



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Representaciones de los cuerpos femeninos alternos en crisis: experiencias corporales y afectivas. Una revisión de la narrativa contemporánea de Natalia Berbelagua y Mariana Enríquez.

Informe Final de Seminario para optar al Grado de Licenciada en Lengua y Literatura
Hispánica, mención Literatura

Alumna: Josefa Antonia Vecchiola Gallego

Profesora Guía: Alejandra Francisca Bottinelli Wolleter

Santiago de Chile 2021

A Javiera, por su constante diálogo que desenreda mis nudos teóricos metodológicos.

A Constanza, por ser mi íntima editora.

Agradecimientos

En tiempos de crisis sanitaria, donde el confinamiento parecía eterno y en tiempos de convulsionados panoramas políticos, donde el resistir se hace necesidad, ese fue mi refugio; reflejo de mi pensar y sentir, mi mundo privado y público se hicieron uno allí. Este lugar fue mi pieza. Le agradezco profundamente.

Agradezco, también, a mis más íntimas compañeras de universidad: Dafne, Entropía, Catalina y Javiera, con ellas todo arduo proceso fue posible y sus palabras de aliento siempre se mantuvieron, aunque vivíamos la pandemia en sus momentos más crudos.

Agradezco, por último, a mis amigas de infancia: Isidora, Paulina y Catalina, que siguen en mi camino, y a mi familia nuclear: Claudio, María Paz, María Paz y Vicente, por confiar que la literatura y la pedagogía es y serán el camino.

Índice

Prefacio.....	5
Introducción.....	7
Marco Teórico	13
“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) de Mariana Enríquez como la reivindicación del <i>monstruo</i> y la representación de las tensiones y ambigüedades frente a las manifestaciones de los cuerpos femeninos en crisis.....	26
“Hasta que la locura nos separe” (2011) de Natalia Berbelagua y las experiencias de los cuerpos en crisis como vía para la reivindicación del discurso desde la marginalidad.....	37
“El desentierro de la angelita” (2009) de Mariana Enríquez. El cuerpo <i>abyecto</i> para denunciar la violencia histórica y tensionar la maternidad obligatoria	48
“Una heroína moderna” (2011) de Natalia Berbelagua. El lugar de la heterotopía y las experiencias más íntimas de los cuerpos femeninos como denuncia a problemáticas del Chile actual.....	60
Últimas reflexiones. Politizar la crisis y reivindicar la periferia	75
Bibliografía.....	83

Prefacio

Comencé a escribir esta investigación teniendo una perspectiva de análisis clara, esta era, analizar los cuerpos femeninos alternos y sus afectos. Quería ver qué esconden estos personajes que, en una primera lectura, son comprendidos como transgresores de sistemas dominantes y conscientes de tratar temas que para muchas sociedades son cuestiones pudorosas o incómodas. Ya con el debido tratamiento, ante mis ojos se revelaron como cuerpos que exponen con toda sinceridad sus vulnerabilidades, miedos y estados emocionales críticos. Sin embargo, me di cuenta, en el trascurso de este estudio, que analizar las manifestaciones de los cuerpos femeninos alternos no sería la única materialidad que me haría comprender desde qué vereda la narrativa, específicamente de la periferia chilena, se está enunciando, sino que, además, tuve siempre presente la forma en que llegó, materialmente, a mi vida uno de los tres libros que he escogido como corpus de investigación, este es *Valporno* de Natalia Berbelagua. Hito simbólico que me haría entender las formas en que la narrativa de la autora está circulando en la sociedad y resistiendo, tal como lo hacen sus personajes femeninos, al mercado de las grandes editoriales, ya que *Valporno* ha salido a la luz desde “editoriales independientes, con un proyecto político y estético diferencial” (Gallego 8).

Tanto *Valporno*, *Domingo* y *La bella muerte*, tres libros de Berbelagua y todos de editoriales independientes (Emergencia Narrativa y Libros Tadeys), llegaron a mí porque mi madre, por su trabajo, conoció a la madre de la escritora. Ambas, por algún motivo llegaron a la conversación que nosotras (las hijas) estábamos obsesionadas con la literatura. La gran diferencia es que yo sólo era una aspirante a estudiante de literatura y ella ya era una escritora que tenía varias publicaciones. La madre de Berbelagua, luego de aquella conversación,

quedó de traerme los tres libros que hasta el momento había escrito su hija para que yo pudiera conocerla y leer su narrativa. En esa época yo no conocía a Natalia Berbelagua, nunca me apareció en ningún catálogo de librería tradicional o ni siquiera cerca de grandes títulos nacionales. Posteriormente, entrando a la universidad, me llamó la atención que no encontraba compañeras que supieran sobre ella o sobre su obra, por lo que sentí la necesidad de promover sus libros y convencer que sus propuestas eran transgresoras y críticas de los sistemas dominantes que vivimos hoy muchas de nosotras.

Lo que les quiero expresar con esto es lo siguiente: que los libros de la escritora llegaran a mí de aquella forma no fue por mera casualidad, sino que la forma en que aquellos libros circulan y se dan a conocer se condice con el camino en que esta literatura se mueve por los circuitos nacionales de las editoriales locales independientes que resisten y proponen narrativas alternativas, porque traen consigo personajes femeninos que ponen en la palestra subjetividades de la periferia.

Introducción

Desde que el feminismo ha detectado la diferencia de sexos como estrategia fundamental para organizar las sociedades y clasificar a los cuerpos, sus afectos y comportamientos, las feministas “señalaron que “hombre” y “mujer” se percibían como categorías definidas naturalmente y sin equívocos, y no como productos históricos variables” (Golubov 34). La literatura, por su parte, sin duda es absorbente de estos guiones culturales y estereotipos de la feminidad que solo refuerzan los roles de género, esto porque la literatura es una “institución social” (38), por lo que “ninguna convención literaria -tramas, secuencias narrativas, personajes- es ideológicamente neutral, puramente mimética o estética” (38). Incluso, la crítica literaria occidental del siglo XX ha denunciado las diversas formas en que se representaban las mujeres en la literatura que era escrita por hombres, pues consideraba que derechamente era una “distorsión” de la experiencia femenina, pues de alguna forma contribuía a “ubicar a las mujeres como ‘el Otro’ de los hombres” (34). Sin embargo, la abertura de diversas representaciones políticas de los cuerpos femeninos, presentes en la literatura contemporánea, ha persistido y diversificado sobre todo por el avance de las discusiones filosóficas sobre la conceptualización del sujeto femenino dentro del feminismo.

Dicho esto, en esta investigación me interesa pesquisar obras de mujeres que son referentes de la literatura reciente del Cono Sur y que, mediante sus propuestas narrativas, me permitan indagar en la problematización de las representaciones de los cuerpos femeninos alternos. Tomaré, además, especial atención a las experiencias corporales y afectivas de estos cuerpos, bajo lógicas y configuración divergentes, o sea, que superen las convenciones literarias dominantes que coartan la proliferación de representaciones que difieren de las

tradicionales y que, a cambio, propongan reivindicar aquellos cuerpos tras presentarlos desde los márgenes del proyecto político de las naciones modernas actuales.

El corpus que será analizado en esta investigación serán producciones literarias de la escritora chilena Natalia Berbelagua y la escritora argentina Mariana Enríquez. La primera de estas mujeres nació el año 1985 en Santiago de Chile. Su infancia cerca del Cementerio General y el Instituto Psiquiátrico Dr. José Horwitz Barak está impregnada de lugares que reconoce influenciaron en su escritura. El 2011 publica su primer libro, *Valporno*, con la editorial Emergencia Narrativa. La obra *Valporno* es una compilación de cuentos donde todas sus narradoras femeninas nos hablan desde sus intimidades, deseos no convencionales, perversiones, fetiches y pasiones controversiales; donde el mundo del erotismo, la repulsión y la incomodidad serán claves para sus postales pornográficas. De dicho libro analizaré dos cuentos, uno de ellos lleva por nombre “Una heroína moderna” (2011), donde propongo que es una representación de una heterotopía¹ que expone las experiencias más íntimas de los cuerpos femeninos como denuncia a problemáticas del Chile actual. El otro cuento se titula “Hasta que la locura nos separe” (2011), donde veo que las experiencias de los cuerpos en crisis son la vía para la reivindicación del discurso desde la marginalidad. La acogida en el campo cultural y la crítica literaria de la narrativa de Berbelagua ha sido siempre reconociendo las tensiones y provocaciones frente al discurso dominante. Por ejemplo, Alejandra Bottinelli incluye a la autora, y su narrativa en *Valporno*, en conjunto con otras obras literarias chilenas recientes, como producciones que expondrían “los cuerpos cotidianos no rentables, alternos al modelo de visibilidad dominante” (Bottinelli 290) desde “la problematización desde el margen y la construcción de nuevas topofilias de la provincia”

¹ Concepto abordado en el capítulo cuarto.

(290). Cuerpos que, además -afirma Bottinelli-, “exponen la normalización violenta de la agresión, pero también cuerpos que, desde el margen y los espacios periféricos del capitalismo, inquietan los regímenes sensibles del Chile “Post” (posmoderno, posdictatorial)” (290).

La segunda autora será Mariana Enríquez, que nació en 1973 en Buenos Aires, Argentina. Su primera novela fue publicada cuando apenas tenía 19 años y se titula *Bajar es lo peor* (1995). Luego con sus nuevas obras, que recogieron algunos de los cuentos ya publicados y otros nuevos como por ejemplo *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), ambas de la editorial Anagrama, llevan a la autora a consolidarse y formar parte de lo que la crítica ha llamado la “Nueva Narrativa Argentina” (NNA), es decir, “literaturas de ‘posdictadura’, ‘posautónomas’; con una circulación –y en ocasiones también enfoque– transnacional, que se caracterizan por indagar, mediante diferentes modalidades de escritura, en asuntos históricos y personales (Bustamante 32). Enríquez, además, es la precursora de la renovación del cuento de terror argentino, donde - en palabras de Alejandra Amatto- la autora revela la importancia de los géneros como el terror y lo fantástico expuestos en su literatura pues “le permiten interpelar críticamente los problemas de una sociedad a través de una redefinición del concepto ‘miedo’” (Amatto 224). El campo literario presenta a la narrativa de Enríquez como una que teje “una superficie lacerante” (Amatto 214) y con un orden temático que tiene a la violencia como principal característica en sus manifestaciones. Dice, además, que su narrativa increpa a la lectora ya que evidencia una realidad social que sectores de la población no quieren ver, por lo que provoca disgusto (Amatto 217). También, la narrativa de Enríquez, al igual que su generación, experimenta con “la subjetividad femenina y [con] semiotizar desde estéticas muy diferentes entre sí experiencias de género y erotismos alternativos que no habían entrado

antes en la literatura” (Drucaroff 32); aspecto muy visible en el corpus que expongo de la autora.

Para esta investigación, uno de los cuentos de Enríquez que utilizaré proviene de la primera obra que recopila sus cuentos, *Los peligros de fumar en la cama* (2009), y que lleva por nombre “El desentierro de la angelita” (2009). Aquí propongo que el cuerpo *abyecto* puesto en obra viene a denunciar la violencia histórica y tensionar la maternidad obligatoria. El segundo cuento que abordaré se titula bajo el mismo nombre del texto que es compilado y publicado el 2016, o sea “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), historia que veo como la reivindicación del *monstruo* y la representación de las tensiones y ambigüedades frente a las manifestaciones de los cuerpos femeninos en crisis.

Dicho esto, me interesa en esta investigación pesquisar cómo la narrativa contemporánea chilena y argentina, particularmente de dos autoras, Natalia Berbelagua y Mariana Enríquez, está representando a los cuerpos femeninos alternos mediante sus experiencias corporales y afectivas. Indagaré cómo esta literatura reciente problematiza las representaciones de estos cuerpos. Esto, entonces, me permitirá detectar cuáles son y cómo funcionan las diversas estrategias narrativas que ofrecen las autoras para erigir tales cuerpos como sujetos complejos, presentados desde sus espacios periféricos y como precursores de la reivindicación de sus experiencias afectivas y corporales.

Con todo lo anterior propongo que los cuentos de Natalia Berbelagua y Mariana Enríquez ofrecen representaciones de los cuerpos femeninos alternos que se enuncian como sujetos complejos, pues exceden la propia denominación de lo que es “alterno”. Estos cuerpos lidian con un medio que los sociabiliza mediante afectos vinculados con lo “alterno”, tales como la repugnancia, el miedo, el odio y las representaciones monstruosas o perturbadoras; mecanismos que los arrastran involuntariamente a exponerse como sujetos incómodos.

Postulo aquí que esta orientación es concretada en los cuentos a través de tres estrategias articuladas desde las experiencias corporales y afectivas de los cuerpos femeninos alternos. Primero, se les otorga a los cuerpos femeninos alternos una capacidad de agencia dentro de sus propios relatos; segundo, en la narración se exagera la atención al momento de describir los cuerpos femeninos en cuanto a sus características físicas y psicológicas; y, en tercer lugar, se les confiere siempre una *razón de ser* que explica sus comportamientos y/o conductas. El resultado de aquellas estrategias provocaría una reivindicación de los cuerpos femeninos desde su propia “alternidad”.

Para llevar a cabo esta investigación propongo, primero, y como objetivo general, analizar la representación de los cuerpos femeninos alternos, sus experiencias corporales y afectivas y la configuración como sujetos complejos presentes en los cuatro cuentos ya mencionados. Segundo, y aquí procedo a mis objetivos específicos, describir cómo se representa a los cuerpos femeninos alternos presentes en los cuentos. Tercero, describir los afectos con los que se sociabilizan los cuerpos femeninos alternos, tales como: la repugnancia, el miedo, el odio, y las representaciones monstruosas o perturbadoras. Cuarto, identificar en qué momento, para los cuerpos femeninos alternos, existe capacidad de agencia, descripción física y psicológica y la “razón de ser” que explica conductas y/o comportamientos. Ahora bien, la perspectiva teórico-metodológica que sostiene mi análisis literario incorpora la propuesta realizada por Mijaíl Bajtín (1989) sobre las cronotopías literarias. Dicho esto, para la aplicación de esta perspectiva en mi investigación he dictaminado que el cronotopo: *las crisis corporales*, es el que cruza transversalmente al corpus de mi investigación. Este cronotopo, me permite comprender cómo los cuatro cuentos elaboran un diálogo con la sociedad actual y revisan las problemáticas sociales de su determinado tiempo y espacio, para que así proponer sus hipótesis, críticas, soluciones o

fracasos ficticios a problemas que asientan sus bases en aquellas crisis y problemáticas actuales.

Marco Teórico

Las representaciones de los cuerpos femeninos alternos presentes en los cuentos de Natalia Berbelagua y Mariana Enríquez, que he escogido como corpus literario de esta investigación, suponen sin duda explorar la diversidad de imágenes de cuerpos presentes en ellos, por ejemplo, los cuerpos de mujeres gordas, quemadas, enfermas, fantasmagóricas, en estado de descomposición o mujeres que lidian con la experiencia de un aborto, entre otras. Los cuerpos femeninos alternos, entonces, serán comprendidos aquí como “los cuerpos cotidianos no rentables, alternos al modelo de visibilidad dominante” (Bottinelli 290). En el transcurso de los cuentos estos cuerpos femeninos se presentan junto con afectos que históricamente se le han otorgado a la *otredad*. Esta entendida desde la perspectiva de Aníbal Quijano donde propone que la dinámica identidad y otredad, bajo su análisis de la *colonialidad de poder*²

se entrecruzan y se constituyen mutuamente; el mundo blanco y eurocéntrico crea al “otro”, en la medida en que le impone unas formas específicas de conocer y habitar el mundo, pero al tiempo el mundo que es creado, lo negro y lo indígena reproducen una imagen de lo blanco a la cual aspiran y con el tiempo empiezan a separarse. (Espinosa 114)

Soy consciente, sin embargo, que en esta formulación el mismo autor reconoce que su análisis “adolece de mostrar las referencias que ese otro negado, la negra o el indígena, tiene sobre sí mismo” (Espinosa 114), pero sin duda esto será lo que en el análisis de mi corpus irá apareciendo mientras estas narrativas tensionan paradigmas dominantes de los afectos y

² “Es la expresión concreta de las relaciones de colonialidad, pues establece las formas de imposición de subjetividades en la totalidad de los ámbitos de la existencia social, esto es, en el trabajo, el sexo, la subjetividad y la autoridad colectiva” (Espinosa 111).

percepciones de sus cuerpos femeninos alternos, la cual cubre gran parte de la construcción de las identidades en las protagonistas.

Dicho esto, la *otredad* será entendida como el lugar donde prolifera la construcción de lo desconocido y, por ende, lo monstruoso, lo perturbador y *lo abyecto*, pues se hayan fuera del “modelo de visibilidad dominante” (Bottinelli 290). Sin embargo, -y aquí mi propuesta de lectura-, ciertas estrategias narrativas de estos cuentos permiten que la recepción de los cuerpos femeninos alternos no sea a través de la inscripción de aquellas categorías como un mecanismo para excluirlo, y así justificar su subordinación como grupo social, sino todo lo contrario, estos cuentos revierten su calidad de sujeto incómodo, rechazado y monstruoso, y así, reivindican la enunciación desde lo perturbador, lo que incomoda. Por lo mismo, es necesario traer un corpus crítico que nos ayude al análisis desde una perspectiva que ponga en relevancia estas nuevas representaciones periféricas como una tensión de los paradigmas convencionales de los afectos y percepciones de los cuerpos femeninos alternos.

Alejandra Bottinelli en “Heterotopías del cuerpo en el relato contemporáneo de la periferia chilena” ofrece una lectura de *Valporno* como la “*summa* de las perversiones individuales de un espacio que venía siendo ocluido del discurso público sobre la ciudad pero que existe más duro que piedra en la carne de la ciudad así mentida” (296). Propone, además, que el ejercicio que realizan las narradoras de estos relatos, mientras habitan las calles “y curvas de la ciudad” (296) y recogen o alumbran con extrema visibilidad todos los residuos que nos repugna, ofende, pues todo lo que está en estado de descomposición, lo obsceno, abyecto e inmundo es expuesto en el relato como “gesto de provocación” (296). Ahora bien, lo interesante de la crítica que realiza Bottinelli, que va en estrecha relación con mi investigación, es que en estos relatos lo que primeramente genera rechazo, *lo abyecto* (concepto de Julia Kristeva que me referiré más adelante), se transforma en el objeto deseante,

esto decanta en que no sólo no se rechace lo repulsivo, sino que, incluso, comience una cercanía con él. En el cuento “Hasta que la locura nos separe”, por ejemplo, tenemos una protagonista que desde un comienzo se enuncia desde el cuerpo obeso, infectado de hongos y con olor avinagrado producto de la poca higiene. Su cuerpo, como fuente de inseguridades y sufrimiento, será entonces un eje imprescindible para localizar que el lugar de enunciación de este personaje femenino es desde un cuerpo desplazado, abyectado, que asciende a la locura, no obstante, se le otorga siempre una “razón de ser” aunque sea bajo sus propias lógicas. Esto, entonces, terminaría por permitirnos, como lectoras, establecer una cercanía con el mundo y lógicas de la protagonista.

Luego, tenemos el cuento “Una heroína moderna”, donde la protagonista al trabajar en un centro comercial limpiando baños, se convierte en una guardiana de las asquerosidades, intimidades y experiencias traumáticas de un sin fin de mujeres. Sin duda, también en este cuento existe el eje central en los cuerpos y la hipervisibilización de sus experiencias más íntimas para ir en denuncia de las problemáticas del Chile actual y con ello acercarse a las prácticas que, en primera instancia, generan rechazo, pero que al transcurrir el relato nos involucramos emocionalmente con aquellas experiencias. Los textos de Natalia Berbelagua, bajo esta perspectiva de análisis, entonces, “es de una narrativa de la plena visión, directamente *ofensiva* contra el régimen dominante de los afectos y nuestras prescripciones corporales” (Bottinelli 297).

Lorena Amaro, por su parte, realiza un sugerente análisis de cómo el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” es un relato sobre el feminicidio y cómo las mujeres a modo de protesta responden a las violencias sufridas a manos de los hombres, quemando y violentando ellas sus propios cuerpos. Esto, para Amaro, vendría siendo el mecanismo de cómo las mujeres están “subvirtiendo la imagen de la víctima” (Amaro 807). Lo interesante,

además, es que Silvina, la protagonista, es un personaje que “colabora con la causa, pero no ha tomado la decisión de inmolarse en el rito que se ha vuelto masivo” (807), por lo que este personaje pone en tensión, a modo de conjetura, la naturalización de la violencia en una sociedad patriarcal e, incluso, la forma en que las mujeres están protestando a través de este “acto sacrificial” (807) y poniendo sus cuerpos como herramienta política. Si bien Lorena Amaro asegura que esta “inversión” practicada por Enríquez (la de subvertir la imagen de la víctima) es igual de violenta, la académica propone finalmente que Mariana Enríquez suele abrir con las protagonistas mujeres “claros sobre la relación de ellas con su entorno social, las constricciones que moldean sus cuerpos y los desgarros que sufren diariamente” (807). Esto, también analizado por Fernanda Bustamante, vendrían siendo los mecanismos de Marina Enríquez para que sus relatos apunten “a denunciar las violencias de los cuerpos y sobre los cuerpos” (Bustamante 33) como por ejemplo “las violencias del patriarcado y de la sexualización normalizadora” (33).

Fernanda Bustamante, por otra parte, entrega una perspectiva de análisis del cuento “El desentierro de la angelita” que va en estrecha relación con la búsqueda de nuevas herramientas estilísticas, que tienen las NNA³, para referirse a las violencias sociopolíticas contemporáneas que Bustamante comprende “desde el neologismo acuñado por Adriana Cavarero “horrorismo”⁴ (Bustamante 33). Propone Bustamante, entonces, que en el texto donde la narradora cuenta cómo el pequeño y putrefacto cuerpo de una de las hermanas de

³ Nuevas narrativas argentinas.

⁴ “La filósofa italiana en su libro *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009) presenta una reflexión en torno a los diferentes actos de violencia desde el terror y el horror mediante el neologismo “horrorismo”. Con este busca enfatizar en la vulnerabilidad de los sujetos agredidos por otros, tanto en actos brutales que destruyen al cuerpo o a la unicidad del propio sujeto. Es decir, la autora atiende a un nuevo modelo de horror en el que la violencia no solo se ejecuta al dar muerte al propio cuerpo, sino que al deshumanizar al sujeto” (Bustamante 33-34).

su abuela, que desenterró en una ocasión cuando era una niña y se le aparece en su departamento donde se quedará a vivir para siempre, se presenta como guiños al horror político-histórico de la dictadura argentina. Dicho esto, desenterrar un cuerpo vendría siendo, primero, la metáfora para recordar los cuerpos mutilados, enterrados y desaparecidos en dictadura. Segundo, desenterrar viene a ser el acto para iniciar la búsqueda de la verdad. Así es, entonces, como Bustamante refiere al cuento tras una perspectiva de análisis que lleva consigo presente la importancia de los “cuerpos incómodos –incómodos por su ausencia, su fantasmagoría, su incompletud, su abyección, su falta de singularidad” (34) promoviendo, a fin de cuentas, que los cuerpos se visibilicen de forma “alegórica [a] los horrores políticos y con ello se demanda una reflexión en torno al binomio memoria/olvido” (34).

Para analizar más en profundidad cómo esta narrativa reciente de Natalia Berbelagua y Mariana Enríquez está representando los cuerpos femeninos alternos mediante sus experiencias corporales y afectivas, veo necesario tratar algunas perspectiva teórico-metodológica y conceptos con los que se llevará a cabo mi análisis.

El *cuerpo* es la materialidad que está en juego en toda mi investigación, es el vehículo que permite al sujeto conocer al mundo y percibir los afectos, es el lugar donde la cultura interviene y la identidad se hace posible. Es de tal importancia el *cuerpo* para mi análisis que este será abordado desde la perspectiva teórica del antropólogo David Le Breton con su texto *Cuerpo Sensible* (2010). Este expone al cuerpo humanos como la materialidad con la que el ser humano establece toda mediación y comprensión con el mundo. Permite, también, el cuerpo la construcción de una identidad tanto en el plano individual como en el colectivo, de ahí la aparición de los “otros” con respecto al “yo”. El cuerpo será entendido como aquella materia donde se ejercen las practicas sociales, representaciones e imaginarios (Le Breton 18), por lo que el cuerpo es el vehículo con la cual se apropia de la “sustancia de su

existencia” (Le Breton 18), dependiendo siempre de su condición social, cultural, edad, sexo, su persona. El *cuerpo* es, además, la fuente identitaria del humano; “es el lugar y el tiempo en que el mundo se hace carne” (17). “El cuerpo esta mezclado al mundo y el individuo sólo toma conciencia de él a través de su sentir” (22). Esto último, está muy relacionado con la definición de cuerpo para Merleau-Ponty, donde dice que es el “instrumento general de la comprensión del mundo” (18).

Difícil sería ver al *cuerpo* sin la presencia de los afectos, por lo que ahora, para adentrarnos al campo de estudio de los afectos, será indispensable utilizar teorías que tengan como desafío la vindicación de las emociones como horizonte de análisis. Por ello, una de las perspectivas teóricas afectivas necesaria es la muy temprana de Baruch Spinoza y su conceptualización sobre los *afectos*. El filósofo nos propone hablar de los afectos como: “las afecciones del cuerpo, con las que se aumenta o disminuye, ayuda o estorba la potencia de actuar del mismo cuerpo, (...) entonces por afecto entiendo una acción” (Spinoza 126). Además, Spinoza construye su reflexión en cuanto a la dimensión externa e interna del cuerpo humano, llegando a la conclusión de la innegable unión que existe entre el cuerpo y el alma o entre lo interno y externo, porque para el filósofo el gobierno del cuerpo no es posible sin el gobierno del alma, de hecho, propone que son “la misma cosas” (128). Esta idea es elemental para comprender por qué mi análisis de las representaciones de sujetos femeninos incorpora tanto la dimensión corporal como la afectiva como un mismo horizonte de análisis.

Ahora, en correlación a lo que propone Spinoza, el mismo concepto de *afecto* entra a discutir con la interpretación que produce Sara Ahmed, para quien el *afecto* es analizado a través de su incidencia en la percepción de un objeto o sujeto. Esta propuesta se enmarca en la corriente metodológica denominada “giro afectivo”. Cecilia Macón nos hace un sugerente estudio crítico del giro afectivo en su texto llamado “Sentimus ergo sumus: El surgimiento

del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política”. Si bien el gran objetivo del estudio de Macón es analizar el impacto de la propuesta de Lauren Berlant con su texto *El corazón de la nación* (texto clave para revisar los problemas en cuanto a: la agencia, relación entre presente y pasado y la corporalidad), tiene dentro de sus objetivos presentar el “giro afectivo” y sus antecedentes dentro de la teoría de género. La autora, entonces, propone que el “giro afectivo” puede ser “presentado como un proyecto destinado a indagar las formas alternativas de aproximarse a la dimensión afectiva, pasional o emocional –y discutir las diferencias que pueda haber entre estas tres denominaciones– a partir de su rol en el ámbito público” (Macón 9); por lo que muchas de las intelectuales que se adhieren a este proyecto han construido los cimientos con una perspectiva que cuestiona las jerarquías de la dicotomía emoción/razón. Sin embargo, los debates más recientes del “giro afectivo” pretenden trascender de los primeros acercamientos al mundo de los afectos, y en cambio, proponen una perspectiva más radical tal como: la reivindicación de la dimensión afectiva tanto en la vida pública como los modos con que nos aproximamos al pasado (Macón 9). Aquel giro despliega una perspectiva que pone a los afectos como un elemento central de la vida pública y motor de cuestionamiento de esquemas establecidos, como lo son “la distinción tajante entre la esfera pública y la privada, la asociación entre sufrimiento y desempoderamiento/victimización o la vinculación exclusiva de afectos clásicamente positivos como el orgullo a la acción política” (9).

Una de las áreas de impacto que detecta Cecilia Macón del nuevo enfoque es que la capacidad de acción hoy, en conjunto al “giro afectivo”, implica atender la dimensión afectiva obligando a revisar “los modos tradicionales de dar cuenta de este concepto asociado a la acción racional” (23), además de atender los desafíos que implica asociar los aspectos afectivos/emocionales a la agencia. De este “repensar la agencia” en conjunto al “giro

afectivo” Macón propone que, primero, se permite ya no ver el sufrimiento o el trauma como limitantes de las acciones de los sujetos. Segundo, la “identidad herida” (23), donde la identidad comienza a construirse a partir del trauma (muy de los estudios subalternos), “logra constituirse por fuera de la dicotomía víctima/agencia” (23). Tercero, los afectos asociados a la victimización (como el dolor, la vergüenza y la desesperación), ahora son clave para el proceso de empoderamiento de agencia. Cuarto, “existe la posibilidad de exponer las experiencias traumáticas a través de una dimensión afectiva que habilita la agencia sin esencializar la cualidad de víctima” (24).

Dicho lo anterior, debo destacar que la corriente metodológica denominada “giro afectivo” es trascendental para el tratamiento que realizaré con mi objeto de estudio (los cuerpos femeninos alternos). A esto debemos sumarle la perspectiva sobre las emociones que hace la filósofa Sara Ahmed desde esta corriente, que es fundamental para mi análisis de las emociones, ya que postula que las emociones “no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación” (Ahmed 31). En consecuencia, las sujetas que serán analizadas en este trabajo no serán comprendidas como corporalidades que tenga la capacidad inherente de producir ciertos afectos en el medio y contexto que habitan, sino que sus corporalidades circulan como objetos “pegajosos” donde las emociones delimitan sus límites y superficie. La recepción, entonces, de estos objetos/sujetos que circulan en un medio determinado se comprenderán en estrecha dependencia de la “sociabilidad” de la emoción y el contacto que tiene con otros objetos/sujetos que ya han sido anteriormente cargados con cierto estigma.

Otra dimensión y concepto importante para esta investigación es el de la *repugnancia*, también de Sara Ahmed. De acuerdo con su corriente lo “repugnante” es una emoción que sea cual sea el objeto que involucra lo dota de un carácter “perjudicial”, pero no por ser un

objeto que inherentemente provoque asco, pues no es repugnante *per se*, sino que depende, como dijimos anteriormente, de su efecto de circulación y del contacto que tiene con otros objetos que ya han sido denominados como “repugnantes” con anterioridad. Esta perspectiva de Ahmed propone que la performatividad de la repugnancia está fundida en la ambivalencia, o sea, si bien lo repugnante en un principio funciona en cuanto al rechazo del objeto/sujeto, luego este (lo repugnante), se localiza como un objeto/sujeto deseante. A través de este concepto busco, primero, identificar al cuerpo femenino alterno como sujeto que no es inherentemente “repugnante”, sino que se le ha atribuido aquel afecto. Segundo, reconocer cuáles son los objetos que se “pegan” y circulan con el cuerpo femenino alterno que provocan una recepción “perjudicial” y “repugnante”. Tercero, reconocer en qué circunstancias opera la ambivalencia del objeto/sujeto repugnante.

El concepto de la *repugnancia* también es utilizado por la abogada Martha Nussbaum, y su aporte ocupará un lugar importante en el curso de la investigación. La autora propone que la repugnancia es proyectiva y hace posible la subordinación de grupos vulnerables, ya que la repugnancia ha sido utilizada históricamente por grupos privilegiados para excluir a ciertos grupos de personas, y así definir su estatus de “humano superior” (Nussbaum 130) o “civilizados”. Esta proyección de la repugnancia, entonces, pone a los sectores vulnerables o subordinados “al servicio de un objetivo político” (138) como, por ejemplo, proyectar imaginarios colectivos erróneos a las mujeres que son, según la autora, un grupo vulnerables dentro de un sistema patriarcal. Esto termina por perpetuar las jerarquías sociales nocivas. Para desarticular la idea de la repugnancia como herramienta proyectiva en perjuicio de determinados grupos sociales, la abogada estipula necesario que los humanos recreemos la relación con lo corporal, propuesta que por cierto va en estrecha relación con el tratamiento

que hacen los cuerpos femeninos alternos en el corpus de la presente investigación, es decir, poner en tensión las proyecciones de la repugnancia hacia sus dimensiones corporales.

Volviendo a Sara Ahmed, otro de los afectos que expone en su texto es el *miedo*; este afecto se presenta como mecanismo para prevenir la degeneración de “lo que es” (Ahmed 130), o sea, lo establecido, la materialización de las normas civilizatorias. Esto provocaría que los cuerpos que ponen en tensión lo establecido por una sociedad, se les atribuya ser un “objeto de miedo” (130). A su vez, el *miedo* funcionará “para ampliar la movilidad de algunos cuerpos y contener a otros, precisamente debido a que no residen de manera certera en ningún solo cuerpo” (131).

El trabajo con el cuerpo femenino que realizaré sobre el corpus escogido para esta investigación hace posible reflexionar entorno a por qué las autoras en sus narrativas están revelando determinadas representaciones de los sujetos femeninos, y con ello -inevitablemente- destacando las tensiones entre dichos cuerpos y las lógicas de dominación del sistema patriarcal que insiste en controlar y delimitar las prácticas o expresiones de aquellas mujeres. De ahí, el por qué he escogido el corpus de investigación, pues, por un lado, está Natalia Berbelagua (que junto a escritoras coetáneas del Cono Sur) escribe narrativas que “dinamitan la ideología patriarcal asentada en la sublimación de la maternidad, el amor romántico, la fidelidad y la violencia machista” (Gallego 9), estimando así que “el cuerpo es la única verdad sobre la que se inscribe el discurso feminista” (9). Del otro lado, está Mariana Enríquez, que incursiona en representaciones corporales que escapan de lo real, por lo que incita a que se inmiscuyan con el campo de los imaginarios sociales, pero siempre para construir, desde la expresión y comportamiento del cuerpo, un discurso crítico que apela a las diversas violencias que se les ejerce.

Ahora bien, existen variadas representaciones del cuerpo femenino que serán tratadas en las diferentes obras literarias y una de ellas es la forma del *monstruo*. Para Gabriel Giorgi (2009) el *monstruo* es un instrumento de análisis donde los imaginarios sociales y culturas fantasean sus deseos, fobias y establecen los límites convencionales de lo que es “humano”. Estas estrategias de análisis permiten, por lo tanto, identificar las representaciones políticas de aquellos cuerpos que luego serán denominado como “alterno” o “lo otro”, pero -por sobre todo- “los modos en que los cuerpos son distribuidos, construidos, “formados” políticamente según regímenes cambiantes de poder” (Giorgi 324). El concepto de *monstruo* que analiza Giorgi me sirve en esta investigación para trazar cómo se manifiesta o construye esta figura en la literatura latinoamericana con la narrativa reciente de Natalia Berbelagua y Mariana Enríquez.

Los cuerpos femeninos alternos muchas veces se ven expuestos a ser excluidos del tejido social o, incluso, de la categoría de lo “humano”, como lo mencioné en el párrafo anterior. Por lo que es importante traer a la discusión el término *abyección*. Este concepto de Julia Kristeva se enuncia, desde un principio, por su ambigüedad y, por lo mismo, lo difícil de cualificar. Lo que propone la autora es que la *abyección* es una “torsión hecha de afectos y pensamientos, (...) no tiene, en realidad, *objeto* definible” (Kristeva 8) ni sujeto. Sin embargo, la regla general de cuando se experimenta la *abyección* es cuando el “Otro” se instala en el lugar donde era “yo”, pero esto no ocurre con el “Otro” con el cual me identifico y al que puedo incorporar, “sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión” (Kristeva 19). Entonces, lo *Abyecto*, o también *objeto caído*, tiene como cualidad central oponerse al “yo” y “es radicalmente un excluido” (8). Lo que vuelve *abyecto* es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. “Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (11). Dicho esto, este concepto permite incursionar en las

diversas representaciones de cuerpos femeninos en relación con la expulsión que reciben de su entorno.

La perspectiva teórico-metodológica que sostiene mi análisis literario incorpora la propuesta sobre las cronotopías literarias, realizada por Mijaíl Bajtín (1989). El concepto *cronotopo* para este autor vendría siendo la siguiente:

A la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] Este término se utiliza en las ciencias naturales matemáticas y fue introducido y fundamentado sobre el terreno de la teoría de la relatividad (de Einstein). Para nosotros no es importante ese sentido especial que posee en dicha teoría; nosotros lo trasladamos aquí a la teoría literaria, casi como una metáfora (casi, no totalmente); nos importa la expresión en él de la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura. (Bajtín 269)

Dicho lo anterior, desde la propuesta de Bajtín, comprenderé por *cronotopo literario* una categoría de la forma y del contenido narrativo que su implementación requiere un uso metafórico que ayuda a comprender “de qué modo la experiencia concreta y sensible se convierte en figuras de la lengua narrativa buscada por la novela” tal como lo ha explicado Pampa Arán (132). Más específicamente, el *cronotopo literario* es una categoría

que sería el conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, vinculados a la figura del héroe, (cuyo centro valórico también es cronotópico) logran refractar un modo particularizado de interpretar el tiempo y el espacio reales. (Arán 125)

Sin duda, este concepto me ayudará a entender lo que las obras literarias quieren decir sobre la realidad sociohistórica. Para la aplicación de esta perspectiva teórico-metodológica he dictaminado que el cronotopo de *las crisis corporales* es el que cruza transversalmente al

corpus de la presente investigación y es un tema que se condice con los objetivos y perspectiva de análisis de este trabajo. Esto, pues recordemos que la representación de los cuerpos femeninos, y sus afectos, es una cuestión que está en constante tensión, es un asunto que dialoga -indudablemente- con el presente real y los estigmas hacia determinados cuerpos en determinadas sociedades. Por lo tanto, reflexionar sobre el lugar de enunciación de nuestras protagonistas y sus relaciones con sus respectivas fuentes identitarias, se hace una cuestión inevitable, tanto así, que iremos viendo que todos los personajes estudiados presentan la crisis corporal, y como síntoma, llegan al que he denominado “hito cúlmine”, es decir, momento en que la crisis alcanza su mayor intensidad. El reconocimiento de esta cronotopía literaria, entonces, me facilitará comprender cómo los cuentos elaboran este diálogo con la sociedad actual, mientras hacen hipótesis, soluciones o fracasos ficticios a problemas que asientan sus bases en crisis y problemáticas actuales.

“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) de Mariana Enríquez como la reivindicación del *monstruo* y la representación de las tensiones y ambigüedades frente a las manifestaciones de los cuerpos femeninos en crisis

*Cuándo se decidirá Silvinita,
sería una quema hermosa,
una verdadera flor de fuego.*

MARIANA ENRÍQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego.*

Comienza la obra y nos encontramos con “un narrador heterodiegético que habla en tercera persona y presenta la perspectiva de Silvina [la protagonista], una joven angustiada por lo que sucede en su entorno” (Sánchez 113). El cuento va ilustrando varias historias de mujeres quemadas por sus maridos. Primero está “la chica del subte”, quien fue quemada a manos de Juan Martín Pozzi para evitar que ella lo abandonara, personaje importante para la vida familiar de la protagonista pues -como explica el narrador-, “a lo mejor no había sido la chica del subte la desencadenante de todo, pero ella había introducido la idea en su familia, creía Silvina” (Enríquez 187), haciendo referencia a la radicalización de las practicas familiares; luego, Lucila la modelo, quien fue quemada por Mario Ponte tras una pelea, y así una seguidilla de quema de mujeres y femicidios que puso en alerta a la población, pero por sobre todo a las mujeres argentinas. El incidente de Lorena Pérez y su hija, asesinadas por el esposo de Lorena y padre de la niña, es el hito que gatilló a que Silvina y su madre se movilizaran para protestar y exigir, junto a otras mujeres, que los hombres pararan de quemar y/o matar a sus esposas, parejas, amantes, hijas, etc. Lo interesante es que, luego de los femicidios, proliferó un peculiar movimiento donde mujeres por “voluntad supersticiosa o incitada, pero propia” (Enríquez 194) decidían ser parte de “Quemas” colectivas. Este

movimiento se realizaba a las afuera de la ciudad o sea en el campo, pues era de carácter clandestino y castigado por el sistema jurídico argentino. La periferia urbana será, entonces, el paisaje que permitirá a las mujeres realizar bajo el anonimato la consumación del hito culmine, es decir, enfrentar sus cuerpos al fuego; “si la ceremonia se hace en el campo, ¿cómo van a saber dónde queda?” (Enríquez 192).

Para ellas este hito será, según mi conjetura, el que les permitiría sentir, a través de la violencia y trasgresión de su carne, un punto de fuga o de escape que otorgue la toma de poder de sus propias corporalidades; terreno (véase como el cuerpo femenino) que históricamente ha estado en posesión del hombre mediante la opresión patriarcal. El ritual, entonces, consistía en exponerse al fuego en las hogueras para herirse, pero no matarse, por lo que muchas de ellas llegaban a los hospitales clandestinos para ser rehabilitadas. Silvina, que si bien siempre se mantuvo más distante ante la organización de las “Mujeres Ardientes”, se ofrecía para hacerse cargo de la filmación cuando una de las mujeres quería que su “Quema” fuese visibilizada. Además, uno de esos hospitales clandestinos que recibía a las mujeres quemadas era dirigido por la madre de Silvina, tal como lo hacía su amiga María Helena, y la protagonista era la encargada de llevar antibióticos donde trabajaba la madre. Así entonces, tanto Silvina como su madre comienzan a verse inmiscuidas en prácticas que iban en contra de la autoridad y bajo el alero de la clandestinidad, como por ejemplo protestar fuera de los hospitales para denunciar los feminicidios, participar en la organización de las hogueras en el campo o tener centros ocultos para atender a las mujeres que se quemaban por voluntad propia; todo esto decantaría en la radicalización de las prácticas familiares de la protagonista.

La proliferación de esta práctica, donde participan las mujeres que fueron tildadas como las “Mujeres Ardientes”, es un asunto interesante de rescatar pues, en un principio,

nadie les cría que se quemaban por voluntad propia, era un acontecimiento inexplicable a los ojos de la sociedad, por lo que se les subestimó diciendo que era cosa de una práctica contagiosa. De hecho, fue tal el impacto en el medio que comienza una fuerte persecución policial a toda mujer que era sospechosa de acudir a una “Quema”. Lo intrigante del actuar de estas “Mujeres Ardientes”, y lo importante para este trabajo, es que desean la visibilización de sus cuerpos quemados, hacer de ellos un objeto controversial, donde recurrir a una especie de *performance* al momento de lucir las quemaduras a la sociedad podría interpretarse como una muestra de desacato a las quemaduras hechas por los hombres y una apropiación del dolor femenino. Dolor producido a través de las quemaduras del fuego que, sin duda, hace referencia a las heridas con la que las mujeres históricamente se han visto agredidas en la época de la Inquisición. Esta referencia es textual cuando María Helena dice, desde la cárcel, lo que les cuenta a las otras reclusas: “Les cuento que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos!” (Enríquez 196). Seguido a esto, al final del relato, se comparte el rumor de que algunas mujeres van a parar de quemarse cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición.

Dicho lo anterior, las “Mujeres Ardientes” son entonces -bajo mi perspectiva de análisis-, una de las representaciones de la puesta en obra del cronotopo literario *las crisis corporales*. Este es la herramienta metafórica que permite, desde la narrativa de Enríquez, comprender “de qué modo la experiencia concreta y sensible se convierte en figuras de la lengua narrativa buscada por la novela” (Arán132). Esto porque la transgresión y violencia hacia los cuerpos de mujeres presentes en el texto, en un inicio provocada por hombres y luego a modo de reivindicación propiciadas por ellas mismas, abre la posibilidad de analizar cómo la literatura reciente del Cono Sur está representando a los cuerpos femeninos mediante sus experiencias corporales y afectivas. Experiencias que desde luego son un espejeo al

tratamiento de los cuerpos femeninos alternos en sociedad que están sometidos a una constante opresión, violencia y vigilancia, cuestión que también interpela directamente a la opresión patriarcal sobre los cuerpos de las mujeres y al régimen de representación de dichos cuerpos.

Ahora bien, debemos tener en consideración que este cuento pareciera siempre articularse desde una bisagra que es la unión de dos lados y actrices del cronotopo en juego, *las crisis corporales*. Por un lado, tenemos las experiencias afectivas y corporales de las “Mujeres Ardientes”, quienes serán la representación de los cuerpos femeninos alternos que, según mi hipótesis en este relato, persisten en una reivindicación desde su propia “alteridad”, esto último ya que, luego de tener el cuerpo intervenido por el fuego, son situadas en el lugar del *monstruo*, y dicha posición, estas mujeres lo utilizan a su favor (argumento que detallaré más adelante). Y, por el otro lado, tendremos a Silvina, nuestra protagonista, que revela las tensiones y ambigüedades frente a estas manifestaciones de los cuerpos femeninos que están violentando sus carnes como forma de sobrellevar la crisis corporal. Silvina, entonces, vista como el otro lado de la bisagra que muestra una diferente representación del cronotopo, si bien está muy cerca de todo lo que conllevaba la organización de las hogueras, sobre todo cuando decide hacerse cargo de la filmación de una “Quema”, siempre se mantiene distante a desatar en ella el deseo que las otras mujeres estaban llevando consigo y manifestando (el deseo de quemarse), por lo que esto devela que en la protagonista -bajo mi perspectiva de análisis-, recae la duda de la forma en que las “Mujeres Ardientes” están llevando esta suerte de reivindicación del dolor. Es Silvina, además, quien provee al hito culmine (las “Quemas”) de tensiones y ambigüedades. Esto ya que Silvina es la única mujer que, dentro del texto, presenta una disconformidad con el aumento y normalización de las hogueras entre mujeres. Situación que es evidente ya casi al finalizar el cuento:

– Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición (...).

– Esto es mucho dijo Silvia (...).

Silvina sentía que la furia le llenaba los ojos de lágrimas (...). Cuando se decidirá Silvinita, sería una quema hermosa, una verdadera flor de fuego. (Enríquez 196-197)

Hay muchas aristas desde donde se puede analizar este relato, pero la que aquí nos concierne es a través de la representación de los cuerpos femeninos alternos mediante sus experiencias corporales y/o afectivas, y detectar cuáles son y cómo funcionan las diversas estrategias narrativas al momento de erigir tales cuerpos como sujetos complejos presentados desde sus espacios periféricos. Dicho esto, también, se hace necesario indagar, en este cuento en particular, cómo nuestra protagonista, desde su lugar de enunciación, pone en tensión y muestra las ambigüedades del movimiento de mujeres que manifiestan la crisis de los cuerpos femeninos, ya que ella permanece en la disyuntiva si adherirse o no las “Quemas”.

Las corporalidades femeninas “alternas” en este texto se asocian a las mujeres que tienen las cicatrices del fuego en sus cuerpos y que el medio en que se encuentran las encasilla en la figura expresada como lo “anómalo”, la sujeta que incomoda y que se enfrenta al régimen de la representación de los cuerpos femeninos hegemónicos. Dicho esto, la figura del *monstruo* se presentará en esta obra como un recurso utilizado reiteradamente para caracterizar dichos cuerpos femeninos en análisis. El *monstruo* se configura en respuesta a la construcción de una *alteridad* y la *otredad*, que como dice Gabriel Giorgi (2009), es un instrumento de análisis donde los imaginarios sociales y culturas fantasean sus deseos, fobias y establecen los límites convencionales de lo que es “humano”. Este instrumento, entonces, solo se hace posible dentro de una corporalidad, por lo que recordemos que el *cuerpo* -tal como postula Le Breton (2010)-, es el lugar donde la cultura interviene y la identidad se hace

posible. Por ende, la imposición de *monstruo* como representación de los cuerpos quemados es una cuestión que determinará, en cierta forma, las experiencias y autopercepciones tanto corporales como afectivas de estas mujeres, pero que astutamente será el recurso que utilizarán estas a su favor para reivindicar sus propias existencias.

La construcción del *monstruo* va estrechamente relacionada, en mi parecer, con la sociabilización de aquel cuerpo mediante afectos tales como la repugnancia y el miedo; emociones que perfilan al sujeto en cuestión y lo arrastran a la posición del cuerpo “Otro” con calidad de *abyecto*. Esta situación ocurre pues el carácter monstruoso no es una cualidad inherente a los cuerpos femeninos quemados. Este tratamiento, bajo tal interpretación, se hace posible gracias a la perspectiva de la Teoría de los afectos de Sara Ahmed, pues tiene como desafío la vindicación de las emociones como horizonte de análisis. Ahmed (2004) propone que “los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación” (Ahmed 31). Aquella circulación del objeto o sujeto quedaría, entonces, en estrecha dependencia de las emociones con la que son “cargados”, pues estas “crean las superficies y límites que permiten que todo tipo de objetos sean delineados” (Ahmed 35). Esta vinculación entre las emociones en conjunto al objeto/sujeto hace que este último sea una superficie *pegajosa*, “o saturado de afectos, como sitios de tensión personal y social” (35).

Entonces, si traemos la teoría a la textualidad del relato para identificar la corporalidad de los cuerpos femeninos quemados vinculados con el *monstruo* y su valoración afectiva, sería muy pertinente ejemplificarlo con el personaje que la nombran como “la chica del subte”; mujer que realiza una especie de *performance* con sus quemaduras en los espacios subterráneos de la ciudad (el metro), ya que es consciente de la repugnancia, miedo, desagrado o pena que le produce a la gente que le pide dinero y lo utiliza a su favor. La

presencia de esta corporalidad quemada es gatillante de incomodidad en la sociedad y el contacto del colectivo con aquel cuerpo genera afectos tales como: “**disgusto**, hasta con un grito ahogado; (...) algunos apenas dejaban que el **asco** les erizara la piel de los brazos (...)” (Enríquez 186), (las palabras destacadas son mías). También el narrador explicita que el silencio -utilizado como personificación-, que quedaba en el tren tras la presencia de la chica del subte decía: “qué **asco**, qué **miedo**, no voy a olvidarme más de ella, cómo se puede vivir así” (Enríquez 187, las palabras destacadas son mías). El problema que circunvala a “la chica del subte” radica en que es una mujer: rechazada, expulsada, repugnada, es temida por la sociedad, y estos afectos son, a mi parecer, proyectivos y -como dice Martha Nussbaum específicamente con respecto a la repugnancia-, se les suele asociar a los individuos subordinados para anclarlos a imaginarios colectivos “manchados por la suciedad corporal” (Nussbaum 130) que promueven el distanciamiento social. Dicho esto, entonces, podemos decir que este perfilamiento de “la chica del subte” con aquellos afectos es un terreno donde juegan todos los aspectos culturales, pero nunca un argumento que predisponga al cuerpo quemado ser inherentemente monstruoso, pues no hay cualidades naturales o esenciales para ser un *monstruo*.

El personaje “la chica del subte”, tanto en su individualidad como representante del tratamiento de la sociedad con respecto a los cuerpos femeninos quemados presentes en el texto es, por consiguiente, la representación de un cuerpo femenino “anómalo” y *alterno* que se sitúa como el cuerpo “otro” al que “yo” no me quiero parecer. Se le suma también que es una mujer pobre, que no tiene otra opción que mendigar para poder sustentarse económicamente, por lo que está deliberadamente excluida del sistema social. Como diría Julia Kristeva es un “objeto caído” (Kristeva 11), es *lo Abjecto*, tiene como cualidad central oponerse al “yo” y “es radicalmente un excluido” (Kristeva 8). Y así vamos viendo cómo “la

chica del subte” se vuelve *abjecta*, pues perturba una identidad, un sistema, un orden; es “aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (11).

Hay que tener en consideración que la inscripción de la representación del *monstruo* en conjunto con las corporalidades quemadas, el texto nos lo entrega a través de los comentarios de la misma chica del subte cuando dice: “porque nadie quiere a un **monstruo** quemado y tampoco quieren a estas **locas** argentinas que un día van y se prenden fuego” (Enríquez 195, las palabras destacadas son mías). Suena bastante paradójico que las mismas mujeres quemadas se adjudiquen y sociabilicen con la figura del *monstruo* o “la loca”, pero es que, -según mi perspectiva de análisis y como respalda Giorgi-, la figura del *monstruo* no es sólo la reflexión sobre lo “extraño”, lo “otro” para una sociedad, “sino que es una condición a partir de la cual se piensa nuestra inscripción cultural y política” (Giorgi 329), por lo que estas inscripciones culturales no son procesos que dejen fuera de participación a esas mismas mujeres, sino que ellas también pueden reproducir los estigmas sociales que van en perjuicio de sus existencias. Digo esto porque, pareciera que las mujeres quemadas se sociabilizan con aquella representación del *monstruo* pues han interiorizado que su existencia es posible desde ese lugar. Sin embargo, lo que importa en esta obra es que las mujeres hacen una reapropiación de su anclaje con lo monstruoso.

Ahora bien, lo que es interesantes es que aquel “costo” social y político que reciben los cuerpos quemados al ser llamadas *monstruos*, no pareciera importarles a estas mujeres, de ahí la reivindicación. De hecho, juegan con las lógicas culturales que las arrastra a ser parte de estas sujetas que incomodan, porque ellas juegan con el ser monstruas. Además, las mujeres al alterar sus cuerpos desacatan una de las primeras órdenes de las mujeres dentro del sistema de opresión patriarcal; ser un objeto sexual de consumo y deseante para los hombres. Esto se concluye luego de que en el relato se mencionan los efectos sociales de que

muchas mujeres tengan el cuerpo quemado, y lo sabemos tras las declaraciones que hace “la chica del subte” para una entrevista por televisión:

Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se preden fuego -y capaz que le pegan fuego al cliente también. (Enríquez 195)

Volviendo al asunto de la reivindicación del *monstruo*, desde el cuento se desprende que las mujeres quemadas están revirtiendo su posición de *monstruo* y no lo perpetúan en el sentido que lo relacionen a una connotación negativa, sino todo lo contrario, lo manipulan hasta convertirlo en una herramienta que experimentarán desde sus propias crisis corporales como punto de fuga o escape para sentir que tienen poder de acción de sus propios cuerpos, acto evidentemente revolucionario bajo la dominación masculina en un sistema patriarcal. Esto se desprende después que María Helena (amiga de la madre de Silvina) dice lo siguiente: “Las quemadas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. **Ahora nos quemamos nosotras**” (Enríquez 192, las palabras destacadas son mías). Incluso, pareciera que las mujeres desde que salen con sus cicatrices comenzaron a acceder a más “libertades”, pero siempre bajo las lógicas de dominación:

Las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de bancos y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde (...) ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas? (Enríquez 196)

Según mi interpretación, aquí y a lo largo del texto, se evidencia un impulso por parte de las mujeres de responder a la injusta violencia que reciben por parte de los hombres, más allá de si aquellos actos les abren la posibilidad de una real emancipación, porque yo considero que

ellas nunca salen de la subordinación masculina ni pretenden impulsar un movimiento de emancipación, ellas están transgrediendo sus cuerpos como vía para desobedecer el orden social establecido, situación que las lleva a realizar las “Quemas” en forma clandestina. Ellas están actuando en forma de resistencia desde sus propias crisis corporales. Situación que, según mi conjetura, les permite desestabilizar el concepto de *mujer* al no responder al rol que se les asigna dentro del sistema patriarcal. Todo esto se ilustra en un pasaje que ya he mencionado anteriormente, pero que reiteraré para evidenciar su importancia dentro de la obra, y es cuando María Helena, amiga de la madre de Silvina, dice lo siguiente: “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, las palabras destacadas son mías). Esto, además, se complementa con el desmantelamiento que hacen estas mujeres a la estética y/o belleza femenina canónica, cuestión que es dicha por “la chica del subte”: “si siguen así, lo 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). Dicha belleza nueva que se constituye materialmente en la cicatriz provocadas por el fuego es un asunto interesante de destacar. Esto pues la herida de fuego para las “Mujeres Ardientes” pasa a ser una marca del dolor que no es provocada a manos del hombre, es la consecuencia de una convicción de quemarse, incitada, pero propia. La herida de fuego, estas mujeres, la están dotando de significado político que no responde a las lógicas de dominación masculina o al régimen de belleza hegemónico, porque las cicatrices del fuego para las “Mujeres Ardientes” siempre estará por sobre el deseo de aspirar a una belleza canónica o acatar las normas de un buen comportamiento.

Ahora bien, como dije anteriormente, se hace necesario en este análisis atender al lugar de enunciación de este relato que provienen de nuestra protagonista, que es justamente

la voz que tensiona y enuncia las ambigüedades del movimiento de mujeres que manifiestan la crisis de los cuerpos femeninos. Silvina, a lo largo del relato pareciera permanecer en la latente disyuntiva si adherirse o no las “Quemas”, asunto que no nace por una decisión propia e interna o genuina, pero sí una decisión que debe tomar, pues habita esta ciudad donde las prácticas de mujeres se han radicalizado. El personaje se presenta, además, junto a una visión un tanto panóptica con respecto a la forma radicalizada de las “Mujeres Ardientes”. Ella es la que está observando, reflexionando, cuestionando, o sea, poniendo tensiones y ambigüedades al asunto de las “Quemas”. No es coincidencia, a mi parecer, que Silvina sea la que se encargue de grabar las hogueras, ella metafóricamente es el lente que observa con un paneo general el hito cúlmine y desde lo más interno de esta organización que representa la crisis de los cuerpos femeninos. Ella ayuda, pero no participa. Ella es crítica ante la normalización de la violencia hacia las mujeres por parte de los hombres, pero le da furia saber que las mujeres quieren parar las hogueras sólo “cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición” (Enríquez 196).

A modo de conclusión, podemos decir que el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez es un relato que permite a los cuerpos femeninos alternos reivindicar sus propias estéticas que se encasillan en la *otredad*, específicamente desde la configuración del *monstruo*. Es, también, este cuento la representación de las formas en que los cuerpos están experimentando las crisis y con ello las trasgresiones violetas que esa crisis conlleva, pero siempre este relato -y he ahí su particularidad-, es enunciado desde la mirada de Silvina, la protagonista, quien viene a tensionar la forma en que esta crisis se está presentando y pone sobre la mesa las ambigüedades del proceso de radicalización femenina.

“Hasta que la locura nos separe” (2011) de Natalia Berbelagua y las experiencias de los cuerpos en crisis como vía para la reivindicación del discurso desde la marginalidad

No sé si es porque soy gorda o mi cabeza no anda bien, pero lo cierto es que cada vez que me ve, corre a esconderse tras las piernas de su madre.

NATALIA BERBELAGUA, *Valporno*.

El cuento nos muestra a una protagonista mujer y obesa que nos narra desde el pasado, desde cuando admite haber tenido dos obsesiones: la comida y su marido; dos situaciones que ella tiene la disposición de llevar hasta el límite. A través de una especie de soliloquio de la protagonista es como comenzamos a conocer el lugar de enunciación, un cuerpo obeso, infectado de hongos y con olor avinagrado producto de la poca higiene, que habita de una forma casi condenatoria el espacio privado: las cuatro paredes de su departamento. Aquella materialidad será entendida en esta obra, entonces, tal como postula Le Breton (2010), como el vehículo que permite al sujeto conocer al mundo, experimentarlo y a través de él apropiarse “de la sustancia de su existencia, según su condición social y cultural, su edad, su sexo, su persona, y la reformula al dirigirse a otros” (Le Breton 18). Ahora bien, el cuerpo puesto en esta obra se constituye desde una autopercepción negativa y visto como impedimento para su plena consecución: “además de mi gordura tenía un pésimo pulso” (Berbelagua 11), afirma la protagonista. En otras palabras, la obesidad y obsesiones de la mujer son para ella una fuente constante de inseguridades y sufrimientos personales; es una materialidad que le impide el ejercicio de varias de sus actividades vitales y en ocasiones transmitir, como ella quisiera, sus afectos, tal como lo expresa: “Pasé más de un año en cama, ya no podía

levantarme debido a la cantidad de kilos y grasa que anidaba mi cuerpo (...). Me levantaba con dificultad, afirmándome del velador de bronce” (Berbelagua 11). Dicho esto, -y considerando a la obra en su conjunto-, puedo decir que el cuerpo de esta mujer pesa tanto física como emocionalmente; el cuerpo es visto por ella misma como su primer contrincante y sus experiencias afectivas están atravesadas por la experiencia del dolor y sufrimiento que conllevan habitar aquella corporalidad.

Sin duda, lo interesante de este cuento, y aquí procedo a articular mi hipótesis, es que la configuración de la protagonista no quedará atrapada en la clasificación de cuerpo *alterno* donde su representación se hace posible sólo a través del rol de la víctima y que, además, se mantiene pasivamente alimentando aquella imagen, sino que las estrategias narrativas presentes en esta obra buscan constantemente darle una *razón de ser* y de actuar, aunque sea desde sus propias lógicas o desde el estado de la crisis. Esto, entonces, nos dejará ver cómo la experiencia del cuerpo, que es cruzado por la crisis, es la vía para la reivindicación del discurso desde la marginalidad.

Comenzando con el análisis de la corporalidad y experiencia vital del personaje principal, es importante destacar en primera instancia que su fuente identitaria (“cuerpo” según Le Breton) se visualiza desde:

los cuerpos cotidianos no rentables, alternos al modelo de visibilidad dominante; cuerpos que exponen la normalización violenta de la agresión, pero también cuerpos que, desde el margen y los espacios periféricos del capitalismo, inquietan los regímenes sensibles del Chile “Post” (posmoderno, posdictatorial)” (Bottinelli 290),

por lo que la visibilización del lugar de enunciación de esta protagonista viene a perturbar -según mi perspectiva de análisis-, la hegemonización de la belleza y tensionar el “régimen

de gobernabilidad de los deseos” (alvarez 23)⁵ de los cuerpos. Esto, ya que el *deseo*, visto desde la perspectiva política de constanza alvarez,⁶ escritora del texto *La cerda punk*, es una construcción social que permea a la cultura siguiendo las lógicas del patriarcado, la heteronorma y el capitalismo, tanto así que las personas predominantemente desean sólo ciertas corporalidades que se rigen por una belleza canónica, el cuerpo ideal de consumo, dejando al cuerpo femenino gordo u obeso como una corporalidad que se expulsa al margen de la posibilidad de constituirse como una corporalidad deseante, o incluso, se le niega pertenecer a los imaginarios sexuales normativos. Sin embargo, aunque alvarez proponga esta desmitificación de la construcción “individual” del deseo, esta nunca lo analiza desde una perspectiva que se incline por declararlo como una cuestión que se determina netamente por lo cultural, sino más bien que para hacer frente al sistema dominante del deseo se debe hacer un ejercicio individual profundo de cuestionamiento de los deseos interiores, y así lograr un “desaprender lo aprendido” (alvarez 152) que, además de vislumbrar que los deseos son creados y programados, “también tenemos la capacidad de visibilizarlos, desaprenderlos y destruirlos” (152) para romper con las normas del sistema dominante del deseo.

Dicho lo anterior, la protagonista parece estar convencida de que gracias a su “gran disfraz de piel” (Berbelagua 11) no es merecedora de verse y sentirse como una mujer deseada sexualmente, y justamente eso es la causa de su inconformidad con su apariencia y la herida interna que le genera un gran sufrimiento. La representación de este cuerpo femenino gordo se constituye, entonces, desde su afectividad dañada, donde hay un constante

⁵ En el texto *La cerda punk* la autora escribe su nombre sin las iniciales en mayúscula puesto que, interpreto, es una decisión política que hace frente a la escritura académica y normada, por lo que he decidido respetar su postura, dejado intacta la forma en que ésta misma se enuncia.

⁶ *Ibidem*.

abandono de su propia corporalidad, un descuido de su propia higiene, dejando así que la suciedad la desborde. “Hongos habían hecho su casa en mis gruesos pliegues y un olor avinagrado era mi perfume diario” (11). Además, los reiterados intentos fallidos al explorar la sexualidad con dicho cuerpo para la protagonista son un sinnúmero de experiencias insatisfactorias. Esta relación, entonces, entre la protagonista y su cuerpo es un tanto compleja y se funda, en primera instancia -según mi conjetura- en la “incomodidad”, es decir, esta mujer construye su identidad desde la incomodidad de habitar su propio cuerpo; y en segunda instancia, en el “sufrimiento” que le provoca aquella inconformidad con su carne. Incluso, ya que “el cuerpo esta mezclado al mundo y el individuo sólo toma conciencia de él a través de su sentir” (Le Breton 22), la corporalidad *alterna* en esta obra se presenta anclada a ciertos sentires que acompañarán a la protagonista a lo largo de todo el relato, tales como: la inseguridad, los miedos y los celos; sentires que terminan por fomentar el odio a su propia fuente identitaria, pero que marcan, a la vez, la materia de identidad y facultan al individuo de diferenciarse del colectivo. Justamente esta situación será la que decanta, a mi parecer - junto a otros factores que veré más adelante-, en el motivo de la crisis corporal de nuestra protagonista que ocurre como un ascendente hasta el estado de locura.

Esta corporalidad que se configura en estrecha relación con su afectividad dañada, cuestión que mencioné anteriormente, la podemos ver claramente en el momento que la mujer nos narra las estrategias que realizaba para intentar ganar la atención de su marido:

En otras ocasiones, froté mis senos sobre su pecho, como lo hacía antes, **pero no reparé en que ya estaban irreconocibles a causa de mi obesidad.** Sufrí mucho callada. Hasta las lágrimas desaparecían entre las bolsas que tenía bajo los ojos. (Berbelagua 12, las palabras destacadas son mías)

Así, entonces, es como vemos a una mujer sumergida en las lógicas que alimentan al -como dije anteriormente- régimen de gobernabilidad de los deseos que se permea en una sociedad que termina por excluir del territorio de la sexualidad a los cuerpos gordos femeninos. Esto porque la cuestión de los deseos está siempre contaminada por las convenciones culturales dominantes.

Como hemos podido apreciar, la experiencia afectiva y corporal de nuestra protagonista, que es puesta en obra en el relato como particular, individual y aislada del colectivo, responde a diversas construcciones sociales en torno a las formas de experimentar, tanto la experiencia de inconformidad con el cuerpo, como la sexualidad desde una corporalidad *alterna*. Por lo demás, la experiencia vital de este personaje posibilita recurrir al cronotopo literario (Bajtín) *las crisis corporales*; perspectiva teórico-metodológica que cruza transversalmente al corpus de mi investigación y que permite reconocer las experiencias sensibles y reales de los cuerpos contemporáneos como cuestiones que se vierten en la novela como metáforas, que “vinculados a la figura del héroe, (cuyo centro valórico también es cronotópico) logran refractar un modo particularizado de interpretar el tiempo y el espacio reales” (Arán 125). Esto, en la obra en análisis, se exhibe de la siguiente forma: el cuerpo femenino gordo toma conciencia de su corporalidad, que en palabras de Alejandra Bottinelli sería la representación de los “*cuerpos conscientes de su ser cuerpos*” (Bottinelli 291), por lo que el individuo puesto en obra, junto a su experiencia afectiva se funda precisamente en la experiencia “insatisfactoria” con su carne, atravesada siempre por el sufrimiento y autodestrucción. Cargar con aquellas experiencias vitales, llenas de matices y con aquellas especificidades, es como estaría la protagonista emergiendo junto con las experiencias de los cuerpos que se enuncian y

exhiben sus metamorfosis afectivas, que se hacen conscientes de sus pobreza materiales y su distorsión especular ante el cuerpo exitoso del capital, mostrando sus reversos grotescos y terribles, y punzando, así, desde el margen, desde los espacios periféricos y locales del capitalismo neoliberal, en la provincia chilena, las formas del reparto de lo sensible (Rancière) del Chile “post” (posmoderno, posdictatorial). (Bottinelli 291)

Cuestión que, desde luego, están haciendo referencia al habitar de los cuerpos femeninos alternos contemporáneos reales y sus experiencias de crisis desde su determinado tiempo y espacio.

En relación con el cronotopo literario que he llamado “las crisis corporales”, debo mencionar que, en esta obra el momento de la crisis de la protagonista está muy claro, puesto que coincide con el clímax del relato. Este hito ocurre cuando una tarde el esposo de la protagonista está charlado con una mujer en la calle cerca de su casa, la protagonista, que lo observa desde la ventana, señala que quiere “salir y gritarle para causarle vergüenza” (Berbelagua 12), pero teme “que la voz se me hiciera eco dentro de mis pesados músculos, como en las peores pesadillas” (12). Sin embargo, la protagonista había declarado, en un inicio, los celos extremos que tenía ante cualquier mujer que interactuase con su marido (aunque esas mujeres fuesen sus sobrinas menores de edad; para ella todas eran unas “potenciales rivales”) (11), por lo que no es de extrañar que aquella charla que esta observa, entre su marido y esa mujer desconocida una tarde cualquiera, sea el detonante para que decida esperar a su marido en la mampara de su casa y, como primer acto colosal, vaciar un balde con aguarrás sobre él. Acto seguido, rociar con soda cáustica sus pantalones. Y como último acto, como si con eso no bastara, romper con tijeras su ropa. Luego de aquel episodio, el marido la mira con odio, con lástima y se marcha para nunca más volver. Así, entonces, es como se devela el hito cúlmine que constituye la crisis corporal del cuerpo femenino alterno

presente en la obra. Este hito es, asimismo, el instante en que se cumple la consigna del título, que en el relato actúa como profecía, “Hasta que la locura nos separe”; es el momento donde la locura se hace presente y asciende hasta traspasar del límite que concluye en la separación de la protagonista con su marido, una de sus dos más grandes obsesiones.

Lo interesante de este cuento, y aquí pongo en juego mi hipótesis, es que la configuración de la protagonista no queda atrapada en la mera clasificación de cuerpo *alterno* donde sólo le es posible su representación a través del rol de la víctima, y donde se mantiene pasivamente alimentando aquella imagen, sino que las estrategias narrativas presentes en dicha obra buscan constantemente darle una *razón de ser* y de actuar, aunque sea desde sus propias lógicas. Tal como dice Alejandra Bottinelli, esto es muy propio de la literatura contemporánea de la periferia chilena, o sea mostrar cuerpos “dolidos y doliente, que pesan, que han dejado su ligereza y se han vuelto “arquitectura fantástica y ruinosa” (Foucault párr. 30)” (Bottinelli 295), pero que a su vez

recusan de la imagen del cuerpo-víctima, de su reducción a ser pensados como “puro soporte exhibido (siempre) en la condición de víctima de los sujetos” en la dinámica del *victismo* (Neveux 117), en el cual el espectador/lector de la obra no ve de aquel cuerpo “sino su capacidad de soportar más y más degradación” (Neveux 117). (Bottinelli 295)

A lo que voy con todo lo expuesto anteriormente, es que hay en la primera parte el relato, previo a la crisis, un tratamiento y realce de las experiencias tanto corporales (ligadas a la experiencia insatisfactoria de la fuente identitaria), como afectivas (atravesadas siempre por el sufrimiento), que dejan instalados los cimientos necesarios -según mi perspectiva- para que logremos identificar como lectoras/es que el hito cúlmine (cuando se desata la locura de la protagonista), es el camino que opta esta mujer para actuar desde su experiencia insatisfactoria y desde el sufrimiento; dicho en otras palabras, es la estrategia que el cuerpo

femenino dispone en esta obra para habitar la catástrofe de su propia crisis. Y con esto no pretendo justificar la violencia con que la protagonista lleva a cabo el hito culmine, pues ahí podríamos entrar a la discusión de si la reacción de la protagonista es suficiente como para que se valide su actuar. Sin embargo, lo que sí deseo rescatar, es que la experiencia que tiene este personaje con respecto al habitar la crisis está dispuesto como la vía para reivindicar el discurso desde su marginalidad, donde dicha enunciación de la marginalidad, que en esta obra proviene de la manifestación del discurso de una mujer obesa que experimenta penas e inseguridades, y que posteriormente llegará a ser internada en un hospital en Recoleta producto de aquel hito culmine, es vista en este análisis como la voz que reivindicará a las corporalidades que “incomodan” y tensionan al modelo de la visibilidad dominante (Bottinelli 290).

Siguiendo con el análisis de la corporalidad y experiencia vital de nuestra protagonista, aún nos queda por analizar el desenlace del relato, y así saber cómo esta corporalidad lidia con su existencia posterior a la crisis. Al final del relato, la protagonista nos habla desde el presente, donde vemos que ha sido internada en un hospital situado en Recoleta para comenzar su rehabilitación psiquiátrica. La mujer comenta que en sus días de descanso del hospital sale a caminar a la plaza y tiene reiterados encuentros con una niña de trenzas largas y rubias y quien, según la protagonista, le gustaría que fuese su hija. El pasaje dice lo siguiente:

Camino la mañana completa hasta llegar a una pequeña plaza. En la casa de enfrente vive una niña rubia de trenzas largas. Me gustaría que fuera mi hija. **No sé si es porque soy gorda o mi cabeza no anda bien**, pero lo cierto es que cada vez que me ve, corre a esconderse tras las piernas de su madre (Berbalagua 12, las palabras destacadas son mías).

Este pasaje indica el momento en que por primera vez que vemos a nuestra protagonista presentada en sociedad, la vemos desenvolviéndose en un lugar público a la luz del día haciendo provecho del espacio público. Lo interesante de rescatar de esto es que el cuerpo de la mujer puesto en sociedad en el espacio público sólo ocurre posterior a la crisis, por lo que podemos decir que este nuevo ambiente funciona en la obra como antítesis del primer escenario donde residía la protagonista, que recordemos, se vincula con el espacio privado de carácter casi condenatorio. Entonces, esta dicotomía entre “espacio público” versus “espacio privado”, expuesto en la obra, posiblemente funciona como un recurso alegórico para representar el antes y el después de un cuerpo cruzado por la crisis corporal donde la locura estuvo presente.

Ahora bien, siguiendo con el análisis del desenlace de nuestro relato, cabe decir que es posible observar cómo la reacción de la niña de trenzas largas y rubias es puesta en la obra -a modo de conjetura- como representación de dos elementos importantísimos: primero, es la representación de la sociedad que reacciona frente al cuerpo femenino alterno, específicamente gordo. Segundo, es la representación de la belleza canónica a la cual el cuerpo femenino gordo no adscribe (digo esto pues el relato hace un énfasis descriptivo en el cabello rubio de la niña, característica fenotípica históricamente ligada a la belleza normativa). Por lo tanto, el desenlace será interpretado, en el presente análisis, como el instante en que ocurre la recepción de la fuente identitaria de la protagonista por parte de aquello que metafóricamente representa a la sociedad.

Lo interesante de este desenlace es que nos entrega un escenario ambivalente, puesto que se abren dos alternativas interpretativas posibles en cuanto a si se materializa o no un rechazo de la corporalidad gorda. Primero está la opción de que efectivamente la niña corra a esconderse puesto que ve a una mujer gorda, aquí entonces, tendríamos al cuerpo femenino

gordo visto como un sujeto “temible”. Este tratamiento que se condice con la figura del “monstruo femenino” ya analizado en el capítulo anterior, que se constituye en estrecha relación con el medio en que circula y desde ahí dependerá la “sociabilidad” y los afectos con que se vinculen estos cuerpos alternos. La protagonista en este escenario, entonces, se moldea mediante la experiencia del “estado abyecto” como lo enuncia Julia Kristeva, es decir, su cuerpo es rechazado y expulsado. Es una corporalidad que se le teme como si fuese un verdadero *monstruo* del que hay que esconderse.

Luego tenemos la segunda salida interpretativa, donde la percepción alterada de la protagonista podría estar afectando su entendimiento para descifrar por qué aquella niña se esconde de ella. Si así fuese, no es posible asegurar que la recepción de la fuente identitaria de la protagonista, por parte de la sociedad, es tal sólo por el hecho de ser un cuerpo femenino gordo, pero lo que sí se nos asegura (la mujer), es que la niña corre a esconderse tras las piernas de su madre al verla. Más allá de cuál sea el motivo (por “ser gorda” o porque su “cabeza no anda bien”) en esta obra persiste un rechazo de la corporalidad gorda.

Como hemos visto a lo largo del análisis, en este cuento se configura al cuerpo femenino alterno recurriendo a la estrecha e indisociable relación entre cuerpo y afectos. La narración pretende detenerse en su realidad, develar sus ambigüedades, inseguridades, miedos y sufrimientos, ocurriendo así una visibilización de las experiencias afectivas y corporales de un cuerpo gordo. Además, la estrategia narrativa de enunciar a la protagonista desde la experiencia insatisfactoria con respecto a su fuente identitario, o narrar desde el sufrimiento, aquí no tienen el afán de utilizarse como un mecanismo para excluir dicho cuerpo y así justificar su subordinación como grupo social, sino todo lo contrario. Este cuento vindica a la protagonista en su calidad de sujeto “incómodo” y rechazado para permitir la reivindicación de la enunciación desde la herida interna, la afectividad dañada, que -como

diría alvarez- permite “politizar la herida, visibilizar la cicatriz” (alvarez 21). Dicho en otras palabras, este realce de las experiencias corporales y afectivas son posibles por las estrategias narrativas de la obra, ya que disponen al personaje femenino alterno a enunciarse desde la *otredad*, donde siempre -y aquí la particularidad del relato- se le concede un espacio para proyectarse desde sus lógicas y desatar actos empapados de emocionalidad que, a fin de cuentas, facilitan que nuestra protagonista se configure más bien como un sujeto complejo más que solo como la representación de un personaje estereotípico de la *otredad*. Es así, entonces, que en esta obra se pone en ejercicio la utilización de experiencias de los cuerpos en crisis como vía para la reivindicación del discurso desde la marginalidad.

“El desentierro de la angelita” (2009) de Mariana Enríquez. El cuerpo *abyecto* para denunciar la violencia histórica y tensionar la maternidad obligatoria

La obligué a corretear detrás de mí con sus pies descalzos que, de tan podridos, estaban dejando asomar los huesitos blancos.

MARIANA ENRÍQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*.

Como hemos visto, la narrativa de Mariana Enríquez presenta variadas manifestaciones de las violencias sobre los cuerpos como un eje temático preponderante, cuestión que en reiteradas ocasiones termina en *las crisis corporales* de las protagonistas del corpus en análisis. Ahora bien, este capítulo en particular donde analizaremos el cuento titulado “El desentierro de la angelita” veremos que persiste, específicamente, la denuncia de dos violencias muy presentes en el cotidiano de los cuerpos femeninos, y que son -como dice Alejandra Amatto- la manifestación de la violencia tanto política como patriarcal (Amatto, *Transcultural* 214). Por un lado, tenemos la violencia de tinte histórico-político que pone en juego las referencias del *horrorismo*⁷ de Estado de la dictadura en Argentina. Por el otro, persiste en la obra la violencia de corte patriarcal que visibiliza las prácticas de la cultura machista latinoamericana. Estas dos violencias (la de corte histórico-político y patriarcal), que la crítica literaria se ha encargado de analizar bastante, serán los ejes principales para

⁷ La filósofa italiana Adriana Cavarero en su libro titulado: *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009) “presenta una reflexión en torno a los diferentes actos de violencia desde el terror y el horror mediante el neologismo “horrorismo”. Con este busca enfatizar en la vulnerabilidad de los sujetos agredidos por otros, tanto en actos brutales que destruyen al cuerpo o a la unicidad del propio sujeto. Es decir, la autora atiende a un nuevo modelo de horror en el que la violencia no solo se ejecuta al dar muerte al propio cuerpo, sino que al deshumanizar al sujeto” (Bustamante 33-34).

hacer el debido análisis del texto, pero, también pretendo, y aquí la particularidad de mi perspectiva de análisis, poner en el centro de mi investigación al cuerpo femenino alterno que, en este relato, aparece como uno idóneo para representar la materialidad en calidad de *abyecto*. Con ello me refiero al personaje la Angelita; un “híbrido de zombi-fantasmal” (Amatto, *Las fronteras* 8) que se presenta -y aquí expongo mi hipótesis- como la corporalidad que viene a visibilizar las dos violencias que he expuesto anteriormente. Así pues, el texto, gracias a la puesta en obra del cuerpo *abyecto*, se presenta como símbolo de la denuncia a la violencia histórica y un relato contestatario ante las prácticas de la cultura patriarcal latinoamericana, como lo sería la maternidad obligatoria. Dicho esto, examinaré a este cuerpo femenino alterno a partir del estudio de sus experiencias corporales y afectivas en estrecha relación con el vínculo que mantiene con nuestra protagonista y, también, los reducidos, pero no por eso menos importantes, contactos que tienen con la sociedad.

El relato comienza cuando nuestra protagonista vuelca su **memoria** a la infancia y recuerda lo mucho que su abuela odiaba la lluvia, mientras ella (la protagonista) declaraba adorar la lluvia, pues ablandaba la tierra seca y le permitía dar rienda suelta a su “manía excavatoria” (Enríquez 13). Siempre hubo algo entre la lluvia y la abuela, una relación llena de misterio a los ojos de la protagonista. De hecho, cuando se avecinaba alguna tormenta, por mínima que fuera, su abuela comenzaba con un ritual casi sagrado que consistía en salir “al patio del fondo con botellas y las enterraba hasta la mitad, todo el pico bajo tierra” (Enríquez 13). Luego, cerraba las puertas y ventanas de la casa, y si aquello coincidía con la hora de su serie preferida, quedaba abstraída y sin nadie poderle sacar palabra alguna. El ritual previo a la lluvia a fin de cuentas era para no escuchar los llantos del alma en pena de la bebé muerta: Angelita, pero para la protagonista se presenta como una gran interrogante; algo ocurría con el agua en el patio del fondo de su casa, pero ella aún no lo sabía.

Esta interrogante a medida que transcurre el relato se ve amenazada por el ímpetu indagatorio de la protagonista desde pequeña, ella recuerda que salía a **escarbar** en la tierra del fondo donde encontraba vidrios y rocas que llamaban su atención, así es entonces como en una ocasión se encuentra con “los huesos después de una tormenta que convirtió el cuadrado de tierra del fondo en un charco de barro” (Enríquez 14). **Huesos** que, en primera instancia, le insiste su padre ser de pollo, pero después la abuela, luego de enterarse que los huesos han sido extraídos por su nieta y tener un episodio de crisis, le comenta que los huesos pertenecen a una de sus hermanas llamada Angelita; la hermana decima u onceaba que había muerto unos meses después de nacida. Así, entonces, es como se presenta por primera vez la materialidad del cuerpo femenino alterno de la Angelita; huesos blancos, nada de carne sobre ellos, que se conservaron por años enterrados en el patio trasero de una de sus hermanas.

El elemento fantástico es importantísimo en esta obra y, bajo mi perspectiva de análisis, propongo que comienza desde que se recurre a estrechar cada vez más el límite entre el mundo de los vivos y los muertos; frontera que se quiebra con cada aparición de la Angelita. Este personaje se presenta en la obra como es una bebé muerta que sigue arraigada en el mundo terrenal humano. Es un cadáver que a fin de cuentas es la representación de “la muerte infestando la vida” (Kristeva 11). La Angelita, además, tiene una participación bastante activa en la vida familia de la protagonista, por lo que pareciera que sus reapariciones vienen con el ímpetu de mantener vivo su recuerdo dentro de la parentela y con ello desenterrar historias del pasado. Por ejemplo, uno de los primeros acercamientos de la Angelita *post-mortem* al mundo terrenal fue cuando lloraba en la Villa Salavino, en la provincia de Santiago del Estero, Argentina; lugar donde esta fallece. Los únicos integrantes de su familia que solían escuchar sus sollozos desconsolados eran su hermana (la abuela del personaje principal) y su esposo. Fue tan recurrente el llanto de la Angelita por las noches

que su hermana (la abuela) decide llevársela a su casa, y enterrarla en su patio para tenerla más cerca, lugar donde la protagonista, después de los años, encontrará sus huesos.

Yo me la traje cuando vinimos para acá. No la quise dejar porque lloraba todas las noches, pobrecita. Si lloraba con nosotros cerquita, en la casa, ¡lo que iba a llorar sola, abandonada! Así que me la traje. Ya era huesitos nomas. (Enríquez 16)

Como segundo acercamiento, tenemos el hallazgo de la Angelita como esqueleto, que es además un **desentierro forzado**, pues sucede cuando nuestra protagonista, luego de varios años y cuando aún era una niña, encuentra los huesos de la tía abuela en su patio trasero; vestigios de la materialidad que en esta investigación llamo “cuerpo femenino alterno”. Quisiera mencionar que en este pasaje de la historia se evidencia una suerte de la “paradoja familiar”, y con esto me refiero a que, mientras la abuela en el pasado es la que procura enterrar a la Angelita, nuestra protagonista al pasar lo años junto con su manía excavatoria, será la que desentierran a esta tía abuela y vuelve a relucir historias del pasado en su familia. Por ende, podemos ver cómo en estos dos personajes de dos generaciones distintas de la misma familia (abuela y nieta), existe una conexión contradictoria de acciones: enterrar versus desenterrar los huesos de la Angelita. De ahí que veo necesario destacar que el elemento fantástico es puesto en obra como recurso para realizar el ejercicio de memoria, que tiene sus cimientos en la vida familiar de la protagonista, y así traer de vuelta vestigios del pasado, de modo que se logre develar una suerte de paradoja familiar que se constituye en un contrasentido del tratamiento de los huesos de Angelita por parte de ambas integrantes de la familia; la abuela y la nieta.

Ahora bien, es crucial que hasta aquí nos detengamos en el horizonte de referencialidad que se ha expuesto en este relato porque, según Fernanda Bustamante, quién nos hace un análisis crítico de esta salida interpretativa de la obra y se guía por la denuncia

de la violencia política, dictamina que “el elemento fantástico que irrumpe en el universo narrativo, generando perplejidad e inquietud, fácilmente puede ser asociado a un referente histórico-político puntual” (Bustamante 43), refiriéndose al *horrorismo* de estado de la dictadura argentina. Pero, lo interesante de la propuesta de Bustamante radica en que:

los relatos abordan la temática de la memoria histórica del país de forma alegórica –sin la necesidad de contextualizarlos dentro de una época puntual, ni de mencionar explícitamente los horrores de las violencias de Estado, como las prácticas de detenciones, torturas, ejecuciones–, sino que a partir de la utilización de palabras clave, cuyo significado referencial determina la lectura, como es el caso de los sustantivos **cuerpos, huesos, archivo, memoria, olvido**, así como de los adjetivos **desaparecidos, faltantes, ausentes**, y los verbos **nombrar y excavar**. (Bustamante 43, las palabras destacadas son mías)

Dicho lo anterior, podemos percibir que el cuerpo femenino alterno, que Bustamante lo clasifica en la categoría de “cuerpos narrativos escrache”⁸ (43), se manifiesta en el relato como el elemento articulador de la denuncia ante las violencias de estado de la dictadura argentina. Sin embargo, lo interesante de las estrategias narrativas para abordar dicha denuncia es que:

estos cuerpos de condición fantástica (espectros, revenants, monstruos) –cuerpos incómodos, transgresores, innombrables e inexplicables, que insisten en aparecer, demandando la atención de los personajes y alterando su cotidianidad y estados psicológicos y emocionales–, funcionan, desde su potencial alegórico, como cuerpos escrachés, en la medida en que más allá de denunciar a un individuo puntual, son cuerpos que “rompen”, “destruyen”, “aplantan”, funan, escrachan esas ideas de reconciliación fundadas en el dar vuelta la

⁸ “Me sirvo de este concepto de “escrache” o “funa” –propio de las manifestaciones que apelan a una denuncia de acción directa contra un sujeto acusado de violación a los derechos humanos, o de corrupción, para romper con su impunidad a partir de la identificación pública de su nombre, su rostro y su actuación–, y lo desplazo al campo de la creación estética, en este caso literaria” (Bustamante 43).

página, en los pactos de silencio, perdón y olvido, para, desde su representación estética-ficcional, hacer ruido, protestar, reclamar. (Bustamante 43)

Si seguimos con la indagación en las distintas apariciones de la Angelita dentro de la vida familiar debemos detenernos en la última, puesto que según mi parecer es la que se constituye dentro del relato para incitar la crisis corporal de nuestra protagonista. La presencia de la Angelita, en esta ocasión, ocurre en un contexto totalmente diferente con respecto a las anteriores, esto porque sucede luego de diez años después del episodio de hallar el esqueleto y, por lo demás, es un encuentro que asechará solamente a nuestra protagonista. Esta aparición, entonces, ocurre en un momento donde la abuela ya ha muerto, se ha vendido la casa familiar y nuestra protagonista está viviendo sola “sin marido ni hijos” (Enríquez 16) en un departamento. Esta aparición de la Angelita tiene la particularidad que parece ser de carácter permanente, primero, pues el relato deja intuir que esta llegada de la tía abuela al mundo terrenal será la última; y segundo, porque su estadía en la vida de la sobrina nieta parece ser el lugar que decidirá habitar por mucho tiempo. Por lo demás, esta aparición es la primera vez que la Angelita se hace presente de la forma más compacta y material, ya que contamos con un cuerpo más menos constituido, pero aun así fundado en lo ambiguo, incompleto y descompuesto, elementos -por cierto- edificadores de *lo abyecto* (Kristeva).

El primer acercamiento de la protagonista con el cuerpo femenino alterno, en esta última reaparición de carácter permanente, ocurre cuando la bebé muerta irrumpe su cotidiano al instalarse al lado de su cama, llorando una noche de tormenta y portando una corporalidad que se le describe como “a medio pudrir y no habla” (Enríquez 16) y con una “cara podrida verdegrís” (19) donde, además, se hace hincapié en que no parece fantasma pues “no está pálida ni lleva vestido blanco” (16). El tratamiento que se hace a esta corporalidad en el relato procura siempre visibilizar su descripción física, por lo que la

protagonista nos insiste en mencionar la carne en descomposición, los restos amarillentos que cuelgan por su espalda y las “dos rudimentarias alitas de cartón con plumas de gallina” (17), que hacen alusión a su velorio. Esta corporalidad que se constituye en la incompletud, falta de cuerpo y carne degradada será, entonces, una cuestión que nos acerca cada vez más a la representación y modelamiento del cuerpo *abyecto* puesto en obra. No obstante, nuestra protagonista en un principio pone en duda la existencia de esta presencia en su diario vivir, incluso, intenta convencerse con que “a lo mejor se trataba de un pico de estrés con alucinación, y que se iría” (18).

Ahora bien, es interesante traer al análisis que el cadáver visto por Julia Kristeva “es el colmo de la abyección” (Kristeva 11), puesto que es “aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte” (10). Tanto el cadáver como el desecho para Kristeva serán elementos que indican aquello que “yo descarto permanentemente para vivir” (10). Dicho esto, es bastante esperable la reacción de nuestra protagonista ante el avistamiento de esta criatura en descomposición: “empecé a entender que era real grité y lloré y me tapé con las sábanas” (Enríquez 16), momentos que, desde luego, se fundan en el miedo. Sin embargo, iremos viendo que la relación que se forja entre ellas tiene un sin fin de matices que irá suscitando en la protagonista, en primera instancia, que normalice la presencia de su tía abuela muerta; y segundo, desencadene determinadas reflexiones con respecto a sus decisiones con la maternidad. Cuestión que, considero, viene a producir el estado de crisis corporal en el personaje principal que se presenta, a diferencia de los relatos anteriormente analizados, no como un hito culmine donde la corporalidad traspasa un límite evidente, sino más bien como una invitación a un viaje al interior de la protagonista que permite analizar su existencia desde un enclave crítico político, estrictamente relacionado con el “ser mujer” y no desear la maternidad en una cultura patriarcal latinoamericana que construye el

significado de *mujer* como sinónimo de *madre*. Por consiguiente, la crisis corporal en este relato se verá permeada por la experiencia de nuestra protagonista cuando experimenta el resistir de su cuerpo femenino a la maternidad, aun cuando la sociedad insiste en que la maternidad es más bien una obligación por el colectivo más que una decisión individual.

La Angelita, sin embargo, en este encuentro con la protagonista no es pura materialidad puesta en obra para interrumpir, incomodar o derechamente sembrar miedo en los personajes, sino que esta viene con un propósito muy específico, que parece ser su razón de irrumpir el mundo de los vivos, este es: volver al lugar que ha sido su tumba durante años, es decir, el patio trasero de la casa de su hermana en el sur. “Hasta que una mañana se apareció con una foto de mi casa de la infancia. (...) Ahora señalaba la casa con el dedo, bien insistente. Querés ir ahí, le pregunté, y me dijo que sí” (Enríquez 20). Dicho esto, vemos cómo el propósito de la Angelita es pretender que su sobrina nieta se vea envuelta en su cometido, y para eso la seguirá a todas partes hasta que su deseo se concrete, “apenas una primera muestra de su personalidad demandante” (17):

Me seguía por toda la casa. Me esperaba detrás de la cortina del baño cuando me tomaba una ducha; se sentaba en el bidet cuando yo hacía pis o caca; se paraba al lado de la heladera cuando lavaba los platos y se sentaba al lado de la silla cuando yo trabajaba con la computadora”. (Enríquez 18)

Ahora, dicho cometido se transformará para la protagonista en la experiencia más cercana que ha tenido para poner en práctica el ejercicio de la maternidad, claramente forzada e involuntaria, pero desde la aparición de la bebé muerta ella “ha asumido, parcialmente, el rol de cuidado maternal, asimilando prácticamente todos los elementos rituales que de él socialmente se esperan: miedo, inseguridad, cariño, cuidado, atención, enojo, premio y reprimenda en caso de obediencia o desobediencia, etc.” (Amatto 10).

De esta relación maternal, que se gesta entre estos dos personajes, me gustaría destacar tres momentos, porque es donde veo que se cumple con un tratamiento narrativo el cual quiere visibilizar el cómo se caracteriza y afiata esta relación y, por lo demás, representa alegóricamente la maternidad desde una vereda crítica. También, los tres pasajes que analizaré a continuación intentan destacar las experiencias con que la protagonista se introduce en este viaje interior y reflexivo que, bajo mi análisis, nombro como “crisis corporal”. Dicho esto, primero me gustaría que fuéramos al pasaje en que nuestra protagonista decide sacar a la Angelita al espacio público; ahí es donde logra rectificar que no es la única que ve a la bebé muerta: “alguna gente tenía que verla, eso me lo imaginaba, seguramente no mucha” (Enríquez 19). Desde que la protagonista expone a la Angelita a la sociedad, es cuando podemos detectar que esta se empeña por humanizarla, convirtiéndola en una humana nuevamente dotada de vida, cuestión que realiza meramente para evitarle malos ratos a la gente que sí puede verla, pero que terminan por demostrar la preocupación de la protagonista por su tía abuela:

a mí no me quedaba otra que dejarme acompañar- lo hacía con una especie de mochila para cargarla (es feo verla caminar es tan chiquita es antinatural). También le compré una venda tipo máscara para la cara, de las que se usan para tapar cicatrices de quemaduras. La gente ahora cuando la ves siente **asco**, pero también **connoción** y **pena**. Ven a un bebé muy enfermo o muy lastimado, ya no a un bebé muerto. (Enríquez 19, las palabras destacadas son mías)

Sin duda, la protagonista en ese momento siente compasión al observar cómo la gente se enfrenta al territorio de lo abyecto al ver a la Angelita con su cuerpo ruinoso, situación que está demarcada por el habitual procedimiento al interactuar con un “objeto caído” -como diría Julia Kristeva-, que es: desviarse de las impurezas, expulsar y desprenderse de aquello

para mantener más menos intacta la frontera de sus cuerpos vivientes frente a lo muerto, que en este caso es el cuerpo en descomposición que brota de aquella bebé muerta.

El segundo pasaje que me interesa exponer ocurre cuando nuestra protagonista, después de cuidar a la Angelita, ya por varios días, y haber experimentado la preocupación genuina por la bebé, expone la siguiente reflexión: “Si me viera mi papá, pensaba, él, que siempre se quejó de que iba a morir sin nietos (y se murió sin nietos, yo **lo decepcioné en esa y muchas otras cosas**)” (Enríquez 19, las palabras destacadas son mías). Aquí vemos cómo esta “culpa femenina ancestral” (Amatto, *Las fronteras* 9) tiene una implicancia simbólica bastante específica, que es: “señalar los prejuicios que existen acerca del libre ejercicio de la maternidad” (8). Incluso, es “el registro del peso que implica la maternidad en las sociedades latinoamericanas” (9) porque “más allá de los deseos individuales, o no, de cada mujer por convertirse en madre, existe la necesidad de cubrir una felicidad de tipo “colectivo” que representa para los familiares cercanos la llegada de un bebé, en este caso un nieto” (9).

En el último pasaje que veo que se representa cómo se caracteriza y afianza la relación entre la protagonista y la Angelita, y que se representa alegóricamente la maternidad desde una vereda crítica, es en el desenlace de la historia. Este momento inicia cuando ambas realizan la travesía de tomar “el 15 hasta Avellaneda” (Enríquez 20) y así por fin consumar el deseo de la Angelita (volver a su tumba en la casa del sur de su hermana), pues “eso era lo único que ella quería, ver el fondo” (21). En aquel pasaje la protagonista declara saber que la Angelita no es mala y que hace un tiempo que no le teme; situación que refleja su normalización ante la presencia de su tía abuela muerta. Luego, tras llegar a la antigua casa de la abuela ocurre que ambas se han dado cuenta que el cuadrado de tierra (dónde se encontraron los huesitos) ahora “había una pileta de natación de plástico azul. Evidentemente

habían levantado toda la tierra para hacer el hoyo, y con esa acción habían tirado los huesos de la angelita vaya a saber dónde, los habían revolado, se había perdido” (21). Ocurrido esto, nuestra protagonista siente compasión por la bebé muerta y su desilusión, incluso, se culpabiliza por no haberse llevado los huesos antes a su casa:

Estuve mal con ella y le pedí disculpas. Angelita dijo que sí. Entendí que las aceptaba. Le pregunté si ahora estaba tranquila y se iba a ir, si me iba a dejar sola. Me dijo que no. Bueno, contesté, y como la respuesta no me cayó muy bien salí caminando rápido hasta la parada del 15 y la obligué a corretear detrás de mí con sus pies descalzos que, de tan podridos, estaban dejando asomar los huesitos blancos. (21)

Dice Amatto, con respecto a este desenlace, que es posible interpretarlo de dos formas distintas, primero, una que se rige bajo el sentido literal, es decir, en este diálogo expuesto en la cita anterior “se sella un pacto fantástico-siniestro -la presencia de un fantasma que no la abandonará jamás-” (Amatto, *Las fronteras* 9). Segundo, permeada bajo un sentido alegórico, aquí es donde “se refuerza un vínculo materno no deseado que cierra el cuento bajo códigos típicos de castigos maternos por desobediencia” (Amatto 9-10). Así, entonces, es como el cuerpo *abyecto* de la Angelita puesto en obra induce a la protagonista a indagar en las experiencias de una maternidad obligatoria y terminan por tensionar esta tradición sobre la maternidad obligatoria que se impone en la cultura patriarcal latinoamericana.

Como hemos ido viendo, la obra en análisis con el uso de lo “fantástico-terrorífico” (Amatto, *Las fronteras* 11) va construyendo la denuncia de dos tipos de violencias. Por un lado, tenemos la de corte histórico-político que hace alusión a la dictadura argentina pues

la representación literaria de los desaparecidos realizada por la autora desde una perspectiva fantástica se inscriba como parte de las “estéticas de la memoria” (Richard “Imagen-

recuerdo”) que buscan “volver visible esa invisibilidad” (Douailler 101) de esos cuerpos desaparecidos” (Bustamante 43).

Del otro lado, nos encontramos con la denuncia a la violencia de corte patriarcal que pone en tensión la maternidad obligatoria que se ha instalado históricamente en la sociedad machista latinoamericana, situación que permite “repensar reaciamente, (...) las fronteras sobre estereotipos femeninos cada vez menos aceptados que van marcando, afortunadamente, el inicio de otros tiempos” (Amatto, *Las fronteras* 11). Así, entonces, es como esta obra, con un modelo estético, está haciendo referencias “que nos “dice algo” de una manera en que ninguna otra disciplina lo hace, aunque lo que se nos diga también esté relacionado con otros discursos como la historia, la filosofía o la sociología” (215). Ahora bien, estas violencias que destaco a lo largo del análisis del relato sólo han podido ser develadas gracias a la puesta en obra del cuerpo *abyecto* representado por la Angelita: cuerpo femenino alterno que se enuncia como una excluida que “permanece siempre fuera de las normas ya que pareciera no reconocerlas y atrae hacia donde el sentido se desploma (Kristeva 8). Así es, entonces, como esta corporalidad que representa el mundo de los muertos y simbólicamente el discurso periférico, viene a remecer, dentro de su contexto familiar, problemas que denuncian la historia oficial en cuanto a los desaparecidos en Argentina y tensionan el sistema dominante que oprime a los cuerpos con posibilidades de gestar que se resisten a la maternidad.

“Una heroína moderna” (2011) de Natalia Berbelagua. El lugar de la heterotopía y las experiencias más íntimas de los cuerpos femeninos como denuncia a problemáticas del Chile actual

A los dos los despedazaron esos seres de dientes afilados, que comienzan a tomar nuestras características, que nos copiaron el brillo de los ojos y que, tal como en mi sueño, nos observan sin decirnos nada.

NATALIA BERBELAGUA, *Valporno*.

En este último capítulo retomaremos la narrativa de Natalia Berbelagua con el cuento titulado “Una heroína moderna”. Como hemos ido viendo, la literatura de dicha autora se destaca por estar muy imbricada con el territorio de enunciación, es decir, contextualizada en un espacio nacional al que pertenece (Gallego 11), pero no desde una perspectiva esencialista de la construcción de esa “identidad” nacional, sino más bien que la identidad *en* las obras “pasa por un determinado uso de la lengua o por la reactualización de tensiones estéticas nacionales o regionales” (Gallego 11). En este relato, en especial, veo muy evidente dicha característica, pues los cuerpos puestos en obra están justamente, según mi perspectiva de análisis, tensionando problemáticas de la realidad nacional y, con ello, destacando temas tan contingentes del debate político chileno actual como el aborto. Dicho esto, es inevitable preguntarse cuán relevante es el espacio que se moldea, esta obra, como para que los cuerpos que lo habitan logren, desde sus experiencias más íntimas, efectivamente cuestionar asuntos sociales. Propongo, entonces, adhiriendo a la perspectiva de Alejandra Bottinelli, que este relato provee un discurso proveniente de un “contra-espacio” o como diría Michel Foucault, una “heterotopía”, es decir, que el espacio en que transcurre el relato (el baño de un centro

comercial) tiene como característica esencial ser un “espacio otro”, específicamente en esta obra uno periférico, que se diferencia de los lugares centrales que se constituyen mediante el “movimiento global” (Bottinelli 244); por lo que toda experiencia corporal y afectiva, expuesta en el relato, enunciada desde aquel espacio, tiene la capacidad de proveer un discurso crítico que incomoda la moral y costumbres del Chile contemporáneo. Este relato, entonces, y aquí pongo en juego mi hipótesis, propongo que tiene como objetivo primordial exponer las experiencias más íntimas de los cuerpos femeninos para así denunciar problemáticas del Chile actual, tales como los trastornos alimenticios y la precarización de la experiencia de los cuerpos gestantes que se enfrentan a un aborto.

El relato inicia cuando una mujer nos menciona que para ganarse unos pesos comienza a limpiar baños en un centro comercial “donde las conductas de las mujeres dejan mucho que desear y era presa de los más aborrecibles olores humanos” (Berbalagua 73). La rutina diaria en aquel trabajo para esta mujer consistía en: “recoger papeles, cambiar el jabón, botar los basureros en los contenedores, limpiar las puertas, desinfectar las tasas y trapear los pisos” (73); rutina que le permite a nuestra protagonista comenzar a sentirse como la guardiana de las asquerosidades, intimidades y experiencias traumáticas de un sinnúmero de mujeres que, o bien trabajan en aquel *mall* o vienen de fuera. Por lo tanto, el relato, visto desde esta mujer, tendrá como eje central la observación de aquellos cuerpos femeninos que circulan por dicho baño, cuestión que termina por construir una hipervisibilización de sus experiencias más íntimas. El cuento de Natalia Berbalagua, bajo esta perspectiva de análisis, entonces, “es de una narrativa de la plena visión” (Bottinelli 297) en la cual la “realidad es dicha *desde* el cuerpo” (297).

Sumida la protagonista en su quehacer diario, nos menciona que en aquel baño cada tarde ocurría más o menos lo mismo, por lo que ya tiene memorizada la rutina de tres mujeres

que recurren cotidianamente. Primero, nos habla de “la guardia del supermercado bulímica que entraba a las dos y diez sagradamente a vomitar el almuerzo” (Berbelagua 73), y cada vez que salía tenía un aspecto pálido y ojeroso. Destaca la narradora que el cuerpo de aquella guardia no correspondía con el “iluso imaginario de que alguien con trastorno alimentario está en los huesos”, sino que más bien tenía una espalda ancha y el abdomen grande. La guardia salía tapándose la nariz con un pañuelo o tosiendo para intentar desviar la atención y que nadie notara lo que hacía en baño. La protagonista, como siempre involucrada en su trabajo, decide que “a las dos de la tarde, todos los días, pondría un cartel en el baño para que [la guardia] no lo encontrara ocupado por nadie y pudiera vomitar en paz” (73).

La segunda mujer que le llama la atención es “aquella ejecutiva que llegaba todas las tardes, cerca de las siete, cuando ya no quedaba nadie, a lavarse los genitales” (73). Esta mujer, además, siempre llegaba con muchas tonalidades de rosados en la piel, por lo que la protagonista sospecha que tenía relaciones sexuales con su jefe; argumento que le permite deducir a la protagonista que la mujer probablemente “venía a deshacerse del semen que le había quedado dentro” (73). Como vemos, la narradora comienza a ser una espectadora y especuladora de las vidas de muchas mujeres que recurren al baño del centro comercial, se involucra con sus experiencias corporales más íntimas, experiencias que pareciera que muchas de ellas quisieran manejar con discreción y sigilo. Sin embargo, aunque la narradora insiste en involucrarse y prestar ayuda sutilmente a las mujeres que llegan a su lugar de trabajo, estas (entre ellas la guardia y la ejecutiva), ignoraban la presencia de la protagonista:

y eso ocurría con bastante frecuencia. Yo me había transformado en un **ser invisible**. Las mujeres entraban apuradas, casi corriendo. Yo hacía lo mismo que ellas en sus casas, la diferencia es que a mí me pagaban. (Berbelagua 74, las palabras destacadas son mías)

Sin embargo, la tercera mujer que aparece constantemente en este baño viene a romper esta percepción de la protagonista como “ser invisible”, pues la cercanía que establece con ella le trae “un sentimiento de que le importaba a alguien y que si no fuera por mí su misión fracasaría” (74). La historia de esta tercera mujer, entonces, comienza cuando nuestra narradora confiesa que lo más extraño llegaba al baño una vez al mes:

una joven con los ojos dormidos, no mayor de dieciocho años, que se aparecía con una bolsa negra en las manos y la cartera en la otra. **Me pedía estar tranquila, que vigilara que no entrara nadie. Yo le ayudaba.** (Berbelagua 44, las palabras destacadas son mías)

Esta mujer necesitaba con urgencia recolectar “toallas higiénicas usadas de envoltorio color morado” (74), las tomaba cuidadosamente y las guardaba en bolsas de plástico negro. Si bien muchas veces esta mujer que se comportaba extraño, según nuestra protagonista, en reiteradas ocasiones se comportaba igual que la ejecutiva o la guardia, o sea, ignorando por completo a la mujer que limpiaba los baños, dentro del relato ocurrirá un evento que tanto a esta mujer como a la protagonista las unirá de forma espacial y verán que sus vidas tienen más en común de lo que ellas creen. Ocurre un día que la protagonista ve entrar a esta joven, y como ya la conocía, se dio cuenta que esta vez entraba con un temple diferente, un tanto perturbada; “la vi entrar por el baño con la cara deformada, tocándose el vientre con las manos” (Berbelagua 74). La protagonista, intenta asistirle y le cambia el papel higiénico, “pensando que sufría de una indigestión fulminante” (74) y cuelga un cartel en la puerta que dice: “*Baño en mantención*” (75), pero se había equivocado, lo que realmente estaba ocurriendo es que dicha joven estaba abortando en el inodoro.

Hasta ahora, entonces, hemos visto que nuestro personaje principal constituye su identidad en estrecha dependencia con el rol que establece con las mujeres que recurren a su lugar de trabajo y sus experiencias corporales más íntimas. Esta identidad no es estática, sino

que más bien dinámica y se va construyendo a medida que transcurre el relato, esto porque fluctúa entre ser una “sujeta invisible” (que todas ignoran) a ser una especie de “heroína moderna” (en asistencia a estas mujeres). En otras palabras, la protagonista, a medida que se va involucrando con su trabajo, ve, cómo, en ocasiones pasa de ser una “sujeta invisible” a un “ángel de la guarda de las asquerosidades” (74) o, incluso, llega a ser la mujer que resguarda las intimidades y las manifestaciones de dolor más íntimas; cuestiones que ella también sufre, pero que opta por hacerlo en silencio (74). Por lo tanto, podemos ver que nuestro personaje principal, con respecto a su autopercepción y construcción de identidad, es fundamentalmente ambivalente, o sea, que pasa de sentirse profundamente ignorada, a ser una pieza fundamental del paisaje moderno que todos los personajes habitan; el baño de un centro comercial.

Dicho esto, es muy importante que en este análisis nos detengamos en percibir qué representa que esta “heroína moderna” se enuncie desde el baño y como trabajadora de un centro comercial, específicamente, como asistente de limpieza, en vista de que es un trabajo que históricamente ha sido precarizado. Postulo, entonces, que no es casualidad que en este relato la heroína que se está intentando modelar para este nuevo siglo, se destaque -justamente- desde un lugar tan marginal o muchas veces hostil como lo es, en ocasiones, el baño de un *mall*, que sin duda juega en contraste a lo que está ocurriendo en el imperio del consumo; el centro comercial. Por lo tanto, si analizamos en profundidad a nuestro personaje principal es necesario atenderlo desde una perspectiva interseccional, pues en ella se cruzan las determinaciones de género con la de clase. La interseccionalidad,

ha sido muy útil para superar la conceptualización aritmética de las desigualdades sociorraciales como fruto de la convergencia, fusión o adición de distintos criterios de discriminación de las mujeres (Dorlin, 2008). A la par, ha servido para desafiar el modelo

hegemónico de “La Mujer” universal, y para comprender las experiencias de las mujeres pobres y racializadas como producto de la intersección dinámica entre el sexo/género, la clase y la raza en contextos de dominación construidos históricamente. (Viveros 8)

Así, entonces, es como podemos ver que en la protagonista se entrecruzan diferentes modalidades de las relaciones de poder, que en este caso son la del género y clase, que irán marcando la experiencia vital de este cuerpo femenino.

Por todo lo mencionado anteriormente, se me hace necesario que analicemos, bajo una mirada histórica y crítica, lo que representa el *mall* en estas urbes modernas y lo que significaría que este relato se destaque al personaje principal: la “heroína moderna”, como la voz que puede nacer desde dicho lugar y qué implica aquello. Beatriz Sarlo, en su texto *Escenas de la vida posmoderna*, nos propone que desde el siglo XX el “centro” de la ciudad difiere a la experiencia de los años veinte. Antiguamente ir al “centro” era una experiencia que prometía un “horizonte de deseos y peligros, una exploración de un territorio siempre distinto” (Sarlo 14), pero las superficies urbanas actuales se distribuyen de forma que ir al centro ya no es el atractivo que era, incluso, los de clase media ya no salen al centro y los ricos han hecho sus propios centros (más limpio, adornados y vigilados) (14). Podemos decir, entonces, que las formas de habitar la ciudad están cambiando constantemente y nuestros “centros” se diluyen o bien comienzan a ser otros. Ahora bien, cabe preguntarse: ¿cuáles son los lugares que estamos frecuentando en las urbes? ¿cuáles son nuestros nuevos centros? Dentro de las experiencias urbanas de la vida posmoderna, específicamente en Chile, veo importante destacar la imperiosa y muy arraigada “cultura de *mall*”, cuestión que permite deducir que forzosamente nuestros nuevos lugares de encuentros son aquellos centros comerciales. Incluso, me permito decir que frecuentar estos nuevos centros públicos no

ocurre como mera casualidad, pues las urbes se están construyendo a partir del *mall* y no al contrario.

Entonces, los cuerpos contemporáneos estamos habitando recurrentemente el *shopping center* porque es un paisaje que se conforma como un “simulacro de ciudad de servicios en miniatura” (14), que también promete, como fue en la experiencia de ir al antiguo “centro”, un “horizonte de deseos”, pero con la gran diferencia que aquí dicha experiencia está diseñada para que sea más bien a la merced del consumo, el despilfarro o la búsqueda de necesidades que no tenemos, pero que la publicidad nos incita a tener. Como dice Sarlo, pasear por los pasillos del *shopping center* es una constante estrategia de venta, y si no caes en las trampas del consumo, alteras la ley espacial del *shopping* (16). En este espacio todo está pensado y vigilado para que se cumplan determinados fines; entretenimiento y consumo.

El espacio del centro comercial, entonces, es una “cápsula espacial acondicionada por la estética del mercado” (15). Sin embargo, ir al “centro” -propone Sarlo- nunca será lo mismo que ir al centro comercial, aunque este último tenga como objetivo reemplazarlo, pues en este lugar elaborado (el centro comercial), se elide toda identidad urbana, a diferencia del antiguo “centro”. Incluso, desde la mirada crítica de Sarlo, el *mall* presenta “el espejo de una crisis del espacio público donde es difícil construir sentido; y el espejo devuelve una imagen invertida en la que fluye día y noche un orden torrente de significantes” (23). Esta cápsula, por lo tanto, que vemos en la obra en análisis que habitan todos nuestros personajes femeninos, terminará siendo más que un paraíso que promete un horizonte de deseos, una cápsula que alberga todas sus “obsesiones corporales” (Bottinelli 298), sus secretos más íntimos, las asquerosidades más humanas y las experiencias más traumáticas. Los cuerpos femeninos que habitan este baño que reside en el centro comercial son, por ende, una

expresión adversa “al sistema hegemónico de lo bello” (298), sistema que irónicamente el *mall* en sus pasillos pretende alimentar, pero que en dicho baño no ocurre.

Propongo, entonces, que el baño del *mall* en esta obra juega un rol simbólico importante porque se presenta como antítesis del paisaje del centro comercial que caractericé en los párrafos anteriores. El baño es el rincón menos glamuroso de este nuevo “centro” contemporáneo, es el lugar donde nuestra protagonista nos menciona que “las conductas de las mujeres dejaban mucho que desear y era presa de los más aborrecibles olores humanos” (Berbelagua 73), el baño es, además, el hábitat donde la protagonista se constituye en relación con su nuevo rol: un “ángel de la guarda de las asquerosidades [o una] suerte de heroína moderna resguardando las intimidades” (74), función que, por lo demás, la hace sentirse útil e importante. Este rincón periférico en contraste al nuevo “centro público” (centro comercial), que hablábamos anteriormente, está siendo utilizado irónicamente por todas estas mujeres descritas en el relato como el lugar donde pueden esconder sus secretos más íntimos: sus trastornos alimenticios, sus posibles infidelidades y esconder embarazos, esto, pues les juega a su favor que es el lugar perfecto para no ser reconocidas entre la multitud. Considerando esto, propongo que pensemos el baño del *mall* como el paisaje desde donde los cuerpos femeninos están siendo: caracterizados, enunciados y enjuiciados únicamente por las acciones que realizan ahí, y donde toda sobreexposición de sus experiencias es una forma de interpelar la realidad de muchos otros cuerpos dentro de la sociedad actual. Sugiero, entonces, que veamos dicho lugar como una “heterotopía”⁹.

⁹ Concepto de Michel Foucault en “Topologías (dos conferencias radiofónicas)”, pero que en el presente análisis lo veremos bajo la perspectiva de Alejandra Bottinelli, pues es quién lo estudia desde los imaginarios de la literatura contemporánea y periférica chilena.

Las “heterotopías” serán entendidas aquí, tal como lo estipula Alejandra Bottinelli en “Heterotopías del cuerpo en el relato contemporáneo de la periferia chilena”, como contra-espacios que están

“fuera de todo lugar” que se distinguen de los demás porque se les oponen, los borran, compensan, neutralizan o purifican; estos constituían, afirmó [Michel Foucault], utopías localizadas que actuaban como ‘impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos’ (párr. 7), heterotopías, en tanto espacios absolutamente otros. (Bottinelli 292)

Dichas heterotopías tienen dos formas de manifestarse según Foucault, sin embargo, Bottinelli propone que la superficie donde el imaginario de la escritura contemporánea de la periferia chilena, a la que adscribe Berbelagua, constituye a la provincia chilena es desde la acepción donde la heterotopía crea

una ilusión que denuncia [a su vez] al resto de la realidad como si fuera ilusión” (292), donde concentra constantemente el desvío y “reúne a aquellos individuos que se des-enrielan, se “tuercen” del derrotero previsto; aquellos que huyen y se diseminan fortuitamente –de sí y de/en los lugares. (293)

Por lo tanto, si vemos este baño (en el que transcurre la obra) como un “contra-espacio” donde emerge el relato periférico crítico, con respecto a “los espacios que determinan la dirección del movimiento global (que en ese doble sentido aún podemos seguir llamando “centrales”)” (294), que en este caso dicho centro sería lo que ocurre dentro del centro comercial sin contar el baño, nos otorgaría la posibilidad de identificar tal escenario (el baño) como una superficie que destaca por entregar su “imagen deforme”, que desde luego tiene la “capacidad para ironizarlos en tanto tales “centros”, indicando las aporías de ese modelo binario y relevando –en la fórmula de Silviano Santiago– la potencia de ese entre-lugar del discurso crítico del margen, de la periferia del lugar” (294). Ahora bien, esta “imagen deforme” en este relato,

bajo mi perspectiva de análisis, será una imagen que va en representación de la denuncia de problemáticas con respecto a las experiencias corporales e íntimas de aquellos cuerpos que, en esta obra, recurren en dicho baño, cuestión tales como: los trastornos alimenticios y la precarización de la experiencia de los cuerpos gestantes que se enfrentan a un aborto.

Ahora, nos queda por analizar un momento fundamental del relato, que es cuando la adolescente aborta en el baño del centro comercial junto con la ayuda de nuestra protagonista, hito que desde luego reflejará cómo se incurre a la crisis corporal y que, además, viene a presentar cómo esta obra configura dos cuerpos femeninos que rechazan la maternidad. Recordemos que este evento comienza cuando la protagonista, luego de ver a la joven entrar al baño con la cara deformada y con las manos en el vientre, comienza a escuchar “alaridos débiles, roncós, luego con aflicción” (Berbelagua 75), nuestra protagonista, preocupada por la joven, se anima a abrir la puerta y ve que

se encontraba de piernas abiertas y algo se estaba asomando. Eran coágulos y restos de carnosidades. Cuando cayeron a la taza, comprobé lo que me temía. Ella y yo estábamos igual de asustadas. Nos pusimos a llorar del miedo que sentimos, ella más que yo, claramente, porque no sabía que pasaría con su cuerpo. (75)

Al ver esta escena, la protagonista comprende porqué la joven iba cada mes al baño del *mall* en busca de toallas higiénicas; su único propósito era hacer creer que seguía menstruando y así esconder su embarazo. En ese momento a la protagonista se le hace imposible no empatizar con ella, “entendía su angustia para llegar a cometer tal locura” (75), puesto que esta había pasado por una historia similar, ella también había fingido no estar embarazada, pero para esconder aquello “en vez de ir a buscar toallas usadas a la basura, iba con frascos de remedios a la carnicería para que me los llenaran con sangre animal” (75). Este encuentro entre ambas mujeres será el punto donde conectan sus experiencias de vidas, se comprenden

desde la traumática experiencia de lidiar con un aborto y, por lo demás, comparten la angustia de saber que están embarazadas, pero desean no estarlo. Sin embargo, sus experiencias difieren ya que la experiencia de la joven parece estar marcado por un contexto mucho más precarizado que el de la protagonista, esto pues el aborto ocurre en un lugar hostilmente moderno; en el baño de un centro comercial. En contra posición está la experiencia de la protagonista, donde “no fue necesario hacerme nada puesto que el embarazo era tubario y el feto no tenía corazón” (75).

Ambas mujeres, entonces, son cuerpos que se entienden desde el rechazo a una maternidad, y la obra, para evidenciar tal rechazo, configura a estas mujeres desde los afectos tales como el miedo o angustia al saber que su realidad es estar embarazadas. Por ejemplo, en el caso de la protagonista, ver a esta adolescente abortando la evoca a cómo ella se sentía cuando también estaba embarazada, ella al recordar dice lo siguiente:

entendía su **angustia** (...). Yo esperaba un hijo de un hombre que yo sabía que estaba dispuesto a asumir su paternidad, pero **no soporté** la idea de verme con familia y críos, preparando papillas los fines de semana, lavando pañales y dando leche de mis senos. Todo eso me infundía en un **miedo terrible**, unas ganas de **arrancar**, un **pánico** que me superaba.
(Berbelagua 75, las palabras destacadas son mías)

Esta forma de sentir y expresar sus emociones frente a la experiencia del embarazo, primeramente, es el enunciado que confiere a la protagonista una “razón de ser” que explica el rechazo a la maternidad desde sus propias lógicas. Segundo, este enunciado no se condice con la configuración de un personaje femenino tradicional, puesto que -como mencioné en el capítulo anterior-, el ser mujer y no desear la maternidad en una cultura patriarcal latinoamericana es una cuestión controversial, pues el significado de *ser mujer* se construye como sinónimo de *ser madre*, y esto es justamente lo que en este personaje está alterando.

De hecho, propone la activista lesbiana y feminista Adrienne Rich, en su texto titulado *Ensayos esenciales*, que:

históricamente, las diferentes culturas, la condición de procreadora ha sido la prueba de su feminidad para una mujer. A través de la maternidad, cada mujer ha quedado definida por consideraciones externas a ella: madre, matriarca, matrona, soltera, estéril, solterona; prestan oídos a la historia del timbre emocional que resuena en cada una de estas palabras. La maternidad ha sido una identidad impuesta a las mujeres incluso por defecto, mientras que las expresiones “hombre sin hijos” o “no padre” nos suenan absurdas e irrelevante. (Rich 183)

Por lo tanto, aquellos afectos (angustia, miedo) o el pánico y ganas de arrancar son experiencias tanto afectivas como corporales que no caben dentro de la configuración de un personaje femenino tradicional. Este argumento, entonces, afirma que ambos personajes femeninos (tanto la protagonista como la adolescente) son la representación de un cuerpo femenino alterno; un cuerpo femenino “otro” que no responde al discurso dominante y patriarcal que establece la condición de procreadora de la mujer como prueba de feminidad y que, incluso, tiende a restringir afectos que promueva a las mujeres ser un cuerpo gestante que rechaza la maternidad. Es así como puedo deducir que estos dos personajes, sin duda, son puestos en obra para responder a una genuina capacidad de agencia dentro de sus propias existencias y reivindicar el ser mujer y rehusar de la maternidad. Sin embargo, la cuestión de la maternidad es un tanto más compleja; Rich también la propone, en su texto titulado *Nacemos de mujer*, como una “institución”

cuyo objetivo es asegurar que este potencial -y todas las mujeres- permanezcan bajo el control masculino. Esta institución ha sido la clave de muchos y diferentes sistemas sociales y políticos. Ha impedido a la mitad de la especie humana tomar las decisiones que afectan a sus vidas; exime a los hombres de la paternidad en un sentido auténtico; crea el peligroso

cisma entre vida «privada» y «pública»; frena las elecciones humanas y sus potencialidades.

Es la contradicción más fundamental y asombrosa, por causa de esta institución las mujeres nos hemos privado de nuestros cuerpos y quedamos encarceladas en ellos. (Rich 57)

Ahora bien, la forma en que la institución de la maternidad estaría afectando a nuestra protagonista es muy evidente cuando esta nos menciona que, luego de vivenciar junto a la adolescente este estado de crisis corporal (abortar), recuerda cómo ella después de su abortolidia con su inconsciente que se manifiesta en sueños y viene con el objetivo de traer una especie de culpa por lo sucedido:

pero como suele pasarle a las madres, nunca me salvé de las horribles pesadillas que llegaban a cada noche, **sueños de los más enfermizos**, donde una criatura sin rostro me asediaba y perseguía. **Un feto** en miniatura que estaba acostado encima de una mesa en el bar que frecuento, cayéndose al suelo, perdiéndose, yo tardando en encontrarlo, su cara manchada de rojo, pero no con sangre sino con pintura. Yo corriendo con ella en la palma de la mano para llevarla al baño y ponerla bajo llave. A cada movimiento de mano y chorro de agua, se le iban borrando las facciones. La boca desaparecía, luego los ojos, la nariz. El recién nacido quedaba sin ningún rastro de existencia, sin nada que lo identificara, aunque no pudiera decirme nada, ni siquiera llorar, **me juzgaba**. (Berbelagua 75-76, las palabras destacadas son mías)

Dicho lo anterior, propongo que el sueño de la protagonista es la representación de la carga moral y emocional que conlleva poner en conflicto el ser mujer, rechazar la maternidad e, incluso, abortar en el contexto de la sociedad actual. Este sueño, entonces, es una demostración de que la mujer que habita un sistema patriarcal, su “posibilidad femenina ha sido literalmente aniquilada en beneficio de la maternidad” (Rich, *Nacemos de mujer* 58), donde su decisión personal queda elidida bajo la decisión que la sociedad impone sobre el cuerpo de las mujeres. Pero, y aquí lo interesante de enfatizar el actuar de la protagonista y

la adolescente, es que ambas están dispuestas a asumir las consecuencias que implica abortar en una sociedad, como lo es la chilena, que dicha acción se condena y califica como ilegítima, fuera de toda ley, moral y buenas costumbres.

Para finalizar el análisis, es importante destacar el desenlace del relato pues, bajo mi perspectiva, es el momento donde la estrategia narrativa de enunciar los cuerpos femeninos alternos “*desde el cuerpo*” (Bottinelli 297) se hace de forma excesiva, pero por lo mismo fascinante. El desenlace, entonces, procede cuando la adolescente ha expulsado al feto por el inodoro y la narradora dice:

era un niño, dice que le vio el sexo cuando cayó a la taza del baño y se fue por el remolino del agua. Su primogénito, derecho a la alcantarilla (...) pasó a ser alimento de esas mismas ratas que juegan a observarnos, mutándose, adueñándose de nuestros cartílagos humanos. (Berbelagua 76).

Y prosigue destacando que bajo las alcantarillas están las ratas de dientes afilados que despedazan fetos, que tal como en sus sueños, “nos observan sin decirnos nada” (76).

Ya para finalizar el análisis, es importante concluir que la obra, sin duda, utiliza la estrategia narrativa de exponer las experiencias tanto afectivas como corporales más íntimas de mujeres para denunciar problemáticas del Chile actual, tales como los trastornos alimenticios y la precarización de la experiencia de los cuerpos gestantes que se enfrentan a un aborto. Me parece interesante destacar que la peculiaridad de esta obra recae en que logra construir un espacio que funciona como un “contra-espacio” o “heterotopía” que, justamente, permite a nuestra “heroína moderna” enunciar un discurso crítico desde la periferia que interfiere en las dinámicas de dominación del patriarcado. La tarea que se otorga la heroína moderna responde a reivindicar el lugar de la resistencia de muchas mujeres que desacatan

normas sociales, pues no conciben con la libertad de decidir sobre propios cuerpos y experiencias vitales.

Últimas reflexiones. Politizar la crisis y reivindicar la periferia

A lo largo de esta investigación he mostrado cómo la narrativa contemporánea chilena y argentina, particularmente de dos autoras, Natalia Berbelagua y Mariana Enríquez, está representando a los cuerpos femeninos alternos mediante sus experiencias corporales y afectivas. Este análisis lo he llevado a cabo desde el estudio de los cuatro cuentos que sostienen el corpus de la presente investigación y que exhiben, en primera instancia, de las formas más variadas y sugerentes mi objeto de estudio: los cuerpos femeninos alternos. El tratamiento de dichos cuerpos que he ofrecido se detiene, por sobre todo, en las protagonistas y los personajes femeninos que se configuran bajo lógicas divergentes y que, además, han permanecido en los márgenes del proyecto político de las naciones modernas actuales. En segunda instancia, mi perspectiva de análisis ha destacado cómo estas obras promueven un desplazamiento hacia representaciones femeninas que van en dirección de inexploradas construcciones y lugares de enunciación. Esta perspectiva, entonces, me ha permitido detectar cuándo y cómo esta narrativa reivindica a los cuerpos femeninos alternos ante la atribuida e impuesta “alteridad”, ejercicio que he observado se presenta desde los espacios periféricos, con un realce del carácter de sujeto complejo y ambivalente de los personajes en análisis.

Ahora bien, a lo largo del análisis se hace presente una experiencia, tanto corporal como afectiva, que afecta transversalmente a todos los personajes femeninos que he destacado en esta investigación, esta experiencia es *la crisis corporal*; episodio que he asociado con un “hito cúlmine” que cada cuerpo puesto en obra experimenta y exterioriza de una forma en particular. Además, dicha experiencia es el cronotopo literario que me permite comprender cómo los cuatro cuentos elaboran un diálogo con la sociedad actual y revisan las

problemáticas sociales de su determinado tiempo y espacio, para así proponer sus hipótesis, críticas, soluciones o fracasos ficticios a problemas que asientan sus bases en aquellas crisis y problemáticas actuales. Dicho esto, a continuación, procederé a resumir cómo se presenta la crisis corporal en cada uno de los cuentos, para luego descifrar cómo estas narrativas están leyendo, bajo mi perspectiva de análisis, las experiencias corporales y afectivas del tiempo presente.

El primer cuento analizado, “Las cosas que perdimos en el fuego”, vimos mujeres que violentaban sus propios cuerpos participando en “Quemas” colectivas, cuestión que constituye el hito cúlmine y, además, viene en respuesta a una seguidilla de quemaduras que realizaban hombres a sus parejas mujeres. Por lo tanto, las “Mujeres Ardientes” pusieron en práctica la alteración a sus carnes como una forma de reivindicar su lugar de enunciación que, recordemos, proviene del cuerpo de la mujer quemada que su entorno había encasillado desde la categoría de *otredad*, esto expresado específicamente desde la configuración del *monstruo*. Sin embargo, este cuento resultó ser relatado por Silvina, la protagonista, quien viene a tensionar la forma en que se está presentando la crisis corporal y pone sobre la mesa las ambigüedades del proceso de radicalización femenina.

El segundo cuento analizado fue “Hasta que la locura nos separe”, relato que nos presentó la vida de una mujer obesa que permanece en un constante conflicto con su fuente identitaria, por lo que el relato nace desde el sufrimiento, miedo e inseguridad que implicaba para ella habitar dicha corporalidad. Esta protagonista, a lo largo del relato, tuvo un viaje ascendente hacia la locura, situación que la lleva a protagonizar el hito cúlmine donde se ve imbricada su pareja y que finaliza cuando es internada en el hospital psiquiátrico. Sin duda, en esta obra hubo un realce de las experiencias corporales y afectivas permitiendo enunciar (a la protagonista) desde la *otredad*, pero no con el afán de utilizarse como un mecanismo

para excluir dicho cuerpo y así justificar su subordinación como grupo social, sino todo lo contrario. Este cuento vindicó a la protagonista en su calidad de sujeto “incómodo” y rechazado para permitir la reivindicación de la enunciación desde la herida interna, la afectividad dañada y darle un sentido a sus actos desde sus propias lógicas. Es así, entonces, que en esta obra se puso en ejercicio la utilización de experiencias de los cuerpos en crisis como vía para la reivindicación del discurso desde la marginalidad.

El tercer cuento analizado fue “El desentierro de la angelita”, esta obra nos presentó la historia de una mujer asechada por una bebé muerta (corporalidad idónea para representar *lo abyecto*), que se sabe tiempo después que es su tía abuela. Esta corporalidad alterna, que representa el mundo de los muertos y simbólicamente el discurso periférico, vino a remecer, dentro de su contexto familiar, problemas que denuncian dos tipos de violencias; por un lado, la de corte histórico-político que hace referencia a la historia oficial de los desaparecidos en Argentina. Y por el otro lado, tensionar el sistema dominante que oprime a los cuerpos con posibilidades de gestar que se resisten a la maternidad. Esta última violencia apela directamente a la experiencia de nuestra protagonista pues la llegada de este “híbrido de zombi-fantasmal” (Amatto, *Las fronteras* 8) irá suscitando en la protagonista reflexiones con respecto a sus decisiones con la maternidad; cuestión que viene a producir el estado de crisis corporal en el personaje principal que se presenta, a diferencia de los relatos anteriormente analizados, no como un hito culmine donde la corporalidad traspasa un límite evidente, sino más bien como una invitación a un viaje al interior de la protagonista que permite analizar su existencia desde un enclave crítico político estrictamente relacionado con el “ser mujer” y no desear la maternidad dentro de una cultura patriarcal latinoamericana.

El último cuento analizado fue “Una heroína moderna”, relato que nos mostró la historia de una trabajadora del centro comercial que hacía la limpieza en el baño de mujeres.

Ahí, la protagonista, observaba las experiencias tanto afectivas como corporales más íntimas de las mujeres, situación que termina por denunciar problemáticas del Chile actual, tales como los trastornos alimenticios y la precarización de la experiencia de los cuerpos gestantes que se enfrentan a un aborto. La crisis corporal en este relato vino de la mano de una joven que aborta en dicho baño, esta acción gatilla en la protagonista que examine su propia experiencia con el aborto. El espacio en que se desarrolló esta historia fue bastante importante, pues funciona como un “contra-espacio” o “heterotopía” que le permite, a nuestra “heroína moderna”, enunciar un discurso crítico para reivindicar el lugar de resistencia de muchas mujeres que desacatan normas sociales, pues no condicen con la libertad de decidir sobre propios cuerpos, afectividades y experiencias vitales.

Como vemos las representaciones de los cuerpos femeninos alternos presentes en los cuentos de Berbelagua y Enríquez supone, sin duda, explorar una diversidad de cuerpos como, por ejemplo: mujeres gordas, quemadas, enfermas, fantasmagóricas, en estado de descomposición o mujeres que lidiaron con la experiencia de un aborto, entre otros. De ahí su carácter “alterno”, pues son “los cuerpos cotidianos no rentables, alternos al “modelo de visibilidad dominante” (Bottinelli 290). Sin embargo, la recepción de estos cuerpos “alternos” es un asunto bastante más complejo pues, en el transcurso de los cuentos, los cuerpos femeninos lidian con un medio que los sociabilizaba mediante afectos tales como: la repugnancia, el miedo, el odio, afectos que históricamente se le han otorgado a la *otredad*. El lugar de la *otredad* es donde prolifera la construcción de lo desconocido, y, por ende, lo monstruoso, lo perturbador y *lo abyecto*; estrategia que arrastra involuntariamente a dichos cuerpos a ser expuestos como un sujeto que incomoda dentro de su contexto. Sin embargo, - y aquí mi propuesta de lectura-, ciertas estrategias narrativas de estos cuentos permiten que la recepción de los cuerpos femeninos alternos no sea a través de la inscripción de aquellas

categorías como un mecanismo para excluirlos, y así justificar su subordinación como grupo social, sino todo lo contrario, estos cuentos revierten su calidad de sujeto incómodo, rechazado y monstruoso, y así, reivindicán la enunciación desde lo perturbador, lo que incomoda. Postulo aquí que esta orientación se concreta en los cuentos a través de tres estrategias articuladas desde las experiencias corporales y afectivas de los cuerpos femeninos alternos.

En primera instancia, he determinado que una de las estrategias es la de otorgarle a los cuerpos femeninos alternos una capacidad de agencia dentro de sus propios relatos. Una forma de ejemplificar esto es que en todos los relatos los personajes femeninos de alguna u otra forma dieron vuelta dictonomas convencionales. Por ejemplo, en el primer capítulo con la obra “Las cosas que perdimos en el fuego” está la dicotomía *víctima* (mujeres quemadas a manos de sus parejas hombres) versus *victimario* (hombres que queman a sus parejas mujeres); esquema tradicional en un sistema patriarcal. Dicha dicotomía, entonces, es destruida cuando las “Mujeres Ardientes” tensionan la correlación entre “mujer” y “víctima” “subvirtiéndola imagen de la víctima sacrificada por su pareja” (Amaro 807). Por otro lado, en el segundo capítulo con la obra “Hasta que la locura nos separe”, también ocurre una fractura de dicha dicotomía, pero con la diferencia que rompe el esquema tradicional donde *víctima* se asocia con el cuerpo femenino alterno, versus *victimario* que en esta obra representa la sociedad. En este cuento, entonces, se rompe aquel esquema pues la configuración de la protagonista no queda atrapada en la mera clasificación de cuerpo *alterno* donde sólo le es posible su representación a través del rol de la “víctima”, y donde se mantiene pasivamente alimentando aquella imagen, sino que las estrategias narrativas presentes en dicha obra buscan constantemente darle una *razón de ser* y de actuar, aunque sea desde sus propias lógicas. Dicho esto, propongo, que ambas obras al subvertir la imagen

de la “víctima” en distintos ámbitos hacen un llamado simbólico a “ya no más ser víctima”. Cuestión que solo es posible a través de la capacidad de agencia de los cuerpos femeninos alternos dentro de sus propios relatos.

Otra dicotomía que logro ver que es fracturada es la conceptualización patriarcal de *mujer* versus *madre*. Esto se ve tanto en el tercer capítulo con la obra “El desentierro de la angelita”, como en el último con la obra “Una heroína moderna”. Ambas historias muestran mujeres que se abstienen de ser madres, puesto que no es su deseo. Estas, por lo tanto, no responden al esquema tradicional de “ser mujer” como sinónimo de “ser madre”, ya que subvierten la imagen de la mujer/madre dentro de un sistema de dominación masculina. Con esto, propongo que estas obras construyen un discurso crítico ante la maternidad vista como institución del patriarcado que tiene como objetivo controlar el cuerpo de las mujeres.

Dicho todo lo anterior, es posible desprender que los cuerpos femeninos alternos presentes en las cuatro obras, sí cuentan con una capacidad de agencia dentro sus propios relatos, y aquello les permite, desde sus lugares periféricos y bajo la categoría de la *otredad*, subvertir dicotomías con el fin de reivindicar sus propias existencias y lugares de enunciación.

La segunda estrategia narrativa que veo que se utiliza en las obras del corpus en análisis es que la narración se detiene a describir detenidamente los cuerpos femeninos en cuanto a sus características físicas y psicológicas. Postulo que este tratamiento permite que la recepción de los cuerpos femeninos alternos no sea a través de la inscripción de aquellas categorías provenientes del lugar de la *otredad* como un mecanismo para excluirlos, y así justificar su subordinación como grupo social, sino todo lo contrario, para que reviertan su calidad de sujeto incómodo, rechazado y monstruoso, y así, reivindicar la enunciación desde lo perturbador, lo que incomoda, para así moldear sujetos complejos entendidos desde sus

ambigüedades. Entonces, los cuatro cuentos en análisis prestan una especial atención tanto a la dimensión material de los cuerpos femeninos, y así demostrar sus relaciones con respecto a sus fuentes identitarias, como a la dimensión afectiva que fomenta la descripción de sus características psicológicas para destacar -y aquí expongo la tercera estrategia- las lógicas que justifican sus comportamientos para que se le confiera (a los cuerpos femeninos alternos) siempre una *razón de ser*. El resultado, entonces, de estas tres estrategias provocarían, a modo de conjetura, una reivindicación de los cuerpos femeninos desde sus propias “alternidades” y lugares periféricos que, sin duda, perturban tanto al “modelo de visibilidad dominante” (Bottinelli 290), como a las conductas que se condicen con el sistema patriarcal.

A modo de reflexión creo importante destacar que las narrativas recientes del Cono Sur, que se han estudiado en la presente investigación, abarcan la representación de los cuerpos femeninos alternos desde un constante “politizar la herida, visibilizar la cicatriz” (alvarez 21) como diría la escritora de *La cerda punk*. Por ende, visibilizar estos cuerpos desde dicho lugar es explorar, junto a los personajes, sus vulnerabilidades, sus afectividades dañadas o, incluso, desde el estado más crítico como es el de la crisis corporal. Dicho en otro modo, explorar aquellos cuerpos y sus discursos ha suscitado que la narrativa en estudio se vea permeada por una exhaustiva exploración de las experiencias afectivas más internas de cada uno de los cuerpos puestos en obra. Ahora, lo interesante de esto es que el tratamiento que hacen estas narrativas con sus personajes es desde un ejercicio que busca persistentemente “la estética de lo ruinoso”, y con esto me refiero a que estas narrativas buscan visibilizar realidades que han permanecido por bastante tiempo en la oscuridad de lo periférico, donde se admite convivir con la crisis y con las debidas tensiones de diferentes sistemas dominantes. Sin embargo, -y aquí lo interesante de dicha narrativa- es que los cuerpos puestos en obras parecieran no querer salir de la periferia que habitan, sino que más

bien incorporan su experiencia marginal como experiencia fundadora de sus lugares de enunciación y, desde ahí, producir sus discursos críticos. Los cuerpos femeninos analizados parecieran no estar buscando salir de la *otredad* o de los rincones oscuros e inexplorados, sino que prefieren reivindicar e iluminar sus propias experiencias corporales y afectivas a través de sus propias luminosidades y que así el fulgor de aquellas luces nos llegue en forma de discursos críticos a la cultura establecida que los ha expulsado.

Bibliografía

- Adrienne, Rich. *Ensayos esenciales. Cultura, política y el arte de la poesía*. Trad. Mireia Bofill Abelló. Madrid: Capitán Swing, 2019.
- Adrienne, Rich. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Trad. Ana Becciu. Madrid: Traficante de Sueños, 2019.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- alvarez, constanza. *La cerda punk. Ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, antikapitalista y antiespecista*. Valparaíso: Trío Editorial, 2016.
- Amaro, Lorena. “La dificultad de llamarse “autora”: Mariana Enríquez o la escritora weird.”, *Revista Iberoamericana*, 268 (2019): 795-812.
- Amatto, Alejandra. “Las fronteras de la ficción: cómo concebir los límites del relato fantástico-social en América Latina”. *Pirandante*, 5 (2020): 1-11.
- “Transculturación el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi”. *Valenciana*, 13 (2020): 207-230.
- Arán, Pampa Olga. “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea.” *Tópicos del seminario*, 21 (2009): 119-141.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Berbelagua, Natalia. *Valporno*. Valparaíso: Emergencia Narrativa, 2014.
- Bottinelli, Alejandra. “Heterotopías del cuerpo en el relato contemporáneo de la periferia chilena”, *Otras Modernidades*, 25 (2021): 290-302.
- Bustamante, Fernanda. “Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez.” *Taller de letras*, 64 (2019): 31-45.
- Drucaroff, Elsa. “¿Qué Cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los Prisioneros de la torre*?”. *El Matadero*, 10 (2016): 23-40.
- Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Madrid: Anagrama, 2016.

- Enríquez, Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. Madrid: Anagrama, 2009.
- Espinosa, Sebastián. "Identidad y otredad en la teoría decolonial de Aníbal Quijano". *Ciencia Política* 10.20 (2015): 107-130.
- Foucault, Michel. "Topologías (dos conferencias radiofónicas)" *Fractal* 48 (2008): 39-62.
- Gallego, Ana. "Las narrativas del siglo XXI en el Cono sur: estéticas alternativas, mediadores independientes". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 859 (2018): 8-12.
- Girogi, Gabriel. "Introducción-Política del monstruo." *Revista Iberoamericana*, 227, (2009): 323-329.
- Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo xxi, 2004.
- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Trad. Alejandro Madrid Zan. Santiago: Metales pesados, 2010.
- Neveux, Oliver. "El estado de víctima. Algunos cuerpos en la escena teatral contemporánea". *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*. Ed. Stephane Haber *et al.* Trad. Ricardo Figueroa. Buenos Aires: Nueva Visión, (2007): 115-126.
- Nussbaum, Martha C. *El ocultamiento de lo humano: Repugnancia, vergüenza y ley*. Trad Gabriel Zadunaisky. Buenos Aires: Katz, 2006.
- Puig, Daniela. "Alteraciones y transgresiones en la representación de la maternidad en la narrativa de Mariana Enríquez, Lucila Grossman, Guadalupe Nettel, Pilar Quintana y Samanta Schweblin". Tesis Magister. Universidad de Chile, 2019.
- Racière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: Lom ediciones, 2009.
- Richard, Nelly. "Imagen-recuerdo y borraduras". *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, (2006): 165-172.
- Sánchez, Laura. "Resistencia y libertad: una lectura de "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir". *Acta Literaria*, 59 (2019): 107-119.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. Atúlano Domínguez.
Madrid: Trotta, 2009.

Viveros Vigoya, M. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la
dominación”. *Debate Feminista*, 52 (2016): 1-17.