



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Seminario de Grado: Cuerpo, experiencia y afectos en las narrativas chilena,
argentina y peruana actual.

**Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana
Enríquez y Samanta Schweblin.**

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención
en Literatura.

Estudiante:

Rossana Jimena Reyes Cortés

Profesoras Guía:

Darcie Doll Castillo

Alejandra Bottinelli Wolleter

Santiago de Chile 2018.

A mi madre, para que nos sigamos enseñando mutuamente.
*A todas las mujeres que han cruzado mi camino en estos últimos cinco años, para que
nunca dejemos de luchar.*
A D.R.J. por sacarme de la abulia.

Agradecimientos.

En primer lugar, quiero agradecer la inspiradora valentía de la mujer que me dio un espacio en este mundo, gracias por darme la posibilidad de crecer junto a ti, de enfrentarnos juntas a las más dificultosas situaciones, a la enfermedad, a la soledad y a la pena, gracias por apoyarme en este proceso y escuchar cada pavada que salía de mi boca, gracias por dejarme contaminarte con mis ideales más locos.

Quiero también agradecer a todas las mujeres maravillosas que he conocido en esta facultad, gracias por acogerme, por enseñarme tanto de mí misma, por enseñarme a luchar y por ayudarme a construir mi carácter feminista, sé que nunca más volveré a estar sola, gracias por inspirarme diariamente a ser una mujer más empoderada.

Gracias a todxs mis amigxs, en especial a mis compañerxs de casa, gracias a todxs por discutir conmigo cada parte de esta escritura, por los libros, los textos, las referencias, las ideas, por compartir conmigo sus mundos íntimos, por escucharme, por darme el aliento y el apoyo necesario cada vez que era menester, por sacarme del agujero en el que estuve mucho tiempo, gracias por crear esta linda familia.

Gracias a todos con los que crucé alguna vez una palabra respecto a este trabajo, gracias por abrirme un espacio hasta sus pensamientos, qué palabra es más enriquecedora que la que sale de casualidad un día de desesperación escritural.

Mis más amplias gratitudes a mis profesoras guía, por entender mis problemas, por alentarme y darme la posibilidad de llevar a cabo esta tarea que en algún punto me pareció tan terrible y de la cual ahora me siento orgullosa.

Índice.

I. Introducción.....	5
II. Marco teórico	10
Capitalismo y desmodernización.....	13
Estéticas monstruosas.....	14
La nueva carne.....	15
Cuerpos corruptos y desmesurados: la escritura abyecta.....	17
“La cerda punk” (2014) y “Cuerpos sin patrones” (2016).....	18
III. Corporalidades monstruosas en la narrativa actual argentina: escritura femenina.....	23
“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) – Mariana Enríquez.....	24
“Chicos que vuelven” (2012) de Mariana Enríquez.....	37
“Pájaros en la boca” (2009) – Samanta Schweblin.....	41
“Distancia de rescate” (2014) - Samanta Schweblin.....	44
IV. Conclusiones.....	48
V. Bibliografía.....	50
Textos teóricos y ensayos	50
Textos literarios	51

I. Introducción.

El cuerpo, como lugar a partir del cual es posible producir conocimiento y significar el mundo, ha sido abordado desde diferentes disciplinas y a partir de diversas preguntas. Desde las ciencias sociales, particularmente hablando, hemos heredado estos cuestionamientos de autores como Marcel Mauss, quien en las primeras décadas del siglo XX comenzó a hacer evidente la preocupación por entender las técnicas corporales y los diferentes usos del cuerpo.

Durante la segunda década del siglo XX, los abordajes y las preocupaciones por el cuerpo comenzaron a enfocarse hacia otro tipo de preguntas, particularmente la pregunta por el poder, donde se resaltan los trabajos de autores como Michel Foucault y Pierre Bourdieu, quienes sentaron las bases para el desarrollo de perspectivas críticas como la teoría social del cuerpo, la sociología del cuerpo y las reflexiones en los estudios culturales.

A pesar de estos acercamientos y redirigiéndonos hasta nuestro siglo XXI, vemos que el tema del cuerpo se ha comenzado a analizar desde nuevas perspectivas, esto radica en el carácter fragmentario del mismo; se presenta como lejano de ser un referente nítido, se muestra además esquivo a ser definido por el orden científico, parece ser el elemento central para la comprensión del funcionamiento del orden simbólico que rige a las sociedades, porque en él confluyen diversas intenciones; leer al cuerpo en clave ontológica para llegar a una idea más sintética de la sociedad.

Ahora bien, se suelen realizar estudios respecto a los componentes del orden social, la raza, el género, las clases sociales, ignorando el orden corporal, fuera de lo racionalista, el cuerpo pasa al olvido, a ser un mero referente, un operador lingüístico a través del cual algo se hace evidente, como una lectura superflua, suele separarse de la persona identificándolo como un mero adorno, como un lienzo independiente del sujeto que lo habita. Las expresiones de carácter estético vienen a solventar estas carencias, anteponiéndose a una norma estereotipada que imposibilita al sentido, aquí radica la concepción estética-política del cuerpo, para reconocer los componentes subversivos que son los elementos claves para aquellos grupos que la norma misma situó al margen, o más bien al centro de la opresión.

Concebir el cuerpo desde una temática político-estética es un mecanismo que está siendo construido en diversas expresiones artísticas, desde el cine y el teatro hasta la literatura y la performance, resignificar lo corporal se ha vuelto una forma de rebelión en el arte, de la misma forma en América Latina y bajo el contexto de la consolidación de la crisis del modelo neoliberal en el siglo XXI en un momento en que las sociedades están situadas en parámetros decadentes, el flujo, la metáfora por excelencia del proceso de globalización se tergiversa y crea un total contrario de esta imagen, las comunidades se aíslan, los sujetos intentan sobrevivir a las formas de violencia más “crudas” y los espacios que antes parecían seguros, se vuelven claustrofóbicos.

En Argentina, las narrativas de entre los años noventa hasta la actualidad se vierten en estas formas destempladas y comienzan a hablarnos desde los cuerpos marginales¹, los escritores sienten la necesidad de interrogar al pasado más reciente pero no sólo para hacer memoria y denuncia, lo que hacen es atraer el presente al mismo presente; en el proceso de leer estos textos es fácil encontrarse con la sensación de que se nos interpela constantemente, se nos habla de nuestros barrios, de nuestras gentes, de nuestras formas de vivir y de nuestros miedos.

Las autoras que veré a continuación nacen en el preámbulo de la dictadura militar argentina, Mariana tenía tres años en 1976, año del suceso; Samanta nace en 1978, las dos escritoras bonaerenses han recibido variados premios y distinciones en el transcurso de sus carreras, Enríquez se han dedicado a la escritura también en los medios gráficos y lo hace en la actualidad, participa en el ámbito literario como crítica o jueza de concursos, por su lado Schweblin dicta talleres en Berlín para latinoamericanos interesados en la escritura, ambas deambulan entre el cuento y la novela, destacadas a nivel mundial por las temáticas que unen sus textos: presenciamos el factor femenino como fundamental para comprender sus escritos, al igual que el cuerpo infantil, ambos coinciden en un punto específico: el cómo son vistos por la sociedad a pesar de las políticas de estado que se crean para la protección de mujeres e infantes, existe una ley que va más allá de lo escrito en cualquier constitución, la ley de la sociedad, la idiosincrasia y el patriarcado, estos cuerpos, femenino

¹ Utilizo esta categorización a forma de sinónimo para referirme a los cuerpos abyectos, y así evitar repetir el mismo concepto en reiteradas ocasiones, considerando lo que hay detrás de la ‘marginalidad’ como aquello estático y sumido en la abulia, totalmente contrario al actuar de estos cuerpo abyectos, activos y subversivos.

e infantil, |son relegados a un plano mucho menos protagonista, son cuerpos que aportan menos o que en algunas ocasiones simplemente son invisibilidades; el cuento que le da el nombre al penúltimo trabajo de Mariana Enríquez, *‘Las cosas que perdimos en el fuego’* (2016) resulta nuclear al momento de pensar al cuerpo femenino como un cuerpo marginal, desde este punto de vista quiero introducir el término *abyección*, trabajado por Kristeva, quien lo define como aquello que está en constante tensión con el centro situándose en un margen, queriendo formar parte de la hegemonía pero subvirtiéndola con su presencia. Los cuerpos de las mujeres quemadas son cuerpos en resistencia y como tales, definen un contexto de violencia sexo genérica, jerárquica y coercitiva donde existen cuerpos sojuzgados por un ente opresor.

En efecto, es en este espacio en que las sujetas se empoderan de sus cuerpos y escogen subvertir la violencia y resignificarla, así las corporalidades violentadas pasan a ser cuerpos abyectos y monstruosos como colectivo de mujeres, su único propósito es imponerse en el mundo que las rechaza, violentar de vuelta, evidenciarse, y resquebrajar el orden imperante con la sola presencia de su monstruosidad. En el libro *‘Los peligros de fumar en la cama’* (2009), la autora materializa situaciones grotescas e impactantes, abunda una atmosfera asfixiante, una sociedad aun herida por la devastadora dictadura; en el cuento *‘El desentierro de la Angelita’*, la pulsión mortuoria ronda a la protagonista, el cuerpo en fase muerte vuelve al plano de los vivos para reclamar, incomodar y poner en cuestión a la protagonista quién se entrega al juego de esta pequeña difunta. Ambas heridas, llegan al entendimiento acostumbrándose una a la otra, comprenden que son iguales, vivas o muertas inmersas en la misma violencia. En Schweblin, presenciamos este mismo afán de incomodar, pero desde su marcada elección por lo infantil-monstruoso, sus personajes suelen ser niños, desde nuestra mirada: inocentes e inconscientes de su propia corporalidad y subjetividad abyecta, cuerpos prístinos, perviven en un mundo que los rechaza, como podemos presenciar en *‘Distancia de rescate’* (2014). Los niños monstruos representan aquella tensión entre lo pulcro y lo impuro, aquello que ni el más grande amor de madre puede evitar: una pulsión de muerte que reina en cada línea nos mantiene enfrentados como lectores a lo que no quisiéramos ver. Mariana Enríquez también muestra este interés en el libro, *‘Chicos que vuelven’* (2012), aquí además de enlazar lo femenino y lo infantil, crea una línea muy especial y sugerente para los discursos marginales actuales: el sujeto

colectivo toma posición creando un solo gran cuerpo de abyección que provoca una tensión máxima con el centro, en este contexto se evidencia su posicionamiento como centro de la opresión más que grupo al margen de la hegemonía; los niños reaparecen luego de haber estado años perdidos o de haber fallecido, vuelven a sus familias, a sus vidas anteriores pero no son los mismos, de manera imprevista crean un corte abrupto entre la emoción del reencuentro y el pánico y la incertidumbre de esta situación anormal, pero lo que más causa terror en los personajes no niños, es el hecho de que crean una colectividad, una masa poderosa de niños que vuelven y se instalan para incomodar en la cara al mismo mundo que los perdió/mató.

En este trabajo se analiza el funcionamiento de las representaciones de lo abyecto y monstruoso como corporalidad, específicamente desde lo femenino, la lucha de género y lo infantil, en el marco del patriarcado y el adultocentrismo como sistemas de opresión imperantes, en la literatura argentina del siglo presente en libros de Schweblin y Enríquez bajo el contexto del auge neoliberal y su rama capitalista como sistema imperante; estos relatos nos insertan como lectores en un sensación de extrañeza, de desvío de la norma, ejemplos de esto existen en el cine, la fotografía, la performance y el teatro. ¿A qué responde la literatura en esta temática?, ¿generar terror, posicionar el lector en sus propios miedos, o, hacernos sentir bien por no estar en el lado ‘erróneo’ de la existencia?

Con todo lo anterior, propongo que la literatura de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin vendrían a abrir un espacio de discusión politizada, esto ya que la representación de cuerpos abyectos en sus propias formas está sujeta a la constante tensión con el centro hegemónico dueño del poder y que maneja a las sociedades en su comportamiento y pensares; lo monstruoso que ha sido representado desde tiempos iniciales como aquello que nos da pavor, una suerte de tabú, aquí se visibilizan, se representan en la forma de la escritura, así las alteridades se unen y se proyectan, porque están, existen en la sociedad y entre nosotros están latentes como un virus y el poder intenta inmunizarnos de ellos, las comunidades deben permanecer quietas, inalterables. Lo abyecto, lo marginal en su forma monstruosa, viene a mostrar la fragilidad del orden social, lo indefinible y el carácter incategorizable de estos cuerpos presenta un peligro para ambas partes.

Los objetivos que circundan este análisis son: explicar y contextualizar la aparición de esta temática monstruosa, aproximar estas representaciones del cuerpo a un discurso actual y contingente en donde la colectividad y el ejercicio escritural aparecen como armas fundamentales para la autorepresentación.

Realizaré este análisis presentando primeramente un acervo de conceptos acuñados desde la teoría referente a las temáticas sobre el cuerpo la violencia, lo monstruoso, el adultocentrismo y el patriarcado, en conjunto con dos ejemplares ensayísticos que refuerzan las ideas que se plantearán sobre el cuerpo y desde una perspectiva actual en Chile y Argentina; consiguiente a la presentación de estos ensayos pasaré a una presentación de la trama de los textos para adentrarme a un análisis sobre el funcionamiento de estos conceptos en un grupo específico de cuentos escogidos para cada colección y en las novelas ya nombradas de Enríquez y Schweblin.

II. Marco teórico

Para unir los conceptos que para mí son fundamentales para la lectura y análisis de ambas autoras, recurriré al sociólogo chileno Claudio Duarte quien describe un primer acercamiento al adultrocentrismo como:

“...un sistema de dominación que delimita accesos y clausuras a ciertos bienes, a partir de una concepción de tareas de desarrollo que a cada clase de edad le corresponderían, según la definición de sus posiciones en la estructura social, lo que incide en la calidad de sus despliegues como sujetos y sujetas. Es de dominación ya que se asientan las capacidades y posibilidades de decisión y control social, económico y político en quienes desempeñan roles que son definidos como inherentes a la adultez y, en el mismo movimiento, los de quienes desempeñan roles definidos como subordinados: niños, niñas, jóvenes, ancianos y ancianas.”(111).

Para Bouvier, quien es citada por el sociólogo, estas jerarquías producen asimetrías, que fueron originadas en su momento y que se mantiene hasta hoy, “las ya existentes de orden patriarcal, en que las mujeres perdieron las posibilidades y los ejercicios de poder en sus sociedades y fueron relegadas a roles reproductivos y productivos domésticos” (104), sin tener la posibilidad y coartando su capacidad para tomar decisiones en el plano de la política, la economía y la vida sexual. Por ende, el patriarcado es un sistema de dominación que contiene al adultrocentrismo como hemos dicho, esto significa que el monopolio patriarcal es ejercido por los varones designados socialmente como adultos, con poder donde la autoridad legítima recae de forma natural en los adultos quienes además ejercen prácticas de discriminación de género con dominio patriarcal. “Este patriarcado se habría gestado por necesidades que impuso la guerra, que generó ciertas ventajas a los varones (tamaño, fuerza y mayor velocidad); y por el sostén y transmisión generacional de la propiedad (herencia) mediante la atadura forzosa de la mujer” (Duarte 104-105).

En función de este análisis, seguiré la conocida línea de argumentación de Judith Butler sobre el cuerpo que se manifiesta como biológico pero que al mismo tiempo es una construcción histórico cultural bien particular, así los discursos y significados no sólo

suponen una materialidad, sino que a través de las constantes prácticas performativas producen materialidades. Por tanto, el cuerpo es tan discursivo y resultado de la performatividad como lo son las corporalidades:

“el cuerpo es un conjunto de posibilidades continuamente realizable: a) su posición en el mundo no está determinada por ninguna esencia anterior, b) su expresión concreta en el mundo se debe entender como el poner de manifiesto y el volver específico un conjunto de posibilidades históricas (299).

El cuerpo sería un proceso activo de encarnación/materialización de ciertas posibilidades culturales e históricas, un complejo proceso de apropiación. Un punto muy importante para ligar con Kristeva y con las teorías sobre lo monstruoso, es lo que Butler propone respecto al género: “el género contribuye a ‘humanizar’ a los individuos dentro de la cultura, los que no hacen la distinción son castigados, ya que no hay ‘esencia’ (301). Lo destacable aquí es que la autora define al género como aquello que generalmente oculta su propio génesis, por ende, podemos comprender que, a la mínima salida de la norma, en donde se oculte un origen y que resulte inexplicable para la norma, termina castigado, relegado, aquí aparece lo abyecto.

Para comprender al cuerpo desde el lado de lo abyecto recurrimos a Kristeva, para la autora lo abyecto es aquello que desafía un orden simbólico, perturbándolo, dentro de lo simbólico mismo, “Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo [...] lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma”. (8). Lo abyecto es lo expulsado y lo reprimido, pero que, con su presencia dentro del orden simbólico, tensa y pone en jaque al centro hegemónico.

Ahora bien, para explicar y sustentar lo abyecto, es necesario plantear el ámbito de violencia que circunda a los cuerpos desde el poder donde existe una represión constante, como ya se ha planteado, el centro de poder hegemónico trata de invisibilizar y dejar en un margen a los cuerpos que no entren dentro de las normativas que están claramente pensadas desde lo masculino occidental. Tal como plantea Bourdieu “hemos incorporado, como esquemas inconscientes de percepción y de apreciación, las estructuras históricas del orden masculino” (8). Las formas en las que el poder invisibiliza estos cuerpos son diversas, pero

los niveles de violencia simbólica llegan a parámetros sumamente poderosos, respecto a esto Lipovetsky recalca: “el estado, conforme al ideal democrático se proclama idéntico y homogéneo a la sociedad, por lo que puede desafiar cualquier legalidad y desplegar una represión sin límites” (216). Es aquí donde nacen los cuerpos subversivos, los que alteran la norma y crean discursos disidentes que intentan tensar el hilo que une al centro y el margen. Una de las estrategias para el control es la *inmunización* que en palabras de Espósito es mucho más claro para comprender la relación con un sujeto otro: “el ser común aparece inmediatamente marcado con el riesgo de la contaminación...[tacto, contacto, contagio]. (112-113)

Dentro de esta discusión, nos encontramos con la pregunta planteada por Spivak, respecto a la posibilidad de comunicarse/expresarse del subalterno, Gayatri Spivak en su texto “¿puede hablar el sujeto subalterno?”, propone que los intelectuales del post-estructuralismo en relación a la teorización respecto a la clase obrera --este último como grupo subalterno-- desconocen y no son conscientes de los posicionamientos de ambos, de las formas en las que están inmersos en la historia intelectual y económica, argumenta que “el eslabón con la lucha obrera se ubica en el deseo de hacer estallar el poder en cualquier punto de su decurso” (2), por ende existiría una valorización, para la autora algo desmesurada, de todo tipo de deseo que destruya algún tipo de poder, este deseo no tendría un sujeto fijo ya que tal “sujeto estable no existe más que por medio de la represión” (3).

El intelectual, post-estructuralista, como investigador falla en la representación del sujeto subalterno, el llamado a la lucha resulta funesto por ser incapaz de enfrentar la fuerza voraz del capitalismo, por medio de este llamado, el intelectual intenta crear un espacio de representación para que el subalterno hable, este intento es en vano y además mal ejecutado por, como ya se dijo, no ser consciente de su propia posición y de la del sujeto al cual quiere representar; la mujer como sujeta subalterna, estaría siendo doblemente violentada ya que la ideología imperante está suscrita a parámetros de dominación masculina, este punto ya fue trabajado anteriormente por Bordieu:

“al estar incluidos, hombres y mujeres, en el objeto que nos esforzamos en delimitar, hemos incorporado, como esquemas inconscientes de percepción y de apreciación, las estructuras históricas del orden masculino; corremos peligro, por tanto, de recurrir, para concebir la dominación masculina, a unos modos de pensamiento que ya son el producto de la dominación” (8)

Tomando en cuenta este riesgo en el que lamentablemente descansan las apreciaciones de los intelectuales según Spivak, la historia de las mujeres no sería válida dentro de la hegemonía imperante, motivo por el cual no podrían hablar; respecto a lo anterior, el lugar de enunciación del investigador es muy evidente, desde aquí salen nombres como el de Deleuze, Foucault y Freud, para Spivak es fundamental señalar el propio posicionamiento del sujeto que investiga, la tarea desde el postcolonialismo para deconstruir las figuras monolíticas creadas desde, por ejemplo, el estudio de la histérica, es desaprender tales figuras.

Capitalismo y *desmodernización*.

El capitalismo como sistema imperante crea espacios cerrados en los cuales intentan pervivir ciertos individuos que al mismo tiempo están siendo sometidos a un nivel de violencia subjetiva tal, que los procesos sobre los cuales el capitalismo se inscribe, dígame, avance y progreso, terminan por crear un efecto totalmente contrario en estos sujetos, los limitan, los dejan atrás. Para Žižek la violencia subjetiva vendría a ser: “la violencia de los agentes sociales, de los individuos malvados, de los aparatos disciplinados de represión...” (21). Por ende, es una violencia aplicada desde el poder, que como sabemos, perdura y funciona en las manos de unos pocos; estos sujetos otros, son sujetos de los cuales el sistema puede prescindir para seguir ‘avanzando’, pero al mismo tiempo les necesita para poder funcionar de la forma en la que lo hace, una forma voraz y predatoria, tal como dice Mary Louise Pratt:

“el neoliberalismo crea inmensas zonas de exclusión donde las personas son, y saben que son completamente superfluas al orden histórico global”, “no sólo el progreso sino también la idea del progreso ha dejado, y con qué rapidez, de funcionar como un mito colectivo y global. En ese sentido, la globalización ha sido acompañada por una *desglobalización / desmodernización*, por procesos de aislamiento. Los mercados se abren y crecen, pero también se cierran y se concentran. (15)

El neoliberalismo crea tales dramas humanos que él mismo no tiene la capacidad de llegar a comprenderlos y menos llegar a solucionarlos, su ideario oficial se basa en discursos utópicos sobre la emergencia de una condición humana nueva y global, sobre la consolidación del mundo como un solo espacio, el progreso secular y el ideal cosmopolita, claramente nada de esto ha llegado a realizarse de la forma en la que el discurso oficial del

capitalismo y la modernización hubiesen querido, expuesto esto en los textos narrativos que trabajé en este análisis.

Estéticas monstruosas.

José G. Cortés plantea ciertos presupuestos para la tensa relación entre el orden y el caos, en primer lugar nos encontramos con la idea de que cada época tiene su propio sistema de referencia y modelos de representación que definen las relaciones entre las personas, estos modelos generan un único y absoluto modo de comportamiento regulado por leyes y normas para poder defenderse de todos aquellos que intenten romper este orden y que al poner en duda el sistema son excluidos o eliminados, todos aquellos que rechacen la homogeneización, quedan marginados, devaluados en la escala social: “se convierten en monstruos... lo abyecto en la sociedad” (13). Los poderes públicos crean una imagen negativa de estos seres y la colectividad interioriza esta imagen haciendo parecer la exclusión como un proceso normal y necesario. “Los modelos monstruosos existen para pacificar las conciencias... cada sociedad construye un universo en el que delimita una serie de peligros” (13). La uniformidad debe reinar y aniquilar a los que sobrepasen esta norma, contra ellos se aplican procesos de normalización que van de la mano con otros procesos de control, llevando esto a la práctica y tal como describe Virgine Despentes, la sociedad homogeneizadora, incluyendo, sus formas de operar, como, por ejemplo, la llamada idiosincrasia, instalan modelos de comportamiento y expectativas respecto al género femenino:

Porque el ideal de la mujer blanca, seductora pero no puta, bien casada pero no a la sombra, que trabaja pero sin demasiado éxito para no aplastar a su hombre, delgada pero no obsesionada con la alimentación, que parece indefinidamente joven pero sin dejarse desfigurar por la cirugía estética, madre realizada pero no desbordada por los pañales y por las tareas del colegio, buen ama de casa pero no sirvienta, cultivada pero menos que un hombre, esta mujer blanca feliz que nos ponen delante de los ojos, esa a la que deberíamos hacer el esfuerzo de parecernos, a parte del hecho de que parece romperse la crisma por poca cosa, nunca me la he encontrado en ninguna parte. Es posible incluso que no exista. (10-11)

De tal forma entran en tensión las formas de comportamiento, lo que se debe hacer y lo que no; las prostitutas quedan totalmente relegadas a un espacio oscuro y oculto en total contraste con la mujer madre de familia, a quién no se le premia por cumplir la

expectativa de modelo de comportamiento ella debe ‘agradecer’ la posibilidad de ‘realizarse’ como mujer; la prostituta queda fuera de la zona de control, su maternidad no es regulada y su sexualidad tampoco, en comparación con la madre de familia, pero el castigo que conlleva ser la imagen colectiva de lo más bajo equivale a esta exclusión total, así el sistema termina controlando su existir en todas sus formas ya que representa un peligro, devuelve una imagen inquietante del cuerpo femenino, así, el control opera sobre la mujer de manera sistemática e histórica.

Las apariciones de un ‘otro’ que transgrede las normas de la colectividad, suele ser representado bajo la imagen de lo monstruoso, sobre todo en el ámbito de la literatura. El monstruo amenaza la unidad del grupo social en su conjunto, los mecanismos de control funcionan como ya he explicado: el objetivo es coartarlos para reforzar la coherencia interna del sistema e impedir el cuestionamiento de las jerarquías que imperan en el mismo; todo lo que aparece como indefinible se entiende como un peligro contra el bien común.

El norteamericano Jeffrey Jerome Cohen, creó siete tesis respecto a lo monstruoso, compiladas en un libro que recoge distintos escritos sobre terror gótico, a pesar de esto las tesis de Cohen son aplicables más allá del terror pues describen mecanismos coincidentes con el capitalismo y los grupos que este margina; 1.- El cuerpo monstruoso es un cuerpo cultural: no se conoce a sí mismo como sujeto sino como un cuerpo puro², nace como una encarnación³ de un cierto momento cultural. 2.- El monstruo significa algo más que sí mismo, su cuerpo es corpóreo e incorpóreo; 3.- el monstruo es un presagio de la categoría de *crisis*; 4.- El monstruo siempre mora en las puertas de la diferencia; 5.- El monstruo controla los límites de lo posible; 6.- El miedo hacia el monstruo es realmente una especie de deseo; 7.- El monstruo está en el umbral de convertirse en algo más.

La nueva carne.

La *nueva carne* representa una estética perversa del cuerpo, ya no son de interés los cuerpos que importan para el orden hegemónico; restándose de la fascinación victoriana por

² Cita original: “*It will not know itself as a subject, only as a pure body*” (3) – traducción mía, el texto completo se encuentra en inglés.

³ Término original: *embodiment*. (3)

los cuerpos deformes y los *freaks* que recorrían los pueblos para ser exhibidos en ferias, la *nueva carne* es una monstruosidad que reniega del folclore, la moralidad y la autoridad, no es exhibida, se representa a sí misma de la mano del arte, acercándose así a lo real y a lo tangible, la *nueva carne* convierte:

“el cuerpo humano en un nuevo ente monstruoso, el cual, de forma extremadamente gráfica, mediante pústulas y supuraciones infecciosas, tumores y malformaciones provocadas, cirugía extrema y manipulaciones genéticas, sexo violento y carne apaleada, injertos tecnológicos e invasiones víricas, expresa terrores que desde siempre anidan en el alma humana. Miedos viejos bajo envoltorios nuevos.” (11).

En el libro ‘*La nueva carne*’, Antonio José Navarro compila variados ensayos que disponen al cuerpo desde el ámbito de lo monstruoso frente a los miedos que provocan los cuerpos otros: “la unidad del ser humano se rompe y se instituye el desorden, el caos, y lo impuro. Lo monstruoso es entonces lo intolerable, aquello que hace nacer en nosotros el horror, la angustia. A lo que cabe añadir la disgregación del cuerpo como supresión de todos los vínculos con la realidad.” (11) . La nueva carne vendría a ser una monstruosidad que reniega de la mitología de la lógica y de la moralidad, es actual y *resignificativa*, se le ve sobre todo interdisciplinaria, en el cine, en el teatro, en la literatura; en la primera se suele apuntar el génesis del término ‘nueva carne’, desde los años 80 y de la mano de los trabajos del director de cine David Cronenberg, quien se ha propuesto llevar frente a nuestros ojos cuerpos deformes, quemados, mutilados e híbridos; la esencia de la estética de la nueva carne es la mutación humana, el cuerpo en sus manifestaciones más extravagantes, dentro del libro de Navarro, Jesús Palacios en el texto: “*Nueva carne / vicios viejos, una arqueología libertina de la nueva carne*”, explica que:

Una de las mejores virtudes, si no la mejor, del género fantástico, es la de vehicular con particular fortuna un reflejo crítico, casi instantáneo, de la condición social de cada momento histórico que nos rodea. Y el estudio de esa cosa que llamamos Nueva Carne, a través de sus diversas manifestaciones estéticas y literarias nos ayuda, una vez más, a comprender -y a soportar- la realidad. (18)

Y como reflejo más próximo a la realidad es que esta estética revela lo que no queremos ver, a ese cuerpo monstruoso entrometiéndose en nuestras vidas cotidianas; ligada a esta estética las referencias más próximas las encontramos en el cine nuevamente, en películas como *Blade Runner* (1982) inspirada en el libro de Phillip K. Dick, ‘*¿Sueñan*

los androides con ovejas eléctricas? (1968), lo cual nos lleva a la literatura y otros ejemplos como *'Neuromante'* (1984) de William Gibson, además, desde la cultura pop surgieron personajes como David Bowie, que generaba ese rechazo/deseo en el público, bajo la estética de lo extraño, lo *freak*, convirtiendo al alien en una forma de elegancia subversiva; desde el género fantástico de la ciencia ficción en la literatura y su devenir en el *cyberpunk* en donde el *ciborg* es un cuerpo al margen de lo normal, intervenido, la carne y el metal juntos en escenarios de índole distópicos y apocalípticos, mezclando lo gótico y lo *gore*, se puede reconocer que todas estas expresiones confluyen en la *nueva carne*, la visión más incómoda de lo que es la realidad misma, una realidad grotesca, lo cual coincide con la estética que presentan los textos literarios que trabajaré aquí.

Cuerpos corruptos y desmesurados: la escritura abyecta.

Creando espacios de resistencia aparecen escrituras otras que se han ido conformando en el tiempo por medio de los dichos y los debates en torno al cuerpo femenino. Butler, citando a Beauvoir, recuerda que 'la mujer no nace, se hace', para la primera el género no es una identidad totalmente estable, por el contrario, es una identidad débilmente constituida a través del tiempo: "... por la repetición estetizada de actos, el género al ser instituido por la estetización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos y movimientos corporales constituyen la ilusión de un yo generalizado permanente" (296).

El género, constituido por actos discontinuos en el tiempo, tiene una apariencia de sustancia que da como resultado una performatividad específica, al referirse Butler a la repetición estetizada, quiere dar cuenta de que el género no se constituye como una identidad de una sola pieza, es en la repetición subversiva en donde se hallan las posibilidades de transformar el género. Respecto a lo anterior, y dialogando con Beauvoir nuevamente, Butler propone que el cuerpo es un proceso y se presenta de forma activa, es un proceso de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas, un proceso de apropiación sumamente complejo, nunca unilateral, el cuerpo por ende es cultural y es un conjunto de posibilidades de realización, no está determinado por nada, pero puede

apropiarse de la historia y la cultura y poner de manifiesto su expresión concreta en el mundo, ahora bien, la autora también explica que esta apropiación no es un acto individual:

“El género como acción pública y acto performativo, no es una elección radical ni un proyecto que refleja una elección meramente individual, pero tampoco está impuesto o inscrito sobre el individuo... El cuerpo no está pasivamente escrito con códigos culturales, como si fuera el recipiente sin vida de un conjunto de relaciones culturales previas.” (307-308)

Respecto a esto, aquí se establece lo que la autora llama un ‘impulso feminista’, este nace de la percepción sobre el sufrir propio, reconociendo que no es un sentimiento aislado si no que compartido, por ende habilita a la mujer a ubicarse en una situación cultural no individual y así potenciarse de forma participativa.

Las escrituras ‘otras’, nacen desde estos presupuestos y se instalan en una sociedad marcada por la violencia, una idiosincrasia amenazante y una convivencia corporal desigual, la forma en la cual estas escrituras subvierten el contexto en el que viven es por medio del cuerpo, así lo hacen las literaturas de Schwebelin y Enríquez, de forma poética pero no menos incisiva ni menos subversiva, más cercanas a una estética monstruosa que cuestiona la realidad desde dentro, que sugiere y expone corporalidades cercanas al terror que provoca un capitalismo en decadencia.

En un intento de englobar todo lo anterior, acuño lo planteado por Zandra Pedraza quien inicia una reflexión respecto al cuerpo, el consumo y el hedonismo que son los escenarios de las experiencias: “exponen a menudo al cuerpo como blanco de una norma estereotipada y de un esteticismo que agota y constriñe las posibilidades de la experiencia y de su sentido.” (75), bajo este escenario, “los componentes emocionales y subversivos de la experiencia afloran como recursos políticos para los más diversos grupos que la norma moderna situó al margen o excluyó al instaurar un orden corporal racionalista, y que en ese ambiente estético tienen una oportunidad” (75).

“La cerda punk” (2014) y “Cuerpos sin patronos” (2016).

Como ya se indicó, Kristeva propone que lo abyecto es lo expulsado y lo reprimido, posicionándose dentro del orden simbólico, tensando al centro hegemónico. Lo que propongo yo como una escritura abyecta vendría a ser aquella que utiliza las formas de la escritura académica y ensayística, aquella normada y exclusiva de una elite intelectual que se rige por patrones cerrados y premeditados; esta escritura utiliza los mismos medios de la academia para proponer desde la gramática utilizada, desde la disposición de la escritura, desde las imágenes de portada o entre textos, y desde sus autores, una forma otra respecto al cuerpo como el centro de opresión capitalista y desde el mismo reformular los discursos monolíticos, redefinir al cuerpo mismo como *cuernpa*, y entregar una lectura feminista del mundo capitalista y crean resistencias desde la desmesura de la carne, resistencia a los cánones de belleza y de higienización, ambos textos dialogan constantemente con las teorías sobre lo corporal, lo sexual (Butler, Preciado, Kristeva) y las leyes institucionalizadas que emergen desde el poder y la norma, y sobre todo discuten desde la interiorización de la experiencia propia, desde el deseo y desde la identificación con el otro. “*La cerda punk*” es una recopilación de ensayos escritos en Chile desde un *feminismo gordo*, autoproclamarse de esta forma posiciona al texto de manera inmediata en un margen, en una abyección, por ende, se presupone que lo que encontraremos en sus letras incomoda, perturba la hegemonía.

Escribir desde la grasa es habilitar la estrechez normativa de una ley que aterroriza nuestros cuerpos y administra deseabilidades e invisibilidades. Una historia personal escrita en las tramas estriadas de un régimen de poder articulado por las calorías, se vuelve registro comunitario de prácticas colectivizadas, repertorio de fragmentos y afectos de esa producción de saberes abyectos sobre nuestras corporalidades, hincando el diente en su índice sudaca que hace de la gordura la geopolítica de un hambre por crear y un saberse con/en *otrxs*. (11)

Asomarse a la existencia fuera de uno mismo y desde el cuerpo escribir la experiencia hacia el afuera, para revelar y poner de manifiesto, mostrando que el miedo que provocan los cuerpos abyectos es realmente una especie de deseo; remite en el centro hegemónico vislumbrando que el engranaje del orden impuesto como natural es sumamente endeble, así, estos cuerpos instalan tiempos de crisis y cuestionamiento, así en la narrativa y así en los discursos disidentes respecto al feminismo actual. “Politizar la herida, visibilizar la cicatriz, narrar el dolor y transformarlo en placer, correr los límites, son algunas de las tácticas escriturales y experienciales que recorren estas palabras de peso.” (11), desde estos

términos se inicia la provocativa tarea de dismantelar los dispositivos que regulan los comportamientos de los cuerpos desde el capitalismo neoliberal.

La *cuerpa gorda* es un objeto público, visible y vigilado, su boca pasa a ser un órgano de doble significancia, por un lado es un aparato de control sobre lo que entra y sale de él, lo que se come y lo que no, y por otro lado es un dispositivo que pone de manifiesto una voz, un yo que esparce contra-conocimiento, se le exige al cuerpo una disciplina basada en cánones de comportamiento occidentales, por medio de la escritura la autora de "*La cerda punk*" se desprende de esta disciplina:

"En nuestra cultura occidental, escribir con sangre tiene múltiples significaciones, muchas afiliadas a un tono épico, al gesto heroico que se acumula en los anales de las luchas populares. También lo decía Nietzsche, "De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre: y te darás cuenta de que la sangre es espíritu". Sin embargo, aquí un acto mínimo tiene la intensidad de lo fecundo. Escribir con grasa es un guiño inmundado, una mancha obscena, que lleva en su espesura el espíritu brioso y poderoso capaz de inventar otros textos para nuestros cuerpos, otros territorios para nuestras vidas, otros relatos para nuestros mundos." (15)

En el libro "*Cuerpos sin patronos*", de origen argentino, se trata la misma temática de la gordura como resistencia anticapitalista, la politización escritural de los cuerpos gordos desafía el estado natural de las cosas y visibiliza la disidencia de la norma que nos impone una sociedad sumamente estandarizada y controladora, es necesario para esto preguntarse por el cuerpo propio, sobre el cuerpo de las otras, y construir un cuerpo extenso en el que quepa toda reflexión y acción, es necesario y vital encontrarse para crear en conjunto espacios de posibilidades y así atentar contra la matriz que nos limita corporalmente:

"Destrozar el discurso que nos exige ser siempre fuertes y valientes poderosas, aceptarnos, querernos a nosotras mismas, estar a tono siempre con un mundo que nos reclama indefectiblemente listas y sanas para asumir tareas las tareas de producción y reproducción. Ese mundo de ahí afuera que nos reclama funcionales. Y no pienso en metas, ni en aceptación, ni en gustar, ni en evoluciones, ni en la barbarie convertida en civilización." (57)

Ambos libros se inscriben en un contexto previo de discusión sobre cuerpo y género, dialogan por ejemplo con Beatriz Preciado, quien en *Manifiesto contra-sexual*, llama a un análisis crítico de la diferencia entre género y sexo, todo a partir del contrato social

centrado en el patriarcado y en la heteronorma, sistemas inscritos en nuestros cuerpos como verdades naturales y biológicas. Las formas *contra-sexuales* son formas de resistencia, al igual que las formas caporales gordas que proponen estos libros, son un modo de contra-disciplina, y la escritura divulga contra-conocimientos que se opone a toda forma binaria normada, redefiniendo practicas e identidades. “ La contra-sexualidad no habla de un mundo por venir, al contrario, lee las huellas de aquello que ya es el fin del cuerpo tal como ha sido definido por la modernidad” (20), lo que hace Preciado en este texto es redefinir una sexualidad otra, jugando con el capitalismo y sus formas artificiales desde dentro, el origen del pene es el dildo, las prácticas sexuales son redefinidas como aparatos, prótesis, productos, maquinas, mecanismos, por ende el cuerpo y la sexualidad misma son llevadas hasta un nivel de abyección en el cual se entrega a apropiarse de la violencia y opresión de la norma para crear y manifestar espacios de significación caporales plásticos, y desde aquí habla la escritura gorda, tomando como mecanismo de resistencia esta consecuencia que ha creado el capitalismo respecto al sobrepeso y su discurso resultante respecto a la vida sana, nacen estos cuerpos incongruentes, *antiespecistas* y *anticapitalistas*.

Respecto a una plasticidad parecida habla Virgine Despentes, otra autora que es esbozada en los libros que expuse acá sobre cuerpos desmesurados, ella abala la cirugía, la intervención en el cuerpo, lo desproporcionado, la ‘belleza’ extremada, al igual que la fealdad, la gordura, todas como maneras fuera del discurso de ‘autoaceptación’ y amor propio que ha intentado propagandear el capitalismo mediante un marketing específico apuntando al nicho femenino y que se entiende como un discurso oficial y a seguir. La autora comienza auto-reconociéndose como una mujer gorda, ruidosa, agresiva, brutal, hirsuta y viril, así se posiciona escrituralmente, para ella el ideal de mujer no existe: “Los horizontes se han ampliado, nuevos territorios se han abierto radicalmente hasta tal punto que hoy nos parece que siempre ha sido así.” (9), estamos en un punto de la historia en el cual los hombres lamentan la emancipación femenina, la fuerza masculina que ejercía presión sobre lo femenino, era una ventaja política ya que históricamente el cuerpo femenino le perteneció a los hombres y el cuerpo masculino al Estado en tiempos de guerra y a la producción en tiempos del neoliberalismo, definiéndose así roles de género que han sido pensados como intrínsecos, entendiendo también a los cuerpos como naturalmente predeterminados. Esto es todo lo que la escritura desde la gordura, la escritura con grasa, y

las palabras pesadas quieren exponer(se), mucho más allá de la aceptación, o que el Estado llegue a crear políticas que no les discriminen, lo que quieren estos escritos es revelar a cuerpos que resisten, cuerpos que desbordan rabia y dolor, rechazando una frontera entre el cuerpo normal y el deforme, discutiendo con políticas de Estado, con el discurso médico respecto a la salud, con los cánones impuestos, y con una histórica deuda respecto a la visibilización, funcionan como parte de una estética monstruosa, como un bricolaje corporal, se hacen perfectamente transparentes a los ojos que los examinen, son desarmables pero porque cada parte está en relación a la otra, conformando una unidad discursiva subversiva, esto fuera de ser una categorización formalista, yo lo veo como una forma de demostrar la complejidad que radica detrás de cada cuerpo, así se daña la sensibilidad de quien lo mire, para que el resto deje de conformarse negando su existencia, para que vean minuciosamente que existen, no permitir que vivan tranquilos por no ser como 'ellos', qué cada error para la sociedad sea un éxito para los monstruos.

III. Corporalidades monstruosas en la narrativa actual argentina: escritura femenina.

La literatura se nos presenta como una de las maneras más efectivas para sumergirse de lleno y sin ataduras a los lugares más recónditos y oscuros, en los miedos y deseos más prohibidos, en lo desconocido y lo innombrable, y volver a la realidad totalmente ilesos.

Tanto Enríquez como Schweblin, remarcan esta posibilidad literaria en sus escritos, ambas tienen un sentido social que es sutil y sorprendente a la vez: los personajes femeninos son totalmente verosímiles ya que sufren el horror del universo pero no en desmedro de los demás seres humanos que también sufren, si no de una forma en particular y muy verosímil; interactúan con el mundo de forma muy activa, la experiencia femenina suele estar atravesada por esta violencia particular, inscrita y releída por una violencia social que enmarca a toda una nación.

En la Argentina posdictatorial, el pasado está más presente que nunca, más allá de la memoria y el recuerdo, como un fantasma, la herida abierta de esos años horrorosos no cierra; para Iolanda Batallé, en una entrevista al diario *El País* y en referencia a la escritura femenina de este siglo, este interés por lo descarnado se debe en parte a que:

“las latinoamericanas, quizás por las sociedades en las que han nacido, mantienen un vínculo más *salvaje*⁴ con aspectos de la existencia. Echa un vistazo a la geografía, a la economía o a la historia de América Latina y por todas partes te darás de bruces con realidades durísimas. Ese dolor, sumando a una sólida tradición literaria (sobre todo masculina) más el talento de tantas escritoras, acaba destilando buena literatura”.⁵

⁴ Comprendiendo este término fuera de la dicotomía que se estableció en época colonial entre lo civilizado y lo *salvaje*, dejando su connotación negativa y utilizándolo para explicar esta relación entre las autoras y su contexto desde lo colérico.

⁵ Entrevista online diario El País: https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html

Una literatura que sabe leer su época, más allá de lo real y aquello es lo que inquieta, la crudeza de aquello que no habita en lo fantástico. Lo más horrible está inmerso en cada rincón de nuestras casas, y de la mano de estas escritoras, mujeres latinoamericanas, percibimos y nos reconocemos como lectoras en cada línea. Particularmente para Mariana Enríquez, el reconocerse y plantearse como mujer latinoamericana, dentro del terror, la posdictadura y la literatura confluyen en que:

“...crecer en Argentina en la época en la que lo hice y escuchar descripciones de torturas en las noticias, y leerlas en los periódicos, vivir con ese terror presente y posible, un terror que ya no era cosa de novelas, que era real. Un terror real, palpable, que entronca con un miedo atávico, infantil, y que además estaba viviendo mientras era aún una niña. A la vez, el hecho de que yo no tuviera cerca ningún caso de desaparecidos, nada tan horrible, me permitía verlo desde fuera, contarlo, con una distancia que quizá no hubiese tenido de otra manera.”⁶

“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) – Mariana Enríquez.

Para el análisis escogí cuatro cuentos: “La casa de Adela”; “Nada de carne sobre nosotras”; “El patio del vecino” y “Las cosas que perdimos en el fuego”, en el primero aplicaré la teoría desde conceptos tales como el adultrocentrismo, el monstruo como un sujeto subalterno, en el segundo la perspectiva de análisis viene desde la teoría feminista, los discursos sobre los cuerpos desmesurados, la subalternidad y la monstruosidad; en el tercer cuento voy a analizar lo monstruoso desde la violencia y la tensión entre el orden y el caos; finalmente en el último cuento del libro y que le da el nombre al mismo, analizaré, lo monstruoso desde la abyección del cuerpo femenino, la violencia aplicada a las sujetas subalternas, los mecanismos de inmunización y el patriarcado.

“La casa de Adela”, es un relato en donde la protagonista es una muchacha con un brazo amputado, el izquierdo; nunca cuenta una sola versión sobre cómo sucedió el hecho, la habría mordido un perro al cual su padre disparó con una gran puntería ya que el can aún llevaba a Adela entre sus colmillos al momento de apuntare; pero a sus amigos, Pablo y Clara les gustaba escuchar sus historias, particularmente al primero, con quien crea un lazo basado en historias y películas de terror. De Adela todos sus compañeros de escuela se

⁶ Artículo más entrevista online El Cultural: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Mariana-Enriquez-En-Argentina-un-relato-de-terror-no-es-solo-un-relato-de-genero/10382>

burlaban, recibía chistes y malos tratos, pero ella gustaba de callar sus bocas y ser indiferente, en el fondo le gustaba la atención recibida y como buen ‘monstruo’ incomodar:

“A ella no le importaba. Ni siquiera quería usar un brazo ortopédico. Le gustaba ser observada y nunca ocultaba el muñón. Si veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas” (41)

La relación tan cercana que llegó a tener con Pablo le costó a este recibir las burlas de sus amigos por andar con la ‘monstruita’. Juntos idearon la aventura de introducirse en una casona cercana al lugar donde vivían para descubrir qué había dentro y qué era lo que creaba tanto pavor incluso en los adultos, por la noche ingresan los tres, Adela parece conocer de antemano la casa, espera a sus amigos con la puerta abierta y las luces encendidas, la relatora del cuento, Clara, describe que la casa parecía zumbar, una energía con la que Adela conectaba de sobremanera, al entrar, distintos sucesos los llevan a caer en pánico, sobre todo a la narradora, Adela aparece y desaparece, todo indica que conoce la casa como si fuese suya, de un momento a otro Adela es absorbida por una habitación y la puerta se cierra para siempre, Clara y Pablo quedan estupefactos, nadie puede explicar lo que pasó, los adultos no creen la versión de los niños, les parece que mienten, les exigen la verdad, creen que están jugando, la policía dice que la casa nunca tuvo nada dentro, estaba vacía, era pura cáscara, la familia de Clara y Pablo, por petición de este, se mudan, los niños del lugar crean un mito en torno a Adela y su desaparición, quedó dentro de la casa y nunca salió, finalmente Pablo, a pesar de su petición, cae en una suerte de locura obsesiva al no poder explicar lo que sucedió, se culpa por haber incitado a Adela a esta aventura fatal, nadie creyó nunca lo que para él realmente sucedió, la misteriosa Adela, la monstruita, se hizo una con la casa. Pablo terminó por suicidarse en un tren, paradójicamente también pierde su brazo izquierdo, además de su vida, su hermana sueña constantemente con el hecho, la imagen de los tres frente a la casa ese día lluvioso. Según el sociólogo C. Duarte, el adultocentrismo:

... nos permite leer las sociedades occidentales como constituidas por la interrelación entre clases de edad que cotidianamente definen —desde sus diversas posiciones— los modos de relación que establecen, las decisiones que toman y el control que de ellas pueden

tener (poder/autonomía), y los criterios desde los que sostienen sus prácticas, discursos e imaginarios (*habitus*). (103)

Por ende, tener conciencia de la existencia del adultocentrismo como un sistema de dominación, nos pone de manifiesto que cada ‘clase de edad’ tiene sus roles definidos e inherentes, al ser este un sistema jerárquico, existen grupos dominantes y grupos subordinados, produciendo gran distancia entre ambos y sus formas de relacionarse con el mundo, creando asimetrías respecto a la autonomía que los grupos puedan tener; con lo anterior, propongo una lectura de este cuento con el concepto del adultocentrismo llevado al extremo en su posibilidad de dominación: los adultos (los padres y madres), bajo un sistema en que ellos representan la jerarquía dominadora, ponen en desmedro el comportamiento y el relato de los niños, grupo subordinado que no es tomado en cuenta, no vale para el plano de la realidad jerárquicamente controlada por los adultos, los padres prohíben, coartan y no son conscientes de lo que sus posiciones provocan en los comportamientos y decisiones de niños: a pesar de todas las prohibiciones de su madre, Clara continúa con la idea de compartir con Adela; las respuestas a todo lo que quieren saber (¿qué pasó con Adela?, por ejemplo), están entredichas en aquellas decisiones que decantaron en acciones (desaparecimiento de Adela, muerte de Pablo), en un sistema en donde el rol del poder recae en los adultos, son ellos mismos los que menos comprenden que se autoperciben superiores, con una capacidad de leer al mundo de la cual -para ellos- los niños carecen, sin tomar en cuenta que los niños sí tienen una capacidad de decisión, de acción y de comprensión mucho menos sesgada que ellos: mucho pueden decir con poco, ejemplo de esto es la conexión que percibió Clara respecto a Adela y la casa abandonada, ella sintió la necesidad de saber qué sucedía, mientras su madre sólo atinó a prohibirles hablar de ella por sentir miedo.

Aquí los chicos pasan a ser cuerpos en abyección, subalternos que no valen en su discurso, controlados por la fuerza avasalladora del capitalismo *desmodernizador*: Pablo cae en el punto culmine del proceso, Clara pervive y Adela rompe e irrumpe entre el orden y el caos: como un monstruo, según José G Cortés, “los modelos monstruosos existen para pacificar las conciencias” (13), así, la presencia de Adela hacía sentir a sus compañeros de escuela un cierto bienestar por no ‘ser así’ de ‘anormales’ como ella.

Adela al ser una niña en corporalidad monstruosa, es una corporalidad cultural, siguiendo las siete tesis de Cohen: el monstruo es la corporeización de un cierto momento cultural, Adela es el reflejo de su propio tiempo, vive en la época del capitalismo en decadencia y la circunda la violencia. El monstruo siempre escapa: más literal no puede ser para este cuento, Adela desaparece y de ella solo queda el ‘daño’ que causó, ella se volvió inmaterial y se esfumó, fue corpórea e incorpórea a la vez, mientras estuvo en la tierra de los vivos fue cuerpo monstruoso, al desaparecer fue presencia y leyenda monstruosa. El monstruo es el presagio de la crisis: la aparición de Adela fue la desencadenante de todo lo que estaba por suceder, no es menor que todo el relato esté escrito en relación a ella y relatado por Clara. El monstruo mora en las puertas de la diferencia: Adela es la diferencia encarnada que vino a habitar entre los demás, Adela puede ser considerada como una alteridad. El monstruo controla los límites de lo posible: aquí radica el carácter ‘fantástico’ de los sucesos, la extraña conexión con los zumbidos de la casa y la consiguiente desaparición, todo fuera de lo posible. El miedo hacia el monstruo es en realidad una especie de deseo: Adela atrae, es una especie de retorno: “recuperación de lo suprimido o como la convulsiva proyección del objeto de un deseo sublimado (J. G. Cortés, 22), refleja todo aquello que no podemos ser o que no debemos ser, todo aquello que para un sistema adultocéntrico suena como un riesgo o un imposible.

El monstruo está en el umbral de convertirse en algo más: volviendo a su desaparición, Adela como una alteridad abyecta amenaza al sistema con su presencia, y amenaza en convertirse en algo más que queda fuera de toda realidad, aquí quiero poner de manifiesto la relación que hace la autora con los mitos de barrio, constante en sus escritos siempre intentando recuperar la idiosincrasia de la calle, Adela se convierte en algo que perdura en el inconsciente colectivo del barrio, por ende cumple su amenaza, a pesar de todo lo devastadora que pueda llegar a ser la violencia del sistema neoliberal, siempre queda la memoria y el recuerdo de lo heredado, por ello la escritura resulta fundamental para saber qué pasó y cómo lo vivieron las personas antes que nosotros. Adela se presenta en el relato como un ser otro, una niña peculiar que conecta con el lado oscuro de las cosas, su alteridad incomodaba, su leyenda perduró, y dejó la mente de Pablo totalmente

perturbada, la niña que siempre fue la burla, dejó marcada la experiencia vital de todos, como presagio de la crisis Adela marca un punto en el que los discursos chocan, los discursos y las realidades se yuxtaponen tensamente.

En “*Nada de carne sobre nosotras*”, la protagonista relata un día normal de su vida tan cotidiano como caminar por la calle, se encuentra con una calavera a la cual le falta la dentadura, la protagonista toma la calavera y la hace suya, la acoge en su hogar, camino a casa “con la calavera entre las manos, como si caminara hacia una ceremonia pagana del bosque” (84), remitiendo a la tradición de las brujas en tiempos de la inquisición. Su novio cuestiona su actuar, la trata de loca, ella inquebrantable y mostrando un aprecio por la pieza, la nombra como Calavera o Vera simplemente, la convierte en su interlocutora, le relata sus problemas, se queja con ella respecto a su novio, se proyecta en ella: “Mi novio dice que está asustado y otras pavadas. Duerme en el living, pero no es un sacrificio, porque el futón que compré con mi dinero –a él le pagan poco– es de excelente calidad. De qué estás asustado, le pregunto. Él balbucea tonterías sobre que me la paso encerrada con Vera y que me escucha hablándole.” (85), a través de ella verbaliza sus malestares y reflexiona sobre ellos, sobre el hombre que la acompaña; ella viste a Vera con una peluca rubia carísima, collares, crea un altar en torno a ella, cada acto referente a Vera crea más tensión en la pareja, él finalmente abandona el lugar, no soporta la obsesión que la protagonista tiene con Vera y ella no soporta la visión que ha ido creando de él, un hambre gordo, descuidado que no se compara con la belleza sin carne de Vera; finalmente ambas se unen, son íntimas amigas, las une esa belleza única de la delgadez, ella deja de comer para compartir así esa belleza con su nueva amiga:

“Una semana después de dejar de comer, mi cuerpo cambia. Si levanto los brazos, las costillas se asoman, aunque no mucho. Sueño: algún día, cuando me siente sobre este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro.” (86).

Lo monstruoso acá está encarnado por la posibilidad de la muerte, por una pulsión constante que recorre a la protagonista quien desde el primer encuentro con Vera piensa en hacerla parte de su vida. Volviendo a Cohen y algunas de sus siete tesis -para dejar más en claro la línea respecto a cómo funciona la monstruosidad en estos textos-: 1.- El cuerpo

monstruoso es un cuerpo cultural: no es menor que la protagonista le haya asignado al objeto un nombre en género femenino: interpretación o reflejo sobre qué sucede con los femicidios en Latinoamérica y el mundo: sería común encontrarse calaveras femeninas en cada esquina, Vera encarna un momento cultural específico. El monstruo significa algo más que sí mismo: siguiendo lo anterior, Vera significa mucho más que su imagen obvia, tanto para nosotros como lectores (lo que podamos interpretar, por ejemplo mi propia lectura), como dentro del texto para la protagonista: de haberse significado nada más que una calavera, no le habría asignado un nombre y no la habría llevado a su casa; el monstruo es un presagio de la categoría de crisis : “debido a su carácter [del monstruo] liminal ontológico, el monstruo aparece notoriamente en tiempos de crisis como una especie de tercer término que problematiza los extremos, como aquel que cuestiona el pensamiento binario e introduce una crisis. (Cohen, 6), crisis que le sirve a la protagonista para hacer funcionar su propio mundo desde una resignificación de las categorías sobre cómo comportarse. El monstruo habita en las puertas de la diferencia: la protagonista en sí no es un cuerpo monstruoso, sí abyecta, en Vera encuentra la forma monstruosa para hacerse diferencia y hacerla habitar entre nosotros: “la diferencia aterroriza por que sugiere la fragilidad del sistema” (Girard en G. Cortés, 14).

El monstruo controla los límites de lo posible: lo monstruoso siempre escapa porque se rehúsa a cualquier clase de categorización, Vera tenía indicios de haber sido una ejemplar de laboratorio, pero su destino no fue permanecer allí, no quiso entrar en el juego de la ciencia y dejarse ejecutar en por y para ella, escapó: de alguna forma terminó tirada en el camino, y apareció anunciando una crisis en la vida la chica.

Tanto ella como Vera son parte de una sola forma abyecta, es posible comprender este término desde Kristeva, entendemos que lo abyecto es un espacio que desafía un orden simbólico perturbándolo, dentro de lo simbólico mismo, lo abyecto es lo expulsado y lo reprimido. Entendemos pues que el espacio de orden simbólico está dominado por lo masculino, es patriarcal, por ende, la mujer está en una posición de subalternidad, y como presenta Spivak, no es posible que hable por sí misma; según mi lectura, la protagonista

logra romper con los modelos de comportamiento e incomodar a su pareja y al sistema que le impone qué hacer, la chica logra expresarse a través de Vera y actuar por medio de ella.

Dialogando con los ensayos expuesto acá sobre las nuevas formas corporales subversivas, vemos un lazo entre la re-significación de las *cuerpas gordas* que leemos en ellos y entre la delgadez extrema que relata este cuento, existe un empoderamiento sobre cómo se debe lucir siendo mujer, más allá de lo natural o de la belleza plástica, la idea principal es apropiarse del cuerpo e irrumpir en el mundo desde la ‘fealdad’ de lo extremo; el cuerpo de la mujer es un cuerpo sobre-exigido por la violencia del sistema simbólico en el que está inmerso, el patriarcado y el capitalismo, resistir por medio de una forma exagerada sobre lo corporal es resistir la exigencia sobre el mismo, los parámetros de comportamiento y la opresión.

Aquí se ve representada la exacerbación hacia una belleza otra, una mujer que no se entrega de la forma esperada al canon de belleza occidental de la delgadez, sino que lo extrema de manera más sublime; de pronto le incomoda la incompletitud de Vera, desea buscarle un cuerpo y acercarla más a la realidad completando su humanidad: “Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados.” (87), esta última parte puede leerse como una clara referencia a los cuerpos desaparecidos en dictadura, los olvidados, cuerpos femeninos que sigue cayendo en desmedro en la actualidad, ella quiere darle esa posibilidad de existir bajo una sublimación de la belleza alterna, a Vera ese cadáver otro, que como cuerpo incompleto subvierte la realidad, desalineó los parámetros de la chica, la hizo pensar más allá, la hizo reflexionar y actuar.

El cuento, “*El patio del vecino*”, es uno de los más crudos y terroríficos del libro, relata Paula su historia por medio de un cambio de casa, ella y su marido Miguel llegan a vivir a una casa nueva, ella mantenía una depresión por varios motivos pero el más impactante fue una negligencia en el tiempo en que trabajaba como asistente social y había

descuidado a una niña en situación vulnerable, su marido solía reprocharle su depresión y sus angustias, con voluntad se resuelven esas cosas, le decía. Por la noche escuchan un ruido en la casa, nada anormal, pero Paula queda muy asustada, a las noches siguientes Paula logra percibir una presencia en su cama, medio dormida se sienta y logra ver algo como un niño por su tamaño, pero a la vez como un gato por su rapidez al percibir a Paula y escapar, creyó estar soñando. Paula se da cuenta que en el patio del vecino hay un chico encadenado, no logra verlo por completo pero percibe que su forma es parecida a la del ente que vio las noches anteriores sobre su cama, esto la alerta, la pone ansiosa y a pensar en que quizá está imaginando cosas, quizá un no supera haber dejado sola a la niña en el hogar temporal en su anterior trabajo, por beber cerveza y fumar marihuana, una culpa la rondaba sin duda, esa culpa y la consiguiente indiferencia y enojo de su marido respecto al tema del chico del patio, la hace tomar la decisión de ir a su rescate, se adentra en la casa de su vecino:

“... abrió la alacena y el olor le llenó los ojos, la hizo lagrimear y la garganta se le cargó de líquido amargo; tuvo que hacer un gran esfuerzo para no vomitar, mientras su estómago se agitaba desesperado. No veía bien, pero no hacía falta: las alacenas estaban llenas de carne podrida sobre la que crecían y se solazaban los gusanos blancos de la descomposición. Lo peor era que no podía distinguir qué carne era: si carne vacuna común que por insania el hombre había dejado pudrir ahí o alguna otra cosa.” (100)

Había escritos extraños en las paredes y libros de anatomía con dibujos perturbadores, era una escena irreal, Paula escucha que alguien entra a la casa y corre hasta la suya, ya dentro, sola, su marido no la aguantó más y se fue de casa por unos días, perturbada, oye a su gata Eli asustada, va hacia el comedor y ve al niño:

“Era el chico del patio del vecino. Tenía marcas de la cadena en el tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba infección. Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho. El chico se llevó la gata a la boca con un movimiento velocísimo y le clavó los serruchos en la panza. Eli gritó y Paula vio la agonía en sus ojos mientras el chico escarbaba su vientre con los dientes, se hundía en las tripas con nariz y todo, respiraba adentro de la gata, que se moría mirando a su dueña, con ojos enojados y sorprendidos. Paula no huyó. No hizo nada mientras el chico devoraba las partes blandas del animal, hasta que sus dientes chocaron con el espinazo y entonces arrojó el cadáver a un rincón.” (104)

Finalmente, el chico la mira, un chico monstruo, fuera de los parámetros de lo ‘normal’, según José G. Cortés, “el monstruo identificado como el otro, es aquel que transgrede, que nos devuelve una imagen inquietante de nuestro propio cuerpo”(14), con las manos muy grandes para su tamaño corporal, con el sexo desproporcionado, extremadamente delgado, con colmillos y pelones en el cuerpo, toma las llaves de la habitación y se las muestra, avisándole que no hay vuelta atrás, todo parece ser una pesadilla, pero dice Paula que en las pesadillas el dolor no se siente como real. Lo crucial aquí es la percepción que Paula llegó a tener del niño, lo vio como un indefenso, intentó redimir su culpa siguiendo un pensamiento muy racional: el niño está encadenado por ende está en peligro, debo salvarlo; razones por las cuales también Miguel escapó del asunto y escapó de Paula y ella logró percibir que ya no había un lazo que los unía.

El niño monstruo se presenta al igual que en el cuento sobre Adela bajo algunas de las siete tesis de Cohen: el cuerpo monstruoso es un cuerpo cultural: el niño es la encarnación de la violencia de un capitalismo devastador en donde el flujo y el progreso han funcionado bajo parámetros totalmente opuestos: “El flujo sugiere, de forma perversa, un proceso que responde a las leyes naturales de gravedad. Los flujos automáticamente alcanzan un tranquilo equilibrio horizontal -así el mercado es pensado como naturalmente nivelador, como algo inherentemente democratizador” (Pratt, 20), el neoliberalismo es en verdad verticalizante, la riqueza se acumula en limitados individuos y la pobreza se esparce masivamente. El monstruo significa algo más que sí mismo: algo hay tras este niño que sugiere mucho más allá de lo que su imagen dice, es mucho más que un niño amarrado por un loco, es un monstruo que oculta su génesis. El monstruo es un presagio de la categoría de crisis: para Paula fue así literalmente, al darse cuenta de la presencia del chico todo su cotidiano cambia por completo y la pulsión respecto a una catástrofe reina en el ambiente. El monstruo controla los límites de lo posible: al ocultar su génesis, el chico se vuelve un peligro, al insertar una pulsión catastrófica en la vida de Paula, abre las puertas para que todo pueda suceder y su destino no fue otro, sumirse en la pesadilla que al final terminó superando a la realidad misma: el relato está inscrito en lo más cotidiano, el patio del vecino es un lugar común en la vida de cualquier persona, el cambio de casa, la gata, la convivencia con la pareja, todo es susceptible de ser fácilmente identificado como propio

para cualquier lector, pero dentro de los espacios más comunes la autora introduce lo monstruoso conviviendo con lo real y lo 'normal', ingresando la incertidumbre y el terror: "la *differance*⁷ es un principio de incertidumbre genética, la esencia de la vitalidad del monstruo" (Cohen, 8), el niño ingresa al relato desde la incertidumbre, no se sabe bien quién es y qué hace allí, la incertidumbre se exagera al mostrarse como monstruo, los límites entre lo real y lo fantástico-terrorífico se fracturan.

El análisis más interesante se puede hacer desde el cuento que lleva el nombre del libro, "*Las cosas que perdimos en el fuego*", Silvina suponemos es una mujer joven, inicia relatando la historia de la chica del subte, quien cada día subía al tren a contar su historia y a perturbar indiscriminadamente a cada pasajero que tocara, con su cara desfigurada y su cuerpo quemado, la chica cuenta la historia de cómo su marido la quemó e intentó culparla,

"Había quien lo discutía o, al menos, discutía su alcance, su poder, su capacidad para desatar las hogueras por sí sola"(129), esta frase presagia más o menos el hilo conductor del relato, las mujeres alcanzando cierto nivel de empoderamiento en el acto de las piras, son vistas como un peligro, una desmesura, se les hiper vigila, se les cuestiona; la chica intenta incomodar a cada pasajero, se les acerca los saluda directamente y hasta los besa, como Adela, los incomoda hasta la humillación, hasta que se ofendan con su sola presencia, así resultó un día para un chico en el subte que increpa a la mujer y se ríe de ella, la madre de Silvina actúa como nunca antes y golpea al chico, hecho que las marca en su accionar desde ahí en adelante; los casos de mujeres quemadas se van acumulando, como si fuese medio oriente, dice la gente, a las mujeres las comienzan a quemar de formas brutales y los hombres las inculpan caso tras caso, bajo estos hechos nace una comunidad de mujeres que decide auto-inmolarse para revertir esta situación y por sobre todo a modo de protesta, el cuerpo violentado de las mujeres pasa a ser un cuerpo monstruoso porque : (aplicando a Cohen) 1.- El cuerpo monstruoso es un cuerpo cultural: las mujeres son la viva encarnación del tiempo en el que viven, de la violencia en la que están insertas. 2.- El monstruo significa algo más que sí mismo: los cuerpos quemados de las mujeres significan mucho más que una pelea de pareja, son la representación y el producto de un sistema patriarcal cada vez

⁷ El término no es usado desde Derrida, por lo menos el autor no lo deja claro.

más violento por ir de la mano con un neoliberalismo devastador y un capitalismo *desmodernizador* ; 3.- el monstruo es un presagio de la categoría de crisis: ligado a lo anterior, estos cuerpos se muestran como el centro una problemática que implica a una sociedad entera, lo que estos cuerpos hacen es instalar una crisis al poner en jaque el sistema que les oprime. 4.- El monstruo siempre habita en las puertas de la diferencia: identificadas como subalternas, la alteridad de sus cuerpos muestra la monstruosidad tras ellas. 5.- El monstruo controla los límites de lo posible: aquí es importante recalcar la decisión de crear una comunidad y auto-inmolarse: para un sistema que se sustenta a sí mismo es imposible pensar que las sujetas a las cuales oprime tomen ‘las armas en sus manos’, utilicen sus propios cuerpos como tales armas y arriesguen sus vidas para mostrarse como las dueñas sobre sus propias corporalidades. 6.- El miedo hacia el monstruo es realmente una especie de deseo: debido al punto anterior, las mujeres muestran una libertad respecto a sus decisiones para con sus cuerpos, por ende, devuelven también esa idea para el sistema, un sistema en el cual ni siquiera el cuerpo masculino es libre ya que le pertenece al Estado y a la producción, por lo tanto el miedo que esa libertad pueda provocar es en realidad una especie de deseo oculto. 7.- El monstruo está en el umbral de convertirse en algo más, y esa es la peor amenaza que provocan estas mujeres, el desastre que puede haber tras y luego de sus acciones, convertirse en monstruas andantes, matar a los hombres, y una serie de especulaciones que comienzan a surgir y que demuestran la eficacia sublime tras el actuar sobre sus cuerpos.

Evitar el caos es lo que justifica la marginación, es lo que sustenta al patriarcado: por medio de la imagen que se crea de la mujer, la sujeta asume este rechazo de forma intrínseca, de forma pasiva, lo cual ayuda a incapacitarla y hacerla aún más vulnerable hasta el punto de negar su existencia y que termine odiándose a sí misma, este es el resultado máximo de estos mecanismos, la mayor alienación que el sistema puede conseguir. Lo interesante aquí es que según lo estudiado por G. Cortés, el mayor peligro radica tras estos mecanismos, las formas monstruosas se vuelcan contra el sistema: estos seres devuelven a la colectividad todo aquello de lo cual se les ha reprimido, los más profundos impulsos y deseos; el monstruo muestra una cierta libertad en su ser, aquella que la colectividad sometida no tiene y a la cual no puede acceder, es una libertad misteriosa y

oscura, radica en su forma, en su cuerpo y en su comportamiento, el monstruo hace que salga a la luz todo aquello que se quiere negar y ocultar, problematiza las categorías sociales; refrenar este efecto es el principal objetivo del sistema junto con demostrar la justeza del orden creando a estos seres marginales que le son necesarios sustentarse.

Los cuerpos de estas mujeres son también abyectos por subvertir un orden establecido, en este caso poner en jaque al patriarcado como sistema de dominación, y hacerlo desde la misma violencia, sus cuerpos quemados son cuerpos prohibidos pero que se muestran, se insertan en lo cotidiano para reapropiarse y resignificar la violencia por medio de la resistencia, anulándose a sí mismas anulan la violencia opresora y homogénea por medio de la resistencia marginal casi sin límites: “Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición.” (134). La comunidad de mujeres que se crea recuerda la época de la quema de brujas, se organizan para el auto-flagelo, se entregan por completo a la pira por decisión propia y comienzan a desencajar el orden y la tranquilidad de la sociedad:

“Hacia apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?” (133).

Son cuerpos subalternos al estar relegadas a un espacio de abyección: al intentar responder la pregunta sobre la capacidad de expresión del sujeto subalterno, se corre el riesgo de caer en el discurso freudiano, por ejemplo, pero “ignorar al sujeto subalterno hoy en día es continuar con el proyecto imperialista” (33). Lo relevante aquí es la conclusión de la autora, el sujeto subalterno no puede hablar, no existe mérito alguno para que, por ejemplo, las mujeres, tengan alguna prioridad para ser representadas. Aquí veo dos situaciones, la forma en la cual se puede leer esta sentencia y lo más importante, la forma en la cual esto dialoga perfectamente con los discursos sobre las corporalidades marginales y por ende con todos aquellos sujetos fuera del orden hegemónico que se nos presentan en los textos literarios que he dispuesto para analizar en este trabajo.

Para resolver estos problemas debo dejar en claro que mi lectura de Spivak radica en los siguientes ejes : el intelectual, posestructuralista, hombre blanco, inmerso en el orden hegemónico, por ende posicionado desde el poder, no tiene la capacidad de ‘llamar a la lucha’, como dice la autora, es un llamado fatídico y las razones son obvias, y por sobre todo no puede representar a la sujeta femenina, que por antonomasia es sujeta subalterna, ya que cualquier lectura de este tipo sigue siendo desde el imperialismo, bajo esta mirada, la mujer no tendría por ningún motivo un lugar privilegiado dentro de estos discursos, y de hecho cualquier intento de representación desde esta perspectiva resulta incluso improductivo, claro es el ejemplo de Freud, la única posibilidad radica en desaprender los discursos y figuras monolíticas para así no intentar definir la historia de la opresión femenina, si no, posicionar la escritura desde el cuerpo mismo, desde la resistencia hacia los parámetros nucleares de la hegemonía normativa, tal como hicieron algunas teóricas feministas con lo planteado por el psicoanálisis de Freud; esos fundamentos se ligan con la narrativa de Enríquez desde lo monstruoso, lo desmesurado, lo terrorífico, lo incómodo.

El espacio las recrimina, surge la hipervigilancia. Se queman a sí mismas para renegarse a ser quemadas como víctimas/objetos de violencia, resignifican sus propios cuerpos, son cuerpos en resistencia, dentro de los parámetros de violencia en el sistema neoliberal, como dice Lipovetsky, desde el poder hegemónico y la institución se intenta liberar a la comunidad de este mal, este virus contagioso, como refiere Esposito: “Los virus, simbólicos y reales, reaparecieron [por ejemplo el VIH] invencibles[...] capaces de penetrar dentro de nosotros [...] Es entonces cuando la exigencia inmunitaria crece desmesuradamente hasta convertirse en nuestro objetivo fundamental, en la forma misma que hemos dado a nuestra vida” (114); El poder y los niveles de violencia y represión son tan intensos y están tan internalizados que sin la presencia de un ojo crítico pasan totalmente desapercibidos; una de las estrategias más constantes es la inmunización, lo vemos nacer desde el discurso médico y se ha llevado a muchos ámbitos distintos que controlan los comportamientos de las sociedades, todo esto bajo ideologías fijas, normas y leyes. El autor comenta que el afán de higienización llega más allá de cierto umbral y termina por atentar y negar la vida misma, este sería el caso de los cuerpos abyectos,

invisibles ante las formas más coercitivas del poder: “la protección negativa de la vida, potenciada hasta transformarse en su opuesto, acabará por destruir, junto con el enemigo, al propio cuerpo” (118), con esto explica que estamos todos inmersos y predispuestos, querámoslo o no, a la inmunización total.

Limpiar a la Argentina de las monstruas locas es una táctica preconcebida y que se aplica desde la represión sistémica del Estado: “Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego -y capaz que le peguen fuego al cliente también.” (133); se les comienza a perseguir, se detiene a cualquier mujer que ande sola por la calle, se les intenta negar nuevamente, mientras ellas imponen desde la disidencia una forma de belleza femenina nueva: “-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” (129). Aquí volvemos a encontrar que el discurso tras el relato coincide con una forma corporal nueva, una belleza otra, monstruosa, tal como Cohen dice, estas mujeres se vuelven “una proyección y una construcción de la cultura” (6) representan el momento en el que viven de tal manera que subvierten la violencia opresora resignificando sus cuerpos, inscribiéndose como una corporalidad perturbadora, prohibida, inconcebible: “ El monstruo de la prohibición existe para demarcar los lazos que mantiene unidos al sistema de relaciones que llamamos cultura, para llamar la atención respecto a las fronteras que no pueden, no deben ser cruzadas” (Cohen, 13), de la misma forma funcionan aquellos cuerpos que describen los ensayos “La cerda punk” y “Cuerpos sin patrones”, como indiqué más arriba, la subversión se muestra por medio del cuerpo que rompe estructuras preconcebidas y que se autorepresenta en la escritura, tarea que recae en este caso en Mariana Enríquez, quien plasma un actuar, una re-significación y una intersubjetividad que une a todos los cuerpos violentados en una sola comunidad subversiva y bajo una misma experiencia corporal, en el relato, las mujeres más adultas proyectan su rabia y su esperanza en las más jóvenes y las ven bellas y radiantes, como futuras flores ardientes.

“Chicos que vuelven” (2012) de Mariana Enríquez.

Para esta novela, aplicaré un análisis desde los conceptos de capitalismo y *desmodernización*, adultocentrismo, subalternidad, monstruosidad, abyección y violencia. En *Chicos que vuelven*, el relato gira en torno a niños y adolescentes que desaparecen y se pierden, la historia es relatada desde lo sucedido a Mechi, una trabajadora social del departamento de asuntos infantiles, quien veía los casos de niños y jóvenes vulnerables que desaparecían y que sus familias o cuidadores habían hecho alguna denuncia para poder ubicarlos, Mechi se obsesiona con la historia de Vanadis, una joven que desapareció un día y de la cual tiene noticias fugaces, se le ha visto deambular por las calles, Mechi sospecha que la chica está inmersa en la prostitución, la particular belleza de su cara en la foto del archivo donde se documenta su historial le llama la atención de sobremanera. Repentinamente chicos a los que habían dado por fallecidos, comienzan a aparecer en un mismo parque, particularmente un niño que había sido aplastado por un tren hace unos años, aparece en el parque con una cicatriz viva y sangrante en el cuello y no parece haber crecido, como si recientemente hubiese pasado el accidente y el tiempo se hubiese detenido en aquel momento, los padres comienzan a reclamar a sus hijos con más insistencia no notan lo extraño de la situación al estar cegados por la emoción y la desesperación, se reencuentran con ellos y luego de pasar días con ellos comienzan a percibir que sus niños no son los mismos que conocieron, se ven igual físicamente pero apenas hablan, se comportan de forma extraña, como si estuviesen vacíos por dentro; el país entero queda conmocionado ante la situación, chicos que vuelven en cantidades absurdas y luego de años, como si sólo hubiesen ido de viaje a otra dimensión y de repente alguien los quiso hacer volver para crear un desencaje en el orden de las cosas, ni Mechi ni nadie logra explicar lo que está sucediendo.

Lo llamativo en esta novela es la línea que separa a los adultos de los niños, los últimos se presentan como reales sujetos subalternos ya que están relegados a la violencia pura del sistema neoliberal, terminan viviendo en la calle, en la droga y la prostitución, sobreviviendo ante la fuerza más poderosa de la violencia, coartados de poder salir, a pesar de ser buscados, el sistema no funciona, no da abasto para la problemática, los procesos en los cuales están inscritos estos cuerpos infantiles, se pueden estudiar desde las perspectivas que Mary Louise Pratt propone:

“el termino globalización suprime el entendimiento, y hasta el deseo de entendimiento. En ese sentido, la globalización funciona a menudo como una especie de falso protagonista que impide una interrogación más aguda sobre los procesos que han estado reorganizando las prácticas y los significados durante los últimos 25 años. Nos faltan vocabularios más exigentes, más explicativos.” (14)

Para la autora, el neoliberalismo es la representación máxima del capitalismo predatorio, pero tampoco es un término que venga a explicarlo todo, de hecho, para ella es sumamente importante que no lo haga, ya que: “Darle un monopolio interpretativo al capital sólo sirve para reproducir el monopolio, cederle el poder totalizante que busca” (14). Por medio de este parámetro, y aquí lo interesante, el capitalismo crea grandes zonas de exclusión donde las personas son completamente superfluas al orden histórico y global, existen grupos de la sociedad que viven consientes de ser prescindibles e innecesarios al orden hegemónico, por ende se generan procesos de aislamiento, a esto la autora llama *desmodernización*, en donde la metáfora del flujo termina siendo una fantasía total, desde acá nacen en la literatura narrativas de supervivientes aislados, como estos niños, quienes llegan de forma providencial a denunciar la violencia que vació sus vidas y lo hacen de tal forma que se presentan como una unidad otra, terminan juntándose todos en una casona abandonada, Mechi dentro de su desesperación y su desencajo acude a ellos en busca de alguna respuesta: “Todos juntos, los chicos le contestaron: -En verano bajamos-. Mechi sintió entonces que no eran chicos, que formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada.” (26), pasmada Mechi intenta escapar de los chicos y del policía que los custodiaba, pretende escapar a un lugar en donde estos chicos no estuviesen, que no regresasen desde donde sea que hayan llegado.

La llegada de estos niños la interpreto como la vuelta a casa de los desaparecidos en dictadura, aquellos cuerpos reclamados por las Madres de la Plaza de Mayo, acá, ellos regresan pero no son los mismos, son un ente extraño y violentado, con un nivel de comprensión otro respecto a su propia existencia; Enríquez se ha referido a esta lectura política en cada ocasión en la que se le ha preguntado: “...no es lo mismo encontrar huesos perdidos en una abadía inglesa del siglo XVI que en la Argentina de hoy. Y es ahí donde el relato se vuelve social, porque un relato de terror en Argentina no es sólo un relato de

género. Porque sigue habiendo desaparecidos, y los huesos son un asunto político.”⁸ Así cuenta también cómo llego a esta idea:

“Yo había pretendido hablar de un mito inglés, el 'changeling', la historia de niños que son llevados a una especie de país de las hadas y que son sustituidos, en nuestro mundo, por niños idénticos que sin embargo no son los mismos. Quise hacer algo con ese tema y acabé, inevitablemente, hablando, sin darme cuenta, de los niños que se llevaron los militares y regresaron, pero ya no eran los mismos.”⁹

A partir de la lectura y el análisis del texto, se puede concluir que está contextualizado por lo que Pratt llama *desmodernización* en donde los sistemas de orden jerárquico como el adultocentrismo formando parte del patriarcado, ha permitido la concentración de posiciones de poder de dominio en varones adultos, dejando en desmedro a mujeres y niños.

Los niños son una representación monstruosa por estar inmersos en la diferencia, no son ‘normales’ y no se comportan de la manera que deberían, sus historias son irreales y sus personalidades abyectas, para Cohen: “el monstruo es la diferencia hecha carne, viene a morar entre nosotros [...] cualquier tipo de alteridad puede inscribirse a través del cuerpo monstruoso, pero en su mayor parte la diferencia monstruosa tiene a ser cultural, política, racial, económica y sexual.” (12).

Siguiendo a Cohen nuevamente; el cuerpo monstruoso es un cuerpo cultural: estos niños representan y muestran a violencia del espacio capitalista desmodernizador y adultocentrista. El monstruo significa algo más que sí mismo, el cuerpo de estos chicos es corpóreo e incorpóreo por el hecho de aparecer y desaparecer, son sustancia y materialidad; el monstruo es un presagio de la categoría de crisis: los niños vienen a mostrarse a sí mismos como una crisis, sus cuerpos imponen un aire de desencajo progresivo en la comunidad, hay algo que está mal, nadie puede explicar lo que está sucediendo. El monstruo controla los límites de lo posible: en ambos libros de Enríquez percibo lo ‘fantástico’ dentro de lo cotidiano como una forma de representar lo monstruoso desde el miedo a lo desconocido y la inestabilidad de los escenarios que tan bien construidos

⁸ Entrevista online El Cultural: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Mariana-Enriquez-En-Argentina-un-relato-de-terror-no-es-solo-un-relato-de-genero/10382>

⁹ Ibid.

parecen estar en un principio, los chicos cuestionan todo límite con la realidad, se llega a pensar que viene de otra galaxia o de otra dimensión, luego de romper el límite ¿qué más queda? El miedo hacia el monstruo es realmente una especie de deseo: el juego que se da en este texto respecto a lo monstruoso y al deseo se plantea desde la ceguera que causa en los adultos y padres en general de estos niños, el desesperado deseo de que vuelvan a sus casas sanos y salvos, el deseo de que nada hubiese pasado, pero justo después de volver a verlos, se dan cuenta de lo que tenían luego de perderlo y culpar al estado contantemente por sus ‘negligencias’, este deseo crea una barrera para distinguir entre lo real y lo irreal, demoran un tanto en darse cuenta que sus niños no son los mismos y en volver a culpar a otros por lo que está sucediendo. El monstruo está en el umbral de convertirse en algo más: estos chicos son una figura peligrosa que se inserta entre formas que amenazan con romper distinciones, por ende, amenazan también con llegar más allá: de la mano de lo desconocido fundan confusión y miedo.

Los niños tienen una capacidad de comunicarse en conjunto, el concepto de sujeto subalterno como una colectividad se presenta como un ente que sí puede hablar, en referencia a lo que concluye Spivak, estos niños por medio de sus presencias monstruosas dicen mucho respecto de sí y de su tiempo, como apunté más arriba, la violencia que el sistema les ha infringido está marcada en sus cuerpos, -por ejemplo y de forma literal en las heridas del niño atropellado por el tren- y son estos los que hablan para el resto de la sociedad al mostrarse y al volver, al imponerse como una alteridad comunican su abyección y perturban un orden establecido en donde ellos son las principales víctimas de una sociedad capitalista adultocéntrica y patriarcal.

“Pájaros en la boca” (2009) – Samanta Schweblin.

En este cuento voy a aplicar los conceptos de adultocentrismo para ligarlo con lo monstruoso. En los textos de Samanta Schweblin volvemos a encontrarnos con un toque terrorífico en los personajes y escenarios a pesar de ser muy cotidianos, además de tener protagonistas femeninas e infantiles.

De *Pájaros en la boca*, un compilado de cuentos publicados en 2009, tomaré de ejemplo esencial el cuento que lleva el mismo nombre, en él se relata una pequeña historia entre Martín, Silvia y Sara, madre, padre e hija respectivamente, la pareja está en situación de divorcio, Silvia llama urgentemente a Martín para exigirle su ayuda y que se lleve a la niña consigo, él llega a verlas y Silvia nerviosa y desesperada intenta explicarle la situación por la cual su hija está pasando, la única señal que Martín recibe sobre algo extraño son un montón de cajas de zapato a piladas en un lugar de la casa, y una pájaro en una jaula, de pronto la niña: “De espaldas a nosotros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver qué hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó un momento, quizá porque el pájaro intentó escaparse. Silvia se tapó la boca con la mano. Cuando Sara se volvió hacia nosotros el pájaro ya no estaba.” (27). Sara comía pájaros, su madre no podía darle otra cosa para comer más que pájaros y quería que Martín se hiciese cargo, ambos culpándose mutuamente y sin querer comprender lo que está sucediendo.

Martín se lleva a Sara a su casa y comienzan a vivir juntos: “También que desde un punto de vista naturista es más sano que la droga, y desde el social, más fácil de ocultar que un embarazo a los trece. Pero creo que hasta la manija del coche seguí repitiendo come pájaros, come pájaros, come pájaros, y así.” (28), el adulto piensa a la niña como un problema, sabe que está expuesta a muchas ‘caídas’ en la vida, como niña y mujer sobre todo, inmersa en un sistema que es injusto para ella, adultocentrico y patriarcal; por lo menos, piensa su padre, sólo come pájaros, Martín piensa esto como un problema psicológico, a pesar de haberle preguntado un par de veces a su niña sobre cómo se sentía e intentar de forma poco entusiasta y solo un par de veces sacarla de la casa, no puede pensar más allá que en desviar el ‘problema’ y dejar que los médicos lo resuelvan: “...considerando la posibilidad de internar a Sara en un centro psiquiátrico. Quizá podría visitarla una o dos veces por semana. Podríamos turnarnos con Silvia. Pensé en esos casos en que los médicos sugieren cierto aislamiento del paciente, alejarlo de la familia por unos meses.” (29).

Martín comienza a comprender a su hija, ella le pregunta si la ama, él le responde que sí genuinamente, ve que su hija está débil y cansada, en comparación a como la había

visto en la casa de su madre, enérgica y con la piel hermosa, finalmente cae en cuenta y contra su voluntad pero guiado por una suerte de instinto por rescatar a su hija del sufrimiento, ya que Sara no comía nada hace días, se dirigió a una veterinaria y pidió el pájaro más pequeño que hubiese, negándose a la charla sobre los cuidados, la alimentación y reproducción del ave, lo llevó en una caja a casa y lo puso en una jaula : “Escuché un chillido breve, y después la canilla de la pileta del baño. Cuando el agua empezó a correr me sentí un poco mejor y supe que, de alguna forma, me las ingeniaría para bajar las escaleras.” (33). Martín cae en la ambivalencia sobre el motivo de su actuar, si es que lo mueve el cariño por su hija o finalmente su tranquilidad propia, no pudo pensar a su hija más allá de lo que es para él, sólo una niña, y su forma de ayudarla es cuestionable. Sara es una niña que rompe con la normalidad, pero no está loca, su amenaza hacia el mundo es su propio ser come pájaros; moverse, actuar y hacerse visible, tal como lo haría un monstruo, es el mayor peligro en el relato.

Coincidiendo con los demás textos, el ser monstruoso desde lo infantil, es concebido desde una sociedad adultocéntrica que restringe las posibilidades de expresión y visibilización en los niños, Sara representa el quiebre con la cordura. Espósito dice que la comunidad se une por y para la heterogeneidad, así los padres de Sara no comprenden cómo actuar más allá de erradicar este comportamiento ‘negativo’ en su hija, inmunizarla parece ser la única solución, salvaguardarla de esta práctica equivoca termina por hacer que la chica pierda su existencia individual, siguiendo a Espósito, asomarse más allá de uno mismo es la solución para crear una verdadera *communitas*, es así que Martín logra comprender a regañadientes que la forma de existencia de su hija es alimentarse de aves ‘no comunes’, no puede sopesar entre coartarla de vivir en paz y negar su forma de existencia y entregarle lo que ella considera necesario para su subsistencia.

Sara se muestra como un ser monstruoso ya que efectivamente es la representación de su tiempo, siguiendo nuevamente las tesis de Cohen: su corporalidad monstruosa no es más que la demostración de una sociedad adultocéntrica y desencajada, ¿qué nos dice una niña que come pájaros vivos?, al igual que en *Chicos que vuelven*, la niña es el fruto de un capitalismo en decadencia en donde todo puede suceder y en donde los grupos en desmedro

comunican el estado actual de las cosas, el desastre de su alteridad, su auto-representación como una diferencia es el reflejo del mismo desastre social en el que pervive, por ende es el presagio de la categoría de crisis por todo lo anterior, por mostrarse de forma monstruosa y abyecta, la niña refleja una problemática que tiene que ver con la relación entre y con sus padres, quienes no saben cómo hacerse cargo de la situación, quizá nunca supieron cómo hacerse cargo ni de lo más mínimo sobre lo que implica ser padres, reflejo de esto es la idea de internar a la niña: sólo pueden ver que ella está mal mentalmente y no perciben todo lo que hay detrás del comportamiento de la niña, un comportamiento tal que rompe con todo esquema.

Es Sara quien controla en el relato los límites de lo posible, al mostrarse como monstruo encara de frente las capacidades de sus padres y los lindes de lo real, Sara parece tener una conciencia especial respecto a su comportamiento, sabe lo que provoca y no piensa detenerse porque tampoco debería. El miedo que provoca esta ruptura entre lo posible y lo imposible, lo real y lo irreal, es la amenaza más pura respecto a lo monstruoso, Sara podría llegar a hacer algo peor y ese miedo recorre a los otros personajes -sus padres- constantemente, una suerte de incertidumbre y culpa por dejar que esto sucediera, cosa que estuvo fuera de sus manos, ya que el poder de decisión respecto a cómo compraste, a si seguir o no lo patrones establecidos, está sólo en las manos de Sara y ella decide de forma muy inteligente ser una alteridad y comportarse como monstruo para decir-se una corporalidad abyecta.

“Distancia de rescate” (2014) - Samanta Schweblin.

Por otro lado, *“Distancia de rescate”* es una novela sobre la estrecha y conflictiva relación entre las madres y sus hijos pequeños, se podría afirmar también que esta es una historia de terror, un relato asfixiante sobre la transmigración de las almas, también se puede leer su preocupación respecto del campo como escenario en el siglo XXI, de la transformación de ese espacio verde y bucólico de los siglos XIX y XX en pesadilla tóxica de los campos de soja en aquella zona interna de Argentina, como espacio de peligro y contagio, resultado del capitalismo predatorio; por ende y coincidiendo con las temáticas de

los textos anteriores, analizaré esta obra en base al adultocentrismo, la maternidad y la violencia del sistema imperante en una mirada monstruosa.

En cuanto al relato en su forma narrativa, el recurso que encontró Schweblin para presentar a los personajes y hacerlos hablar, es el relato a dos voces: una insistente, incisiva, de David, que guía en el presente de la narración los recuerdos de Amanda y le exige que los cuente. Esta voz sabe que hay un núcleo al que ella debe llegar sola para ‘darse cuenta de lo importante’, y para eso deberá repasar con lujo de detalles todo lo que sucedió en los últimos días, aunque su futuro ya sea irremediable. Amanda tendrá entonces que reponer los acontecimientos, ordenarlos, medirlos, referirlos pausadamente porque ‘el punto exacto está en un detalle, hay que ser observador’, dice David permanentemente como una voz constante que observa el relato junto al lector. Todo lo que Amanda cuente estará minado de posibles claves, y como lectores asistimos a su propia búsqueda desesperada a partir de preguntas, algunas de ellas sin respuesta, que van marcando el ritmo del relato, frases como: “¿Qué pasa en ese mismísimo momento? ¿Cuándo empezaste a medir esa distancia de rescate? ¿Qué se siente ahora, exactamente ahora? ¿Por qué las madres hacen eso?”. Existen entonces en el relato un pasado próximo al relato de Amanda y otro más lejano y crudo evocado por Carla, la presión y la tensión entre ambos tiempos de relatos se va dando por medio de aquella ‘distancia de rescate’: “así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería” (5), dice Amanda, esa suerte de cuerda invisible que la mantiene unida a su hija puede tensarse tanto como las situaciones por las que pasan, verdaderas pesadillas terroríficas. Hay un temor latente durante todo el libro, una espera difícil y confusa, y una insistencia permanente por el detalle, desde David, un niño monstruoso, que tomó agua contaminada del regadío del campo y su alma tuvo que ser transmutada a otro cuerpo, la encargada de hacerlo es una mujer de edad avanzada, una experta en lo que comúnmente se conoce como santería, que sabe de esas ‘cosas de campo’ y para salvar el alma de David, lo tuvo que ayudar a cambiar de cuerpo, un cuerpo otro que aparece como extraño y mutante, acá ingresa de lleno el terror, usado con sutileza, sin regocijos: lo mismo puede asustarnos un veneno invisible que una aparición inesperada en medio de la noche o el misterio de una curandera que salva a los niños con la condición de transmigrarlos. Al igual que en las

historias breves de Schweblin, la presencia de lo siniestro cobra especial relevancia en “*Distancia de rescate*”. David, el niño que quizá sea el verdadero centro de la historia, y Nina, la pequeña hija inocente de Amanda, son tan inquietantes y truculentos como lo era Sara, en “Pájaros en la boca”, Nina es aquella niña a la que la distancia de rescate pretende salvar, no caer en el contagio, pero esta cuerda se rompe y nada es irreversible.

El concepto de la ‘distancia de rescate’ deja entrever un sentido sobre lo femenino materno y el adultrocentrismo, ya que la protección va por parte de la madre para con sus hijos, protección que es un rol jerárquico e instalado. Estos sistemas intentan escapar de lo monstruoso como amenaza constante, respecto al primer punto, en el cual existe una conexión ‘natural’ con los hijos, se le atribuye a lo femenino una esencia fundamental en su existencia: ser madre, para este relato las madres actúan como una especie de radar humano que pueden estar charlando de cuestiones banales mientras al mismo tiempo, saben, intuyen, donde se encuentra su niña/o sin tenerla frente a sus propios ojos; aquí la esencia de lo femenino/maternal se ve en tensión respecto a lo monstruoso como el peligro, el contagio: ni siquiera la muerte es el verdadero riesgo, hay sí una pulsión mortuoria rondando en la historia pero el resultado es aún peor, una pesadilla constante, Amanda no puede proteger a Nina, no puede llevar a cabo su ‘esencia’ maternal, por ende falla en su rol femenino fundamental: la distancia de rescate se rompe.

Respecto a lo infantil - monstruoso, son los niños las principales víctimas de la contaminación y las deformaciones corporales, interpretado esto desde lo literal, la contaminación en las aguas de riego de los campos de soya, los niños son los sujetos víctimas de este sistema violento y opresor, un sistema que le atribuye a los adultos un poder tal que han destruido y han puesto en riesgo el hábitat natural que representa la tierra, al estar contaminada el espacio en el que viven los seres humanos se vuelve un peligro para los grupos vulnerables, desde los hechos factos como la destrucción ambiental y desde lo simbólico con la violencia que impera desde los sistemas imperantes que funcionan a partir de ciertos mecanismos: estos mecanismos ya fueron previstos por Bordieu: “Sólo podemos confiar en salir de ese círculo si encontramos una estrategia práctica para efectuar una objetivación del tema de la objetivación científica” (17). Este círculo al que refiere Bordieu se legitima en el funcionamiento heterogéneo de los procesos del capitalismo que como dice

Pratt, llevan a desmodernizar las sociedades, y este mismo proceso es el que crea espacios de aislamiento, perdiéndose el sentido de la existencia individual y colectivo, por eso ronda el miedo en el relato y una especie de egoísmo por parte de las madres por querer salvar a sus niños y romper la distancia de rescate que implica al mismo tiempo no romper el modelo de maternidad que se les ha impuesto; la circulación de sentido queda en duda y como ya se ha repetido, una estrategia para revertir y resistir a este desproceso es, como propone Esposito, asomarse a la existencia fuera de uno mismo, fuera de la corporalidad material, aquí radica el carácter espiritual tras el ritual de transmutación, así, los cuerpos monstruosos de los niños instalan tiempos cuestionamiento y muestran una realidad vital, el mundo hostil en el que perviven.

Los padres, pero, sobre todo las madres no pueden aspirar a salvaguardar la vida de sus niños más que entregándolos a esta nueva forma corporal que distorsiona sus comportamientos, como los niños de *Chicos que vuelven*, comprenden el mundo desde un espacio otro, porque son seres otros, son alteridad monstruosa, reflejan su tiempo, crean pánico al ser un presagio de la crisis que está por venir, que tensionan los espacios simbólicos que al mismo tiempo intentan oprimirlos, existiendo un constante combate entre el bien y el mal, “los monstruos amenazan la unidad de grupo social, eliminarlos es la solución para reforzar la coherencia interna e impedir el cuestionamiento jerárquico” (José G. Cortés, 17), pero en este caso la eliminación total es el riesgo de perder la vida de los niños, el peligro se contrarresta entregando el cuerpo a la forma monstruosa y es esta la que evidencia el mismo riesgo y la violencia: “los monstruos aparecen como significados mutilados, opacos e inadecuados” (José G. Cortés, 25), las miradas caen sobre los niños que ya han sido transmutados, sus cuerpos se muestran como dice la cita, inadecuados y opacos, no son los mismos: el miedo al qué dirán recae en las madres, la tensión entre el centro hegemónico que es mismo que impone a estos cuerpos monstruosos en la sociedad, se incrementa con su aparición ya que son producto del sistema mismo y refuerzan su coherencia, al manifestarse y mostrarse, al no aislarse, al estar presentes cuestionan esta misma coherencia, así puedo ligar este texto a los ensayos que presenté en el marco teórico que visibilizan corporalidades abyectas que subvierten el orden y la ya nombrada coherencia interna del sistema.

IV. Conclusiones.

Más allá de la estética monstruosa en sí, mi intención y mi tarea con este análisis fue demostrar el toque político tras estos textos, ponerlos en jaque también bajo la teoría existente respecto al sujeto subalterno y sobre todo, leerlos desde los discursos más actuales sobre las formas más desmesuradas del cuerpo, los discursos feministas, anticapitalistas y *queer* actuales, discursos que han marcado precedentes respecto a la visibilidad de los cuerpos sin patrones, cuerpos deformes, gordos, monstruosos, fuera de la norma impuesta y supervivientes de la claustrofobia que significa por ejemplo ser mujer, gay, trans, lesbiana,

queer, desde lo corporal y lo carnal, en constante tensión con el centro hegemónico que los quiere anular.

La escritura, en este sentido, es una fundamental arma de politización y representación, un camino común para los discursos disidentes y de resistencia en donde la idea elemental no es definir lo anormal, lo raro, lo diferente, sino, politizar y hacer visible aquello que sí está presente ante nuestros ojos y no queremos ver, aquello que nos incomoda percibir, y es desde aquí donde pretendo leer la literatura de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin.

Los personajes subalternos se mueven en las sociedades en un intento de visibilizar su propia abyección, la sujeta femenina y el sujeto infantil, ambos, estetizados en la monstruosidad pura, redefinen el orden de las cosas, ponen en jaque la norma. Las apariciones de lo monstruoso expresan una intromisión en los cuerpos, en la integridad individual y comunitaria, cuerpos que tratando de escapar del holocausto que representa el mundo actual, tratan de generar circunstancias de acción que revelen su materialidad concreta, estos cuerpos pretenden romper las devastadoras fuerzas del neoliberalismo y por medio de esta expresión demuestran que su posicionamiento más que ser marginal resulta ser el centro de opresión hegemónica, creando la ya nombrada tensión.

Para concluir este análisis desde la teoría misma y lo representado en los textos narrativos, propongo la lectura de Despentes como la más acertada en ‘Teoría King Kong’, propone al cuerpo como el lugar de la escritura, este cuerpo sale por completo de los moldes, para autora el ideal de mujer no existe, lo grotesco sí, lo desmesurado es mucho más real, define su cuerpo como más deseante que deseable dentro de un contexto de vigilancia total por parte de los discursos dominantes : “es necesario reducir nuestro poder, nunca bien visto en una mujer: -competente- quiere decir todavía -masculina- (18), pese a esto:

“comprender los mecanismos que nos han hecho inferiores y los modos a través de los cuales nos hemos convertido en nuestros mejores vigilantes, es comprender los mecanismos de control de toda la población. El capitalismo es una religión igualitarista, puesto que nos somete a todos y nos lleva a todos a sentirnos atrapados como lo están todas las mujeres” (22)

Así mismo, uniendo lo dicho por Spivak, esta sería una razón, una forma en la que el sujeto subalterno puede comenzar a mostrarse, por medio de la autoconciencia, punto que Spivak critica a los intelectuales del posestructuralismo, tal como dice la autora, al desaprender lo impuesto podemos llegar a la comprensión de los mecanismos de represión como refiere Despentés, de esta forma los horizontes se amplían y se abren nuevos territorios “hasta tal punto que hoy nos parece que siempre ha sido así” (17).

En las narrativas ya nombradas esto funcionaría por medio de las corporalidades monstruosas, los grupos más sometidos por el orden dominante se presentan como cuerpos otros, extraños y desaprendidos de las formas cotidianas, politizados, hablan desde el centro de la opresión; así en la narrativa y así en los discursos disidentes respecto al feminismo, el subalterno, desde lo gordo, lo feo, lo delgado, lo monstruoso sí puede hablar y mientras más alejado de los intelectuales más eficaz será su palabra, la escritura como he revisado, aparece como fundamental para la visibilización: la desmesura y espesor en la letra, el impacto en la lectura, mujeres que escriben desde lo nefasto de su propio ser como Enríquez y Schweblin, otras que escriben desde lo exagerado de sus cuerpos para empujar a los otros al abismo de su propia ceguera, de su propio conformismo, los monstruos existen y son creados por el capitalismo para no lograr precisamente todo lo que provocan: manifestar lo reprimido, expulsar como un vómito la rabia, crear terror y amenazar cualquier unidad, desmantelar lo prescrito y destruir las idiosincrasias patriarcales; es por esto que quise adosar a estos sujetos en un mismo trabajo, porque existimos para hacer de lo monstruoso una bizzarría repulsiva.

V. Bibliografía.

Textos teóricos y ensayos:

Álvarez, Constanza. *La cerda punk*. Valparaíso: Trío editorial, 2014.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Bloom, Clive, ed. *Gothic horror: a guide for students and readers*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 198-217.

Butler, Judith. "Actos Performativos y Constitución Del Género: Un Ensayo Sobre Fenomenología y Teoría Feminista." *Debate Feminista*, vol. 18, 1998, pp. 296–314.

Contrera, Laura y Cuello, Nicolas, comp. *Cuerpos sin patrones*. Buenos Aires: Ed. Madreselva, 2016.

Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Melusina, 2007.

Duarte Quapper, Claudio. 'Sociedades adultocéntricas. Sobre sus orígenes y reproducción'. En: *Última década* n° 36, 2012, pp. 97-126

Espósito, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Ed. Herder, 2009.

Cortés, José Miguel G. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México D.F: Siglo XXI Editores, 2006.

Lipovetsky, Gilles. 'Violencias salvajes y violencias modernas.' En: *La era del vacío: ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, Buenos Aires: Ed. Anagrama, 1986.

Navarro, Antonio José, ed. *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar, 2002.

Pedraza, Zandra. 'Derivas estéticas del cuerpo'. En: *Desacatos* n°30, 2009, pp. 75-88.

Pratt, Mary Louise. 'Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos'. En: *Revista de Historia* n°156, 2007, pp. 13-29.

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima, 2002.

Spivak, Gayatri. '¿Puede hablar el sujeto subalterno?'. En: *Orbis Tertius* n°3, 1996, pp. 1-44.

Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Textos literarios:

Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Vol. 559. Barcelona: Anagrama, 2016.

_____ *Chicos que vuelven*. Vol. 4. Córdoba: Eduvim, 2010.

Schweblin, Samanta. *Pájaros en la boca*. Argentina: Literatura Random House, 2015.

_____ *Distancia de rescate*. Argentina: Literatura Random House, 2015.