



Universidad de Chile  
Facultad de filosofía y humanidades  
Departamento de Literatura

PERFORMANCE RESISTENTE: CUESTIONAMIENTOS A LA  
CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LO FEMENINO EN LA NARRATIVA  
DE MARIANA ENRÍQUEZ, GABRIELA CABEZÓN CÁMARA Y  
NATALIA BERBELAGUA

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

Estudiante: Daniela Pérez Peña

Profesora Guía: Alejandra Bottinelli

Santiago, Chile.

Enero 2020.

*“De un modo general—asesoró—le puedo decir que una obra de sexo femenino tiene pocas posibilidades de éxito, salvo, claro está, que sea directamente sentimental. Publicamos pocas obras de sexo femenino, pero no se nota, porque hay pocas escritas en él. El público siempre espera obras masculinas y los críticos también. Las mujeres que leen prefieren las obras masculinas, es la tendencia de nuestra civilización”*

**“La nave de los locos”, Cristina Peri de Rossi.**

## ÍNDICE

1. RESUMEN.....	3
2. INTRODUCCIÓN.....	4
2.1 Nueva ola feminista.....	4
2.2 Feminización de la escritura.....	7
3. MARCO TEÓRICO.....	14
3.1 Aspectos narratológicos.....	16
3.2 Construcción de imaginarios.....	19
3.3 Cuerpo, literatura y performance.....	28
3.4 El rito de la impureza y los afectos.....	36
CAPÍTULO 1: Resistencia a la violencia de género por medio de la quema de los cuerpos femeninos en “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez.....	45
1.1 Resignificando la quema de mujeres.....	48
1.2 El cuerpo como arma de lucha y sus afectos.....	58
CAPÍTULO 2: Resistencia performática por medio del cuerpo quemado en <i>El romance de la negra rubia</i> , de Gabriela Cabezón Cámara.....	65
2.1 Exposición performática del cuerpo y su resistencia.....	67
2.2 La hermosura de la abyección y los afectos de dolor.....	75
2.3 La paradoja del arte de la resistencia: El cuerpo como objeto.....	81

CAPÍTULO 3: Resistencia a la violencia de género a través de la performance erótica en “La comunidad del azote” de Natalia Berbelagua.....	86
3.1 La performance erótica que resiste a la violencia de género.....	88
3.2 Los afectos de la Dominatrix azotadora.....	97
CAPÍTULO 4: Resistencia performática por medio de la figura religiosa en La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara.....	106
4.1 Exposición performática del cuerpo femenino y su resistencia.....	108
4.2 Una divinidad abyecta y los afectos de dolor.....	116
4.3 La paradoja del arte de la resistencia: Cuerpo travestido como objeto.....	121
CONCLUSIONES.....	126
BIBLIOGRAFÍA.....	133

## 1. RESUMEN

La reciente irrupción de los movimientos feministas, tanto en Chile como en Argentina, logró interpelar al espacio público/académico y evidenciar la fuerza que adquiere el cuestionamiento al patriarcado y la reproducción de los roles de género en la sociedad. Asimismo, en la literatura latinoamericana actual, algunas escritoras contemporáneas se han posicionado en un campo cultural estableciendo su particular voz en el mundo de las letras, demostrando que el otro boom latinoamericano es femenino.

A partir del marco contextual citado, esta tesis tiene por finalidad analizar en el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” (2017), de la escritora Mariana Enríquez, las novelas *El romance de la negra rubia* (2014) y *La virgen cabeza* (2008), de la escritora Gabriela Cabezón Cámara, y el cuento “La comunidad del Azote” (2001) de la escritora Natalia Berbelagua, la forma en que los personajes femeninos de sus narrativas resisten a la construcción social que determina la manera de ser y actuar el sujeto mujer. Como por ejemplo, los cánones de belleza, la concepción heteronormada de la sexualidad, la pasividad sexual, sumisión, etc. Las escritoras mencionadas utilizan en sus ficciones el cuerpo como recurso simbólico de lucha y resistencia, a través de acciones performáticas narradas, en las cuales los personajes femeninos se queman, travisten y se exhiben sus corporalidades, en un contexto cultural en el que la espectacularización de los cuerpos, el porno y el consumo de cuerpos mercantilizados producen afectos colectivos que continúan archivando las relaciones de poder.

## 2. INTRODUCCIÓN

### 2.1 La nueva ola feminista

Hoy, a cincuenta años de la revuelta de mayo, reaparece en las calles y en las aulas, particularmente, de Chile y de Argentina, un movimiento feminista que apunta a un objetivo específico: la estructura ideológica patriarcal de la sociedad, expresada en acoso sexual y callejero, inequidad de género, violencia contra la mujer, lenguaje discriminatorio, educación sexista, entre otros. Es por esto que, resulta interesante pensar la literatura que se trabajará en esta tesis como parte de un movimiento emancipatorio con respecto al rol de la mujer en la sociedad.

La nueva ola feminista<sup>1</sup>, que se compone en su mayoría de una generación de jóvenes y adolescentes, irrumpe con fuerza subversiva, remece espacios escolares y universitarios, y altera la cotidianidad institucional de las academias, la calle, el lenguaje, los significantes y la literatura. En estos movimientos, los cuerpos han sido puestos en escena como sustento político de rebeldía volviendo a instalarse su potencial reflexivo, a partir del uso del cuerpo como soporte crítico, ocupación del espacio público, reapropiación de los lenguajes del arte y del performance para hacer política. Un ejemplo de esto se puede observar en lo que Sayak Valencia denomina como “Hermanadas en la revuelta”, haciendo alusión a la Yeguada latinoamericana<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Cuarta ola (2011-2018): Ni una menos y el mayo feminista: En esta nueva ola, el movimiento feminista, se caracteriza por focalizar sus reivindicaciones en la educación no sexista y en espacios libres de violencia de género, entre otras demandas.

<sup>2</sup>Las yeguas-centaureas que aparecen marchando contra la llegada del Papa Francisco a Santiago de Chile me hacen recordar a otras yeguas, las del apocalipsis, quiénes con un gesto crítico similar, al bailar una cueca en 1989 sobre el mapa de América del Sur, trazan un paralelo entre la Conquista y las dictaduras en estos territorios (Sayak Valencia). <https://artishockrevista.com/2018/06/08/hermanadas-en-la-turba-hermanadas-en-la-revuelta-yeguada-latinoamericana/>

Como señala Olga Grau, el cuerpo de las mujeres y las performance realizadas en las calles han ocupado un lugar de significación política sexual de resistencia (92). Cuerpos transgresores que lidian con los límites de la hegemonía masculina asentada en la familia, el Estado, la escuela y la iglesia. Agentes eternizadores de las estructuras de división sexual y lugares de elaboración y de imposición de principios de dominación que se practican en el interior del más privado, de los universos (Bourdieu 7). Las narradoras contemporáneas entran a este debate, puesto que en las novelas a trabajar se verá una resistencia a la significación política de los cuerpos.

Uno de los hechos llamativos del movimiento de mujeres es su propuesta de cambio cultural sobre la comprensión de las corporalidades, y su manera de visualizarlas. Los pechos se descubren desplazando su significado sexualizado o materializado y la individualidad de los rostros desaparece a través de las rebeldías estéticas y colectivas.

La performance se constituirá, en este caso particular, en el ejercicio de poder y resistencia que tensiona la relación de los cuerpos de las mujeres con la significación erótica masculina, producto de la diferencia sexual y genérica. Una performance representativa de lo dicho es la realizada en el patio de la Universidad Católica, donde un grupo de mujeres salieron a protestar encapuchadas con sus pechos al aire frente a la estatua del otrora sumo pontífice<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Intervención feminista <https://www.eldesconcierto.cl/new/2018/05/16/redes-la-foto-del-dia-celebran-intervencion-feminista-a-torso-desnudo-frente-a-estatua-del-papa-juan-pablo-ii/>

Los feminismos son una fuerza contestataria y reivindicadora de las luchas sociales destinadas a corregir los efectos de la discriminación sexual, tanto en las estructuras públicas como en los mundos privados. Con respecto a la polémica diferencia de género y a las relaciones de poder que esta conlleva, el género como dispositivo de poder realiza dos operaciones fundamentales e interrelacionadas; por un lado, la producción de la propia dicotomía del sexo y de las subjetividades vinculadas a ella y, por otro, la producción y regulación de las relaciones de poder entre varones y mujeres. Es relevante destacar que aunque el poder esté en todas partes, el dispositivo de género opera, de maneras distintas, subordinando a las mujeres, algo que en algunas analíticas del poder se olvida (Amigot y Pujal 122).

Las mujeres latinoamericanas han emergido como protagonistas de diversos movimientos populares: los movimientos de madres del Cono Sur, movimientos campesinos, movimientos sindicales y luchas locales. Según Jean Franco, estos movimientos sociales han aportado una inédita y significativa dimensión a la vida política contemporánea. Ello ha ocurrido paralelamente a un rápido crecimiento de grupos feministas, tanto en número como en influencia, y justamente en momentos en que una cantidad nunca antes vista de escritoras ha salido en escena (267). En consecuencia, esta tesis dialogará con el movimiento feminista y sus luchas desde las construcciones estéticas que genera la ficción.



## 2.2 Feminización de la escritura

Actualmente aparece una generación de autoras latinoamericanas nacidas en los años '70 y '80, posicionadas en un campo cultural que por mucho tiempo estuvo dominado por las representaciones que los hombres realizaban sobre lo femenino. A pesar de que el número de publicaciones escritas por hombres supera al de las mujeres, se ha visto a nivel comercial, un aluvión de publicaciones y premios hacia la escritura femenina. Como menciona, Jean Franco, “es una literatura que se ha visibilizado” (168). Autoras como Samanta Schweblin (1977), Mariana Enríquez (1973), Pola Oloixarac (1977), Paulina Flores (1988), Nona Fernández (1971), Liliana Colanzi (1981), Laia Jufresa (1983), Brenda Lozano (1981), Gabriela Wiener (1975), solo por citar algunas, han sido reconocidas por la crítica a nivel nacional como internacional.

En esta generación, hay una característica que no pasa desapercibida, pues en sus narrativas se desarrollan temáticas que ahondan en las zonas más oscuras y desoladas del ser humano. Entonces, ¿existen rasgos comunes en la literatura escrita por mujeres? Estudios han intentado demostrar que existen rasgos estilísticos y temáticos específicos de esta literatura, así como otros apuestan por una literatura sin marcas sexuales. Por ejemplo, los artículos de Marta Traba y Carme Riera, abrían en España ciertas interrogantes sobre la existencia o no de una literatura de mujeres, opuesta en temáticas y lenguaje de los textos escritos por hombres. Riera expone que: “Sin duda los temas han sido distintos, lo siguen siendo todavía, puesto que la mujer que accede a la literatura con posterioridad al hombre, se pregunta de entrada por ella misma” (11). En otras palabras, las mujeres deben poner en tensión su propio yo.

Las interrogantes con respecto a la literatura de mujeres no eran nuevas, ya que el tema había sido ampliamente debatido en Estados Unidos y Europa, especialmente en los países donde el movimiento feminista venía desarrollándose hacía tiempo. El caso de Chile fue bastante peculiar, ya que en el año 1987 se llevó a cabo el primer Congreso internacional de Literatura Latinoamericana<sup>4</sup>, que integraba la actividad literaria de la mujer en el continente sudamericano. Este hecho representó un hito por darse en un contexto de represión y sesgo cultural, pues Chile vivía la dictadura de Augusto Pinochet.

Uno de los temas que se articuló en el Congreso fue el problema de representación del sujeto mujer en la literatura escrita por mujeres. Las interrogantes consistían entonces en discutir ¿existe una literatura escrita por mujeres, con rasgos que la diferencian de los textos masculinos? Y si la respuesta fuese positiva, ¿qué características diferentes tiene el discurso femenino?, ¿es posible hablar de literatura de mujeres o escritura femenina? Según Nelly Richard, la literatura de mujeres designa un conjunto de obras literarias cuya firma tiene una valencia sexuada, aunque las autoras no se hagan necesariamente cargo de la pregunta de cómo textualizar la diferencia genérico-sexual (12). En “La risa de la medusa”, Hélène Cixous, desde las elaboraciones del feminismo de la diferencia sexual, sostiene que hay escrituras marcadas y ha postulado a una escritura femenina en oposición a la virilidad de la escritura masculina. En la escritura de mujeres se plasmaría un ritmo-mujer, donde se dejaría ver lo corporal y lo psíquico que acentuaría su manifestación por la existencia de una vagina (46).

---

<sup>4</sup> Estaban en la organización del congreso: Nelly Richard, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea y Eliana Ortega.

Diamela Eltit en respuesta a la pregunta de si tiene sexo o no la escritura, reflexiona en su texto "Signos vitales" y expone lo siguiente: "Una teórica, técnica, analítica, debería contestar: no. Pero desde otro punto de vista, la escritura pensada como política e instrumento de dominación social, la respuesta sería completamente inversa: la escritura tiene sexo" (57). Según Eltit, la literatura de mujeres, tal como la entiende el mercado y sus procedimientos, vino a profundizar el ghetto. Parte importante de la literatura producida solo por mujeres se volcó al amor y al sentimentalismo, a escribir las dichas y desdichas como si ese terreno les perteneciera, así de manera esencialista y naturalizada y, desde ese lugar fuese la única textualidad pertinente (274).

Algunas críticas literarias feministas han intentado rastrear las características de la escritura de mujeres a nivel expresivo, buscando el estilo de lo femenino. O bien a nivel temático valorando un argumento centrado en imágenes sobre la mujer que, por lo general, sugieran una identificación compartida entre el personaje femenino y la narradora mujer (Richard 13). Esa crítica literaria suele basarse en una concepción representacional de la literatura donde el texto es llamado a expresar realístamente el contenido experiencial de la situación o de la condición de la mujer. Según Nelly Richard esta crítica se topa con problemas teóricos y metodológicos, ya que defiende un tratamiento realista que se ve desafiado por obras donde se desfigura todo supuesto de verosimilitud. Por otra parte, el tratamiento contenidista de lo femenino como una categoría de identidad, no toma en consideración el modo en que identidad y representación se hacen y deshacen en algunos textos (14).

Siguiendo la línea argumentativa de Nelly Richard, esta tesis más que hablar de escritura femenina utilizará el concepto de feminización de la escritura propuesto por la autora. La feminización se produce cada vez que una poética o una erótica del signo rebalsa la significación masculina con sus excedentes rebeldes como cuerpo, libido o goce, para desregular lo dominante cultural. Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad en contra del formato reglamentario de la cultura masculino-paterna y, cualquier escritura que elija hacerse cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino pulsional desplegaría la subversión de lo femenino (Richard 19). En la siguiente cita, la autora aclara su postura:

No basta entonces con ser mujer (determinante sexual) para que el texto se cargue de la potencialidad transgresora de las escrituras minoritarias. Puede ser que una mujer que toma la palabra sólo le rinda tributo conformista a la presuposición masculina de la cultura establecida. Tampoco basta con desplegar los contenidos del tema de la mujer y de la identidad femenina para que el trabajo con la lengua produzca (y no simplemente reproduzca) la diferencia genérico-sexual cifrada en la experiencia del cuerpo o de la biografía (Richard 137).

Al rechazar toda coincidencia natural entre determinante biológico e identidad literaria se puede explorar las brechas de representación que se producen entre la experiencia del género y sus puestas en escena enunciativas (Richard 19). Ser escritora mujer, no garantiza el ejercicio crítico de una feminidad que sea cuestionadora de la masculinidad hegemónica. Por tanto, no basta con el determinante sexual para que el texto se cargue de la potencialidad transgresora. Tampoco basta con desarrollar temáticamente la problemática de la mujer y de la identidad femenina. La pregunta errónea que se han planteado algunas críticas feministas, según Nelly Richard, ha sido tratar de responder por lo propio.

En relación a lo anterior, esta investigación dará cuenta, más bien, de cómo textualizar las marcas de la feminidad que rompen con las identidades hegemónicas preconstituídas en el corpus seleccionado. Para aquello el concepto de performance será articulador, pues desde este presupuesto se abordará el cuerpo de la escritura y sus resistencias. De tal modo, se partirá con la interrogante ¿cómo leer la escritura feminizada?

Se mencionó al comienzo de esta presentación, la elección de cuatro relatos contemporáneos de las escritoras argentinas Mariana Enríquez y Gabriela Cabezón Cámara, y la escritora chilena Natalia Berbelagua, autoras que manifiestan a través de sus narrativas, ficciones en las que sus personajes femeninos realizan actos performáticos que resisten a los imaginarios establecidos por las agencias culturales. Se observa, particularmente en ellas, un estilo de escritura que utiliza un recurso similar como la performance o escenificación de actos de resistencia de los personajes femeninos en espacios públicos. Por tanto, es la noción de performance la que funcionará como dispositivo de lectura en esta escritura feminizada.

La elección del corpus que presenta esta tesis radica principalmente en la observación de rasgos performáticos comunes de resistencia, en la escritura de estas autoras. Ellas incluyen en sus ficciones acciones cotidianas protagonizadas por personajes femeninos que no reproducen el repertorio de prácticas que eventualmente se consideran propias entre las relaciones sociales que establece el género.

En primer lugar, Natalia Berbelagua, presenta la sumatoria de pequeños cuadros narrados de forma simple en sus cuentos de "Valporno" (2011). La falta de conservadurismo y la sexualidad desinhibida de las mujeres devienen en una literatura que amplía la mirada sobre la corporalidad femenina y sus interrupciones. En segundo lugar, la escritora argentina Mariana Enríquez ha incorporado elementos de terror en sus narrativas. Nos acerca a una cotidianidad en la que sus personajes femeninos desde la marginalidad, transgreden y perturban su entorno. Por ejemplo, las mujeres del relato "Las cosas que perdimos en el fuego" (2017), cansadas de la violencia doméstica, deciden quemarse y, en un acto performático, resignificar el canon de belleza a partir de la monstruosidad. Finalmente, la narrativa de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara se encausa en la misma línea de las citadas anteriormente, una literatura que resiste, con personajes disidentes que sacan a la luz sus cuerpos abyectos o inaceptables a las concepciones heteronormadas de la sociedad patriarcal, como en *El romance de la negra rubia* (2014) y *La virgen Cabeza* (2008).

A partir de estos antecedentes, se plantea como hipótesis de lectura que los modos y formas de resistencia de los personajes femeninos de las novelas *El romance de la negra rubia* (2014) y *La virgen cabeza* (2008), de la escritora Gabriela Cabezón Cámara, el cuento "La comunidad del Azote" (2001) de la escritora Natalia Berbelagua, y el cuento "Las cosas que perdimos en el fuego" (2017), de la escritora Mariana Enríquez representan una lucha por tensionar el rol de la mujer en la sociedad y el papel que esta juega en las esferas de poder y el mercado, a través de una narrativa de la performance que describe acciones disruptivas que exponen al cuerpo femenino en la esfera pública.

Como se observó, la performance se articula como un recurso de lucha que utiliza el cuerpo femenino de los personajes como un arma política de resistencia en contra de los imaginarios que carga la figura de la mujer. El cuerpo, por tanto, es un soporte simbólico de lucha que alberga afectos y afecciones. Un cuerpo que genera impacto o escándalo a personajes secundarios cuando las formas de resistencia trastoca la normativa, generando incomodidad por la forma abyecta en que se presenta la feminización de la escritura.

Finalmente, el objetivo general de esta tesis consiste en analizar las narrativas de la performance como formas de resistencia a los imaginarios establecidos hacia la figura de la mujer, realizados por los personajes femeninos del corpus seleccionado. Los objetivos específicos son: identificar aspectos narratológicos a nivel del relato, analizar de qué forma los personajes femeninos ejecutan el cuerpo y el espacio público para resistir, problematizar los imaginarios femeninos desde la caza de brujas hasta la era farmacopornográfica y, analizar cómo los afectos mueven y afectan a otros personajes de los relatos cuando se enfrentan a las performance resistentes.

### 3. MARCO TEÓRICO

¿Puede el cuerpo femenino ser un instrumento de lucha contra los imaginarios establecidos social y culturalmente hacia la figura de la mujer? Se comienza con esta pregunta, puesto que las preocupaciones que pretende abordar esta tesis se inscriben, precisamente, al interior de la discusión que se ha dado en torno al lugar en que se debe ubicar al cuerpo femenino en la literatura de las escritoras seleccionadas. También para abordar el modo en que los imaginarios sobre la mujer se presentan en el corpus de esta investigación,

El enfoque que se ha utilizado para analizar *El romance de la negra rubia* (2014) y *La virgen cabeza* (2008), de la escritora Gabriela Cabezón Cámara, el cuento “La comunidad del Azote” (2001), de la escritora Natalia Berbelagua, y el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”(2017), de la escritora Mariana Enríquez, se enmarca en una mirada género que da cuenta de una literatura de resistencia, en la que se plantea de forma crítica, el posicionamiento de los personajes en disidencia con los imaginarios femeninos y su repertorio de prácticas que se han archivado como naturales en sociedad.

Con respecto a la bibliografía teórica, las nociones claves a trabajar son los conceptos de cuerpo, performance y resistencia, imaginario, abyección y afectos aplicados específicamente a los aspectos narratológicos de los textos, con el fin de demostrar con marcas textuales que la resistencia se observa tanto a nivel escritural como a nivel temático.



¿Cómo se presenta el cuerpo femenino en los relatos escogidos? El cuerpo como materialidad y significado puede ser expuesto en la escritura y a la vez se puede escribir encima de él mismo (Castillo). Por ejemplo este corpus estriba en establecer un vínculo entre literatura y performance. A partir de aquello, es posible pensar que la noción de performance puede funcionar como dispositivo de lectura para analizar las ficciones seleccionadas. A nivel escritural la performance se manifiesta a través de herramientas narratológicas<sup>5</sup> específicas, entendiendo la narratología según, Mieke Bal, “como un conjunto sistemático de opiniones sobre un segmento de la realidad. Dicho segmento de la realidad, se analizará específicamente en el corpus, en torno al cual intentarán pronunciarse estas teorías” (11).

Los conceptos de Mieke Bal, Vladimir Propp, Gérard Genette, y Roland Barthes presentes en este marco se consideran como herramientas útiles en cuanto facilitan la discusión en torno a los aspectos narratológicos propios del corpus de mujeres, las cuales corresponde a Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara y Natalia Berbelagua. Por tanto, estas herramientas, permitirán dar forma y representación narrativa a las performance que presentan los textos, a través de descripciones y acciones propias de los personajes femeninos, presentes en los cuentos y las novelas elegidas.

---

<sup>5</sup>Se le presenta al lector un instrumento con el cual pueda describir textos narrativos. Ello no quiere decir que la teoría sea una especie de máquina en la que se inserte un texto por un extremo con la esperanza de que una descripción adecuada salga por el otro.

### 3.1 Aspectos narratológicos

La categoría de “personaje” es clave para iniciar este análisis, pues sobre la base de las características de los personajes femeninos podemos identificar cómo se representa el cuerpo y la performance en la literatura de estas autoras. Según Mieke Bal es esencial que establezcamos un criterio para la clasificación de personajes específicos si hemos de explicar el efecto que este puede llegar a tener (89). En primer lugar, hay que considerar un antecedente que no es menor, los personajes ya cargan con cierta *referencialidad*<sup>6</sup> predecible que anticipa su representación. Mieke Bal aclara este punto en la siguiente cita:

La referencia a un personaje sólo por medio de un pronombre personal ya delimita su género, y, en general, esto pone en marcha toda una serie de limitaciones (...) Cuando al personaje se le atribuya su propio nombre, éste determina no sólo su sexo/género (como norma), sino también su posición social, origen geográfico, y a veces más. Los nombres pueden también estar motivados, pueden contener alguna referencia a características del personaje (91).

Para no limitar al personaje con su referencialidad genérico-sexual, se utilizará como primer criterio “las relaciones que tienen los personajes entre sí” (Mieke Bal 91). Estas relaciones construirán su imagen a partir de similitudes o contrastes, con el fin de mostrar que los personajes inciden en el relato a partir de las propias diferencias que tienen con otros (91).

---

<sup>6</sup> Son los llamados personajes referenciales del YO, el cual nombre el mismo autor.

Un segundo criterio que se utilizará para analizar esta categoría, corresponde al que propone Vladimir Propp, el cual hace alusión a las funciones que poseen los personajes en la historia. Una de ellas es la función que apela a “transgredir la prohibición” (39). Esta describe cómo los personajes van transgrediendo normas o ciertas órdenes dentro del relato, criterio que será fundamental para este análisis. En el caso de esta tesis, la presencia del narrador será un aporte significativo en la investigación, puesto que el corpus presenta narradoras mujeres que desde una mirada homodiegética<sup>7</sup>, es decir, el narrador presente como personaje, da cuenta de su relación con la historia y los conflictos. Es por esto que: la identidad del narrador, la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al relato su carácter específico desde la voz que enuncia.

Como última herramienta de análisis se utilizarán las descripciones de los acontecimientos. Estas se componen de temas que se representarán a través de figuras: la metáfora y la alegoría. Según Roland Barthes, todo el edificio de las “figuras” se apoya en la idea de que existen dos lenguajes: uno propio y uno figurado. Las palabras son “transpuestas”, “alteradas”, “trasladadas” lejos de su hábitat normal y familiar (76). Como por ejemplo, la metáfora. Esta se define en términos de movimiento, ya que comporta una información que re-describe la realidad, una desviación con respecto al uso corriente de las palabras. Por tanto, cualquier metáfora es una comparación implícita, en la medida en que la comparación es una metáfora desarrollada (Ricoeur 41).

---

<sup>7</sup> Clasificación utilizada por Gerard Genette.

Por otro lado, la alegoría al igual que la metáfora, también presenta un pensamiento bajo la imagen de otro, pero lo que la diferencia de la anterior, según Pierre Fontanier es que se presenta un pensamiento bajo una forma sensible e incisiva. Las alegorías en lugar de transformar el objeto y modificarlo, más o menos, como la metáfora, lo dejan en estado natural y no hacen más que reflejarlo (86).

En consecuencia a lo planteado, los conceptos teóricos y narratológicos presentados en este primer apartado: personajes, narrador y acontecimientos, darán cuenta que el corpus se inscribe dentro de una narrativa de la performance que utiliza estas categorías para representar un cuerpo que resiste. Las herramientas narratológicas, como elementos articuladores de forma, evidenciarán rasgos estilísticos y temáticos comunes en Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara y Natalia Berbelagua que enriquecerán el análisis.

### 3.2 Construcción de imaginarios

El contexto de lectura que brindan la escritora Silvia Federici y el escritor, Paul B. Preciado través de sus investigaciones sobre el cuerpo. Permiten enmarcar las problemáticas sobre los imaginarios femeninos y su consolidación en prácticas corporales, a partir de hechos históricos, políticos y sociales. Con la lectura de *Calibán y la bruja*, de Silvia Federici se plantea un punto de partida para observar y analizar, a través de una genealogía, cómo la figura de la mujer se ha degradado y consolidado en un imaginario de inferioridad a través de los siglos. Para ello, el hecho histórico de la quema de brujas, en el periodo del Medioevo y el surgimiento del capitalismo son claves para contextualizar esta investigación.

La era *farmacopornográfica*, de Paul Preciado corresponde al punto de llegada, ya que, con la lectura de *Testo Yonqui* se pone en escena una profunda reflexión acerca del lugar subalterno de las mujeres en la era en la que los fármacos y el porno regulan los cuerpos heteronormados.

A diferencia de Silvia Federici, Paul Preciado se interesa en las transformaciones de la industria del último siglo, haciendo foco en la gestión política y técnica del cuerpo, del sexo y de la sexualidad, que según el mismo autor menciona, será el área de negocios más importante de este nuevo milenio. Por tanto, ambos autores nos aportan con teorías para observar cómo se ha ido modificando la figura de la mujer en el tiempo y también, cómo los imaginarios han estado implícitamente moldeados por el sistema económico imperante y los nuevos modos de producción de vida.

## **El imaginario**

Todo lo que se presenta en el mundo social-histórico está tejido por lo simbólico, ya sea actos reales, individuales o colectivos. El simbolismo presupone la capacidad imaginaria. En palabras de Cornelius Castoriadis, se habla de este concepto cuando se quiere referir a algo inventado o de un desplazamiento de sentido en el que unos símbolos son investidos con otras significaciones (186). Lo imaginario debe utilizar lo simbólico, puesto que existe un componente para todo símbolo (203), no solo para expresarse sino para existir, ya que los imaginarios son clave para la producción de imágenes colectivas.

Lo deseable, lo imaginable y lo pensable de la sociedad actual encuentra su definición en la comunicación pública. Las significaciones sociales que constituyen la identidad colectiva son “significados aceptados e incuestionables” por una sociedad. Más aún, son la “matriz” de esos significados (Cabrera 1). La historia es imposible e inconcebible fuera de la imaginación productiva o creadora, de lo que se ha llamado lo imaginario (Castoriadis 235).

Esta investigación se centrará, específicamente, en el imaginario de lo femenino. Para dar inicio a la discusión, se partirá con la interrogante que intente explicar la relación entre la ejecución de cientos de miles de brujas a comienzos de la era moderna y el surgimiento del capitalismo mientras esta guerra contra las mujeres está en marcha. En respuesta a lo planteado, la autora Silvia Federici explica que el hecho histórico de la caza de brujas sirvió para allanar el camino al desarrollo de un régimen patriarcal opresivo que acompañó el surgimiento del capitalismo, como se explica en la siguiente cita:

En la sociedad capitalista, el cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia, en la misma medida en que el cuerpo femenino ha sido apropiado por el Estado y los hombres, forzado a funcionar como un medio para la reproducción y la acumulación de trabajo (Federici, 28).

Para contextualizar esta problemática es necesario que se remita a finales del siglo XV, momento en que se puso en marcha, en Europa, <sup>8</sup>una contrarrevolución estatal que actuaba en todos los niveles de la vida social y política (Federici 90). Las autoridades realizaron importantes esfuerzos para coaptar a trabajadores rebeldes por medio de una maliciosa política sexual, que les dio acceso a sexo gratuito. Por tanto, la violación hacia mujeres proletarias se convirtió en una práctica común, que sin pudores se realizaba por la noche, incluso en grandes grupos.

Se desarrolló en Europa un clima intensamente misógino en torno a la figura femenina, degradando a todas las mujeres cualquiera fuera su clase. Y por si fuera poco, insensibilizó a la población frente a la violencia contra las mujeres, preparando el terreno para la caza de brujas que comenzaría en ese mismo periodo. La iglesia y la inquisición española asumieron de manera institucional la represión de la brujería y la hechicería. Fue un fenómeno que tuvo bastante incidencia social, donde los funcionarios del Santo Oficio, hicieron una selección de los casos que debían entenderse por brujería (Pedrosa 49).

---

<sup>8</sup> En Francia las autoridades municipales prácticamente dejaron de considerar la violación como delito en los casos en que las víctimas fueran mujeres de clase baja. En Venecia la violación de mujeres proletarias solteras rara vez tenía como consecuencia algo más que un tirón de orejas, lo mismo en la mayoría de las ciudades francesas (Dato obtenido de la investigación de Federici, en el texto "La prostitución medieval", de Jacques Rossiard, 1988).

No sería hasta el año 1901, cuando la famosa encuesta promovida por la Sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Madrid <sup>9</sup>sobre costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en España, acumularía una documentación que reflejaba las creencias de magia y brujería tradicionales en España. Rafael Salillas,<sup>10</sup> había sido uno de los promotores de la encuesta ateneísta, y había obtenido los materiales para publicar en el año 1905 su libro *La fascinación en España*, texto que documentaba casos de mujeres que fueron quemadas en la hoguera (Pedrosa 52).

El hecho histórico de la quema de brujas dará el punto de partida para comprender cómo se ha ido moldeando el imaginario de mujer a través de los siglos, considerando que este hecho permitió que se construyeran cánones culturales que maximizaban las diferencias entre mujeres y hombres. En consecuencia de esto, se estableció que las mujeres eran inherentemente inferiores a los hombres, excesivamente emocionales y lujuriosas e incapaces de manejarse por sí mismas. Lamentablemente, la condena por brujería contribuyó a mistificar la figura femenina y la literatura de época a estereotiparla a través de personajes villanos como la “regañona,” “la puta” y “la bruja”. Se sumaba como antecedente cultural y literario la figura de Penélope, la cual a partir de este imaginario, simplista, se relacionó el tejido de la mujer únicamente con la espera laboriosa del marido (Eltit 45).

---

<sup>9</sup> **El Archivo del Ateneo de Madrid** es el conjunto orgánico de documentos, o la reunión de varios de ellos, de cualquier época y soportes materiales, producidos o recibidos por el Ateneo de Madrid en el ejercicio de sus actividades, conservados debidamente para su utilización en la gestión administrativa, la información, la cultura y la investigación.

<sup>10</sup> Criminólogo español.



A finales del Medioevo y principios del renacimiento la figura femenina se resignifica y se define a través de conceptos como "levedad". Esto debido a la concepción de una cierta inmaterialidad que presenta el cuerpo de las mujeres, producto de una visión artística que vuelca la mirada a lo clásico (Bernárdez 237). Contradictoriamente, con toda la idealización y la descorporización femenina del renacimiento y la visión de sus artistas, las mujeres fueron consideradas como ángeles del hogar, así como también demonios concupiscentes o seres venenosos que podían contaminar con la mirada. Lo que permitió que convivieran ambos imaginarios fue el nexo histórico que unía y asociaba la serpiente al pecado, el pecado a la figura femenina, y la figura femenina a la evolución de *Femme fatale*<sup>11</sup>(Jiménez 7).

Sin lugar a dudas, una de las más notables criaturas de la imaginería masculina es Medusa, *la que lleva la muerte en los ojos*. Nombre terrible, doble, que anuda en sí lo humano y lo animal, la belleza y la fealdad. Esto es Medusa, figura femenina de la monstruosidad que representa el oscurecimiento sistémico de todas las categorías que distinguen al mundo (Castillo 13). Usando la figura de la potente Gorgona se modela un símbolo que define comúnmente a la fémina que usa su atractivo para embaucar hombres. "Típico personaje del cine negro, se muestra en estas películas como una mujer hermosa, ambiciosa, intrépida, insensible y cruel, que explota y utiliza su belleza y su sexualidad como armas para lograr sus deseos" (Jiménez 31).

---

<sup>11</sup> El término "Femme Fatale", préstamo Francés, que en español correspondería a mujer fatal.

A diferencia de la *femme fatale*, la figura de la Virgen María representa disciplina y control del cuerpo de las mujeres. A pesar del discurso normalizador del renacimiento y la fuerza en la imposición de un deber ser de las mujeres, la figura de la Virgen pareciera ser: luz, resplandor y por sobre todo, adorno (Castillo 25).

Las condiciones sociales en que vivieron las mujeres renacentistas se vieron condicionadas por el discurso eclesiástico, por supuesto, masculino, de quien dependerían para justificar su existencia. De nuevo, hay que citar a María. Por su virginidad, puesto que fue madre sin cometer pecado, se convertirá en paradigma de mujer ideal (Criado 3)

Según Lucía Criado, la literatura también trabajó con la imaginería de la Virgen María, la cual representaba la visión de época. El personaje femenino fue llamado la “*donna angelicata*”, que simbolizaba la mujer pura, alegoría de perfección espiritual, virtuosismo, honestidad y discreción; que a la vez reunía ciertos rasgos físicos idealizados (piel clara, cabello rubio, labios rosados, etc.). La belleza externa debía ser reflejo de la bondad interior de la dama, que a su vez sería reflejo de la espiritualidad divina.

Avanzando en el tiempo, el primer cuestionamiento ocurre a partir del periodo de la Ilustración, época en que las mujeres comenzaron a demostrar que la supuesta discapacidad intelectual de la cual fueron atribuidas por siglos, no se debía a diferencias físicas entre los sexos, sino que a la marginación de la cual fueron víctimas durante muchos siglos. La pensadora Mary Wollstoncraft partió por ridiculizar la imagen de la mujer “encantadora e indefensa” y luego denunció a la sociedad por haber criado “apacibles bestias domésticas” sin educación. Mujeres “asquerosamente sentimentales y bobas” cuyo único destino posible era la procreación (Meruane 42).

En el siglo XIX se afianzó la feminidad ligada a la belleza, la fragilidad y la delicadeza de los cuerpos (Muñiz 416). La mujer prisionera del hogar y de un ideal que la vida victoriana inventó para ella, un ideal viejo que tomó forma, según Lina Meruane en el ángel-de-la-casa, descrito en un poemario del escritor Coventry Patmore, usando de modelo a su mujer muerta, situación que inspiró al poeta inglés a escribir la elegía de la esposa servicial, silenciosa, sonriente, sentimental: la madre dispuesta a sacrificarlo todo por los demás.

Las mujeres se entregaron ágiles día a día a las labores del barrido, del fregado y del lavado. El ángel del hogar relacionado con las tareas de limpieza parece definir aquello del eterno femenino (Castillo 74). La ironía feminista de Simone de Beauvoir ha puesto de manifiesto esta peculiar definición de las mujeres: “Hay pocas tareas que se asemejan más que las del ama de casa al suplicio de Sísifo; día tras día, tiene que lavar platos, quitar el polvo, zurcir la ropa que mañana estará sucia, polvorienta, rota” (579).

El ángel del hogar expuesto por el poeta Coventry Patmore seguía presente y proliferando en la imaginación social. Encontrando otras encarnaciones escritas o visuales que trazarían la figura de lánguidas mujeres que se materializarán en otras épocas, otros espacios y con otros nombres como el de “la mística de la feminidad”.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>La mística de la feminidad es el nombre de un libro clave del feminismo escrito durante la segunda ola del feminismo (1960-1990) por la teórica y activista feminista Betty Friedan y publicado en Estados Unidos en 1963. En la introducción, trata “el malestar que no tiene nombre”, que según las investigaciones que realizó Friedan, aquejaba a las mujeres estadounidenses de clase media y que la autora identifica con “la mística de la feminidad”. Este libro fue el punto de arranque del feminismo de los años 70, marcó el final de la mística femenina.

En siglo XX, Simone de Beauvoir será quien reviva el vínculo entre cuerpo y artefacto, esta vez, figurado en un peculiar objeto, la muñeca, cuyo contexto de descripción será el narcisismo (Castillo 55). Frente a ese recorte del cuerpo, Alejandra Castillo, sitúa una muñeca de artefacto: la Barbie. Este objeto cumple con la función de contención de la multiplicidad de lo femenino en una exagerada figuración blanca europea. En la muñeca Barbie el juego de representación evidencia dominación, y formas de jerarquización de la belleza desde un patrón colonial.

En los años ochenta la noción de cuerpo como una confección en sí mismo lo convierte en uno de los objetos personales más relevantes en las sociedades posindustriales<sup>13</sup>. La mística de mediados del siglo XX es menos la voz fantasmagórica que siente Woolf y más un conglomerado de ideas que acechan a la mujer, de manera concreta, a través de mensajes auspiciados por las revistas femeninas (Meruane 62).

En las sociedades contemporáneas caracterizadas por una exigencia mayor de cuerpos bellos, perfectos y saludables, el cuerpo femenino ha adoptado una gama de imaginarios en lo que se excluye cualquier tipo de diferencia. Según Elsa Muñiz, los patrones de belleza femeninos actuales promueven la discriminación racial de quienes no cumplan con las características de belleza. Estas son piel blanca, el cabello rubio, ojos claros, nariz respingada y delgadez extrema que representa el imaginario femenino actual.

---

<sup>13</sup> Resulta interesante pensar que esta noción del cuerpo femenino viene acompañado por el avance de la televisión y la influencia en la sociedad. Por ejemplo, el Chile mediático vivió con gran expectación el triunfo de la Bolocco en el miss Chile año 1987.

Como consecuencia, el cuerpo excitable irrumpe en el centro de la acción política hasta llegar a ser objeto de una acción estatal e industrial minuciosa, cuyo volumen afectivo está puesto al servicio de un consumidor. Por consiguiente, estalla la producción cinematográfica del sexo que no puede funcionar sin la producción de imágenes pornográficas, en su mayoría femeninas:

La industria farmacéutica y la industria audiovisual del sexo (era farmacopornográfica) son los dos pilares sobre los que se apoya el capitalismo contemporáneo, los dos tentáculos de un gigantesco y viscoso circuito integrado (...) El cuerpo posmoderno se vuelve al mismo tiempo colectivamente deseable y real gracias a sus gestión farmacológica y a su promoción audiovisual (Preciado, 48).

Como último imaginario relevante es el ejemplo de madre en el era farmacopornográfica: madre-máquina de existencia cronometrada. Aquella mujer que sale temprano en un auto de preferencia utilitario y multifuncional como ella. Deja a los hijos/as en el colegio y sigue su camino. Si va algo tarde o tiene que ausentarse, nunca los utiliza como pretexto. Repone las horas perdidas y acepta todo los desafíos laborales para probar que ser madre no es una desventaja en su desempeño (Meruane 140).

El capitalismo farmacopornográfico inaugura una nueva era en la que el mejor negocio es la producción de la especie misma y sus imaginarios. Estos cosificados en el cuerpo femenino desde mujeres madres a mujeres objetos sexuales. A partir de esta mutación histórica del género, el sujeto masculino se torna modelo de lo humano y sujeto de enunciación de la esfera pública y de todo cuanto sea dotado de politicidad y valor universal. En consecuencia, el espacio doméstico adquiere significado privado y la vida de las mujeres asume una fragilidad y vulnerabilidad que ha perdurado hasta nuestros días.

### 3.3 Cuerpo, literatura y performance

Hélène Cixous menciona que históricamente, el cuerpo más interrogado ha sido el cuerpo de las mujeres, el que durante mucho tiempo respondió a las vejaciones, a la empresa familiar conyugal <sup>14</sup>de la domesticación, al aniquilamiento y a la violencia incandescente (58). Actualmente existe una fuente de datos y estadísticas - que no deja de ser imprecisa- en que se exhibe un conocimiento explícito de casos de violencia de género que involucra una violencia estructural reproducida por las vías de discriminación en los campos económico y social (Segato 73).

Bajo este contexto, las luchas feministas se encuentran en resistencia permanente, gracias a procesos asamblearios y articulaciones con diversas luchas en la constitución de una unidad femenina (Nijensohn 10). Los feminismos contemporáneos se han propuesto pensar en nuevas estrategias de resistencia, es decir, en un rediseño simbólico que permita modificar los imaginarios culturales de la sociedad capitalista, afectando la totalidad de sus engranajes de poder y de género (Richard 117).

Del mismo modo, la literatura, en diálogo con estos movimientos de mujeres, también irrumpe en lo cotidiano, en lo íntimo y lo público a partir de ficciones que problematizan la cosificación del cuerpo femenino. Narraciones que presentan un cuerpo que ve y es visto, oye y es oído en cuanto formas de conducta basadas en hábitos culturales adquiridos (Hurtado 61).

---

<sup>14</sup>El cuerpo interrogado de la familia conyugal es trabajado, también, por Lina Meruane en su libro *Contra los hijos*.

Retomando lo anterior, el cuerpo se entiende como una materialidad y textualidad, como significante, portador de significado, pero también como significado mismo. David Le Bretón menciona que el sujeto no puede pensarse sin su corporalidad (9). Por su parte, Jean Luc-Nancy señala: “ego es el *un* de ‘un cuerpo’ y cuerpo constituye el sentido de este un sin el cual este se aboliría en la nulidad de su inextensión” (Nancy 12). Según las visiones de estos dos autores, el cuerpo está ahí porque el sujeto habita corporalmente el espacio y el tiempo de la vida. Por tanto, el sujeto significa el mundo corporalmente.

David Le Bretón también afirma que “a través de las acciones diarias, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales” (93). A lo que se refiere, Le Bretón, con esta aseveración es a un cuerpo cotidiano que se define a través de sus propios límites, sus rutinas y hábitos. Como una forma de comunicación con otros, ya que con el cuerpo no solo hacemos cosas, sino que decimos cosas. Jean Luc-Nancy profundiza este punto con la siguiente reflexión:

Cuerpo a cuerpo, codo a codo o frente a frente, alineados o enfrentados, la mayoría de las veces solamente mezclados, tangentes, teniendo poco que ver entre sí. Aun así, los cuerpos que no intercambian propiamente nada se envían una gran cantidad de señales, de advertencias, de guiños o de gestos descriptivos. (17).

El cuerpo es con lo que habitamos el mundo, la realidad material y emocional. Según Alejandra Castillo, la corporalidad es el lugar de residencia de lo más íntimo y, al mismo tiempo, superficie en que reposan las miradas (115). El cuerpo, entonces guarda estas dos dimensiones, lo íntimo y la exposición.

Al hablar de cuerpo es necesario entender que no es un puro dato de la biología, sino que un punto de anclaje de las más variadas representaciones. En este sentido, el cuerpo, el sexo y el género son una construcción social y, esta tesis, dará cuenta que las prácticas femeninas están enraizadas como prácticas naturales a partir de la concepción que se tiene sobre el deber ser de los géneros. Es por esto que, en función del análisis se seguirá la conocida línea argumentativa de Judith Butler:

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).

Desde los comienzos de los movimientos de mujeres, las activistas y teóricas feministas han visto el concepto de cuerpo como una clave para comprender las raíces del dominio masculino y de la construcción de la identidad social femenina. La categorización jerárquica de las facultades humanas de la realidad corporal ha sido históricamente instrumental a la consolidación del poder patriarcal (Federici, 25). Es decir, los efectos de las violaciones, el maltrato y la imposición de la belleza como una condición de aceptación social, constituyen una enorme contribución al discurso sobre el cuerpo y el género en nuestros tiempos.

En *Cuerpos que importan* (2002), Judith Butler ha definido agudamente el concepto de género como un sistema de reglas, convenciones, normas sociales y prácticas institucionales que producen performativamente el sujeto que pretende describir. El género, entonces, es una práctica discursiva y corporal performativa, a través de la cual el sujeto adquiere inteligibilidad y reconocimiento político.



El cuerpo, efectivamente se manifiesta biológico, pero al mismo tiempo el género se construye a través de los discursos y significados que suponen una materialidad producto de las corporalidades. En el caso de la categoría sexo, este funciona como práctica que produce los cuerpos que gobierna y su fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, de modo tal, que “el sexo es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no), mediante prácticas reguladas” (Butler18). Resumiendo, la performatividad del género debe entenderse como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra, en cambio la performatividad del sexo, materializa al cuerpo en una diferencia sexual que consolida la heterosexualidad. La construcción del sexo no es solo un dato corporal, sino que a través de él, el sujeto asume una norma corporal y una identificación discursiva.

La cultura hegemónica de sexo-género se reitera constantemente a partir de las representaciones e imaginarios que se van construyendo en base a los géneros, en especial el femenino. El imaginario se relaciona con el género en el sentido en que se asocian ciertas imágenes a los sexos y, en consecuencia a patrones de conductas o discursividades performáticas.

Según la visión de Pierre Bourdieu, este parte de la consideración de la división entre los sexos como una división fundante y no como una expresión caracterizada por binarismos. De este modo, la dominación masculina se convierte en el paradigma de toda dominación y, por tanto, de toda violencia simbólica. La dominación que plantea el pensador francés se inscribe, simultáneamente, como institución en las estructuras sociales que se manifiestan en forma de mitos, rituales, prácticas y discursos.

Para Diamela Eltit, el cuerpo femenino sigue siendo el campo experimental más propicio para toda clase de experiencias sociales. Es un rehén de la categoría de femenino, y ese calificativo ha sido la muestra que este tipo de cuerpo es una zona o un territorio sobre el cual se pueden ejercer experiencias de poder y de posesión. Lo que está en juego es el cuerpo mismo como espacio de dominación y como botín de poder de las instituciones (62-65). Es ahí donde el neoliberalismo ha logrado que los cuerpos femeninos sean capturados por el sistema en inestables redes institucionales, examinados y jerarquizados, obligados a producir para consumir. Un ejemplo de esto es la televisión abierta que se ha alimentado del cuerpo operado de las mujeres, ubicándolo en un primerísimo primer plano en sus pantallas. Sobre este punto, la escritora chilena menciona:

El cuerpo se convierte en un material que, en último término es producido por la industria, es una escritura médica que programa cada uno de los detalles. Cuerpo fugaz y hasta desechable. Vitrina y espejo de modelos que mutan y se rearticulan de acuerdo a los programas vertiginosos del mercado (Eltit127).

La crítica feminista de los años ochenta se preguntaba por las consecuencias del consumo de imágenes que se generaban en torno a la figura de la mujer. Afirmaban que las mujeres no son meros espejos reproductores ni tampoco objeto de consumo como el mercado las ha modelado, ejerciendo una violencia simbólica a partir de una supuesta inferioridad que se les ha adjudicado.

La radicalidad de las demandas y el deseo de querer denunciar las relaciones de poder masculino que gobiernan el sistema sexo-género y el conjunto de sus dimensiones macro y microsociales permiten, según Nelly Richard (2018), escenificar mediante palabras e imágenes la inscripción de nuevos significados en

proceso, cuya construcción deberá ser colectiva (119). A partir de aquello se constata que el poder siempre se ejerce en condiciones de resistencia. Como la violencia ha tatuado el cuerpo femenino, son esta vez las mujeres, quienes dicen ¡basta!:

Hablamos de violencias simbólicas y corporales. Siempre se trata del cuerpo, de cuerpos, energías en tensión con el lenguaje, pulsión contra discursos. No solo condenar la violencia física, sexual, y psicológica sino también otras formas de violencia contra la mujer (Oyarzún 112).

Al igual que los movimientos feministas, las obras de las escritoras seleccionadas para esta tesis, se analizan desde la vereda de una literatura de la resistencia. La forma en que esta se representa es a través de una performance que narra la exposición de un cuerpo femenino transgresor en disputa con las esferas de poder y las normativas heterosexuales. Cabe aclarar que cualquier acción cotidiana, según Judith Butler y Diana Taylor, puede ser considerada como acto performático. Sin embargo, esta investigación acota el concepto a la matriz articuladora que se desprende de acciones performáticas retratadas en las narraciones como quemarse, exhibirse, travestirse, y actuar una masculinidad, etc apelando a provocar un efecto político y cultural.

Los actos performáticos de resistencia necesitan en, primer lugar, el cuerpo femenino, en segundo lugar, un espectador/a para lograr sus interrupciones y tercero; una efeción emocional para la toma de conciencia. Por tanto, el enfoque performático que guía esta tesis apunta esencialmente a los comportamientos cotidianos de los personajes femeninos del corpus, que debido a su situación como cuerpos afectados por el sistema se ven en la obligación de realizar

acciones drásticas en un entorno cotidiano, como almacenamiento, rituales y transmisión de saberes de resistencia.

Según Diana Taylor (2015), decir que “algo” es un performance equivale a una afirmación ontológica. Sin embargo, los diversos usos que se dé al concepto como acto de habla, teatralidad, identidad sexual, cotidianidad, artes visuales etc. han ampliado significativamente el campo de estudio. Si bien, los usos apuntan a referencialidades aparentemente contradictorias, los teóricos revelan el carácter profundo del conocimiento que se transmite a través de estas prácticas, incluso para crear identidades. Entonces, hablar de performance equivale a considerar actos vitales de prácticas evocadas que van desde lo artístico, pasando por lo político hasta lo cotidiano y viceversa. Para entretejer de manera poderosa espacios y tiempos, experiencias y resistencias (Taylor 11). En resumen, los comportamientos performados, tienen que ver con la distinción básica entre el archivo y el repertorio: “todo ya se hizo, ya está he hecho” como parte del gran archivo de la humanidad (Taylor 13).

En este estudio, la misma performance puede considerarse un campo separado de la actividad artística y volcarse a la abrumadora reducción de toda aquella poderosa energía de actuaciones que suelen captarse bajo lo cotidiano.

El ser humano se habilita performáticamente, componiendo repertorios que llegarán a ser considerados propios. Estos son condicionados, muchas veces, por su género y sexo. Por el contrario, performar un repertorio, a través de contextos y situaciones que los transgredan supone crear e innovar. No tiene que ver con respetar de manera condicionada - casi condenada a reproducir- sino más bien con un actuar que interpreta y busca.

Las acciones reiteradas o “conductas restauradas o dos veces actuadas” (Schechner 35), considera que la obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y llevadas a cabo diariamente en la esfera pública. Entenderlas como performance, también sugiere entender el concepto mismo como una epistemología (Taylor 35). En consecuencia, la performance, también transmite memorias, produce manifiestos políticos y expresa sentido de identidad de un grupo (Taylor 26).

Finalmente, como se observó, la performance, ya sea como irrupción artística en lo cotidiano o como repetición de prácticas de género permite incluso abordar problemáticas políticas, sociales y de género. Hace del arte un dispositivo de expresión cotidiana y su sola existencia está en relación directa con un grupo de espectadores. El acto de la performance que presenta la narrativa seleccionada para este análisis se origina en el deseo de transgredir, con el fin de presentar lo cotidiano subvertido, con otro ritmo para hacerlo más visible. El término mismo incluye, pero no se reduce a otros términos que a menudo se utilizan para reemplazarlo como teatralidad, acción, y representación.

### **3.4 El rito de la impureza y los afectos**

Las subjetivaciones femeninas actuales, las cuales responden a la era “Farmacopornista”, están influidas por el advenimiento de una cultura extremista que revela características importantes con su radicalismo cultural y político, así como su hedonismo exacerbado, pornopop, espectáculos y la liberación del sexo (Lipovetsky 106). A partir de este devenir cultural, el corpus que presenta esta investigación, irrumpe con una estética de la abyección en sus narrativas. Se observan ficciones que tensionan y perturban a los imaginarios y repertorios archivados cultural y socialmente.

Esta Literatura contemporánea, emparenta sus imágenes narrativas con el concepto de perversión de Julia Kristeva, apelando a la exhibición de un cuerpo femenino monstruoso y de prácticas genéricas fuera de la norma, las cuales evocan una diferencia.

El concepto de diferencia, en sí mismo encierra el germen de la abyección, aunque no necesariamente lo contiene. Todo proceso de diferenciación se superpone en términos binarios. Es decir, para establecer la discrepancia de un particular con respecto a otro, necesitamos algún parámetro que justifique las reglas posibles de oposición (Figari 131). Estas se delimitan a partir de la subalternidad entre un polo y otro. Lo que trae como consecuencia que se generen emociones relacionadas a las valoraciones de la diferencia, en que el tipo y la densidad de las emociones implicadas en la relación subalterna, determinarán si tal relación supone un sujeto abyecto.

Si se define la abyección como una relación eminentemente emotiva es posible apreciar en el campo ético y normativo que las valoraciones discurren entre lo bueno y lo malo, lo sano y lo enfermo, lo legal e ilegal, lo normal o anormal, etc. En el estudio de lo estético se aprecia la diferencia entre lo bello y lo feo. Y en el terreno de las emociones, lo abyecto discurre entre la repugnancia y la indignación (Figari 133). En este sentido las emociones que suscita lo abyecto no serían algo innato o natural, sino efecto discursivo de las formas ideológicas que sustentan las regulaciones culturales y sociales (Figari 138).

¿Por qué dar relevancia a las emociones? Estas son las que permiten visualizar de forma clara cómo aparecen socialmente manifestadas las regulaciones culturales en torno a la diferencia de los cuerpos. Ser el abyecto femenino es precisamente la otredad que se ha configurado como un universal, siempre representado desde el centro hegemónico que fija el sentido dominante.

El rito de la impureza que se observa en los relatos seleccionados de Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara y Natalia Berbelagua, desacraliza al cuerpo femenino y transgrede las cosificaciones culturales y sociales que lo espectacularizan, provocando una abrupta extrañeza. Así menciona Julia Kristeva el devenir extraño:

[...] el surgimiento masivo y abrupto de una **extrañeza** que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura (8).

La propuesta de Julia Kristeva, permite comprender cómo la abyección desafía un orden simbólico establecido. El devenir abyecto perturba al símbolo, mostrando cómo los objetos, situaciones o personas se degradan moralmente provocando una extrañeza perturbadora que expulsa lo reprimido dentro del símbolo y tensa la imagen misma (8), poniendo en jaque al centro hegemónico que determina el orden y la pureza de los cuerpos.

En los textos seleccionados para esta investigación, lo abyecto deviene a partir de la resistencia femenina que ejercen los mismos personajes de los relatos, quienes intentan denunciar, luchar y erradicar la violencia naturalizada hacia sus cuerpos. En respuesta a esto, el centro de poder hegemónico trata de invisibilizarlos y dejar al margen a estos cuerpos abyectos, ya sea por su figura quemada-deforme, su inferioridad femenina o su travestismo.

Las corporalidades presentes en los relatos, a pesar de su resistencia representada través de una narración performática, no logran desestabilizar del todo, las normativas que están debidamente pensadas y ejecutadas desde lo masculino occidental. Tal como plantea Pierre Bourdieu “hemos incorporado, como esquemas inconscientes de percepción y de apreciación, las estructuras históricas del orden masculino” (8). Por tanto, los cuerpos que se muestran subversivos e inmorales, como sucede en este corpus, inmediatamente se posicionan como discursos disidentes, en este caso, discursos femeninos que van a intentar tensar los presupuestos del orden y del caos, pero que de manera lamentable se verán coaptados por el mercado.



Resumiendo, las apariciones de un “otro” que transgrede las reglas, en este caso un otro femenino, suele ser representado bajo las lógicas de la abyección, sobre todo en esta literatura de mujeres latinoamericanas. La mujer abyecta, amenaza la unidad del grupo social en su conjunto, por eso, el objetivo del poder hegemónico es coartarla para reforzar la coherencia interna del sistema, e impedir que una masa de mujeres siga cuestionando las jerarquías que imperan en el sistema mismo.

Retomando el ejemplo de las mujeres quemadas de los relatos de Mariana Enríquez y Cabezón Cámara, estos personajes femeninos aparecen en las historias como sujetos indefinibles o quizá como monstruos femeninos, que se entienden como un peligro contra el bien común. Su figura y su discurso son un llamado a la resistencia y de un modo u otro deben ser silenciadas.

Las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudios y fascinaciones que atraviesan las ficciones culturales y la imaginación social (Giorgi, 323). Según el norteamericano Jeffry Jerome Cohen, el monstruo es allí, como un cuerpo que es pura cultura. En sus siete tesis sobre esta temática, Cohen plantea que el monstruo está en el umbral de convertirse en algo más y siempre mora en las puertas de la diferencia (8). Este aparece siempre en tiempos de crisis y se escapa a cualquier clase de categorización. El mismo autor menciona que: “el monstruo 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 deben ser cruzadas” (Cohen 13).

La estética perversa del cuerpo, reniega de la autoridad y la moralidad, además se representa a sí misma por medio del arte, en el caso del corpus, por medio de una performance narrada. En la selección de textos para esta tesis es posible apreciar espacios de resistencia, a través de las acciones de los personajes femeninos en espacios públicos. Una literatura “otra” que se inserta en el campo cultural desde presupuestos marcados por la violencia de una idiosincrasia amenazante. Por consiguiente, el modo en que Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara y Natalia Berbelagua subvierten los imaginarios femeninos es por medio de la exposición del cuerpo monstruoso que cuestiona la realidad y expone realidades cercanas a las afecciones provocadas por el capitalismo, el cual permite la degradación de los cuerpos, especialmente, el de las mujeres.

Se advierte que los procesos de configuración de las formas de dominación masculina, que resultan propias de la globalización, se corresponden con pulsiones donde el elemento emocional desempeña un papel preponderante, que se suma a los factores más tradicionalmente asociados a la formación de conciencia social y a la construcción de imaginarios colectivos (Moraña 314). El enfoque bourdieano, señala a la dominación masculina como una forma de violencia simbólica que se caracteriza por hacer legítima la desigualdad entre los géneros. Al mismo tiempo promueve un orden jerárquico que conocemos como patriarcado. Este enfoque representa un principio de construcción de carácter histórico que configura estructuras sociales construidas por y para hombres, las cuales esta literatura intentará tensionar.

Con las resistencias feministas se ha desestabilizado los valores de dominación y subordinación poniendo en evidencia que estos pueden desvincularse de nuestros cuerpos, afectos y prácticas. Los actos estéticos y la performance como configuración de la experiencia, dan cabida a modos nuevos de sentir. En otras palabras, a la manifestación de nuevos afectos que inducen formas nuevas de la subjetividad política. Jacques Rancière consideraba que la performance es una forma de hacer política, independientemente de las intenciones de la propuesta estética que la rijan, hay una politicidad sensible atribuida a sus formas estéticas (13).

La distribución de lo sensible funciona así como un sistema de inclusiones y exclusiones donde lo estético está dominado por lo político y lo ideológico (Moraña 316). Las políticas del afecto, como menciona Mabel Moraña avanzan mucho más fluidamente entre creación y recepción, es decir la capacidad de afectar y ser afectado en el espacio compartido de subjetividades. El giro afectivo permite abrir la discusión sobre los alcances de la corporalidad y su vinculación con las emociones. Atribuirle valor a las emociones, sentimientos, pasiones o deseos agrega una perspectiva diferente de análisis, ya que estas pulsiones atraviesan el universo de la mercancía, sus formas de producción y de consumo, sus usos y sus grados de influencia sobre los imaginarios colectivos (Moraña 230). El afecto es una amenaza para el orden social, debido que expresa efectos personales o colectivos y, modos de ser de la subjetividad. También, desorganiza y desnaturaliza el statu quo a través de la acción de afectar y ser afectado, porque el sujeto se abre imprevisiblemente a la creatividad de la resistencia y el cambio (230).

Extrañeza, incomodidad, dolor, odio y miedo son solo algunos de los afectos que enmarcan este análisis. Nombrar las emociones tiene un poder diferenciador y performativo, debido a que el sentimiento/afecto puede existir antes de su expresión, incluso el afecto aparece previo a las intenciones o razones. Cuando se nombra una emoción no se está nombrando algo que existe adentro, sino una emoción o sentimiento que está en los textos y además de nombrarlo produce efectos que generalmente funcionan mediante las atribuciones de causalidad (Ahmed 43).

Es importante destacar que las emociones no pueden separarse de las sensaciones corporales, pues vivimos en una sociedad afectiva que tiene la cualidad de afectar y ser afectada, ya que las emociones, también son sociales, no solo íntimas. Según Leonor Arfurch, las emociones no son estados psicológicos, sino que son prácticas sociales y culturales que no suponen una autoexpresión que se vuelca hacia afuera sino que se asume desde el cuerpo social (24). Por tanto, la emocionalidad de los textos de esta investigación son una manera de describir cómo se están moviendo o generando los afectos después de observar una performance resistente protagonizada por personajes femeninos. Cada capítulo de esta investigación mostrará cómo las emociones van articulando una serie de efectos que trabajan sobre los signos y sobre los cuerpos femeninos para materializar cicatrices tanto emocionales como físicas, en que el dolor y la repugnancia se circunscriben bajo las lógicas de las emociones de lo abyecto.

Los signos de la polémica y el desacuerdo provocados por los afectos de los personajes, envolverán los ambientes psicológicos de los relatos. Escenas que tendrán como trasfondo el enjuiciamiento y rechazo de la violencia de la exclusión, donde el accionar de los personajes femeninos de Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara y Natalia Berbelagua emerge en la polémica de la crisis del sentido común compartido. Estas autoras desorganizan las evidencias sensibles que nos hacen ver la existencia de un mundo en común, y las divisiones que definen los lugares excluidos para cada uno de los sexos. Esta división de las partes y de los lugares, en palabras de Jacques Rancière, se funda sobre la segmentación de los espacios y de los tiempos. En torno a esto, los personajes intentarán desanudar y reanudar monstruosamente el juego de las identificaciones y las identidades sociales heteronormadas.

Otros factores importantes en la construcción de afectos son el mercado publicitario, la industria audiovisual del sexo y la industria farmacéutica, pilares sobre los que actualmente se apoya el capitalismo contemporáneo. Estos reafirman un referente histórico de la constitución de la feminidad y vuelven colectivamente deseable el cuerpo femenino (Preciado 48). Según Sayak Valencia, el mercado concibe al cuerpo de las mujeres como un producto de intercambio y de producción de capital, ya que sustituye una mercancía que se encarna literalmente en el cuerpo mismo (16). Al ocurrir la transvalorización, es decir atribuirle valor al cuerpo y sus afectos como mercancía de intercambio, inmediatamente la corporalidad se convierte en un producto que puede ser consumido y mistificado como un botín de las instituciones de poder y de mercado que lo examinan, jerarquizan y lo obligan a producir para el consumo.

Por el contrario, cuando el cuerpo de la mujer deviene inmoral, tenebroso o produce extrañeza, pierde inmediatamente su valor de bien social, pues no respeta límites ni reglas establecidas por el mercado, por tanto se desecha.

En conclusión las economías afectivas que nos constituyen están mediadas por prescripciones morales que nos motivan o nos escandalizan, en torno a tecnologías de subjetivación y sus vínculos con las pasiones, deseos y emociones (Cano 29). Nuestra precarización en torno a los afectos se sostiene en un “capitalismo afectivo” que corta, separa e individualiza a los sujetos y a nuestros cuerpos. Las emociones se registran en una economía de acumulación de valor que no reside en los objetos sino que en el efecto que estos provoquen, como por ejemplo, dolor, vergüenza, miedo, repugnancia, amor, etc. Estos son los anclajes emocionales que Ahmed (2015) identifica. Los cuales emergerán en los personajes de los relatos a partir de la observación de una performance que irrumpe en lo cotidiano y que ineludiblemente se vuelve política y de resistencia.

## **CAPÍTULO 1: Resistencia a la violencia de género por medio de la quema de los cuerpos femeninos en “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez.**

“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) es el último cuento de los doce que componen el libro de Mariana Enríquez, llamado *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama). Como se observa, el último relato de esta compilación de cuentos fue elegido para titular el libro, el cual será analizado en este capítulo, desde un aspecto narratológico y de género.

Con respecto a la cuentística de Mariana Enríquez, sus relatos se desarrollan en escenarios cotidianos que abruptamente se ven interrumpidos por el espanto y el horror. Sin embargo, esta irrupción no responde necesariamente a lo sobrenatural, pues en su narrativa se entrelazan problemáticas sociales y personales que configuran un mundo degradado tanto por la pobreza, así como la desigualdad, evidenciando la frágil noción de la condición humana.

Generalmente, los análisis críticos de los cuentos de esta narradora <sup>15</sup>se han enfocado en profundidad en el estudio del género fantástico. Efectivamente en su libro lo trabaja, y su obra es celebrada por considerarse una renovación del género de terror en la literatura argentina. Un aspecto que se puede agregar es que este género se desarrolla en un contexto propiamente argentino donde lo fantástico se mezcla con la realidad de las villas o del pasado dictatorial de dicho país.

---

<sup>15</sup> Es catalogada por el diario La nación como la reina del realismo gótico, a raíz de su última novela, “Nuestra parte de noche” (2020), la cual recientemente fue ganadora del premio Herralde.

Los personajes que presenta Mariana Enríquez están siempre al límite entre lo real y lo grotesco. Como por ejemplo niños abandonados que se sacan las uñas y se afilan los dientes, mujeres deformes que se arrancan los cabellos, villeros idiotas, mendigos retratados como esperpentos y mujeres quemadas paseándose por el subte de Buenos Aires. Estos son la evidencia de una prosa que retrata la cotidianidad hecha pesadilla. Por un lado, la escritora muestra el conflicto social a partir de escenas cotidianas brutalmente realistas y, por otro lado, estalla el efecto del terror cuando ocurre una mezcla indiferenciada de lo sobrenatural.

Una última cuestión que resulta llamativa en la literatura de Enríquez es la cantidad de mujeres que aparecen en sus cuentos. Como encarnación de un mundo de sujetos femeninos que el patriarcado no ha podido derribar: la hereje, la esposa desobediente, la que se anima a vivir sola y la insurrecta, son solo algunas de las mujeres que es posible encontrar en los relatos de la escritora argentina. Aparecen también las de tipo realista: villeras embarazadas consumidas por la droga, madres primerizas de clase media que pierden la cabeza por miedo a la muerte, amigas que juran pactos de sangre contra los hombres, adolescentes que deben ocultar su lesbianismo, colegialas que experimentan la autoflagelación, mujeres violadas por los militares de Alfredo Stroessner<sup>16</sup>, ancianas que desaparecen en situaciones de trata y muchas más. Como se observa, el libro está poblado de víctimas femeninas de todo tipo.

---

<sup>16</sup> Alfredo Stroessner Matiauda fue un dictador, militar, político paraguayo fue quien lideró su país como presidente de la República bajo un gobierno autoritario desde el 15 de agosto de 1954 hasta que una insurrección militar lo derrocó el 3 de febrero de 1989



Este análisis se interesa por los personajes femeninos presentes en el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”. En dicho relato, se narra la experiencia de mujeres que comienzan a prenderse fuego “controlado”, para romper una epidemia de crímenes cometidos por hombres. Se muestra al lector que la estructura misógina de una sociedad se traduce en micro instituciones tocadas por lo enfermizo que afecta el barrio, la familia y la pareja. Como consecuencia de aquello, un grupo de mujeres autodenominadas, Mujeres Ardientes, cansadas de la violencia de género, el miedo y los asesinatos cometidos hacia mujeres casadas, solteras, hijas o madres deciden quemarse en señal de protesta<sup>17</sup> contra dicha violencia. Esto permitió crear una red de compañeras que desearon incinerarse de forma voluntaria para provocar y escandalizar aquellos que durante mucho tiempo fueron partícipes y cómplices de la situación de inferioridad del género femenino.

Con base en lo anterior es que se propone como hipótesis de lectura que los modos y formas de resistencia de los personajes femeninos de este cuento en particular, representan una lucha constante por tensionar el rol de la mujer en la sociedad y el papel que esta juega en las esferas de poder y el mercado. Por tanto, a través de acciones performáticas como quemarse, haciendo una alegoría a la histórica quema de brujas, los personajes de Mariana Enríquez manifiestan una resistencia que pone al cuerpo femenino en una posición de enfrentamiento con el sistema imperante.

---

<sup>17</sup>El movimiento feminista argentino actual, trabaja con la performance como forma de protesta política. El arte de la performance se apodera de las calles de la ciudad y de sus provincias manifestando el alto nivel de resistencia a las violencias estructurales sexo-genéricas.

## 1.1 Resignificando la quema de mujeres

Inmediatamente al comienzo del cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”, la narración presenta una imagen que no deja de ser llamativa: la presencia de una mujer completamente quemada exhibiéndose en el subte. La irrupción de este personaje, su referencialidad (Mieke Bal 87), las transgresiones (Vladimir Propp 37) que realiza y su relación con el resto de los personajes (Mieke Bal 87) femeninos, será clave para abordar cómo se manifiesta la resistencia de las mujeres violentadas en el cuento. Con esta primera aparición se expone públicamente un discurso de denuncia en contra de la violencia de género, ya que esta mujer fue quemada por su pareja debido a los celos que el hombre sentía. Asimismo, en el desarrollo del análisis se observará, cómo su cuerpo quemado y posteriormente el de otras mujeres deviene arma de lucha y resistencia, reflejando la histórica alegoría a la quema de brujas.

Como se expuso al comienzo de este marco, la referencialidad femenina del personaje ya delimita su género y, en general, esto pone en marcha toda una serie de limitaciones (Mieke Bal 88) con respecto a su actuar. Sin embargo, será la función transgresora que plantea Vladimir Propp (37), la que confluirá en quebrar con las referencialidades de los personajes asociadas al género femenino y a los imaginarios que carga la figura de la mujer, los cuales a lo largo del relato se verán trastocados por una resistencia que adquirirá una forma muy característica para generar una disrupción: la performance.

El intento de socialización que realiza la mujer quemada para relacionarse con otros personajes<sup>18</sup> en espacios públicos, genera incomodidad tanto a mujeres como hombres. Su extraña figura -en la que tanto cara como brazos se encuentran completamente desfigurados por una quemadura extensa y profunda-, la falta de un ojo y las comisuras en su piel, resultaba inexplicablemente ofensivas a los ojos de los pasajeros del tren. Para los personajes del cuento, resulta contradictorio concebir la proyección de una figura esbelta y sensual, con un rostro monstruoso y una piel quemada. En este caso se quiebra la referencialidad que se tiene respecto del cuerpo de la mujer y de las exigencias que carga esta corporalidad.

La presencia de este personaje quemado tensiona la imagen de belleza que se tiene de la figura femenina. Con esto, se apela a la monstruosidad como una nueva forma de exhibición, aspecto completamente transgresor a los patrones de belleza femeninos actuales. Como se mencionó en el marco teórico, el imaginario femenino promueve la discriminación racial de quienes no cumplan con las características de belleza que se le atribuye a la piel blanca, el cabello rubio, ojos claros, nariz respingada y delgadez extrema que representa el imaginario femenino actual. (Elsa Muñiz). Rasgos que definitivamente, este personaje no posee.

---

<sup>18</sup> Considerando que estas relaciones determinan la imagen de un personaje, según Mieke Bal (88).

El repudio que genera la cara de este personaje responde a la inconsecuencia que presenta un cuerpo esbelto de mercado y un rostro monstruoso que deviene inmoral o extraño. Algunos pasajeros que compartían vagón con esta desfigurada mujer, apenas dejaban que el asco les erizara la piel, otros apartaban la cara de aquella grotesca imagen, pero muchos se horrorizaban de la monstruosidad que tenían en frente y otros simplemente no le creían. Es posible apreciar estas reacciones en la siguiente cita del cuento: “Un chico, no podía tener más de veinte años, empezó a decir qué manipuladora, qué asquerosa, qué necesidad; también hacía chistes” (Enríquez 187). En este personaje no solo se observa el rechazo hacia la mujer, sino que también, la mirada cuestionadora de lo masculino sobre el cuerpo femenino monstruoso.

Además de exponer su problemática, la mujer quemada pedía dinero para sus gastos personales y contaba en las seis líneas del tren cómo su marido le había arruinado la vida. Explicaba en detalle que mientras dormía, su celoso esposo, le había rociado alcohol en la cara acercándole el encendedor para quemarla completamente. Apenas fue llevada al hospital el hombre había contado otra historia, la cual todos creyeron. Cuando ella pudo hablar, contó la verdad que de igual forma fue cuestionada. Cuando terminaba su terrible historia, todos los pasajeros del subte quedaban enmudecidos, incluso Silvina, la protagonista del relato.

Como complemento de la historia anterior, el drama mediático se desata cuando Lucila, una hermosa modelo, comprometida con un futbolista famoso, muere quemada en su habitación. Su pareja tras una fuerte pelea, le rocía alcohol y luego le prende fuego, quemando el 70% de su cuerpo. Al igual que la chica del subte, la modelo fue víctima de una violencia histórica que no había sido cuestionada por las mujeres, quienes durante mucho tiempo habían sido las víctimas específicas de aquellos actos. El texto deja a libre interpretación si ambas historias fueron las detonantes de lo que posteriormente desató las hogueras de mujeres, pero lo que sí es evidente es que el personaje de la mujer quemada, visibiliza una violencia particular hacia la mujer, violencia de género.

La violencia patriarcal expuesta en el cuento se revela como síntoma de la modernidad que enmascara las relaciones de género. Por eso, cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse, nadie les creyó. Lo que sí se creía era que estaban protegiendo a sus hombres, que muchas mujeres todavía les tenían miedo, que estaban shockeadas y no podían decir la verdad. Posteriormente, cuando las quemaduras comenzaron a ser masivas se generó el verdadero problema.

Es posible apreciarlo en la siguiente cita:

Hicieron falta muchas mujeres quemadas para que empezaran las hogueras. Es contagio, explicaban los expertos en violencia de género en diarios y revistas y radios y televisión y donde pudieran hablar; era tan complejo informar decían, porque por un lado había que alertar sobre los feminicidios y por otro se provocan esos efectos, parecidos a lo que ocurre con los suicidios entre adolescentes (Enríquez, 189).

Según la cita anterior, los antecedentes previos a la gran quema de mujeres, provocó que los personajes del relato cuestionaran la situación de inferioridad en la que se encontraban frente al género masculino, modificando completamente las relaciones de los personajes entre sí. Era evidente que existía violencia de género, pero el punto consistía en cómo protestar ante ella. Por eso, luego de varios casos de mujeres quemadas, otro grupo más osado, alcanzando cierto nivel de empoderamiento en la toma de conciencia deciden auto-inmolarse para revertir esta situación que les aquejaba. Llegando a la reflexión que después de mucho tiempo de silencio debían ser las mujeres quienes resistieran a los agentes eternizadores de las estructuras de división sexual (Bourdieu, 7).

Si se considera que el cuerpo de las mujeres respondió durante mucho tiempo a las vejaciones y a la domesticación femenina, resulta evidente que se exhibiera, después de todo, un conocimiento explícito de casos de violencia de género en el contexto argentino del relato. Lo que proponen las Mujeres Ardientes es combatir la violencia utilizando las mismas armas por las cuales habían sido vulneradas: “- Las quemadas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: Vamos a mostrar nuestras cicatrices (Enríquez 192)”. La decisión de prenderse fuego, la toman los personajes del cuento, luego de haberse conocido públicamente los femicidios y la brutal forma de asesinato: La quema. Esto desató colectivamente un malestar femenino liderado por la chica del subte.

Las mujeres presentes en el texto tenían suficientes antecedentes de violencia que las motivaban a protestar, pero lo que produjo mayor impacto, después de todo, fue el caso cometido por hombre que después de asesinar a su esposa decide matar a su pequeña hija quemando a ambas con una botella de alcohol. Aunque lo que provocaba más impacto era la muerte de una menor, este hecho resultó decisivo para convocar a un grupo disidente que estuviese dispuesto a denunciar los abusos cometidos y hacer algo al respecto. Esta motivación se evidencia en la siguiente cita:

La mamá de Silvina se acercó a la chica del subte y a sus compañeras cuando se retiraron las cámaras. Había varias mujeres de más de sesenta años; a silvina le sorprendió verlas dispuestas a pasar la noche en la calle, acampar en la vereda y pintar sus carteles que pedían BASTA, BASTA DE QUEMARNOS (Enríquez 190).

La radicalidad de las mujeres argentinas y la motivación de querer denunciar las relaciones de poder masculino se materializaron a través del acto de quemarse. Ellas muestran que las luchas femeninas no pueden ser individuales<sup>19</sup>, sino que se deben realizar bajo las demandas de un colectivo de insurgencia que esté dispuesto a sacrificar algo, en el caso del cuento; su belleza. El sacrificio de la quema de mujeres permite escenificar mediante la presencia del cuerpo deforme, la inscripción de nuevos significados en proceso, cuya validación necesariamente debe ser colectiva, pues para resignificar valores y símbolos hegemónicos no basta con que una sola mujer vaya a la hoguera.

---

<sup>19</sup>Remito a Remito Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós, 2017.

Lo que realizan los personajes del cuento de Mariana Enríquez es proponer una nueva estrategia de resistencia, rediseñando lo que simbólicamente representaba la quema de brujas del Medioevo. En otras palabras, una alegoría a la caza de brujas y a todas las consecuencias que trajo consigo la matanza masiva de mujeres. Esta alegoría presenta la quema del cuerpo femenino bajo una forma sensible e incisiva (Barthes 41) y lo representa en un estado similar para reflejar una violencia patriarcal histórica. Las mujeres, por tanto, resignifican el sentido de su ejecución, ya que la quema es voluntaria.

Considerando que antiguamente la caza de brujas fue una guerra siniestra contra las mujeres. Fue precisamente, según Silvia Federici (301), en las cámaras de tortura y en las hogueras donde murieron las brujas, el sitio donde se forjaron los imaginarios de femineidad y domesticidad afectando las relaciones de género venideras. Este hecho ahondó las divisiones entre mujeres y hombres, inculcando el miedo al poder diabólico de las mujeres y reestructurando las prácticas y creencias en torno a la figura femenina. De este modo, la imagen degradada de la feminidad, la cual problematiza “Las cosas que perdimos en el fuego”, ha sido construida a través de la identificación de las mujeres con la naturaleza, la materia y lo corporal. Esto no es una problemática reciente, pues como se observó en los antecedentes citados anteriormente el marco, los significantes femeninos se han consolidado a través de las generaciones. Por eso remitirse hacia el hecho histórico que marcó el porvenir un imaginario femenino como lo es caza de brujas, resulta esclarecedor para este análisis.



En la trama del cuento se tensionan los imaginarios femeninos de belleza e inferioridad que perpetúan una violencia histórica de género. Por esta razón, los personajes intentan resistir a través del recurso de la performance como arma de lucha. Lo que se observa en el cuento es la narración de una performance que involucra la presencia de personajes femeninos en disputa con los centros de poder. El acto performático de quemarse o auto-inmolarse como una práctica de resistencia, tiene el objetivo de resignificar los valores simbólicos de la feminidad que se han consolidado socialmente. Este acto resulta eminentemente político, pues es necesario erradicar estas prácticas que continúan reproduciendo roles genéricos que naturalizan la violencia hacia las mujeres.

El procedimiento de la quema femenina se llevaba a cabo como un proceso emancipador. En primer lugar, las mujeres debían tomar la decisión de auto-inmolarse, luego buscar un lugar lejano de la ciudad para encender la pira y finalmente grabarlo como si fuera un acto artístico. Según la continuación del relato una vez que las mujeres son quemadas en hogueras, posteriormente son llevadas a hospitales clandestinos para curar sus heridas y salvar sus vidas. En seguida, la ceremonia o ritual (Schechner 21) de quema es subido a un archivo de internet, para que otras mujeres violentadas se alienten y logren unirse a la causa como un heroísmo siniestro. Con esta performance de quemarse frente a las cámaras y oponer resistencia al poder patriarcal, las mujeres pretenden mostrar sus cicatrices y su cuerpo, para decirle al mundo: viví.

En el cuento, el acto de quemarse como símil a la caza de brujas es resignificado. Los personajes buscan una forma de erradicar un imaginario de mujer bella y débil que sumerge al género femenino a un plano de inferioridad frente a los hombres. Es a partir de este punto en que el cuerpo se transforma en el soporte central para realizar un acto de resistencia protagonizado específicamente por personajes mujeres, pues en la materialidad corporal se cosifican y almacenan los significantes e imaginarios que carga consigo la feminidad, así mismo como la reproducción de sus prácticas en la sociedad actual.

Las representaciones de esta lucha femenina se manifiestan en constante tensión con el centro hegemónico de poder. Este tiene el trabajo de mantener el *statu quo* en la ciudad, por el contrario, exponer una feminidad monstruosa y visibilizarla a través de los cuerpos femeninos, altera la norma y tensiona las subjetivaciones genéricas instaladas como prácticas comunes en la cotidianidad.

El acto de quemarse trae como consecuencia la exposición voluntaria de una monstruosidad grotesca, puesto que, las mujeres se queman y con ello sepultan el ideal de belleza femenina, inmolándose, incluso para negar dicha “hermosura”. Las mujeres más osadas se ofrecen al fuego, a las cámaras, los medios y al espectáculo. Como una reacción en cadena muchas se van sumando a esta causa, pues según las mismas mencionan: “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” (Enríquez 195).

En resumen, la hoguera se transforma en un espacio de liberación, de cambio y resistencia. En ella se retrata una irrisoria paradoja, pues en la inquisición los hombres quemaban a las mujeres por considerarlas brujas, herejes y peligrosas, por el contrario, ahora las mujeres se queman por su cuenta. El fuego de las hogueras, por tanto, no mata a los cuerpos femeninos, sino que los transforma. La performance se encarna en el cuerpo mismo para convertirse en un ritual (Taylor 28), o ceremonia que impacte y afecte a otros/as en su manera de pensar o en su manera de sentir.

La performance de las Mujeres Ardientes responde a una necesidad de querer denunciar y parar los femicidios presentes en la ciudad de Buenos Aires y sus provincias. Estas mujeres son la corporalidad viva de un acto de resistencia que genera impacto por su radicalidad. Un impacto visual provocado por la deformidad monstruosa, pero también un impacto moral que desestabiliza la norma. La performance que expone "Las cosas que perdimos en el fuego" muestra personajes que transgreden las normas y que muestran la otra cara de la feminidad: la abyecta.

## 1.2 El cuerpo como arma de lucha y sus afectos

El cuerpo de las mujeres sigue siendo el campo experimental más propicio para toda clase de experiencias sociales (Eltit 62). En el caso de los personajes del relato, ellas realizan una performance que entra en contacto directo con su espectador gracias a la cobertura mediática. Cuando las mujeres deciden quemarse, ingresan a las hogueras como en un ritual de purificación, acompañadas de cámaras que registrarán el importante momento. Esta descripción es posible apreciarla en la siguiente cita:

Cuando cayó el sol, la mujer elegida caminó hacia el fuego. Lentamente Silvina pensó que la chica iba a arrepentirse, porque lloraba. Había elegido una canción para su ceremonia, que las demás- unas diez, pocas- cantaban.: Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va. Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo.

Pero no se arrepintió. La mujer entró en el fuego como en una pileta de natación, se zambulló, dispuesta a sumergirse: no había duda de que lo hacía por su propia voluntad. Ardió apenas veinte segundos. Cumplido ese plazo dos mujeres la sacaron entre las llamas y la llevaron al hospital clandestino. Esa noche subió el video a internet. Al día siguiente millones de personas lo habían visto (Enríquez 193-194)

Mientras ocurre la quema, la performance ofrece la posibilidad expresiva que le otorga el carácter corporal de los actos de resistencia. La relevancia política de la acción corporeizada se pone de manifiesto aunque no se articule palabra por parte de los personajes. Y es el cuerpo inmolado de las brujas contemporáneas de Mariana Enríquez, las que con este acto, dejan de responder al imaginario occidental de belleza, transformándose en un objeto desechable afectado por los cortes y confecciones culturales.

Cuando las mujeres se reúnen para ofrecer su cuerpo al fuego, opera lo que Judith Butler denomina el “ejercicio performativo del derecho de aparición”. Esto es una reivindicación corporizada de una vida más visible (31), que se ejerce en situaciones de represión y violencia. Ellas, las Mujeres Ardientes, expuestas frente a las cámaras están planteando a la vez demandas más amplias: estos cuerpos solicitan que se les reconozca, que se les valore y se les respete. Esta solicitud es posible apreciarla en la siguiente cita:

-El problema es que no nos creen. Les decimos que nos quemamos porque queremos y no nos creen. Por supuesto, no podemos hacer que hablen las chicas que están internadas acá, podríamos ir presas. -Podemos filmar una ceremonia-dijo Silvina.

Así, casi sin pensarlo, Silvina decidió hacerse cargo de la filmación cuando alguna chica quisiera que su quema fuera difundida (Enríquez 192).

Para el mercado, el cuerpo y el rostro femenino adquiere valor como producto visibilizado o como bien social (Preciado 64). Las Mujeres Ardientes en oposición a esta realidad, realizarán como acto de resistencia la desaparición de sus rostros frente a las cámaras y con esto, el colectivo rebelde encarna el devenir emancipatorio de la lucha femenina. Las mujeres muestran que el acto de quemarse no es solo una protesta individual, sino que es una performance colectiva de resistencia, donde los cuerpos sin rostros luchan con la significación erótica masculina instalada, preservada y cosificada producto de la diferencia sexual y genérica. Como se observó, las mujeres quemadas han exhibido sus cuerpos monstruosos en la escena pública, como un sustento político de rebeldía, instalando su potencial reflexivo como cuerpo que lucha.

Como todo acto de resistencia contra la hegemonía masculina, la performance genera un efecto a nivel social, en este caso corresponde a la toma de conciencia de la condición femenina. En paralelo con este fenómeno, la consecuencia política de la acción corporeizada es un control que pretende castigar a todas las mujeres que escandalicen a la ciudad con su propuesta monstruosa. Dentro de este panorama, las disidentes se transforman en un peligro inminente, lo que significa que requieren extrema vigilancia. El contexto represivo de las mujeres del cuento es posible apreciarlo en la siguiente cita: “Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía ni qué decir ni cómo detenerlas, salvo con lo de siempre: controles, policías, vigilancia. Eso no servía” (Enríquez 189). Como se observa, cualquier acción que perturbe o transgreda la norma se cataloga como peligrosa y mora en las puertas de la diferencia (Cohen 8).

Como se mencionó, la performance mediática realizada por las Mujeres Ardientes trajo inmediatamente repercusiones sociales y políticas. La forma en que la esfera pública y el poder político receptionaron el mensaje performático fue completamente negativa e insatisfactoria. Las mujeres quemadas son vistas como un peligro público para el país e incluso como una mala influencia para el género. El actuar de los personajes del cuento requiere vigilancia, ya que como una reacción en cada cadena, cada vez son más las mujeres que se queman imitando a estas nuevas brujas que terminan convertidas en monstruos. Con esto, las mujeres han demostrado dos cosas, no son bellas y no necesitan serlo, pero tampoco son débiles y no le temen a la hegemonía del patriarcado.

Los personajes femeninos de Mariana Enríquez pretenden resistir a los imaginarios que continúan retratando a las mujeres como seres pasivos, asexuados, obedientes e incluso como objetos bellos (re)producidos por el mercado. La performance de quemarse en público ocupa un lugar de significación política de resistencia, ya que los cuerpos transgresores lidian con los límites de la hegemonía masculina trastocando su norma. Con esta acción se propone un cambio cultural sobre las concepciones de las corporalidades, dado que las mujeres se resisten ser concebidas como objetos de posesión. Así lo menciona un personaje del cuento: “– 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 (Enríquez 190). Ellas proponen una nueva belleza, la cual provoca diversos afectos en los personajes. Por ejemplo, la chica del subte intenta incomodar a cada pasajero con su presencia, se les acerca, los saluda directamente e incluso los besa. El desagrado permanente y la repulsión de ese cuerpo monstruoso generan reacciones físicas a partir de esos afectos. Otro caso corresponde al de un chico, que luego de haber escuchado a la mujer del subte, esperó que esta bajara del andén, para comenzar a reírse de ella, humillarla y cuestionar su situación. Luego está presente el afecto que siente la madre de Silvina. Este es completamente distinto a los mencionados, ya que la señora empatiza con la mujer quemada y apenas escucha al chico descalificándola, de inmediato decide actuar apodera por la rabia y, termina dándole un golpe en la cara. Su afecto influirá, posteriormente, en su postura frente a la violencia de género y el apoyo que terminará dando a las de las chicas quemadas, desde su función como enfermera.

Las emociones que circunscriben el relato varían de acuerdo a cada personaje, sin embargo, existen algunas que predominan por sobre otras, estas corresponden a afectos negativos. En dichos afectos es posible apreciar cómo la repugnancia y la indignación son los motivantes de la exclusión de los cuerpos que entran a las hogueras. Contradictoriamente, por un lado, estos cuerpos generan conciencia colectiva y por otro, lo repugnante sitúa a las Mujeres Ardientes en el campo del asco o aquello que remita a lo pútrido. El asco es la forma primordial de reacción humana a lo abyecto, puesto que representa el sentimiento de todo lo que debe ser evitado: lo peligroso, inmoral y obsceno. Sumado a esto, el miedo como afecto, se conecta también con la agresión de la cual son víctimas las mujeres de este cuento.

En “Las cosas que perdimos en el fuego”, lo más característico del afecto de la repugnancia es su carácter perturbador. Como sujetos contaminantes, las mujeres se dan a conocer a través de ritos de impureza,<sup>20</sup> los cuales consisten en arder hasta desfigurarse completas. Todo esto realizado frente a las cámaras, las cuales reproducirán el fuego consumiendo la piel de estas mujeres. La indignación que provoca a personajes secundarios este rito performático, evidencia cómo las formas proyectivas de la repugnancia, colocan a los cuerpos abyectos siempre al filo del peligro. En este sentido, las emociones que suscita lo abyecto no sería algo natural, sino efecto discursivo de las formas ideológicas (Figari 138).

---

<sup>20</sup>Remito a Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1998.



Los sentimientos que mueven este relato adquieren forma, a través del contacto que tienen los personajes secundarios con quien les provoca el afecto, en este caso las Mujeres Ardientes. Según Sara Ahmed, los sentimientos no residen en los sujetos como algo personal, tampoco en los objetos, sino que son producidos como efectos en circulación imaginaria (31). Es decir, los sentimientos se materializan en prácticas culturales y sociales cotidianas. No obstante, es posible observar que aunque se tenga el mismo sentimiento, no todos los personajes del cuento presentan la misma reacción. Recordar, por ejemplo, el caso del chico del subte o los policías que vigilan a las mujeres.

¿Qué significa designar a alguien como repugnante? La impresión de una superficie herida es un efecto que intensifica afectos. Las heridas no se olvidan, están presentes. Lo repugnante del cuerpo rara vez lo hace sin captar la atención de los personajes. Es difícil que estos no vuelvan a dar una segunda mirada a las mujeres quemadas, pues los ojos vuelven a dirigirse justo a las cosas que más repugnan, ya que no se siente la repugnancia en abstracto. Aquí lo abyecto amenaza a un discurso hegemónico y la repugnancia es crucial para las instituciones que pretenden coaptar a las Mujeres Ardientes. Como se observa, la relación entre repugnancia y poder es evidente, pues a partir de este afecto se mantienen relaciones de subalternidad mediante límites corporales. Es un afecto que permite mantener el orden y las regulaciones sociales y culturales en torno a la diferencia de los cuerpos (Figari 133).

Para cerrar este apartado, se entiende que los cuerpos femeninos inmolados son corporalidades que producen afectos de rechazo y repulsión, ya que físicamente son monstruosos o abyectos. Estos subvierten un orden establecido y apuntan a desestructurar al patriarcado como sistema de dominación. Lo hacen con la exposición de sus cuerpos prohibidos, los cuales se insertan en lo cotidiano para resignificar la violencia por medio de la resistencia. Esto perturba a quienes observan a este monstruo cultural femenino, pues es la viva encarnación del tiempo en el que viven, de la violencia y de las luchas de resistencia.

La mujer quemada despierta asombro, desconcierto y porque no decirlo, temor. Los personajes del cuento alteran las formas ya naturalizadas de concebir la relación del individuo con su entorno, con su género y con lo que tradicionalmente entendemos como "naturaleza humana". Los casos de mujeres quemadas se van acumulando y se les compara con el medio oriente, como si auto-inmolarse fuera una forma brutal e irracional por resistir a la violencia de género. Se cuestiona el hecho en sí de la quema, pero no el que los hombres las asesinen de esa forma. Los femicidios ocurridos en el relato dan cuenta de una brutalidad masculina, de la cual los hombres no se responsabilizan. Estos monstruos femeninos vienen a poner en cuestión el sistema patriarcal, perturbando los imaginarios archivados social y culturalmente y provocando una abrupta extrañeza.

## **Capítulo 2: Resistencia performática por medio del cuerpo quemado en *El romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara**

*El romance de la negra rubia* (2014) es el tercero de los cuatro libros publicados por Gabriela Cabezón Cámara a lo largo de su carrera como escritora. Cuatro años antes (2009) debuta con *La virgen cabeza*, novela que desarrolla personajes que se mueven dentro de un espacio marginal, los cuales ocuparán un lugar central en la narrativa de la escritora argentina. Con la publicación de esta novela, Gabriela Cabezón Cámara capta el interés de la crítica siendo finalista del Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón, contando con una gran recepción por parte del público lector. Posteriormente, en el año 2011 publica *Le viste la cara a dios*, siendo el primer e-book en castellano en ser elegido libro del año por la revista Ñ. Luego este se reedita con el nombre de *Beya* y se publica en el año 2013 como novela gráfica. Finalmente, su estilo se reafirma con la publicación de *Las aventuras de la china Iron* (2017), donde la autora logra entremezclar distintas problemáticas tanto de género, sexuales y de clase, las cuales dan cuenta de un universo literario particular que centra su atención en los excluidos.

Con respecto a las características de su literatura, generalmente las novelas de Cabezón Cámara tienen como protagonistas mujeres que buscan escapar a la norma. Y lo realizan provocando al lector/a con escenas cotidianas que bordean lo grotesco. Sus textos describen el mundo de los marginados, con una variedad de personajes que se encuentran constantemente en riegos, a través de sus cuerpos sumergidos por la violencia sistémica.

En este capítulo se pretende analizar la novela *El romance de la negra rubia* de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara. En ella se aprecia una narración en primera persona que da cuenta de la cronología de un desalojo, en la ciudad de Buenos Aires. El texto comienza contando de manera simultánea, con una serie de alteraciones temporales, la experiencia de Gaby, quien quema su cuerpo en resistencia a la violencia estatal. A través de recuerdos en retrospectiva, esta mujer relata cómo tuvo que resistir al violento desalojo de un complejo habitacional tomado sacrificando lo más valioso que tenía, su propio cuerpo. En un contexto de represión, la policía entra para desalojar a toda una comunidad, y Gaby, en un estado de desesperación por la situación, decide prenderse fuego a lo bonzo.

La mujer sobrevive después de un año de internación. Pero lo que este personaje no sabía es que su heroico acto la había transformado en una santidad para la comunidad de ocupas. Gracias a la mitificación de su desfigurada corporalidad, la protagonista consigue negociar viviendas y otras demandas para todos aquellos que habían sido desalojados, lo que les permitió rearmarse con los beneficios sociales entregados por el Estado.

Con base en lo anterior es que se plantea como hipótesis de lectura que en este texto se produce una resistencia de un personaje femenino que utiliza el recurso de la performance. Esta involucra la quema voluntaria de un cuerpo que se opone al poder de un Estado patriarcal. Sin embargo, el acto performático de quemarse, descrito en la novela, termina siendo cooptado por el mercado, posicionando a este en un lugar de privilegio y, subordinando cualquier tipo de resistencia que lo desafíe.

## **2.1 Exposición performática del cuerpo y su resistencia**

La novela parte haciendo alusión a la primera imagen que captaron los teléfonos y tabletas, la mañana en que todo partió: un cuerpo femenino quemado a lo bonzo. Previamente a la controversial imagen y la cronología de la santidad del personaje principal, es posible apreciar a Gaby frente a un grupo de policías que se acercan a negociar o con más precisión, a ordenar un desalojo. La irrupción de este personaje femenino, su referencialidad (Mieke Bal 87), las transgresiones (Vladimir Propp 37) que realiza y su relación con el resto de los personajes (Mieke Bal 87), será clave para abordar cómo se manifiesta la resistencia de una mujer okupa<sup>21</sup> que desafía las normas sociales. En este contexto en que los policías amenazan con utilizar la fuerza contra los comuneros-los cuales disponen solo de cinco horas para desalojar el lugar- Gaby decide reaccionar, manifestando una resistencia tanto a nivel discursivo así como de acción corporal.

La protagonista, a gritos resiste para que no la desalojen de su edificio, mientras que los policías toman del cabello a todos los que viven allí. La mujer, al observar la violencia con la que estaban siendo tratado los suyos, sin pensarlo y, en un intento desesperado, se rocía querosén y luego se prende a lo bonzo. El plan era incendiar a policías y judiciales, por el contrario esto no resultó así, y su cuerpo quemado se transformó en un arma de lucha, reflejando la histórica alegoría a la quema de brujas.

---

<sup>21</sup> El movimiento okupa es un movimiento social que usurpa terrenos desocupados y viviendas vacías temporal o permanentemente, con el fin de utilizarlos como viviendas, guarida, tierras de cultivo, lugar de reunión o centros con otros fines sociales, políticos y culturales, entre otros.

La referencialidad femenina de Gaby ya delimita su género y, en general, esto pone en marcha toda una serie de limitaciones (Mieke Bal 88) con respecto a su actuar. No obstante, será la función transgresora que plantea Vladimir Propp (37), la que confluirá en quebrar con las referencialidades de los personajes asociadas al género femenino y a los imaginarios que carga la figura de la mujer, los cuales a lo largo del relato se verán trastocados por una resistencia que adquirirá una forma muy característica para generar una disrupción: la performance.

En *El romance de la negra rubia* se identifica un tipo de performance realizada por Gaby, la protagonista de la historia. Esta nace desde un acto espontáneo que generó una conciencia y un cambio. Si bien, la quema del personaje ocurrió sin previa planificación, el impacto de la exposición de un cuerpo en llamas permite resignificar, a través de una performance resistente, los mecanismos simbólicos que carga consigo un acto de sacrificio como este. En palabras de Diana Taylor: “El acto de la performance se origina en el deseo de transgredir con el fin de presentar lo cotidiano subvertido (26)”.

Los policías al ver una figura encendida, salen corriendo. Gaby flameando detrás de todos se desploma en la vereda de enfrente. Ese acto coronó a la protagonista como una santa para los vecinos del lugar. Esto es posible observarlo en la siguiente cita:

Fue entonces, con el fervor que provoca toda cámara, al calor de la tv y al grito de “¡tenemos una muerta, tenemos una muerta!”, se hicieron míos y me hicieron suya los míos y se enardecieron más cuando alguno prendió la tele y se vieron en vivo y a los gritos y con buen criterio de ranking le agregaron al show del telediario una tan armoniosa como espontánea performance (Cabezón Cámara 15).

A pesar de que no existe una conciencia plena del acto de quemarse a lo bonzo, la protagonista, de todos modos, termina convirtiéndose en una santa para los comuneros debido a la magnitud de su sacrificio. El hecho que Gaby no muera en el acto y pueda recuperarse para mostrar las cicatrices es la clave para entender el poder político que carga un acto performático. En este caso los cuerpos se resisten a ser dominados y reducidos al silencio. Así lo expresa la mujer estando en el hospital:

Todo con la fuerza de un dolor nuevo al que los cuerpos se le resistían soltando lágrimas con caudal intermitente, como si pensarán los órganos y confundieran el duelo con una inundación y quisieran achicarla a los baldazos: se sacudían los cuerpos de los deudos, gritaban los más chicos de los míos asustados por esa fuerza desconocida que les estaba tomando el cuerpo y la vida y que unos días los tendría dominados y casi reducidos al silencio. Primero se le resiste, pero el dolor gana y reina como una triple gravedad sobre el dolorido (Cabezón Cámara 19).

Con respecto a la relación que tiene Gaby con otros personajes-considerando que estas relaciones determinan la imagen de un personaje- (Mieke Bal 88), ella se transforma en una santa para su comunidad. Pero también en un personaje público controversial para los medios, puesto que, los comuneros pueden imitar el acto heroico y quemarse al igual que esta mujer. La preocupación de los policías nace a partir del hecho sucedido y sus consecuencias, ya que la toma conciencia de la performance surge luego de haberla realizado, así lo expresa la protagonista: “ese día de septiembre en que ardí como una bonza, a quien se le hubiera ocurrido que solo un lustro después adquiriría este brillo (26)”. A pesar de los intentos realizados, la quema del personaje principal fue el impulso que toda una comunidad de ocupas necesitaba para luchar por un hogar.

Fue en ese momento que la protagonista encontró el poder, cuando vio que tenía un poco. Más que verlo lo escuchó: “¿cómo está la compañera del sacrificio fundante?” (Cabezón Cámara 29). Las consecuencias que le trajo el acto de quemarse le permitió adquirir un poder gracias a sus cicatrices<sup>22</sup> y su dolor, puesto que tenía una furia loca que la había llevado al fuego y al rencor del sacrificio.

Cuando Gaby logra ver su rostro desfigurado entiende la magnitud y el impacto que provoca ver a una mujer completamente quemada. A pesar de la monstruosidad que sus compañeros tenían en frente, los comuneros rodeados de organizaciones populares, centros de estudiantes, punteros políticos y diversos grupos de artistas más o menos insurgentes y emergentes, llamaron instalación a su campamento y performance a la vida que tuvieron que llevar allí, gracias a su santita.

Juntaban las balas de goma y las pegaban a un maniquí que tenía un cartel que decía pueblo. El desalojo había obligado a los residentes a tomar decisiones y a vivir en un edificio tomado por artistas. Por consiguiente, el funcionamiento del lugar había cambiado, transformándose en una comunidad performática. Así reflexiona Gaby luego de salir del hospital:

La aureola se coronó, si es que se puede decir que la luz se consolida, digamos que brilló cuando el juez que había ordenado el desalojo de todos... decidió que otorgaría títulos de propiedad sobre ese viejo edificio a los mismos que un poco antes había sacado a los tiro (Cabezón Cámara, 24).

---

<sup>22</sup> Situación totalmente contradictoria con el imaginario de la mujer de mercado, que con la utilización de cremas buscan estilizar el cuerpo y esconder las cicatrices.



Gracias a la rápida recuperación de la protagonista, los periodistas anhelaban oír sus declaraciones, todos querían una firma de la sobreviviente. A cambio de esto, Gaby fue consiguiendo subsidios para los pequeños niños de su comunidad, becas para los artistas y un montón de privilegios que no fueron menores. Como por ejemplo, un nuevo edificio que se había conseguido gracias a su fiero ardor. La quema le permitió dar la vuelta al mundo y su cuerpo se transformó en arte: “Yo solo les trabajé de víctima todo el día, hasta me volví obra de arte: me metieron en el medio de una mega instalación en la Bienal de Venecia. Yo era la sacrificada (Cabezón Cámara 34)”. Fue tal el punto de su reconocimiento, que la mujer fue parte de una instalación artística en la que durante cuatro meses exhibió sus quemaduras como un emblema contra la avaricia del mercado inmobiliario que estaba transformando los espacios urbanos, como el de su edificio, para aumentar el costo de ellos.

Desde los días de la performance de Venecia, Gaby logró que todos tuvieran gas, luz y subsidios para educarse, un poco más y era digna de llamarse Eva Perón, según la misma protagonista menciona. Había conseguido acciones de una empresa y un capital propio, ya no solo las heridas de las quemaduras: “Lo que nos ayudaba era la actitud artista: <sup>23</sup>parecíamos creados para la performance. Las cámaras nos amaban” (Cabezón Cámara 39). Es interesante destacar que tanto en “Las cosas que perdimos en el fuego” y *El romance de la negra rubia* se repite la presencia de las cámaras en las performance como un elemento clave para su reproducción.

---

<sup>23</sup> A la actitud de artista se suma la de la figura mediática en la sociedad del espectáculo. Gesto que volverá a aparecer en el capítulo 4 de esta tesis en el análisis de *La Virgen Cabeza*.

Para replicar su acto performático, el día de navidad todos los comuneros, mujeres, hombres, niños y niñas decidieron encender una antorcha irradiando luz a las mil cámaras que acechaban el lugar esperando impactarse como la primera vez. Ese acto político de resistencia liderado por una mujer que se consumió en el fuego fue transmitido hasta en Pekín, logrando el mayor rating. Sin embargo, nadie tuvo que volver a quemarse otra vez, puesto que la performance se volvió una ceremonia para recordar la épica resistencia de un grupo de comuneros que decidieron quedarse a pesar de la fuerza represiva del Estado, consolidándose como movimiento social y artístico.

La figura que presenta Gaby es doblemente controversial bajo las lógicas dominantes del poder, ya que primero es una mujer y segundo una ciudadana ocupa. Según Vladimir Propp, las transgresiones que realizan los personajes dentro de un relato son significativas con respecto a las funciones que puedan desempeñar en el desarrollo este (39). Un personaje que transgrede las normas o ciertas órdenes, rompe con la referencialidad (Mieke Bal (91) que carga. Esto significa que bajo la lógica heteronormada, la protagonista debería (re)producir cierta feminidad que no se observa en la novela. Por ejemplo, si se piensa en los imaginarios femeninos de belleza, delicadeza y el ángel del hogar (Castillo 13), la protagonista no reproduce estos actos performáticos de género, de los cuales Butler menciona en *Cuerpos que importan*. Por el contrario, el actuar de este personaje trastoca los actos performáticos femeninos, tensionando su reproducción.

La belleza como atributo femenino pasa a segundo plano cuando Gaby se desfigura el cuerpo al quemarse por una causa mayor. El fuego y sus efectos resignifican su connotación negativa y adquieren una importancia simbólica representando una alegoría a la quema de brujas del Medioevo. Como se mencionó en el marco teórico, fue en las cámaras de tortura y en las hogueras, el sitio donde se forjaron los imaginarios de femineidad y domesticidad afectando las relaciones de género venideras, puesto que ahondó las divisiones entre mujeres y hombres, inculcando el miedo al poder diabólico de las mujeres y reestructurando las prácticas, creencias en torno a la figura femenina y amplificando las tendencias sociales contemporáneas (Federici 301). La alegoría que muestra *El romance de la negra rubia* presenta la quema del cuerpo femenino bajo una forma sensible e incisiva (Barthes 41) y lo representa en un estado natural o similar para reflejar una violencia estatal histórica hacia las minorías.

A pesar de que la protagonista no se ve afectada, explícitamente, con las relaciones de género que intentan demonizar a la mujer, ella carga consigo otro imaginario femenino, que también se resignifica con la quema. Este corresponde al de mujer santa. La figura femenina de la virgen o de la madre, de la cual las mujeres no se han podido desarraigar, aparece nuevamente en la novela, pero esta vez con matices. El mismo imaginario se readecua a los contextos operando bajo la lógica heteronormada-patriarcal. La virgen o la santa, según Lucía Criado, simbolizaba la mujer pura, alegoría de perfección espiritual, virtuosismo, honestidad y discreción (3). Características referenciales que se adaptan a las transgresiones que realiza Gaby con su performance y su cuerpo monstruoso.

En ella los imaginarios femeninos operan readecuados a prácticas de resistencia. No es la protagonista quien se impone las etiquetas, sino que la misma sociedad logra volver a cosificar el cuerpo femenino, a pesar de que intente resistir a ello. Por ejemplo, el cuerpo de la mujer se opone a la reproducción de la feminidad, sin embargo, la configuración de imaginarios colectivos, como mencionaba Castoriadis desplaza sus símbolos hacia otras significaciones (186). En primer lugar, el ideal de mujer bella no podría operar en la protagonista debido a la deformidad de la quema, pero este se resignifica en la novela y Gaby es considerada bella en espíritu. En segundo lugar, el ideal de mujer pura no podría operar porque ella es una drogadicta, No obstante para los otros y los medios de comunicación, el personaje manifiesta pureza porque fue envuelta por el brillo de las llamas. Finalmente, el ideal de ángel del hogar no podría operar porque Gaby es una mujer ocupa, por el contrario, ella logra darle hogar a una comunidad.

A modo de cierre de este apartado, el engranaje de símbolos logra readecuar sus cosificaciones femeninas y volver a reestructurar el orden patriarcal, a pesar de la resistencia que se observa en la cotidianidad del personaje. El cuerpo que resiste a este poder y a sus imaginarios siempre va a estar en constante tensión con los centros hegemónicos que modelan, readecuan, resignifican y cosifican los imaginarios que carga consigo la figura femenina. La resistencia de la narrativa de la performance no se acaba solo cuando se lleva a cabo la acción, sino que debe replantearse políticamente para volver a hacerle frente a las esferas de poder.

## 2.2 La hermosura de la abyección y los afectos de dolor

El cuerpo rehén de la categoría femenino ha sido la muestra de un territorio sobre el cual se pueden ejercer experiencias de poder y de posesión. Esto es posible apreciarlo en *El romance de la negra rubia*, cuando la narradora viaja por Europa para ser expuesta en la Bienal de Venecia como obra de arte. Allí su corporalidad abyecta, monstruosa y desfigurada podría ser coleccionada por muchos críticos especialistas. En este punto, la novela expone el quiebre de la performance, puesto que se observa cómo el cuerpo femenino resistente es expuesto como objeto de valor, reproduciendo sus quemaduras que connotan la hermosura de un sacrificio artístico.

En ese mismo museo Gaby conoce a Elena, una suiza adinerada que la “compra”, la enamora y decide concluir su propia obra de arte construyendo una nueva instalación. La aparición de este personaje es decisiva, ya que provoca en la protagonista el deseo, la pasión y pulsión sexual que el fuego había quemado la noche de la resistencia. Lamentablemente como esta mujer se estaba muriendo y tenía el deseo de trascender, consideraba que la única forma de hacerlo era montar su rostro blanco y rubio sobre los huesos de la negra narradora, para que ella pudiera heredar el rostro perfecto de la santidad. El cáncer de Elena pronto le quitaría la vida, a raíz de eso la mujer le promete a Gaby entregarle su rostro en señal de amor. Esta acepta el cambio facial y a su regreso a Argentina se convierte en gobernadora de la provincia, con una imagen menos grotesca.

Entre Elena y Gaby existe una complicidad de afecciones, es decir, de consecuencia de afectos que logran que ambas declinen en clave de sacrificio y entrega. Los dos cuerpos son ofrendas entregadas que resisten al silenciamiento, por un lado una narradora-protagonista que se prende fuego a sí misma para evitar el desalojo de una comunidad marginal que la transforma en una monstruosidad viva y, por otro lado, una rubia que se enamora del cuerpo-arte abyecto y dona su rostro para trascender la muerte sobreviviendo en un cuerpo que resiste a las normas y los imaginarios femeninos.

Gaby se posiciona como mujer luchadora y emancipada de los roles de género, mostrando un cuerpo quemado que deviene bello a pesar de su deformidad. Los afectos que esto provoca en quienes observan la exposición del cuerpo abyecto son de admiración, a diferencia de lo que se apreciaba en el capítulo anterior, donde las mujeres quemadas de Mariana Enríquez generaban afectos de repugnancia. En este texto, el sacrificio de entregarse a las llamas produce respeto, ya que hay cicatrices y quemaduras que señalan la violencia social y estatal de un cuerpo femenino en lucha. Como se mencionó anteriormente, la corporalidad de Gaby no responde a las lógicas de belleza del mercado, no obstante, la mujer logra posicionarse en un lugar de privilegio apoyada, no solo por su comunidad, sino que también por un numeroso grupo que se ve afectado por las desigualdades del sistema económico. Gracias a esta popularidad, la protagonista aparecía en los diarios, un día sí otro no, pero contaba su triste historia y volvía a ser noticia, incluso tenía el poder y la prensa para acusar a los propios empresarios.

A través de la corporalidad abyecta de la protagonista se erosionan figurativamente las fronteras entre lo individual y lo colectivo, así como lo íntimo y lo público. Considerando, además que del otro lado de los comuneros y de la lucha de la santita se encuentra el poder político al servicio de los intereses económicos del mercado inmobiliario y la aplicación de la ley en manos de la corrupción de los jueces. Entonces habría que preguntarse ¿Cómo afecta al sistema este cuerpo quemado?

Por obra y gracia de la mujer en llamas, de la performance y de las muertes de algunos de su comunidad. Ellos los que estaban “afuera”, es decir, los ocupas marginales, pasan a estar “adentro” y se convierten en un factor de poder y negociación. Los afectos que logra generar el cuerpo abyecto (des)ajustan a los agentes de la propiedad privada, transformando el “nosotros” de los comuneros en un “nuestro” que se constituye a partir de los bienes legitimados simbólicamente con el sacrificio fundante. Todo esto fue posible gracias a la espectacularización de la performance, ya que esta fue transmitida masivamente en los canales televisivos, afectando a la población.

El relato se encuentra afectado por un ambiguo sacrificio o por una santificación que permite la acumulación de capital simbólico, beneficios, inmuebles, etc. Por parte de un estado que cede a la líder bonzo o la santita sus peticiones. Gaby intenta concretar las aspiraciones de la comunidad, la cual consistía en un comienzo, en tener un lugar digno donde vivir.

La energía afectiva de Gaby se proyecta hacia quien la observa desde su corporalidad-arte-objeto. Su cuerpo afecta espacios de socialización y las emociones que provoca su monstruosidad abyecta moldean la forma del contacto entre ella y su espectador/a, ya que las emociones no pueden separarse de las sensaciones corporales (Ahmed 40). Las emociones que se despliegan de la exposición de ese cuerpo en Venecia, involucra (re)acciones o relaciones de acercamiento con la sacrificada. Los sentimientos de los comuneros existen antes de la expresión artística que desencadenó la quema del cuerpo y, los efectos que posteriormente trajo consigo ese acto, dan forma a diferentes acciones u orientaciones para resistir. Por ejemplo, cuando Gaby sale corriendo envuelta en llamas, esa imagen que captaron los teléfonos produjo sentimientos que son inmediatos. La lesión en la superficie de la piel abre el cuerpo hacia otros cuerpos. En otras palabras, el dolor como sentimiento crea la impresión de una superficie corporal circulando a través del espacio público. ¿Cómo el dolor corporal narrado moldea el contacto con otras experiencias vividas de dolor? Este sentimiento y/o afecto generalmente se ha descrito como privado, incluso una experiencia solitaria, como un sentimiento que yo tengo y que los otros no pueden tener, o a la inversa, como un sentimiento que otros tienen y que yo no puedo sentir. Por el contrario, según la académica Sara Ahmed, el dolor de los otros se evoca continuamente en el discurso público, como algo que requiere una respuesta colectiva o individual (47). En el texto los comuneros son los primeros que se afectan con la performance, ya que el dolor físico impacta de tal forma que provoca- se quiere o no- sentimientos de dolor en quienes ven cómo una mujer y compañera se quema a lo bonzo.



En la novela el dolor se expresa como sentimiento, pero también como sensación. La quema que protagoniza Gaby inscribe una sensación personal desagradable o negativa del dolor físico atribuida al significado de la experiencia, pues su cuerpo se quemó. Sin embargo, su sensación negativa puede adquirir otros significados. En la siguiente cita se observa la forma en que la prensa se afecta con esta situación: “Cuando la protagonista apenas llevaba minutos en coma, la tv llegó atraída por el escándalo. Llegaron por el fuego, bonza, antorcha humana, pero apenas pudieron filmar la ambulancia que se iba en medio del caos“(Cabezón Cámara 15). Aunque el sentimiento pueda parecer evidente, este involucra formas completamente diferentes de asociación entre sensaciones y otros tipos de emociones. En la cita anterior, la prensa se excita al ver el dolor ajeno, les llama la atención, lo necesitan. La afectividad del dolor es crucial para la formación del cuerpo como una entidad tanto material así como vivida. Por tanto, el dolor también se puede vender y reproducir.

A través de experiencias sensoriales como el dolor, la protagonista de *El romance de la negra rubia* llega sentir la piel como una superficie corpórea en constante resistencia. El reconocimiento que tiene Gaby de la sensación dolorosa involucra la reconstrucción de la performance y la relación corporal con lo que se atribuye ser la causa del dolor: la lucha. En consecuencia, el reconocimiento del afecto de la performance genera la conciencia crítica, la cual operó colectivamente dando un nuevo significado al cuerpo abyecto.

A modo de cierre de este apartado, en el análisis de la novela se pudo apreciar cómo el cuerpo femenino después de protagonizar una experiencia como la quema, materializa una performance a través de la intensificación de las sensaciones de dolor. En otras palabras lo que separa al cuerpo deforme de Gaby de los cuerpos perfectos que vende el mercado, también los conecta a través de los afectos. El cuerpo abyecto de la protagonista comienza a tomar forma a través del reconocimiento de las impresiones que tienen los otros de ella. Efectivamente, los cuerpos adoloridos pueden llamar la atención justo por este proceso de reformatión (Ahmed 57). Y las zonas afectadas, en este caso, la piel, magnifican la imagen corporal femenina de Gaby otorgándole la hermosura abyecta de la cual tantos artistas disfrutaban observando.

### **2.3 La paradoja del arte de la resistencia: El cuerpo quemado como objeto**

El neoliberalismo ha logrado que los cuerpos femeninos sean capturados por el sistema en inestables redes institucionales, examinados y jerarquizados, obligados a producir para consumir (Eltit 20). Un ejemplo de esto es la televisión abierta que se ha alimentado del cuerpo operado de las mujeres, ubicándose en un primerísimo primer plano en sus pantallas, pero ¿qué ocurre cuando el cuerpo que captura una pantalla se muestra completamente deformado?

El cuerpo femenino, según Diamela Eltit ha sido la vitrina y espejo de modelos que mutan y se rearticulan de acuerdo a los programas vertiginosos del mercado (20). Sin embargo, en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara se observa cómo un cuerpo abyecto se ha robado las cámaras de los medios de comunicación y además, se expone como obra de arte performática. Entonces ¿de qué forma ocurre la resignificación de un cuerpo que resiste al silenciamiento, a las características estereotipadas del cuerpo femenino, y a los imaginarios que carga consigo la figura de la mujer? En respuesta a las interrogantes planteadas, a pesar de que el cuerpo de la protagonista performatice una resistencia al poder patriarcal y estatal, la lucha igualmente logra ser cooptada por las redes del mercado. La obra de arte, es decir el cuerpo mismo, entra en un proceso de mercantilización que lo determina como un objeto de consumo. Por esa razón, cuando el poder económico acepta dar beneficios a los comuneros, lo hace a cambio de tomar el cuerpo de Gaby para venderlo y hacerlo entrar al circuito del mercado.

En el contexto de la era farmacopornográfica,<sup>24</sup> lo artístico es considerado un producto de compra y venta que entra a un mercado de las artes. En la novela, el cuerpo-arte quemado es considerado un acto político de resistencia, ya que la performance en sí es política, pues intenta tensionar esferas que articulan el poder en su totalidad. Sin embargo, el acto solo es político cuando genera toma de conciencia. Puesto que, al venderse como producto, inmediatamente este entra al mercado de las artes como un objeto de consumo.

En *El Romance de la negra rubia* la intención de exponer el cuerpo de Gaby en el museo no solo fue para exhibirla y mostrar las cicatrices de un acto heroico de la santita de la comunidad. Sino que fue expuesta con el fin de sacar provecho económico y reducir su referente a un objeto de consumo que materializa lo anecdótico de una performance. Una irrisoria paradoja: la obra-cuerpo se materializa y se convierte en producto. Si se piensa en los momentos que vive la narradora luego de su quema, se observa como ella encabeza una causa social que por momentos se vio socavada por su propia condición corporal y la corrupción del poder:

Para construir poder hay que tener capital: puede ser solo ambición, alcanza para empezar, pero yo tenía más. Tenía las cicatrices, tenía la furia loca que me había llevado al fuego y el rencor del sacrificio. (...) De ambición no tenía nada o no sabía que tenía o tenía apenas un poco que me creció cuando supe lo que era tener poder. (...) ya no hubo más para mí que el deseo de tener más. Eso lo pienso así hoy. En el momento pensaba que podía hacer el bien (Cabezón Cámara 35).

---

<sup>24</sup>Remito a Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui, Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

Como se apreció, la novela instala ritos performáticos que ponen de manifiesto un cuerpo en trance que es capaz de volverse explícitamente un producto. El proceso se vive en constantes desplazamiento, ya que primero se exhibe en las pantallas hacia todo el mundo y luego se instala en Venecia para materializar el cuerpo que impacta.

La protagonista lleva en su corporalidad de artista la impronta de su devenir: cuerpo quemado y sacrificado. En una primera instancia, Gaby reacciona sin pensar en sus actos, se rocía querosén y se enciende generando una performance. En un segundo momento está presente el cuerpo-obra, donde la corporalidad monstruosa de la narradora ha producido afectos de admiración a partir del dolor ajeno. Finalmente se encuentra el cuerpo intervenido quirúrgicamente, donde la santita se trasplanta el rostro de Helena, la hermosa suiza, y gana la gubernatura de Buenos Aires. Por tanto, ese quemarse a lo bonzo que nombra y relata la narradora en *El Romance de la Negra Rubia* instala una sucesión de ritos que partirán de Gaby ocupa, hacia una mártir que se quema, y finalmente un mártir que se vende. El texto presenta un modo de resistencia paradójico. Se intenta resistir a la lógica reproductiva y mercantil de un capitalismo miserable-que afecta tanto a Gaby como a una comunidad completa-por lo cual es necesario sacrificarse y convertirse en obra de arte. Pero se observa cómo en el mercado existen diversas figuraciones artísticas operando que tienen la facultad de tomar la propia resistencia y coaptarla sin ocupar la violencia explícita, sino que una violencia simbólica que reduce a las artes a su mínima expresión.

La resistencia performática de Gaby intenta, a través de la exposición de su cuerpo quemado, impactar a los personajes espectadores, hacerlos tomar conciencia de la violencia que sufren por parte del Estado y, hacerlos reaccionar frente a las diversas formas de vulneración. Por el contrario, la performance se transformó en un fetiche del mercado que solo busca entretener a un receptor pasivo reduciendo a la mínima expresión el valor del arte de la resistencia. La protagonista consciente de esta situación decidió actuar nuevamente. Y después de unos apasionados meses de amor con Helena, decide volver a Argentina a radicalizar sus demandas y a exigir nuevas condiciones al gobierno. Fueron muchos años en los que su cuerpo fue exhibido y vendido como producto, ahora debía volver a luchar por los suyos.

Con la muerte de Helena, la protagonista fue llevada rápidamente para realizarse el trasplante de rostro. La cara de la suiza era un valioso injerto, el símbolo del amor entre ambas. A pesar de que esto la llevó a estar un año sin sonrisa, como muerta. Un año mirándose el rostro asombrada de ser ella y no serlo.

Ya trasplantada, la santita vuelve a captar la atención de las cámaras como candidata de la provincia de Buenos Aires, bajo el slogan “votá a Gaby que por vos se sacrifica (Cabezón Cámara 64). Después de una intensa campaña, ganó el puesto, gobernó Buenos Aires por un par de años, hizo casas, monblocks, y penthouses y hubo nuevos edificios para muchos. Sin embargo, renunció al poder y a sus paradojas, ya que no “hubo modo de apoyar a todos los pobres que se reproducían como gremlins” (Cabezón Cámara 65).

Cuando Gaby sale de la esfera política, deja a sus amigos comuneros en los puntos más altos del poder para que ellos sigan administrando y ayudando a los pobres. Renuncia porque se da cuenta que el sistema es un monstruo invencible y no basta solo una mujer quemada para resistir a él. Por lo mismo, reflexiona sobre su condición de mártir:

Lo que es propio del martirio es volver al mártir signo: será ejemplo, será bandera, será un gran punto a favor a la hora de sentarse a negociar con los otros siempre y cuando de este lado de la mesa estén los dueños de las muertes ejemplares: los nuestros son los mejores muertos (67).

A modo de cierre del capítulo, se apreció en el análisis que no todo sacrificio genera una tradición o un rito, pero el martirio espontáneo como el de Gaby siempre tiene un primer muerto, como empujón o como fuerza motora de un efecto dominó que según de qué trate dura una generación o puede durar más que eso.

La performance de cuerpos quemados es un acto político utilizado para resistir, ya que los afectos que provoca en sus espectadores son determinantes para su reproducción. Lamentablemente el mercado tiene facultades que pueden minimizar hasta al propio arte. Es por eso que el arte de la resistencia debe seguir tensionando las esferas de poder para poner en cuestión los engranajes del propio sistema y sus paradojas.

### **Capítulo 3: Resistencia a la violencia de género a través de la performance erótica en “La comunidad del azote” de Natalia Berbelagua**

*Valporno* (2011) es el primer libro de cuentos de la escritora chilena Natalia Berbelagua. Previo a su publicación, la autora ya escribía relatos en su blog Erótica del puerto, teniendo un gran número de seguidores virtuales. Con su lanzamiento oficial, menciona el diario *la Segunda* online, el libro por un lado, escandalizó a señoras conservadoras y por otro, encantó a la crítica y al mismísimo antipoeta Nicanor Parra. A raíz del éxito de la compilación de cuentos, este fue traducido al italiano y considerado el libro más vendido en la feria de Viña del Mar del año 2012, causando un gran revuelo por la forma tan característica en que se abordaba el sexo.

En *Valporno* es posible apreciar veinte cuentos que se articulan bajo la resignificación de los constructos culturales sobre el sexo y la sexualidad femenina. Estos irrumpen en la representación narrativa con morbosidad, a través de una erótica obscena que desacraliza las relaciones interpersonales. Los relatos de la escritora chilena se enmarcan en las propias leyes de una ficcionalizada ciudad de Valparaíso y en la sordidez de sus vicios. Las perversiones cotidianas se manifiestan en las zonas menos convencionales de la ciudad, la cual entrega postales de sujetos sumergidos en los excesos del puerto.



En el año 2013, Natalia Berbelagua cambia de registro en su libro *La bella muerte*. Esta compilación de cuentos reúne once relatos breves donde la escritora chilena trabaja el vínculo entre el ser humano y la muerte. Posteriormente, en el año 2015, publica una novela autobiográfica titulada *Domingo*. Luego en el año 2016 escribe, por primera vez, un poemario titulado *La marca blanca en el piso de un cuerpo baleado y*, finalmente en el año 2019 publica su última novela *Hija natural*, narración que a través de las experiencias y reflexiones de la protagonista se aborda la ausencia del padre y las repercusiones que trae este hecho en la vida de una hija abandonada.

La cuentística de Berbelagua intenta llevar a sus personajes al límite de las circunstancias, cuando ya no queda nada, donde la naturalidad del absurdo escarba en las facetas más retorcidas del erotismo. Como consecuencia de aquello, los personajes sufren resacas morales en que lo perverso es una vía de escape, ya que no existen romances de ensueño, pues las mujeres que presenta la escritora chilena son personajes dotadas de cierto empoderamiento pasional.

Particularmente en este capítulo se pretende analizar uno de los cuentos de *Valporno* llamado “La comunidad del azote”, de la escritora chilena Natalia Berbelagua. Se plantea como hipótesis de lectura que en este relato se produce una resistencia protagonizada por mujeres que utilizan recurso de la performance. Este involucra la exposición erótica del cuerpo femenino que se opone a las prácticas que realiza el sujeto mujer en las relaciones interpersonales, las cuales continúan reproduciendo una violencia de género.

### **3.1 La performance erótica que resiste a la violencia de género**

En el cuento “La comunidad del azote”, un grupo de mujeres cansadas de la violencia de género deciden fundar el movimiento de Azotadoras Radicales Armadas de Valparaíso. Fastidiadas del maltrato doméstico, de las vejaciones callejeras, o de parejas intelectuales sin futuro, desean canalizar la rabia en el látigo, sodomizando a hombres en una habitación de motel. La irrupción de estos personajes, Tatiana, una periodista adicta a los alucinógenos, María una traductora adicta al sexo, Paulina una fotógrafa adicta al pisco, Valentina profesora adicta a la bohemia, Nidia química adicta al ron y, Alicia autora intelectual del movimiento. Su referencialidad como sujetos femeninos (Mieke Bal 87), las transgresiones (Vladimir Propp 37) que realizan y sus relaciones con el resto de los personajes (Mieke Bal 87) del cuento, será clave para abordar cómo se manifiesta la resistencia de un grupo de mujeres que se sienten con el deber de hacer justicia por sus propias manos.

En “La comunidad del azote” se presentan personajes femeninos, que se caracterizan por ser mujeres profesionales las cuales, sin inconveniente, han logrado posicionarse en el espacio público. Consientes de la violencia histórica frente a su género, las mujeres del relato pretenden dismantelar una estructura de violencia patriarcal. Esta es ejercida por parte de los hombres hacia ellas en el acto sexual. Relegándolas, nuevamente, a un papel pasivo, el cual deben cumplir en la cama.

La referencialidad femenina de Tatiana, María, Paulina, Valentina, Nidia y Alicia<sup>25</sup> ya delimita su género y, en general, esto pone en marcha toda una serie de limitaciones (Mieke Bal 88) con respecto a su actuar. Sin embargo, será la función transgresora que plantea Vladimir Propp (37), la que confluirá en quebrar con las referencialidades de los personajes asociadas al género femenino y a los imaginarios que carga la figura de la mujer. Los cuales, a lo largo del relato se verán trastocados por una resistencia que adquirirá una forma muy característica para generar una disrupción: la performance erótica.

El enfoque performático que guía el análisis, apunta esencialmente a los comportamientos cotidianos de los personajes femeninos y al deseo de despojar a los hombres de su ego masculino. Esto debido a la situación en la que se encuentran las mujeres: cuerpos afectados por el sistema heteropatriarcal. Los personajes femeninos del cuento, han probado su valor como mujeres emancipadas a partir de una cotidianidad llena de excesos, en que el alcohol, las drogas y el sexo son la vía de escape para comenzar con sus disrupciones. Deciden, por tanto, realizar una acción drástica, la cual consiste en actuar una masculinidad en un entorno cotidiano y posicionarse de un espacio íntimo utilizando como símbolo de resistencia el látigo y la fusta. En estos elementos no solo se almacena el juego masoquista en la pareja, sino que el almacenamiento y transmisión de saberes de resistencia de índole sexual.

---

<sup>25</sup> A igual que los capítulos anteriores, se repite el elemento colectivo. Esta vez desde la comunidad de mujeres.

Las mujeres del cuento, antes de lograr sus objetivos con el látigo y la fusta se someten a una serie de ritos performativos, los cuales corresponden, según Diana Taylor, a prácticas evocadas, que van desde lo artístico, pasando por lo político hasta lo cotidiano y viceversa (11). Según la visión de Richard Schechner, en la performance ritual se realizan un conjunto de acciones que tienen como finalidad la transformación eficaz del sujeto (131). Considerando estas nociones teóricas, para transformarse en mujeres completamente libres, los personajes deben realizar una serie de ritos para concretar dicha transformación.

En el relato es posible apreciar que las futuras Azotadoras, comienzan su ritual los días viernes, embriagándose a punto de perder la vergüenza, luego se dirigirán a algún callejón oscuro, acorralarán a hombres y le dirán groserías de índole sexual. El día sábado le pedirán ayuda a hombres y cuando estos se acerquen los golpearán. Posteriormente, el domingo cada una saldrá en bicicleta y cuando vean a un hombre en la calle le agarrarán las nalgas enterrándoles las uñas. En seguida, el lunes llenarán botellas de cerveza con orina y las guardarán en el refrigerador para invitar a tomar a cuantos hombres se les ocurra. Finalmente, el martes irán a un After office y seducirán a algún hombre y cuando este las invite a su casa dirán que tienen sida (Berbelagua 74). Todas estas prácticas debían realizarlas con la rigurosidad que amerita una transformación, ya que para ser realmente una Azotadora es estrictamente necesario dejar de reproducir ciertos imaginarios femeninos. Entre ellos el de la “*donna angelicata* o ángel del hogar (Criado, 3) que ha sometido a las mujeres a un papel de inferioridad por siglos.

Los personajes femeninos que presenta el texto parodian los imaginarios sobre el deber ser de la mujer, ya que son profesionales que deben simular completa normalidad y armonía con la vida que llevan. Sin embargo, en las noches deben ser completamente diferentes a la feminidad que presentan en su cotidianidad. Las Azotadoras tendrán que aparentar ser mansas, buenas y fieles a sus parejas ante la sociedad, simulando que esa es la forma correcta que debe comportarse una mujer. Pero en realidad, toda la preparación que han realizado es para desarrollar en ellas cierta crueldad que le falta al género femenino. En la siguiente cita es posible apreciar una reflexión de la líder del grupo con respecto a la evolución de su ritual de transformación:

Si sus hombres les dicen que son alcohólicas están en el camino correcto. Digan que sí y que es por culpa de ellos. Que si fueran buenos, no tendrían necesidad de alcoholizarse. Si llegan haciendo escándalo es un punto a favor (Berbelagua 76)

Lo que hacen estas mujeres es poner en tensión los imaginarios femeninos, especialmente el de la Virgen María. Esta figuración potente de disciplina y control de las mujeres (Castillo 25), ha cosificado el cuerpo femenino condicionando los discursos en torno a la figura de la mujer. En respuesta a este disciplinamiento, el cuento irrumpe con personajes que transgreden completamente los actos performativos<sup>26</sup> que (re)producen las mujeres en el terreno de la intimidad sexual, tanto a nivel discursivo como corporal, los que finalmente se discuten en este análisis.

---

<sup>26</sup>Remito a Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós, 2017.

En “La comunidad del azote” se observa que los territorios de la sexualidad humana también son espacios en los que se (re)producen los roles y dinámicas que caracterizan a la sociedad y a su modelo heteropatriarcal. Esto se aprecia a través de la discusión de los personajes, quienes problematizan la práctica del sexo y las dinámicas de poder y subordinación presentes en las relaciones cotidianas. La obra del Marqués de Sade es un claro ejemplo de lo expuesto anteriormente, ya que esta da cuenta en gran medida que las relaciones más violentas (de orden sexual), portan un ejercicio de poder institucional en contra de los cuerpos. El Sadismo, deja en evidencia una aguda tecnología de la crueldad que también está inserto en la matriz de un desviado programa político, que parece asegurar que existe una profunda relación entre los poderes hegemónicos y un extenso remante libidinal (Eltit 62).

Las mujeres del cuento son conscientes que el sexo es un espacio de resistencia, el cual solo ellas pueden tensionar utilizando el recurso de la performance. Entendiendo este concepto, según Diana Taylor y Richard Schechner, como un campo que también puede considerarse separado de la actividad artística y volcarse a la reducción de toda aquella poderosa energía de actuaciones que se suelen captar bajo lo cotidiano: “actuar un papel y asumirlo como propio” (Taylor 13). Así se define performáticamente la líder del grupo: “Gusto por el exceso. Si bien nos definimos como elegantes, una noche de farra en un local de mala muerte, sexo desenfrenado en algún lugar extraño o infidelidades varias son parte del carisma del grupo” (Berbelagua 70).

Los personajes del relato delimitaron los principios básicos de la performance que estaban dispuestas a realizar. El más importante de ellos era ser las Azotadoras y no las azotadas, esa premisa básica nunca podía burlarse, ya que de eso dependía la reivindicación del género y la lucha que pretendían realizar. No solo debían ser mujeres emancipadas y de buena apariencia, sino que también debían ser buenas lectoras, sobre todo de literatura erótica, para que la lectura les quitara de sus mentes la idea de que azotar es un acto de violencia. Según Alicia, la autora del grupo: “Las Azotadoras debían cuidar su apariencia física, ya que el azote tiene belleza en sí mismo” (69). Como se observa, dentro de la performance también existe una reivindicación de la belleza, la cual ya no se deposita en el cuerpo femenino, sino la acción de azotar.

El tipo de performance que opera en “La comunidad del Azote” es la llamada Conducta restaurada, la cual dice Richard Schechner funciona como un proceso de repetición que reinscribe el presente y sus hábitos corporales (207). Al realizar este tipo de performance, los personajes del relato posibilitan una actualización de las conductas femeninas, ya que las Azotadoras pretenden restaurar o modificar la connotación del acto sexual. Ellas sodomizan con un objetivo claro, dar latigazos al patriarcado y no a los hombres por ser biológicamente masculinos. Por tanto, la conducta restaurada está siendo (re)producida en los cuerpos de las mujeres cuando ellas ejecutan acciones adaptadas al contexto sexual y al desempeño de sus roles genéricos en sociedad, los cuales están siendo trastocados a través de la performance erótica.

Las Azotadoras buscan la obtención del placer por medio de una ritualización. Provocar el dolor físico en los hombres y lograr una gratificación por la experimentación de la observación de ese afecto. Bajo estas circunstancias el dolor funciona como mecanismo de confianza, sociabilidad y relacionalidad. Es en este intercambio en donde el dolor se transforma en poder, para producir placer (Coba 31). No obstante, el sadismo que pretenden encarnar las mujeres del cuento se materializa a través de un consenso con el sumiso u hombre que quiere ser azotado. De esta forma, los personajes femeninos realizan una convocatoria para reclutar hombres dispuestos a ser azotados. Como se observa en la siguiente cita:

Ahora queremos pasar a la acción. Siempre consecuentes, nos hemos abocado a la labor de buscar un ser humano capaz de prestarse para nuestros ensayos con el látigo. Iniciamos por tanto la convocatoria al concurso: "Quiero que me azoten sin piedad". El llamado es para hombres completamente sumisos. (...) Cuéntanos en un correo por qué debes ser el elegido y te contactaremos en caso de tener dudas o ser el ganador (Berbelagua 77).

La dominación sexual responde a aspectos culturales que se van construyendo desde lo más íntimo, es decir desde las relaciones interpersonales. Es por eso que en "La comunidad del azote" se logra cristalizar la disrupción genérica utilizando la figura de la Dominatrix<sup>27</sup> o la mujer que adopta el papel dominante en prácticas sexuales de sadomasoquismo.

---

<sup>27</sup>También llamada Dómina. Es la mujer que adopta el rol dominante y somete a la otra parte que puede ser hombre, mujer u otro. Ella asume un papel activo y controla las necesidades de su sumiso, el cual confía en ella y busca satisfacerla bajo los parámetros previamente definidos y cumpliendo la triada de seguro, sensato y consensuado



Alegóricamente, la figura de la Dominatrix representa el arquetipo de mujer mala. Aquella mujer que no cumple con el rol de género que le ha sido asignado. El látigo y la fusta son elementos que integran esta idea de maldad al utilizarse como herramienta de castigo y placer. Se puede apreciar en la siguiente cita cómo las mujeres disfrutaban el momento previo al acto de sadismo: “Al ver sus nalgas con jeans apretados y cosidos por él mismo, nos excita de inmediato. Lo malo es que se parece al actor de Jesús de Nazareth. Para algunas esto resulta perturbador. Obviamos nuestro pasado religioso” (79).

La dinámica sexo-genérica que presenta el cuento se inscribe dentro de la práctica de dominación sexual, donde la mujer domina y somete al hombre. Así pues, el placer de las Azotadoras trasciende las categorías binarias de una sociedad heteronormativa para transformarse en una experiencia erótica- performática que parodia los roles de género naturalizados. Las Azotadoras aluden a una sociedad contrasexual que se hace heredera del saber práctico de las comunidades sadomasoquistas. Adopta el contrato temporal entre las mujeres y el azotado como forma privilegiada para establecer una relación contra-sexual. (Preciado 28)

La contrasexualidad, según Paul B. Preciado es un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas (28). En el marco del contrato contrasexual, “La comunidad del Azote” se reconoce a sí mismas como cuerpos hablantes y, reconocen además, la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas.

A modo de cierre de este apartado, en el cuento de Natalia Berbelagua se ponen en tensión los imaginarios femeninos a través de un contrato contrasexual, así como también la estructura misma que ha legitimado la desigualdad entre los sexos, promoviendo un orden jerárquico que se conoce como patriarcado. En “La comunidad del azote”, los personajes enuncian desde una intimidad resistente que pone en tensión los imaginarios femeninos de inferioridad, sumisión y debilidad establecidos socialmente por las esferas de poder. Cosificados como imaginarios a través de la *donna angelicata*, el ángel del hogar, la mujer madre, la mujer virgen, etc.

La forma en que las Azotadoras presentan la resistencia es a través de una narrativa de la performance, que a partir de la insurgencia de sus personajes por resignificar los valores simbólicos que carga el cuerpo femenino resisten a ellos evitando reproducirlos y modificando sus propios estilos de vidas como una práctica restaurada. Las mujeres del cuento están conscientes de la violencia estructural-patriarcal existente y apelan a provocar un efecto político y cultural con sus actos. Para lograrlo necesitaron en, primer lugar, su propio cuerpo para resistir, en segundo lugar, un espectador para lograr sus interrupciones, en este caso un hombre y, finalmente provocar un afecto: hacerles saber a los hombres que las mujeres no se dejarán golpear nunca más, ya que son ellas las que ahora pueden dominar y sentir placer, por tanto, ya no son un objeto de consumo que puedan obtener. Así lo enfatiza la líder del grupo: “El azotado no debe olvidarnos jamás. Nos meteremos en sus pensamientos para siempre. Soñará con nosotras. Seremos un bien inalcanzable (69).”

### **3.2 Los afectos de la Dominatrix azotadora**

¿Qué papel desempeñan las emociones que se manifiestan en contra del poder hegemónico que atenta contra el cuerpo femenino? Según Sara Ahmed, la política cultural de las emociones está estrechamente ligada al capitalismo, en las que la violencia contra los cuerpos de las mujeres se da por sentada (258). Es por esto que, en “La comunidad del azote”, Natalia Berbelagua muestra cómo los personajes femeninos declaran su indignación frente a la violencia de género, la cual se materializa a través de lo sado. “Golpearíamos a un hombre sin piedad en una habitación de motel. El tipo debía ser desconocido, se le contactaría a través de internet para evitar situaciones de lástima” (67). En la cita anterior se observa cómo el afecto es el que impulsa a las mujeres a tomar la decisión de golpear a hombres, con el fin de cuestionar las normas sociales y replantearse una contrasexualidad (Preciado 28) que ponga fin a la sumisión de las mujeres.

La indignación de las Azotadoras involucra una respuesta que nace desde la emoción. En primer lugar, la forma de dicha respuesta implica sodomizar hombres para reorientar las relaciones corporales impuestas por las normas sociales. En segundo lugar, la indignación se manifiesta a partir de las violencias hacia las mujeres que se desenvuelven en la esfera pública. En suma, la indignación y el dolor como emociones confluyeron en la politización de un pensamiento corporizado, con los cuales se pudo permitir, exponer un cuerpo y actuar alegóricamente una Dominatrix Azotadora.

Lo que mueve afectivamente a las Azotadoras son las emociones del cambio, y la manera en que esto ocurre implica interpretaciones de las sensaciones y sus propios sentimientos. El afecto que guía este cuento surge, como se mencionó, de la indignación de las mujeres, de experiencias de violencia, daño y discriminación. Este afecto se relaciona implícitamente con el dolor, pero no solo desde un punto de vista individual, sino que un dolor colectivo que se ha movilizó alrededor de la injusticia de esa violencia, transformándola en resistencia. Algo similar ocurre en “Las cosas que perdimos en el fuego”, donde la comunidad femenina se duele por las violencias cometidas hacia mujeres. A diferencia de *El romance de la negra rubia* donde el dolor nace a partir de una experiencia brutal como la quema.

En el cuento, los personajes establecen conexiones entre su experiencia como sujetos violentados y sus sentimientos implicados en las relaciones estructurales de poder. Es por eso que al comienzo de este es posible apreciar cómo un colectivo de mujeres logra unir fuerzas y atraer a otras compañeras que sientan el mismo malestar o que apoyen la causa: “desde hace tiempo formamos esta asociación donde nos juntamos al menos quince mujeres de distintas fisonomías, pero definitivamente elegantes” (Berbelagua 77). En la cita se menciona cómo las Azotadoras han consolidado un grupo de mujeres que manifiestan las emociones de indignación y un dolor común mediante el cual la experiencia se universaliza como afecto en contra del patriarcado. El afecto permite corporizar sus emociones a través de la performance. Allí la intensidad con la que emergen los vínculos dolorosos, actúan moviéndose contra el sufrimiento social y físico.

El proyecto de las Azotadoras podría convertirse, entonces, en una manera de responder al dolor de las otras, como un dolor al que no se puede acceder de manera directa, sino solo al acercarse. Responder al dolor depende de que se hable sobre este, que se practique ese dolor, que se sodomicen hombres para que se acerquen al afecto femenino. Según Sara Ahmed, el dolor en realidad empuja a las personas hacia la resistencia, lo hace precisamente porque lee la relación entre afecto y estructura, o entre emoción y política de una manera que deshace la separación entre la persona individual y los otros (264).

La respuesta al dolor que muestran los personajes femeninos del cuento de Natalia Berbelagua, apunta al llamado a la acción, pues las Azotadoras interpretaron que ese dolor está mal, que es una atrocidad, y que se debe hacer algo al respecto: “de ahora en adelante tendríamos un grupo, nos sentiríamos parte de algo (...) Ser la azotadora, jamás la azotada (Berbelagua 69). Precisamente esta cercanía entre el dolor e indignación les da la energía para reaccionar en contra de los profundos imaginarios sociales que carga la figura femenina. Cabe aclarar que la indignación no necesariamente es sinónimo de venganza, sino que en el cuento, esta provoca una reacción o afección. Es más, las Azotadoras no golpean hombres porque los odian, sino que con el látigo ellas pretenden dismantelar una estructura mucho más compleja, una dominación masculina <sup>28</sup> que naturaliza prácticas de violencias simbólicas, a través de una dominación que se inscribe como institución en las estructuras sociales.

---

<sup>28</sup>Remito a Bourdieu, Pierre. La dominación masculina, traducido por Joaquín Jordá. Editorial Anagrama, España, 2000, segunda edición.

Estar en contra de algo es también a estar a favor de otra cosa, una idea que todavía tiene que articularse. En la caso de las Azotadoras proponer una contrasexualidad a través de la figura de la Dominatrix es reconocerse a sí mismas como cuerpos hablantes que pueden acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación. La contrasexualidad se dedica a la deconstrucción sistemática de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género (Preciado 13). Por tanto, cuando las Azotadoras deciden sodomizar hombres, han nombrado aquello en contra de lo que desean luchar: el patriarcado, la diferencia sexual, las relaciones de género o jerárquica y el falocentrismo. La indignación no solo las mueve hacia un objetivo, sino que hacia una repuesta ante el sistema como tal que implica otras formas de relaciones de poder, incluyendo en este caso, la sexualidad.

En “La comunidad del azote” el sentido de colectividad de las mujeres significa abrir el mundo y reclamar sus espacios a través de los lazos afectivos. Según Sara Ahmed, los actos de protestas permiten sentir que lo que indigna no es inevitable (278), aún cuando la performance de la Dominatrix pueda sentirse, a veces, como imposible. Ciertamente, la indignación sin esperanza puede llevar a la desesperanza o el agotamiento producidos por la repetición de aquello en contra de lo que se está luchando. ¿Qué esperan las Azotadoras cuando ponen sus esperanzas en el látigo?, ¿qué afecto provoca la performance erótica en las propias mujeres que resisten?

En la conformación del grupo de mujeres Azotadoras, las chicas debían someterse a una rigurosa transformación. Lo primero consistía en perder el miedo, pero ¿qué asusta a las mujeres del relato? Según Sara Ahmed, el miedo envuelve a los cuerpos que lo sienten, como si procediera del afuera y se moviera hacia dentro (106). Las Azotadoras no tienen miedo al cambio, sino a repetir los actos performáticos<sup>29</sup> que siguen cosificando el imaginario de mujer débil. El miedo como un tercer afecto, al igual que el dolor y la indignación se siente como una forma desagradable de intensidad. En ellas el miedo crea un efecto de escaparse de aquello que no se es. Es decir, no se es una mujer sumisa: “Ser la azotadora, jamás la azotada. Premisa básica que nunca debe burlarse. Cuando golpeamos a un hombre, no recibimos nada de vuelta. Eso no debe permitirse” (Berbelagua 69). El miedo como consecuencia inevitable de la vulnerabilidad de las mujeres, funciona como una amenaza de la violencia patriarcal. En consecuencia, si las Azotadoras quieren tener acceso a la respetabilidad femenina, que tanto anhelan, deben salir de sus casas, mostrarse en público y sentirse seguras de habitar el espacio público o, más exactamente, de moverse solas en ese espacio. De modo que la pregunta sobre qué es temible para las mujeres del relato, se resume en que el miedo está ligado a la política de la movilidad (Ahmed 265). Entendiendo esta como la movilidad de ciertos cuerpos que no necesitan ni requieren la restricción impuesta por otros que los han vulnerado.

---

<sup>29</sup>Remito a Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós, 2017.

La vulnerabilidad que manifiestan, de manera explícita, los seis personajes femeninos al comienzo del cuento, moldearon las performance de otras mujeres que también fueron víctimas de la violencia de género y que se sumaron a la causa de las Azotadoras. La vulnerabilidad es un efecto que funciona para asegurar la feminidad como una delimitación del movimiento en público y una sobre-habitación de lo privado (Ahmed 117). A partir de esta afirmación, en el cuento se observa la transformación de las mujeres y los esfuerzos que realizaron para vivir una vida llena de excesos, a través de ejercicios cotidianos que terminaron siendo sus propios rituales performativos en espacios íntimos de disrupción.

También se observa el cuestionamiento a aquellas mujeres que no cumplan su misión como Azotadoras y terminen replicando el imaginario que tanto temen, la mujer sumisa. La Alegoría que muestran las Azotadoras presenta un pensamiento bajo la imagen de otro, ya que se describe a una mujer empoderada que lucha por una violencia de género y que, además, performa su cuerpo y un espacio íntimo mostrándose como una dominadora en la cama. Se muestra a la Dominatrix bajo una forma sensible de pensamiento e incisiva (Fontanier 86) que deja en estado natural la imagen de la dominación. Es por eso que, cuando las Azotadoras realizan la cita con el primer azotado, deben poner en práctica todos sus rituales debidamente aprendidos y reprimir aquellos afectos que solidaricen con el hombre a quienes están azotando:



Con el cinturón del mismo hombre le dieron el primer golpe, luego vinieron otros en las nalgas a punto de hacerlo sangrar, luego lo trataron como a un perro y lo obligaron a comer pellet. Tras dos horas de azotes lo desataron y lo acostaron en su propia cama. Estaba tan adolorido que apenas podía moverse (Berbelagua 81).

En la cita anterior se aprecia una escena crucial del relato. A raíz de esta situación se produce un quiebre en la linealidad de este. Luego de que el hombre es sodomizado por el grupo, una de las chicas, Nidia, vuelve a entrar a la casa, debido a la condición física de este, el cual ni siquiera era capaz de moverse. La Azotadora decide llevarle un vaso de agua con ibuprofeno, una ayuda necesaria para aquel momento, lo que no llamó la atención del grupo. El acto de solidaridad de Nidia no causó extrañeza en sus compañeras, hasta que la Azotadora tardó lo suficiente. Cuando Tatiana fue a buscarla la encontró desnuda acostada al lado de Ernesto, el azotado, lamiéndole las llagas de las heridas producidas por el mismo grupo de compañeras.

El acto de traición mencionado anteriormente, provocó el rechazo de las Azotadoras hacia su compañera, quien había transgredido una regla inviolable para el grupo: sentir compasión por el azotado. Ella no solo lo sintió sino que se dejó dominar por una sensibilidad femenina de la cual las Azotadoras pretendían erradicar. El acto de Nidia fue tan repudiado por el grupo, que Tatiana lo expresa de la siguiente manera:

Cuando comprendí lo que ocurría, me bajé del vehículo y abrí la maleta. Saqué el rifle y entré nuevamente a la casa, haciendo sonar los tacos contra la madera. Puse el arma en posición y disparé contra la lámpara, la foto de su madre y sus horribles botas... Salí con la cara sudada y la impotencia de no poder dispararle en los testículos, porque mal que mal habíamos hecho un trato de no caer a la cárcel (Berbelagua 82).

Nidia salió corriendo con mirada de culpa. Ese error le costaría su participación en el grupo y la rabia de su líder. Sin embargo, en la cita se observa que la rabia de Tatiana se canalizó en Ernesto y no solo en su compañera. La líder de las Azotadoras entendía que Nida se dejó llevar por su deseo de ayuda, porque en su interior se han naturalizado las prácticas de mujer buena, o de esposa servicial que es capaz de volver a pesar de las adversidades, para ayudar a su hombre. Como el ángel del hogar que dominado por el sentimiento de amor se sitúa en su papel.

Finalmente, el amor se vuelve un signo de la femineidad respetable de las cualidades maternales narradas en el final del relato. En “La comunidad del azote” la reproducción de la temida femineidad está ligada a la reproducción del ideal de virgen María. La figuración potente de disciplina y del deber ser de las mujeres. Hacia esta figura y su reproducción se ha generado un sentimiento de odio, de parte de las Azotadoras que no se presenta simplemente como una emoción que explica el final del relato, sino que es un afecto producido por el mismo contexto en que se mueven las mujeres y sus afectividades.

Por el contrario, el odio es una emoción intensa que implica un sentimiento de estar en contra de. Nidia es el reflejo de una resistencia que no siempre logra sus objetivos. Para generar un cambio efectivo debe existir una toma de conciencia, pues los imaginarios que carga el cuerpo femenino vuelven a ponerse en escena de modo natural. La mujer ha sido domesticada por años, así que librarse de las etiquetas femeninas es una lucha que aún está en proceso.

El error de Nidia fue dejarse llevar por sus propios actos performáticos reproducidos sin toma de conciencia, ya que el sujeto solo logra resignificar sus actuaciones cuando entiende que desde la enunciación y la corporalidad solo se están volviendo a poner en escena los múltiples repertorios que se utilizan a la hora de mostrar la construcción de feminidad.

A modo de cierre del capítulo, en “La comunidad del azote” los afectos guían una estructura narrativa circular que termina con la misma problemática con la que comienza. Luchar contra la violencia estructural patriarcal. Desde los afectos de indignación, dolor, esperanza, miedo, odio y amor, los personajes femeninos son afectados por las vicisitudes de un contexto en el que las mujeres reclaman un espacio el cual habitar políticamente. Por tanto, la resistencia que protagonizan las Azotadoras a través de sus performance erótica, alegoría de la Dominatrix no hubiese podido llevarse a cabo sin el potencial energético que se desprende de los propios afectos.

#### **Capítulo 4: Resistencia performática por medio de la figura religiosa en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara**

Las publicaciones de *El romance de la negra rubia* y *La Virgen Cabeza* se enmarcan dentro de una corriente denominada la Nueva Narrativa Argentina (NNA), categoría acuñada por la profesora y crítica, Elsa Ducaroff. Según su propuesta, una buena parte de la literatura publicada en los años 2000 comparte ciertas características, entre ellas un tratamiento de temáticas de sensibilidad social que ha contribuido a la inclusión de sectores históricamente marginados, como por ejemplo la villa miseria y la condición femenina.

En diálogo con la producción de los escritores de esta generación, Gabriela Cabezón Cámara, se caracteriza por representar una realidad desde sectores cuya voz tienen escasa llegada en los grandes medios. También la escritora aborda la elección de temáticas sociales que refuerzan el anclaje de los relatos del presente histórico. Considerando que contextualmente a comienzos del siglo XXI, la sociedad Argentina es desestabilizada por una exorbitante deuda con el fondo monetario internacional. Esto desata corrupción en instituciones del Estado, provocando un desequilibrio gubernamental que se refleja en el empobrecimiento de la clase media y la profundización de la pobreza en las villas miserias. Este tipo de contextos abren una posibilidad de producir la representación de problemáticas a través de personajes que se desplazan como actores y observadores de un segmento de la sociedad que permanece oculto de la agenda de la opinión pública y, si es enfocado es para ser demonizado (Ponze 33).

En este capítulo se pretende analizar la novela *La Virgen Cabeza* de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara. En ella se aprecia una narración en primera persona, en que Catalina, una joven periodista, da cuenta de la fama de Cleopatra, una travesti mística que afirma comunicarse con la Virgen. El relato de Cabezón Cámara transcurre en el espacio urbano de la villa miseria, mostrando las condiciones sociales de los explotados de esos lugares. La narración trata de un milagro y sus consecuencias, contando en retrospectiva la vida de Cleo, quien desde su fe convoca a los habitantes de la villa para mostrar los milagros de la Virgen y la petición que la divinidad tiene para ellos. Esta consiste en la construcción de un estanque para la cría de peces, lo que les permitirá vivir un periodo de prosperidad, hasta que se vea arrasada por el negocio de las inmobiliarias y la corrupción política. La cual es complementada por la violencia policial en este espacio marginal.

Con base en lo anterior es que se plantea como hipótesis de lectura que en este texto se produce una resistencia por medio de una narrativa de la performance. Esta involucra la exposición de un cuerpo travesti que desacraliza la figura religiosa de la Virgen María y la resignifica a través de una resistencia que se opone al poder de un Estado patriarcal. Sin embargo, el acto performático, observado en la novela, termina siendo cooptado por el mercado y los medios de comunicación, posicionando a este en un lugar de privilegio y, subordinando cualquier tipo de resistencia que lo desafíe.

#### **4.1 Exposición performática del cuerpo femenino y su resistencia**

El inicio de la novela parte con el relato de Qüity (el sobrenombre que recibe Catalina), una periodista que se dirige a la villa El Poso para cubrir la vida de Cleopatra. La irrupción de estos dos personajes principales, sus referencialidades (Mieke Bal 87), las transgresiones (Vladimir Propp 37) que realizan y, su relación con el resto de los personajes de la villa miseria (Mieke Bal 87), será clave para abordar cómo se manifiesta la resistencia de una travesti que desafía las normas heteropatriarcales.

En *La virgen cabeza* existen personajes que funcionan como nexos que justifican el acercamiento entre las realidades que se presentan en ella. Este es el caso de Daniel, fotógrafo y compañero de la periodista, quien motiva a la mujer a emprender el camino hacia la villa, para archivar la historia de Cleo. Aunque Qüity tiene una sensibilidad por los problemas sociales se debate entre su cultura letrada y la cultura popular que encuentra en la villa, la que se nutre de santos paganos y cumbia villera. Entre Catalina y Cleo se genera una dicotomía que se expresa en la verbalidad de ambos personajes, ya que Cleopatra desde la oralidad va transmitiendo sus ritos paganos a la villa. Por el contrario, Qüity, desde la escritura periodística archiva este mundo que considera, en ocasiones, desprovisto de seriedad. Debido aquello, la existencia de estas dos realidades que coexisten en el seno del relato es narrada a partir de dos voces que se presentan de manera alternada desde las singularidades subjetivas de ambos personajes.

Los prejuicios que se abordan en el texto, por parte de la visión de de Qüity, se verán modificados cuando ella termine pasando gran parte de su tiempo con los habitantes de la villa El Poso. Las concepciones preconcebidas de la periodista sobre los villeros se verán puestas en discusión cuando Cleo le pida que escriba su historia. El recuerdo de este diálogo aborda el primer encuentro entre ambas mujeres. Cleopatra lo menciona así:

Tenías zapatillas y pantalones de aventura, la misma clase de ropa que te ponés ahora para ir de vacaciones a la selva; te creías que ir a la villa era ir de safari, qué sé yo qué te creías, parece que no te habías dado cuenta de que nosotros nos vestíamos normal, como todo el mundo, con ropa de ir a trabajar o de ir al baile o de estar en casa, no como vos que te venías como si fueras a cazar un oso o a pisar arenas movedizas (Cabezón Cámara 22).

La pareja protagonista representa el acercamiento entre dos realidades de la sociedad. Mostrando la villa miseria como un espacio urbano donde habita una de las fuerzas antagónicas de la ciudad de Buenos aires. El tránsito geográfico que realiza Qüity evidenciará este antagonismo a partir de la distribución demográfica de la ciudad y sus apartados:

La pampa se ondula de trecheo en trecho y en esos trechos la pirámide social se hace geografía; el agua cae para abajo, claro, y, todavía más claro, abajo están las villas. Arrastra los ranchitos más precarios y de vez en cuando ahoga a alguno (Cabezón Cámara 51).

Lo que hace, finalmente, Qüity es mostrar las condiciones sociales de los explotados de El Poso, donde la vida de las personas no cumple la norma básica de los derechos humanos. En este sentido, las diferentes interpretaciones del mundo se verán nutridas por la íntima relación entre ambas mujeres.

La relación de Catalina y Cleopatra se verá constantemente marcada por oposiciones dialécticas entre el pesimismo y el optimismo de ambas. Por un lado, Qüity apoya sus ideas a partir de explicaciones racionales y escépticas: “Cleo sigue jurando que la Virgen cumplió su parte y sigue rogando por aquellos de nosotros que murieron. No me engañan Cleo ni su Virgen” (Cabezón Cámara 59) Por otro lado, Cleopatra, desborda misticismo a partir de sus diálogos con la Virgen María: “-Perdón, perdón, bondadosa y clemente vencedora de la serpiente, voy a callarme la boca, os juro” (Cabezón Cámara 62). Entre ambas personajes no solo se observa la pugna entre la cultura letrada y popular, sino que también, el paradigma científico occidental y el misticismo latinoamericano.

En el texto se aborda la mirada de lo otro, la cual se traduce en exclusión en sus formas económicas, urbanas y exclusión de las identidades de género disidentes de la hegemonía heterosexual. La referencialidad de los personajes a partir de su género y por consecuencia su actuar (Mieke Bal 88), se verá completamente quebrada por la función transgresora (Vladimir Propp 37) que presenta Qüity y Cleo. Los imaginarios que carga la figura femenina se verán trastocados por una performance de tipo ritual (Taylor 11) que transformará a un travesti en una médium entre lo terrenal y lo celestial. Esto permite cuestionar, desde la marginalidad, la violencia institucional hacia los más vulnerables y la violencia de género manifestada, sobre todo, en la prostitución: “Qüity, mi amor, me pasó de todo a mí, no me humilla nada ya (...) Vos que te calentaste conmigo viendo bien de cerca lo puta que era, no me podés venir con estas pelotudeces ahora, corazón” (Cabezón Cámara 19).



Un punto interesante de la novela es la transgresión en la construcción genérica de los personajes principales. Qüity, está claro es mujer. Cleo, en cambio, tiene órganos sexuales de hombre, pero se traviste y desenvuelve como una mujer a pesar de su llamativa estatura: “el metro noventa de Cleo era demasiado para todos los trapos de la reina de la tv” (Cabezón Cámara 19). De la relación entre ambas personajes surge la contestación heterosexual de la categoría sexo-genérica (Butler 22), pues en un inicio, Catalina se muestra como una mujer heterosexual, no obstante, a medida que se integra en la villa su sexualidad va mutando hasta que termina enamorándose de Cleopatra: “Estás cada vez menos prejuiciosa, primero te cogiste a un negro como yo y ahora te agarró un lesbianismo bizarro: te querés garchar a una negra travesti” (Cabezón Cámara 118). En esta cita se observa la interseccionalidad entre lo binario: racial y de género, ya que el negro hace referencia al villero, lo excluido y la otredad.

En el personaje de Cleopatra la función transgresora (Vladimir Propp 37) es mucho más evidente. La actitud femenina que presenta es validada por la relación que Cleo tiene con la Virgen y por el imaginario de feminidad que esta figura religiosa carga. Desde el punto de vista de su sexualidad, la protagonista asume una contrasexualidad (Preciado 20) a partir de su cuerpo abyecto, que por primera vez se toma la palabra y reclama su propia identidad:

Loca me dijeron muchas veces, desde chiquita, a todas las mariquitas nos dicen locas, y ni hablar de los que hablamos con la virgen o con algún santo o con Dios mismo: todos piensan que estamos de la mente, relocos se creen que estamos, no sé por qué, es así, no me puse a pensarlo demasiado (...), pero no soy loca, nunca me sentí loca a pesar de cómo vos me hacés aparecer en tu libro, Qüiy (Cabezón Cámara 123).

Cleo reúnen una serie de desplazamientos contranormativos representados en el cuerpo y en las performatividades del género en disputa<sup>30</sup>. Las corporalidades se manifiestan en toda su materialidad como cuerpos contrasexuales violentamente vulnerables. Por una parte, existen personajes que gozan irreverentemente de los placeres: “nosotros cogíamos también, claro: nos dedicamos exclusivamente al placer” (Cabezón Cámara 81). Por otra parte, el relato muestra personajes que sufren y mueren en manos de una matriz social que desecha los cuerpos abyectos<sup>31</sup>, los cuales evocan una diferencia por su condición subalterna. Esta afirmación puede verse en la siguiente cita: “mirarla a los ojos que le quedaban vivos en la carita carbonizada no me hizo añicos (...) acercarle el cañón de la 38 a la sien no me hizo añicos (Cabezón Cámara 43).

En la villa, los personajes viven tensionando la originalidad performática de los imaginarios femeninos, contruidos a partir de subjetividades que responden a una era farmacopornista. Los géneros y las sexualidades se visibilizan en todo momento y sin pudores, a través de prácticas y experiencias contranormativas. Estas prácticas, según el poder hegemónico, son las que desestabilizan el orden social, por tanto, el tráfico de personas, la violación, explotación sexual y la discriminación homofóbica y transfóbica penetra, en El Poso, como una consecuencia de la inmoralidad de sus habitantes. A partir de este contexto el orden y la fuerza policial se sienten con el derecho de erradicar a estos sujetos que degradan moralmente a la sociedad.

---

<sup>30</sup>Remito a Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós, 2003.

<sup>31</sup>Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1998.

El enfrentamiento de un espacio de prácticas y experiencias de género, elabora la construcción de un espectáculo performático, el cual se monta a partir de una revelación religiosa que sincretiza con una cultura cristiana y con una experiencia villera. La villa es el espacio urbano, un escenario performático donde se realizan ritos religiosos y milagros que dialogan en torno a la violencia estructurada y estructurante: “todos rezaban. Se sabían la oración y la decían en voz alta, mirando para abajo” (Cabezón Cámara 59). Estos acontecimientos permiten identificar un tipo de performance ritual encabezado por Cleopatra: “una travesti que organiza una villa gracias a la comunicación con la madre celestial, una niña de Lourdes chupapijas, una santa pura y con verga (Cabezón Cámara 31). Cleo convoca a los habitantes para cumplir el deseo que, en algunos de sus raptos religiosos, la virgen le ha encomendado, el cual consistía en construir un estanque para la cría de peces. Cumplida esta orden, la villa se vuelve un oasis donde todo es fiesta y abundancia y dónde comienza a reproducirse el ritual pagano-religioso como un performance que se origina con el deseo de transgredir lo cotidiano (Taylor 25).

Aquí, clase, género y sexualidad no forman estructuralmente matrices jerárquicas, pues El Poso se mantiene al margen de las políticas del resto de la configuración social. Por tanto, la performance ritual de la novela produce en este contexto manifiestos políticos de resistencia, en el cual un grupo villero expresa su sentido de identidad a través de conductas restauradas (Taylor 26).

Las conductas restauradas o dos veces actuada (Schechner 35) que realizan los habitantes de la villa, presentan a la protagonista como la voz profética que tiene comunicación directa con la Virgen María: “Cleopatra que ejerció todos sus talentos a la sombra de la cabeza de la Virgen” (Cabezón Cámara 9). La divinidad acompaña a Cleo en su cotidianidad, ya que la cabeza de la virgen (un pedazo de cemento) representa la reliquia material donde se concentra la fuerza transgresora de la performance.

Los villeros participan del ritual entonando una ópera cumbia como oración de una comunidad devota que da rienda suelta a la ilusión celestial. Dentro de estas características, el fenómeno de la lengua cumbianchera es el medio por donde se da a conocer los mandatos de la divinidad y, el cuerpo transgresor de Cleopatra, el soporte físico disruptivo. Lamentablemente, este oasis no iba a durar para siempre, porque la represión en contra de estos sujetos marginales iba a recaer con la dureza de la violencia institucional representada sobre todo, por la brutalidad policial que lleva adelante el operativo de desalojo de la villa: “no imaginamos nunca la ferocidad de la represión: nos echaron un ejército encima, solo puedo comparar el aparato de infantería que nos mandaron con el *Likud* en Palestina” (Cabezón Cámara 134). Como un hecho sangriento, la masacre -aludida numerosas veces como el suceso que provocó el vuelco de los personajes principales- tiene lugar en el desalojo, donde la expulsión de los habitantes de El Poso, termina con la muerte de muchos sujetos, incluido la muerte de un niño: “Había visto en las filmaciones ese cuerpito desordenado por la muerte, la sangre fluyendo de su cabeza hasta que se secó” (Cabezón Cámara 12).

Retomando lo expuesto en este apartado, la masacre que se representa en el texto, deja en evidencia cómo el poder hegemónico intenta erradicar sujetos que amenazan con el orden social, pues sus prácticas y performance están fuera de la norma. La diferencia que presentan los villeros encierra en sí misma el germen de la abyección, aunque no necesariamente la contenga (Figara 131). Un ejemplo de esto lo representa la figura de Cleopatra. Este personaje es doblemente controversial bajo las lógicas del poder dominante, ya que es villera travesti y se comunica con la Virgen María. Según Mieke Bal, un personaje que transgrede las normas o ciertos órdenes rompe inmediatamente con su referencialidad de sexo y género (91). Esto significa que Cleopatra debería (re)producir cierta masculinidad o femineidad que no se observa en la novela. Por el contrario, el actuar de Cleo, trastoca los actos performáticos femeninos, tensionando su reproducción: “La verdad es que no fui nunca un macho, querida mía” (Cabezón Cámara 22)

En Cleo, los imaginarios operan readecuados a prácticas de resistencia desde su condición de travesti, puesto que la configuración de imaginarios colectivos, como menciona Castoriadis, desplaza sus símbolos hacia otras significaciones (186). Esto se observa en los siguientes ejemplos. El ideal de mujer bella no podría operar en este personaje porque se traviste, pero este atributo femenino se resignifica y la protagonista es de una belleza divina. El ideal de mujer pura no podría operar porque el personaje se prostituye, no obstante, su comunicación con la Virgen la vuelve como una santa. En efecto se observó cómo el engranaje de símbolos logra readecuar sus cosificaciones femeninas, en un cuerpo que resiste al poder patriarcal y que políticamente le hace frente a las esferas de poder.

## 4.2 Una divinidad abyecta y los afectos de dolor

Entre Cleopatra y la Virgen María existe una complicidad femenina, a partir de afectos que logran que ambas declinen en clave de sacrificio y entrega. Por un lado, la divinidad entregó su cuerpo al espíritu Santo para procrear al niño Jesús y, por otro lado, Cleopatra se entrega en cuerpo y espíritu para cuidar a todos los villeros de El Poso: “Les daba sermones y los pibes la escuchaban y de apoco se iban “rescatando”, decían ellos, inmersos también sin darse cuenta en el campo semántico de la salvación” (Cabezón Cámara 88). Los marginados y desamparados encuentran un consuelo e integración en esta figura, que al igual que María cumple un rol de contención materna.

En *La Virgen Cabeza*, Cleopatra expone un cuerpo travestido que deviene femenino-performado y santificado. Los afectos que provoca la protagonista en quienes observan la exposición de su cuerpo y sus sermones en la villa, son de admiración y respeto, ya que muchos hombres fueron testigos de cómo la Virgen salvó a la travesti y además, como su relación con la santa ha provocado que exista abundancia de peces para alimentar a todos los que viven allí. Con el milagro ocurrido en la villa, Cleo se transformó en una médium de los marginales, de las mujeres, prostitutas y faloperos. Como se aprecia en la siguiente cita: “Desde que la Virgen anda por acá la villa está muy tranquila. Muy tranquila está. Los quilombos los tenemos con los de la Cóndor ahora. Hasta los faloperos madrugan para escucharla a la Hermana que los consuela a todos” (Cabezón Cámara 38).

La relación entre la Virgen María y Cleopatra surge a partir de un incidente de violencia represiva y sexual por parte de los policías. Después de esa detención, Cleo, escuchó la voz de la Virgen. A partir de ese momento todos los villeros la respetaron como a una divinidad:

“marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho”, le pegaron y se la cogieron entre todos, incluido los presos (...) a punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría, tuvo una visión: (...) me sentó en sus rodillas y me dijo que no me preocupe, que ella me iba a cuidar, que a ella no le iban a matar más hijos, que qué se creían. Me dijo que tenía que cambiar de vida (...) Los canas casi se mueren: ellos creía que yo estaba muerta y yo me levanté como si nada (Cabezón Cámara 35-36).

Como se mencionó en la cita anterior, la Virgen no va a dejar que le maten más hijos. En pacto con Cleo, los cuidará hasta el día de la masacre. Se puede observar en la novela que no bastó la presencia de ella para detener la violencia y la represión que los policías ejercieron el día del desalojo en la villa El Poso. El poder hegemónico heteropatriarcal arremete con tal brutalidad que ni Cleopatra junto a la figura femenina de la Virgen pueden resistir. La intención del Estado es eliminar estas villas y sus habitantes, ya que es tan alto el nivel de precariedad material y cultural que presentan, según los dueños del capital, que lo único que provocan es el retraso del progreso de la ciudad de Buenos Aires. Es por eso, que la aparición de la Virgen María es clave en la narración, pues el milagro le permitió a los villeros reestructurar sus propios modos de producción.

El cuerpo de Cleopatra no responde a las lógicas del mercado. A pesar de aquello, este personaje logra posicionarse en un lugar de privilegio apoyado por un numeroso grupo de personas pertenecientes a las villas miserias que se ven afectas por las desigualdades del sistema económico. Gracias a su popularidad, la protagonista aparece en la televisión abierta, los diarios e investigaciones universitarias. El milagro de la Virgen y los rituales performáticos realizados en la villa, que por supuesto encabezaba Cleo, les permitió poder mostrar sus propias escrituras corporales, es decir, a través de sus cuerpos resistir a la subalternidad que carga la diferencia binaria.

En Cleopatra, se erosionan figurativamente las fronteras entre lo íntimo y lo público. Ya que en su lucha se encuentra el poder político al servicio de los intereses económicos del mercado inmobiliario y la aplicación de la ley en manos de la corrupción de los jueces. La performance de la protagonista y los rituales de la villa El Poso genera numerosos afectos y un espectáculo, que las cámaras ayudan a mediatizar. Debido a esto, la villa fue completamente intervenida con cámaras que filmaban cada momento de la cotidianidad de sus habitantes. Ellos, los que estaban afuera, no solo son intervenidos y vigilados por el poder represivo, sino que también son observados por un nosotros que legitima simbólicamente el sacrificio de los cuerpos abyectos que reproducen las cámaras: “Desde que las murallas de la villa habían sido erizadas de cámaras, la rutina devocional de la “Hermana” parecía la puesta en escena de una diva de la tele. Cleopatra (...), adoptó después de que Dios le habló, un look Eva Perón” (Cabezón Cámara 33).



La historia de Cleopatra se encuentra afectada por un ambiguo sacrificio que tiene como referente el imaginario femenino de la Virgen María y, como se apreció en la cita anterior, el de Eva Perón. La energía afectiva de Cleopatra se proyecta hacia quien la observa desde su corporalidad-santa-abyecta. Su cuerpo travesti afecta espacios de socialización y las emociones que provoca su particular transformación en una médium, moldea la forma del contacto entre ella y los villeros.

Las emociones que se despliegan de la exposición de los rituales de Cleo, involucra (re) acciones y relaciones de acercamiento con la Hermana. Los sentimientos de lo villeros se generan en la medida en que se ven beneficiados por las bondades que les ofrece la Virgen María: “el escultor, las travestis, las pibas, los pibes chorros, estaban todo reunidos ahí convencidos de que la Virgen iba a protegerlos” (Cabezón Cámara 56). Este convencimiento se traduce en lealtad con la médium. Mientras que al verse en peligro sus afectos dan forma a diferentes acciones para resistir. Por ejemplo, el día que las travestis fueron a reclamar justicia: “Fuimos a reclamar justicia y que nos pusimos nosotras, todas las travestis de la villa, al frente de la marcha cuando fuimos para la intendencia a pedirle, a exigirle más bien, a Baltasar que respetara nuestros derechos” (Cabezón Cámara 93). Marcha que también encabezó Cleopatra y que generó una unión colectiva de resistencia.

La novela también presenta emociones colectivas. Estas se evidenciaron el día de la masacre, cuando los policías arrasaron con la villa. Esa imagen que captaron las cámaras produjo sentimientos inmediatos. La captura de las muertes abre el cuerpo hacia otros cuerpos. En otras palabras, el dolor como sentimiento que produce el mismo afecto, crea la impresión de una superficie corporal circulando a través del espacio público. ¿Cómo el dolor corporal que se narra en la novela moldea el contacto con otras experiencias vividas de dolor? El dolor generalmente se ha descrito como privado. Por el contrario, según la académica Sara Ahmed, el dolor de los otros se evoca continuamente en el discurso público (47).

En la novela el dolor se expresa como sentimiento colectivo por la situación de vulnerabilidad en la que se encuentran los personajes, pero también como sensación física. Los villeros son atacados, golpeado, baleados, y muchos de ellos asesinados. La represión policial afecta específicamente al cuerpo, provocando intensidades de dolor, así como también afecta a una comunidad que se duele en torno a las muertes que presencia. En resumen del apartado, aunque el dolor pueda parecer evidente, este involucra formas completamente diferentes de asociaciones entre sensaciones y otros tipos de emociones. Ya que a los policías les excita el dolor ajeno, otros televidentes se alegran con las muertes de estos marginales y otras personas las sufren. A través de experiencias sensoriales como el dolor, Cleopatra y los villeros resisten y luchan contra toda la violencia ejercida en contra de los cuerpos abyectos.

### **4.3 La paradoja del arte de la resistencia: Cuerpo travestido como objeto**

El cuerpo travestido de Cleopatra, performatiza una resistencia al poder heteropatriarcal. Una lucha que, pese a todos los esfuerzos, igualmente logra ser coaptada por el mercado. La performance realizada en la villa El Poso, los rituales en torno a la cabeza de la Virgen y las oraciones mezcladas en un tono ceremonial religioso y cumbia villera, entran al sistema del espectáculo globalizado. Su creadora, Cleopatra, comienza a mercantilizar las conexiones celestiales con la virgen y junto a la villa, construye un negocio, que les permitió convertir la cabeza de la virgen en una lujosa joya:

Para la cabellera, le pusimos dieciséis mil trescientos cincuenta y un hilos de oro blanco de veintidós quilates (...) Le pusimos dientes también; los mejores dientes que te puedas imaginar, mi vida, diamantes blanco azulados, usé setenta y cuatro (...) Le puse rubíes a esos labios finitos que tiene y que usa para dar consuelo, cincuenta y cinco rubíes (Cabezón Cámara 157).

En la cita anterior, se observa cómo Cleopatra sufre un fetichismo extremo por las joyas que integran la cabeza de la virgen. El deslumbramiento que producen estas perlas preciosas no le permiten ver la relación de explotación que conllevan. No solo lo material es coaptado por las relaciones comerciales, sino que también el mensaje que la Virgen María entrega. Este es capturado por las manos del mercado que transforma toda forma de creatividad en consumo, como sucedió con la ópera cumbia: “eso es algo que todo el mundo conoce; aparece en la tele, en las revistas, en los diarios” (Cabezón Cámara 153).

El proceso de mercantilización expuesto en la novela es una muestra de cómo el sistema económico, en el contexto de la era farmacopornográfica, termina por coaptar y reducir cualquier representación transgresora de la sociedad. Lo artístico-performático y religioso es considerado un producto de compra y venta que entra al mercado de las artes y se reproduce a gran escala. Algo similar ocurre con Cleopatra, quien para sobrellevar su vida fuera de la villa se adapta al entorno acomodado del barrio consumista de Miami, a través de una postura discreta lejos de la violencia de las villas miserias, pero cerca del espectáculo: “Qüity, mi amor, yo me doy cuenta de que estoy en la tele por la Virgen y por los muertos y por vos que escribiste casi todas las letras de la ópera cumbia que me lanzó al firmamento de la fama mundial” (Cabezón Cámara 24).

Ambos personajes principales, experimentan una transformación cuando deciden vivir en Estados Unidos. Allí, Cleo es una madre de familia, una esposa y una estrella de la música popular. Pasó de ser la Hermana de la villa El Poso, a una mujer popular que se enriqueció con sus luchas de resistencia. Una irrisoria paradoja: la obra-cuerpo se materializa y se convierte en un producto. Si se piensa en los dolorosos momentos que vivió Cleo y lo villeros el día de la masacre, se observa cómo ella encabezaba una causa social que, sin embargo, por momentos se vio socavada por su propia condición corporal y la corrupción del poder: “Nos tocó la nueva vida en el american dream para cantarle sin fin a todita la Florida” (Cabezón Cámara 15).

Cleopatra lleva en su cuerpo de religiosa, la impronta de su devenir: cuerpo travestido y santificado. Su corporalidad ha producido afectos de admiración a partir del dolor y la violencia represiva de los habitantes de las villas miserias. Pero también, a partir de la instalación de ritos performáticos que ponen de manifiesto un cuerpo en trance que es capaz de volverse explícitamente en un producto. En ella se observan transgresiones a nivel religioso- discursivo, sin embargo, existen contradicciones a nivel corporal, puesto que la protagonista en su deseo de convertirse en mujer, reproduce imaginarios femeninos que su propia condición de travesti tensiona. Por un lado, es una religiosa villera y por otro lado, su apariencia física ha sido moldeada de acuerdo a un capitalismo farmacopornográfico que, según Paul Preciado, inaugura una nueva era en la que el mejor negocio es la producción de la especie misma y sus imaginarios (30). Un ejemplo claro de lo expuesto, es la intervención mamaria que Cleopatra se realiza: “me pagó estas tetas a los diecisiete. Me quería él, y cogirme me cogían todos” (Cabezón Cámara 137).

El cuerpo de Cleopatra irrumpe como una corporalidad excitable en el centro de la acción política. Es un objeto de una acción estatal e industrial minuciosa cuyo volumen afectivo está puesto al servicio del consumidor (Preciado 48). Es más, su cuerpo reproduce los cánones de belleza impuesto por el mercado, imperando en ella el imaginario de mujer barbie o muñeca de artefacto: “con el pelo recogido como la abanderada de los humildes, caminando a los saltitos como la reina de la TV y rubia como las dos, la “travesti santa”, rodeada por una corte de putas, nenes y travestis, predicaba abrazada a la estatua de la Virgen” (Cabezón Cámara 34).

*La Virgen Cabeza* presenta un modo de resistencia paradójico. La ironía final del relato es que Cleopatra y Qüity terminan criando a su hija en Miami y reproduciendo los roles de género de la maternidad. En un lugar simbólicamente apetecible, el cual se transformó en el paraíso artificial de ciertos sectores de la sociedad Argentina. Allí ambas personajes disfrutaban de los privilegios de la fama, así como también de una vida familiar como es posible apreciar en la siguiente cita: “Buenos días, Qüity, mi amor, empezó a aparecer Cleo. Bella y parlante como es, nunca aparece sencillamente. Toda hogar, mate y medialunas, la oí, la olí y por fin la vi” (Cabezón Cámara 15).

La marginalización que se reconoció en un principio en la villa hacia la figura de la protagonista, se ve contrapuesta con las fronteras materiales que les ofrece a ambas mujeres su nuevo lugar de residencia. En un inicio se observaba cómo clase, género y sexualidad no formaban internamente matrices de jerarquía, ya que existía una lucha resistente por tensionar los engranajes hegemónicos de poder. Sin embargo, al finalizar la novela, queda en evidencia cómo en el mercado existen diversas figuraciones operando, que tienen la facultad de reorganizar los estamentos jerárquicos, y quien posee o adquiere privilegios económicos se acomoda al capitalismo financiero global, como sucedió con Cleopatra.

En conclusión, la resistencia performática que Cleopatra realizó, a través de rituales paganos-religiosos, logró impactar a los villeros/as y a los medios de comunicación. Hizo tomar de conciencia a su comunidad de la violencia que sufrían por parte del Estado, y los hizo reaccionar frente a las diversas formas de vulneración: “Los villeros empezaron a ir a las universidades para contar su experiencia autogestiva, a ser entrevistados como ejemplo” (Cabezón Cámara 89).

La performance religiosa de la Hermana Cleopatra no solo tensionó imaginarios femeninos, sino que también a los poderes facticos, entre ellos a la iglesia. Pues la Virgen María en su condición de mujer silenciada, logra comunicarse con una travesti, pobre, prostituta y villera.

Lo que queda en evidencia es el poder del mercado que logró coaptar una performance de resistencia y una ópera-cumbia villera en un fetiche que solo buscaba entretener y reducir a la mínima expresión la resistencia de todos los marginados de la villa El Poso.

*¿Existirá la Virgen y le dará por los clásicos y las putas pobres?* (Cabezón Cámara 17).

## CONCLUSIONES

En el análisis expuesto se ha realizado una interpretación de cómo se presenta el cuerpo femenino que resiste a la construcción social que determina la manera de ser y actuar el sujeto mujer, en la narrativa contemporánea. El corpus seleccionado se enmarca en un contexto donde es relevante destacar que a nivel social, las escritoras latinoamericanas son parte de un movimiento emancipatorio con respecto al rol de la mujer en las esferas públicas. Las narradoras se posicionan en un campo cultural que por mucho tiempo estuvo dominado por las representaciones que los hombres realizaban sobre lo femenino. Hoy se observa un aumento de publicaciones y premios hacia la escritura de mujeres. Debido a esto, estudios han intentado demostrar que existen rasgos estilísticos y temáticos en sus escrituras.

Esta tesis demuestra que en los cuatro textos seleccionados sí se encontraron elementos comunes, tanto a nivel narratológico, así como a nivel temático. Desde el punto de los personajes, todas son mujeres que se han visto vulneradas o violentadas por las esferas de poder y el sistema heteropatriarcal. Recordemos a las mujeres quemadas de Mariana Enríquez y las Azotadoras de Natalia Berbelagua, personajes que explícitamente manifiestan el repudio hacia la violencia genérica de la cual son parte. Ambos textos muestran una resistencia colectiva que se manifiesta y se expresa a través de la quema del cuerpo femenino, en el caso de “Las cosas que perdimos en el fuego” y la performance erótica, en el caso de “La comunidad del azote”.



En lo que respecta a la interrogante sobre las características y el estilo de la escritura de mujeres, esta investigación utilizó el concepto de escritura feminizada de la académica Nelly Richard, la cual considera que cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad en contra del formato reglamentario de la cultura masculino-paterna y, cualquier escritura que elija hacerse cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino pulsional desplegaría la subversión de lo femenino (19). En el corpus se demostró cómo la subversión de lo reglamentario se aprecia desde las prácticas cotidianas de los propios personajes femeninos, quienes utilizaron un elemento en común en sus transgresiones: la performance. Queda en evidencia que todos los personajes principales transgredieron su referencialidad genérica, a través de la resignificación de actos performativos archivados culturalmente. Recordemos que en *El romance de la negra rubia* y *La virgen Cabeza*, ambos personajes tensionaron las concepciones femeninas heteronormadas. Gaby como una mujer-ocupa-monstruosa y Cleopatra como una travesti-santa-villera.

La forma en que se analizaron e interpretaron los textos escogidos fue la siguiente: en el caso de “Las cosas que perdimos en el fuego”, de Mariana Enríquez los modos y formas de resistencia de los personajes femeninos, representaron una lucha por tensionar el rol de la mujer en la sociedad y el papel que esta juega en las esferas de poder y el mercado. Por tanto, a través de acciones performáticas como quemarse, haciendo una alegoría a la histórica quema de brujas, los personajes manifestaron una resistencia que puso al cuerpo femenino en una posición de enfrentamiento con el sistema imperante.

En *El romance de la negra rubia*, de Gabriela Cabezón Cámara se produjo una resistencia que involucró la quema de un cuerpo femenino. Este se opuso al poder del Estado patriarcal. Sin embargo, el acto performático de quemarse, observado en la novela, terminó siendo cooptado por el mercado. En “La comunidad del azote”, de Natalia Berbelagua se produjo una resistencia que involucró la exposición erótica del cuerpo femenino. Este se opuso a las prácticas que realiza el sujeto mujer en las relaciones interpersonales, las cuales continúan reproduciendo una violencia de género. En *La virgen Cabeza* de, Gabriela Cabezón Cámara se produjo una resistencia que involucró la exposición de un cuerpo travesti. Este desacralizó la figura religiosa de la Virgen María y la resignificó a través de una resistencia que se opuso al poder de un Estado patriarcal. Sin embargo, el acto performático terminó siendo cooptado por el mercado y los medios de comunicación, posicionando a este en un lugar de privilegio y, subordinando cualquier tipo de resistencia que lo desafíe.

Como se observó, tanto en *La virgen Cabeza* como en *El romance de la negra rubia*, el mercado funciona como una estructura coartadora del arte de resistencia. Este es capaz de readecuarse, incluso cuando la performance pone en desequilibrio y tensiona sus propias estructuras. Le ofrece al arte la posibilidad de venderse masivamente a cambio del control de todas las subversiones. Todo esto, apoyado por los grandes medios de comunicación, que exponen este arte como un fetiche social.

Una vez establecida algunas interpretaciones de los textos es preciso volver a la hipótesis central de esta investigación. Esta propuso que los modos y formas de resistencia de los personajes femeninos de las novelas *El romance de la negra rubia* y *La virgen cabeza*, los cuentos “La comunidad del Azote” y “Las cosas que perdimos en el fuego” representan una lucha por tensionar el rol de la mujer en la sociedad y el papel que esta juega en las esferas de poder y el mercado, a través de una narrativa de la performance. Para lograr comprobar esta hipótesis se planteó un análisis narratológico enfocado específicamente en los personajes femeninos del corpus. La categoría de personaje fue clave en esta investigación, puesto que las clasificaciones permitieron explicar los efectos de los personajes dentro de los relatos. Sobre la base de las características disruptivas y transgresoras de los personajes femeninos se pudo identificar cómo se representa el cuerpo en la literatura de estas autoras, las cuales demostraron una feminización en su narrativa.

En la aplicación de esta teoría existieron conceptos que articularon el análisis. En primer lugar el concepto de performance estuvo presente en los cuatro textos. En “Las cosas que perdimos en el fuego”, las mujeres deciden quemarse como señal de resistencia a la violencia de género. En *El romance de la negra rubia*, una mujer se prende fuego resistiendo al poder del Estado patriarcal. En “La comunidad del azote”, un grupo de mujeres asume el rol de una Dominatrix azotadora en señal de resistencia a la violencia genérica y, finalmente en *La virgen Cabeza* una travesti instala ritos religiosos paganos para resistir al poder de un Estado patriarcal.

Las performance que realizaron los personajes femeninos fueron ejecutadas desde una condición de violencia, a partir de ella se intenta resistir. En las dos novelas existe la violencia de un desalojo y en los dos cuentos, se aprecia la violencia hacia el género femenino. La escenificación de actos de resistencia es la lucha frente a las problemáticas de los personajes. Además, estas ejecuciones, ritos o transgresiones pudieron realizarse en espacios públicos, utilizando el cuerpo como soporte transgresor para lograr efectos políticos y sociales. Se interpreta, por tanto, que el cuerpo femenino es un arma de lucha que logra transgredir normas, quebrando la serie de repertorios sociales que se reproducen en la cotidianidad.

Otro concepto trabajado es el de imaginario. Para ejecutar un performance realmente transgresora, los imaginarios colectivos entraron en constantes tensiones con los comportamientos femeninos aceptados culturalmente. Imaginarios como el ángel del hogar, la mujer bella, la muñeca o simplemente la bruja se vieron resignificados por personajes que quebraron esquemas sociales.

Finalmente los conceptos de abyección y afecto estuvieron ligados a la forma en que se ejecutaba la performance, ya que la investigación presentó personajes femeninos que se quemaban y lucían sus cuerpos monstruosos en señal de victoria. Como por ejemplo, en “Las cosas que perdimos en el fuego” y *El romance de la negra rubia*. También personajes que realizaban actos indecorosos como las mujeres Azotadoras del cuento “La comunidad del azote” y, personajes abyectos como la Hermana travesti que predicaba una ópera cumbia con la cabeza una Virgen.

En relación a la afirmación realizada en el objetivo general de esta investigación se confirma que la performance es el recurso característico presente en los cuatro textos, la cual opera como manifiesto político que entrega sentido de identidad. En consecuencia, la tesis demostró cómo lo político también se encuentra contenido en los actos cotidianos y menos cotidianos, los cuales ya fueron nombrados. Actos que son capaces de generar cambios o al menos de imaginar a estos, dando forma a resistencias que tienen que ver con la vida misma. Como se interpretó en cada capítulo, los momentos de performance se entretajan a través de la cotidianidad de los personajes.

Con los objetivos específicos de esta investigación se propuso líneas de lecturas que podrían ser aplicables en general a las escrituras feminizadas, cualquiera fuera su temática. Tomando en consideración que estas interpretaciones se presentan de manera transversal según los textos con los que se trabajó. Los objetivos específicos permitieron ordenar los conceptos desde la textualidad hasta las temáticas abordadas. El primero estuvo vinculado con el hecho de identificar aspectos narratológicos a nivel del relato. Este permitió profundizar en las caracterizaciones de los personajes. El segundo, consistía en analizar de qué forma los personajes femeninos ejecutaban el cuerpo y el espacio público para resistir. Este objetivo contribuyó a entender los procesos de resistencia de las performances. El tercero permitió problematizar los imaginarios femeninos desde la caza de brujas hasta la era farmacopornográfica. Esta información fue relevante para poder evidenciar las transgresiones que realizaban los personajes. Por último analizar cómo los afectos mueven y afectan a otros personajes de los relatos

cuando se enfrentan a las performances resistentes. Este objetivo permitió comprender que todo acto de resistencia provoca un afecto, un sentimiento o un impacto.

Una de las conclusiones relevantes de esta investigación es que en el corpus se presenta la performance como un elemento político de resistencia, pero también evidencia que las resistencias pueden caer en ciertas paradojas. Lamentablemente el mercado tiene facultades que pueden minimizar hasta al propio arte, por lo mismo, el arte de la resistencia debe seguir tensionando las esferas de poder, para poner en cuestión los engranajes del propio sistema y sus paradojas.

Un último elemento que resulta importante resaltar es la proyección que podría tener esta investigación en otros textos de escritores o escritoras latinoamericanas contemporáneas. Ya que nutriendo el corpus de investigación se podrían abrir nuevas líneas de lectura para observar otros tipos de performance resistentes que pongan en tensión los imaginarios femeninos.

## BIBLIOGRAFÍA

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.

Amigot Leache, Patricia, & Pujal i Llombart, Margot. "Una lectura del género como dispositivo de poder". *Sociológica* (2016): 115-151.

Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". *Análisis estructural del relato*. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

\_\_\_\_\_. *Investigaciones retóricas I La antigua retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Argentina: Debolsillo, 1999.

Berbelagua, Natalia. *Valporno*. Valparaíso: Emergencia Narrativa, 2011.

Bernández, Asunción. "Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la maternidad artificial y la carne". *Cuadernos de información y comunicación* (2009): 269-284.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. España: Editorial Anagrama, 2000.

Butler, Judith. "Actos performativos y constitución del género". *Debate Feminista*, nº 18 (1990): 296-314.

\_\_\_\_\_. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós, 2017.

Cabezón Cámara, Gabriela. *La virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008.

\_\_\_\_\_ . *Romance de la negra rubia*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2014.

Cabrera, Daniel. "Comunicación y educación. Dinámica de la identidad desde el imaginario social". *Ide@s CONCYTEG*. Año 4, Núm. 45, 9 de marzo de 2009.

Cano, Virginia. "Solx no se nace, se llega a estarlo. Ego-liberalismo y auto-precarización afectiva". *Los feminismos ante el neoliberalismo*. Editora Malena Nijensohn. Adrogué: La Cebra, 2018. 27-38.

Castillo, Alejandra. *Ars disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago de Chile: Ed. Palinodia, 2014.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquest Editores, 1993.

Cixous, Hélène. "La joven nacida" en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

Corroto, Paula. "El otro boom latinoamericano es femenino". 5 de octubre 2016.

[https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791\\_80787.html](https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_80787.html)

Druucaroff, Elsa. *Prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

Enríquez, Mariana. "Las cosas que perdimos en el fuego". *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2017.

Eltit, Diamela. *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

Franco, Jean. *Ensayos impertinentes*. México: Océano, 2014.



Figari, Carlos. *Cuerpo(s), Subjetividad(es), y Conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires: Clacso, 2009.

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores, 2013.

Grau, Olga. "Un cardo en la mano". *Mayo feminista la rebelión contra el patriarcado*. Eds. Faride Zerán. Santiago: LOM, 2018. 91-97.

Gutierrez, Ana María. "Las olas feministas en Chile: desde el sufragio a las tomas feministas" 6 de septiembre 2008. <http://www.eldesconcierto.cl/2018/06/19/las-olas-del-feminismo-en-chile-desde-el-sufragismo-a-las-tomas-feministas/>

Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. R. Sánchez Cedillo (Trad.).Madrid: Akal, [1974] 2007.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1998.

Vicente, Pilar. "Aproximación a la polémica sobre "la literatura de mujeres" *Acciones e investigaciones sociales* (1991): 69-80.

Le Bretón, David. "En busca de un cuerpo normal: ¿resistiendo a las humillaciones cotidianas?" *La irrupción del cuerpo: Actas IV Escuela Chile Francia*, 2010: Oralidad: memoria, relatos y textos: Actas V Escuela Chile Francia, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cuerpo sensible*. Alejandro Madrid Zan (Ed y Trad). Santiago de Chile: Metales pesados, 2010.

Lipovetsky, Gille. *La era del vacío*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1984.

Mieke Bal. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

Moraña, Mabel. "Postscriptm. El afecto en la caja de herramientas". *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2012.

Muñiz, Elsa. "Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista". *Revista sociedade e Estado* (2014): 33-60.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena libros, 2003.

Oyarzún, Kemy. "Mayo 2018: feminismo en clave decolonial". *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Editora Faride Zerán. Santiago: LOM, 2018. 99-113.

\_\_\_\_\_. "Teoría y crítica, feminismo y crisis del sujeto". *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*. Eds. Bernardo Subercoseaux, Grinor Rojo y Kemy Oyarzún. Santiago: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, 2002.

Pedraza, Zandra. "Derivas estéticas del cuerpo". *Desacatos*, núm. 30 (mayo-agosto 2009): 75-88

Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui, Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

\_\_\_\_\_. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Ramírez, Juan Carlos. "Natalia Berbelagua: La escritora que sedujo a Parra con su libro Valporno". *La Segunda* (Santiago, Chile) 6 de enero 2015.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Ediciones Akal, 1985.

Ranciére, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM, 2009.

Reyes, Rossana. *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. Tesis para optar al grado de

licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2018.

Richard, Nelly. "La insurgencia feminista de mayo 2018". *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Editora FarideZerán. Santiago: LOM, 2018. 115-126.

\_\_\_\_\_. *Feminismo, género y deferencia (s)*. Chile: Palinodia, 2008.

Rodríguez, Marcia. "mujer, discurso e ideología: hacia la construcción de un nuevo sujeto femenino". *Boletín de Antropología Americana*, No. 20 (diciembre 1989): 31-82

Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos aires: Libros de Rojas/UBA, 2000.

Showalter, Elaine. "La crítica feminista en el desierto" en Mariana Fe (Coord.), *Otramente: lectura y escritura feminista*, México: F. C. E., 2001.

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

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2015.

Valladares, Jessica. *Imaginario visual, cuerpo femenino y memoria*. Tesis para optar al grado de magíster en estudios en género y estudios culturales. Santiago: Universidad de Chile, 2016.

Valdés, Adriana. “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile” en *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*, Santiago: Universitaria, 1996.

Valencia, Sayak. “Hermanadas en la turba, hermanadas en la revuelta: yeguada latinoamericana” *Revista Artishock* (2018): 75-101.

Vera, Antonieta. “Excepcionalismo y performance marianistas en Gabriela Mistral”. *Aisthesis* (2015): 22-45.