y otras cosas que vuelan* (2011).

con la Monarca Norteamericana, que cruza mares y tormentas por amor; y comparte con ellas una vida en constante mutación, con ciclos de nacimientos, muertes y transfiguraciones.

En las obras referidas prima la concepción de una humanidad animal o animalidad humana, imagen que se resume en el poema "En toda la tierra" de Juan Carlos Moisés, que afirma que las personas "somos: / animales bajo la lluvia / con el pelo que brilla / en el descampado" (p. 24). En *La oruga*, esta identificación se remonta a un origen compartido y se recorta desde la perspectiva de género. "Todas fuimos un huevo transparente / una crisálida donde / desarrollar las alas" (p. 102), dice la hablante poética, que aclara así un particular tipo de afinidad femenina. Esto se refuerza en el apartado titulado "Surinam", que describe escenas de la vida de María Sybilla Merian, entomóloga alemana que dedicó su vida al estudio de las mariposas, cuyas metamorfosis examinó e ilustró con extrema dedicación.

Las comparaciones con animales dan pie a frecuentes animalizaciones y personificaciones que remiten tanto a la individualidad de los sujetos discursivos como a otros sujetos y objetos del mundo. En un poema, Moisés imagina al poeta Dante "asustarse como un conejo" (p. 74), y en otro texto describe el balbuceo de la mirada científica "como un perro que se echa a dormir / a los pies de la verdad" (p. 50). Estas figuras devienen figuraciones intelectivas, que sirven para presentar y representar metafóricamente alguna idea o concepto. En este sentido, prevalecen como existencias retóricas de pensamiento.

En estos libros, los animales brindan profusas imágenes con las que se describen aristas de la vida familiar, social y espiritual. Las relaciones de parentesco entre quienes comparten escenas con animales son frecuentes. Por ejemplo, en el libro de Moisés, el protagonista busca en el campo, con su hijo, una araña viuda negra, para saber "de qué se trata esa cosa insignificante y a veces mortal / de la que mucho se habla" (p. 63). La curiosidad, la caminata compartida, la paradójica letalidad de una criatura diminuta, son parte de un cuadro vivo de comunión filial que el misterio animal propicia. También en *La oruga* el deseo de escrutar ese misterio, específicamente en torno a las mariposas, une a una madre con su hija, en un viaje a Surinam, donde ambas buscan insectos y realizan bocetos, en una tarea a la que le dedican dos años completos.

En los ejemplos antedichos los animales intermedian y propician, de modo performativo, agencias humanas y vínculos entre padre e hijo, en un caso; y entre madre e hija, en otro. Una implícita línea sucesoria en los actos proyecta los sentidos más allá de los acontecimientos puntuales. Esta conciencia de continuidad y responsabilidad en relación con el paternar, mediado por alguna figura animal, aparece en *Informe sobre aves* en poemas que insisten en comparar hijos con pájaros. Uno de ellos advierte que alimentar a un hijo con alpiste trae problemas porque "los chicos engordados con semillitas / pierden el envión" (p. 15). Y otro plantea:

> A los hijos también se les pueden recortar las alas.
> Si se hace esto quedan revoloteando cerca de los padres.
> Solo al principio dan aletazos torpes
> de gallina triste,
> después
> se sientan a vivir equivocados. (p. 20)

La comparación con las aves permite desnaturalizar los actos humanos, en una visión renovada por vía de la metáfora animal, la que impregna y es impregnada por la mundaneidad humana que no deja de sugerirse. Esto sucede en varias ocasiones en este libro. Por ejemplo, cuando el hablante poético ilustra la naturalizada violencia de un matrimonio a través de una pareja de pájaros que discuten por la ubicación del nido hasta matarse a picotazos "justo cuando empezaba hola susana" (p. 19).

Las actuaciones animales ponen en juego y evidencian una imaginación social histórica y territorial. Los componentes ideológicos de los textos se articulan, figuran y expresan en torno a presencias y acciones animales. Esto es ostensible, particularmente, en el libro de Urretabizkaya. Allí, por ejemplo, el poema "Sarmiento" recuerda que el pedagogo que fuera presidente de nuestro país, trajo "maestras de estados unidos / porque aquí nadie sabía nada / y gorriones, / porque los brutos pájaros locales / tenían harta a la gente/ con sus emigradas a destiempo / diciendo pío pío cuando era otra la respuesta / o la pregunta" (p. 47). Bajo la lupa animal se intensifica una mirada política sobre la sociedad nacional y sus instituciones. La colonialidad del saber y del poder que rige en la

escuela, entre otros espacios, ilustra, además, una tensión entre la domesticación de las personas y la libertad de los animales. El hablante poético es rechazado por los maestros, que le dicen que tiene "hormigas en el culo / pajaritos en la cabeza / mariposas en la panza" (p. 41) y por eso la escuela no es para él. La negación de lo animal, su exclusión y descalificación también se canaliza inversamente, cuando los animales rechazan, selectivamente, alguna cuestión o dimensión humana. Las palomas, por ejemplo, se cagan en la iglesia, en aquella edificación que representa su hegemonía, pero a "la capillita del barrio suelen honrarla / con atléticas pasadas de largo" (p. 29).

La figuración de los animales como sinécdoque constitutiva del entorno natural y a la vez como construcción de la mirada poética está presente en los tres libros, y es especialmente ostensible en *Animal teórico*, como ejemplifica, entre otros poemas, "Los ojos del lector":

> Vacas y caballos abrevan sedientos,
> las patas delanteras
> apenas hundidas en el agua.
> Más adentro, en lo profundo,
> asoman las cabecitas
> el pato silvestre,
> la gallareta, la garza mora,
> que a su tiempo dejan oír sus silbidos
> de intenciones no vanas,
> no devanadas inútilmente.
> Una franja de la orilla
> la cubren juncos y totoras,
> y arriba nubes blancas y mudas
> se pasean por el cielo,
> blancas como las plumas
> de los cisnes inocentones
> (de Darío) que chapotean al sol
> mientras los gritos desapacibles
> de los teros delatan intrusos:
> tus ojos curiosos, amigo lector,
> que apartados del camino
> asoman en los primeros árboles
> para dar con la laguna prevista
> en el diseño general. (p. 64)

El poema desarrolla una descripción dinámica que se inicia con la visión de vacas y caballos, animales de gran tamaño, y continúa con una focalización que da cuenta de la posición precisa de una parte inferior de sus cuerpos. A este primer movimiento de la mirada, como aquella lente cuya apertura y cierre el enunciador selecciona, le siguen otros: uno de profundidad, cuando se agudiza la vista para observar las pequeñas cabezas de las tres aves enumeradas, animales pequeños que se perciben también a través de los silbidos, una imagen auditiva que capta el hablante poético; y otro que resulta de un movimiento de verticalidad. La imagen visual se intensifica por el cromatismo del color blanco, que a su vez le despierta al sujeto de enunciación una imagen del color de las plumas de los cisnes a los que Rubén Darío solía aludir. Luego retoma el registro auditivo el centro de la escena, con los gritos de los teros, para finalizar el movimiento de la descripción con la alusión explícita al lector que ha sido guiado, a lo largo de los versos, al descubrimiento de una laguna que asoma luego de los primeros árboles y más allá del camino. Lo que el final del texto esboza es la ilusión de la simultaneidad de miradas. El hablante poético contempla el paisaje y a los animales, con una dirección, velocidad y profundidad que le ha transferido, vía textual, a la representación del lector. La descripción se carga de imágenes sensoriales y entabla, sobre todo a partir de los últimos versos, la analogía entre escenario natural, ajeno a la composición estética, y la escenografía, como producto de un diseño creativo.

Ya por las semejanzas, ya por las diferencias, lo animal permite reflexionar sobre alguna dimensión o condición humana. Un poema de *Informe sobre aves* recuerda "que el pájaro que come de su mano / en su mano cagará" (p. 20). En la advertencia, el animal es un pre-texto para referir el comportamiento de las personas, tipificado en la generalización discursiva. Un poema de *Animal teórico* refiere a unos caballos que "estropean el césped del jardín" (p. 61).3 La escena pone en tensión el salvajismo animal con el cuidado humano del espacio, en una anécdota que se resuelve en aceptación. Finalmente, la voz poética reconoce que los animales "no exigen nada / y lo dan casi todo" (p. 61). Esa generosidad, sugerida como la contracara del oportunismo humano, es uno de los valores que alimenta la figuración frecuente de lo animal como

[3] Ver "Nos llevamos bien con los caballos", p. 61 de *Animal teórico* (2004).

modelo aspiracional. Así sucede en *La oruga*, donde la voz poética desea parecerse a una mariposa. "Quiero la levedad / tu signo iridiscente" (p. 17), "quiero tus alas blancas" (p. 18), dice en el poema "Invocación" con el que se inicia el libro.

Así como en los ejemplos anteriores, los animales son ponderados, incluso hasta la idealización, también pueden ser figuras que, vía algún tropo comparativo, eche luces sobre alguna calamidad humana que se denuncia. Así sucede en *Informe sobre aves* cuando se compara a los dinosaurios con los funcionarios corruptos que están "dispuestos a todo, / a gobernar por la provincia / a matar al maestro" (p. 44), y el ruido de un motor de un avión que "revolotea / como la diuca" (p. 45) evoca los llamados vuelos de la muerte. Lo animal habilita pensar la deshumanización que, en los ejemplos anteriores, va de la mano de la violencia política. Y también permite interpelar la hermenéutica humana en términos relacionales. Esto puede verse en el poema "Melón", en el que la voz poética de Urretabizaya describe a su gato.

> Mi gato Melón
> es un flojo,
> no como yo
> que desde hoy
> lo miro
> y me pregunto
> por su poca manera de estar
> sin perder tiempo
> (…)
> lo miro ¡científicamente! (entiéndase)
> indagando
> qué pasará por su mente felina.
> Melón
> ¡qué gato flojo!
> mal ejemplo para la sociedad,
> duerme placentero como un inocente
> gato de mierda… (p. 40)

A través del registro del humor, el poema establece una comparación entre lo animal y lo humano. En el plano denotativo se descalifica al felino, pero en el plano connotativo puede inferirse que se lo envidia por las valencias que se le adjudican: ocio, despreocupación y placer. Mientras el humano mira "científicamente", es productivo y un buen ejemplo

social, carece de (o, mejor dicho, ha perdido) la libertad del gato. La falta de civilidad resulta central en este libro y también en los otros. El felino interpela al hombre, en el sentido que Haraway recuerda en su libro *Manifiesto de las especies de compañía*, donde afirma:

> Hoy los animales nos "aclaman", a través de nuestras ideológicamente cargadas narrativas sobre sus vidas, para dar cuenta de los regímenes en los que ellos y nosotros debemos vivir. Nosotros los "aclamamos" dentro de nuestros constructos de naturaleza y cultura (…). También vivimos unos con otros en carne y hueso, de maneras no agotadas por nuestras ideologías. Los relatos son mucho más grandes que las ideologías. (p. 16)

A través de esas narrativas cargadas y a la vez desbordadas de lo ideológico, los sujetos líricos se identifican con su propia "animalidad" a través de una corporalidad carnal, potente y a la vez vulnerable. Pero aun así sobresale el imperio humano con su dominio biopolítico y sus actos de crueldad sobre los animales. Por ejemplo, los que describe el poema de Urretabizkaya titulado «Cómo evitar las jaulas», donde se recuerda que una opción para no enjaular a las aves "es cortarles a los pajaritos parte de sus alas" (p. 20). Esta mutilación evidencia, además de la naturalización de la violencia sobre el cuerpo animal, el imperio excluyente del lenguaje humano en la validación de sentidos. Según el texto, para las personas "éste es un método de sujetamiento indoloro" (p. 20); a pesar de que "hasta ahora los pájaros no se han manifestado al respecto" (p. 20).

Sin embargo, los animales sí se expresan en los distintos acontecimientos que los poemas describen. Además de ser personajes enunciados por sujetos humanos, tienen su propia voz: cantan, pían, maúllan, relinchan, mugen. Sus lenguajes, ligados a sus corporalidades, comunican un plus de sentido despegado de lo verbal y de su dominio. Y también problematizan las políticas de nominación de sus existencias. En Negri predomina, junto con la dimensión poética, el registro científico de la entomología, ligado al protagonismo que María Sibyla Merian asume como autoridad discursiva. En Urretabizkaya, la mirada ornitológica opera centralmente sobre aves silvestres no domesticadas, de allí que están ausentes los nombres

propios. Sin embargo, sí hay en su libro un animal con nombre propio, su gato Melón, animal de compañía que ingresa a la vida familiar y doméstica con un apodo que, como él mismo, se desarrolla en contacto y distancia con lo humano. Por su parte, el hablante poético de *Animal teórico* da lugar a una conciencia dialectal en torno a la forma en que llamamos a los animales. En unos versos advierte que hay huevos que son "más grandes que los de gallina, / de choique, por ejemplo, / como le decimos al ñandú" (p. 41). Esta comparación funciona de una forma doble: opera en el régimen nominal de los cuerpos animales y de los sujetos discursivos. El nosotros inclusivo es patagónico, pero el animal preexiste y trasciende a la variedad dialectal y no depende de una catalogación verbal territorializada.

En los libros, la figuración animal atañe a la propia identidad humana que forma parte de una red, de un tejido simbiogenético, que atañe y a la vez trasciende las existencias particulares. Los versos iniciales del poema "La oruga", de Negri, son esclarecedores al respecto:

> Todas fuimos un huevo transparente
> una crisálida donde
> desarrollar las alas
> beber el jugo secreto de la noche
> la vida ya había empezado
> antes del primer llanto
> sangre y aliento
> madre atómica bombeo corazón
> la vida era
>
> larva renacuajo zorzal enredadera
> rueda que gira… (p. 102)

La existencia humana y la existencia animal están sujetas a lo cíclico, esa rueda que gira, y a la inscripción en una trama vital cargada de proximidades, cambios y contactos. El ingreso a una vida ya empezada obliga a ejercitar la humildad y a desmontar los centrismos, el egocentrismo y el antropocentrismo. La morfología del mundo se multiplica y diversifica la propia identidad, que se vuelve inestable, cambiante, objeto de interpelación:

¿quién era yo?
en el lienzo las imágenes del mundo
¿soy la que estira la mano para alcanzar la
fruta?
¿la Extasiada que recibe la santa comunión?
¿la que tiene un niño de la mano y otro
calzado en la cadera?
¿la maestra normal?
la vida se despliega
la piel se mancha la carne se ahueca
todos los cuerpos caminan hacia la corrosión
hacia el nacimiento
mutan (p. 102)

En ese despliegue de la vida hay lugar para las transfiguraciones, los cambios que afectan a todos los cuerpos, humanos y no humanos, sometidos al deterioro, al envejecimiento y a la muerte, planteada en el poema como otro nacimiento. Lo humano así es pariente de todo. Así lo confirman, con un tono panteísta, los versos finales del poema que plantean la mutación como una posibilidad de reinaugurar la propia vida.

miren
tiene la risa de su abuela
gatea como un perro un gato un primate
cerramos los ojos
mutar no es convertirse
mutar no es hacer la revolución
envuelta en las sábanas quiero ser la oruga
entregar mi cuerpo a lo que muta
para empezar de nuevo (p. 102-03)

La materialidad de los cambios se impregna de una constante espiritualidad que, en ocasiones, articula imágenes literarias con imágenes bíblicas. Esto sucede en *Animal teórico*, el libro que más explícitamente pone en juego escenas connotadas por el relato religioso cristiano. En un poema titulado "Las migajas", el hablante poético esparce pedacitos de pan para los pájaros. Representa "el ensayo doméstico de aquél / que algún día vendrá a repartir / los panes verdaderos" (p. 45). Lo animal, lo divino y lo humano se intersectan en una cotidianeidad que guarda una dimensión sagrada. Algo similar ocurre en el poema "Razonamientos", que dice: "Recordemos que en el arca de Noé / había animales y no músicos" (p. 40). El

símbolo del arca es significativo si consideramos que, según nos recuerda John Berger (2001), para la tradición judeocristiana, esta arca "constituye la primera reunión organizada de animales y de hombres" (p. VIII) que juntos, emparejados, además, por voluntad divina, han sobrevivido en este mundo.

Otra dirección significativa en torno a las intersecciones de la espiritualidad y de la animalidad se encuentra en las referencias a la muerte. Al focalizar la vulnerabilidad de la existencia, varios poemas traman indagaciones metafísicas y expresan la experiencia antropológica universal de la sujeción humana a las contingencias físicas. Por ejemplo, en *Animal teórico* las vacas pastan en una chacra "sobre las tumbas viejas / entre cruces de lata oxidada / caídas al pie del gran sauce llorón" (p. 57). Toda la naturaleza concierne al mundo de los vivos y al de los muertos. De algún modo, estos libros confirman la idea de Elena Campero (2019) cuando afirma que ante "el silencio absoluto de la muerte, el animal late vigoroso en el centro de la poesía argentina para decirla" (p. 10).

A modo de conclusión

Los poemarios *Animal teórico*, de Juan Carlos Moisés; *Informe sobre aves y otras cosas que vuelan*, de Rafael Urretabizkaya; y *La oruga*, de Marisa Negri, construyen una red de voces heterogéneas que insisten en echar luces sobre la condición material y animal de las personas. Dan cuenta de intersubjetividades múltiples e identidades dinámicas que se cargan de vínculos de reciprocidad, distancia, diferencia y semejanza con distintas especies. Los diálogos y entrelazamientos constantes de los sujetos humanos y no humanos, los discursos y aquello que insistimos en llamar lo real convocan a lecturas que se extiendan más allá de la excluyente variable antropocéntrica.

Más allá de las particularidades de cada libro, en todos ellos los animales son actores en red, tal como comprende esta noción Bruno Latour (2008), quien interpreta que este tipo de actor más que la fuente de una acción es "el blanco móvil de una enorme cantidad de entidades que convergen hacia él" (p. 73). Asimismo, los animales son presencias fronterizas que integran zonas de familiaridad y extrañeza, materialidad y simbolización, en un trasfondo semiótico que resignifica todo el tiempo el habitar humano del mundo, asociado a experiencias,

emociones e ideas mediadas además por un lenguaje conjuntamente representacional y performativo. En torno a las criaturas se construyen escenarios que permiten agudizar la contemplación del mundo y la propia autopercepción, en una mirada que no restringe lo fenomenológico a lo antropológico.

El hecho de que los tres autores hayan escrito sus libros desde las pequeñas localidades en las que residen o residían cuando éstos se publicaron, es un factor a considerar. Moisés, Urretabizkaya y Negri escribieron sus libros desde Sarmiento, San Martín de los Andes y el Delta de San Fernando, respectivamente. Todos son lugares con baja demografía relativa, con un predominio semirrural, y cierta distancia de las lógicas metropolitanas en relación con el vínculo que las personas entablan con los entornos sociales y naturales. Se trata, en términos de Raymond Williams, de comunidades conocibles (2001: 216) que, por sus escalas más reducidas, favorecen la identificación y conexión interpersonal, y también los vínculos con otras existencias de la naturaleza. Esto se coliga con la predominancia en los distintos libros de animales silvestres que, más allá de su especie, tamaño y condición, viven en libertad, sin dejar de entablar aquello que Donna Haraway (2017) reconoce como "aprehensiones", es decir, aquellas sujeciones por las cuales "los seres se constituyen unos a otros y a sí mismos" (p. 6), todo el tiempo, sin identidades preconstituidas ni actores inmutables. El foco puesto en la animalidad refuerza la idea de la conexión entre los sujetos y otros seres vivos y corporalidades que coparticipan del concierto de la vida y recuerda el parentesco entre existencias, cuya figuración es, poesía mediante, una constante transfiguración.

Bibliografía

Primaria

MOISÉS, J. C. (2004) *Animal teórico*. Buenos Aires: Del Dock.

NEGRI, M. (2022) *La oruga.* Delta de San Fernando: La Ballesta Magnífica.

URRETABIZKAYA, R. (2011) *Informe sobre aves y otras cosas que vuelan*. San Martín de los Andes: La Grieta.

Secundaria

BERGER, J. (2001) "¿Por qué mirar a los animales?". *El jarocho verde*, núm. 13-14 (Suplemento), I-X.

CAMPERO, E. (2019) «El acecho animal a la poesía argentina contemporánea». *Cuadernos LIRICO*, 20, julio de 2019:

http://journals.openedition.org/lirico/8408

CULLER, J. (2015) *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.

DERRIDA, J. (1988) "*Che cos'è la poesia?*. *Poesía,* I, 11, noviembre 1988: http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.htm

GIGENA, D. (2023) "Metamorfosis de una poesía minuciosa. Reseña de La oruga, de Marisa Negri". *La Nación,* 4 de febrero de 2023: https://www.lanacion.com.ar/ideas/resena-la-oruga-de-marisa-negri-nid04022023/

HARAWAY, D. (2017) *Manifiesto de las especies de compañía. Perros, gentes y otredad significativa.* Córdoba: bocavulvaria: https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2017/12/manifiesto-de-las-especies-final.pdf

HAASE, J. (2020) "Poética de la criatura. Una lectura postsecular de *Animales pequeños*". En MARTÍNEZ, E. (ed.) *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 167-182:

https://www.iberoamericana-vervuert.es/capitulos/9783964569677_009.pdf

LATOUR, B. (2008) *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

MESCHONNIC, H. (2020) "El ritmo del poema en la vida y el pensamiento (I) Conversación con Serge Martin". *Lobo Suelto*, 3 de octubre de 2020: https://lobosuelto.com/henri-meschonnic-el-ritmo-del-poema-en-la-vida-y-el-pensamiento-i-conversacion-con-serge-martin/

MONTES, N. (2016) "Intervenciones y representaciones de autoría estratégica en *Informe sobre aves y otras cosas que vuelan*". En HAMMERSCHMIDT, C. (ed.) *Patagonia literaria II. Funciones, proyecciones e intervenciones de autoría estatégica en la nueva literatura patagónica* INOLAS, Colección FINES DEL MUNDO. Estudios Culturales del Cono Sur, 199-215.

WILLIAMS, Raymond (2001 [1973]) *El campo y la ciudad.* Buenos Aires: Paidós.

Corpósferas femeninas del terror. La monstruosidad en *Siamesas*, de María Belén Aguirre

María Alejandra Nallim
Universidad Nacional de Jujuy
alejandranallim@gmail.com

La literatura es una bestia,
una criatura mutante…
María Belén Aguirre

¿Por qué el cuerpo? Las corpósferas

> *¿Qué es un cuerpo? Sabemos que su definición excede su materialidad orgánica y su naturaleza anatómica. El cuerpo, aquello que consideramos lo más cercano, lo más próximo, lo más propio; sin embargo, en esa presencia tan evidente, resulta lo más ajeno, lo más complejo de ser determinado.*
> (Santiago Díaz, 2016: 170)

La corporalidad es un sistema organizador de lo visible y hablante, audible o pensable, por ello se puede hablar de una "semiotización del cuerpo" (Fuenmayor, 2005: 125). El cuerpo se define como constructo semiótico inmanente, pero también ambivalente por su inserción dialéctica y transgresora entre materia y representación cultural.

La corporeidad constituye además una "experiencia", entendida ésta como dispositivo operativo que acontece en cuatro direcciones dinámicamente constituidas: la primera, en los

procesos de "sensación" y "percepción"; la segunda, en la constitución de "significaciones" atribuidas a los insumos sensitivos y perceptivos; la tercera, en la construcción de una "memoria"; y la cuarta, en la "interpretación" de los nuevos procesos sensitivos y perceptivos (cfr. Finol, 2015).

Es decir, el cuerpo no es sólo un objeto biológico, sino también palabra, signo, "la biología no es el cuerpo, sino un discurso sobre el cuerpo" (Haraway, 2004: 249), una configuración física y simbólica, acto viviente y tejido discursivo. Para Maffía (2013) el cuerpo responde a un objeto antropológico cuyas "zonas de clivaje" estructuran (aunque no determinan) las identidades desde diversas dimensiones: clase, raza, etnia, religión, sexo, edad, en tanto condiciones materiales, a partir de las cuales se configura un universo de sentido que va a delinear los territorios del yo, del nosotros y de lo ajeno para constituirse en un espacio hojaldrado de significaciones, preñado de sentidos que se fundamentan en una semiotización corpopolítica. Es decir, estamos ante un artefacto socio-político, etno-cultural y pluriestético. Giorgi se pregunta: "¿Por qué ese horizonte de visibilidad y de sensibilidad del cuerpo es inseparable de un ordenamiento político?" (2014: 98). Porque todo cuerpo se construye como instrumento biopolítico de las gramáticas de la violencia, encarnadas en lo vivible, son las gramáticas del capitalismo inscriptas en el cuerpo. Esta performatividad que permite semiotizar los cuerpos sexuados, desde el lenguaje, las identidades, los géneros, los deseos, lo permitido y lo prohibido, lo normativo y lo subversivo, lo outsider y hegemónico, nos interpela en las literaturas argentinas del presente, no sólo para cuestionar cómo se aplanan las alteridades, de qué modo se naturaliza el disciplinamiento macabro y el uso colonizante de los cuerpos, sino hasta volverlos "insignificantes", vaciados de sentidos, territorios de intemperie.

¿Qué gramáticas del poder desmontan los cuerpos en la literatura argentina reciente? ¿Cuáles son aquellos itinerarios somáticos que visibilizan zonas genéricas, étnicas, ecológicas, sociales, patriarcales y políticas, de qué modo intervienen y colonizan las ficciones escritas decolonizantes que gritan y resisten contra dichas producciones normativas de la subjetividad? ¿Estamos ante "vidas desnudas" (Agamben), cuerpos abyectos o actos anómalos de mujeres monstruas (Enriquez) que transgreden la norma y construyen su propia genealogía revolucionaria?

Cuerpos estéticos, cuerpos políticos, cuerpos discapacitados, cuerpos violados, cuerpos mutilados, cuerpos racializados, cuerpos sin órganos, lxs cuerpxs siempre, en definitiva, son un "campo de batalla", pero ¿qué tipo de batalla?, ¿cuáles son las fuerzas que operan en esos territorios? Por allí se cruzan ontologías intensivas, clínicas perversas y políticas antropófagas, para pensar y diseñar *cuerpas* como una cartografía estético-política y una genealogía literaria anómala.

Memoria, identidad y verdad fueron los ejes vertebradores de una narrativa de los cuerpos ausentes y desaparecidos que transitaron por heterotopías y heterocronías en las ficciones del terror dictactorial y de la posdictadura. Estas narraciones desarticuladas y deshilvanadas como textos hilachas refractaron estéticamente los restos de carne desmembrados, los trozos humanos dispersos y las memorias hecha jirones que se desplazan en el presente con mayor potencia hacia las violencias de las mujeres, desde una perspectiva de género ubicada en la periferia, con un activismo femenino militante y situado que apuesta a una genealogía fronteriza (cfr. Ciriza, 2000).

Si el cuerpo en todo momento significa, diseña un continuum semiótico llamado "Corpósfera", derivado de la "Semiosfera" a la que Lotman define como

> continuum ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y niveles de organización, atravesadas por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico. (1996: 31)

La Corpósfera se diferencia porque no sólo incluye los lenguajes corporales sino también sus contextos y relaciones que se establecen entre aquel y éstos; es en el conjunto de esas relaciones dinámicas que el cuerpo crea y actualiza en el mundo (cfr. Finol, 2015).

"La semiosis comienza en el cuerpo y en sus procesos perceptivos y propioceptivos" (Violi, 2008: 244). Es a partir del cuerpo/en el cuerpo/y por el cuerpo donde la semiosis comienza y termina como totalidad presencial y protagónica del mundo vivido, donde podemos además construir su interpretación pluridisciplinar en tanto "Cuerpo-lenguaje": un sistema de signos, "Cuerpo-objeto": los discursos sobre el cuerpo, "Cuerpo-espacio": escenario de otros signos, "Cuerpo-referencia": objetos modelados por el cuerpo y cuya mera existencia

lo "dicen" (cfr. Finol, 2009). La perspectiva antropo-semiótica aspira analizar el "ser/estar del cuerpo en el mundo" y cómo semiotizar, significar y simbolizar el universo.

Corpósferas femeninas del terror en la literatura argentina reciente

El gótico rioplatense, para Julio Cortázar, cumple con ciertos rasgos, producto de nuestro polimorfismo cultural, que ejemplifica en los contactos inmigratorios, la extensión geográfica a causa de la monotonía y aparición de lo insólito, la recurrencia temática sobre las maternidades y las infancias, o los cronotopos de las casas familiares, en tanto representaciones góticas donde lo real expande sus límites para alojar los miedos y lo sobrenatural de lo fantástico.

En estas últimas décadas, varios estudiosos del género como María Negroni o Adriana Goicochea, destacan que la literatura fantástica es leída en clave gótica con sello propiamente latinoamericano, porque el terror, la otredad, la irregularidad del sistema y lo ominoso hablan de lo real. La violencia habita los microcosmos y los espacios del terror social que se desplazan rizomáticamente a las estéticas corpo-políticas de las literaturas contemporáneas diezmadas por las sucesivas dictaduras.

El giro de estas poéticas del miedo provocado por el nuevo horror, los estudios de las monstruosidades o los neo-góticos está dado por las narrativas ominosas, perturbadoras y siniestras escritas por mujeres en la escena literaria argentina del siglo XXI. Sobresalen Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara, Agustina Bazterrica, Ariana Harwicz, Selva Almada etc. El itinerario organizado por el territorio de los cuerpos (físicos/textuales), las cuerpas de las mujeres y el cuerpo como materia porosa de la monstruosidad, posibilita problematizar la emergencia de la corporeidad como poética-política fronteriza en la narrativa argentina de autoría femenina (muchas de ellas con obras de talla internacional, objeto de premios y traducciones) que además, apostaron a escribir desde los géneros populares o marginales de nuestra literatura como el terror, el policial, la crónica, el fantástico-siniestro, la ciencia-ficción y las narrativas de anticipación, distópicas y caníbales.

Mapear estas corpósferas de la monstruosidad posibilita diseñar series de lectura en donde los cuerpos se construyen

en artefactos territoriales del terror para literaturizar una estética corpórea, en tanto territorialidad, subjetividad y discursividad femenina que interpela la liminalidad de lo humano, animal, y no humano, en sus fronterías entre materialidad viva, restos cadavéricos y/o desapariciones por la monstruosidad patriarcal.

Los cuerpos de las mujeres actúan como marcas territoriales, zonas macabras donde se registran los trazos y las cicatrices por donde viajan sus herencias étnicas, lingüísticas, sociales, ideológicas y eróticas, son lugares materiales y simbólicos para demostrar/desmontar las identidades. En estas corporeidades femeninas acontecen los crímenes de género y los abusos perpetrados en la intimidad del espacio doméstico sobre las víctimas que pertenecen al círculo familiar: hijas, hijastras, sobrinas, esposas, madres cautivas bajo la dependencia masculina, porque forman parte del territorio que las controla y domina, responden a su jurisdicción, a su soberanía.

Territorializar los cuerpos significa delimitar sus fronteras como espacio centralizado y "políticamente habitado, administrado" sostiene Rita Segato (2010:76), a diferencia de un lugar, el espacio se circunscribe, se delimita para su apropiación y dominación. Los cuerpos de las mujeres son también geografías simbólicas territorializadas, no sólo en su carácter mítico fundacional de la literatura colonial, como tierra de penetración y terreno de usurpación, sino también como cuerpos en tránsito, cuerpos de fronteras en movimiento que no son ni de aquí ni de allá, cuerpos abyectos y cautivos en simetría con la tierra violada e inseminada por la colonialidad del poder que pasan a ser cuerpos colonizados por su carácter sexuado y tanhático, que migran errantes como restos en descomposición.

Tierra-Terror se funden en una corpósfera narrativa integrada por las novelas de Dolores Reyes y Claudia Piñeiro[1]. En *Cometierra* (2019), la tierra asume el protagonismo desde tres líneas de sentido: como habitáculo de la muerte de la madre; como materia comestible para la videncia de los cuerpos vio-

[1] Cfr. Para mayor profundidad, léase Nallim, A. (2024) "Tierra y Terror en los cuerpos femeninos. Topografías del desalojo: *Cometierra, Catedrales* y narrativa breve del NOA". En: Pérez Gras, M. L. *et al*: *Estéticas del desborde en el siglo XXI*. Trama federal. UADER-EdUNaF.

lentados y extraviados, en la mayoría mujeres víctimas de feminicidios, y la tierra como lugarización de la intemperie social.

Pero este acto caníbal de comer la tierra-comer la madre, ingerirla y que forme parte de su propia territorialidad, activa, a su vez, la capacidad predictiva y audible como tierra parlante que, primero la aturde y luego puede "revelar" la causa real de la muerte a golpes de su progenitora a cargo de su padre. La tierra se convierte en subjetividad vicaria de los cuerpos flotantes, ella le otorga a su vez la vicaría territorial, es la que los territorializa, la que tiene el poder de ubicar los cuerpos en la descarnadura que supone el vacío del exilio de la errancia y la muerte.

Además, de ser una bandera de militancia contra los feminicidios, el texto se desplaza a la orfandad familiar y social, es una narrativa de los hijos de la violencia, de aquellos que quedaron huérfanos de sus madres muertas y sus padres alcohólicos, encarcelados o fugitivos, una narrativa de la periferia como afirma Reyes desde donde las proletarias también escriben.

En *Catedrales* (2020), la referencia alegórica del territorio se disemina hacia la religión y al asesinato de la joven Ana, cuyo cuerpo desfigurado y quemado fue encontrado en un baldío barrial de clase media de Buenos Aires. En esta novela la tierra opera también en tres vías: como baldío en tanto espacio improductivo; un no lugar, hábitat de los desechos o restos inservibles, y como metáfora de la basurización social. Es aquí donde se depositan en bolsas negras los trozos de los cuerpos de mujeres con sus rostros desfigurados. Nuevamente los territorios femeninos marcados por la violencia machista y los baldíos se erigen como cronotopo del peligro y como sujetos-residuos del sistema capitalista. La Tierra representa el útero vacío/aborto clandestino que desmonta la maternidad y promueve otro alegato militante sobre la interrupción voluntaria del embarazo[2]. El asesinato y previo descuartizamiento y quema de los restos del cuerpo de la protagonista, no está a cargo de psicópatas, pedófilos, violadores seriales sino del propio entorno familiar, es en esta unidad microsocial donde nue-

[2] La promulgación de la ley 27.610 entró en vigencia el 24 de enero de 2021 en la que Piñeiro defendió con marchas y exposiciones ante el Congreso.

vamente Piñeiro focaliza la mirada para desmantelar los artificios de la crueldad sostenidos por la potencia colonizante de los discursos moralizantes, cristianos y burgueses. Y la Tierra como paraíso perdido de la religión, es comprendida como fanatismo que encubre el asesinato intrafamiliar antes que se descubra la traición y el pecado del embarazo y el aborto. La culpa de la traición está condenada bíblicamente al abandonar el paraíso y transformarlos en ángeles caídos o ángeles negros que invierten su catequesis en la praxis de la muerte.

Otra corpósfera que topicaliza la monstruosidad es la serie de *Maternidades malditas, parteras del horror*[3]. La literatura argentina del siglo veintiuno recrea el terror gótico en la narrativa escrita por mujeres, mixturada por lo siniestro, el "horror" contra-natura de la maternidad y los cruces transgenéricos del fantástico, lo erótico y lo político como fronteras críticas del presente. Las narrativas de Samanta Schweblin, Mariana Enriquez e Ildiko Nassr como genealogías femeninas del horror deconstruyen el estereotipo de género y desnaturalizan el tópico de la maternidad, en tanto representación coagulada de una subjetividad afectiva, protectora y matriz de las memorias; aquí en cambio, estamos ante la presencia de historias ominosas donde se reactualiza el mito de la "madre terrible" con progenitoras malditas, abandónicas y asesinas que habitan los cronotopos de la cotidianidad. Lo monstruoso se origina en el seno familiar, como genéticas del espanto y metonimia socio-política de la Argentina.

Por otro lado, las narrativas recientes de las literaturas de la Argentina, promueven la emergencia de un "gótico federal" como reinvención del género "situado" en las diversas regiones literarias argentinas, con el afán de desocultar los miedos y terrores del presente, protagonizadas por niñas, madres y mujeres atravesadas por la violencia en sus cuerpos mutantes e intervenidos por las lógicas patriarcales.

Problematizar el surgimiento de un neo-gótico en el mapa heterodoxo y federal de las literaturas de la Argentina posibilita revisitar otras estampas del "horrorismo" (Cavarero, 2009), a los fines de visibilizar en otras regiones del país, cómo la

[3] Cfr. Nallim, A. (2020) "Maternidades siniestras. Parteras del horror en la narrativa argentina: Mariana Enríquez, Samanta Schweblin e Ildiko Nassr". *Confabulacione*s. Revista de literatura argentina. Año 2, N° 3.

entronización machista, la pobreza, la prostitución, el canibalismo, la exclusión social topicalizan el engranaje perverso de la globalización neoliberal y el sistema héterocisnormado. El cronotopo del hogar se construye como locus sórdido, zona gótica y espacio de cautiverio de mujeres por donde transita la muerte como cornisa fronteriza de supervivencia.

Federalizar el mapa de la monstruosidad con madres asesinas e infancias insanas con narradoras de Jujuy (Ildiko Nassr), Tucumán (Verónica Barbero, Ohuanta Salazar), Santiago del Estero (Diana Beláustegui), Salta (Lucía Lastero), posibilita lugarizar el terror doméstico, pero también geo-político y socio-económico que dan carnadura a otros modos de maternar y de ser niñas en espacios periferizados, heridas por los traumas familiares que anidan en las capas siniestras de lo conocido, en las memorias desaparecidas de las dictadura en el norte argentino, donde los infiernos son cercanos y la afasia es aún más impenetrable, y habitan en sus cuerpas abusadas y prostituidas, como únicas oportunidades de existencia.

Selva Almada en su última novela *No es un río* (2020) hipotetiza la gestación de un "gótico litoraleño" que se construye como una narrativa fluvial, espacio mutante de sus subjetividades y frontera líquida con el monte, como geografía insular ominosa y topografía acechante del espanto, una suerte de recreación ficcional de los orígenes coloniales y los regaderos de la tierra maldita[4].

Este recorrido traza una genealogía femenina y materna en donde las mujeres son paridoras del horror por la tragedia de sus úteros, por ser cuerpos cautivos de raptos, alegoría de territorios usurpados y procreadoras de herencias monstruosas, ya sea con vidas desnudas e invisibles por la borradura de sus memorias, por el dolor tatuado en sus cuerpos o por ser madres asesinas de su progenie.

Descentralizar el corpus de la monstruosidad en las literaturas de la Argentina, supone desprenderse de una mirada totalizadora y elegir rutas de anclaje para leer las violencias situadas/locales que se proyectan metonímicamente como

[4] Cfr. Alejandra Nallim: "El gótico litoraleño en Selva Almada", *Miradas góticas. Del miedo al horror en la literatura argentina.* Etiqueta negra. 2021.

lectura del horror geopolítico y socioeconómico de las cartografías de los bordes, en donde los cuerpos abyectos de las mujeres operan como sinécdoque de la pobreza caníbal.

III- La monstruosidad en *Siamesas*, de María Belén Aguirre[5]

¿Cómo escribir en pandemia? Cuando el mundo se desarmaba a nuestros pies, cuando el apocalipsis no era una amenaza futurista sino la figuración del terror del presente, ¿cómo escribir en 10 días, entre el 24 de agosto y el 3 de septiembre del 2020, en el periodo de oscuridad más profunda de su gestora, pero al mismo tiempo de gran luminosidad creativa, en donde el umbral de la literatura es la puerta del terror?:

> La Literatura te abofetea ferozmente. Te golpea para que sepas qué es el dolor del otro en uno; para entablar un diálogo, configurar una identidad, una empatía, una diferencia, un acuerdo…La gente lee porque la Literatura es más grande que la vida. La vida se ha devaluado; nosotros la hemos reducido, aniquilado, mecanizado, «desacralizado», como diría el inmortal Pier Paolo Pasolini, en el soliloquio del Centauro de su Medea. La gente está leyendo poesía más que nunca. Precisamente porque en la vida no la encuentra. (entrevista a Aguirre, *Diario Cuarto Poder*, 3 julio de 2022)

Y ¿cómo escribir poesía de terror?

> El terror es posible y hasta inherente a la poesía. No es sólo un privilegio de la narrativa. No podemos, por ejemplo, ignorar, a Edgar Lee Masters y su "Antología de Spoon River". O a Paul Celan y su "Fuga

[5] Escritora tucumana nacida en 1977. Es poeta, ensayista, editora, gestora cultural y videoensayista. En 2009 creó la Biblioteca Parlante Haroldo Conti. Desde 2012 dirige Ediciones de La Eterna. En 2015 creó y dirige, junto al poeta Andrés Kischner, la Poemateca del Cine ABC. Su obra completa consta de más treinta títulos, y está dividida en tres partes: "Matorral" (14 libros, 2009- 2016), "Diecisiete Criaturas de la Desgracia (2017- 2020), Trilogía de Gualandi (2020- 2021), "Lo que podrías haber amado" (poemario, 2021) y "El consuelo de los tontos" (poemario 2021). Integra *Antologie de poésie argentine contemporaine*, obra editada en el marco del Programa "Sur" de Apoyo a las Traducciones del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina (Le Groupe Nota bene, Triptyque; Québec, 2017). Su obra ha sido parcialmente traducida al portugués, francés, alemán, italiano e inglés. En 2020 obtuvo el Primer Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes, por su obra *Siamesas*.

> de muerte". O a "El cuervo", de Poe. Razón, este último, que me llevó a elegir como seudónimo Annabel Lee6. (entrevista a Aguirre, *Agencia Télam*, 27 de diciembre de 2020)

En la misma entrevista, ante la pregunta sobre el género que define a esta obra de Siamesas, María Belén responde:

> **Terror, sin dudas ¿Qué otra cosa podría escribir yo viviendo en Tucumán?** ¿Qué otra cosa, en una provincia donde entre dos adultos vejan a un niñito de un año y tres meses, detrás de las tribunas de una cancha de fútbol, a la siesta? (*Télam*, 2020) [la negrita es mía]

Gabriel Giorgi en "Políticas del monstruo" (2009) se pregunta:

> ¿cuál es el saber del monstruo? El monstruo ha sido objeto e instrumento de análisis sobre los modos en que los textos, los imaginarios sociales y las culturas distribuyen sus límites, inscriben sus exterioridades, fantasean sus deseos y fobias: el monstruo es allí, como dice Jeffrey Cohen, un cuerpo que es "pura cultura". Las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de lo social, las ansiedades, repudios y fascinaciones que atraviesan las representaciones culturales, aquellas que definen las coordenadas de lo prohibido y lo impensable –como escribía Foucault– y se condensan en la figuración de un cuerpo irreconocible. Pero el monstruo también atrae otro saber, que no responde solamente a revelaciones de la alteridad y la otredad para reafirmar los límites convencionales de lo humano, sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que se desafía es su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase. El monstruo tiene lugar en el

[6] Annabel Lee es el último poema completo compuesto por el escritor y poeta romántico estadounidense Edgar Allan Poe. Como en muchas de sus obras, explora la temática de la muerte de una hermosa mujer. El narrador, enamorado de Annabel Lee cuando eran jóvenes, continúa estándolo tras su muerte.

> umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala. La monstruosidad tiene la capacidad epistémica de construir otro saber sobre los cuerpos, a partir de su potencia de variación y la extrañeza de su naturaleza, como expresión del repertorio de miedos y represiones sociales. Al mismo tiempo, la exploración y experimentación subversiva de los cuerpos desafían la norma de lo humano, su legibilidad y sus usos. (2009: 323)

María Belén Aguirre diagrama con *Siamesas* precisamente otra cartografía de la monstruosidad: una *corpósfera de la enfermedad* que se enfrenta al estatuto de la salud corporal como reinado dominado por la biopolítica de la clínica, el poder político y el mercado.

Literatura y enfermedad andamian los resortes fronterizos de las corporalidades "otras" y permiten su abordaje desde variadas napas semióticas, de este modo podemos leerla como pasaje del caos al cosmos, (Duch, 2002: 317), como otro modo de existencia de vida, es decir comprender que los cuerpos enfermos construyen otra dimensión vital (Canguilhem, 2003), o como una acomodación simbólica y disciplinamiento de lo social. Nuestro enfoque aspira problematizar, en cambio, la anomalía mutante de la humanidad convertida en criatura monstruosa, es decir cómo ese monstruo humano no sólo subvierte las leyes de la sociedad, su alteridad jurídica, sino también las leyes biológicas de la naturaleza, he aquí la paradoja de la arqueología de los anormales.

> Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción... es lo que combina lo imposible y lo prohibido. Es la infracción en estado bruto, y la infracción llevada a su punto máximo (y)... a la vez no suscita una respuesta legal... viola la ley, (pero) la deja sin voz. (Es) la forma natural de la contranaturaleza. (Foucault, 1975: 61)

En el derecho romano, se distinguían dos categorías: la de la deformidad, la lisiadura, el defecto (el deforme, el lisiado, el defectuoso y la del monstruo propiamente dicho). ¿Qué es el monstruo en una tradición a la vez jurídica y científica? Desde

la Edad Media hasta el siglo XVIII que nos ocupa es, esencialmente, la mezcla. La mezcla de dos reinos, reino animal y reino humano.

Esta transgresión a los límites naturales, institucionales y legales provocan un marco de inteligibilidad del sistema, es un desorden contra-natura que trastoca/trastorna el orden jurídico/social, por eso aparece el monstruo, porque no podemos comprenderlo, estamos ante una confusión, ante lo indecidible, sostiene Foucault. Y uno de los ejemplos claves abordados por la medicina, el derecho y la religión son los "hermanos siameses" como monstruosidad de la duplicación. Uno que es dos, dos que son uno. Son cuerpo de lo indivisible, de la dualidad, de la reproducción en la ajenidad.

> La deformidad y la discapacidad espantan a la gente. También pensé en que yo necesitaba dar cuenta, desde la subjetividad de dos discapacitadas condenadas a estar postradas en un camastro, del lado de adentro del terror. Un terror que siempre es ajeno. (entrevista a Aguirre, *El Tucumano*, 27 de diciembre de 2020)

Este libro de poesías[7] ganó el premio nacional del Concurso de Letras 2020 del Fondo Nacional de las Artes, en plena pandemia. No repetiremos aquí la polémica disputa estética generada en el campo literario, crítico y editorial que encendió la hoguera de la batalla ficcional por el imperio de los purismos genéricos, tampoco nos detendremos en los embates enardecidos hacia la directora del FNA, Mariana Enríquez, por supuestamente favorecer a su "gueto literario preferido"; ni justificaremos el contexto de pandemia que dio escenario real a las fantasmagorías del terror en pleno siglo XXI; sí apelaremos a desmontar el *programa poético del horrorismo*[8] como

[7] El poemario resultó ganador de esta atípica edición del Concurso de Letras del Fondo Nacional de las Artes que, por decisión de la encargada del área, la escritora Mariana Enríquez, unificó las cuatro categorías tradicionales en una única convocatoria para obras de ciencia ficción, fantástico y terror.

[8] Cavarero propone esta categoría de horrorismo frente al de terrorismo, "hoy un vocablo tan omnipresente como vago y ambiguo, cuyo significado se da por descontado a fin de evitar una definición" (p. 16). Y, a partir de estas reflexiones, destaca la condición de la víctima inerme para construir una ontología de la vulnerabilidad, situación en la que el ser humano se encuentra totalmente expuesto al otro, tanto a su protección como a su agresión.

poiesis creativa de la monstruosidad que responde a un acontecimiento ontológico/social, como ritual simbólico de la muerte, es una experiencia vital con el terror que no se localiza en la extranjería de los otros, sino que se aloja en la mismidad/dualidad/multiplicidad de la víctima inerme. Presenciamos como en el teatro, un acontecimiento ontológico (Dubatti, 2007) porque no hay acontecimiento sin expectación, sin la capacidad de observar al otro para dejarse organizar la propia mirada, y al mismo tiempo para organizarle la mirada al otro.

La obra de María Belén Aguirre diseña *sistemas de literaturidad de las violencias* que rizomáticamente gritan los dolores y las orfandades de sus memorias autobiográficas y se proyectan sinecdóquicamente a las estrías traumáticas de la memoria argentina, como también a las pérdidas de la humanidad. Asistimos por ello, a corporalidades humanas y no humanas, quedan ambiguas las subjetividades de las personas, entidades, criaturas, espíritus, médiums, demiurgos, ángeles del mal, animales o seres simbólicos que conviven y cruzan los umbrales del yo como emergentes de lo siniestro: "Ese libro es, de hecho, mi décima séptima Criatura de la Desgracia. El cierre de una saga de lo monstruoso, de lo ominoso" (entrevista a Aguirre, *La Gaceta*, Tucumán, 13 de febrero de 2022).

La obra responde por lo tanto a un programa estético complejo que permite hacer desde la discapacidad, un diagnóstico estético de lo social y de sus semiosferas culturales:

> Mientras la medicina como ciencia etiológica apunta al diagnóstico, a la terapia y a la cura de las enfermedades, la literatura y el arte son capaces de hacer diagnósticos estéticos sobre el estado de la cuestión en una sociedad y sobre las constelaciones culturales. (Bongers, 2006: 15)

A la hipótesis de desarrollar un diagnóstico estético, le sumamos la capacidad de generar una *poiesis* del horror/horrorismo en tanto "sensibilidad por las ausencias", una intervención política, atendiendo no sólo al "teatro del horror contemporáneo" con atentados, masacres, genocidios sino también a la pulsión de muerte que escenifican los cuerpos de los olvidados/suicidados de las micro/macro historias tanáticas.

Por lo tanto, en la literatura, la enfermedad no sólo ingresa como anomalía de la salud física y mental o patrón médico de modelización y control biopolítico, sino que dialoga con todos

aquellos discursos que en el terreno social la dicen y la nombran en el espacio de la ficción, en tanto terreno ambiguo, peligroso e inestable por la vulnerabilidad corpórea de sus actores.

En el prólogo, Laura Ponce y Paula Irupé Salmoiraghi, destacan la centralidad del cuerpo femenino, duplicado y monstruoso.

> Las Siamesas responden al acervo terrorífico de las imágenes del miedo infantil y preconscientes, ser "siamesas" es no tener un cuerpo propio y saludable (aceptable, fuerte, autónomo, normal, superviviente) sino estar atada a la monstruosa duplicación, al peligro de la muerte, a la inminencia del corte, a la vida anormal. (2021: 7)

Pero esa anormalidad se transforma en acto obligadamente compartido en la cotidianeidad de un cuerpo bifásico que se prolonga en la obra hacia un tercero, el de su madre, y además se propaga oximorónicamente hacia el peligro de la muerte vehiculizado siempre por el miedo. En estos poemas, como en toda la literatura de María Belén Aguirre, el miedo motoriza sus ficciones: "El miedo ha sido siempre para mí un estímulo irracional, de cuyo trabajo de decodificación se ha ocupado después el tiempo" (*La Gaceta*, 2022)

En esa triada femenina, la madre actúa como puente para dar a conocer el mundo exterior, oficia de *buffer* y umbral metonímico entre el cautiverio interior de la casa/la vida normal del afuera; pero también ejerce la práctica de maternar un engendro, una degeneración entendida como otredad/irregularidad/fealdad/falla anatómica; gestar criaturas del diablo o, al contrario, ser paridora de seres inocentes, consagradas a una elevación espiritual y ética.

> La madre de las siamesas es el único contacto con el mundo exterior. Ella es, desde la humildad de su sapiencia, desde sus carencias, la que provee y educa. Es la que, a través de operaciones metonímicas, les lleva el mundo a la pieza donde viven. Sabe poquito, pero tiene una sabiduría de la que carecen los hombres de mucha ciencia. Sabe poquito, pero es la que está más cerca de la santidad. (*El Tucumano*, 2020)

Las siamesas representan la belleza del mal, una progenie maldita que permite leerlas, desde Edmund Burque, como figuras de lo sublime, que no sorprenden por lo extraordinario de su estética o grandeza, sino por la extrañeza del mal, por aquellas emociones o pasiones vinculadas con el dolor, el terror, la violencia o el peligro. En esas pulsiones que amenazan la integridad del sujeto, habita el deleite, en esa "amputación de la normalidad" habita también el milagro de la pureza, de una bondad que no tiene culpa. El poemario entonces es lumínico, una redención espiritual para lavar/sanar y expurgar las culpas como elevación ética de un país corrompido (cfr. *Télam*, 2020).

También los ecos de César Vallejo tejen el espesor semiótico del texto como contrapunto de los acoples del poema "Espergesia", incluido en *Los heraldos negros* (1919), una poética de la angustia existencial y la desacralización.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que soy malo; y no saben
del diciembre de ese enero.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.

Una "exposición" de la esperanza diseccionada, poema metafísico que tensa la contradicción entre hombre y Dios, las lindes entre lo humano y lo divino, el malditismo y destino fatídico de lo romántico y lo religioso, conflictiva herencia nietzscheana con la muerte de Dios, o personificación divina, al dotarlo de condición humana por "enfermarse". Para Anchante Arias (2018) en "Espergesia", la imperfección del nacimiento lleva implícita la debilidad corporal de Dios: casi como una madre enferma que transmitirá a sus hijos sus debilidades corporales. Una poesía de lo sagrado y lo demoníaco que

conviven en la poética de María Belén Aguirre: “Escribo para ser a mi vez el demiurgo de otros seres” (*Cuarto Poder*, 2022), por eso a la poesía la define como "el fenómeno fascinante del lenguaje” que “es un dios que nunca duerme" (*Télam*, 2020)

Este genotexto vallejiano juega con las dualidades dicotómicas entre el vacío corporal y espiritual como vehículos del vacío existencial, sellados en el claustro del silencio, en tanto finitud del lenguaje y de la vida como advertimos en el final del libro.

> Algo así como un engendro híbrido, mezcla de fatalidad esencialista y de concurso posterior o, en el mejor de los casos, simultáneo de la voluntad. En el medio está uno sucediendo, acaeciendo. Me gusta pensar la vida, la literatura, el arte como la constatación espiritual y esotérica de algo que, sin embargo, no siempre comprenderemos. (*Cuarto Poder*, 2022)

Una narrativa esotérica que potencia la escritura como duplicación y como desintegración de la realidad, yo/yoes ante la anulación de las identidades fijas, lo flotante, lo mutante, la otredad, la fuga de los tiempos, los desvíos espaciales, la extrañeza:

> Si queremos mantener viva a la criatura, tendremos que aprender a respetar sus mutaciones. Esos seres, a veces, son mi propio yo extrañado. Todos mis yoes. Todos mis tiempos. Y la filtración de la otredad a través de mí. Yo, el vehículo. Yo, el médium. Yo, la muerta. Yo, el deudo tan desesperada es mi búsqueda de ausencia que desde el 2017, con La Impropia, mis libros están mayormente escritos en pasado, como referenciando un vacío. (*El Tucumano*, 2020)

Programa estético-ideológico

El mal opera como dispositivo estético e ideologema sociohistórico-político en la arquitectura literaria de Aguirre, en su génesis se advierte la estética del mal arltliana, una ontología perversa, una apología del terror:

> El Mal está brillando con luz propia. El mal es más contundente e impune. Eso me aterra. La catalización, la forma vertiginosa con que el mal articula su modus operandi". (*Cuarto Poder*, 2022)

También la huella de Osvaldo Lamborghini es recurrente en su escritura porque en ambos, como sostiene la poeta, "la maldición pesa sobre nosotros" (*El Tucumano*, 2020) porque la pureza es mancillada, estropeada. Ahora bien, esa apología del mal no aspira la destrucción, sino más bien el amor infinito hacia la humanidad, salvarnos por el acto catalizador del arte.

> Hay un más allá dentro de cada hacedor. Un más allá que podría salvarnos de la masificación de la que estamos siendo víctimas. Esto no niega la realidad, la reubica, la resignifica. El yo purificado de cada cual, en comunión amorosa con el otro, eso anhelo cuando pienso en esta peste. (Cuarto Poder, 2022)

La estructura del poemario condice con este ciclo de vida y muerte, se inicia con Dolores de parto de estas siamesas unidas por la cabeza y concluye con el hallazgo de los tres cuerpos en estado de putrefacción. Una de ellas es la voz enunciativa que registra esta vida de extrañeza, pero también el sujeto audible y el cuerpo mutilado para otras dotes artísticas, a diferencia de su hermana, que es aficionada a la danza.

La diagramación estructural de la obra dialoga con paratextos verbales e icónicos, los primeros registran diez segmentos que configuran el proceso vital de las siamesas desde su nacimiento (*Dolores de parto, Madre in madre y Espergesia*), desarrollo (*Partenaire, Jardín de infantes, Manto de tiniebla, Par anormal, Sueño de la Siamesa, Diario de la Siamesa*) y muerte de las hermanas que cierra el último apartado (*La lapicera*) como una adenda post mortem que se agrega al libro, después de cinco meses que gana el certamen literario.

De este modo, el poemario se construye como una novela poética de aprendizaje, una *bildungs-roman* hacia la muerte, un relato de iniciación que narra no sólo el proceso de "deformación" natural desde sus nacimientos, sino de la pérdida del padre como tópico que recorre la obra de Aguirre. Esta desterritorialización afectiva de la infancia como territorio de la fe-

licidad, se desplaza al exilio, a las desapariciones de la dictadura y a la Guerra de Malvinas, como habitáculos de la muerte. El cronotopo del vacío, arquetipo simbólico de la Argentina, se transforma en una heterotopía de la desviación.

Una propuesta artística que concentra metonímicamente la micro-historia de las hermanas y la madre con la macro-historia argentina, como dos genealogías de la monstruosidad.

La organización paratextual también se ofrece como una iconografía corpórea, la primera estrofa resalta la dualidad unida por las dos cabezas sostenidas en el resto del poemario con un solo tronco, cuyos poemas se embragan entre sí con un juego tipográfico y espacial que van dibujando poemas-caligramas o corpopoéticas.

Frente
pecho
hombro hombro
Sobre nuestro cuerpo
Tracé

la señal de la cruz.
Y al final
la besé.
(p. 17)

Ósmosis cultural

Todo el texto de *Siamesas* entrama una secuencialidad plástica, cinematográfica, a base de la secuencialidad:

> Cada poema es un engranaje, una escena. Y cada verso un plano. La estética cinematográfica recorre el libro de principio a fin. Por eso es tan difícil para mí elegir un poema, sin sentir que estoy rompiendo al libro. (*El Tucumano*, 2020)

Alicia Silva Rey lo define como "un juguete peligroso", sus planos arman el puzzle de los momentos rotos por las esquirlas del dolor, como un rompecabezas para armar y desarmar/se.

Recorrer sus páginas es ingresar a un palimpsesto artístico, la autora lo denomina una “ósmosis cultural” porque cruza la literatura clásica con todo el arco ruptural artístico,

en donde se mezclan y dialogan recíprocamente los géneros: "He hibridado al terror con el género policial, a través de una trama discursiva de predominancia religiosa. La hibridación es un hecho inexorable. Una fatalidad humana" (Aguirre, 2020), un caleidoscopio de miradas múltiples y estrábicas, un concierto de pluriversos que tornan audibles las memorias frente al silencio represivo y sobre todo el poemario es una vidriera poética de los cuerpos descartes de los "dis-capacitados, a-normales, infra-dotados, a-minorados" de la Historia.

Variadas reseñas críticas señalan cómo la obra explora estéticas difíciles de precisar, aunque se destacan el *art brut* y el *arte naíf* que coexisten con lograda lucidez, manteniendo una armonía en el campo intelectual y artístico heterodoxo con escritores, libros, fotografías, películas, pintores, personajes, centros de arte.

> En *Siamesas* hay momentos que ensayan exploraciones sobre arte contemporáneo; hay referencias puntuales a Narcisa Hirsch, a la Yoko Ono del Sogetsu Art Center de Tokio, a Diane Arbus (la fotógrafa de los fenómenos de enanismo, gigantismo, acromegalia y en el extremo de la sorpresa un retrato de Borges en el Central Park de Nueva York); o el cine de David Lynch, Werner Herzog, Bebe Kamin, etc. O al arte renacentista, y mi devoción demencial por El Bosco. O Picasso en su período cubista. No sé… ya no recuerdo. (*El Tucumano*, 2020)

Literatura, religión y arte andamian este diálogo textual que Aguirre llama "palimpsestos vivientes" (*El Tucumano*, 2020) como matriz transgenérica que recorre diferentes géneros y estéticas (gauchesca/*Martín Fierro*, surrealista/*Poesía vertical* de Juarroz/ monstruosa/*El cuervo* de Edgard Alan Poe), el relato con Lucía Berlín con *Manual para mujeres de la limpieza* y el microrrelato con *El dinosaurio* de Augusto Monterroso, el ensayo de Virginia Woolf, *Una habitación propia* y Elías Canetti, *El suplicio de las moscas,* o los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges en *El Aleph* y los de terror de Stephen King en *La torre oscura.*

La Biblia y ciertos personajes se resignifican en la obra, como por ejemplo Eva, los hermanos Abel y Caín, Santa Juana de Arco, heroína, mártir y santa/bruja, loca y quemada en la hoguera, es decir con todas las representaciones femeninas

que el poder patriarcal fue cimentando secularmente ante la figura femenina y que retornan en la literatura reciente. Asimismo, los mitos primitivos como el nudo gordiano y las narrativas estatales como la Constitución nacional, enlazan lo popular y lo jurídico como épicas del fracaso.

Los lenguajes artísticos también se hibridan en el poemario a través de referencias multiestéticas que van desde las paisajistas, simbólicas y románticas hasta las vanguardistas manifiestas en la pintura, el cine y la fotografía con los grabados de Doré, los paisajes de Turner, el cubismo de Picasso, el arte experimental conceptual de Yoko Ono. También el cine de montaje de principio del siglo XX de Sergei Eisenstein (*El acorazado Petemkin*, 1925) y la fotógrafa de los defectos y de los freaks, Diane Arbus, para iluminar aquello que nadie quiere ver, las mutaciones de la sociedad. Famosa por su fotografía de gemelas idénticas, dispuestas como siamesas, se suma a la telaraña de conexiones poéticas y artísticas, en especial con las fotografías de ciencia-ficción, suspenso y monstruosidad para des-velar –de manera atractiva y estética– las realidades escondidas.

El arte, en todos sus lenguajes, se pliegan y repliegan en las pieles textuales como malla múltiple de las travesías lectoras y artísticas de María Belén y, con ellas, pretende diseñar un *aleph* de la contemporaneidad, un universo estético que dé cabida a la marginalidad, la diversidad y la alteridad de la deformidad física y mental. Incluso pensó a la obra como un libro visual:

> Sí, si hubiese sabido dibujar, hubiera ilustrado mi libro. Recuerdo que Cocteau decía, en su *Opium*, que cuando la escritura le resultaba insuficiente para dar cuenta de su estado de desesperación por la abstinencia, dibujaba. Digo esto, porque pienso que es posible todo a la vez: que una mirada excluyente, hoy por hoy, es una ingenuidad. (*El Tucumano*, 2020)

El arte y la literatura actualizan el convivio transtextual al estilo de una "anarquía legislada" (*El Tucumano*, 2020) como sostiene la poeta, al resignificar las correas de transmisión de los tejidos discursivos con los que diagrama una cartografía

genealógica de la colonialidad del poder, saboteada por los hilos de las memorias del arte universal y como espejo refractario de la vida política argentina.

Poética de los cuerpos

La semiósferas del cuerpo crean diferentes tipos de "anormalidades", conformando copósferas que van desde las orgánicas anómalas, hasta las sinecdóquicas socio-políticas del país, también enfermas. Se reconocen al menos cinco espacios corpóreos que disputan las representaciones físicas y simbólicas.

a. Literatura y encierro. Cuerpos claustrofóbicos

Corporalidades de clausura, por el carácter físico-anatómico de las siamesas que constituyen un cuerpo indivisible, dos niñas comparten un mismo cuerpo-espacio, unidas por sus cabezas:

Qué incómoda
ha de sentirse mi alma
adentro de este
cuerpo

pienso.
Tan retorcida
como nosotras.

Tan sin margen de acción.
Tan sofocada.
Tan claustrofóbica.
Tan dispuesta
a abrir la ventana
y marcharse
(si tan solo pudiera llegar hasta allí)
(p. 26)

El cuerpo-casa que opera como cárcel o escenario de cautiverio, la madre oficia como mediadora del adentro/afuera, es catalizadora y traductora del mundo exterior:

Madre trajo de la calle
una bolsa que contenía
en su interior buena parte
del planeta
(p. 73)

Sin embargo, también puede ser considerada una carcelera que aprisiona a sus hijas condenadas no sólo a la enfermedad-monstruosidad sino a la reclusión.

Será como si hubiera
en derredor de nosotras
un vallado de púas

prohibiendo

lo que de todas maneras
nadie quiere.
(p. 24)

b. Cuerpo-enfermedad

El texto no sólo registra la enfermedad física de la alteración genética que permite que un embrión se separe parcialmente para formar dos individuos que permanecerán conectados físicamente por el pecho, el abdomen o la pelvis; en este caso las siamesas están unidas por la cabeza, lo que no sólo imposibilita quirúrgicamente la separación, sino que agiganta su dualidad pensante, al estar atadas por la ominosa duplicación. Esta dualidad diferencia salud/enfermedad, ciencia versus anormalidad (p. 73, 93, 102), experimento vegetal que en "términos botánicos, somos un típico ejemplo de inflorescencia" (p. 31); pero también la enfermedad de la hipocresía social que estimula la curiosidad malsana por la falla/falta/fealdad: "y la belleza es así, la suma de todas las fealdades que con el tiempo he mirado con el vidrio roto de la piedad" (p.62), el monstruo velado detrás de la compasión, la lástima: "han asomado/ sus narices a un morbo/ que por lo demás/ es nuestro" (p. 23). La enfermedad es física y además mental, una escisión psíquica que disocia vitalidad-felicidad de la depresión-muerte.

c. Cuerpo-memoria

(Lo que no recuerdo existe fuera de mí
Como una historia vedada
A mi memoria
(p. 51)

El cuerpo es también una travesía de las memorias, sus hilos van tramando el artefacto monstruoso de un pasado anudado al presente, bifurcado, expandido y condensado.

El tiempo del reloj se ha detenido.
Pero el otro continúa
…….
Ya el Tiempo
se expande y se comprime.
Ya traza asociaciones / coincidencias / vidas
paralelas.
Ya converge y se bifurca.

Ya es a la vez
Todos los tiempos.
(p. 132)

La rememoración individual de cada una de las siamesas se expande en esta *nouvelle poética* como la define Aguirre, desde el abandono de su padre quien le decía en sueños "me fui porque no podía/no podía/ volverme a ver" (108), la de una madre que se hace carne con sus hijas "¿Cuál es ahora la distancia que nos separa?" (137), la de un retorno a esa infancia de pesadilla porque "no puede salirse de sí misma" (109) y se proyecta hasta la memoria histórica en el segmento "Manto de Neblinas" (83), con la *Marcha de Malvinas* que reactiva oximorónicamente la densidad de la intemperie, el vacío de una guerra salvaje y absurda. Es precisamente desde los cuerpos donde se reactivan los dolores del pasado y la muerte.

(**Al despertar pensé: Una cicatriz**
es el espacio. Sobre todo

si ha estado ocupado hasta recién)
(p. 87)

Cuerpos heridos/cuerpos cicatrices, cuerpos incorruptos, inocentes allanados, cuerpos fracasados y muertos hasta ser un "recuerdo inexistente" (88), la borradura de la memoria al igual que los territorios que se pierden y los cuerpos que desaparecen.

Yo perdí como en la guerra
sin haberme jamás enrolado en el ejército

me respondió

(Nunca se lo había preguntado).
(p. 56)

d. Cuerpo-país/ Cuerpo-Malvinas

Malvinas, como espacio usurpado y perdido, discurso y operación programática del terror de la última dictadura se despliega en los rizomas fílmicos de *Los chicos de la guerra* (1984)[9], en el tejido, como cálido cobijo de las madres, en los versos de su marcha: ese *Manto de neblina* que arengaba una guerra inútil, y el retorno onírico del padre como victimario, duplicado en un soldado inglés y referente del abandono. El sueño reaviva y embraga la cicatriz de la memoria personal e histórica a través de la herida por la pérdida del espacio insular como también la de su padre, ambos vacíos gélidos revelan simbólicamente el desgarro de la orfandad:

> …mi libro transcurre durante el fragor de la Guerra de Malvinas. Siamesas es para mí una metáfora de la indefensión de todos nosotros, los argentinos. Es el horror, es el espanto, es la inocencia de un pueblo inocente y culpable de su inocencia. (El Tucumano, 2020)

La obra entonces se construye como una propuesta gótica de lo privado y lo nacional, de los sobrevivientes y los suicidados

> Yo podría haber elegido fácilmente el Tucumanazo, El Operativo Independencia, cualquier golpe, cualquier masacre, el bombardeo a Plaza de Mayo…

[9] *Los chicos de la guerra* es una película argentina dramática de 1984, basada en el libro homónimo de Daniel Kon en el que el autor entrevista a soldados novatos que combatieron en la Guerra de Malvinas.

> Pero elegí la Guerra de Malvinas, porque es el momento de la historia argentina que sentí más hermanado a la indefensión de mis siamesas, a la inocencia de mis siamesas. Pero no me refiero solamente a los chicos de la guerra (que hoy por hoy son nuestros héroes locos, los portadores de secuelas que nadie curará). Elegí Malvinas, por la misma razón por la que elegí apropiarme del Preámbulo. Malvinas es la contradicción. Perdimos. Cualquier nostalgia será solo una falacia discursiva. (*El Tucumano*, 2020)

La esperanza a la gloria y la contracara de la derrota, otra frustración más en la historia de un país construido por las falacias de la impostación, la máscara, una cultura del simulacro, la Argentina como cuerpo de ficción. La indefensión, la imposibilidad protectora y la nostalgia como sentimiento medular de la literatura argentina renacen en esta pena por la lejanía o la ausencia, por la privación o la pérdida. Malvinas metaforiza precisamente esa incapacidad de los inocentes como las siamesas, "un "nopodermiento", como diría Gombrowicz en su genial Ferdydurke. Una imposibilidad que te empantana allí donde sea que estés. (*El Tucumano*, 2020)

En el lodo o la nieve, en la vida o en sus pulsiones de muerte, en los locos, los afásicos, los suicidas, las escenas del horror se suceden como un *fatum* imposible de sortear:

> Es sentir, comprobar, que por mucho que lo intentes, lo nuestro es el statu quo; una predestinación metafísica, pero también política. Económica. Social. Y aquí no hay don ni talento que valga. Yo hablo ahora que puedo. Hablo por los suicidados. (*El Tucumano*, 2020)

e. Cuerpo-Escritura

Este poemario alude no sólo a las monstruosidades de los cuerpos y de las memorias personales y colectivas, sino a desmontar el trauma del relato, a la necesidad mnemotécnica de la escritura que pueda ganar al olvido, precisamente desde esa posición inferior y minusválida, desde la "anormalidad" de los cuerpos físicos, pero también desde las periferias del lenguaje, como visibilización y resistencia de estas infancias insanas,

como ya dijimos, metonimias de una Argentina también enferma, un cuerpo abyecto por las atrocidades del horror.

¿Poética de los anormales, literatura del mal, canto de la muerte, ceremonia de la tragedia argentina, espectáculo de la vida monstruosa de un país?

A modo de colofón se informa al estilo noticia policial:

> Cinco meses después de la anunciación del premio, fueron hallados los cadáveres de la madre y las niñas en irrespirable estado de putrefacción. Sobre el brazo izquierdo de una de las siamesas había escrito, con tinta negra, un poema. Todo parece indicar que la autora, de haberlo logrado, habría agregado a su libro un nuevo capítulo titulado "La lapicera". Objeto que la criatura tal vez extrajera con no poca dificultad del deshabillé de su madre para escribir, a falta de papel, sobre el brazo de su hermana un último poema. Lo publicamos a continuación. (p. 109)

Éste es el último cuerpo también fronterizo como voz y escritura, una simulación de la autobiografía y la duplicación de la ficción, cuyos resortes de verosimilitud quedan restituidos por los lectores, que asimilan esa *ósmosis cultural* como pacto de lectura. Dicha licencia estratégica justifica el acopio enciclopédico de estas niñas imposibilitadas de conocer el exterior y carentes de escolaridad. No obstante, el arte asume otro cuerpo fronterizo que, ante la cancelación de la vida, la voz humana se transmuta en una lapicera como prolongación simbólica para declarar un manifiesto estético-ético y político del *humanar*, porque frente a las distopías de una poesía de terror donde los miedos, la mezcla, la contradicción, la disolución, la eutanasia de estos cuerpos físicos y simbólicos desahuciados, queda la resucitación de la palabra.

La lapicera.
Cómo nos invalidan.
Cómo nos menguan.
Cómo nos disminuyen.
Cómo nos mutilan.
Cómo nos discapacitan.
Cómo nos ciegan.
Cómo nos mudan.

Cómo nos sientan.
Como en una sillita.
Como sin ruedas.
Cómo nos llevan.
Como la comida.
Como a la boca.
Como en cucharadas.
Como soperas.
Como a neonatos.
Cómo y nos condenan.
Como a una suerte.
Como de impotencia.
Como catatónica.
O como paralítica

los que nos aman.

Bibliografía

Obra literaria

Aguirre, María Belén (2020) *Siamesas*. Buenos Aires: Ayarmanot.

Entrevistas

- "María Belén Aguirre: «La gente lee porque está cada día más sola»", *Al Borde del Tiempo. Una lectura alternativa*, Buenos Aires, 01 de julio de 2022. Entrevistador: Sergio Visciglia: http://albordedeltiempo.com.ar/wp/2022/07/01/maria-belen-aguirre-la-gente-lee-porque-esta-cada-dia-mas-sola/
- "María Belén Aguirre: 'Escribo para ser a mi vez el demiurgo de otros seres'", *Diario Cuarto Poder*, Tucumán, 22 julio de 2021. Entrevistador: Gustavo Díaz Arias: https://www.diariocuartopoder.com/maria-belen-aguirre-escribo-para-ser-a-mi-vez-el-demiurgo-de-otros-seres/
- "Entrevista a María Belén Aguirre sobre *La llave que abría se quebró*", *Insaciables. Ediciones Digitales*, 20 de abril de 2022. Entrevistador: Eugenio López Arriazu: https://www.youtube.com/watch?v=BTDptMhDuaE
- "Siamesas es una metáfora de la inocencia de un pueblo culpable de su inocencia", *Agencia Télam*, Tucumán, 20 de diciembre de 2020: https://www.telam.com.ar/notas/202012/539703-siamesas-es-una-metafora-de-la-inocencia-de-un-pueblo-culpable-de-su-inocencia.html
- Entrevista a Belén Aguirre, "La muralla y los libros", programa de la Biblioteca Nacional en *Radio Nacional*, 29 de mayo de 2021. Entrevista-

dores: Ana Da Costa y Gastón Francese: https://cdn-sp.radionacional.com.ar/wp-content/uploads/2021/05/La-muralla-y-los-libros-29-05-21.mp3

- "Otros escriben, crean, para vivir; yo lo hago para morirme más rápido", *La Gaceta*, Tucumán, 13 de febrero de 2022. Entrevistador: Guillermo Monti: https://www.lagaceta.com.ar/nota/930831/actualidad/otros-escriben-crean-para-vivir-yo-lo-hago-para-morirme-mas-rapido.html
- "Entrevista literaria a la escritora María Belén Aguirre", *La Letra Tal Vez*, blog de fotos, literatura, entrevistas y críticas teatrales, 30 de julio de 2014. Entrevistador: Walter Gómez: http://laletratalvez.blogspot.com/2014/07/entrevista-literaria-la-escritora-maria.html
- "Literatura argentina de terror: un fenómeno que crece al ritmo de premios y traducciones", *Infobae,* Buenos Aires, 17 de septiembre de 2021. Entrevistadora: Dolores Pruneda Paz: https://www.infobae.com/cultura/2021/09/17/literatura-argentina-de-terror-un-fenomeno-que-crece-al-ritmo-de-premios-y-traducciones/
- "El terror vive en Tucumán y en María Belén Aguirre", *El Tucumano*, Tucumán, 27 de diciembre de 2020. Entrevistador: Carlos Daniel Aletto para Télam: https://www.eltucumano.com/noticia/libre/269325/el-terror-vive-en-tucuman-y-en-maria-belen-aguirre

Artículos críticos

ACCAME, J. (2000) "El prodigio monstrado", en ACCAME, J. *et al. Monstruos*. (Ensayos), Jujuy: Secretaría de Estado y Cultura de la Provincia de Jujuy-UNJu.

BALZA, I. (2013) "Tras los monstruos de la biopolítica" en *Revista Dilemata* año 5, número 12.

BERINGHELI, S. (2013) "Diferencias entre horror y terror". Blog *Espejo Gótico*: http://elespejogotico.blogspot.com.co/2013/01/diferencias-entre-horror-y-terror.html

BUTLER, J. *(2001) Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidos.

CANGUILHEM G. (2003 [1971]) *Lo normal y lo patológico*; Buenos Aires: Siglo XXI.

CIRIZA, A. (2017) "Militancia y academia: una genealogía fronteriza. Estudios feministas, de género y mujeres en Mendoza". *Descentrada,* vol. 1, nº 1, e004, Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

CAVARERO, A. (2009) *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Madrid: Anthrophos.

DÍAZ, S. (2016) "Excrituras corporantes – Cuerpxs, subjetividades antropofágicas y performances decoloniales", *Ecos*, Año 7, Vol. 2: http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/2608

DORRA, R. (2000) "¿Para qué los monstruos?". En Accame, J. *et al. Monstruos. (Ensayos)* Jujuy: Secretaría de Estado y Cultura de la Provincia de Jujuy-UNJu.

DRUCAROFF, E. (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la Posdictadura.* Buenos Aires: Emecé.

DUBATTI, J. (2012) *El teatro como acontecimiento.* Buenos Aires: Atuel.

DUCH, L. (2008) *Antropología simbólica y corporeidad cotidiana.* Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.

FINOL, J. (2009) "El cuerpo como signo". *Enl@ce.* Revista filológica venezonolana de información, tecnología y conocimiento. Año 6, Número 1-Abril.

FINOL, J. (2015) *La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo.* Quito: Ediciones CIESPAL.

FOUCAULT, M. (2000) *Los anormales.* México: Fondo de Cultura Económica.

FUENMAYOR, V. (2005) "Entre cuerpo y semiosis: la corporeidad". *Opción,* IV Congreso Venezolano de Semiótica Simulacros, Imaginarios y Representaciones, Año 21, N° 48.

GIORGI, G. (2009) "Políticas del monstruo". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, número 227, abril-junio.

GIORGI, G. (2017) "Las vueltas de lo precario" prólogo a DAHBAR, M. V., CANSECO, A. y SONG, E. (eds) *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen? Usos de Judith Butler*. Córdoba: Sexualidades doctas.

GIORGI, G. (2014) *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

HARAWAY, D. (2004) *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra@_Conoce_Oncorata@. Feminismo y tecnociencia*. Buenos Aires: Rara Avis.

LEÓN, E. (2011) *El monstruo en el otro*. Sequitur-UNAM, 2011.

LOTMAN, Iuri (1996) *La Semiosfera.* Madrid: Cátedra.

MAFFIA, D. (2013) "Los cuerpos como frontera". *Diana Maffia* (Blog de la autora): http://dianamaffia.com.ar/archivos/Los-cuerpos-como-frontera.pdf

MAFFIA, D. (2009) "Cuerpos, fronteras, muros y patrullas". *Revista Científica de UCES*, 13(2), 217-226.

MORAÑA, M. (2017) *El monstruo como máquina de guerra.* Madrid: Iberoamericana Vervuert.

NEGRI, A. (2009) *El monstruo político. Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidos.

SEGATO, R. (2006) *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado*. México: Ediciones de la Universidad del Claustro de Sor Juana.

VAGGIONE, A. (2013) *Literatura/ enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

VIOLI, P. (2008) "Beyond the Body: Towards a full embodied semiosis". En Dirven F. (ed.) *Body, Language and Mind*, Vol. 2. Berlín: Mouton de Gruyter, 241-264.

Un *archivo de la infelicidad* en la narrativa de Mariana Enríquez: entre lo apocalíptico y la construcción de alternativas

Samanta Quintero Nasta
Universidad Nacional de Rosario
samantanasta@hotmail.com.ar

Introducción

En el marco del *giro afectivo* y el *giro antisocial* propuesto por las teorías queers, nos proponemos leer una serie de textos de Mariana Enríquez que conforman un *archivo cultural* en el que se pueden visualizar distintos sujetos infelices que, según Sara Ahmed (2020), al ser parte de minorías –raciales, de clase, de género u otras–, podemos reagruparlos junto a las *feministas aguafiestas* que son consideradas –desde una mirada hegemónica– "mujeres infelices". Es preciso aclarar que la noción de archivo propuesta recupera, por un lado, la idea *foucaultiana* del archivo –donde predomina un sentido histórico del mismo– como el *sistema de discursividad* que hizo posible la existencia de algunos enunciados, mientras que imposibilitó la existencia de otros; y, por otro lado, la manera en que, desde un sentido político-cultural, Sara Ahmed entiende que su archivo es "un conjunto de ideas, pensamientos, relatos, imágenes e impresiones" (2020: 42) que se pueden apreciar en la circulación de objetos culturales. En ellos se articula el discurso de la infelicidad contra el relato hegemónico de la historia de la felicidad. Podemos agregar a este sentido político-cultural el aporte de Jack Halberstam (2015), quien considera que el *archivo antisocial* debe ser un archivo de alternativas –diferenciándose de posturas radicales como las de Edeelman o Bersani–, esto es, más que un archivo, un proyecto político queer del que formen parte todas las minorías que se oponen al capitalismo mundial y sus premisas sociales.

Dentro de los estudios queer, en el contexto del *giro afectivo* y el *giro antisocial*, se advierten dos posturas que dialogan entre sí, pero se diferencian en lo que respecta al carácter pro-

positivo de las teorías. Los críticos representantes del *giro afectivo* y *antisocial* parten de considerar la necesidad de recuperar el pasado de humillación, mantener vivas esas imágenes y no caer obnubilados ante un presente que se muestra orgulloso –sin lugar para la vergüenza–, donde pareciera que ya no hay más por reclamar, que sólo queda vivir la dicha de lo ganado, construir la felicidad (a semejanza de los heterosexuales, burgueses). A pesar de reconocer los avances obtenidos históricamente por el colectivo queer, no pueden permitirse olvidar las injurias, humillaciones, injusticias y muertes que cargan en sus espaldas por el riesgo que ello significa en el presente: volver a invisibilizar a sujetos queer que no encajarían en la vida de orgullo que se representa en la contemporaneidad, sujetos que, a pesar de los progresos, se presentan como "infelices". Ahora bien, el desacuerdo se evidencia al pensar las teorías y la vida: en una línea más radical, "apocalíptica" dirá Halberstam, tenemos autores como Edeelman, para quien "no hay futuro" posible. Este autor parece regodearse en la negatividad que implica no hallar salida, con una crítica aguda a los homosexuales y lesbianas adaptadas al régimen de vida burgués (hétero), ocupados, por ejemplo, en ser padres. Edeelman desestima cualquier posibilidad de vida, aun cuando implique un intento de romper con el consolidado sistema patriarcal y conservador que ha normativizado hábitos y cuerpos a tal punto que, incluso, quienes otrora eran los que escandalizaban a la sociedad, ahora son reconocidos por leyes que les permiten tener las mismas vidas que los heterosexuales. En discusión con este pensamiento radical, se encuentran los autores J. Halberstam, H. Love y S. Ahmed, quienes no desestiman las críticas antes mencionadas, sino que consideran ese reconocimiento de la situación como un punto de partida para construir alternativas sin someterse a la normativización de la vida burguesa –en el más amplio de los sentidos, no restringido exclusivamente a lo sexo-genérico. Ellos entienden la negatividad como política, y no como una política de la negatividad. En otras palabras, sostienen la necesidad de recordar el pasado injurioso, las vidas violentadas, para abrir nuevas puertas. Así lo menciona Ahmed, "Aguar la fiesta (…) supone abrir paso a una vida, a la posibilidad, a la oportunidad" (2020: 50).

Este breve recorrido y esquematización de las líneas teóricas en tensión resulta significativo para la lectura que propo-

nemos, a fin de construir un *archivo de la infelicidad* de la narrativa de Mariana Enríquez, dado que hallamos ecos que podrían traducirse en marcas de esta puja entre posturas apocalípticas y proyectivas[1] en la forma en que se representa a los personajes en *Bajar es lo peor* (1995) y una serie de cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Proponemos observar la configuración de los espacios que habitan los sujetos infelices, los modos en que resuelven la opresión o la pasividad con la que viven esas experiencias; indagar qué los hace infelices, cuál es la oposición que se da con el fenómeno de la promesa de la felicidad, qué los ha dejado al margen de ella y qué lugar ocupan ellos en ese contexto.

Del mismo modo en que Ahmed, con su *archivo de la infelicidad*, y Love (2007), con su *archivo del sentir(se) rezagadx*, consideran los sentimientos como un factor importante para bocetar sus archivos, los incluiremos aquí como un elemento sustancial para la caracterización de las narrativas y el entendimiento del diálogo que el corpus de lectura propuesto entabla con la tensión teórico-política descripta. *Bajar es lo peor* se puede leer como ejemplo de lo que sería un profundo *archivo de la infelicidad* en el que la figura del *queer infeliz* resignado a una vida marginal –"abrazado" a la humillación, al fracaso, sin miras de alternativas–, se alinea a las posturas más radicales dentro del *giro afectivo* y el *giro antisocial*. Mientras que en *Las cosas que perdimos en el fuego* hallamos una serie de relatos en los que, principalmente, los personajes femeninos rompen con la vida opresiva que tenían, se convierten en las "aguafiestas" y construyen alternativas. Interesa remarcar el acto de abrir puertas, de moverse a raíz de sentir la negatividad. Pensamos, pues, la construcción de un archivo de la infelicidad que incluya las dos caras de esta discusión: la apocalíptica que se cierra sobre la negatividad y no encuentra salida; y la que construye alternativas recuperando el pasado de injurias, vergüenzas y violencias, la que pone el dedo en la llaga para afirmarse mejor en un mundo por construir.

1. *Bajar es lo peor*: la adopción de la negatividad

Bajar es lo peor, la primera novela de Mariana Enríquez, escrita cuando la autora transitaba su último año de la es-

[1] Nos referimos a los críticos que consideran que es necesario "abrir puertas", generar alternativas.

cuela secundaria y sin intenciones de ser publicada. En términos culturales, resulta una radiografía de lo que fueron los años noventa en Argentina: el neoliberalismo en su máximo esplendor, principalmente en las grandes ciudades –en este caso, en el conurbano. Es en este sentido donde podemos ver cómo la autora deja permear en sus narrativas sedimentos de lo que conformaría un archivo cultural. La novela cuenta la historia de un grupo de jóvenes de alrededor de veinte años que en un contexto de deterioro social (pobreza, desempleo, adicciones, violencia, etc.) entablan un vínculo de hermandad (los sostiene, a la vez que los lleva a caminos autodestructivos): Facundo, un joven extremadamente hermoso –con una belleza casi hipnótica–, que se prostituye; Narval, un pibe sumido en una adicción que lo lleva al borde de la locura, se enamora intensamente de Facundo y descubre un lado de su sexualidad que antes no había percibido; Carolina, una chica bonita, temeraria, que se encuentra obsesionada con Facundo y no soporta el estilo de vida de él ni que la ignore. La vida de los tres se enreda en noches (y días, por momentos, esta división temporal del día no representa nada) de alcohol, drogas, amor y desamor. La sexualidad es vivida como consumo, pero también como deseo, placer y elección.

No es un dato menor el título de la obra en el que las dos palabras que predican cargan con un sentido negativo convencional: "bajar", ligado a lo bajo, lo inferior, lo terrenal/corporal, versus lo alto, lo superior, lo trascendental o espiritual; y el adjetivo "peor" que por definición señala inferioridad de una cosa en relación a otra más "elevada". El título ya nos advierte de la negatividad[2] con la que nos encontraremos, o sea, una serie de episodios, de personajes, que se apegan (por elección o por desborde) a una vida que podría calificarse de "negativa". Es así como, una de las primeras alusiones al título en la novela, en boca de los personajes, es cuando Facundo y Narval, luego de haber tomado unas cuantas rayas de cocaína, comienzan a "bajar" y ambos acuerdan con que es lo peor: "Se viene, la puta que lo parió, siempre me arrepiento de haber

[2] Usamos este concepto en sintonía con la forma en que lo emplean los autores mencionados, no de forma valorativa (peyorativa). Lo utilizamos para reflejar aquellos sentimientos que son menospreciados hegemónicamente, en un mundo que valora la felicidad por sobre todas las cosas y considera lo correcto las emociones "positivas", mientras que menosprecia y estigmatiza emociones como la ansiedad, la angustia, la vergüenza, el fracaso, etc.

tomado tanto. Bajar es lo peor" (2019: 69). Acto seguido reniegan de una serie de objetos en los que socialmente se codifica la felicidad, incluso hasta cierta idea de belleza:

> (…) si había algo que los dos odiaban por igual era el amanecer, el rocío todavía flotando, los primeros ruidos, los putos pajaritos cantando, ese calor adormecedor del sol, los camiones que limpian la calle, los barrenderos. (2019: 69)

Allí, se advierte una síntesis de cómo se oponen las vidas de los personajes, sus pareceres, sus consideraciones sobre lo que vale la pena, lo que les resulta atractivo o donde depositan su vitalidad en relación a lo que convencionalmente se toma como bello. La típica imagen del amanecer con los pajaritos cantando que se suele mostrar como indicio de felicidad en tantas películas o novelas –que abusan de los lugares comunes– es para Facundo y Narval un fastidio, probablemente, porque en el fondo saben que los otros, para quienes ellos y sus vidas no son nada, sobrevaloran esos "objetos felices" y ven en las escenas de las que ellos son protagonistas todo lo opuesto: la desdicha en tanto camino equivocado para ser felices o, como dice Ahmed, el *objeto infeliz* que "al interponerse en nuestro camino, nos permite imaginar la felicidad como aquello que habría de ocurrir 'del otro lado'" (2020: 77). En otras palabras, Facundo y Narval son para la sociedad que los mira con indiferencia una muestra de lo que puede haber "del otro lado" si no se hace lo "correcto" para mantenerse en el camino de la felicidad, siempre en el camino, porque así lo indica su carácter de promesa: "(…) prometer es convertir el futuro en un objeto, algo que es posible afirmar antes de que llegue" (2020: 73). De manera que, cuando estemos próximos a ese futuro en el que hemos depositado nuestras expectativas, se nos volverá a alejar, pues para que la promesa funcione debe permanecer delante nuestro, próximo; pero siempre inalcanzable. Es así como se embargan las vidas. No las de los personajes que, a pesar de las actitudes autodestructivas, han comprendido esta trampa y han optado por no privarse de experiencias en el presente en pos de ningún futuro.

Hacia un primer momento del archivo queer en Mariana Enríquez: personajes, vidas, sentimientos "negativos"

Sara Ahmed, al desarrollar su figura "queer infeliz", recupera la propuesta de Heather Love:

> Necesitamos elaborar una genealogía del afecto queer que no pase por alto los sentimientos negativos, vergonzantes y difíciles que han ocupado un lugar relevante en la existencia queer a lo largo del siglo pasado. (2020: 195)

Así emprende camino en la construcción de su archivo queer por medio de la lectura de una serie de relatos protagonizados por personajes queers desdichados a causa de la infelicidad que han producido a sus familias y a su entorno con la decisión de vivir sus vidas, fieles a sus deseos y no como la sociedad heteropatriarcal pretende. Como hemos discurrido al principio de este trabajo, entendemos que la necesidad de retomar, traer al presente, la historia de los sentimientos negativos es el punto de partida del *giro afectivo* y *giro antisocial* en los estudios queer[3], por lo cual consideramos que una lectura de *Bajar es lo peor*, en esta clave, puede significar un pequeño aporte a la construcción de un archivo queer, que, en principio, se verá más ligado a miradas como las de Edeelman –cifradas en el rechazo al futuro.

Vamos a iniciar este gesto de archivo con la figura de Narval, personaje del que sabemos que tiene un grado de adicción considerable (aspecto que retomaremos más adelante) y, además, que no era gay. No obstante, cuando ve por primera vez a Facundo, descripto por todos los personajes como un ser irresistible, con una belleza al nivel de un dios griego, se pregunta: "si la gente que pasaba a su alrededor veía en Facundo lo mismo que él, una especie de ángel de belleza maldita, sin sexo, sin Dios" (2019: 25) y recuerda que siempre pensó que de encontrarse con una persona que encarnara la perfección de la belleza –como él la imaginaba– sería una mujer, pero Facundo "parecía estar más allá de todo sexo" (2019: 24). Acercarse a este hombre desmesuradamente bello le produce un nudo en la garganta: "No podía engañarse ni por un segundo: deseaba a Facundo" (2019: 25). Allí, empieza a tejerse el vínculo amoroso entre Narval y Facundo. A partir del reconocimiento del deseo, Narval descubre un aspecto desconocido de su sexualidad. En este sentido, Narval no piensa en ningún momento en el qué dirán, cómo los verán, ni si hará infeliz a

[3] En el sentido de que este giro ha significado un "volver al pasado" y mirar críticamente, como material de conocimiento y como material político, los sentimientos, los afectos, las emociones. Antes de este giro no era común, al contrario, eran considerados cuestiones menores para caracterizar los hechos y la vida.

alguien con este vínculo afectivo, preguntas que habitan a los personajes de las historias de Ahmed; y que, en parte, les producen malestar. Primero, porque está libre de prejuicios, y al responder a su deseo ha borrado las taxonomías sexogenéricas; segundo, porque siendo un joven tan atormentado, sumido en una soledad infernal, en un círculo vicioso de consumo de drogas que lo deteriora física y mentalmente cada vez más, Facundo es un oasis de vida, el impulso que necesita cada vez que se desmorona, es quien hace su vida "soportable". Por último, es un joven sin familia, para bien y para mal, porque como lo explica Ahmed en su genealogía de la felicidad, la institución familiar constituye un factor de presión en las vidas de las *feministas aguafiestas* y los *queers infelices*, quienes al desviarse del camino correcto, aquel que nos promete la felicidad, provocan la infelicidad en los otros y, a su vez, se convierten ellos en sujetos infelices por no soportar ser la causa del mal de su entorno. Narval, al carecer de dicha institución, no tiene ningún tipo de contención, pero tampoco de presión ni mirada represiva sobre su vida afectiva.

Narval, además de descubrir un aspecto nuevo de su sexualidad y de darse cuenta de que se ha enamorado de Facundo, entra en una línea psíquica límite: "Todo se había alejado súbitamente; todo era distinto. No porque las cosas hubieran cambiado de lugar, sino porque Narval sintió que su posición era distinta. De pronto, era un espectador, un testigo" (2019: 53). El autoconocimiento de la sexualidad se da a la vez que se produce una enajenación desbordante, a tal punto que se ve desde afuera, como espectador de los otros pero también de sí mismo, casi fantasmagóricamente, como si percibiera que ya no tiene el control:

> Habló consigo mismo mentalmente, sintiendo un murmullo incontenible en su cerebro, como miles de voces susurrando al mismo tiempo: "Narval, hacé el favor de ignorarla, quédate quieto, ni se te ocurra ir con Ella, mirá para otro lado, pero no puedo, estoy parándome, quiero estar con Ella, la puta madre que lo parió". (2019: 53)

Ella, así con mayúscula, es una de las alucinaciones, una de "los otros" que lo persiguen. Él siente por ellos el mismo nivel de temor que de atracción, sabe que lo están perdiendo, pero a menudo desea que se le aparezcan: necesita de su compañía, aunque lo aterroricen. Remarcamos la simultaneidad entre el

autoconocimiento de su sexualidad, un rasgo de empoderamiento y, por ende, de libertad, y la pérdida de sí, no porque consideremos similares estos términos de comparación, sino porque resulta llamativo que se den en simultáneo sentimientos tan disímiles. Nos hace interrogarnos en torno a la posibilidad de hallar una salida, de ser *felizmente queer*. ¿No pueden estos sujetos vivir una vida *felizmente queer*? Si tenemos en cuenta los relatos con los que ejemplifica Ahmed, notaremos que uno de los impedimentos de los sujetos queer para ser felices con sus decisiones de vida radica en el malestar que estas provocan en su entorno familiar. Ahora bien, Narval y Facundo no soportan disgustos familiares, pues carecen de ello debido a la absoluta indiferencia de los otros, sea la familia o el resto de la sociedad. Entonces, ¿qué les impide ser felices? ¿Por qué aún ganando para sí la libertad de decidir sobre su sexualidad, enamorándose, no importándoles el afuera, no pueden vivir con dicha, con plenitud esa experiencia? ¿Qué nos está diciendo esta simultaneidad de experiencias donde la negatividad no proviene exclusivamente de la vida queer, sino de la crisis social neoliberal[4]?

Leemos la crisis emocional, psíquica, de vida, por la que atraviesan todos los personajes –no sólo Narval– como producto de cierta desidia social con la juventud. Obviamente que en primer lugar está la responsabilidad del Estado que, habiendo barrido con todas las instituciones, profundizando el proyecto neoliberal iniciado en la última dictadura, borró toda posibilidad de futuro, de proyecto, tanto individual como colectivo; pero también está en juego la indiferencia de la sociedad con la juventud: los personajes caminan fuera de sí entre las multitudes de las calles bonaerenses, suben al colectivo o al subte sin que nadie los registre. Esta indiferencia no es menor ya que lo colectivo resulta fundamental en la lucha de las minorías. Se cruzan en el análisis de la novela una serie de componentes heterogéneos que requieren de una perspectiva

[4] Nos referimos a las reformas que se dieron en el plano económico, político, social y cultural producto del proyecto político-económico neoliberal impulsado por el menemismo en Argentina en la década de los noventa, sintetizado en el primer mandamiento del decálogo menemista "nada de lo que deba ser estatal, permanecerá en manos del estado": privatización de empresas estatales, de las AFJP, desindustrialización, desregulación de la economía, transferencia del sistema educativo nacional a las provincias, entre tantas otras medidas que perjudicaron a la mayoría de la población ya que implicaron el aumento de las tasas de desempleo y de pobreza. Proceso político-económico que devino en una fuerte crisis institucional y social: culminando con los episodios de diciembre del 2001.

más amplia, que incluya una mirada sociocrítica de la época en que esta novela fue escrita y surge como emergente cultural; pues, como hemos mencionado al principio, la autora en cuestión deja permear en sus relatos elementos de un *archivo cultural*, del cual *lo queer* es una parte. En este abordaje nos focalizamos en lo vinculado a la *queeridad* y el archivo de la infelicidad, razón por la cual no nos extenderemos en esas caracterizaciones y sólo nos limitaremos a señalarlas.

Ahmed analiza la novela *El pozo de la felicidad* de Radclyffe Hall, uno de los tristes libros queers que conforman su *archivo*. Presenta una escena en la que Stephen y Mary ingresan al bar de Alec, "(…) lugar de reunión del "ejército miserable" de los invertidos y pervertidos" (2020: 205), donde son bienvenidas y recibidas por un tal Blanc que les dice: "en este pequeño cuarto, esta noche, todas las noches, hay tanta miseria, tanta desesperación, que las paredes parecen demasiado finas para contenerla" (2020: 205), y continúa explicando que mientras allí adentro los inunda la desesperación, afuera están las personas felices que duermen "el sueño de los llamados justos y virtuosos", que al despertar se encargarán de hacer aún más desdichados a los desviados de la norma heteropatriarcal. Luego, sintetiza la idea en esta fórmula: "la felicidad del mundo heterosexual es una forma de injusticia" (2020: 205), ya que la felicidad de algunos implica la persecución sobre los cuerpos y deseos de otros. Nos interesa el tratamiento que hace de esta novela y particularmente de esta escena porque a raíz de ella propone la categoría de "vida soportable" versus "vida insoportable" para referir a que todo libro triste posee algún momento en el que todo resulta "demasiado", donde nos encontramos con personajes, vidas o mundos, que no son sostenibles, porque los cuerpos y las vidas se convierten en insoportables. Esta idea se puede aplicar a la novela *Bajar es lo peor* dado que los personajes son sujetos atormentados, alienados en un continuo comportamiento autodestructivo, con una crisis emocional que desborda y lleva a la locura, como es el caso de Narval, pero también a salidas que buscan encontrar la muerte, como es el caso de Facundo, personaje que ahora nos ocupa.

Facundo goza de la mirada de casi todo aquel que lo conozca, ya que ninguno se resiste a su peculiar belleza (en ocasiones, descripta como un semidiós y en otras como una es-

pecie de vampiro). Este personaje se prostituye desde muy joven. En una ocasión, menciona un episodio con un profesor particular que, para él, es el que lo inició en dicho camino:

> (…) a los trece años, más o menos, mi vieja me mandó a un profesor particular porque yo era un nabo para las matemáticas. Y el tipo un día me tocó por debajo de la mesa, excitadísimo. Ahí mismo supe lo que tenía que hacer. (2019: 196)

Lo recuerda sin ningún pesar. Se reprocha a sí mismo el hecho de no haber sentido nada entonces y de no sentir nada ahora. Aunque reconoce que podría haberse sentido violentado, vulnerado, afirma que no se sintió abusado, pero que tampoco sintió placer. Simplemente fue una señal de que él poseía algo que los otros deseaban y estaban dispuestos a pagar por ello. De manera que vio un recurso, así se lo expresa a Armendáriz, el cliente fijo que le paga el departamento en el que vive, cuando este le pregunta si no pensó en hacer otra cosa de su vida: "Esto es lo que mejor sé hacer y, además, no deja de ser un buen laburo" (2019: 136). No hay dudas de que para Facundo la prostitución es un trabajo. Sin embargo, hay algo de este aspecto de su vida que lo inquieta: el hecho de no sentir nada, de hacer funcionar su cuerpo cual máquina que acciona un obrero en una fábrica. Esto perturba y molesta tanto a Carolina como a Narval que le reclaman esa indiferencia sentimental, esa especie de rigidez afectiva. Ellos lo ven como por encima de todo, como si a él nada lo afectara y eso lo enoja. ¿Se puede estar por fuera de los sentimientos-afectos? ¿Este "estar por fuera", en términos afectivos, es un estado de enajenación similar al de Narval cuando dice sentirse como espectador? Probablemente, sean situaciones semejantes, por eso ambos personajes se necesitan y se alejan, porque en ese atraerse y alejarse se da una dinámica que retroalimenta sus angustiantes vidas: en el hacerse compañía, sentirse amados, encuentran un refugio, se abren paso a sentir otra dimensión de sus vidas y lo disfrutan, aunque, de inmediato, irrumpe la alienación (de sus estados psíquico-emocionales) que se apodera de ellos haciendo de ese estar juntos algo insostenible. En una misma secuencia, por ejemplo, ocurre que Facundo y Narval se encuentran después de varios días sin verse y en sus diálogos se percibe el amor que sienten: "(…) Puedo reconocerte en cualquier lado, Facun. En una multitud serías el único al que vería" (2019: 225); pero enseguida la paranoia

que tiene Narval con sus alucinaciones lo lleva a ponerse agresivo con Facundo, terminan golpeándose y haciendo imposible estar el uno con el otro:

> Por favor, no llores más, Val –dijo Facundo en voz baja–. Y no juegues más.
> -¿Cómo se hace para parar?
> -No creo que se pueda.
> Había tanto miedo y resignación en esa voz que Narval quedó paralizado.
> -¿Sabés lo que me está pasando? Explicámelo, por favor.
> -No sé nada –dijo Facundo, y empezó a llorar también, dejando que las lágrimas cayeran despacio en sus mejillas hundidas. Ándate, Val, por favor. (2019: 229)

Es esta una de las escenas más angustiantes y desesperantes de la novela: los dos están mal, se encuentran y viven un pequeño instante de afecto, de compañía, pero no dura nada. Se sugiere así la fragilidad de la posibilidad de amarse. La desdicha con la que cada uno carga los sobrepasa, terminan más "rotos" de lo que estaban porque los destroza saber que alejan al ser amado, y sus vidas se hacen más insoportables. Ahmed dice al respecto:

> (…) la vida insoportable es aquella que no se puede soportar, que no se aguanta, que no logra ponerse de pie, que no consigue aferrarse. La vida insoportable "se rompe", "se destruye bajo el peso de ese "demasiado" que debía soportar" (2020: 206).

Este es un punto de inflexión: si venían tratando de hacer "soportables" sus vidas, si el sostenimiento era más bien como estar colgado de un precipicio, a partir de este episodio sólo habrá lugar para el desmoronamiento. Como Ahmed lo explica al continuar la reflexión sobre las "vidas insoportables", no se trata de despertar un día y ya no poder aguantar, sino que se trata de vidas que han acumulado el peso de lo que el mundo les ha arrojado hasta quebrarlos, hasta que un día:

> (…) ese "demasiado" se experimenta como la ruptura de una larga historia de convivencia o de la resistencia que sostenía el sufrimiento que se debía

> soportar. Cuando "eso" resulta demasiado, las cosas se rompen, se llega a un punto de quiebre. (2020: 206)

Si trasladamos ese planteo a la novela que analizamos, podríamos sostener que ese día en el que todo el peso de la historia de la resistencia del sufrimiento se manifiesta les llega a los personajes también. Facundo, descripto en un principio como un ser carente de sentimientos, empieza a sentir: tiene miedo de morir, ama a Narval –esto, evidentemente, lo descoloca– y lo asusta el estado psíquico en que este se encuentra, pues tiene miedo de perderlo. Puede tener registro de sus afectos cuando lo invade ese amor, cuando siente que lo necesita; la percepción de este cambio lo aterra, ahora es tan vulnerable como el resto, puede perder a quien ama y sufrir. Durante tanto tiempo habían permanecido negados esos sentimientos que se había creído que era ajeno a ellos, que en verdad era una especie de objeto que producía placer en los otros sin que él sintiera nada. Este estado emocional se traduce en un decaimiento físico, como si se sintiera enfermo:

> Me siento mal –dijo Facundo–. Es como si estuviera bajando de merca, pero no tomé nada. Es horrible, no puedo respirar bien, tengo el corazón a mil, qué sé yo –y tembló súbitamente, como afiebrado. (2019: 232)

Bajo ese estado, padeciendo una especie de pánico, decide ir a la casa de Narval. Llega, lo encuentra en su casa nauseabunda a punto de inyectarse heroína, con las manos en su cabeza diciendo que ya no puede más. Esas voces, *Ella* y el *Otro*, ya no aparecen, sino que permanecen junto a él. Facundo le pide a Narval que le haga un pico[5], está desesperado, nunca se drogó de esa forma, sabe que es riesgoso, su amigo no quiere hacérselo. Nuevamente, la dinámica de amor y destrucción:

Narval lo abrazó con fuerza, tanto que Facundo sintió que se quedaba sin aire.

> -Te quiero.
> -Ya sé, Val.

[5] Expresión coloquial que utilizan los personajes para referirse al acto de inyectarse heroína de forma intravenosa.

> -¿Y vos?
> Facundo apretó los hombros de Narval hasta clavarle las uñas sobre la piel desnuda y lo besó, le mordió los labios. Después lo soltó y se sentó pálido; puso el brazo sobre la mesa y se ató una gomita arriba del codo. Volvió a mirar a Narval fijamente, hasta que él se acercó.
> -Tenés que hacerla. (2019: 240)

La fragilidad con la que sostenían sus vidas no pudo soportar más. Ser conscientes de la condición de vulnerabilidad fue el "demasiado" que rompió lo que restaba de ellos. Facundo murió en ese pico; Narval, "Antes de quedar a oscuras, había visto algo en los ojos de Facundo: los ojos grises no parecían fríos en absoluto, había algo nuevo y lejano en esa mirada turbia" (2019: 241). Lo nuevo, podemos suponer, era el amor y la muerte; en una misma mirada se conjugó el peso de la historia de esas vidas desdichadas. No alcanzó con desearse y que no les importase la mirada estigmatizante de la sociedad. La marginalidad en que habitaron, la *queeridad* en el más amplio sentido, entendida como "desvío" de la norma, tanto en el plano de la sexualidad como en lo social, parecería no tener lugar en una sociedad heteropatriarcal y neoliberal. Los márgenes se corren siempre más allá y someten esas vidas hasta quebrarlas, plantea la historia.

Por último, queremos recuperar la idea de "adopción de la negatividad" que en este artículo le hemos asignado a *Bajar es lo peor***,** así como el hecho de que pensamos la serie de escenas analizadas como un primer momento del *archivo de la infelicidad* de Mariana Enríquez. Esta caracterización responde a que encontramos en la novela una *queeridad* que adopta la negatividad que, según Edeelman, los queers representan socialmente. Facundo y Narval son mirados con absoluta indiferencia por la sociedad en su conjunto, sea la familia ausente, los transeúntes que miran para otro lado, la policía que les cobra por dejarlos prostituirse en la esquina o los golpea cuando los encuentran con un poco de marihuana en sus bolsillos, y que esa mirada se hace carne en ellos. Como hemos visto en la indagación de los personajes, estos han sido llevados a tal marginalidad que no han encontrado salida y terminan, uno con la muerte y el otro perdiendo a su ser amado, cayendo en la locura. En ese sentido, se aproximan en algún grado a lo que Edeelman imagina que deben hacer los queers: no deben

ir por detrás de los proyectos reproductivos y heteronormativos en pos de ningún reconocimiento, sino aferrarse a la negatividad con que los ven para rechazar el futuro, para matar –simbólicamente– la figura "positiva" del niño en el que se deposita la esperanza social. En otras palabras, los queers, con su condición "antinatura" (atribuida por los conservadores) atentan contra la familia, contra el futuro al no poder reproducirse. Desde su mirada apocalíptica, hay que ponerle fin al futuro aferrándose a esta representación social de ellos. Lo que quizá no se explicita con esta visión sumamente pesimista es que, probablemente, ese rechazo al futuro heteronormativo sin ninguna proyección posible también termine con quien se aferre –sólo– a esa negatividad, tal como les sucede a nuestros personajes.

Como hemos dicho, este es un primer momento en el *archivo de la infelicidad* de Mariana Enríquez que hemos decidido rescatar porque adherimos a la idea de que las imágenes del pasado injurioso no deben ser olvidadas, y que debe haber con ese pasado un compromiso político. Recuperar ese pasado, de alguna manera, nos recupera a nosotros mismos y conforma con los queers del presente un colectivo necesario como base para proyectar futuros alternativos. Es por eso que presentamos esta novela en forma de repositorio de un archivo queer infeliz, no para encontrar en la negatividad un límite, sino para partir de un piso firme, consciente del pasado, que habilite nuevas experiencias. Consideramos que así sucede con la narrativa de Mariana Enríquez. Por ello, a continuación, exploraremos otra cara del archivo.

2. *Las cosas que perdimos en el fuego*: la construcción de alternativas

Este libro de cuentos de Mariana Enríquez está protagonizado, principalmente, por mujeres a las que aquejan distintos conflictos. Nos focalizaremos en "Tela de araña" y "Las cosas que perdimos en el fuego", por encontrar en estos relatos imágenes de lo que podemos llamar el archivo de *feministas aguafiestas*. Esas representaciones abonan el *archivo de la infelicidad* en la narrativa de Enríquez que buscamos construir. Este segundo momento del archivo proyecta alternativas y permite entender la negatividad como política y como apertura.

Uno de los *objetos felices* por excelencia, según Sara Ahmed, es la familia. Como todo objeto feliz, indica el camino a

seguir para conseguirlo y luego sostenerlo. Para ello hay una serie de "buenos hábitos" que cumplir según la regla heteropatriarcal. Nada está más lejos de estas prácticas que desviarse de la norma. Caminar por el sendero "correcto" implica, para los sujetos que no están conformes con el lugar que se les ha asignado –en la sociedad o en la familia–, hacer sacrificios siempre en pos de sostener algo que está por fuera de ellos: la institución familiar, el bienestar de los hijos, por ejemplo. Quedarse en esa posición, como una especie de mártir, entregar la vida por los otros, aunque incómodo e infeliz, representa un camino algo más fácil ya que no se arriesga mucho, o sí: la pesada dicha de hacer un camino propio. Pues la mujer que rompe con estos esquemas, al rebelarse contra la norma, debe aceptar la infelicidad que producirá. Debe estar dispuesta a ser la causa del mal de los otros porque:

> Al desviarse del camino de hacer felices a los demás, lo perturba todo, incluso causa perturbación. Ella misma se siente perturbada. Se convierte en una extraña al afecto. (Ahmed, 2020: 101)

En "Tela de araña" tenemos como protagonista a una mujer que ya no aguanta la vida que lleva con su marido, las humillaciones y desestimaciones con las que él la trata, y ella se desviaría del camino de la felicidad. Interesa analizar este episodio en el marco del archivo de la infelicidad con miras proyectivas.

Se trata de un matrimonio que vive en Buenos Aires, Juan Martín y su esposa (desconocemos su nombre). Ella tiene familia en Corrientes y él es un porteño lleno de prejuicios respecto del interior del país y, sobre todo, de la familia correntina de su mujer. También está Natalia, la prima de la protagonista, una mujer con carácter; en parte, una figura antagónica de aquella, que en el transcurrir del relato se revelará como una *feminista aguafiestas*: "Aguar la fiesta (…) supone abrir paso a una vida, hacer lugar a otra vida, a la posibilidad, a la oportunidad" (2020: 50), que alentará a su prima en el camino de construir otras opciones para su vida. En una ocasión le dice que lo único que no tiene arreglo es la muerte, haciendo alusión a que está a tiempo de modificar su vida. De ahora en más, llamemos *Ella* a la protagonista, para facilitar el análisis. *Ella* culpa a la muerte de su madre como la causa de haberse casado tan joven y con un tipo como Juan Martín:

> (…) por culpa de la soledad, me enamoré demasiado rápido, me casé con desesperación y ahora estaba viviendo con Juan Martín, que me irritaba y me aburría. (2019: 94)

Ante la insistencia de su familia para que los visitara, decide viajar con su marido, confiando en que la mirada de los otros sobre él pudiera transformar lo que venía sintiendo. Sin embargo, el primer contacto que tienen, basta incrementar la decepción: él se comporta como un porteño de negocios, bastante engreído, y a menudo hace observaciones sobre el pueblo o sus habitantes, por ende, también de los familiares, como un lugar "atrasado". *Ella* se refugia en los brazos de su tía y se pregunta:

> ¿Cuántos años iba a pasar así, asqueada cuando lo escuchaba hablar, dolorida cuando teníamos sexo, silenciosa cuando él confesaba sus planes de tener un hijo y reformar la casa? (2019: 95)

Ella representaría la figura del "ama de casa infeliz", por el lugar que ocupaba en el pequeño núcleo familiar que había conformado con su esposo: no trabajaba fuera de la casa –por lo que carecía de autonomía económica–, sólo se dedicaba a las tareas domésticas y al cuidado de su pareja, que siempre le remarcaba lo inconforme que estaba. Sabía que el próximo paso para sedimentar aún más ese rol y formar la "familia (in)feliz" era el de tener un hijo. La eterna promesa del futuro feliz en el que muchas mujeres embargan sus vidas. En ese interrogante, *Ella* expresa una serie situaciones que soporta a fin de sostener la pareja, tanto en el plano de la sexualidad como en los aconteceres más cotidianos. El mandato de ser la mujer feliz y dedicada a su familia le pesa ya que el "guion de la felicidad" asignado según el género señala a cada paso lo que es correcto hacer para mantenerse en ese camino; así como también advierte lo que puede suceder ante la desviación, si se osa desafiar el guion de género con el que se carga. En esa línea parece dirigirse el comentario que su tía le hace: "-Bueno, nena, podría ser peor –me dijo cuando yo empecé a llorar–. Podría ser como Walter, que me levantaba la mano" (2019: 94). Una mujer resignada, que ve el límite que podría terminar con una relación en la violencia física, no en la humillación cotidiana ni en la falta de deseo por el otro.

Se da la paradoja de que en ese lugar donde Juan Martín sólo ve atraso e ignorancia, está Natalia, una mujer para nada sumisa, plantada contra el machismo y que *Ella* admira. Natalia los lleva a la frontera del Paraguay, donde compra manteles y otros objetos que luego comercializa. Juan Martín siente un gran desprecio por esa forma de vida, considera a todos los feriantes unos delincuentes, no tiene reparos en decirlo y *Ella* siente un gran pesar. Se agudiza su estado de decepción por él al punto que desea morir: "Tuve ganas de pedirle a alguno de los camioneros que me atropellara y me dejara destripada en la ruta" (2019: 99). La tensión crece, Juan Martín se comporta cada vez con mayor imprudencia; en el medio de la feria grita: "-Esto es todo contrabando (…). Son todos delincuentes, dónde me trajiste, esta es tu familia" (2019: 100). *Ella*, entre náuseas y lágrimas, lo hace callar, le señala el peligro que implica su imprudencia y se dice a sí misma que ya no lo quiere, que no se siente atraída y que se lo hubiera "entregado a los militares de Stroessner para que hicieran con él lo que se les ocurriese" (2019: 101). En el regreso, los ánimos no mejoran; al contrario, empeoran cuando el auto se rompe y Juan Martín tiene miedo. Parece muy débil a la par de Natalia, quien se pone a hacer dedo y se va con un camionero para buscar ayuda. Eso lo enoja. No es ante la prima el tipo proveedor, el que sostiene la vida, como le remarca a *Ella*, quien a partir de ese momento inicia una especie de empoderamiento. Cuando él se queja del infierno que está viviendo y responsabiliza a Natalia: "Seguro que tu prima se olvidó de ponerle agua" (2019: 106), *Ella* sale de la sumisión con la que se comportaba frente a él:

> No, le contesté, porque no está caliente el auto, ¿y no te diste cuenta cuando miraste el motor? ¿Qué viste, eh? No sabés nada, Juan Martín. (2019: 106)

En efecto, la prima regresó con ayuda, pero el auto no arrancó, por lo que debieron pasar la noche en un hotel en Formosa.

Ella desea la vida que tiene su prima, la libertad con la que vive: "(…) pensé qué desgracia, ella una hora con ese vikingo de sonrisa dulce y yo una hora aguantando a mi marido" (2019: 109). El contacto con su prima le hizo conocer la existencia de otras posibilidades. Eso la motivó a enfrentarse a su marido. Este percibió ese cambio en la conducta de su esposa y apenas tuvo oportunidad intentó reencausarla en el camino al pretender corregir lo que consideraba un desvío: "A mí no

me vas a dejar tan fácil, dijo" (2019: 110). La amenaza buscó evidenciar que podía haber consecuencias. A *Ella*, como a Laura –personaje de *Las horas* que analiza Ahmed–, le tocaba huir de la felicidad (de la idea patriarcal de vida feliz) para vivir. Hacia el final del relato se pone en juego si *Ella* tendrá el valor de dejar a su marido para ganar vida o si no podrá romper con la inercia de la (in)felicidad. Interesa el nivel de perturbación que gana la historia con ese lento desvío que *Ella* va ejerciendo, al punto que, podríamos decir, el conflicto se resuelve de modo *cuasi mágico*, consustanciándose el extrañamiento de ella y de su vínculo matrimonial con el extrañamiento de la lógica del relato:

> (…) fui a buscar a Juan Martín. Pero cuando entré en la habitación, él no estaba. La cama ni siquiera estaba desarmada, como si no hubiese dormido ahí.
> (…) La chica de la recepción, que no se había ido a dormir todavía, nos aseguró que se había llevado la llave con él: al menos, era cierto que no la tenía colgada en el llavero de la pared.
> (…) Me puse nerviosa, me temblaron las manos. Le dije a Natalia que teníamos que llamar a la policía (…) me dijo que no. No seas tonta. Si se fue, se fue, me dijo. (2019: 115)

Ella se siente descolocada, no entiende la situación, pero se deja llevar por la seguridad con que actúa su prima. Se suben al auto y se van como si siempre hubieran estado solas. Juan Martín, simplemente, se esfuma, no deja rastros de su existencia. *Ella*, durante el viaje, imaginó –deseó– distintos escenarios en los que se liberaba de él. Se abría camino, cual *feminista aguafiestas* que construye nuevos horizontes. No se plantea, en esta resolución, un acto consciente en la deconstrucción de la opresión. Sin embargo, nos parece pertinente para nuestro archivo, ya que, por otro medio, impulsada por otras fuerzas, *Ella* puede comenzar a vivir, a proyectar, un nuevo destino para sí, ni más feliz ni menos infeliz, sencillamente, el camino que elija construir –quizá, con el peso de haberse desviado del guion de la "familia feliz".

Otro cuento que resulta pertinente para la construcción del *archivo de la infelicidad* en Mariana Enríquez es "Las cosas que perdimos en el fuego", una historia marcada por la violencia de género y los femicidios, pero también el relato de una

construcción resistencial que pone en jaque los modos de lucha conocidos. El nombre de este cuento, así como uno de los femicidios narrados, hace referencia a la violenta muerte que sufrió Wanda Taddei en manos del femicida Eduardo Vázquez. Además, plantea la idea de pérdida; algo se ha perdido con el fuego. Se han perdido vidas a lo largo de la historia en el fuego:

> 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. (2019: 196)

Ahora bien, la conjugación en primera persona del plural delatando una pérdida colectiva es uno de los primeros indicios del surgimiento de una resistencia, de una hermandad entre las mujeres quemadas y las no quemadas, entre generaciones, pues en el relato se menciona que "había varias mujeres de más de sesenta años" (2019: 190) y se insiste en esta diferencia etaria entre quienes se congregan a decir "basta de quemarnos". Otra cuestión a señalar del título y la alusión a la pérdida es que en la medida que avanza el relato, la idea de que algo se ha perdido se irá complejizando: las mujeres perderán partes de sí para "ganar", para resistir al patriarcado que las oprime. Los términos se invierten.

El relato inicia con la experiencia de una sobreviviente –la chica del subte la llaman– que sube todos los días a distintas líneas del subterráneo con "(…) la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda" (2019: 185), y allí le cuenta al público presente el tiempo que le llevó recuperarse, lo que sufrió con las infecciones. En la narración se destaca la audacia de su método: "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" (2019: 185); a otros les producía asco. La joven quemada lo percibía y disfrutaba con ello, se les acercaba, los acariciaba para que sintieran aún más la incomodidad. ¿Acaso ella sola tenía que vivir con la desgracia de su cuerpo quemado? ¿Debía quedarse encerrada en su casa para que nadie se horrorizara? o ¿la violencia hacia las mujeres no es un problema de la sociedad en su conjunto? Es evidente que la chica del subte, con su método, busca sacudir a los ciudadanos, obligarlos a no mirar hacia otro lado, como hicieron con ella antes de ser quemada o con las que cada día son asesinadas. Hacia el final del relato

en el subte, ella cuenta que cuando estaba internada, mientras todos esperaban que se muriera, su marido –quien la había incendiado– dijo que había sido un accidente, que se había quemado sola, y remarca: "-Y le creyeron –sonreía la chica del subte con su boca sin labios, su boca de reptil–. Hasta mi papá le creyó" (2019: 186).

La joven quemada que espantaba a los pasajeros hizo, de la negatividad, una política. La tomó para salir con ella más fuerte, para exhibirla en lugar de quedarse ahogada en ella. Vemos en esta secuencia una imagen del *archivo de la infelicidad* que proyecta y vislumbra alternativas: en este cuento, mujeres organizadas forman una resistencia en las hogueras que ahora ellas incendian. No encuentran en la negatividad el límite de sus vidas, sino que se paran allí para resistir como colectivo. Cuando, nuevamente, una joven había sido quemada y se encontraba en el hospital, espontáneamente, un grupo de mujeres se concentró para pedir justicia y hacer fuerzas para que se salvara:

> Y ahí estaba también la chica del subte. Pero no estaba sola, la acompañaba un grupo de mujeres de distintas edades, ninguna de ellas quemada. (2019: 190)

Es en ese momento cuando se inicia la resistencia y empiezan a *aguar la fiesta*. La chica del subte proclama un discurso desconcertante:

> -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. (2019: 190)

La idea de belleza hegemónica, que cosifica principalmente a las mujeres, reproduce estereotipos sociales y presiona los cuerpos para cumplir con esos estándares, es puesta en crisis por el colectivo de mujeres de las hogueras, denominado por ellas "Mujeres Ardientes". Ahora son ellas quienes amenazan con "una belleza nueva", contrahegemónica, una que traduce la historia de maltratos –la de la "vida insoportable" – a marcas en la piel que se llevan con orgullo, que se manifiestan ante los ojos de todos:

> -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. (2019: 192)

Las Mujeres Ardientes se organizaron para llevar adelante las quemas, una por semana aproximadamente. En los medios de comunicación ya no sabían cómo comunicar; todos creían que las mujeres habían sido quemadas por sus parejas, que tenían miedo y por eso no los denunciaban. Nuevamente eran subestimadas, no escuchaban los motivos con los que ellas explicaban por qué se habían quemado. Sin embargo, ellas estaban seguras de su práctica y no habían dejado ni un paso librado al azar: las quemas se hacían en estancias abandonadas, en el campo; luego la mujer quemada era llevada a un hospital clandestino –que ellas mismas habían montado– para recibir las curaciones correspondientes. Llamaban "la ceremonia" a este proceso en el que se despojaban de la belleza que los hombres deseaban y maltrataban, era todo un ritual en el que se respetaba el deseo de la mujer que ardería:

> (…) las mujeres preparando la pira, con enormes ramas secas de los árboles del campo, el fuego alimentado con diarios y nafta hasta que alcanzó más de un metro de altura (…). Cuando cayó el sol, la mujer elegida caminó hacia el fuego. Lentamente. Silvina pensó que la chica iba a arrepentirse, porque lloraba. Había elegido una canción para su ceremonia, que las demás –unas diez, pocas– cantaban: "Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va. / Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo". Pero no se arrepintió. La mujer entró en el fuego como en una pileta de natación, se zambulló, dispuesta a sumergirse. (2019: 193)

Esta ceremonia fue filmada y subida a internet para mostrar la voluntad de las Mujeres Ardientes, con el fin de que la sociedad viera aquello que no había querido escuchar. Esto trajo a las mujeres, sobre todo a las que estaban solas en la calle, las que no eran acompañadas por hombres, más hostigamiento, más represión, ahora en manos del propio Estado que antes no las había resguardado de los hombres violentos que las quemaban. El problema no eran las quemas, o no lo habían

sido, sino que ellas mismas se quemaran, que fueran ellas quienes ejercieran la voluntad y decisión sobre sus cuerpos.

Si en el cuento anterior, siguiendo a Ahmed, los personajes huyen de la felicidad para vivir; en este relato, las mujeres huyen de la idea de belleza con la que sus cuerpos han sido violentados sistemáticamente, para vivir, y asumen los costos –el dolor en sus cuerpos, el asco con que las miran, las cicatrices– como las *feministas aguafiestas* que arruinan la diversión y viven con la pérdida de los lugares que habían ocupado en las familias, con la desestimación y la marginalización que el mundo patriarcal hace de ellas. Las Mujeres Ardientes no sólo están dispuestas a "pagar esos costos", sino que además son conscientes de lo que han abierto:

> Huir de la felicidad[6] en nombre de la vida es despertarse a la posibilidad. (…) Al rechazar adaptarse a su entorno, los sujetos feministas no sólo lloran la pérdida, sino que con ese duelo abren otras posibilidades de vida, que las demás habremos de heredar a lo largo de las generaciones. (2020: 165-166).

Aparece así una serie de elementos que fueron símbolo de la represión y aniquilación de los cuerpos –principalmente, de las mujeres– y que, en el relato, son resignificados: por medio de un nuevo uso significativo de términos como "quemas", "hogueras" y "clandestino" se da un proceso de reapropiación de los métodos y lugares que se utilizaron en la inquisición y en la última dictadura militar en Argentina. Si bien el foco de la cuestión está puesto en las quemas, asunto al que volveremos, no queremos pasar por alto el adjetivo que acompaña a los centros de curación que han montado las Mujeres Ardientes para cumplir con su propósito: *hospitales clandestinos* los llaman. En Argentina, estos conceptos tienen resonancias, en esta adjetivación vemos cómo se da la resignificación de la opresión con el gesto de tomar el concepto, el lugar, el método, con los que se ha infligido la violencia en el pasado, al hacerlos propio y vaciarlos del sentido opresor con el que han sido generados, para así convertirlos en un elemento resistencial (son muchos los ejemplos en el mundo de las disidencias que dan cuenta de esta práctica disruptiva).

[6] En este caso, de la "belleza", entendida esta como un "objeto feliz".

En lo que respecta a las quemas y las hogueras que ejecutan las Mujeres Ardientes, con su pesada referencia a la Inquisición, consideramos que es el punto de ligazón con el pasado colonial, donde el presente se hace carne con la *herida colonial de género* y por medio de la hipérbole se recupera la comunión, la hermandad, las tradiciones ancestrales de lo colectivo. Es preciso tener en cuenta que mientras en Europa la Iglesia Católica (y también la Protestante) llevaba adelante la Inquisición con la caza de brujas y la domesticación de los cuerpos femeninos, en América los conquistadores saqueaban a los pueblos originarios, tanto en términos de riqueza material como en lo que refiere a la cultura. Violaban la tierra y a sus mujeres. Breny Mendoza (2010) dice al respecto:

> En las colonias, esta domesticación se habría puesto en marcha "con las violaciones masivas a mujeres indígenas como instrumento de guerra de conquista y asentamiento colonial, la pérdida de su estatus social y político, esclavización, reducción a servidumbre y la intensidad letal del trabajo. (p. 25)

Esa imagen de la violación que se ha convertido en símbolo de la colonización[7] representa el saqueo a nuestros pueblos, así como también la penetración cultural que implicó distintos métodos de borramiento de la lengua y la cultura ancestral, entre ellos, la imposición de una lengua, de una religión y la destrucción de territorios enteros. Al igual que las "brujas" de la Europa Occidental, las mujeres indígenas de américa fueron perseguidas, torturadas, violadas y quemadas, es por esto que vemos en "Las cosas que perdimos en el fuego" una búsqueda del origen de la *herida de género* que radica en la colonialidad, una forma de recobrar lo que se ha perdido en el fuego en el pasado colonial: una vida comunitaria, ligada a los otros y la naturaleza, formas de producción de riquezas y saberes, formas de resistencia, porque, si hay algo que debemos tener presente es que la colonización no fue un proceso amistoso, los pueblos resistieron, las mujeres dieron batalla. Para cerrar esta idea aludiremos a la figura de Anahí, la india guaraní que combatiendo contra los invasores de su pueblo es detenida y

[7] Mecanismo con el cual se "feminiza" Latinoamérica y se opera, en términos de la organización del mundo y los roles que cada país ocupará, del mismo modo que en las sociedades. En otras palabras, así como las mujeres son consideradas "inferiores" y carecen de derechos, Latinoamérica es inferior para el mundo occidental y, por ende, se habilita el saqueo y el dominio (colonización) de sus pueblos "por el bien" de sus habitantes y el "desarrollo".

condenada a la hoguera, dejando en sus cenizas un ramo de flores rojas de ceibo que emergió de su propio cuerpo unido a la naturaleza de su tierra. Cuenta la leyenda que la joven guaraní alzó su canto en una especie de invocación a la selva, mientras era consumida por el fuego y que de allí nació el árbol del ceibo. Al igual que Anahí echó raíces en forma de árbol autóctono, la Mujeres Ardientes, en sus ceremonias de fuego, alzaban el canto de la transformación en búsqueda de una vida en libertad, sin miedo ni opresión.

Conclusión

Para concluir, recuperamos las palabras de Halberstam cuando se refiere al camino que se debería emprender si se quiere dar el *giro antisocial* en las teorías queer:

> (…) tenemos que estar dispuestos a alejarnos de la comodidad del intercambio político, para adoptar una verdadera negatividad política, una que prometa, esta vez, fracasar, hacer lío, arruinar las cosas, gritar, desobedecer, ser maleducados, resentidos, criticones, liberar los pensamientos para perturbar, asesinar, conmocionar y aniquilar y, como dijo Jamaica Kincaid, ¡lograr que todos seamos un poco menos felices! (2015: 121)

Las Mujeres Ardientes en "Las cosas que perdimos en el fuego", con sus hogueras y sus ceremonias están dispuestas a salir de la comodidad y a perturbar con sus cuerpos como performance a la sociedad heteropatriarcal que oprime y marginaliza. Vemos en su accionar la negatividad como política, una estrategia de impacto que pega de lleno en el mercado que cosifica a las mujeres y disidencias hasta descartarlas. Los cuentos seleccionados para conformar el segundo momento del *archivo de la infelicidad* en Mariana Enríquez, con su lado proyectivo, manifiestan una literatura que toma la negatividad como piso en el cual se afirman las mujeres infelices para convertirse en *feministas aguafiestas* que dan vuelta su realidad construyendo nuevas alternativas. Por supuesto, lejos están de ser convencionales: en un caso, la apertura a la posibilidad se da de manera *cuasi mágica*; en el otro, de manera violenta, tomando la violencia que se infringía en sus cuerpos como arma para atemorizar a los otros. Es decir, en ambos cuentos, se pone de manifiesto la recuperación de la tradición, prácti-

cas del orden ancestral como la hechicería (Natalia tira las cartas y, a veces, trabaja de "curandera") y las hogueras –en las que la Inquisición quemó a tantas "brujas", ahora resignificadas–, porque las posibilidades se obtienen en la lucha colectiva y porque, como hemos mencionado en la introducción, los representantes del *giro afectivo* y el *giro antisocial* en los estudios queer –que proponen construir alternativas– parten de la necesidad de recobrar el pasado, visualizar las humillaciones, injurias y aniquilaciones que el colectivo queer carga en sus espaldas para encontrarnos en ellas y reafirmarnos como colectivo. Es una relación con el pasado en la que no lo dejamos atrás, sino que vivimos y construimos futuros con él.

Bibliografía

Obras de Mariana Enríquez:

ENRÍQUEZ, M. (2019) *Bajar es lo peor*. Buenos Aires: Galerna (1ª ed. 1995 – 2ª reimp.).

ENRÍQUEZ, M. (2019): *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama (9ª edición, 1ª ed. 2016)

Bibliografía teórico-crítica:

AHMED, S. (2020) *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.

BERSANI, Leo (1998) *Homos*. Buenos Aires: Manantial.

BIDASECA, K. A., CARVAJAL, F., MINES CUENYA, A., & NUÑEZ LODWICK, L. J. (2016) "La articulación entre raza, género y clase a partir de Aníbal Quijano. Diálogos interdisciplinarios y lecturas desde el feminismo". *Papeles de trabajo* Nº 10, 2016.

CVETKOVICH, A. (2018) *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.

DERRIDA, J. (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta

EDEELMAN, L. (2014) *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona: Egales.

FOUCAULT, M. (2002) "El a priori histórico y el archivo". En: *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

HALBERSTAM, J. (2015) "El giro antisocial en Estudios Queer". En AAVV: *El cuerpo queer*. Buenos Aires: Letra Viva.

HALBERSTAM, J. (2018) *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales.

LOVE, Heather (2007) *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge (M.) & London: Harvard University Press. [Traducción parcial inédita en castellano: "Sintiéndose rezagad*. La pérdida y las políticas de la historia queer" (Introducción), por Lucas Morgan Disalvo.]

MENDOZA, B. (2010) "La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano". En: ESPINOSA MIÑOSO, Y. (coord.) *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*. Buenos Aires: En la frontera.

SOLANA, M. (2016) Reflexiones sobre el giro afectivo en historia queer. *Mora*. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL.), Nº 22, 135-150.

La participación femenina en la revista *El Duende*. La escritora que no fue tapa: lo monstruoso en dos cuentos de Mónica Undiano

Carmen Julieta Dávila
Universidad Nacional de Jujuy
cjdavila@fhycs.unju.edu.ar

En Argentina existe una larga tradición cuentística. En el siglo XIX y en el XX, importantes narradores escribieron cuentos fundamentales para el sistema literario argentino. A esta tradición literaria se suma la tradición del periodismo, cuya impronta particular en nuestro país fue la reunión en un mismo dispositivo (diario, revista) del periodismo y de la literatura.

En Jujuy, la revista *El Duende*[1] hace una integración de las producciones relegadas por la literatura. Por medio de diferentes operaciones, ya sea a manera de recuperación o de ampliación de los contenidos, pone en sus páginas aquellas zonas de la literatura consideradas menores o marginales del campo literario. Estas áreas de intervención cultural devaluadas, consideradas subalternas (como relatos orales, leyendas, mitos, cuentos, escrituras femeninas, escrituras de autores del interior del país y literaturas infantiles) tienen en sus páginas un lugar, aunque no central, sí de importancia.

En *El Duende* circulan numerosos y distintos cuentistas del campo literario local, regional y argentino. Ellos ponen de manifiesto la política editorial de la revista, que evidencia una postura atenta al material literario producido en nuestra provincia, que suele identificarse como literatura del interior, regional o local, muchas veces ignorada por el canon nacional.

[1] El primer número de la revista *El Duende* apareció en septiembre de 1993 en la ciudad de Libertador General San Martín, publicó 45 números, hasta su desaparición en el año 2005. Esta publicación reunió a escritores, artistas plásticos, editores, diseñadores, redactores, críticos, entre ellos se encontraban Alejandro Carrizo que asumió el rol de director y otros jóvenes estudiantes universitarios que lo acompañaron en el proyecto.

Su director, Alejandro Carrizo, propicia la circulación de esos textos a través de la publicación.

En un trabajo previo de catalogación de los cuarenta y cinco números, pudimos advertir una gran cantidad de cuentos y algunas antologías que se publicaron en *El Duende.* También surgió de este trabajo analítico la diferencia entre el número menor de participaciones de autoras y una mayor cantidad de autores. En el espacio dispuesto para la participación de las escritoras jujeñas figuran: Elena Bossi, Olga y Libertad Demitrópulos, Salma Haidar, Isolina Comas, María Inés Zigarán, Laila Quintar, Flora Guzmán, Elizabeth Lanata de Kusch y Mónica Undiano, entre otras. Las mujeres aparecen en las páginas de la revista en sus múltiples facetas y en sus diversas voces, algunas con textos críticos, artículos de opinión, otras con columnas feministas, culturales y otras con literatura.

En el caso de Mónica Undiano, podemos decir que es una autora jujeña, ha publicado varios libros entre poesía, cuentos y novelas; además es editora, traductora y gestora cultural. Recibió varios reconocimientos por su obra y forma parte de algunas antologías. Colaboró durante varios años con *El Duende.* Su primer libro *Redes* (1996) fue publicado por la editorial *Cuadernos del Molle* de la *Fundación Norte Chico*, Dirigida por Alejandro Carrizo. En una entrevista realizada a principios del año 2023, Mónica Undiano nos comentó lo siguiente:

> Nunca fui parte del grupo que conformaba la revista *El Duende*, no estuve en ese proyecto inicial. Pero sí tengo mucho que agradecer a Alejandro Carrizo, ya que fue él quien me animó a publicar mi primer libro. Alejandro fue mi editor y con la fundación Norte Chico logramos publicarlo. Ese libro se llama "REDES" y fue en 1996 que lo sacamos. Después yo colaboraba con la revista enviando cuentos a Alejandro que me pedía para *El Duende*. (Dávila, 2023[2])

Esta autora comienza a participar en la revista en el año 1995 con su cuento "Redes", que posteriormente le dará nombre a su primer libro. Este cuento fue publicado en el N° 15,

[2] DÁVILA, J. (2023) *Entrevista a Mónica Undiano*. Versión taquigráfica no publicada.

página 12 de *El Duende*, sin ser anunciado en la tapa de la revista.

Generalmente los cuentos de esta escritora son cuentos breves que ocupan una sola carilla[3]. Hay cuentos de la misma autora que conformaron una especie de antología dentro de los distintos números de la revista. "Redes" aparece publicado junto a otros de autores como Agustín Vallese, Luis Wayar, Alberto Alabí que tampoco son anunciados en la tapa, mientras que otros autores reconocidos en el campo cultural y literario sí son anunciados en la tapa, como veremos en la siguiente imagen, entre ellos están: David Viñas, Luis Anún, Rodolfo Alonso, Alberto Espejo y Blas Matamoro estableciendo una cierta jerarquía.



[3] En la misma entrevista antes mencionada, Undiano aclara que sus cuentos no son microrelatos, porque son más extensos y ella prefiere catalogarlos dentro del género cuento.

Lo fantástico, lo monstruoso en cuentos de Mónica Undiano

Este trabajo intentará explorar la presencia del fantástico en dos cuentos de Mónica Undiano publicados en la revista *El Duende*. En particular, nos detendremos en la construcción ficcional de la figura monstruosa y la mirada que la autora diseña del horror de la realidad a través de sus textos. Allí encontraremos también descripciones que aumentan el suspenso e incrementan la tensión, de manera tal que lo acercan al fantástico de terror y al siniestro. La descripción de un ambiente hogareño anuncia y favorece la irrupción de lo extraño, de lo sobrenatural, donde se instalará la duda o vacilación[4].

Para Tzvetan Todorov (1982) lo fantástico implica la existencia de un acontecimiento extraño, imposible de explicar por las leyes del mundo que conocemos, lo que provoca la vacilación, es decir, la duda. El lector duda entre darle una explicación sobrenatural o una explicación natural a los acontecimientos relatados. Lo extraño surge a partir de la violación de las normas naturales que sujetan a los hombres.

Los cuentos que analizaremos presentan las estrategias argumentales con las que juega el fantástico. Este género literario puede ser considerado subversivo, porque hace visible alegóricamente algunas problemáticas sociales. Ante el contexto insatisfactorio, ante la rigidez del orden establecido, la locura y el sueño aparecen para evidenciar una realidad sin escapatoria cuya única liberación es la muerte.

La presencia de lo sobrenatural como medio para problematizar la realidad hace confrontar lo real frente a lo extraño. Esto provoca incertidumbre, intranquilidad y vacío. A veces también se puede entrever las críticas a la injusticia social de algunos grupos despojados y manipulados por el clientelismo político. El fantástico también provoca un tipo de temor cuya fuente está fuera del razonamiento humano y por ende supone una violación del orden natural que hará estallar mundos extra reales.

---

[4] En el análisis de los cuentos veremos que hay sucesos que no tienen ninguna explicación y por eso el lector buscará una solución racional a ese vacío, a la "ambigüedad" que lo deja inquieto y que, en mayor o en menor medida, señalan el quiebre de la realidad que provoca la fractura de lo cotidiano, como dice Terrón Bellomo en su ensayo *El saber de los relatos* (2007): "la imposibilidad de saber, o, lo que es peor, sospechar la posibilidad de la existencia de otras realidades" (2007: 16).

En ambos relatos extraños la autora, admiradora de la ciencia ficción, va entramando con el fantástico de terror, lo ominoso y lo siniestro, mundos que presentan una absoluta y asombrosa violación del orden natural. Cuando le preguntamos a la escritora a qué género pertenecen sus textos, ella nos respondió lo siguiente:

> Lo que me interesa mucho es la ciencia ficción, pero sobre todo me interesa hablar sobre los problemas mentales que nos aquejan, sobre la imposibilidad de poder estar tranquilos sin pensar. Esa constante preocupación que tenemos siempre de ser personas razonables. La pérdida de la razón, el sinsentido de la vida, lo desconocido, los espacios extraños, el infinito, esos temas surgen en mis cuentos. En este primer libro quise poner de manifiesto esas problemáticas. (Dávila, 2023)

En las historias de Mónica Undiano los personajes se encuentran en una ambivalencia, se pierden en los sueños. Hay articulación entre lo onírico y lo alucinante que sustituye la visión objetiva de la realidad. Se respira en estos relatos un ambiente tenso, opresivo. Esto devela peleas internas de sus protagonistas, cada uno de ellos se encuentra en luchas por dirimir si harán lo correcto o explotarán con sus deseos más oscuros de homicidio, secuestro y muerte.

En el cuento "Redes" (1995) se presentan ciertas características propias del fantástico, sigue la línea temporal y marcas narrativas que provocan duda o *vacilación* en el lector. La realidad está dada por los ambientes de cotidianeidad, como la casa y la ciudad. La trama construida a partir de la voz narradora le da verosimilitud[5] al relato.

La autora también ofrece una perspectiva disruptiva desde la temática relacionada con el género. El personaje principal de "Redes" es una mujer que rompe con la tradición de los valores morales y sociales impuestos a las mujeres, en tanto no sigue con la tradición de esos roles femeninos como casarse, tener hijos, ser ama de casa. La única tarea doméstica de tejer representa un lugar común y mandato social al que

[5] Para Todorov, los narradores se presentan en estas obras, principalmente en primera persona y los textos que no siguen esta regla se alejan de lo fantástico porque, al tener una voz impersonal, el texto nos aparta de la duda y por lo tanto del elemento fundamental del género.

fue relegada la figura femenina y de los que ya renegaba a principios del siglo XX Virginia Woolf en su ensayo *Profesiones para las mujeres* (1929)[6]. Esas tareas domésticas someten a la mujer y se interponen para cumplir con el verdadero trabajo. Tejer será para la protagonista su arma de venganza, explicitada en la macabra escena final, teñida de inquietud y duda.

Soledad, la protagonista del cuento, es una mujer que aparentemente posee un trastorno mental, cuestión que le impide llevar una vida normal. Ella teje constantemente y tiene contabilizados los cuadros que le faltan para terminar la colcha. A su vez, nos da la pauta de que sufre un trastorno obsesivo compulsivo, escucha voces en su cabeza que le hablan, no muy amablemente. También tiene una relación tensa con su cuñada, a quién llama la "mosca".

> Parecés una araña, tejiendo todo el tiempo– le dijo la cuñada.
> -Mejor eso a parecer una mosca, como otras… –le contestó Soledad sin parar de mover las manos sobre su tejido de crochet, dando por terminado otro de los altercados que mantenían a diario.
> Le faltaba sesenta y cuatro cuadraditos para terminar la colcha. A lo largo iban nueve y a lo ancho, once. Pero no por eso perdía la cuenta. Era maniática, contaba los escalones, las baldosas, los puntos del tejido. Contaba y tejía, tejía y contaba. Así desviaba su atención de los ruidos que la molestaban cada vez más. Y ni hablar de algunas voces que reptaban por su cerebro en círculos, como una calesita que se poblaba de cabezas cortadas, de muñecos con alfileres.
> Con esfuerzo hacía a un lado esas imágenes y se concentraba en lo único que hacía bien, tejer. Tejía de noche, tejía de día; era feliz así. (*El Duende* N° 15, 1995: 12)

La estrategia discursiva de la elipsis contribuye a la ambigüedad del texto. Si seguimos la teoría de Todorov, la elipsis

[6] Muchas tareas cotidianas son atribuidas al rol femenino y podrían parecer materialmente serviles, es decir manuales, no son remuneradas. Por ello, la mujer debe además de cumplir con su trabajo remunerado, en otro tiempo, que puede ser el tiempo del descanso, con las tareas cotidianas, las tareas de la ama de casa de las que Woolf reniega en su ensayo.

provoca la ruptura en la normalidad que anticipa una alteración. Sin dar más explicaciones sobre el origen de estas alucinaciones de la protagonista, el narrador avanza con el relato para justificar la acción repetitiva de tejer constantemente, como la posibilidad de Soledad para poder llevar una vida normal: "Tejía de noche, tejía de día; era feliz así" (p. 12).

Todorov también plantea la emergencia, dentro del relato, de la experimentación de un mundo parecido al nuestro, sin seres fantásticos, donde puede ocurrir un "acontecimiento imposible" que provoca el quiebre de esa normalidad. El que experimenta este hecho debe darle una explicación con dos posibles soluciones. Por un lado, razonar que se trata de una ilusión de los sentidos o producto de la imaginación y mantiene las leyes establecidas del mundo habitual. Por otro lado, considerar a este hecho real y por eso las leyes que lo rigen se ven alteradas.

> Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 1982: 18-19)

En "Redes", lo extraño no se restringe a un momento determinado de la narración, sino que atraviesa toda la trama. Desde el inicio hay una normalidad que esconde un mundo siniestro[7], hay algo que provoca miedo. El relato extraño va acompañado de la metamorfosis y las transformaciones de la protagonista, se va trazando su perfil monstruoso en función

[7] Sigmund Freud publica su ensayo "Das Unheimlich" o "Lo siniestro" en el año 1919 para definir el concepto de lo siniestro, en primer lugar lo hace a partir de un estudio lingüístico que atiende tanto lo Unheimlich, como lo Heimlich y sus cruces, y en segundo lugar toma el análisis de una situación siniestra generada en el cuento de Hoffmann "Der Sandmann" (1816) o "El hombre de arena". "Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás" (Freud, 1919) con esto se refiere a la revelación de un anhelo o un temor primitivo, que debería haber permanecido oculto y se manifiesta dentro de un ambiente familiar e íntimo. "La voz alemana "unheimlich" es, sin duda, el antónimo de "heimlich" y de "heimisch" (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible". (Freud, 1919)

de cualidades y acciones ajenas a lo esperado en el ambiente doméstico. Soledad alucina, habla sola, es retraída, antisocial, maniática, obsesiva, violenta, no es un ser inofensivo. Dorra define al monstruo de la siguiente manera:

> El monstruo suele definirse en relación con una norma que resulta violada; es una deformación o un desvío, del orden natural o del orden divino: es una desmesura o una carencia que violenta la armonía de los seres. Puede tratarse de un desorden físico (…) pero también de un desorden moral (la excesiva maldad, la excesiva lujuria, la carencia de todo sentimiento humano) o incluso estético (la fealdad extrema y también la turbadora belleza de los efectos demoníacos). (2000: 43)

La personalidad monstruosa de Soledad opera como una potencia maligna que hay que mantener a raya, está todo el tiempo pariendo, luchando por ingresar a esa realidad y apoderarse de ella. Lo monstruoso no sólo está vinculado a la deformación física, como una anomalía, la monstruosidad se puede relacionar con la anormalidad moral (en tanto el monstruo no se ajusta a la norma[8]). El monstruo es una desviación del orden.

El filósofo Michel Focault (2007) en su libro *Los Anormales* define como "monstruo humano" a aquella persona que transgrede la ley. De esta forma, la noción de "monstruo" es una noción jurídica. Lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia y su forma, no sólo viola el pacto cívico sino también las leyes de la naturaleza:

[8] En *Los Anormales* (2007) curso dictado en el Collège de France entre enero y marzo de 1975, Michel Foucault prolonga los análisis en torno a las relaciones entre el saber y el poder: poder disciplinario, poder de normalización, bio-poder. A partir de múltiples fuentes teológicas, jurídicas y médicas, Foucault enfoca el problema de esos individuos "peligrosos" a quienes, en el siglo XIX, se denomina "anormales". Allí define a tres figuras principales: los monstruos, que hacen referencia a las leyes de la naturaleza y las normas de la sociedad, los incorregibles, de quienes se encargan los nuevos dispositivos de domesticación del cuerpo, y los onanistas, que dan pábulo, desde el siglo XVIII, a una campaña orientada al disciplinamiento de la familia moderna. Los análisis de Foucault toman como punto de partida las pericias médico legales que aún se practicaban en la década de 1950.

> Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de jurídico biológico. (2007: 61)

Por lo tanto, en ese doble registro, infracción a lo jurídico y lo biológico, el monstruo es un problema, no sólo por su rareza física porque es una excepción en relación a la forma de la especie, sino también por la irregularidad jurídica que presenta, en el caso de las leyes con respecto a los cánones sociales como casamiento, bautismo. El monstruo humano "combina lo imposible con lo prohibido" (Foucault, 2007: 61).

Undiano nos ofrece la caracterización de su personaje como una mujer alterada psíquicamente que se opone a las normas de una sociedad que anula a los seres humanos y no permite las diferencias. De esta manera, el concepto de monstruo se entiende como una forma de denominar aquello que se sale de lo normado. En este sentido, en el cuento se activa el proceso de construcción social del monstruo, propio de la época moderna, con el fin de establecer una estrategia de dominación política y control social. Permitir que el monstruo se haga visible da cuenta de reelaboraciones de las ansiedades humanas, los miedos, las contradicciones de cada época, así surge lo extraño:

> Pero desde que su hermano le dijo que era una neurótica, que no podían continuar de esa manera, que iba a terminar en un loquero, hasta los puntos se olvidaba de contar. No quería que la conectaran a un enchufe, que la atontaran con pastillas. Ella había sido una persona tranquila toda la vida, sólo tejía; no iban a confundirla, ahora, con una enferma mental. Ella no era loca; era la otra, esa que le zapateaba por dentro, que le carcomía el destino y que se ocupaba de sentirse mal. Pero ella no, ella era útil ella tejía.
> Desde el sillón podía ver que el sol hería las rejas y las plantas del jardín, causando una extraña división: las cosas y su sombra. Sonrió pensando que todos somos dos; o más también; y tuvo un inexplicable deseo de andar por las calles, de ir de visita, aunque no sabía dónde. Salir en el auto significaba pelear con los otros conductores, con los peatones;

> a pie, se convertiría en uno de ellos… Mejor quedarse en casa, tejiendo. La otra, la que no estaba en paz, podía ir si quería; ella no tenía ganas de aguantar gente desconocida; y menos conocida, como la imbécil de su cuñada. Llamarla araña sólo porque le gustaba tejer. Ya vería esa mosca. Se quedaba corta, un moscardón era. Haberse casado con su hermano no tenía perdón; pero ella le demostraría que la mosca lo engañaba, que le chupaba la sangre, que no era para él. (p. 12)

Acá podemos ver cómo lo extraño, lo siniestro, el horror se introduce en lo real. Todorov siguiendo la teoría de Freud, de que

> ... lo extraño no cumple más que una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo. Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón… (Todorov, 1982: 33).

Todorov, con respecto al siniestro, centra la atención en la reacción que generan los sentimientos regidos por lo pulsional del personaje, a raíz de la interacción con la realidad. Por lo tanto, lo siniestro exige una combinación de emociones entre lector y personaje ficticio que enlaza las vivencias de aquello nuevo que se presenta en el mundo normal y las razones que se pueden utilizar para este suceso. Todorov señala que estas razones apuntan a orígenes internos del personaje-objeto (delirios, alucinaciones) producidas por el efecto del fantástico-siniestro. De esta manera se logra canalizar la causa del fenómeno de lo extraño en la experiencia de lo siniestro.

Para Todorov lo fantástico se da en la vacilación sobre los orígenes de esta incidencia que permite realizar un paralelismo con las nociones recurrentes del siniestro, como un concepto binario, que existe entre dos fenómenos etimológicos de la teoría realizada por Freud, como duales, entre *lo heimlich* y *lo unheimlich*. Son nociones binarias donde lo siniestro aparece como aquello familiar y extraño.

La personalidad dual que presenta Soledad, entre lo normal y lo enfermo, producirá la emergencia siniestra de lo

monstruoso que sobrepasa los límites de lo meramente humano. La inquietud que provoca el desorden mental da lugar a la doble personalidad de Soledad que no será aceptada por la sociedad "normal", por su familia, por su hermano.

De esta manera, el concepto de monstruo va a entenderse como una forma de denominar aquello que se sale de la norma, pero también como una oportunidad para que los sujetos experimenten procesos de autoconocimiento sobre su cuerpo que van más allá de lo que se espera de ellos. En este caso, a través de la adquisición de máscaras para los comportamientos "violentos", el personaje femenino transgrede los ideales regulatorios sociales para demostrar que ciertos estereotipos de género son definidos como meros objetos subordinados a las acciones de quienes los rodean.

La primera oposición que enfrentamos en "Redes" es entre lo real y lo extraño. La protagonista muestra un desdoblamiento de la personalidad que comprende la coexistencia de la vida cotidiana/normal y un mundo extraño/extra real. Las voces internas que Soledad escucha en su cabeza dan cuenta de esa dualidad de la protagonista. Por un lado, está la persona que se quiere quedar a tejer, sin intercambio social, y por el otro está la persona que quiere salir de la casa y enfrentar al mundo. Pero al final vemos que gana la personalidad siniestra, la que se quiere vengar de su cuñada.

La fragmentación de la personalidad permite la metamorfosis. Lo siniestro es un efecto que tiene que ver con la puesta en escena de lo desconocido que se hace presente no debiendo hacerlo y que, además, forma parte de lo conocido y del espacio doméstico o familiar y eso es lo que resulta perturbador, lo que actúa por asalto en este cuento.

De esta forma asistimos a esta suerte de metamorfosis de Soledad que pasa de ser una mujer tranquila que sólo quiere tejer para convertirse en un monstruo, animal, araña.

> En ese momento regresó la cuñada con ánimo de compartir algo, de que se llevaran bien, y dijo:
> -¿Por qué no dejás de tejer y vamos…?
> -¡Qué! ¿Te molesta que teja?
> -No, sólo que podríamos ir al centro…
> -¿Para qué?
> -Para ver vidrieras, caminar un poco…

> -No, gracias, Quizás la otra quiera –dijo Soledad indicando con un además el sillón vacío a su lado.
> -¿Qué otra? Dejá de hacerte la loca ¿querés? –y la cuñada se fue dando un portazo.
> Soledad se quedó mirando la puerta y después, repentinamente, salió chocando con muebles y paredes, le dio alcance, la tomó por el brazo y la arrastró hasta su habitación.
> Cuando el hermano volvió del trabajo, su mujer no estaba. Por semanas buscó una pista, un indicio de su paradero. Sólo encontraba consuelo al regresar a la casa, a su hermana que lo miraba y apoyaba en esas horas de pánico y desesperación, sin sospechar, que por las noches, a la sombra de las pesadillas, Soledad tejía una red alrededor de su mosca. (p. 12)

La seducción del cuerpo no domesticado, anormal y de los impulsos desbordados que no tienen el freno de la consciencia, es tal que provoca una verdadera metamorfosis en la protagonista. Desde el inicio del cuento Soledad se muestra como una persona anormal, ella se metamorfosea, se va convirtiendo en un monstruo a lo largo de la historia gracias a sus alucinaciones, a las voces internas que le hablan y al rechazo de su cuñada. Podríamos pensar que Soledad padece una enfermedad mental que niega, un trastorno esquizoide de la personalidad cuyas características más extremas son el distanciamiento de las relaciones sociales, la tendencia a la soledad que coincide con el nombre propio de la protagonista.

El trastorno disociativo de la identidad, conocido como trastorno de personalidad múltiple, supone una incapacidad del individuo de integración de la personalidad, debido a la proliferación de personalidades que se caracteriza por la presencia de dos o más identidades o personalidad distintas, contrarias y que alternativamente pueden tomar el control del comportamiento de la persona, como sucede con Soledad.

Lo binario está dado en el cuento no sólo por la personalidad de Soledad, sino también por la confrontación entre mundo real y el mundo extra real. La existencia humana incluye tanto la vida real como el sueño. Este último representa el otro lado de la vida, donde las fronteras entre existencia e inexistencia, entre lo posible y lo imposible, desaparecen. En el cuento la oposición entre real / irreal revela las emociones

subconscientes del personaje principal. El tema del cuento son las emociones, los problemas mentales y la imposibilidad de marcar fronteras entre estos mundos, como dos realidades que se tocan entre sí y donde el lector deberá colaborar reponiendo la información omitida y elegir como resolver ese macabro final.

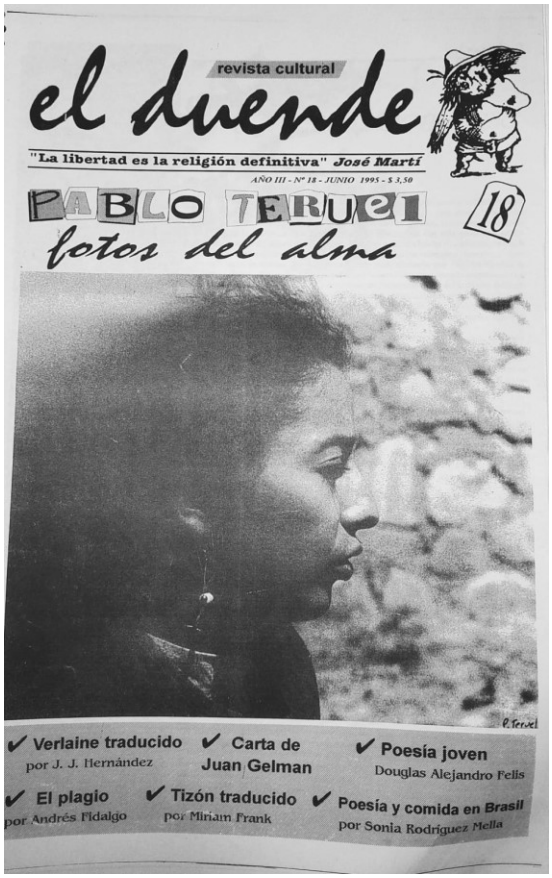
La narración con focalización interna fija en la protagonista permite exhibir hacia el final la figura monstruosa. La anomalía física será la información que el lector deberá reponer en el cuento. La abyección moral será lo monstruoso, como signo de una diferencia horrenda e insondable que actúa como fuerza catalizadora y repelente al mismo tiempo, según la pulsión ambivalente del personaje. Undiano trabaja con la fascinación y el rechazo que provoca la figura del monstruo, como parte integrante de todo lo anómalo, el monstruo es rechazado y representa lo que nadie quiere tener cerca.

Poner en duda la explicación lógica de los acontecimientos cotidianos le permite a Mónica Undiano trabajar con las atribuciones fijas de la identidad para la emergencia de la alteridad humana en la protagonista de "Redes".

La escena final es macabra y exige al lector un cierto grado de imaginación y la capacidad de despegarse de lo cotidiano, de la normalidad que lo llevan a experimentar el sobrecogimiento, el temor hacia lo desconocido e impredecible. El lado bestial del ser humano queda al descubierto provocando una sensación de miedo y maldad que, al agregar la fascinación y el asombro como también la curiosidad, provoca terror al saber de lo que somos capaces de hacer con nuestra parte humana, la parte más monstruosa que existe.

En el N° 18 de la revista del año 1995, en la página 8 aparece el cuento “Equivocado” de Mónica Undiano, sin ser anunciado en la tapa, como también ocurre con otro cuento del autor Jorge Accame publicado en la página 6.

Otra vez, en este cuento, Mónica Undiano asume en su escritura la concepción sublime del horror. Así nos muestra que en la actualidad la depresión, la violencia, la hipersensibilidad, la soledad, el malestar son algunas de las formas que adquieren los miedos. El fantástico se manifiesta no solamente en el orden de lo sobrenatural, sino en lo real, en hechos que muchas veces superan las posibilidades de la razón.



La construcción de la figura monstruosa fue cambiando a lo largo del tiempo y ha adquirido diferentes matices, aunque el denominador común es la transgresión que equivale a salirse de las normas, del orden establecido. La presencia del monstruo devela un exceso, no sólo en cuanto a lo físico sino también a lo jurídico, a lo ético y la moral. Por ello, el monstruo provoca miedo. De allí que lo monstruoso esté relacionado con lo fantástico, ya que ambos eventos tocan los límites de lo posible y provocan miedo, horror, terror. Así podemos pensar en lo monstruoso como una forma del fantástico.

El cuento "Equivocado" no tiene pausas, es de rápida lectura, no hay signos de puntuación, es un único párrafo largo. Cuento breve de la autora que cumple con todas las características con la que la crítica ha definido al género, se puede

leer de un solo tirón, hay economía en el lenguaje, relativa autonomía, esfericidad, es una muestra perfecta, acabada y unitaria.

> Uf, ni siquiera un vinito blanco hay en este lugar, qué descuido, debe ser igual que en todas partes, que a nadie le importa si te agarra el cólera, o la cólera, o se te muere el perro, como mi pobre pocho que se le dio por morirse el otro día; a lo mejor está viejo nomás, uno nunca sabe, o se cansó de que no le diera de comer, después de todo era mi comida, y estaba harto de compartirla con él; este durazno que encontré está exquisito, pero debe ser porque me encantan los duraznos; ahora que lo pienso, hizo bien en morirse el pocho, mirá cómo están las cosas, cada día menos, y si el hipólito sigue cagándose debajo de la mesa pienso cortarle los víveres también, no puede ser que cada vez que llego a casa tenga que ponerme a limpiar, gato de mierda, como todos los gatos de los alrededores, y digo, de todos los gatos , los de dos y los de cuatro patas; mhm, otra vez el teléfono, seguro que es para la mina que vivía aquí;... (*El Duende* N° 18, 1995: 8)

El relato se organiza en torno a una situación aparentemente habitual y conocida que se vuelve extraña y temible de forma repentina y sin explicación lógica posible. Narrado en primera persona, el personaje principal inicia con una queja ante la falta de vino blanco en el lugar, pero también por la presencia de la enfermedad del cólera.

Ya desde el inicio del cuento, el narrador/personaje nos sitúa en este ambiente ajeno, una casa extraña, que no es de su propiedad en la que no encuentra vino blanco. A través del discurso nos damos cuenta de que allí no se consigue comida o hay falta de alimentos. Es casi constante la presencia de esta queja. También menciona que su perro ha muerto a causa de la carencia de comida. Luego aclara que en realidad lo dejó morir porque no deseaba compartir el alimento con él. El narrador reniega de estas mascotas, también del gato Hipólito y a través de la ironía se queja de los ladrones, los gatos de cuatro patas.

El narrador también hace sus propios juicios, diciendo: "hizo bien en morirse el pocho, mira cómo están las cosas" (p.

8), dejando en claro que hay una problemática que aqueja en ese momento. La enfermedad del cólera es otro elemento que se aprecia en el cuento como una ironía. La metonimia y la sinécdoque utilizadas para emplear palabras con la significación de otras, semánticamente relacionadas, para describir una situación adversa que el autor desea representar irónicamente en el texto. Estos tropos se producen dentro de una comunidad, al modo de producción cultural de ese contexto histórico[9]. La enfermedad del cólera fue muy representativa de la desidia estatal durante los veranos de 1992 y 1993. Lagos y Gutiérrez dicen del cólera: "epidemia que la sociedad consideraba erradicada en el siglo XIX o que sólo era posible en países africanos" (2006: 289), su presencia dejaba en evidencia las falencias de un sistema sanitario defectuoso en Jujuy en los noventa. Estas referencias explícitas a esa realidad es lo que nos permite vincular al texto, en clave alegórico-metafórica, acerca de la realidad política y social de la provincia de Jujuy. El cronotopo en el que nos ubica la voz narradora, el espacio literario donde se pueden leer la coyuntura política e ideológica del momento. La literatura nos permite establecer vinculaciones entre el gobierno neoliberal de Menem, los años noventa (época en que fue publicada la revista *El Duende*), los años de posdictadura, como las nefastas consecuencias del gobierno dictatorial, la represión, los desaparecidos. Un procedimiento metafórico que Undiano utiliza y puede ser fácilmente identificable por el lector, al reponer los paralelismos entre el pasado y ese presente.

David Roas (2008) en "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición" sostiene que hay una convivencia conflictiva entre lo que puede ser y lo que no define a lo fantástico:

> El mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a

[9] La crisis económica y conflictividad del país durante la existencia de la revista *El Duende* fue tornándose ingobernable. En este contexto asume a la presidencia Carlos Saúl Menem (1989-1999), quien pronto aplicaría las "reformas estructurales", para reducir todo gasto y reordenar la república. El mandatario provocó una serie de cambios en el país en los nuevos tiempos de la "globalización" y del "neoliberalismo".

> ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible. (Roas, 2008: 104)

A nivel textual, el uso de la ironía representa la evasión que supone la literatura de una realidad insatisfactoria, como también el sarcasmo, la parodia y el detallismo que advertimos en el texto. Al final de este fragmento, el narrador usa el doble sentido para referirse a los ladrones, a los gatos de cuatro patas y el significado que se sobreentiende. También conocemos que antes vivía otra persona en ese lugar, una mujer a la que llaman por teléfono constantemente, Martita:

> hola, no, no hay ninguna martita, está equivocado; martita se fue a la guerra y no sé cuándo vendrá ahajá, no sé cuándo vendrá, ja, se fue de este mundo, para que te enterés, tendría que haberle dicho, en realidad tendría que cortar el cable, así no tengo que contestar, bueno, pero a mí me gusta contestar y si lo corto ya no llamarán, así, por lo menos llaman, para martita, pero llaman; me hace frío en las manos y tengo hambre como de costumbre, ojalá el pocho pudiera levantarse de donde está para traerme el diario, como hacía antes; a la larga los animales son iguales a nosotros, uno se encariña con ellos al divino cuete, son de lo peor, comen y duermen, te mueven la cola o te ronronean un poco y listo, después comen, te comen y se duermen, tal como nosotros; voy a tener que pensar en algo para el hipólito, me está cansando no quiero volver a casa y tener que darle de comer y encima limpiar su… de nuevo ese puto teléfono, hooolaa,… (p. 8)

Este personaje al parecer sufre impulsos transgresivos hacia el sadismo, la necrofilia o la locura. El discurso es irónico, absurdo y carnavalesco. Hay una excesiva necesidad de dar cuenta del hambre que sufre; su accionar es carente de juicio, sobre todo en el discurso incoherente. Undiano trabaja en la configuración psicológica de su personaje grotesco, para desentrañar las zonas más ocultas del ser humano. que evidencia tal vez una enfermedad mental. Así anuncia un acto macabro que está por ocurrir o que ya ocurrió y en algún momento por

la misma ansiedad, por la falta de comida y el hambre excesiva volverá a realizar el acto de satisfacer sus instintos impulsivos.

> Holaaa, noo, no hay ninguuuna… aunque, dígame, con qué familia quiere hablar, ah, pero sí, esta es, lo que pasa es que soy un tío que acaba de llegar del interior y usted quién es ah, compañera de martita, bueno, no ella no está ahora, ni creo que vuelva por un tiempo, porque se fue de viaje y me pidió que le cuidara la casa, ha, ya veo, y sí, supongo que el libro debe estar en su habitación, por qué no se llega y lo busca, está bien, a la tarde está bien, no voy a salir, no se preocupe, faltaba más, adiós; qué suerte que me avivé, casi la dejó pasar, a lo mejor resulte tan rica como martita; de viaje, ja, martita, muertita diría yo, qué lindo, parece que la diversión me va a durar un poco más de lo que pensaba (p. 8).

Este quiebre en el personaje, que al principio rechazaba las llamadas telefónicas, nos pone en alerta. Ante el orden de las cosas, la realidad cotidiana se altera y deriva en una acción que se manifiesta como violenta.

Se trata de la irrupción de lo grotesco, de una acción que provoca incertidumbre a primera vista que luego deriva en horror. Este horror responde a la presencia de lo extraño e imprevisible que se desprende de la acción de este personaje siniestro. El lector se enfrenta a la encrucijada de dejarse vencer ante el horror o superarlo. Esta doble posibilidad nos llega sin ninguna pausa, sin poder analizar demasiado los hechos relatados debido a la rapidez con la que transcurre el relato. Ya no se trata de superar una situación nueva y caótica sino de sobreponerse a una situación definitiva, es algo ineludible, ante la presencia de lo macabro, del canibalismo.

El canibalismo como signo de anomalía y alteridad al que recurre Jauregui (2008) en su ensayo *Canibalia* constituye el tropo identitario y cultural que ha representado la presencia del otro en el descubrimiento de América, como ese monstruo antropófago, o el cuerpo que puede ser devorado. La idea de la colonización y apropiación de los cuerpos está presente en el deseo de dominación del territorio/cuerpo indígena. Jauregui (2008) examina la figura del caníbal en una genealogía que

representa la identidad cultural latinoamericana. Desde la mirada eurocéntrica que define al nuevo mundo como un monstruo salvaje y que se repite constantemente en nuestra historia argentina, desde la colonia y conquista del Río de la Plata, en los episodios de antropofagia de las crónicas hasta la literatura del presente.

> *Canibalia* no es pues –estrictamente hablando– un libro sobre caníbales, ni sobre la dieta de tal o cual grupo aborigen. Lo que nos importa es el canibalismo en la cultura, y que nos puede decir algo de ella y de nosotros, mejor que de la práctica de comer carne humana o de los Otros señalados como antropófagos. El análisis de las transformaciones y diferentes valores ideológicos y simbólicos del canibalismo tiene que ver no con la "verdad" sino con representaciones e imaginarios culturales… (Jauregui, 2008: 22)

Lo cierto es que en los noventa nuestra provincia fue pionera en las protestas sociales, forma de manifestación que se extendió hacia todo el país, hasta llegar a Buenos Aires. La convertibilidad, las privatizaciones y la inflación dejaron efectos catastróficos tanto a nivel nacional como provincial. Por ello "la década de 1990 fue en Jujuy la de mayor conflictividad en toda la historia del siglo XX" (Lagos, Gutiérrez, 2006: 275). En las protestas que ganaban las calles los empleados estatales pedían el pago de haberes en tiempo y forma, ni siquiera una mejora de los sueldos que se hallaban congelados, sino el simple reclamo ético de efectivización de pago de haberes en moneda nacional y no bonos como sucedía en aquella época, en que buena parte de los salarios eran en estos títulos de deuda. La hegemonía estatal siempre representó al otro con el tropo de lo salvaje, del monstruo caníbal que es necesario eliminar. El caníbal es la representación de un "Estado de apetito insaciable que se come a sus propios hijos" (Jauregui, 2008: 33).

Undiano trabaja algunos aspectos de las circunstancias socio-históricas del país, como el autoritarismo, el miedo, la relación dominador-dominado que, indirectamente persuaden al lector a la reflexión. El antropófago de Undiano seguirá cometiendo el mismo crimen con toda la impunidad, una y otra vez, repetido en esa última frase: "parece que la diversión me

va a durar un poco más de lo que pensaba…" (1995: 8). Advertimos también que se presentan sucesos caóticos que comparten un esquema narrativo de tensión creciente y llevan al lector a la escena final siempre macabra, horrorosa, teñida de una muerte sangrienta.

Consideraciones finales

La duda y el terror son los ejes que vinculan a ambos cuentos, la escritora elige para sus relatos iniciar con la ruptura de situaciones de la normalidad cotidiana, del sentido de lo habitual, de lo real, lo que constituye la razón para contar algo y para intentar precisar, en el relato, lo que se presenta como inefable.

El caos radica, básicamente, en el quiebre de un orden dado hasta entonces, lo conocido se vuelve extraño y, por lo mismo, impreciso y temible. Esta situación de extrañamiento se acentúa al comprobar la ambigüedad de la fuente del caos, se trata, evidentemente, de alguna clase de poder, pero indefinido tanto en su forma como en su alcance.

Al mismo tiempo, los personajes de Undiano se dejan llevar por las pasiones, por los deseos del inconsciente. Este tópico es explorado especialmente por las escritoras en el siglo XX, como Silvina Ocampo. Rosmary Jachson (1986) sostiene que la narrativa fantástica moderna es: "a literature preoccupied with unconscious desire"[10] (1986: 63). La autora observa en este género un dualismo como resultado de la dramatización de un conflicto entre el yo y su original y primario estado narcisista y el ideal de ego que frustra el deseo natural, reprimido por numerosos preceptos patriarcales, de género, religiosos o sociales.

Sin embargo, también encontramos en el cuento "Equivocado" el empleo del absurdo para provocar la reflexión sobre una realidad política y social inestable que crea cierta enajenación en el personaje/narrador.

Hay violencia, humor negro, sarcasmo e ironía que están operando de manera discursiva. La escritora a través del juego sin sentido, de lo ilógico, problematiza el marco referencial histórico. La configuración del espacio, de los personajes y la psi-

[10] "una literatura preocupada por el deseo inconsciente".

cología de los protagonistas le permiten trabajar, desde el absurdo, con una significación oblicua. Y poder buscar un sustituto para referenciar la violencia de ese momento histórico. Así construye ese mundo distópico, esa realidad monstruosa del canibalismo, en esa casa como metáfora del país, del poder dictatorial, de los desaparecidos, de las nuevas políticas neoliberales. Por ello, esa casa será un matadero, pero también será la cueva de cautiverio o el ámbito de operación del terrorismo de Estado.

La brecha que abren los personajes de Undiano en los parámetros de realidad nos hacen comprender que algo ha cambiado para siempre y que el nuevo orden no puede ser explicado, ni conjurado. La extrañeza generada por las acciones cerca a los personajes de manera paulatina pero definitiva, los aliena y arroja a una situación sin asideros. Lo extraño abre así un vacío infinito en su posibilidad. El abismo es, en los relatos, el motivo que condensa esta sensación de extrañamiento que supone lo enteramente nuevo e indefinido[11].

Undiano desestabiliza y dirige la mirada de su lector hacia las zonas más oscuras del ser humano. La utilización del grotesco puede conducir a la percepción trivial de los hechos y de los personajes. Sin embargo, convierte a los humanos en monstruos repulsivos y a la vez atractivos, son violaciones de las normas, son sacrilegios. La dualidad atrae al misterio que también provoca horror en su desmesura. Son algunos de los rasgos que están presentes en los cuentos de Mónica Undiano.

Así veremos que en la revista se publica una narrativa conflictuada donde se ponen en tensión los distintos niveles de la realidad, ligados a lo político, a la denuncia, a las costumbres y creencias, pero también a las subjetividades e identidades cerradas que se problematizan.

Los dos cuentos publicados en *El Duende* pueden ser clasificados como textos fantásticos de terror. En el conjunto de la revista vemos la convivencia de textos de escritores reconocidos y de otros escritores no reconocidos que recién inician su carrera y que muchas veces no son anunciados desde la

[11] En el siglo XX el hiperrealismo se destaca por el detalle, los personajes van haciendo un registro testimonial de los hechos. El fantástico hace sospecha sobre la existencia de otro orden más secreto y menos comunicable en este mundo. Así incluye los problemas del hombre y su realidad, más asociado a las pulsiones de las zonas psíquicas de la persona, por eso se dice que el fantástico es reemplazado por el psicoanálisis.

tapa de la revista, o forman parte de los números especiales que a su vez conforman antologías, como es el caso de los cuentos de Mónica Undiano. De esta forma, estos cuentos quedan en la periferia de las páginas de la revista son textos que no son tapa y junto a otros escritores locales van conformando un canon fronterizo.

La sintaxis que sigue la revista puede deberse a que ciertos autores, como los que figuran en las imágenes de las tapas que adjuntamos en este trabajo, son escritores reconocidos socialmente, con una trayectoria literaria propia, con capital simbólico; pero también puede deberse a que los textos analizados son cuentos. Mientras que Mónica Undiano forma parte de los escritores emergentes que, además es jujeña y no hacía mucho tiempo que había comenzado a publicar su literatura. La autora nos decía en la entrevista lo siguiente:

> Yo comencé a escribir mi primera novela cuando tenía 14 años. Luego seguí escribiendo cuentos y poemas. Mis primeras publicaciones fueron en la revista *El Duende,* pero nunca me consideré en esa época como una escritora prolífica, por el contrario, siempre estaba mirando a los grandes escritores, a Fidalgo, a Groppa, de ellos aprendía, ellos eran escritores. (Dávila, 2023)

La configuración ficcional de la revista responde al capital simbólico de los autores que participaron en ella. Alejandro Carrizo con *El Duende* habilitó sus columnas a un nutrido grupo de escritores. Entre ellos, como lo menciona Undiano, a los escritores con voces legitimadas y legitimadoras de la revista *Tarja*. Así también, nombra a los escritores que emergen en los noventa, que en realidad inician su labor en los ochenta (Baca, Alabí, Mamaní, Undiano, entre otros). Allí podemos inferir que no existe en Carrizo una intención parricida con respecto a la generación de los escritores de *Tarja.*

Consideramos que escritores como Mónica Undiano han logrado desarrollar una corriente fantástica jujeña desde la mirada occidentalista. Pero esta literatura ya venía desarrollándose en otros escritores como Héctor Méndez, Carmela Ricotti, Tito Magi, entre otros. Esta literatura local se irá expandiendo a nivel nacional a través de *El Duende*.

El trabajo que Alejandro Carrizo realiza con la revista pone el acento en algunos puntos clave de esta narrativa. Los aportes de nuevas escritoras como la que analizamos, la incorporación de una literatura fantástica de terror que también nos habla del contexto sociocultural problemático de los noventa. Así, el director demuestra que los textos publicados dan cuenta de la complejidad, dinamismo y vitalidad de una cultura que, lejos de fosilizarse, revive en las páginas de El Duende.

Alejandro Carrizo establece

> vínculos escriturales con la historia, tanto en sus aspectos remotos cuanto en sus aspectos recientes, se hace evidente que lo reciente y lo remoto ingresan en un juego de estrategias del decir, en las que afinca la memoria. (Romano Sued y Arán, 2005: 17)

Así, *El Duende* se constituye en una verdadera "máquina" crítica y a la vez, estética, ideológica. Un arma de combate, en la lucha de un pasado y un presente convulsionados, para interpelar a los miembros y lectores de la revista.

En las páginas de una revista distintos escritores dan a conocer la posición política-cultural respecto del momento que los rodea, pero también tiene la finalidad de posicionar al escritor en el campo intelectual. Las revistas culturales fueron imprescindibles para la producción de debates, intercambios literarios, estéticos e ideológicos entre los escritores; conformaron ámbitos de sociabilidad e identidad intelectual, espacios donde se manifestaban los programas estéticos e ideologías, de cruce entre los programas políticos y culturales, acuerdos y confrontaciones, intervenciones públicas y privadas, denuncias o proclamas.

Bibliografía

CARRIZO, A. (1995) Revista *El Duende* N°15 y N° 18. Jujuy: El Duende.

DÁVILA, J. (2023) *Entrevista a Mónica Undiano.* Versión taquigráfica no publicada.

FREUD, S. (1919) "Lo siniestro". En: *Obras Completas*, Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva.

JACKSON, R. (1962) "Lo oculto de la cultura". En: Roas, D. (comp.) *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arcos Libros.

JAUREGUI, C. (2008) *Canibalia. Canibalismo, Calibanismo, Antropofagia cultural y consuma en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

ROAS, D. (2001) "La amenaza de lo fantástico". En: Roas, D. (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.

ROAS, D. (2008) "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". En: *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Universidad Carlos III.

ROAS, D. (2001) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Lecturas.

ROMANO SUED, S. y ARÁN, P. (2005) *Los 90. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké.

TERRÓN DE BELLOMO, H. (2007) *El saber de los relatos*. Córdoba: Ferreyra Editor.

TODOROV, T. (1982) *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.

El enigma animal en la narrativa de Antonio Nella Castro

Raquel Guzmán
CIUNSa
radallac@yahoo.com.ar

Sabed ser lo que sois,
enigmas siendo formas.
Rubén Darío, "Filosofía"

Cuestiones iniciales

El universo animal se desplaza en la naturaleza, con sus formas, movimientos, colores, sus infinitos tamaños pero también en los discursos a través de estudios biológicos, históricos, hipótesis evolutivas, en el arte como motivo de figuraciones de diversas tendencias estéticas en la plástica, la escultura, la fotografía, el cine. A veces, como mansa compañía para los humanos, y en ocasiones, como terrorífica amenaza, pero siempre dinámico e inquietante. En literatura, la mitología ha conformado un cosmos con sus jerarquías, conductas y relatos, en versiones que atraviesan los tiempos y las culturas. Se trataba de representar la divinidad pero, a la vez, de reconocer en el animal una entidad indescifrable que, en ese mismo misterio, abría las posibilidades de conexión con otros mundos. En la mitología egipcia, por ejemplo, puede verse que un mismo animal se asocia a diferentes divinidades con las que comparte algún o algunos atributos, es decir, el animal no ha sido divinizado, sino que es una forma de representación, a partir de aquellos rasgos sobresalientes o valiosos, el carácter nutricio de las vacas, la vivacidad del gato, la paciencia del buey, la mirada y la ferocidad del halcón. Es por ello que los animales alimentan la iconografía del mundo antiguo, en ocasiones solos y a veces asociados a representaciones antropomórficas de las divinidades, como el águila de Zeus o la paloma de Venus. El cristianismo también acudió a figuras de anima-

les para simbolizar cualidades o acciones que fueron consolidándose en el discurso religioso y fueron objeto de análisis y exégesis, como la identificación de Cristo con el cordero, el pez y el pelícano o el Espíritu Santo con la paloma. En América, animales como el guacamayo, la serpiente o el jaguar representaban las distintas fuerzas de la naturaleza y la posesión de su piel o sus plumas permitía a los humanos compartir las potencias recónditas del animal.

Es tan fuerte esta presencia desde los albores de la humanidad, que se puede hablar de una zoomitología que atraviesa el arte en todas sus expresiones, aún la música y el ballet (de la Torre Montes, 2003), y se hace palpable en las nominaciones astronómicas como también en la astrología china. En las metáforas de uso, los animales se asocian a características psicológicas, físicas y de comportamiento de los seres humanos tanto en expresiones de la tradición cultural, como de bromas y socarronerías. Bajo estas condiciones, el animal forma parte de un todo dinámico e inconstante que no puede definirse por la forma, el tamaño o la clase, sino por el complejo modo como se relaciona con la totalidad de la naturaleza y las innúmeras reacciones que el día, la noche, la luz, la oscuridad, los cambios de estación, los olores, los sonidos le producen.

En esta larga tradición ocupa un lugar singular el relato del diluvio, cuyos antecedentes se remontan a los relatos del cercano oriente, se registran en la mitología griega y son retomados en *Las Metamorfosis* de Ovidio, para encontrar una de sus versiones más difundidas en el relato bíblico del Génesis. Si bien son semejantes en sus fundamentos, cada relato tiene sus particularidades, según la red textual en la que anclan y las variaciones espaciales en las que se ubican. Se trata siempre de un desafío de los hombres hacia la divinidad, bajo la forma de desobediencia, provocación, arrogancia, sin embargo el castigo no es absoluto, sino que se salva a algún grupo o bien, se destruye una civilización para crear otra, tal el caso del relato de Viracocha, que con el diluvio destruye a los gigantes y crea la civilización humana. El agua es también elemento común y alcanza siempre proporciones hiperbólicas, anegando el planeta o la región durante largo tiempo, una suerte de purificación para sostener una humanidad nueva. La salvación se logra a través de un sacrificio, la huida en barco, el arca o en cuevas en el interior de la tierra, según los

distintos relatos, y en cuanto a quienes son resguardados vemos que en ocasiones son los sabios, en otras mitologías los elegidos y en algunos casos nadie. Entre los resguardados suelen estar con frecuencia los animales, a fin de repoblar el mundo nuevo que se va a inaugurar, y éste es el punto que nos interesa, el lugar que se les adjudica a los animales en el relato.

Consideraremos aquí *Crónica del diluvio* (1986) de Antonio Nella Castro[1] donde un profuso mundo animal va trazando los límites y desbordes del mundo humano en una red que se articula con la mitología, el relato del Génesis y el propio bestiario de otras obras de este autor. En *El ratón,* novela premiada por editorial Planeta en 1969, un presidiario encarcelado por homicidio tiene como confidente a un ratón, horadando las frontera entre lo humano y lo animal, estrategia que continuará en *Crónica del diluvio*, para mostrar a esos seres enigmáticos que anuncian, conectan y conducen a los humanos hacia dimensiones desconocidas. Estas tres funciones se manifiestan en la literatura de Nella Castro bajo formas retóricas, giros y usos de símbolos con los que interroga al universo, a la historia y a las convenciones culturales en una actitud desafiante y a la vez desesperanzada.

Del relato bíblico a la novela

En un estudio de 1986, Alicia Chibán explora la novela siguiendo tres direcciones: el testimonio –en tanto narra los motivos y la experiencia del arca y el diluvio–, la memoria –en la medida que también atiende a las diferentes edades del mundo y sus conflictos– y la profecía, ya que la voz enunciativa se configura desde un Noé "fuera del mundo" para dar cuenta del saber total. Estas tres categorías le permiten a la autora dar cuenta de la complejidad narrativa donde se entrecruzan voces de distinta procedencia y se anudan el tiempo mítico y el tiempo histórico:

[1] Antonio Nella Castro nació en Salta en 1921 y se radicó desde los 26 años en Capital Federal. Ha publicado, en poesía: *Tiempo de acuarela* (1945), *La elegía heroica* (1950), *El potro pintado* (1959) y *Baguala solamente* (1972). En narrativa publicó *La mestiza* (1957), *El ratón* (1970, Premio Planeta de Argentina) y *Crónica del diluvio* (1986). En 1973 la Sociedad Argentina de Escritores lo distinguió con la Faja de Honor por su libro *Baguala solamente* (Primer Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires). Permanecen inéditas su novela *El útero de ladrillos* (novela) y una antología de su obra poética, así como su obra de teatro "Los ojos azules como papá". Falleció en Salta, el 22 de julio de 1989.

> Noé ficcionaliza así la tarea historiográfica traduciendo los acontecimientos históricos a un orden escritural que los proyecta hacia el mundo del sentido; narrándolos, los resignifica y revela. No deja de ser emblemático al respecto, que confiese llevar siempre consigo el libro de su tío Tereh (la suma del conocimiento) cuya copia está enterrada: la historia es escritura y su sentido debe "des-enterrarse", ser leído, re-escrito y entregado (Chibán, 1986: 102).

En este estudio, la referencia a los animales es breve y sólo atiende a la simbología dual de cielo-tierra o arriba-abajo, a las que Noé alude sobre todo en sus referencias a la vida cotidiana en el arca. Si retomamos el relato bíblico[2], hipotexto de

[2] 6:13 Dijo, pues, Dios a Noé: He decidido el fin de todo ser, porque la tierra está llena de violencia a causa de ellos; y he aquí que yo los destruiré con la tierra. 6:14 Hazte un arca de madera de gofer; harás aposentos en el arca, y la calafatearás con brea por dentro y por fuera. (…) 6:18 Mas estableceré mi pacto contigo, y entrarás en el arca tú, tus hijos, tu mujer, y las mujeres de tus hijos contigo. 6:19 Y de todo lo que vive, de toda carne, dos de cada especie meterás en el arca, para que tengan vida contigo; macho y hembra serán. 6:20 De las aves según su especie, y de las bestias según su especie, de todo reptil de la tierra según su especie, dos de cada especie entrarán contigo, para que tengan vida. (…) 7:2 De todo animal limpio tomarás siete parejas, macho y su hembra; mas de los animales que no son limpios, una pareja, el macho y su hembra. 7:3 También de las aves de los cielos, siete parejas, macho y hembra, para conservar viva la especie sobre la faz de la tierra. (…)7:8 De los animales limpios, y de los animales que no eran limpios, y de las aves, y de todo lo que se arrastra sobre la tierra, 7:9 de dos en dos entraron con Noé en el arca; macho y hembra, como mandó Dios a Noé. (…)7:14 ellos, y todos los animales silvestres según sus especies, y todos los animales domesticados según sus especies, y todo reptil que se arrastra sobre la tierra según su especie, y toda ave según su especie, y todo pájaro de toda especie. 7:15 Vinieron, pues, con Noé al arca, de dos en dos de toda carne en que había espíritu de vida. (…) 7:21 Y murió toda carne que se mueve sobre la tierra, así de aves como de ganado y de bestias, y de todo reptil que se arrastra sobre la tierra, y todo hombre. 7:22 Todo lo que tenía aliento de espíritu de vida en sus narices, todo lo que había en la tierra, murió. 7:23 Así fue destruido todo ser que vivía sobre la faz de la tierra, desde el hombre hasta la bestia, los reptiles, y las aves del cielo; y fueron raídos de la tierra, y quedó solamente Noé, y los que con él estaban en el arca. (…) 8:1 Y se acordó Dios de Noé, y de todos los animales, y de todas las bestias que estaban con él en el arca; e hizo pasar Dios un viento sobre la tierra, y disminuyeron las aguas. (…) 8:6 Sucedió que al cabo de cuarenta días abrió Noé la ventana del arca que había hecho, 8:7 y envió un cuervo, el cual salió, y estuvo yendo y volviendo hasta que las aguas se secaron sobre la tierra. 8:8 Envió también de sí una paloma, para ver si las aguas se habían retirado de sobre la faz de la tierra. 8:9 Y no halló la paloma donde sentar la planta de su pie, y volvió a él al arca, porque las aguas estaban aún sobre la faz de toda la tierra. Entonces él extendió su mano, y tomándola, la hizo entrar consigo en el arca. 8:10 Esperó aún otros siete días, y volvió a enviar la paloma fuera del arca. 8:11 Y la paloma volvió a él a la hora de la tarde; y he aquí que traía una hoja de olivo en el pico; y entendió Noé que las aguas se habían retirado de sobre la tierra. (…)8:17 Todos los animales que están contigo de toda carne, de aves y de bestias y de todo reptil que se arrastra sobre la

Crónicas del diluvio, observamos que la presencia animal tiene un carácter anafórico, es una reiteración discursiva que va engarzando todo el relato marcando que su salvación es tan importante como la de los humanos pero también que constituyen una unidad en el mundo que se destruye y en el mundo futuro que se construirá. Están inscriptos en el pacto que hacen Dios y Noé e identificados por tipo, género, especie, remarcando el ingreso al arca y la salida al mundo que sucederá al diluvio, acentuando la importancia de que se cuide su vida. Por otra parte, si bien algunos son nombrados por grupo de pertenencia, los limpios y lo que no son limpios, los del cielo y los de la tierra, otros son identificados por sus nombres y dotados de acciones específicas y fundamentales, como la paloma y el cuervo. Asimismo son objeto de constante atención de la voz y la mirada divina, "se acordó Dios de Noé y de todos los animales", en un plano semejante con los humanos que han sido "elegidos" para los nuevos tiempos.

Los tres capítulos que conforman el relato bíblico son expandidos en la novela, casi como una forma de incrustar la historia entre los versículos. La narración va tomando forma con la incorporación de acontecimientos históricos que ponen de manifiesto que "la tierra está llena de violencia" (*Génesis* 6: 13), el nazismo, las guerras mundiales, el peronismo, son ocasión de revisar las actitudes humanas, sus contradicciones, los errores y aciertos que fueron construyendo las civilizaciones. La carne y el espíritu están tensionados no sólo en los sujetos sino también en las sociedades y muy pocas veces es posible vencer al crimen, al terror y al fanatismo. Entre las referencias a la vida familiar y cotidiana en el arca, se cuelan las pasiones, la saña, los disgustos a pesar de que todo lo nefasto de la tierra debía morir.

La novela se organiza en diecinueve capítulos señalados con números romanos, además de un Prólogo y un Epílogo. A su vez cada capítulo tiene un título donde puede observarse la impronta del relato bíblico ("La lluvia", "La lluvia honda", "La hecatombe", "La hora del cuervo", "La hora de la paloma"). Al respecto, Alicia Chibán observa que al relatar lo que ya se sabe, está la voluntad de reinterpretar los hechos, acercarlos, y la intención de revelar el sentido histórico y humano de los

tierra, sacarás contigo; y vayan por la tierra, y fructifiquen y multiplíquense sobre la tierra. (…) 8:20 Y edificó Noé un altar a Jehová, y tomó de todo animal limpio y de toda ave limpia, y ofreció holocausto en el altar.

acontecimientos. La fragmentación, la incorporación de distintas voces, las mutaciones en espacio y tiempo, así como la apelación a saberes populares, a conocimientos científicos y al contrapunto entre distintas visiones del mundo vuelven a leer/ escribir el relato bíblico. Sin embargo, cabe observar que más allá de la reescritura que pone en escena la novela, está también el planteo existencial acerca del mundo, la vida, el sentido de la creación, los interrogantes por lo humano, y es aquí donde sostenemos nuestra hipótesis de que en la narrativa de Nella Castro hay una perspectiva holística donde el universo es un mecanismo vital, una energía en constante e indescifrable transformación y los animales son seres diferentes de los humanos pero no por ello simples o fáciles de entender, sino por el contrario, la falta de un lenguaje común con los humanos los hace más enigmáticos.

Las peripecias del cuervo y la paloma se narran de manera semejante al relato del Génesis. Hay en Noé una absoluta confianza en su poder para interpretar las actitudes de las aves y las envía como un general que manda una vanguardia a la batalla, sin embargo busca una sintonía con cada una de ellas, reconociendo sus diferencias y los márgenes de imprevisibilidad que poseen. Ambos pájaros remiten a símbolos contrapuestos, sin embargo su carácter de ave los hace compartir la conexión entre la tierra y el cielo, lo material y lo espiritual, lo conocido y lo desconocido.

Siguiendo el relato bíblico, los animales se distinguen entre puros e impuros, y en cuanto a su ubicación en el arca forman tres grupos que se nombran como bestias, pájaros y domésticos. El discurso narrativo se detiene en las reacciones de los animales cuando presienten la hecatombe, y el arca está a punto de sufrir los ramalazos de vientos y oleajes:

> Sólo los animales están más desasosegados que nunca (…) No hay uno sólo que esté tranquilo. Y han transformado la nave en una lúgubre orquesta de sonidos de toda especie y tono. Y lo inesperado. Las aves y pájaros tampoco tienen paz. Pían angustiosamente y se estrellan contra los barrotes de las jaulas golpeándose sin piedad. El capacho de los cardenales es una carnicería. Más de la mitad se han suicidado degollándose entre las varillas y destrozándose con sus picos. Y eso que puse particular empeño al construir sus cestos porque sé que no

> saben vivir en cautiverio (Nella Castro, 1986: 161-162).

Noé sabe que está cumpliendo un mandato divino, sin embargo, no logra comprender cuál es el saber de las aves, de qué manera perciben la inminente hecatombe, pudo elegirlas, organizarlas, clasificarlas pero reconoce una entidad diferente a la que es imposible acceder. En esa nave, metáfora del mundo, el patriarca ejerce el poder supremo y por ello elige a los animales para continuar la vida que sobrevenga luego del diluvio, la muerte entonces aparece como una fractura del orden establecido, hay un mundo que comienza a resquebrajarse. En forma paralela la novela cuenta las relaciones familiares de Noé, su esposa e hijos, como asimismo las familias de estos y los recuerdos de tíos, primos y amigos antes de subir a la nave, se traza así una red de relaciones que, en muchos momentos, establece una relación especular con el mundo animal, tanto por oposición como por contigüidad, trazando semejanzas y diferencias entre lo humano y lo animal, sus inquietudes, comportamientos e interrogantes.

Fisurando el relato del Génesis se inscribe la historia a través de voces y narraciones de carácter mítico, o registradas en la memoria de las diversas culturas. Este contraste da a la novela ese carácter de "saber total" del que hablaba Chibán, pero se trata sólo de un saber histórico, donde el discurso pretende configurar una unidad de sentido. En este contexto los animales producen el desborde y la negación del relato, el desborde en tanto no pueden ser reducidos a la historia y la negación en tanto impugnan la racionalidad occidental, ofrecen una resistencia inscripta como enigma.

El desborde y la impugnación

La trama discursiva de *Crónica del diluvio* incluye incrustaciones narrativas sobre el comportamiento de los animales dentro y fuera del arca. Antes de la partida ya manifiestan actitudes poco habituales: los pájaros se ausentan, las ovejas entran en pánico, los caballos hacen oír relinchos estremecedores. Son anuncios o indicios que Noé interpreta y pretende transmitir a su familia, pero no encuentra eco. Acusado de loco, autoritario o temeroso, va quedando solo, pero persiste en leer en el libro de la naturaleza la constatación de la palabra divina. En el relato de Lud, el maestro, es constante la referencia al animal como metáfora para entender las complejas

dimensiones del mundo, es el caso de la fábula del Grillo y el Búho, donde los distintos personajes constituyen una clave para explicar las fuerzas sociales en pugna. Al respecto, en las enseñanzas del sabio, el grillo aparece como símbolo de rebeldía y su canto como una distinción:

> Lo que sí podría aceptar como maestro es la responsabilidad que me cabe de fabricar grillos, pues yo les enseño a cantar a mis alumnos. Y lo hago porque esa es la escalera por donde el hombre sube al ángel. (p. 67)

Se produce así un doble movimiento que desborda la historia, la fábula como abstracción de las fuerzas sociales –activismo, burguesía, verdugos– donde juegan sus roles los animales y, a la vez, la capacidad del canto de grillos (pero también pájaros y ranas) de conectar lo terreno con lo celestial. Se genera así un tercer espacio, un lugar de intercambio, una frontera donde estos traductores ejercen potestades incomprensibles para los humanos. El vuelo, con sus formas, tiempos, recorridos; el canto, con sus tonos timbre, duración; la posición del cuerpo, mirando arriba o abajo; el espacio en que viven, agua, aire, tierra, lo claro, lo oscuro, lo colorido, es una totalidad que escribe una lengua a la que los humanos apenas tienen acceso y lo leen a ciegas, tentando aquí y allá.

Cabe advertir que este sesgo permite ver al animal resistiendo a la historia; no hay en ellos transformaciones: los cuervos y las palomas continúan con los hábitos y cargas simbólicas que los acompañan desde hace siglos, mientras hombres y mujeres fluctúan con los desafíos del contexto, las pasiones que los atraviesan o las interpelaciones que reciben.

> Recuerdo que cuando Cam era niño, una tarde cruzando la pradera, vimos a mi amigo Nathán que, azada en mano, laboraba su huerta. Al divisarnos, el viejo alzó la vista y me gritó: "¡Noé! ¡No críes hijos! ¡Cría puercos!". Entonces me reí. Pero nunca he podido olvidar su frase. (p. 27)

Otra forma de ese desborde provocado por los animales en el mundo narrado es la inclusión de expresiones populares y refranes, donde aflora la vida animal como metáfora de los pliegues de la vida humana. "No se puede vivir en el barro, como los sapos, sin tomar por lo menos su color" (p. 37), "los

chanchos no miran al cielo y viven gordos" (p. 42); "[los hombres tienen] una sangre de gallos de riña balanceadamente mezclada con la de los caballos de carrera" (p. 306). Donde la propia humanidad se vuelve inexpugnable sobreviene la representación a través de lo animal:

> La rivalidad de las razas en el liderazgo del mundo fue el principal motivo. De nuevo el animal competitivo entró a gravitar. Si los blancos dominantes no aumentaban, en algún momento serían fagocitados por los negros o por los amarillos. Había pues que cuantificarse así el mundo reventara como una víbora que se traga un escuerzo. (p. 306)

Asediar los sentidos a través de estas calificaciones, descripciones o comparaciones pone en evidencia la complejidad del mundo de la naturaleza, por un lado, y la dificultad de la racionalidad humana para comprenderlo, por otro. Si bien la ciencia, a la que hay constantes referencias en la novela, puede dar cuenta de aspectos físicos, geográficos, astronómicos, ese avance hace más evidente los lugares a los que no puede llegar, entre los cuales ocupa un lugar preponderante el sentido de la vida, las emociones y las pasiones, el tiempo, el espíritu, la muerte. En el momento en que el diluvio ha cedido, el arca comienza a aquietarse, las aguas bajan y se espera ya volver a la tierra, el patriarca expresa:

> Y, en seguida una sinfonía bárbara, una música salvaje brotando de la garganta de los animales, que rebasó todo el ámbito y me obligó a pensar que, también ellos, sabían que habíamos regresado a la patria (…). Ya no éramos peces en medio del océano. Eventualmente nos habíamos transformado en un nidal de ranas al borde de la charca. ¡Y eso nos llenaba de satisfacción! ¿Qué podía tener de insólito, entonces, que también los pájaros se hubieran puesto a cantar? (p. 286)

En la lógica kantiana, la superioridad humana sobre el animal acuñó una forma de representación que fue cuestionada por distintos filósofos como Hobbes y Nietzsche, que advierten que es el resultado de una perspectiva logocéntrica que busca subsumir la vida de la naturaleza. El arca, como el zoológico, se constituye, desde esa perspectiva, como espacio de refugio y por ende de salvación. Esta consideración aparece

impugnada en la novela, ya sea porque se ve morir a los que se intentó salvar, o bien porque cada personaje –Noé, esposa e hijos– asumen diversas posiciones respecto al sentido de resguardarse. Para algunos el encierro es injustificable y lo manifiestan en todos los momentos de preparación, viaje y retorno del arca, mientras que para otros es invisible, el arca es la maravillosa posibilidad de la vida propia y del mundo, en esta tensión se busca en los animales los indicios para comprender lo que ocurre.

La vida en el arca se supone planificada, organizada, jerarquizada, pero el animal resiste el control y la domesticación, son cuerpos que no pueden ser administrados y se pone en crisis la superioridad humana. Tanto el cuervo como la paloma hacen lo que los humanos no pueden, llegan a donde ellos no pueden llegar y traen información que nadie más puede recoger. Pero, a la vez, cabe considerar que la novela traza una historia del mundo, acontecimientos previos y posteriores al diluvio, donde también se pone de manifiesto la imposibilidad del control sobre la vida, las pasiones y las ambiciones, y en cada una de esas instancias se recurre a los animales como instancia figurativa:

Dice Noé: "Debe ser nomás, como decía mi padre, que la cigüeña que me trajo se equivocó de galaxia" (p. 53). En el capítulo VIII, las guerras que asolaron al mundo desde la más remota antigüedad se presentan bajo el título "Los pretorianos", desde Alejandro Magno a Hitler, desde los griegos a Perón y se afirma del militarismo: "en vez de ser un Júpiter encaramado a una nube olímpica, era sólo un orangután trepado a un baobab" (p. 128). Respecto al camarada que le cuenta la historia de la civilización incaica, el narrador dice:

> Cuánto tiempo ha pasado desde que mi amigo, el africano que amaba más a los elefantes que a sus colmillos, se fuera de Larak, camino del desierto! Yo era entonces un hombre joven. (p. 259)

Esta recurrencia de la figura animal manifiesta también la limitación del logos. Si lo que está en juego es la producción de lo humano (Agamben 2002), la novela textualiza la nostalgia por lo animal, no sólo como un pasado, sino también como espacio generativo de sentido, un lenguaje otro, una diferente clave del mundo que se intuye pero es inaccesible.

El camino animal

Lourdes Bonhome Pulido (2016), en un minucioso análisis de las fuentes del relato del diluvio, acude a la Epopeya de Gilgamesh y observa que, en cuanto al pasaje de la nave o arca, se consigna que cargó en la nave todo lo que tenía, oro, plata y "simiente de todo lo vivo", así como a su familia y parentela, mientras el Noé bíblico recibe de Dios la lista de aquellos que se salvarán del diluvio con él. Noé, al igual que Uta-napisti, lleva a bordo del arca "fieras del monte" y "bichos del monte", en este caso, "aves del cielo", "animales" y "reptiles de la tierra", así como a su familia, mientras que Josefo en *Antiquitates iudicae* cita que subieron al arca criaturas de todas las especies, macho y hembra, para preservarlas (Bonhome 2015: 43). En estos relatos, los animales vuelven a aparecer una vez acabado el diluvio, para constatar si hay tierra seca, Uta-napisti envía una paloma, una golondrina y un cuervo para tal tarea, Noé –como ya dijimos– envía una paloma y un cuervo, mientras que Josefo alude a las mismas aves. A su vez, la fuente de Flavio Josefo es Beroso, el caldeo que, en el final de su narración del diluvio, sólo refiere que se envían aves, sin precisar su clase.

Desde el punto de vista de los estudios teológicos, Gómez Alarcón (2019) explica dos vertientes en el relato del diluvio: por un lado, la tradición yihadista que es de orden terrestre; Dios modela el mundo como un artesano, el mal es la amenaza a este proyecto y el diluvio adquiere un carácter reparador para no dejar al mundo en poder del mal; por otro lado, la tradición sacerdotal, que es acuática, y pone el acento en el hombre "justo" que cumple la voluntad divina; y así como Dios creó el mundo separando las tierras y las aguas, así también el diluvio le permite a Noé renovar el mundo (Gómez Alarcón 2019: 12-13).

Al articular la narración bíblica con la historia de occidente, *Crónica del diluvio* pone en crisis e impugna la expectativa que abrían aquellos relatos en un doble sentido: por un lado muestra la condición humana como un triunfo del mal y por otro, sitúa a los animales en un lugar central para confrontar e interpretar a la humanidad caída.

En el marco de la investigación que aquí nos convoca, elegir el camino animal como tópica demanda recorrer el espacio literario desde la duda y la incertidumbre, asediar los textos

para registrar ese pliegue de sentido que lo no humano inscribe en el universo literario. Habitualmente visto como contexto, como paisaje, como escenario, el mundo animal configura además en poemas y relatos un conjunto de representaciones que pone al lector en el filo del mundo, lo conecta con lo ominoso, lo secreto, lo inadvertido y desde allí con el caos primigenio.

En *Crónica del diluvio*, Antonio Nella Castro construye una novela profundamente enraizada con los debates políticos del siglo XX, a partir de la recuperación del relato bíblico. La revisión histórica y el arca establecen diversas conexiones, en sus luchas veladas o abiertas, en las tensiones éticas y políticas, en el modo de construcción del poder. El arca es un holograma del mundo en su devenir y un límite en la comprensión humana de la vida y la muerte. Los animales potencian ese límite, esa barrera del sentido en tanto son ellos mismos incomprensibles, instalan así lo monstruoso y lo deforme del mundo, no como materia sino como enigma.

Bibliografía

AGAMBEN, G. (2002) *Lo abierto. El hombre y el animal.* Valencia: Pre-textos.

BONDHOME PULIDO, L. (2016) *La recepción del relato del diluvio universal en fuentes siriacas y árabes*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Campus de Rabanales, España.

CHIBÁN, A. (1986) "Testimonio, memoria y profecía en *Crónica del diluvio* de Antonio Nella Castro". *Inti: Revista de literatura hispánica*, Nº 24: https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss24/7

DE LA TORRE MONTES, V. (2003) "Animales en la mitología". Discurso de ingreso como Académico correspondiente. *Anales de la Real Academia de Ciencias Veterinarias de Andalucía Oriental*. Vol. 16 (1), diciembre de 2003, 92-107: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7458032.pdf

GÓMEZ ALARCÓN, S. (2019) "Perspectiva teológica del texto bíblico del diluvio en Gen 6,1-9,17: La novedad del mensaje bíblico en el material del diluvio". *Phainomenon*, Vol. 18, N°1, 11-22: https://revistas.unife.edu.pe/index.php/phainomenon/article/view/1370/1423

GUTIÉRREZ, R. (2015) "*Crónica del diluvio*, un relato del tiempo perdido". *Letras y Artes de Combate*, blog del autor, 23 de noviembre de 2015: https://letrasyartesdecombate.blogspot.com/2015/11/cronica-del-diluvio.html

MARIÑO FERRO, X. (2021) "Animales Divinos". *Medievalista*, N° 29, enero 2021, 297-322: http://journals.openedition.org/medievalista/3923

NELLA CASTRO, A. (1986) *Crónica del diluvio*. Buenos Aires: Legasa.

VACCARO, S., & RODRÍGEZ, A. M. (2010) "Biopolítica y zoopolítica". *La torre del Virrey*, Nº 9, febrero 2010, 25-33: https://revista.latorredelvirrey.es/LTV/article/download/718/636

Artículos periodísticos

AA.VV. (2019) "Antonio Nella Castro". Revista *Folklore* http://revistafolklore.com.ar/antonio-nella-castro/

BLASI BRAMBILLA A. (1970) "Premios, libros, presentaciones", *Estudios* Nº 611, junio de 1970, 42-45: https://racimo.usal.edu.ar/3340/1/jun1970_premios%2C_libros.pdf

MULONI, N. (2009) "Antonio Nella Castro, un navegante de todos los tiempos y modos de la esencia humana". *AgenSur*: Agencia de Noticias del Mercosur: http://www.agensur.info/2016/12/perfiles-antonio-nella-castro.html

Conformación de un *Neogótico* en "Mameluco" y "Crayones" de Verónica Barbero

Facundo Vargas
Universidad Nacional de Jujuy
facundovargas90@hotmail.com

Introducción

El gótico surge en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII, en reacción al paradigma racionalista de la Ilustración, que reduce la aprehensión del mundo y del Hombre a lo que puede ser interpretado y explicado por la razón. Se suele partir de *El castillo de Otranto* (1767) de H. Walpole como la obra inaugural de este estilo, que luego sentará las bases para la conformación del terror y el fantástico, según críticos como Caillois (1970) y Todorov (1982). Se trata de una narrativa que va a revalorizar lo irracional y en donde priman, entre otras cosas, los elementos sobrenaturales y demás fenómenos que la razón no podía explicar o que se negaba a reconocer. El gótico y, más tarde, la literatura de terror, van a representar momentos de crisis y profundos cambios sociales y políticos[1].

En su libro *El horror sobrenatural en la literatura* (1989), Lovecraft enumera algunas convenciones del gótico respecto a los personajes y el espacio. Según las reseñas que hace sobre la obra de Walpole, observa que los acontecimientos se suceden siempre en castillos sombríos, cementerios, bosques, montañas, y pantanos, etc. Se trata de espacios que buscan generar lo espeluznante y potenciar la extrañeza a través de recursos como sombras, luces extrañas, telarañas, espacios reducidos y agobiantes o inmensos e inabarcables. A la par, una serie de personajes casi invariables frecuentan las narraciones: el villano perverso, enfermo o corrompido; la heroína

[1] Podemos citar como ejemplos al *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, cuya trama se desarrolla como una fuerte crítica hacia el progreso sin contemplaciones éticas de la ciencia, el culto a la razón y un ferviente humanismo antropocéntrico; o el *David Copperfield* (1849) de Charles Dickens, que gira en torno a las temáticas que se desprenden de la Revolución Industrial, como la desigualdad económica y la explotación infantil.

"pura y eternamente perseguida", y apariciones, fantasmas o monstruos (físicos y/o morales).

La presencia de una criatura monstruosa es una característica sumamente importante del género del horror. En *La filosofía del terror o paradojas del corazón* (1990), Nöel Carroll explica que éste debe representar una amenaza mortal para los personajes. El monstruo y la monstruosidad se han definido a lo largo de la historia de múltiples maneras, y desde diversas disciplinas: biología, antropología, filosofía, literatura, arte, etc. Este se caracteriza, en general, por presentar un desvío, un desequilibrio (físico, fisiológico y/o moral). Se trata de un ser fronterizo, oculto, extraño, lejano, pero extrañamente semejante al hombre.

En el prólogo al libro *Las mil caras del monstruo* (2012) Ana Casas revisa algunas definiciones y reflexiones en torno a la figura del monstruo. Comienza recuperando a Noël Carroll, de quien destaca la estructura combinatoria que propone del monstruo a partir de su naturaleza esencialmente impura. Las posibilidades combinatorias del monstruo se sostienen sobre cinco procedimientos: el primero, es la **fusión**, en donde "se confunden especies diferentes"; pero no se trata de especies solamente sino también, podríamos decir, de reinos o dimensiones diferentes, ya que la autora ejemplifica con el zombie o la momia, que están vivos y muertos a la vez, mientras que entre especies diferentes podemos encontrar seres como el hombre-lobo. El segundo proceso es la **fisión**, en donde se superponen "elementos categorialmente contradictorios que se distribuyen en identidades diferentes, aunque metafísicamente relacionadas" (2012: 6). Este es el caso del doble maligno, tan conocido del gótico. Luego tenemos la **magnificación**, que consiste en un incremento de las facultades o características de la criatura monstruosa. La autora cita como ejemplo a King Kong y *Tiburón*, casos paradigmáticos de esta deformación monstruosa. En cuarto lugar, la **masificación**, que consiste en la agrupación de los seres monstruosos; tal es el caso de la representación del zombie en masas. Y, finalmente, la **metonimia terrorífica**,

> casos en los que determinados elementos enfatizan la naturaleza impura y repugnante de la criatura monstruosa asociado a dicho ser y objetos que en

> sí mismos resultan repulsivos y fóbicos, como ciertas partes del cuerpo, sabandijas, esqueletos y toda forma de inmundicia. (2018: 7)

Estas son las cinco posibilidades que trataremos de identificar, si es que encuentran desarrollo, en el corpus seleccionado.

Si se consideran estas características constituyentes del gótico, cabe cuestionarse por qué o cómo es posible postular un *neogótico* en la narrativa reciente del NOA, es decir, en un contexto tan lejano sociocultural y temporalmente. La respuesta inmediata sería que se debe a que el miedo es la principal intencionalidad estética de estas narrativas, y los elementos se reubican y mutan para renovar el estilo (tal y como veremos en el caso de los viejos castillos, los personajes y monstruos, y fenómenos de naturaleza desbordante como tormentas, etc.). Pero surge, además, el interrogante de si este *neogótico* situado en el NOA se establece también a partir de una reacción frente a un nuevo paradigma que la narrativa reciente busca desmontar; y qué miedos e incertidumbres representa la misma. Esta cuestión mayor es la que pretendemos responder a través de la lectura y el análisis sociocultural y semiótico de los elementos que van a configurar el horror y la monstruosidad en dos cuentos de Barbero: "Mameluco" y "Crayones".

El neogótico de Barbero

En el campo de la narrativa argentina reciente se observa una reactualización del terror que aborda problemáticas sociohistóricas actuales donde se tematiza la desigualdad y la pobreza, la marginalidad, la prostitución, etc. Esto ocurre en la narrativa de Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Selva Almada, por citar a las más reconocidas; en obras como *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Enríquez; *Pájaros en la boca* (2008), *Distancia de rescate* (2014) y *Siete casas vacías* (2015) de Schweblin; *Chicas muertas* (2014) *y No es un río* (2020) de Selva Almada[2].

[2] Los estudios críticos recientes se han centrado fundamentalmente en la narrativa metropolitana. En 2020 se publica el libro *Miradas góticas, del miedo al horror en la narrativa argentina actual,* compilado por Adriana Goicochea. Integra los estudios de doce especialistas de las distintas regiones del país, que abordan los aspectos góticos que presentan la

Pero no se puede dejar de mencionar a autoras como Diana Beláustegui (Santiago del Estero) e Ildiko Nassr (Jujuy) por su ya larga contribución al terror. Si bien no se trata de narrativas eminentemente góticas, sí apelan a lo siniestro y lo monstruoso para desmontar la naturalización de los diversos tipos de violencia contemporánea, y la maternidad y el nuevo rol de la mujer en la sociedad. En este contexto literario surge el primer libro de Verónica Barbero (Tucumán) *Aquí se restauran niños y vírgenes* (2018), compuesto por nueve relatos, la mayoría breves, pero interconectados por elementos que construyen una trama mayor. La indefinición del género de la obra, la oscilación entre novela y cuento que lleva a Hernán Sosa a definirla como "(proto) novela breve", hace del cuerpo del texto un híbrido, que nos da pie a concebirla como un ser vivo, que respira y muta: un texto monstruoso. Si abrimos de par en par este cuerpo, en su interior encontraremos un microcosmos con personajes que van a transitar los cuentos como si fueran las arterias del texto: el cejijunto, Gertrudis, la Dora hija o la Dora vieja, y elementos simbólicos que trepan hacia el sentido último del texto, como el tupulo, que en ocasiones adquiere incluso mayor presencia que los personajes, y que fortalece la idea de que se trata de un ecosistema narrativo.

En *La Gaceta* de Salta, Hernán Sosa (2020) publica su reseña titulada "Un cosmos inquietantemente bello: *Aquí se restauran niños y vírgenes* de Verónica Barbero*"*. En esta entrada al texto*,* el crítico identifica las claves de lectura fundamentales en la obra de Barbero, como la presencia de lo siniestro, la desrealización del tiempo y el espacio, la opresión de las infancias, la problemática de género, y la mirada ingenua de la narradora infantil, en donde reconoce la herencia de S. Ocampo y J. Cortázar. Este es el primer punto sobre el que es necesario enfatizar. Porque la opresión de las infancias y la mirada ingenua serán una constante en la narrativa de Barbero, pero lo mismo sucede en la narrativa reciente de escritoras como Schwheblin, Almada, Nassr, Beláustegui.

La elección del punto de vista infantil constituye un cambio importante respecto a la narrativa gótica del siglo XVIII y XIX, en donde, como ya advertimos, se presentan algunos elementos para la configuración del horror muy recurrentes. Uno

narrativa del nuevo horror argentino. Si bien tiene una pretensión federalista la mayoría de los estudios se centran en las tres autoras mencionadas.

de ellos era la figura de la dama en apuros, o, como la define Lovecraft, la "débil, pura y eternamente perseguida heroína"[3] (1989, 126). La irrupción de la infancia como víctima del horror contemporáneo es producto de la gestación o transformación de un nuevo paradigma social en donde la mujer ya no se representa con el estereotipo de debilidad o pureza. Esto no significa que haya sido completamente desplazada del eje de violencia, ni de representación en tanto otredad, sino que, por el contrario, en gran parte de la producción narrativa reciente, la figura de la mujer va a subvertir sus moldes antiguos, claramente reiterados e idealizados.

En su teoría sobre el *horrorismo*, Adriana Cavarero (2009) realiza una fenomenología del horror en donde va dando nombre (o renombrando) a las formas de la violencia contemporánea. En este contexto, ubica a la infancia y afirma que "el niño es el vulnerable por antonomasia y constituye el paradigma primario de todo discurso sobre el inerme" (2009, 59), ya que sólo en la infancia confluyen las figuras del *vulnerable* (en tanto ser humano abierto a una herida) y el *inerme* (el que es atacado y no tiene armas para defenderse). El niño, la niña, son las víctimas por excelencia de una violencia que se les presenta "unilateral". La mirada del infante, entonces, se construye necesariamente a partir de su vulnerabilidad e inermidad, y, por lo tanto, como víctima, como otredad[4]. Esta mirada vulnerable, interpretamos, es la más apta para configurar un mundo inquietante en donde la realidad socio-cotidiana, el hogar y la familia, los objetos y el propio cuerpo se tornan extraños y amenazantes[5].

"Mameluco"

La escena con que inicia "Mameluco" nos instala justamente en lo cotidiano y familiar, en el espacio de la casa. Asistimos en la primera escena a la presencia simultánea de las

[3] Matilda, en *El castillo de Otranto*, Mina Harker en *Drácula*, Elizabeth Lavenza en *Frankenstein,* son algunos ejemplos de este tipo de representación de los personajes femeninos.

[4] Para una mayor profundización sobre el tema de la infancia en la literatura argentina, en el libro de María José Punte, *Topografías del estallido. Figuras de la infancia en la literatura argentina*, la autora aborda ampliamente el asunto desde diversas disciplinas como la filosofía, psicología, antropología, historia, etc. No se desarrolla específicamente a la infancia en una narrativa gótica, pero sí vinculada a su marginalidad y a su monstruosidad.

[5] Hacemos estas consideraciones socioculturales respecto a la infancia porque resulta relevante ya que el narrador en primera persona de mirada ingenua, apela a que el lector se identifique con su subjetividad, percepción y extrañamiento.

tres generaciones de mujeres: la abuela, la madre, y la niña narradora. El cuento nos introduce *in media res*, en el momento clave en la vida de la protagonista, cuando le dan su mameluco:

> La abuela acercó su cara a la mía, pensé que iba a darme un beso, pero le dijo al botón: ¡Listo! (...) La palabra activó la tela, que se ajustó a mi cuerpo, cubrió mis manos y mis pies… (p. 11)

La palabra de la abuela esquiva el pensamiento de la niña (la sospecha del beso, del cariño), activa la tela, le da vida e instaura una relación entre sujeto y objeto. Pareciera ser que al darle preponderancia al objeto por sobre la subjetividad, esto provocase inmediatamente una alteración en la percepción de la niña y su relación con lo externo: es la tela la que se ajusta a su cuerpo, que la cubre, la presiona y la obliga a agachar la cabeza, en un gesto sumiso de derrota. El mameluco, previamente "activado" por la palabra creadora de la abuela, ha sido dotado de vida y naturaleza propias, y desde un principio vemos que por medio de un papelito que sale del bolsillo (sin un fundamento evidente) dirige la voluntad y la corporeidad de la niña. Pero ella no es la única que recibe las órdenes. También la abuela y la madre tienen tareas que deben cumplir:

> Recuerdo la cara de mamá al verme, aseguraba que me quedaba hermoso, aunque estaba sucio con manchas de sangre y olor a cebollas, igual al de ella. –Todas lo usan desde que cumplen seis –dijo–. Le pongamos un nombre para que se hagan amigos –y se quedó mirando al mameluco sin que se le ocurra ninguno. Yo ya lo conocía de antes, colgado en una percha junto a otros iguales adentro del ropero de la abuela o paseándose por la casa, siempre sucio, siempre azul, con la forma de otros cuerpos. Me quedaba como cosido sobre la piel…". (p. 11)

La frase "todas lo usan desde que cumplen seis" revela los sentidos de tradición y herencia. Sabemos que es una tradición que acompaña a la mujer tempranamente y por el resto de su vida porque más adelante la narradora reflexiona "si me hubiera dicho que lo iba a usar toda mi vida" (p. 12), y **"**ya olvidé cómo es mi cuerpo desde aquel lunes en que la abuela

me regaló la prenda" (p. 14). Como podemos observar, el extrañamiento respecto al mameluco es notable desde un primer momento mediante varias marcas enunciativas que Barbero pone a nuestra vista. Por ejemplo, el momento en que la madre quiere darle un nombre y las palabras no le salen, este deviene algo innombrable: no poder darle un nombre es al fin y al cabo no poder conocerlo, no poder identificar un objeto, que, por otro lado, provoca el olvido definitivo del propio cuerpo. La semantización del mameluco como un recubrimiento se traduce en los sentidos de agobio y represión. Se constituye como un objeto maldito en tanto remplaza la piel humana, la figura humana, y en consecuencia la figura niña, por su cobertura.

Al dotar de vida e intencionalidad a un objeto que antes no la tenía, este se constituye en personaje monstruoso. Sin embargo, se desprende otra conceptualización del monstruo si lo pensamos en términos de hibridación: existe una humanización del objeto que paralelamente provoca la deshumanización del personaje. Es decir, este proceso se da desde el poder independiente del mameluco, siguiendo con el sometimiento de la niña, hasta su conversión en un objeto que no importa, en cuerpo manipulado y desechable. La niña se monstrifica porque hay un desdoblamiento de la subjetividad, ya que a medida que pierde su libertad pierde, también, identidad. En términos de Carroll, el proceso por el que la niña se deforma monstruosamente, corresponde al proceso de *fisión*: la división de su identidad. La idea del desdoblamiento nos remite al gótico, precisamente al doble maligno, al estilo de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*[6]. En "Mameluco", sin embargo, hay cierta ambigüedad, porque en un par de ocasiones ella se refiere a este como su "amigo". Esta disociación revela una infancia fragmentada.

Los procesos a los que asistimos desde la perspectiva de la niña se reflejan y proyectan su sentido en los comportamientos de la abuela y la madre, quienes optan por hablar poco y bajo porque las voces retumban en los mamelucos. Las ordenes que reciben madre y abuela terminan de configurar este sistema regulador:

[6] Casas dice que se trata de la condensación o superposición de elementos "categorialmente contradictorios" que se distribuyen en identidades diferentes. Y afirma que en el caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde se trata de identidades secuenciadas. Lo mismo sucedería con la niña, ya que, como vimos, la humanización del mameluco le otorga la capacidad de operar por sobre la voluntad de la niña.

> Las que le tocan a la abuela dicen: "HAY QUE CUIDARLOS". No las cumple, por eso le salen repetidas, ya que los bebés se le mueren en brazos invariablemente. (p. 12).

Como advierten Sebastián y Dávila (2022) las órdenes que reciben los demás personajes femeninos terminen cubriendo el aparente vacío de sentido, y este intento de comprensión de la niña:

> Tengo la certeza de que las reglas no son elegidas al azar; son parte de un código que sólo el mameluco conoce y deben cumplirse urgente. (p. 12)

La brutal iniciación de la niña, la aspereza del género, las cebollas y la sangre en la cocina, la inevitable muerte de unos niños que nunca llegamos a ver, revelan dispositivos sociales que operan sobre las figuras femeninas. Y se torna siniestro porque un elemento sobre el que gravitan las vidas de las integrantes de la familia adquiere la capacidad de regular sus cuerpos. De esta manera la genealogía familiar deviene genealogía de la represión.

Gertrudis es artífice, junto con la costurera wichi, de los mamelucos que someten y regulan a los demás personajes femeninos. Gertrudis parece representar las costumbres, lo convencional. Esto se puede leer en el fragmento siguiente:

> Gertrudis apoya la punta del lápiz sobre el papel pero se detiene, las palpitaciones del lunar no siguen el ritmo. –Se me ocurre un experimento para comprobar la resistencia de la tela. Hay que seguir las ideas, las ideas quedan, debemos evocar las certidumbres, esa es mi función. Por favor, deja ya tu canto. (p. 15)

Los maleficios experimentales de Gertrudis vienen a ser mecanismos de sujeción y castigo. "Mis pasos me alejan de la tapia para llevarme a la calle", dice la niña (p. 15). A unos metros, un hombre le chasquea los dedos como a un animalito. La violencia se descarga sobre el cuerpo inerme de la infancia y el sentimiento repugnante del horror se apropia del relato:

> Mi corazón se acelera cuando me invita a entrar y pone la tranca en la puerta. Lame mi mameluco dejándolo pegoteado. Después me pega en la cara, me

> escupe y dice que soy su puta. Se enoja cuando se le quiebran las uñas al arañar el género áspero que me cubre (…) El mameluco me lleva a descansar sobre mi cama. Esta vez lloro, lloro dentro de mi amigo, la tela roza mi piel. (p. 15-16)

En un relevamiento que hace de las teorías de los cuerpos, Zandra Pedraza Gómez habla de que se suele "empujar el cuerpo bajo la alfombra" (2007: 34), propiciando que se continúen analizando formas metafísicas del ejercicio del poder sobre los cuerpos.

Esto resulta interesante para la literatura y puede ser uno de los sentidos que Barbero encripta en su narrativa, y en este caso a través de la figura de Gertrudis: la metáfora de los cuerpos arrastrados por maleficios a ser abusados y violentados produce un juego de ocultamiento-develamiento sobre la percepción de los cuerpos, la naturalización de la violencia y el sometimiento. Es decir que el ocultamiento (o deformación) exhibe. Esto desata el verdadero cuestionamiento: pensar en los dispositivos sociales, culturales y de poder que amputan la individualidad, las libertades, a partir del sometimiento o, en algunos casos, de la eliminación de los cuerpos.

"Crayones"

Si en "Mameluco" lo monstruoso y el horror se construyen más bien desde la relación monstruosidad-cuerpo, y monstruosidad social, en "Crayones" se configuran principalmente desde una construcción del espacio, y quizás por ello sea el texto más ominoso del libro de Barbero. Una vez más, la narración está a cargo de una niña. Todo ocurre en una casa entre ella y su abuela, el espacio que construye el relato configura el ambiente gótico.

Los espacios de la narrativa gótica de los siglos XVIII y XIX, solían corresponderse con lugares lejanos, ocultos y/o fronterizos, que daban lugar al horror. Además, estos espacios generan inquietud a través de algunos elementos típicos como "cortinajes y luces extrañas, puertas enmohecidas, lámparas que se apagan, manuscritos antiguos, goznes chirriantes, tapices que se estremecen, etc." (Lovecraft; 1989: 127).

En la narrativa del nuevo horror se produce un giro: ya no se trata de lugares lejanos, ocultos y fronterizos sino, por el contrario, muy cercanos y familiares. El terror se produce

justamente por el extrañamiento que sufren las cosas familiares, o como dice Dorra, por aquello "que se vuelve irreconocible y amenazante" (2000: 56).

En "Crayones", el hogar no se configura como un espacio seguro donde se está a salvo de los peligros externos. Todo está cubierto por una atmósfera en ruinas: el polvo, la pobreza, y el abandono. "Me siento junto a ella, mi mirada va de la pantalla al balcón que da a la vereda donde la vida transcurre tan lejos de las nuestras" (p. 19). El espacio está construido desde el deterioro y las marcas que lo subrayan son reiterativas. Además, se trata de un espacio divisorio de la realidad que marca un límite entre la materialidad del espacio interior y la del exterior, pero, caso contrario, lo lejano no es peligroso o inquietante, sino que el interior representa la extrañeza respecto a un exterior "verdadero".

> Vivimos dentro en una nube de polvo (…) Sólo cuando me voy al colegio y en el instante en que salgo al umbral de la puerta recuerdo cómo es el verdadero color de las cosas. (p. 20)

La aspereza de un espacio que se presenta hostil y las reglas de la Dora operan en conjunto como limitantes:

> El piso de madera me clava las astillas en las plantas de los pies. ¿Será para que no escape de la Dora que viene a quitarme mi espejito con marco de plástico? Ese que refleja el cielo, ese que me deja caminar sobre las nubes lo que aquí está terminantemente prohibido. (p. 20)

Hay un juego semántico de oposiciones entre lo que se interpreta como parte de la infancia, el cielo, la libertad, la diversión y el juego, y lo que viene a representar una discontinuidad de la misma, es decir, la casa y la Dora, con sus reglas, secretos y supersticiones:

> La Dora sabe que el negro no se fue por propia voluntad. Prueba de ello es el sapo que encontraron debajo del tarugado de mi cuarto (…) El sapo estaba vivo, tenía cosida la boca y hasta le habían crecido pelos. (p. 21)

La construcción que el relato hace de la Dora la muestra como un personaje grotesco, de fantoche. Su andar bamboleante, el aire teatral que adquiere cuando altera según la ocasión la confección de su vestimenta "sus brazos que flamean cuando golpea las paredes puteando contra su suerte" (p. 19). Es un personaje tragicómico. El amor trágico de su Negro, que recuerda cantando "Cantilejas" seguramente sea el motor del impulso de "la Dora" de quedarse ahí para siempre, tejiendo recuerdos, sueños y supersticiones. Pero el rasgo más importante de la Dora es su vínculo con los ritos y la brujería. Porque otra vez, como en "Mameluco", un personaje femenino se ve envuelto o vinculado con los maleficios y directamente en relación con lo monstruoso. En el caso de Gertrudis y la costurera wichi, con el objeto del mameluco; en este caso, lo que parecen simples supersticiones y ceremonias de la Dora tienen una motivación mayor, porque van construyendo desde la oralidad y los ritos una ambientación fantástico-siniestra que le da un sentido a la irrupción caótica del final.

Además, imperceptiblemente, se viene tejiendo otra historia: la del tupulo[7], al que mantienen "quieto a fuerza de latigazos de machete en el perímetro del fondo", como a una bestia, y al que se menciona una sola vez antes de que este se desboque, pero cuya presencia se repite en otros cuentos del libro de Barbero[8]:

> La Dora se para frente al tupulo. Yo detrás con ella de escudo. Hunde su mano y escarba en el follaje. Suena igual a cuando ella elije achuras en el mercado. Creo que va a arrancarle el corazón al bicho. En cambio desentierra un zapatito negro de charol embadurnado de pintura azul, el mismo del monigote con piernas de palitos que amaneció hoy frente a mi cuarto. La alimaña se estira hacia la Dora

[7] El tupulo es una enredadera, una maleza que afecta a los cañaverales del norte. El daño que puede hacer radica en que, al trepar, se termina entretejiendo en la parte superior del cañaveral y esto impide el ingreso de luz. Su proliferación puede frenar el crecimiento de la caña y a veces volcar la producción de la misma. El tupulo, como parte del cañaveral viene a situar este neogótico indefectiblemente en nuestra región.

[8] La historia del noroeste argentino es, en cierta medida, la historia de los cañaverales. Mediante la metáfora del tupulo como monstruosidad, la autora recupera la memoria de un pueblo sostenido sobre el modelo productivo de cultivo e industrialización de la caña de azúcar, cuyo adverso es el de la explotación y precarización de peones, mujeres y niños en la zafra. Algunos ingenios, como es el caso del Ingenio Ledesma, jugaron un papel importante en la última dictadura brindando el espacio y recursos para la desaparición y tortura.

> como para darle lengüetazos de perro agradecido, puedo ver su rostro: sin forma definida es sólo una mirada que flota en el aire. Opaca. (2018, 21- 22)

La monstruosidad del tupulo se manifiesta a través de múltiples procesos. Por un lado, una hibridación que se produce por la comparación que la voz narradora hace con el "perro agradecido", una combinación vegetal-animal que resulta muy difícil de concebir cabalmente. Pero sufre además una *magnificación*; a medida que avanza la narración este incrementa su tamaño, y puede decirse que hay una correlación entre el desenlace abrupto del relato y la naturaleza desbordante del tupulo. Ya hacia el final, las imágenes que se desprenden de su interior son tan estremecedoras y ambiguas que el relato se quiebra: la sonrisa de la rayuela que es devorada, el abrazo del tupulo a la abuela que se deja engullir, los niños que navegan en sus cajones de muerto en un mar de tripas, paseándose por la casa, la disociación que sufre la niña cuando es atrapada por la enredadera y que fractura las dimensiones de espacio y tiempo: "me mantiene inmóvil frente al espejo de la puerta del ropero donde puedo verme con mamá en el auto detrás del camión alejándose, alejándonos como cortejo" (2018, 22). "Una hoja con forma de mano" se estampa en el relato y no podemos ver el desenlace.

La secuencia final nos entrega imágenes que también permiten pensar al tupulo como una *metonimia terrorífica*, porque contiene en sí mismo, y saca a la luz, algo que como sociedad nos resulta aterrador y repugnante: niños muertos nadando en un mar de tripas. Consecuente con la importancia y la potencia de la figura de las infancias en el contexto de la violencia contemporánea, en "Mameluco", la narradora infantil es sujeta a violaciones, físicas y simbólicas, mientras que en "Crayones", la monstruosidad social, se cifra principalmente en estas imágenes, muy sugerentes culturalmente, iterando el tópico de la infancia como víctima del horror.

Conclusiones

A través de las estrategias de conformación de la monstruosidad, tales como la animalización y objetivación (en tanto cosificación), que operan sobre los personajes, deformándolos y alejándolos de lo humano, la autora problematiza la violencia, el maltrato, las infancias, y la propia casa. Cargados de

crítica social, los cuentos de Barbero desenmascaran la violencia física y simbólica sobre los cuerpos y desatan problemáticas mayores como las políticas llevadas a cabo en detrimento de los más vulnerables, que en este caso tienen como protagonista a la infancia, y cuya concepción idealizada como infancia feliz se ve subvertida. Estos aspectos conforman una narrativa sociopolítica comprometida donde se exhiben algunos de los miedos e inquietudes de nuestro presente; una narrativa que dialoga con el fenómeno del nuevo horror argentino.

Aproximarse a los textos de Barbero bajo la lupa del gótico nos permitió sumergirnos en su estructura para leer algunos elementos donde se entrama nuestra narrativa y nuestra realidad sociocotidiana y/o sociocultural. Fue posible, por ejemplo, entender a la infancia en un contexto de vulnerabilidad social y política; a la casa como espacio del horror que replica a menor escala (microcosmos) las políticas estatales, institucionales y económicas (macrocosmos). Este neogótico situado viene a desmontar discursos y mecanismos que sostienen un sistema fundamentalmente patriarcal y adultocentrista que se ejerce mediante la violencia física y simbólica sobre los vulnerables y desprotegidos: la infancia y la mujer, que son deformadas/monstrificadas y que, en tanto otredades, constituyen una "amenaza para el *establishment*", como dirá Casas (2018, 8).

El universo ficticio que propone Verónica Barbero se aleja de lo cotidiano, sin excluirlo. En su narrativa todo ocurre en la casa, el lugar más íntimo. La restauración que la autora refiere en el título del libro parece ser el proceso de reconstrucción que implica la recuperación e interpretación del pasado; la recuperación de la genealogía familiar (los relatos se suceden como retratos, o como fotos), y que es metáfora de otra genealogía que está implícita. La restauración de otra historia, que parece estar en manos de la niña narradora. Porque es su perspectiva la que nos permite "extrañar" esta historia, revisarla, reinterpretarla, con ojos nuevos. Tampoco sería erróneo arriesgar que el tupulo es el personaje principal del libro, o, mejor dicho, que es el relato mismo: el entramado que Barbero expone ante los ojos extrañados de sus personajes y lectores, maleza indefinible, sublime, de una belleza desbordante que causa fascinación y terror.

Bibliografía

BARBERO, V. (2018) *Aquí se restauran niños y vírgenes*. Tucumán: Minibús.

CAILLOIS, R. (1970) *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires: Sudamericana.

CARROL, N. (2005 [1990]) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado.

CASAS, A., & ROAS, D. (EDS.) (2018) *Las mil caras del monstruo*. León: Eolas.

CAVARERO, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea.* Editorial Anthropos.

DÁVILA, C.; Sebastián, V. (2022) "'No se debe ser tan preciso cuando se trata de pájaros, árboles o niños': construcción de personajes en la narrativa de Verónica Barbero". *Jornaleros*, N°5, 128-136: https://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales5/12.No%20se%20debe%20ser%20tan%20preciso%20cuando%20se%20trata%20de%20p%C3%A1jaros...%20-Carmen%20D%C3%A1vila,%20Valeria%20Sebasti%C3%A1n.pdf

DORRA, R. (2000) ¿Para qué los monstruos? En: ACCAME, J. *et al. Monstruos (Ensayos)*. Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia de Jujuy y Universidad Nacional de Jujuy: 41-56.

GOICOCHEA, A. L. (2021) *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. Viedma: Etiqueta Negra.

LOVECRAFT, H. P. (1999) *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid: Edaf.

PEDRAZA GÓMEZ, Z. (2007) "Perspectivas de los estudios del cuerpo en América Latina". *XXI Congreso de la Asociación Latinoamericana de la Sociología*, Guadalajara: https://cdsa.aacademica.org/000-066/1836.pdf

SOSA, C.H. (2020) "Un cosmos inquietantemente bello: *Aquí se restauran niños y vírgenes* de Verónica Barbero*". La Gaceta* Salta, 31 de octubre de 2020: https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/145084/espectaculos/cosmos-inquietantemente-bello-aqui-se-restauran-ninos-virgenes-veronica-barbero.html

TODOROV, T. (1982) *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.

Relatos impiadosos y prácticas inmorales en la narrativa de Diana Beláustegui y Grimanesa Lázaro

Liliana Massara.
Universidad Nacional de Jujuy
elemme13@gmailcom

Qué quieren los muertos cuando vuelven al mundo de los vivos es una pregunta que ni los médiums ni los detectives paranormales han logrado contestar de manera unívoca. […] Si supiéramos cómo calmar la angustia de los espectros, el terror se acabaría.

Esther Cross – Betina González

La literatura fantástica nos deja entre las manos dos nociones: realidad y literatura; tan insatisfactoria la una como la otra.

Tzvetan Todorov

Introducción: Un paseo por caminos en descomposición

Cuando se finaliza de leer a autoras como las seleccionadas en esta oportunidad, cuyo origen y pertenencia reside en el Noroeste argentino, nacidas en décadas diferentes, Diana Beláustegui (Santiago del Estero, 1974) con *Cuentos inadaptados. La era de la destrucción* (EDUNSE, 2018) y Grimanesa Lázaro (Tartagal, Salta, 1991) con *Niña y Basurero,* (2021) se produce cierto desasociego, una especie de inquietud e intranquilidad, sobre todo, al vincularlas a ciertos contextos de este siglo XXI, en el que los derroches de violencia y corrupción son escandalosos.

Lo innegable sucede que al leer estos cuentos y *nouvelles*, las escritoras realizan un anclaje ficcional a partir de un realismo irrespirable, agobiante; provocan una especie de opresión ante el horror, generando historias con espectros y fantasmas que en este trabajo se leen a partir de textos sobre el

"fantasy" de Rosmary Jackson (1986), teniendo en cuenta, particularmente, sus reflexiones desde Bajtín sobre el tema. El teórico ruso habla de "un desgobierno" que permite "el cuestionamiento fundamental al orden social y urde acertijos metafísicos con respecto al estilo de vida"; señala "la hostilidad del fantasy" (Jackson, 1986: 13) una animadversión que en estas narraciones, específicamente las de Grimanesa Lázaro, se materializan a partir de enfermedades neurobiológicas, pervertidos sociales, o sexualidades múltiples, dentro de una diversidad de posibilidades en las fronteras con la monstruosidad y el siniestro. Además, ciertas características de la violencia se analizan observando "relaciones de género" a través de las interpretaciones de dinámicas sociales, culturales y psíquicas que testimonian actos violentos, analizados a partir de la mirada de Rita Segato (2010), mediante la idea de mandato, entendida por las posiciones de un poder jerárquico en todos los ámbitos de la sociedad.

Estos relatos, configuran escenas cuasi cinematográficas, entre las que el rojo de la sangre, el líquido de ciertas descomposiciones corporales, entre otros, se destacan por alusiones que impactan en la construcción de las escenas. Más que palabras, constituyen imágenes, muchas veces de un tremendismo espeluznante, a tal punto, que es ineludible establecer alguna relación con los textos del siglo XVIII y XIX, en los que interviene un orden fantástico mediante el componente de elementos sobrenaturales. Estos conforman el misterio y la desestabilización, ese "desgobierno" al que se refiere Bajtín.

Estas narraciones contemporáneas generan un tipo de escritura de efecto siniestro: la presencia del terror, de muertes horribles, ineludiblemente, remiten a autores como Hoffman, Robert L. Stevenson, Edgar A. Poe, Mary Shelley, entre otros. Sin embargo, en el caso de las *nouvelles* de Lázaro, el desacomodo de la realidad parte, además, de una base científica y clínica para construir lo raro, operando con caracteres propios de enfermedades psíquicas diversas, con pervertidos y locos.

Los textos seleccionados son reveladores. Por un lado, mediante una escritura de propuesta irreverente, especialmente considerando el lugar de enunciación desde donde se producen (teniendo en cuenta un territorio que mantuvo paradigmas del realismo del siglo XIX y XX, en los modos de componer el paisaje, la naturaleza y personajes de carnadura real, conformados por largos ciclos con procedimientos miméticos). Por

otro lado, porque constituyen un orden diferente, son transgresores, incluso del fantástico y del realismo decimonónicos, estableciendo narraciones en las que lo monstruoso permite la liberación de lo que se mantuvo reprimido, y, en consecuencia, cuestiona a la sociedad y al hombre de la modernidad. En este sentido, rompen con la tradición, con los paradigmas del siglo XX en el NOA, se desprenden de lo que se consideraba cultural y políticamente correcto en aquella literatura. Saltan hacia una contemporaneidad de índole siniestra que, a la vez, quiebra con pautas de la tradición del terror.

El orden social se desestabiliza; los "ruidos" narrativos llegan con los desaparecidos (no tienen que ver, precisamente, con los de las dictaduras), cuerpos de niños y jóvenes que no se encuentran, violaciones, asesinatos, feminicidios, pederastia, individualismo extremo, que ponen a la vista estructuras neoliberales a través de actos sobrenaturales o humanos desconcertantes, inexplicables racionalmente, tanto unos como otros.

Uno de los objetivos de este trabajo es poner en escena ciertos mecanismos y posibles sentidos discursivos para fundamentar la hipótesis de que el discurso de estas escritoras remite al vacío humano, a la magnitud de la crisis emocional de mundos interiores, a lo ético/moral que registra la sociedad ante prácticas criminales contra mujeres, niñas, niños, y jóvenes; a la ineficacia de la justicia, en el sentido de que todo parece naturalizarse y no encausarse hacia el equilibrio del orden, porque "lo inadmisible dentro de la inmutable legalidad de todos los días", permanece inmodificable.

Disforias y desazón en los cuentos de Diana Beláustegui

Todos somos revenants.
Sigmund Freud

Los *cuentos inadaptados – La era de la destrucción*, de la santiagueña Diana Beláustegui me remiten a esas "lecturas del malestar" de las que habla Ducraroff (2013: 41) citando a Noé Jitrik en *Los prisioneros de la torre.*

Las tramas que construye la autora son en exceso conflictivas, pero estos conflictos irrumpen diferentes a los que tradicionalmente construye el Realismo decimonónico. Nada de lo que transcurre en estos cuentos breves sostiene certezas,

siempre está presente lo incierto. Conciencias extraviadas o un inconsciente que desajusta lo racional para revelarse ante un mundo inseguro, que impone códigos sociales y culturales con los que los sujetos narrados parecen estar en desacuerdo, de modo que todo se va configurando en las fronteras entre lo real y lo extraño. El mundo sienta su raíz en el extrañamiento y toda perspectiva posible para salir de él se modifica y se profundiza ante la presencia de subjetividades fragmentadas que no saben de qué manera enfrentar una realidad caótica. Belaústegui representa la turbulencia de los desencantos y las incertezas humanas mediante la construcción de modos distópicos como manera de acentuar la desesperanza de un universo sin ideales que va *increscendo* hacia la descomposición moral del ser en sociedad. Se regodea en las ruinas, en las calamidades, en la devastación del ser y su entorno.

Son textos "ásperos" ante la perturbación que produce el imaginario de los sujetos que habitan estas historias. Algunos apelan al sentido de lo popular como la presencia del "cuco" en la cultura oral norteña. Una imagen que propugna un lenguaje generador de miedo en los niños que no mide a conciencia la repercusión futura de estos infantes cuando se les decía "si te portás mal te atrapa el cuco", entre otras expresiones orales extraídas de este personaje fantasmagórico. Madres que han hostigado a sus hijos, sin considerar las consecuencias en la adultez de los mismos; tanto así es que la protagonista de este relato quiere "olvidar el mundo". Construye su propia jaula, una habitación excesivamente pequeña, donde se supone que "no había espacio para los monstruos". Fobias que develan fronteras indiscernibles entre lo real y lo monstruoso; lo ambiguo se presenta en la dificultad de discernir si hay una mutación o es el resultado de un delirio interior lo que produce pánico en la mente del sujeto.

El hilo narrativo de los trayectos de la niñez continúa en "Muñecas" donde la pesadilla es un elemento clave. Esta se representa a través de los juegos con la imaginación. La capacidad de invención en la infancia puede no tener límites, así como sueña con héroes fantásticos, también construye sus propias desestabilizaciones emocionales, convirtiendo sus espacios interiores en extraños pasadizos entre una dimensión y otra. En la habitación de una niña hay muñecas muy demandantes que crean una dependencia peligrosa. En cuanto la niña desoye esas otras vocecitas, el orden creado se quiebra

y surge un estado amenazador, como presencias al acecho mediante la visibilidad de cuerpos invisibles; la niña siente "un tirón en su brazo izquierdo", no puede desprenderse de "eso" que la habita; generando zonas de temor y demasiada angustia que devienen propias, internas.

Me detengo especialmente en el cuento "NN"[1] dada la diversidad constructiva en la que se entreteje una trama múltiple de situaciones, factores y elementos monstruosos que conforman una textura cuasi gótica. La aparición del espectro, "eso" inasible que deviene desplazamientos de tiempos anteriores, –formas posibles de la reencarnación, según conceptos de la metafísica– "una reaparición que torna visible lo invisible", al decir de Derrida (2013).

El espectro reaparece con cierta fisonomía y su conducta es antropofágica. Provoca un desborde terrible, no sólo por comer carne cruda, sino porque "sus preferidas eran las víctimas de los crímenes pasionales". En esta proyección, la función "normal" de la existencia de la muerte se advierte modificada. El espacio textual produce una desmesurada crueldad; subvierte prácticas para representar el comportamiento deshumanizado del género humano. El discurso, en este sentido, construye un universo "barroso" retorcido, como un modo de referir indirectamente la malsana conducta de la humanidad, en tanto ésta propicia matanzas, guerras, la miseria y el hambre en el mundo. Esta cara de lo monstruoso humano/real se fragua sin límites en el texto. El orden instaurado por las leyes universales supera toda posibilidad de reacomodamiento, se "enyesa en un dimorfismo anatómico" y existencial, para perpetrarse en lo "extraño / extraordinario".

El texto apela a la antropofagia y a la hematofagia, a través de la presencia de un monstruo que bebe extoplasma, un fluido blanco que los "médium" suelen emitir por sus bocas en determinadas circunstancias, dando lugar a formas con apariencia de seres vivos. En este sentido, lo fantasmagórico es parte de un espectro "draculizado" que reformula los comportamientos de *Drácula*[2]; apela a elementos de esta historia que

[1] Del latín, para indicar a las personas desconocidas o a los sin nombre.

[2] Bram Stoker (1847-1912) escritor que escribió un ícono en el género del "fantasy" de terror, su novela *Drácula* (1897) basada en la historia de un personaje real, el príncipe de Valaquia, Rumania. La novela se construye a partir del mito del vampiro y el personaje del conde Drácula, texto fundacional para la literatura futura a través del vampirismo que en la actualidad vuelve al ruedo con propuestas de tremenda crueldad. Se enfrenta una lucha

viene del siglo XIX, proyectándolos a la contemporaneidad, en escenas que se acercan a los procesos escriturarios de Agustina Bazterrica[3] en su *Cadáver exquisito* (2020) pero, en relación con los vampiros del siglo XIX, establece sus propias reglas, constituye un paradigma diferente al de la "draculización" del espectro.

"NN" produce un desconcierto absoluto. Lo temible ambiguo, difuso de ese "engendro" provoca un desequilibrio total del orden, en tanto la narración humaniza lo monstruoso, y los roles se invierten. La escritura se torna proclive a los desvíos y desajustes dado que el monstruo recibe órdenes humanas para adherirse al cuerpo del "victimario".

Se traspasa todo límite; se concibe lo monstruoso dentro del ser humano al representar su capacidad de desarrollar maldad, de apelar a prácticas de venganza. Hay un retorcimiento de lo humano que destituye toda norma moral cuando la protagonista, Cándida (nombre cargado de ironía) en su aversión a los varones, representa la androfobia; un feminismo con tono fundamentalista; se recarga de misantropía porque la "misándrica" Cándida "no toleraba haber sido excluida de la historia sólo por el hecho de no tener pija" (p. 17), y manda simbólicamente, al monstruo (que hay dentro de sí) a realizar prácticas escabrosas[4].

Almas desorientadas, confundidas o tramando daños irreversibles; seres que provienen de una oscuridad amenazante; almas "negras" que circulan entre los vivos.

"NN" es, dentro del libro, uno de los textos que abre múltiples zonas de la monstruosidad, al extremo de focalizar y constituir en el monstruo, cierta piedad que se niega al humano en algunas ocasiones.

Esta literatura, dentro de los modos del siniestro, nos remite a una realidad que agravia y amenaza a la comunidad

entre el bien y el mal que en la contemporaneidad se traduce como una escritura/ síntoma de una sociedad enferma de violencia y corrupción.

[3] Agustina Bazterrica, escritora argentina cuenta con novelas como *Matar a la niña,* (2013) *Cadáver exquisito,* (2017) Premio Clarín de novela. Un texto distópico, donde se sacrifican seres humanos y el canibalismo se va naturalizando; hay humanos para ser consumidos, sin límites en la crueldad doméstica con elementos de animalidad salvaje.

[4] En el orden de lo fantasmagórico, el espectro es una proyección conceptual de la metafísica y de la religión, en su carácter popular. Se entiende como un alma que se desprende del cuerpo, pero que circula por la tierra para reencarnarse hasta completar su ciclo existencial.

civil. Pensemos en casos espeluznantes, mediatizados, sacados a la luz como los asesinatos seriados, u otros hechos delictivos de seres "descuartizadores de cuerpos". Un *delirium tremens,* que está indicando la enfermedad psíquica, desbordada en actos violentos indecibles que se explican científicamente mediante los avances de los estudios de la genética; o bien, producidos por el síndrome de la abstinencia de drogas y alcohol.

Estas ficciones de la monstruosidad no son sólo ficciones narrativas de un tipo de género que irrumpe con elementos novedosamente delirantes en su *modus operandi,* sino que, materializan cierta oscuridad de la sociedad actual; sacuden a la reflexión sobre seres reales que circulan por la sociedad de este siglo XXI.

En otra línea narrativa, la cuestión sexual se representa en "Barby" y "Barby Two". El trabajo sexual, la bisexualidad: "soñaba con atarla a una silla y lamerle la cara hasta dejarla al natural" (p. 20). El discurso va desenmascarando los maquillajes humanos, los oscuros deseos de cuerpo y mente, reprimidos ante las normativas de una cultura aún patriarcal: "A veces los hombres no nos entienden" (p. 21) como deriva desencadenada del pensamiento feminista en relación con las estructuras de género que construye el discurso, y se entreteje con las tramas de lo monstruoso que la misma postmodernidad ha desarrollado.

Aparece la "era siliconada", una radiografía ironizada del comportamiento de la mujer ante la búsqueda de belleza permanente, y como efecto, la negación a ser madre, o bien, a cumplir con los roles maternos. Se continúa con una logística de belleza plástica conformada al límite con el absurdo, el humor negro, bordeando lo sádico: "un imbécil me mordió una teta y me la rompió. Ya la parché pero está desinflada" (p. 26). La superficialidad, la liviandad existencial se transparentan en el uso del grotesco que no respeta ni muertes ni muertos, abarcando una sociedad frívola, en búsqueda de perduración de la belleza; posturas individualistas extremas que se visibilizan en redes y medios de comunicación, refractadas por la literatura de Beláustegui para interrogarse sobre una sociedad de comportamientos insólitos, *border* obsesivo para obtener la "juventud eterna". Un montaje de vidas materialistas que paralelamente muestran su deterioro moral en tiempos neoliberales descarrilados. El discurso apunta a estos "cambios de

época" que desacomodan el orden subsistente; desvíos de la humanidad hacia extremos que están manifestando resultados adversos[5]; incertidumbres profundas sobre un tiempo futuro, por lo cual, la propuesta estético/literaria de la autora transmuta a lo distópico.

Se parodia las obsesiones de la figura femenina moderna, basadas en las dietas y sus calorías, conducidas al límite mediante actos de bulimia, enfermedad psíquica que se representa por prácticas extremas, acudiendo, dentro del componente paródico a características del humor negro, a través de la admisión de la antropofagia y de la hematofagia:

> -Yo estoy a dieta –renegó la rubia asimétrica.
> -Yo también, pero no estoy comiendo.
> -¿Vos crees? Preguntó ella terminando la frase con un dedo señalando al muerto.
> - No tengo idea, no sé cuántas calorías tendrá. (p. 29)

No quedan ámbitos de la realidad por los que la ficción no haya posado su mirada morbosa, excesiva, pero sostenida en una cosmovisión del mundo que no deja resquicios por revisar dentro de esta sociedad contemporánea.

Diversas situaciones de la infancia, amenazada por la misma realidad que se las provee, capturan oscuridades posibles, asentadas en la mente infantil, mediante ritos y juegos, relacionados con ciertos contextos familiares de extrema pobreza. Razones por las que se apela al filicidio: una madre que al nacer cada hijo, mata al anterior y repite sus nombres como si fueran únicos cada vez, visto como prácticas domésticas violentas. O la maldad de los niños con sus pares en "Marianito y los cuentos de terror", historia inquietante, con padres permisivos que naturalizan comportamientos o hacen negación de los mismos.

Otra punta del iceberg está radicada en el asunto de las desapariciones de niños y jóvenes. En un ambiente ambiguo, extraño, se presienten amenazas inexplicables, consideradas producto de paranoias, dada la inexplicabilidad de los acontecimientos. El formato textual utiliza el cambio de grafía para traducir y destacar estas desapariciones, las que conforman

[5] El caso de la modelo y actriz Silvina Luna, tan conocido por ser mediático, y como éste, muchos otros resguardados de las redes, y otros que paulatinamente van surgiendo a través de juicios y alertas que las voces de las mismas víctimas van dejando escuchar.

otros desacomodamientos de la realidad. El olfato será otra estrategia para inquietar e introducir en la escena a una especie de sombras que se cruzan o se arrastran; fuerzas malignas que como en el *fantasy* escapan a una lógica racional, admitiendo como explicación la pertenencia a otra dimensión que proviene del ámbito de la oscuridad del universo, en principio, invisibles pero que se perciben en un dimorfismo anatómico, acentuando la participación del miedo y la naturalización de sus presencias en el mundo humano:

> (…) en realidad creo que vivimos rodeados de seres cuyas presencias no podemos explicar. Creo que hay duendes, espíritus, demonios, monstruos, y que todos se esconden de nuestra vista, pero nos vigilan siempre, asegurándose que de vez en cuando sintamos sus presencias para aterrorizarnos y atacarnos cuando menos lo esperamos. Vivo tan demoledoramente asustada, que creo que me he acostumbrado a esa instancia y ya me resulta normal. (p. 63)

La "cosa" amenazante en algún momento comienza a tomar consistencia material. La trama textual, que había usado grafías diferenciadas, se equipara luego con la grafía que cuenta la vida de Lorena, en una misma estructura sintáctica, y "eso" inefable "deja caer sustancias viscosas" (p. 67); simultáneamente, esas desapariciones se explican con la transmutación de la protagonista, al disolver su cuerpo. "Los diablitos carnívoros" (p. 65) se alimentan de niños y jóvenes, un elixir de la monstruosidad[6], así como la Condesa Drácula se bañaba en sangre de mujeres vírgenes para mantener la belleza y la juventud. Procesos conspirativos de teorías delirantes que tienen su historial y sus rituales desde las oscuras prácticas realizadas en el palacio de Transilvania, allá por el siglo XV, a las que apela Beláustegui para elucubrar un fantástico diferente y de índole moderno, con los resabios de la tradición del terror realizada por Bram Stoker, en donde el personaje de Drácula salía de noche a sorber sangre de seres vivos, transmutándolos en su propia esencia. En estas historias de la "era de la

[6] Muchos hablan de una teoría de la conspiración, de tener acceso al "adrenocromo", una sustancia que se ha usado en ficciones como *Doctor Sleep,* novela de Stephen King en donde se tortura a niños para absorber sus vidas, proyectadas al cine, en la película "Mike Flanagam" con Ewan McGregor, y en la película "Pixar, Monster Inc." Obedecen a procesos satánicos aludidos en estos cuentos mediante la inexplicable desaparición de niños.

destrucción", los muertos vivos eclipsan seres durante diferentes horas del día, mediante la vertiginosidad fantasmagórica, o bien, seres amorfos que, en una suerte de succión, buscan alimentarse a fin de permanecer y mezclarse entre los vivos.

Los modos de construir el siniestro en *Cuentos inadaptados,* apela a estrategias diversas para representar el horror, la descompensación y desacomodamiento del orden normal, como el filicidio, el infanticidio, lo sexual escatológico mediante la inversión de roles: una mujer es quien viola sin culpa alguna; subvierte el orden cultural del patriarcado en el que, regularmente es el hombre quien puede acosar y violar. Sin embargo, Beláustegui lo desvía, realiza una práctica de apropiación del "falo"; la acción elucubra un significante que interviene para mostrar y demostrar el tránsito y la transformación del género, transgrediendo la historia patriarcal de la humanidad, focalizada mediante el comportamiento de la acosadora quien, además, mira la serie *Walking Dead*[7]. El personaje adquiere los procesos naturalizados por la masculinidad. La escritora apela, entre otras, a series de la plataforma televisiva y establece ciertos vínculos entre imagen y literatura del siniestro. Sus ficciones solventan un lenguaje que hace que la palabra escrita sea capaz de fortalecer y transmitir el impacto de lo truculento y tenebroso tanto como lo hacen, en la pantalla, estas series de la "nueva" monstruosidad, a fin de romper con los regímenes de la masculinidad.

El siniestro a partir de cuerpos enfermos. La psiquis humana y sus riesgos

Niña y basurero (2021) de Grimanesa Lázaro, integra dos *nouvelles*, en la que cada parte responde a los sememas sustantivos del título. Con respecto a "Niña", está protagonizada por Lucero, quien padece trastornos de conducta que se manifiestan al llegar a la escuela: no puede aprender a escribir su nombre y, además, padece hiperquinesia. Su madre la hostiga con el aprendizaje, muchas veces empleando un lenguaje

[7] Serie basada en la historia de Robert Kirkam. Drama de mucha crueldad, en una ciudad de zombis, en la que las cuestiones interpersonales se ven amenazadas por problemáticas existenciales, más que por la presencia de zombis caminando por la ciudad. La protagonista sueña con ser Darye, un sobreviviente del apocalipsis zombie que como la albina del relato, fue desatendido por sus padres y tuvo las malas enseñanzas del hermano mayor. Maldad, atropellos y mezcla de roles.

violento hasta llegar a animalizarla, a la vez que hay entre ellas una dependencia enfermiza.

El desarrollo de la *nouvelle* gira en torno a factores biológicos/neurológicos que la ciencia explica a través de lo que se considera "normal" y lo que es "patológico". En el texto de Lázaro, la monstruosidad se atempera, o bien, lo extraño deviene del quiebre o fisura de la "normalidad" física/mental. Los *modus operandi* para producir el desorden y el extrañamiento son diferentes a los de Beláustegui. Parte de situaciones reales que surgen de la raíz misma de la genética humana y de los estudios e investigaciones de la medicina[8]. Esta *nouvelle* de Lázaro puede vincularse con una serie de autores y pensadores que escribieron sobre literatura y enfermedad. La salud mental ha sido un punto clave en muchos escritores[9].

La enfermedad tiene sus propias definiciones científicas, pero las estructuras subjetivas y emocionales hacen lo suyo. Aquí, la subjetividad materna agrava la situación; acontecen desbordes psíquicos producidos en esa frontera borrosa entre el amor –mal entendido– y la dependencia excesiva de una madre y su hija: ¿cuál mente es la más insana?[10].

La incapacidad de la niña del "desprendimiento umbilical"; una madre con "fragilidades emocionales" que actúa con ciertas exigencias pedagógicas improcedentes; los modos de aprendizaje que aplica a la hija y el miedo a soltarla a la vida, colaboran a la formación de una crianza temerosa, de una niña insegura, desarrollando estados de pánico, ante su imaginario al abondo y muerte prematura de la madre.

La niña se mira a través de su progenitora y, en consecuencia, no se reconoce por su nombre ni puede escribirlo;

[8] De modos diferentes, en estos textos se representan las enfermedades morales y mentales del siglo XXI así como "aquella galería de espejos" en la que Oscar Wilde en el siglo XIX se miraba y planteaba que de los crímenes de la personalidad no había retorno. La cuestión de las obsesiones mentales era pate de su obra. Representaba, influenciado por otros escritores como Poe, la decadencia del comportamiento humano de ese entonces.

[9] Virgina Woolf, Thomas Man, Susan Sontag, Alejandra Pizarnik, entre tantos otros.

[10] Se podría trabajar una serie con novelas que construyen personajes con enfermedades mentales. Clarissa, protagonista de *la señora Dalloway,* (1925) de Virginia Woolf transporta alguna relación con Vela, la madre de la niña en el texto de Grimanesa Lázaro: obsesiones, manías y otros trastornos: Vela como Clarissa acude a sus recuerdos, a sus decisiones de vida en relación con su entorno familiar y con el padre de la niña. En ambas mujeres, pasado, presente y futuro contribuyen a la complejidad de su mundo interior proyectado al de los otros, dificultando las relaciones y exponiéndose a situaciones conflictivas.

hay crisis en su conformación identitaria, en tanto su crecimiento se desvía de las habituales normas de crianza, advertidos en el texto por su negación a mirar el mundo y a los sujetos que la rodean[11].

La organización temporal del texto acomoda los acontecimientos a partir de los relatos de la madre, entrelazando su pasado con el presente en el que ingresan los avances y retrocesos de Lucero. Una mujer con ciertas fobias como rechazo de matar a los insectos. Personaje proclive a ciertas contradicciones, con neurosis obsesiva: el entorno es amenaza para su hija, desde un insecto a una persona: "Aterrizó cerca de la mamadera de Lucero. Una electricidad me invadió el cuerpo y la asesiné" (p. 26). El hecho de utilizar el sema "asesinar" agudiza el acto y va poniendo en la escena modos de representar a un sujeto neurótico respecto al cuidado de la niña a la que cría aislada del mundo. La exacerbación del cuidado va generando ruidos en el relato; una especie de extrañamiento que se produce a partir de comportamientos maternales que desvían las conductas de la hija en prácticas inadecuadas o fuera del orden normal. Se instaura un tipo de enfermedad que es la que produce el quiebre entre lo vital y las normas sociales[12].

Al respecto, y siguiendo ciertos conceptos de Foucault la cuestión de lo normal y lo patológico se reflexiona como una relación que articula producción de saberes y de comportamientos vinculados con el poder, en tanto las formas de subjetivación emergentes constituyen modos de sujeción cultural/social. A partir del siglo XIX, las ciencias de la vida operan como modelo de las ciencias del hombre, no por las cualidades específicas de los conceptos biológicos sino por "el hecho de

[11] La historia parte de un hecho biológico/genético que en la actualidad parece ser más común en los niños y que tiene novedosos tratamientos para analizar lo que se conoce como *autismo leve* que, como en el caso de Lucero, son personas que no pueden mantener el contacto visual y no responden cuando los llaman por su nombre. Una enfermedad que se conoce como el síndrome de Asperger. Los niños y adolescentes que lo padecen pueden desarrollar una vida normal pero tienen dificultades parar relacionarse socialmente, y suelen vincularse con los adultos y no con sus pares.

[12] Lo que es normal y lo patológico son una problemática relativa a los criterios que asume la medicina como conceptos e ideales netamente biológicos o, al contrario, la medicina admite la noción de norma en sentido normativo. En esta dirección, Canguilhem observa que el concepto de enfermedad contiene juicios de valor social además de biológicos. (Canguilhem, 1971: 88). Lo monstruoso así naturalizado deviene un concepto biológico por el cual las monstruosidades son repartidas en clases según relaciones constantes, se las puede provocar experimentalmente, y entonces lo irregular es devuelto a la regla (Canguilhem, 1971: 208.

que estos conceptos estaban dispuestos en un espacio cuya estructura profunda respondería a la oposición de lo sano y de lo mórbido" (Foucault, 1983 [1963]: 61-62)[13].

El protagonismo se instala en las patologías maternas; la patologización de sus actos, de raíz emocional/interna tiene explicaciones provenientes de la psiquiatría. Lucero es el resultado de una madre emocionalmente desequilibrada, que padeció un padre alcohólico; con progenitores inmaduros e incapaces de proteger familiar y afectivamente a sus hijos.

Vela, madre de Lucero, y sus hermanos Martín y Miriam sentirán el abandono, el hambre, el descuido que conducirá a los niños a desarrollar roles de los adultos como resultado de los errores paternos y de la incapacidad a cumplir con las normas familiares, lo que se traduce en una historia con vínculos conflictivos. Éstas son causas posibles de la aparición del desorden dentro de un orden resentido o enfermo; el desacomodo de la realidad se produce, no sólo por aspectos de la salud mental sino porque se invalidan las normas familiares, se invierten, no se cumplen, se encuentran afectadas por comportamientos promiscuos y mezcla de acciones que afectan al desarrollo "normal" de la infancia de Vela.

Esa niñez de la madre se proyecta en los estampidos de la conducta de Lucero con ataques descontrolados, al punto de provocar su autodestrucción, extirpando trozos de piel de su cuerpo. Le dan miedo las personas y las descripciones aluden a determinados conceptos de autismo cuando la niña "toma un tren hacia su mundo donde no me necesitaba, pero sin sacarme uno ojo de encima" (p. 47), hasta que la amiga hace referencia directa a una niña down (p. 59). Lo cierto es que, en el texto, el personaje posee una combinatoria entre ciertos ritos y procesos que intervienen en ese tipo de nosología, en el que el lenguaje restringido de la niña es una marca de su enfermedad y/o deficiencia neurolingüística.

[13] En cuanto al alienismo que se produce como patologización de la experiencia de la sinrazón –que hace emerger por vez primera la enfermedad mental y a la vez al médico capaz de tomarla bajo tutela- señala que dicha lógica se extendió al punto de codificar la mayoría de las oposiciones de la cultura en términos de anormal y patológico (Foucault, 2001). En su genealogía de lo anormal, Foucault observó la formación de un modo de ejercicio del poder que conjuga lo disciplinario con lo biopolítico, y entendió así que la norma y la normalización eran el centro del análisis en el pasaje de un modelo jurídico de la sociedad a un modelo médico en sentido amplio –una medicina social en la cual lo jurídico es colonizado por lo psiquiátrico.

La madre no asume que su hija padezca determinada patología, llamándola "tonta" y el padre la considera una "niña salvaje". Lucero pertenece a ese núcleo familiar desacomodado, desprolijo, con desvíos maliciosos; maldades que denotan no sólo infancias desprotegidas, sino enfermedades neuro/biológicas no reconocidas y, en consecuencia, no tratadas.

El texto selecciona ciertos patrones biológicos que suman a las rarezas que las historias de vida van desarrollando. El amigo de Vela, un joven "nerd"[14], remite a hechos limítrofes con lo absurdo en ese viaje que realizan al aeropuerto para ver despegar algún avión; manías cognitivas y rituales de Fernando, su extraño compañero, obsesionado con determinados objetos específicos y conocimientos matemáticos; un adolecente intelectual que se contacta con la droga, la dependencia e intoxicación, finalizando como peón y en estado deplorable. De este modo el texto construye personajes *border,* además, representa los vicios de la sociedad y el "malestar de la cultura". Ladagga se pregunta sobre la cultura y la define como:

> un conjunto de ideas. […] un *patchwork* más o menos bien tejido, pero también un repertorio de acciones con las que ese encuentra el participante [..] repertorio que se vincula a un conjunto de formas,[…] que favorece un cierto tipo de encuentro con los sujetos a los que está destinado. (2006: 22)[15]

Lázaro se remite a un "régimen" específico de la ciencia, apela a ella para encontrar nuevas formas. En su narración, parte de una travesía vital entre una madre sola y una hija, ambas con trastornos neurológicos, con una psiquis frágil que detona enlazando el pasado de la madre con la infancia y adolescencia de Lucero mediante desvíos y desacomodos que producen algunos tipos de enfermedades psíquicas. Los modos

[14] Llamado popularmente "cerebritos", "ñoños" o "sabiondos" en Argentina, considerando a aquellos sujetos proclives a realizar estudios específicos sobre una temática en particular. Suelen aislarse para adquirir todo conocimiento posible sobre el objeto de interés. El filósofo Timothy Charles Paul lo definió en los años de 1970 como un estereotipo de individuo muy inteligente pero con dificultades para relacionarse socialmente.

[15] Reinaldo Ladagga expresa en su libro *Estética de la emergencia* (2006) que hay una reorientación de las artes, entre ellas, especifico a la literatura, pues observa el "evidente agotamiento del paradigma moderno".

del siniestro se van entramando a partir de los comportamientos que causan determinados trastornos de la salud mental, afectando la clínica normal de los sujetos. Aquí se enclava el suministro de esa "rareza" que la ciencia y la medicina pueden explicar y diagnosticar. Sin embargo, en los sentidos del texto, se perfila una sociedad negadora, excluyente de sus rutinas de sociabilidad, generando conflictos en el interior del grupo familiar.

En la segunda parte, el universo de "Basurero" se abre al crimen y a la locura, dos categorías que no aparecen en la anterior. Un cadáver envuelto en una bolsa, tirado en un basural, y, además, un loco que se escapa de un hospicio, que se cree elegido de Cristo y se siente perseguido por ninjas. Un *delirium tremun* en el nivel del enunciado.

Grimanesa Lázaro enmarca cierta territorialidad que en Beláustegui apenas se sugiere. Mención de lugares concretos aparecen en la primera parte, y en la segunda, el tópico literario del *ubi sunt* se identifica en la aparición de "palabras situadas" que refractan identidades, costumbres urbanas y marginales de la ciudad de San Miguel de Tucumán.

En este San Miguel, capital, se construyen sujetos que desde pequeños están desamparados en la vida; eligen y deciden caminos adversos. Un padrino que regala drogas, amigo del padre. Una familia clase media universitaria, conspirada por un delincuente enmascarado, sin moral ni ética, con negocios turbulentos y comportamientos sospechosos. Un *dealer* que convierte en lacras humanas a sus dependientes. Cuerpos que terminan destruidos como el de Jonás, por las ambiciones y truculencias sin límites de sujetos mafiosos:

> Cuando terminé el colegio mi padrino me cortó el suministro. Me daba trabajos a cambio de los famosos paquetitos que y yo aceptaba sin quejarme. Llevaba paquetes a Catamarca o Santiago del Estero, retiraba plata del banco, hacía llamadas en inglés para comprar cosas en el extranjero [...] además de la droga comenzó a darme un poco de efectivo también. (p. 113)

La circulación de la droga ingresa al texto para construir otros tipos de siniestros. La homosexualidad es otra de las vías

utilizadas por la autora y representada en el personaje de Jonás. La bisexualidad a través de la presencia de personajes circunstanciales. Se refractan las enfermedades y vicios de una sociedad sin contención; en consecuencia, vacíos existenciales de muchas jóvenes que como Lara, amiga de Jonás, se pierden en la sociedad con elecciones equivocadas; autofinancian sus vidas sostenidas en la incertidumbre y el desorden; tropiezan con problemáticas diversas; pedófilos sueltos y enmascarados como "Oso viejo" representan a una raza humana de pervertidos, traficantes, consumidores que desconocen derechos y leyes, al extremo de cometer abandonos, muertes y asesinatos.

Grimanesa Lázaro construye mapas sociales de la contemporaneidad, refracta en sus ficciones los males desbordados, para mostrar la cara oscura de la ciudadanía civil; ese entorno que se conoce y se niega a la vez.

Esta segunda *nouvelle* se organiza a partir de diferentes voces que van relatando sus contactos con Jonás, personaje que se conforma desde las miradas que poseen los otros sobre él, mediante recuerdos y declaraciones que se manifiestan arbitrarias, ambiguas y absurdas por momentos. Son voces y testimonios que se escuchan después de la muerte de Jonás, producida en una situación imprevista y dudosa. A partir de estos elementos se conforma una sociedad extraña y viciosa.

Entre esas voces que tienen un interlocutor pasivo e invisible que supone participar de la investigación del caso, está la voz del colectivero que en su recorrido diario puede proporcionar datos del "chico que mataron":

> El chico que mataron era un reloj. No faltaba nunca al trabajo. Obvio que me llamó la atención cuando no lo vi subirse más. Yo lo tenía fichado a él y a la amiga. (p. 133-134)

Otra de las voces es la de la prostituta que hace un pequeño mapa de la ciudad, marcando ciertos lugares, como "el bajo" en Tucumán. Son prostitutas independientes, ya no trabajan para cafishios como en el pasado; una marca de cambios en estos tiempos neoliberales. Declara conocer a "Oso Viejo"; su información genera incertidumbre, dudas, sospe-

chas. Deja huellas sugerentes relacionadas con la investigación que se detiene en la mudez del texto con interlocutores invisibilizados.

El texto valida injusticias, donde el poder opera con secretos y silencios cuando se trata de actos delictivos dudosos y ambiguos, siendo las víctimas, ciudadanos de menores recursos como Jonás y su familia. La ciudadanía se manifiesta con protestas y marchas que se representan en un escenario ya conocido en la comunidad real; hechos reiterativos en la geografía norteña, con similitudes en el trato y destrato hacia los victimarios, y sin resultados favorables en las investigaciones, salvo el silencio de las autoridades del Estado. Rige el anonimato y la sordera del poder de turno. En consecuencia, la *nouvelle* cierra la historia sin ninguna respuesta concreta, sobrecarga el valor de la incertidumbre, de las sospechas, de la desconfianza y el dolor frente a la indiferencia del poder económico y político. Un comportamiento que se percibe naturalizado, al menos por el sector poderoso y que el discurso lo somete a disquisiciones.

En otra línea, la sexualidad implica una serie de cuestionamientos, por cierto, pero no opera en el texto como una conducta deplorable; se representa a través del personaje como un desafío pero también como un conflicto social; para algunos, visto como un devenir desviado, para otros, la homosexualidad entendida como una identidad sexual como las otras. El texto trabaja esa zona fronteriza en la sociedad que todavía no declina a aceptar la igualdad en las identidades sexuales, y ve en estos sujetos, subjetividades enfermas y extrañas.

Lo "raro", lo que está fuera de la norma, las enfermedades "especiales" y lo que roza lo trágico como efecto de las mismas, son aspectos tomados del mismo acontecer diario de la vida del ser humano, del orden de lo biológico y de lo subjetivo, que remiten a esas "rarezas" humanas, que sin llegar a construir el espanto de los espectros de Beláustegui, forman parte de lo inusitado. El lugar del siniestro se atempera, es lo que está fuera de las costumbres, es la inaceptabilidad social, el rechazo, la exclusión de los que padecen ciertas enfermedades, y de los que desafían paradigmas sexuales aburguesados. A esas "rarezas" apela el discurso de Grimanesa Lázaro, sin arremeter a la dimensión de lo sobrenatural como lo hace Diana Beláustegui.

Acerca de algunas conclusiones

En ambas escritoras, sus narraciones se vinculan a través de un núcleo formal que instituye como principio, el extrañamiento; algo del orden de lo "raro" va operando en estos relatos que en Beláustegui se perfilan en el entramado de lo metafísico y de lo espectral, fantasmagórico; una escritura del "reciclaje" de los espectros y fantasmas del siglo XIX; antes, hombres/murciélagos, habitantes de la noche en busca del "néctar" de la vida; ahora los zombis, muertos vivientes que caminan por la ciudad; una mezcla desconcertante entre vivos y muertos que internalizan acciones y prácticas humanas y extra-humanas desde una dimensión sobrenatural que posibilita leer los males de esta contemporaneidad.

Grimanesa Lázaro, médica recibida en la UNT, apela a sus conocimientos científicos y clínicos para ingresar en el concierto de lo "raro", no por extraordinario, sino porque en la biología humana se producen desvíos genéticos a los que ella apela para constituir ese desorden que producen ciertas enfermedades neurológicas; desacomoda la vida "normal" a partir de otros sujetos que podrían ingresar en la categoría de la "anormalidad", que se salen de los esquemas y pautas de conductas humanas que rigen la norma común. Son especies de escenarios no estandarizados, en los que filtra, también, la cuestión de lo femenino; hacen ruido ciertos posicionamientos patriarcales que se representan con acciones confrontativas y desajustes que cuestionan los mandatos culturales que persisten. Se evidencia un descontento con las estructuras patriarcales y algunos textos se resuelven mediante actos irreverentes en Beláustegui y de sumisión en Lázaro.

Son narraciones en las que el discurso apunta a manifestar los miedos, las fobias, las obsesiones, las auto-torturas psíquicas en la frontera oscura con lo monstruoso interno de cada uno, en una comunidad civil enferma de corrupciones diversas, vicios y ambiciones desmedidas, ubicada en contextos sociales contemporáneos, constituyendo estas historias la conformación de una literatura que revisa y recicla tradiciones de las ficciones "enfermas" y monstruosas del siglo XIX, en condiciones de una realidad hostil y sin falsos sentimentalismos. Remontan hacia la construcción de otros paradigmas que se pueden relacionar al concepto de "episteme" de Michel Foucault, para construir un nuevo perfil, evidenciando las problemáticas de esta sociedad contemporánea mediante un

modus operandi que representa y visibiliza modos del ser social a través de otras formas, y de la composición de imágenes truculentas y enfermizas, entre "lo siniestro" y "lo raro", revisitando tradiciones y especulando, desde lo literario, con un tiempo histórico/cultural determinado.

Bibliografía

BELAÚSTEGUI, D. (2018) *Cuentos inadaptados. La era de la destrucción*. Santiago del Estero: EDUNSE.

BUTLER J. (2008 [1993]) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

CANGUILHEM G. (1971) *Lo normal y lo patológico*; Buenos Aires: Siglo XXI.

CROSS, E. y GONZÁLEZ, B. (2023) *La aventura sobrenatural. Historias reales de apariciones, literatura y ocultismo*. Buenos Aires: Seix Barral.

DERRIDA, J. (2013) *Artes de lo visible (1979 – 2004)*. Castellón: Ellago.

DOMÍNGUEZ, N. (Coord.) (2016) *Monstruos y monstruosidades. Perspectivas disciplinarias IV, Actas de las V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos Aires.

FOUCAULT, M. (1983) *El Nacimiento de la clínica*. México: Siglo XXI.

FOUCAULT, M. (2001) *Los anormales*. Madrid: Akal.

JAKSON, R. (1986) *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogo.

LADDAGA, R. (2006) *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

LÁZARO, G. (2021) *Niña y Basurero*. Buenos Aires: blatt &ríos.

SEGATO, R. (2010) *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.



La monstruosidad (física, psicológica, moral, artística…) sirve como un reflejo de las ansiedades y conflictos más profundos de la sociedad. En la literatura, los monstruos funcionan como metáforas de lo desconocido, lo diferente, lo incontrolable, desafiando las normas establecidas y cuestionando la naturaleza misma de la humanidad o de una sociedad. La representación de lo monstruoso en la literatura nos invita a explorar los límites de la identidad, la moralidad y la empatía, desafiando nuestras percepciones y provocando reflexiones sobre lo que significa ser humano.

La emergencia de lo monstruoso es incesante. Por cada monstruo que logra explicarse, surgen muchos otros. Deformaciones, enfermedades, amenazas, mutaciones tecnológicas, figuraciones artísticas… pueblan nuestras precarias racionalidades. La literatura registra, refracta y produce esas nuevas perplejidades, en un trabajo incesante de ficcionalización. Los artículos que conforman este libro abren lecturas críticas sobre monstruosidades para dar cuenta de algunas emergencias y las turbaciones que resultan.

ISBN 978-987-24068-5-1

9 789872 406851