

INTRUSAS QUE VUELVEN Y BALDÍOS FANTÁSTICOS: REESCRITURAS MONSTRUOSAS DE FEMICIDIOS

*RETURNING INTRUDERS AND FANTASTIC WASTELANDS:
MONSTROUS REWRITINGS OF FEMICIDES*

Belén Caparrós
Universidad de San Andrés
mcaparros@udesa.edu.ar

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Género

Femicidio

Terror

Fantástico

Baldío

El presente trabajo pretende pensar acerca de las reescrituras contemporáneas de los relatos canónicos sobre feminicidios en la actual coyuntura de lucha por los derechos de las minorías sexuales y la emergencia de nuevos actores sociales que aún parecen permanecer irrepresentados. En este contexto, el terror sobrenatural y el fantástico se presentan como herramientas críticas para proponer figuraciones alternas que puedan asumir un lugar de enunciación desde la resignificación y reapropiación de espacios liminares y así corroer los regímenes de inteligibilidad fundados en los binarismos.

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Gender

Femicide

Horror

Fantastic

Wasteland

The present work tries to think about the contemporary rewritings of the canonical stories about femicide in the current situation of struggle for the rights of sexual minorities and the emergence of new social actors that still seem to remain unrepresented. In this context, supernatural terror and the fantastic are presented as critical tools to propose alternate figurations that can assume a place of enunciation from the resignification and reappropriation of liminal spaces and thus corrode intelligibility regimes based on binarisms.



Recibido: 15/08/2022

Aceptado: 14/11/2022

La innegable proliferación actual de narrativas y producciones artísticas¹ que abordan la violencia hacia cuerpos feminizados desde una perspectiva de género es un claro indicio de los profundos cambios a nivel cultural y social que movilizaron, entre otros, la sanción de la ley contra asesinatos de mujeres relacionados con su género en 2012 y la primera marcha del colectivo #NiUnaMenos en 2015. Durante los últimos años, la constelación ficcional sobre la temática comenzó a expandirse, dejando en evidencia que los cuerpos vulnerados a causa de la violencia femicida hasta el momento habían sido leídos por los discursos patriarcales dominantes como corporalidades corridas de lugar, en el umbral de lo simbólico e irrepresentables desde la lógica estatal o el discurso oficial. Aquel silenciamiento de las muertas en los campos de basura ficcionales daba cuenta de una suerte de prohibición de duelo en el campo de la cultura, donde la violencia primigenia se desbordaba de lo real a lo representacional.

En este contexto, y siguiendo a Nora Domínguez, los imaginarios desobedientes se presentan como un recurso “para dar respuesta a los reclamos sociales” (2019: 22) y poner en escena la disputa por las identidades. En un contexto signado por los ecos de las marchas, los contrarrelatos de femicidios emergen para amplificar las luchas y reflexionar acerca de la tradición cultural y su vigencia en relación con el presente. Se trata de reescribir historias para dar batalla a los modos clásicos de representación de la vulneración y proponer “teorías alternativas del poder” (Gago 2019: 9). En otras palabras, las intempestivas narrativas contemporáneas buscan nuevos modos de contar para así desarticular a los regímenes estéticos que duplican a los dispositivos biopolíticos ejecutados sobre los sujetos que se corren de los imperativos de género. Desde el terreno de la ficción, irrumpe una potencia deseante capaz de desarticular la pareja fundante de aquellas violencias —el victimario y la víctima— así como sus espacios de aparición, siendo el baldío el lugar por antonomasia donde el cuerpo feminizado y vulnerado supo confrontarse con su irremediable destino. Es sobre este núcleo que opera, de modos más o menos explícitos, la obra literaria de Selva Almada, Mariana Enríquez, Dolores Reyes, así como las películas de Alejandro Fadel y Jimena Monteoliva. En rigor, volver a cartografiar los terrores para figurar otras vidas posibles y nuevos y monstruosos lugares de habla.

Entonces, tal vez la urgencia de los nuevos relatos sobre femicidio sea responder afirmativamente a la pregunta de *si puede la subalterna hablar* (Spivak 2003) en y desde su alteridad, desde una cloaca que mute en ágora, para dejar de ser apropiada como objeto o tema a ser narrado por otros. Se trata de propuestas ficcionales profundamente políticas que espacializan los modos en que los cuerpos marginalizados pueden aparecer, preguntándose acerca de las condiciones de posibilidad —aunque metafóricas— de una enunciación fundada en el derecho a la diferencia.

¹ *Recuperemos la imaginación para cambiar la historia* (2017) de Proyecto NUM recoge una serie de manifestaciones artísticas —esencialmente, de artes plásticas— y culturales para pensar en cómo “las ficciones se encuentran en el centro de los procesos históricos e intervienen en diversos niveles y de diferente modo en la vida colectiva” (Proyecto NUM 2017: 7).

Las ficciones contemporáneas que abordan la guerra en los cuerpos de las mujeres y sujetos feminizados parecen arremeter contra un corpus que comienza a tomar forma y cuyos rasgos aparecen nítidamente en “La intrusa” (1966) de Jorge Luis Borges: se trata de relatos que no solamente se caracterizan por la ausencia del gesto de narrar el cuerpo de las muertas sino también el borramiento de sus voces, que son sepultadas en espacios liminares donde los paisajes aún no han sido trazados y se supone la vida es despojada del ser memorializada.

Colmada de horrendas baratijas de saber y amor monstruoso: “La intrusa” y un cierto canon

“La intrusa” es una ficción que no narra o, más bien, que borra cuerpos. El primer relato de *El informe de Brodie* (1970),² uno de los más emblemáticos gestos de la que hoy podemos llamar *literatura de femicidios*, no solamente condensa una historia de devoción fraternal que se consolida en el asesinato sino cómo en esa misma condensación da forma a un secreto que atravesará la totalidad del libro de Borges: la sustracción deliberada de lo sexual.³ En el Turdera imaginario, el cuerpo -sobre todo el cuerpo sexualizado- es una “cosa horrible”⁴ a rechazar.

Juliana, aquella mujer “de tez morena y ojos rasgados” (Borges 2001: 15) que los hermanos Nielsen compran de un burdel y luego es “tristemente sacrificada” (Borges 2001: 19), marca una rasgadura en la existencia endogámica de los Nielsen, por lo que debe ser arrojada al vacío del baldío orillero, aquel límite del que Borges supo hacer un espacio literario. Pero, también, el cadáver es un tajo que se traslada al nivel formal para delinear el *fuera de campo* de un universo social imaginario -pero no por eso menos real- localizado en un barrio del Sur bonaerense, un terreno regulado por las formas de una descarnada intrepidez masculina fundada en la violencia. Una violencia que, en el caso de los hermanos, se dirige hacia una mujer de la que se supone ambos están enamorados; hecho que, “en el duro suburbio donde un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión” (Borges 2001: 16), los humilla y aparta de aquella comunidad donde reina una suerte de bravura performativa que debe ser alardeada y reforzada en la repetición constante para no resquebrajarse.

Ahora, la *violencia expresiva* que persigue la conquista del “estatus masculino” (Segato 2010)⁵ a expensas de la mujer no se reduce al hecho material de dar muerte, sino que se extiende al acto

² “La intrusa” es publicado por primera vez en la segunda edición de *El Aleph* (1966), para luego ser incluido en el “intento de cuentos directos” (Borges 2001: 5) que fue *El informe de Brodie* (1970).

³ Julio Premat señala en “El eslabón perdido: *El entonado* en la obra de Juan José Saer” (1996) cómo en “El informe de Brodie” (1970), “lo sexual es reducido en un mundo fantasmático que no accede a la palabra” (Premat 1996: 77), omitiendo la descripción de las prácticas sexuales tribales de la traducción que origina al cuento.

⁴ En referencia a “Emma Sunz” (1948): “Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que ahora a ella le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo” (Borges 2009: 73).

⁵ En *Las estructuras elementales de la violencia* (2010), Rita Segato escribe sobre la violación: “El estatus masculino [...] debe conquistarse por medio de pruebas y la superación de desafíos que, muchas veces, exigen incluso contemplar la posibilidad de la muerte. Como este estatus se adquiere, se conquista, existe el riesgo constante de perderlo y, por lo tanto, es preciso asegurarlo y restaurarlo diariamente [...]. La violación debe comprenderse en el marco de esta diferencia y como movimiento de restauración de un estatus siempre a punto de perderse e instaurado, a su vez, a expensas y desmedro de otro, femenino, de cuya subordinación se vuelve dependiente” (2010: 38).

discursivo del narrador. El carácter incompleto de la historia no reside tanto en las imprecisiones de la transmisión oral y el rumor, sino en el aniquilamiento de la posibilidad de saber desde el cuerpo subalterno de la mujer, de quien apenas conocemos su nombre. Es así como la indeterminación de las circunstancias del asesinato de la muchacha garantiza su ingreso en el ámbito de la *no-persona*.⁶

La deshumanización de Juliana se trasladará luego a los restos que son arrojados a las penumbras de aquello que no puede ni debe ser puesto en lenguaje por su proximidad al caos, el *fatum* impuesto por el oráculo de la norma a quienes deben permanecer invisibles. Juliana es condenada a una doble caída, a “perecer [...] una muerte no-muerta” (Agamben 2000: 77) en el pajonal, que señala una ausencia de las cualidades de “sujeto” de la muchacha: es una *cosa* eliminable en las que el ultraje post-mortem no es una prohibición. En consecuencia, las ceremonias de pasaje al *afterlife* que nunca acontecen refuerzan la opresión femenina, funcionando también como advertencia del peligro resultante de un corrimiento de las *condiciones normativas de reconocibilidad* que se transmiten en la reproducción del relato oral y los chismes que circulan por la zona. No hay condiciones estructurales de seguridad que garanticen la existencia de Juliana, como tampoco lo habrá para sus herederas del conurbano, que serán “tiradas a la basura en la bolsa de consorcio: igual que se tira un forro, la cáscara del zapallo, los papeles que no sirven y los huesos del asado entre tantas otras cosas” (Cabezón Cámara 2019: 161).

Sin embargo, y en sintonía con la lectura de Jorge Panesi, “La intrusa” ha pasado a la historia de la literatura como “uno de esos tangos nuevos que lloran enfática y lastimeramente la desgracia de atarse a una mujer” (Panesi 1997: 61) y no como como una dramatización de una desigualdad estructural que desemboca en violencia. Es decir, lo que se narra ha sido leído más como la tragedia de dos hombres que transgreden los mandatos del macho y accionan a su pesar que como la exhibición de una distribución diferencial del dolor donde la experiencia extrapersonal está prohibida por su capacidad de poner en tensión una dominación fundante. Allí reside el hiato nielsiano: osar desarticular una gramática identitaria en una convivencia sexual compartida con la mujer donde prima una horizontalidad primordial indebida.

Evidenciar y alumbrar aquella transgresión será el inconsciente gesto de la adaptación de 1979 de Carlos Hugo Christensen. Liberándose del pudor borgiano y arriesgándose a la mutilación de la censura,⁸ Christensen reescribe y pone de manifiesto un saber material eliminado de su

⁶ En *El dispositivo de la persona* (2011), Roberto Espósito propone que el sometimiento como subjetivación o devenir sujeto —basado en la despersonalización como reverso necesario de la personalización— reside en “el interior del individuo singular” (Espósito 2011: 75). Es decir, el hombre cartesiano como tipología del sujeto moderno conlleva una rendición esencial del cuerpo a la vida discursiva, donde la razón se instala como regente de una dimensión carnal profana que debe ser ordenada. Es así que el ser *dueño de la propia parte animal* (Espósito 2011) es aquello que posibilita la constitución del sujeto como *persona*. Aquellos que se encuentran más próximos a la fracción inferior de un dualismo fundado en la opresión, al “esclavo interno” (Espósito 2011: 75) que es el cuerpo, son “signos de una diferencia incardinada, impuesta histórica y negativamente por el canibalismo de un sujeto que se alimenta de sus otros especulares y estructuralmente excluidos” (Braidotti 2005: 159).

⁷ “El tono era entre mandón y cordial. Eduardo se quedó un tiempo mirándolo; no sabía qué hacer. Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro” (Borges 2001: 16).

⁸ Luego de su estreno en Río de Janeiro en 1980, Christensen entrega una copia al Ente de Calificación Cinematográfico (1969-1984) para gestionar el permiso de exhibición en la Argentina. El sanguinario organismo —que había sido creado en 1969 por medio de la Ley 18.019 del gobierno de facto para darle un rostro a la censura cinematográfica que ya funcionaba en el país— decretó que la película podría ser prohibida de estrenarse en forma

pretexto literario. *A intrusa* es el desvío que escenifica una rasgadura en las normas de parentesco para dar lugar a otros mundos posibles en los márgenes de un universo regido por la ley patriarcal y las “formas de terrorismo” (Caputi; Russell, 1992: 15) ejecutadas sobre las disidencias que atentan contra la autoridad del macho.⁹ En una suerte de bifurcación, la película amplía el relato con imágenes que abren un pliegue donde las ficciones normativas orilleras identitarias se suspenden.

La agencia del primor: la reescritura prohibida de los cuerpos

A diferencia del relato de Borges, en donde el incesto y los intercambios eróticos que se salen del mandato heterosexual solamente pueden ser inferidos o sospechados, en el filme de Christensen esa suposición se hace efectiva para iluminar “una reinención de lo *común* entre los cuerpos” (Giorgi 2014: 241).

El caserón perdido en las afuera es el terreno donde las jerarquías corporales estallan en una voluptuosidad que confunde los límites entre los sujetos y las identidades. Se trata de un contraespacio donde la fantasía sexual heterosexual se sale de sus goznes y el género y los vínculos son intercambiables. Cuando los dos hermanos comparten, al mismo tiempo, el lecho con la muchacha, todos los cuerpos valen, y valen lo mismo. Destruyendo a la carne normada, el trío confluye en una abominable y sensual criatura de tres cabezas que aterroriza al padre.¹⁰ El hogar muta así de resguardo de la tradición a sala de torturas para finalmente develarse como un espacio

oficial y exigió una serie de cortes —más específicamente, la escena de la compra de Juliana en el prostíbulo y la del acto sexual entre los dos hermanos y Juliana—. Christensen se interpuso fervientemente a la mutilación del celuloide: esa historia exigía carne para ser contada.

⁹ “Femicide is on the extreme end of a continuum of antifemale terror that includes a wide variety of verbal and physical abuse, such as rape, torture, sexual slavery (particularly in prostitution), incestuous and extrafamilial child sexual abuse, physical and emotional battery, sexual harassment (on the phone, in the streets, at the office, and in the classroom), genital mutilation (clitoridectomies, excision, infibulations), unnecessary gynecological operations (gratuitous hysterectomies), forced heterosexuality, forced sterilization, forced motherhood (by criminalizing contraception and abortion), psychosurgery, denial of food to women in some cultures, cosmetic surgeries, and other mutilations in the name of beautification. Whenever this forms of terrorism result in death, they become femicides” (Caputi; Russell, 1992: 15).

“El feminicidio representa el extremo de un continuum de terror anti-femenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil incestuoso o extra-familiar, golpizas físicas y emocionales, acoso sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina, y en el aula), mutilación genital (clitoridectomías, escisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas desnecesarias (histerectomías gratuitas), heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización de la contracepción y del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica, y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo resultan en muerte, ellas se transforman en feminicidios” (Caputi; Russell en Segato 2006: 3).

¹⁰ En más de una ocasión, Borges declaró detestar el filme e incluso se alineó con la intervención de la censura. “Por lo general no soy partidario de la censura, ya que es una interrupción de los derechos individuales por el Estado, cosa que nunca he aceptado ni aceptaré. Sin embargo, en este caso me siento paradójicamente muy agradecido, ya que en la película de Christensen se han hecho sugerencias de homosexualidad, y yo no tengo nada que ver con ese tipo de asuntos [...]. Si Christensen está enojado, debe ser por un problema comercial. Insisto: en este caso estoy de parte de la censura porque me beneficia y porque frente a la pornografía considero aceptable la labor del censor. Vale la pena aclarar mi posición: digo que en lo referente a la pornografía la aplicación de la censura está bien, pero en lo referente a la política no” (Borges 1981).

virtual en donde las normas de inteligibilidad de género pueden ser transgredidas en el goce y la continuidad de las pieles. De este saber localizado en el cuerpo emerge el verdadero acto transgresor de Juliana a ser castigado y borrado en el pajonal: señalar la intolerable no universalidad de las leyes que rigen la orilla mítica. Ahora, de ese mismo espacio que se agranda con la noche retornará el saber incardinado que quiso ser aniquilado.

En aquella intemperie que simboliza el desamparo, el rostro de mirada inerte pero intempestiva interpelará al más joven de los Nielsen para reactualizar el saber de una experiencia compartida de exceso sexual y deseo antinormativo. Ciertamente, la inclusión en el filme de un primer plano del rostro sin vida de Juliana en la escena del entierro que no acontece la retira del terreno de lo orgánico para devolverla al ámbito de lo *vivable* puesto que, como marca Aumont, “el rostro es humano, y sólo se habla de rostro para un animal, *una cosa* (el subrayado es mío) o un paisaje en referencia a un sentido profundo de la humanidad [...], es el lugar de la mirada” (Aumont 1998: 18). Es en esta imagen en donde Juliana muta de desecho a abono, indicio del recuerdo de la comunión erótica que supo redistribuir el universo de lo familiar y del parentesco; transgresión que, sin embargo, los hombres no reconocen en ellos mismos, sino en la irrupción de la intrusa.

De ahí que el supuesto acto sacrificial que ejecutan los Nielsen sí tiene como fin, a diferencia de lo planteado por Beatriz Sarlo (2000)¹¹, borrar un crimen y no una pasión; pero no un crimen que reside en el acto de dar muerte, sino en el de la alianza monstruosa con la otredad. Aquel “triunfo de la pareja de los hermanos [...] digno de un melodrama” (Aguilar, Jelicié 2010: 137) que marca el abrazo final de la película insiste en sostener a Juliana como el chivo expiatorio que los hermanos precisan para conservar la imperturbable y furtiva endogamia, pero también como advertencia hacia quienes se atreven a poner en juego los cimientos sobre los que se afirma aquella comunidad imaginaria gobernada por una masculinidad desbocada pero eventual.

No obstante el filme de Christensen completa y pervierte la obra original que traduce, esta funciona, al igual que el relato de Borges, como un rito ficcional que insiste en el mito del femicidio como un acto pasional y privado, donde las cuestiones de género, sexo y raza se disuelven en una trama melodramática donde la familia y los ardores románticos son irreconciliables. Si el cadáver de Juliana es la prueba de una desobediencia que alumbra los regímenes de poder y por ello es arrojada sin ceremonia a la descomposición en el pajonal, cabe preguntarse cómo podría asumir el lugar del habla esa pura carne que posee las herramientas para abrir el juego de las corporalidades y alianzas representables. Es decir, cómo podría insistir el cuerpo que será despedazado por las aves en violar las reglas que organizan un mundo mítico que no solamente reproduce, sino también construye la realidad social; cómo la literatura podría “testimoniar desde el interior de la muerte”

¹¹ En “La literatura de crímenes” (2000), Beatriz Sarlo escribe: “El misterio de lo que sucede a los hermanos Nielsen está, precisamente, en la metáfora de un nombre que designa a una mujer que Cristián considera “una cosa”. [...] La cosa se convierte en objeto pasional, a pesar de que Cristián trata de limitarla a su carácter de objeto de uso compartido. La metáfora (*Juliana era una cosa*) se destruye en primer lugar, por el enamoramiento de Eduardo; luego por los celos; finalmente en la frase conclusiva que convierte el nudo Juliana-cosa en otro nudo: Juliana-objeto de la pasión (la frase es: “pero los dos estaban enamorados”). [...] Ese nudo, a su vez, se desanuda en el crimen, donde Juliana-objeto de la pasión vuelve a ser Juliana-cosa, estibada, debajo de unos cueros, en la carreta de los Nielsen. Sin embargo, en el recuerdo de los hermanos, esa Juliana-cosa-cadáver obtiene una nueva forma, la de la mujer que debe olvidarse. Los Nielsen quieren borrar una pasión, no un crimen: Juliana debe volver a su ser de cosa. No hay arrepentimiento sino dolor por haber perdido algo” (Sarlo 2004: 196).

(Agamben 2000: 35) para constituirse como un territorio efectivo de intervención política y hacer presente un fuera de campo imposible pero urgente.

La cola se tensa y la criatura cobra vida: recuperar cuerpos y murmullos

“La intrusa” resulta ilustrativo a la hora de sistematizar cómo fueron narrados los femicidios. Por un lado, se hace evidente que desde el imaginario patriarcal letrado se ha privilegiado la narración de crímenes dirigidos a sujetos específicos y no a categorías prefijadas de individuos. Es decir, se ha narrado por qué alguien mata a otro, y no por qué miembros de un grupo destruyen a miembros de otro, borrándose el hecho de que “a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer” (Almada 2019: 18).

Por otra parte, en las narrativas anteriores a las oleadas feministas del siglo XXI no solamente se priva al cuerpo de la víctima de ser narrado, es decir, de la inscripción simbólica de esa muerte, sino también de la asunción de la voz narrativa. La postura enunciativa de las formas previas anula la focalización en “las trolas que se la buscan y la encuentran” (Cabezón Cámara 2019: 162) que significa un despojarlas de sus cualidades de sujeto dentro de la ficción y un refuerzo de una exclusión real que se consolida en la no sepultura del lenguaje. El cadáver feminizado se configura como una elipsis que se elude llenar, un tajo sin sangre. Es así como la identidad que se presenta como subversiva es revertida en una polaridad debilitada que pasiviza su potencia, para ser reinscripta en la lógica binaria que en su existencia desarticula o ser arrojada al fuera de escena inhóspito de la reconocibilidad.

Narrar hoy las violencias del femicidio implica, entonces, poner en evidencia cómo históricamente se han construido y configurado estos crímenes a nivel cultural y ficcional como una “culminación de la violencia de género hacia las mujeres” (Lagarde y De los Ríos 2005: 12), los cuerpos feminizados y los sujetos de sexualidades disidentes. Se trata de intervenir desde el campo de la ficción en cómo desde ese mismo ámbito se ha extendido una violencia real y material hacia el terreno de lo simbólico, garantizando su invisibilización o sentido equívoco. En las narrativas que supieron alinearse a la norma capitalista heteropatriarcal no solamente se fija a lo feminizado en un significado inamovible, sino que a su vez puede rastrearse cómo las acciones de furia contra lo que un sujeto representa o encarna se disfrazan ya sea de locura; de actos de venganza ejecutados por amantes despechados o, en el caso de “La intrusa”, de un intento por devolver al mundo una supuesta estabilidad inicial que corre peligro.

A su vez, se trata también de restituir a nivel discursivo un vacío violento vinculado con la exclusión de las jóvenes que es previa al homicidio (Lagarde y De los Ríos 2005),¹² que se amplía a la opacidad de las circunstancias de sus muertes y se vincula, siguiendo a Chantal Mouffe, con las

¹² “La explicación del femicidio se encuentra en el dominio de género: caracterizado tanto por la supremacía masculina como por la opresión, discriminación, explotación y, sobre todo, exclusión social de niñas y mujeres como propone Haydee Birgin. Todo ello, legitimado por una percepción social desvalorizadora, hostil y degradante de las mujeres. La arbitrariedad e inequidad social se potencian con la impunidad social y judicial en torno a los delitos contra las mujeres. Es decir, la violencia está presente antes del homicidio de formas diversas a lo largo de la vida de las mujeres. Después de perpetrado el homicidio, continúa como violencia institucional a través de la impunidad que caracteriza casos particulares, como en México, por la sucesión de asesinatos de niñas y mujeres a lo largo del tiempo (más de una década desde que se inició el recuento)” (Lagarde y De los Ríos 2005: 7).

“múltiples formas en que la categoría “mujer” se construye como subordinación” (Mouffe 1999: 21). En esta dirección se ubica el gesto de Selva Almada a la hora de escribir *Chicas muertas* (2014), quien en un contexto de “feminización política de cuerpos y de mundos” (Giorgi 2020: 144) ensaya necesarios modos de decir la violencia sistemática ejercida sobre los cuerpos feminizados.

La irrupción de las llamadas mareas feministas del siglo XXI en la Argentina marcan un punto de quiebre que resulta central para la aparición de la novela, cuyas múltiples luchas reivindicadoras y pujas por ocupar no solamente un lugar de habla sino también generar condiciones de escucha dan lugar a la insurgencia y retorno de historias olvidadas —en este caso, la muerte de Sarita Mudín, Andrea Danne y María Luisa Quevedo ocurridas en los años del retorno de la democracia en el país— que son resignificadas en torno a la incorporación del femicidio como agravante de la pena de homicidio en 2012 y la visibilización de las violencias de género.¹³ Almada regresa a los asesinatos de las muchachas para confirmar cómo son representantes de un horror de cuyo silenciamiento y dosificación el Estado y los medios de comunicación fueron cómplices, funcionando como agentes de perpetuación de estereotipos y confirmación de las leyendas terroríficas que siembran el miedo entre las mujeres de las comunidades y las arrojan al sometimiento y la sensación constante de inseguridad que deriva en la reclusión doméstica.

En la novela, la fábula del Sátiro “que podía violarte si andabas sola a deshora o si te aventurabas por sitios desolados” (Almada 2019: 55) convive con los chismes sobre mujeres inmersas en vínculos fundados en una agresiva asimetría y el dominio masculino para develar no solamente lo cotidiano de aquellas violencias y su inherencia a las prácticas sociales sino su rol de inmunización.¹⁴ Es decir, los rumores sobre los destinos de las que “se pintaban o usaban ropa ajustada o las veían hablando con otros muchachos” (Almada 2019: 55) funcionan como vacuna colectiva contra la sublevación del resto. Ahora, esos mismos cuchicheos que circulan entre mujeres son también una suerte de sistema de cuidado silencioso, una resistencia que se construye en los intersticios de las cocinas y las peluquerías combinando “la aceptación de su lugar subalterno (cerrar el pico las mujeres) y su treta: no decir pero saber” (Ludmer 1984: 51). Escenas como la de la madre de la narradora clavándole un tenedor en el brazo a su marido, “que nunca más se hizo el guapo” (Almada 2019: 53), o la de la tía que arremete contra un primo cuarentón que “hacía tiempo se la venía comiendo con los ojos” (Almada 2019: 184) no hacen otra cosa que marcar el momento de la insurrección, así también como desarticular la idea del hogar como refugio. Ya

¹³ El 14 de noviembre de 2012 es sancionada la ley 26.7911 que introdujo reformas en los incisos 1º, 4º, 11º y 12º del artículo 80 del Código Penal, resultando en el agravamiento de la pena del homicidio de una mujer o persona trans en casos de estar motivado por su condición de género. El femicidio es así incorporado como una figura agravada de homicidio, aunque no como figura penal autónoma.

“Artículo 80: Se impondrá reclusión perpetua o prisión perpetua, pudiendo aplicarse lo dispuesto en el artículo 52, al que matare:

1º: A su ascendiente, descendiente, cónyuge, ex cónyuge, o a la persona con quien mantiene o ha mantenido una relación de pareja, mediar o no convivencia.

4º: Por placer, codicia, odio racial, religioso, de género o a la orientación sexual, identidad de género o su expresión.

11º: A una mujer cuando el hecho sea perpetrado por un hombre y mediar violencia de género. 12º: Con el propósito de causar sufrimiento a una persona con la que se mantiene o ha mantenido una relación en los términos del inciso 1º.

¹⁴ “Estas escenas convivían con otras más pequeñas: la mamá de mi amiga que no se maquillaba porque su papá no la dejaba. La compañera de trabajo de mi madre que todos los meses le entregaba su sueldo completo al esposo para que se lo administrara. La que no podía ver a su familia porque al marido le parecían poca cosa. La que tenía prohibido usar zapatos de taco porque eso era de puta. Me crié escuchando a las mujeres grandes comentar escenas así en voz baja, como si las avergonzara la situación o como si ellas también temieran al golpeado” (Almada 2019: 56).

desde las primeras páginas se extraña a la espacialidad familiar en la escena del parto de la gata en la cama de la narradora cuando es una niña, que a nivel cronológico ocurre al mismo tiempo que el asesinato de Andrea mientras dormía en su propia habitación. Así como el nacimiento de las crías es borrado por el padre y solo queda “una mancha amarillenta con bordes oscuros en un extremo de la sábana”¹⁵ (Almada 2019: 14), el único rastro del homicidio será la sangre que humedeció la cama de Andrea durante la tormenta. Sin embargo, vestigios suficientes para poner en evidencia que lo siniestro no es aquello que irrumpe en una estable y segura cotidianeidad para destruirla, sino que más bien es algo contenido entre las paredes que supuestamente debieran funcionar como protección frente a un exterior peligroso:¹⁶ “Mi casa, la de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos” (Almada 2019: 17).

La prosa de Almada es así una puesta en texto de aquel develamiento de la amenaza que puede representar el hogar y que es continuidad de una violencia pública que hasta el momento había rehuido al lenguaje; una violencia social y estatal que se funda, como señala Lagarde y De los Ríos, en “un reconocimiento desigual de los derechos humanos de las mujeres” (2005: 4). En su novela, Almada tal vez haya gestado un nuevo terror en donde lo que produce temor es la revelación de la contingencia del mundo en el retorno permanente de un monstruo que asedia y que “es sólo la metáfora de un monstruo más temible” (Feiling 1997: 13): la guerra contra las mujeres, aquel “intento coordinado de degradarlas, demonizarlas y destruir su poder social” (Federici 2004: 254). La puñalada en el corazón y la conciencia del desamparo serán aquí saldadas con la memoria.

Como guiada por espectros que aguardaron al momento justo para expresarse, la autora construye, desde la autoficción y la recolección de testimonios, un relato coral en el que se

¹⁵ “Esa madrugada me había despertado el ventarrón que hacía temblar el techo de la casa. Me había estirado en la cama y había tocado algo que hizo que me sentara de golpe, con el corazón en la boca. El colchón estaba húmedo y unas formas babosas y tibias se movieron contra mis piernas. Con la cabeza todavía abombada, tardé unos segundos en componer la escena: mi gata había parido otra vez a los pies de la cama. A la luz de los relámpagos que entraban por la ventana, la vi arrollada, mirándome con sus ojos amarillos. Me hice un bollito, abrazándome las rodillas, para no volver a tocarlos. [...] Cuando me desperté solamente mi padre estaba levantado. Mi madre y mis hermanos seguían durmiendo. La gata y sus crías no estaban en la cama. Del nacimiento sólo quedaba una mancha amarillenta con bordes oscuros en un extremo de la sábana.

[...]

Entonces dieron la noticia por la radio. No estaba prestando atención, sin embargo, la oí tan claramente.

Esa misma madrugada en San José, un pueblo a 20 kilómetros, habían asesinado a una adolescente, en su cama, mientras dormía.

Mi padre y yo seguimos en silencio”. (Almada 2019: 14-5).

¹⁶ En *La potencia feminista* (2019), Verónica Gago se propone, entre otras cosas, exhibir a la espacialidad doméstica como encierro y *continuum* del orden patriarcal a partir de los testimonios de las “ex” hijas de ejecutores del terrorismo de Estado, en los que se pone en evidencia cómo este “trazó una línea de continuidad entre el campo de concentración y las casas familiares de los genocidas, de modo tal que sus hijxs vivieron en una prolongación del campo” (Gago 2019: 111-2). El derrumbe de la frontera entre lo hogareño y las violencias de la tortura marca la irrupción de lo que la autora denomina “horror puertas adentro” (Gago 2019: 113), una categoría a la luz de la cual también pueden leerse las espacialidades opresivas que contienen a las mujeres en el ámbito de lo privado. Desarticular lo doméstico como único e imperante espacio de refugio para el sujeto feminizado ha sido una de las tantas tareas de los feminismos, que persiguen alumbrar cómo los hogares no son lo otro del sistema económico y político público, sino que también son, en palabras de Nancy Fraser, “lugares de intercambio (habitualmente en régimen de explotación) de servicios, trabajo, dinero en efectivo y relaciones sexuales, así como de coerción y de violencia” (2015: 49).

entrecruzan una serie géneros para atisbar aquello que Didi-Huberman denomina *instantes de verdad* desde los cuales devolver a los huesos pelados una identidad que los personalice por fuera del olvido y el anonimato y así negociar su inserción en la memoria colectiva. En otras palabras, la novela de Almada parece proponer no solamente una enunciación en el marco de la ficción que habilite recuperar la experiencia de las víctimas ocurrida en una época en que “en nuestro país, desconocíamos el término femicidio” (Almada 2019: 18), sino también dar cuenta de la reinención de un escenario político que pueda ser conquistado por las voces de otras criaturas una vez reconocidos sus cuerpos.

Es con las dificultades de habilitar aquel reconocimiento con las que lidia *Chicas muertas* a través de la narración. Frente a la ausencia de testigos de los crímenes, Almada persigue la tarea imposible de llenar el vacío y se construye a sí misma como sobreviviente a partir de la intercalación de escenas de su historia personal en donde “sólo una cuestión de suerte” (Almada 2019: 182) evitó que compartiera el mismo destino de las chicas asesinadas que enumera con nombre y apellido en el epílogo del libro.¹⁷ La recopilación de notas periodísticas, informes forenses y expedientes judiciales, así como de las versiones de los hechos por parte del círculo de las mujeres, se entrelazan con la voz en primera persona de la narradora y cronista que, como el personaje del folklore de provincia *La Huesera*, “junta y guarda todo lo que tiene peligro de perderse” (Almada 2019: 50). Aquel esfuerzo de reconstitución se develará, sin embargo, como titánico y la narradora no logrará saldar el silenciamiento estructural de las víctimas. Su “eterna pregunta” quedará así “sin respuesta” (Almada 2019: 137).

“Ya es hora de soltar”, le dice una de las videntes a la que acude para completar los agujeros de las historias, “no es bueno andar mucho tiempo vagando de un lado al otro, de la vida a la muerte. Que las chicas deben volver allí donde pertenecen ahora” (Almada 2019: 184). La introducción de este personaje como poseedora de saberes alternativos al poder, pero igualmente válidos, da cuenta de la potencia de lo sobrenatural detectada por Almada como herramienta frente a la falta de reconocimiento jurídico e institucional de los cuerpos faltantes. En definitiva, lo esotérico irrumpe en *Chicas muertas* como contrapoder frente a la ausencia estatal, que no logra —o quiere— resolver los crímenes.¹⁸ La sentencia de la tarotista debería entonces, reformularse, a la espera de otros modos de contar los cuerpos muertos desaparecidos: las chicas deben volver allí donde pertenecen, *por ahora*.

¹⁷ “Hace un mes que comenzó el año. Al menos diez mujeres fueron asesinadas por ser mujeres. Digo al menos porque estos son los nombres que salieron en los diarios, las que fueron noticia.

Mariela Bustos asesinada de 22 puñaladas en Las Caleras, Córdoba. Marina Soledad Da Silva, a golpes y arrojada a un pozo, en Nemesio Parma, Misiones. Zulma Brochero, de un puntazo en la frente, y Arnulfa Ríos, de un disparo, ambas en Río Segundo, Córdoba. Paola Tomé, estrangulada, en Junín, Buenos Aires. Priscila Lafuente, a golpes, medio quemada en una parrilla y luego arrojada a un arroyo, en Berazategui. Carolina Arcos, de un golpe en la cabeza, en una obra en construcción, en Rafaela, Santa Fe. Nanci Molina, apuñalada, en Presidencia de la Plaza, Chaco. Luciana Rodríguez, a golpes, en Mendoza capital. Querlinda Vásquez, estrangulada, en Las Heras, Santa Cruz” (Almada 2019: 181).

¹⁸ La novela de Almada no solamente pone en evidencia la irresponsabilidad de los medios y la ineptitud del sistema judicial, sino más bien rastrea las continuidades entre los casos irresueltos y el aparato represor de la última dictadura. “La falta de resultados inmediatos en la resolución del caso, la feria judicial en ciernes, un juez de instrucción de turno, el doctor Díaz Colodrero, juez comercial sin experiencia penal, y una policía con los vicios de la dictadura empantanaron el caso todo ese verano y fueron la comidilla de la prensa que, a falta de novedades, acaba basándose en rumores, chises, presunciones de los vecinos” (Almada 2019: 152).

Quemarse, comer tierra y convertirse en bicho: la terrorífica irrupción del fantástico

Si bien la narradora y álgter ego de la autora interpela a las jóvenes en un diálogo espectral —“¿Dónde estás Sarita? ¿Quién es la otra chica muerta?” (Almada 2019: 17)— y las convoca para que retornen de las criptas baldías y cuenten su historia en primera persona, este gesto es más una suerte de reconocimiento en el otro e identificación extra-personal fundada en la sororidad. En rigor, es más una figuración literaria de las alianzas y redes de cuidado de los colectivos feministas que un acto discursivo con la eficacia de recuperar las voces de las que ya no están y siguen siendo contadas por otros.

No obstante es un hecho que la víctima de femicidio no puede ocupar una posición en el intercambio discursivo, es decir, asumir un estatuto dialógico desde el que hablar puesto que narrar la propia muerte es imposible, algunas ficciones contemporáneas parecieran querer restituir metafóricamente el habla de las muertas a partir de la convocación de lo que parece inexplicable. Es aquí de donde parte Dolores Reyes para componer a la protagonista de *Cometierra* (2019), una bruja adolescente del conurbano que posee un saber mágico localizado en el cuerpo y que se confirma como el único modo de resolución de las desapariciones que investiga. En una suerte de *spin off* de *Chicas muertas* pero desde la perspectiva de quienes “conocen el secreto, aquellos que tienen poderes que ofenden a Dios” (Almada 2019: 46), la abyección física y extraordinaria se configura como lo heroico y única posibilidad de justicia en un contexto en el que ni los adultos ni la ley pueden hacer algo.

En la lúcida elección de su narradora, Reyes exagera la identificación entre quien investiga y los cuerpos del delito. Hija de una víctima de femicidio —su padre ha asesinado a su madre para luego abandonarla a ella y a su hermano mayor— y marginada de la comunidad barrial, la joven que “parece un bicho y ni siquiera se acomoda el pelo” (Reyes 2019: 11) tiene mucho en común con aquellas cuyas historias y paradero persigue reconstruir para luego resignificar. Tanto en el cuerpo de la que traga tierra como en el de las pibas que desaparecen, una sociedad atravesada por el inconsciente patriarcal lee un desvío amenazante y un corrimiento de los modos de habitar y aprehender el mundo que, a la vez, lo instituyen. Dicha lectura está contaminada de las narrativas que gobiernan el campo de la significación social y que implantan en el inconsciente de los sujetos una imagen puntual sobre los restos de las víctimas de femicidio: lo que queda de los cuerpos —o lo que falta— funciona como índice de una supuesta ruptura del pacto social, en donde salirse del rol asignado destruye la posibilidad de protección y habilita el castigo violento. Como bien escribe Cabezón Cámara “si una mujer joven tiene más de un novio o, peor, ninguno, y vuelve en pedo a las seis y salió en vestido corto [...] se está buscando la muerte” (Cabezón Cámara 2019: 162).

Ahora, en el caso de la narradora no solamente hay un corrimiento de las expectativas de lo femenino, sino también de lo humano. Portadora de un cuerpo mágico, Cometierra anula las gramáticas corporales e ingiere barro para poner en tela de juicio a los dispositivos de poder patriarcales que encarnan las desinteresadas fuerzas policiales que, como en *Chicas muertas*, tampoco logran o quieren encontrar a los culpables. Desafiante, llena su estómago de visiones y se funde en las corrientes dulces del Delta que le susurran dónde buscar. El de la muchacha es un cuerpo sin límites, en los intersticios de lo vivo y lo inerte, lo humano y lo no-humano; un cuerpo que tampoco tiene nombre, ausencia que, de alguna manera, remite a la horizontalidad de los colectivos

feministas en donde desde la discursividad se tiende al plural: con sus acciones, la joven también dice “Vivas nos queremos”.

Corriéndose de las máquinas disciplinarias de producción de subjetividad, la historia de *coming of age* en clave fantástica con tintes de terror doméstico es sobre todo un aprendizaje de otros modos de habitar el cuerpo que se desprenden de la liberación de un inconsciente que se vacía para ser habitado en sueños por voces imposibles. En el fluir entre cuerpos animados e inanimados que trastocan las coordenadas espacio-temporales, se habilita el lugar de enunciación de las víctimas espectrales en una garganta ajena pero que les es propia para dar lugar a una desterritorialización de las subjetividades.

El fantástico y los miedos funcionan en *Cometierra* como un modo de invertir y trascender las categorizaciones de individuos posibles y completar, pero también deconstruir saberes. Sobre todo, la potencia sobrenatural localizada en el cuerpo se presenta como una herramienta transformadora para instalar nuevas corporalidades y espacialidades y así ampliar un imaginario cultural fundado en los binarismos, donde la figura de la víctima tradicionalmente adjudicada a los cuerpos feminizados pueda ser corroída. En el caso de la protagonista, ese gesto es literal: comerse la tierra de los baldíos donde se oculta a las muertas para corroerlos y animarlos. Allí se invierten los términos a nivel espacial para proponer nuevos modos de subjetivación: el basural del poder biopolítico pasa a ser un espacio virtual que reformula las operaciones violentas ejecutadas sobre los cuerpos allí arrojados; ya no paisaje de otredad y muerte sino de insistencia subversiva en la vida.

Si la historia es, como propone Agamben, “el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que hemos producido” (2015: 93-4), el trabajo que las ficciones contemporáneas ejecutan sobre un canon que ha borrado sistemáticamente la barbarie del patriarcado, se consolida como un acto de reescritura ritual que despierta monstruos, donde la reapropiación del espacio del baldío es central. Aquel basural mítico al que se arrojan los cuerpos de las chicas muertas, *analogon* contemporáneo del pajonal borgeano, abandona su estatuto de cripta para devenir un *terver espacio* (Bhabha 2002). Ya no frontera que fija los márgenes de lo vivible y de la cultura, de lo alto y la bajo, sino un pasaje de confluencia de imaginarios donde incubar la hibridez y desde el cual Juliana podría retornar, entre la descomposición y la ira vital, para contar su historia y disputar las formas de control y obediencia.

Hacia el descampado donde violan y mutilan a las jóvenes de Almada huyen las brujas de Mariana Enríquez en “Las cosas que perdimos en el fuego” (2014), relato en donde la autora no solamente reescribe las crónicas amarillistas que espectacularizan las violencias, sino también *El desierto y su semilla* (1998), de Jorge Baron Biza. Creando un universo casi apocalíptico y distópico propio de la ciencia ficción, Enríquez invierte a nivel ficcional el tópico de la mujer de piel corroída por el ácido arrojado por un antiguo amante. La victimización se reformula en agenciamiento para parir a un grupo de mujeres que se queman a sí mismas y logran así “escapar de la vigilancia” (Enríquez 2017: 195) de las autoridades que persiguen restituir un orden carcelario frente la anarquía crematoria de las insurrectas brujas. Como Berenices enfurecidas, las heréticas posmodernas de Enríquez exhiben sus cicatrices y realizan sus ceremonias lejos de la ciudad,¹⁹ apropiándose de los campos abandonados que también habían servido de cementerio de las

¹⁹ “-Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enríquez 2017: 192).

mujeres anónimas. El baldío rural se desfigura y resignifica en un lugar desde el que disputar las imposiciones identitarias que se construyeron en la tradición imaginaria. El límite que marcan las rutas por las que transitan las mujeres que le escapan a los injertos de piel y al castigo represivo del aparato estatal y mediático aparece como un *territorio heterotópico* (Foucault 2009),²⁰ una virtualidad localizada que es alternativa al tiempo y espacio “real” donde las geografías míticas y las figuraciones que contienen pueden ser invertidas. Las zonas rurales, las afueras y, sobre todo, el conurbano, devienen un intersticio donde los restos del mundo privado que ingresan en el campo de lo público como basura pueden afirmarse como fuerza política. Los cuerpos rotos ya no circulan como advertencia de lo que no debe hacerse, sino como invitación a la subversión.

Como poniendo en texto los postulados de Jaime Alazraki en “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), el recurso del fantástico aquí no es tanto un llamado a “devastar la realidad conjurando lo sobrenatural” sino un “esfuerzo orientado a intuir y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida” (Alazraki 2001: 29). Lo insólito de la automutilación que no mata sino que fortalece y la “belleza nueva” (Enríquez 2017: 190) como protesta denuncian a un orden simbólico arbitrario que en el relato se tergiversa para desarticular al género y las dinámicas del abuso hacia las feminidades. Representar lo imposible es aquí ampliar las posibilidades de los cuerpos reprimidos y trascender la realidad admitida. Ahora, sentar las bases para “nuevas escenas del paisaje social” (Rolnik 2019: 124) debe ser, necesariamente, más que el ansia por un “mundo ideal de hombres y monstruos” (Enríquez 2017: 194). En otras palabras, no se trata de incluir a más personas dentro de los regímenes de reconocibilidad, sino de cuestionar, redefinir y alterar esos mismos límites.

“Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren” (Enríquez 2017: 190) dice hacia el final la chica del subte con la que abre el relato. Aquí se pone en evidencia que, si bien es cierto que las nietas de las brujas que no pudieron quemar dinamizan la norma y revierten las escenas fundantes del femicidio en sus rituales ardientes, dichas *performances* aún parecen girar en torno a un vínculo de opresión falocéntrica que articula la narración. Si bien productiva, la *insurrección macropolítica* (Rolnik 2019: 105) y subterráneamente pública de las brujas es más un intercambio —en el marco de la ficción— de una serie de roles binarios de opresión que una desarticulación efectiva de las perversas relaciones de poder y sus repertorios de lo vivible. Reformulando a Mark Fisher, parece más fácil imaginar el fin del mundo que el fin de la fantasía del género.²¹ Es entonces que es necesario seguir insistiendo en

²⁰ En su conferencia “Las heterotopías” (“Des spaces autres” 1967), Michel Foucault indaga en aquello que denomina “utopías localizadas” (Foucault 2009: 20), aquellos espacios otros donde se producen las “rupturas de la vida ordinaria, imaginarios, representaciones polifónicas de la vida, de la muerte, del amor, de Eros y Tánatos” (Defert 2009: 39). Es decir, emplazamientos localizables que invierten y yuxtaponen en un solo lugar espacios culturalmente discordantes y así denuncian al espacio “real” en su naturaleza ilusoria. La biblioteca y los museos como casos emblemáticos en su afán por “encerrar en un lugar todos los tiempos” (Foucault 2009: 26), pero también los hoteles *all-inclusive*, las *raves* de música electrónica, los *telos* perdidos en las rutas donde los amantes suspenden momentáneamente la monogamia, el cine y el teatro en su convergencia de lugares y tiempos ajenos.

²¹ En *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (2009), Mark Fisher escribe sobre el filme *Children of men* (2006) de Alfonso Cuarón: “Al mirar *Children of men*, inevitablemente recordamos la frase atribuida tanto a Fredric Jameson como a Slavoj Žižek: es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. El latiguillo recoge con exactitud lo que entiendo por realismo capitalista: la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa” (Fisher 2019: 129).

los corrimientos monstruosos para ensayar espacios de aparición alternativos y lenguas disidentes que en su carnalidad den lugar a una *des-humanización* afirmativa.

Voces tontas y montañas que respiran: un necesario terror

Muere monstruo muere (2019), de Alejandro Fadel, tal vez sea el gesto más brutal y eficaz para “poner en riesgo lo real” y “aprehender los modos ya visuales que ese real encarna” (Dipaola, 2010: 29). El director de *Los salvajes* (2012) se nutre del cine mainstream de terror —desde John Carpenter hasta David Lynch— y la cultura popular —“Te irás, me iré”, de Sergio Denis forma parte de la banda sonora y funciona como leitmotiv en la película— no para repetir fórmulas, sino para pluralizar los lugares de emisión.

Las imágenes en movimiento engendradas por el director reelaboran el tópico de la naturaleza como mero fondo a ser colonizado y explotado; resituando tanto al desierto como a las orillas en la cordillera mendocina, donde irán ocurriendo una serie de asesinatos de mujeres que se develarán no como obra de un asesino serial, sino como rastros que delinean la trayectoria de un monstruo que habita en las montañas. Será de los cerros, espacio real pero también virtual y simbólico, de donde emanará el repertorio del terror que está contenido en sus cuevas para responder a ciertos procesos de subjetivación y sujeción que dan lugar a “ejes diferenciales de dominación” (Butler 2007: 47).

En la Mendoza mítica de Fadel, donde las instituciones se caen a pedazos y los vínculos de parentesco erótico no se fundan en la monogamia ni en una heterosexualidad ejemplar,²² la gorgona de vagina dentada y falo asesino y sensual muta por momentos en un fluido que ocupa todos los cuerpos como un virus polifónico, un siseo que rumia para poner en evidencia los ordenamientos que hacen a las existencias inteligibles. El monstruo carnoso es un exceso insistente que presiona para anular todas las categorías de lo vivible. Es decir, no ingresa en un mundo inestable para arrasarlo con él, sino que es su reverso y emerge del corazón de la cordillera para ponerla en evidencia. La criatura invita a salirse del adormecimiento de los ansiolíticos y medicaciones que el aparato médico-psiquiátrico imparte sistemáticamente para percibir así las verdaderas fuerzas que rigen el cosmos que habitan los personajes.

Si bien es Cruz, el protagonista, quien lleva adelante el relato, se trata de un punto de vista infectado por la subjetividad monstruosa. Las montañas animadas y fractales, las carreteras que expanden el espacio al infinito en su repetición y el bosque con sus árboles que murmuran, son todos síntomas de una voz que no admite domesticación. No se trata, como en el cine de terror

²² Fadel desarma la fórmula clásica del terror y pone en escena una “normalidad inicial” que no es tal, sino pura representación y su derrumbe es inmanente. Es un universo inestable donde las instituciones se encuentran en crisis: todo el cuerpo policial consume medicaciones psiquiátricas sistemáticamente, la policía Científica nunca llega al lugar de los acontecimientos, los métodos de investigación de Cruz tienen más que ver con el arte y la psicomagia que con procedimientos policiales, las parejas heterosexuales y monógamas no perduran, la propiedad privada y los límites de los hogares parecen no existir, y las distinciones de género binarias no son tan tajantes.

— Somos pocos a los que nos gustan los cigarrillos mentolados. A mí me metió el vicio una chica con la que salía. [...] Adela. Adela Guzmán Vegas. Ese fue mi gran amor. ¿Y sabés por qué fue un gran amor? Porque con ella, yo no era yo. Con ella, yo era ella. Podía pensar como ella, sentir como ella... oler como ella. Estoy seguro de que si usaba su ropa en la calle me confundían con ella — le dice el Capitán a Cruz.

norteamericano de los setenta y ochenta,²³ de una cámara subjetiva atolondrada y desesperada por la sangre de la presa, de un discurso directo en donde se “cede la palabra, [...] poniéndola entre comillas”, sino de la “inmersión [...] en el ánimo” del monstruo, de la “adopción, [...] no sólo de la psicología (del) personaje, sino también de su lengua” (Pasolini 2005: 244). Es un punto de vista incardinado; un fluido que transiciona, como la criatura, entre cuerpos, donde ya no hay distinción entre figura y fondo. La psiquis del monstruo *es* el espacio donde transcurre la acción y los personajes habitan una pesadilla que no les es propia, donde el espacio de la montaña coexiste con el espacio psicológico. La *subjetiva indirecta libre monstruosa* —que había sido anunciada en los planos iniciales de las cabras y es llevada al paroxismo hacia el final cuando el monstruo habla desde el cuerpo del Capitán de la policía forense— es renuncia al privilegiado punto de vista del hombre y, entonces, la puesta en cuestión de su capacidad de ordenar la historia. Y si el monstruo tiene voz, y el hombre puede devenir monstruo, lo que viene a señalar esta presencia es lo fantasmático de la categoría humana así como el “terreno mismo de la inteligibilidad cultural” (Butler 2002: 23). El *hombre* como categoría universal dominante es aquí “una piel frágil [...] como una tela vieja que podría rasgarse ante el menor contacto con una fuerza externa”, como enuncia tan lúcidamente David, el demente del refugio, en una nota que deja a su mujer muerta antes de morir él mismo, en un gesto que refuerza cómo las muertas y lo no-humano no solamente podrían hablar sino también leer y recibir mensajes en lo subterráneo.

En definitiva, el monstruo se presenta enfáticamente como “pura cultura” (Cohen 1996: 4): en él convergen las ansiedades y fantasías, los morbos y temores del nuevo milenio; todas las identidades, todas las genitalidades —un tentáculo que culmina en un pene, un rostro que es una vagina dentada que excreta fluidos—. Ahora, su cuerpo también es un *vector de cambio*, como diría Fermín Rodríguez. Es una criatura que huye “de la forma, para luego hacer ver y concebir un contenido que está en ruptura con los posibles e imposibles del poder” (Rodríguez 2022: 15). Esta reconfiguración de lo sensible ocurrirá en el espacio abandonado que supo alojar la exclusión: el baldío de la montaña.

Allí es donde, hacia el final, Cruz se confronta con la bestia, que arranca el brazo del protagonista en una escena que remite, compositivamente, a una felatio; una felatio mortal donde el falo es eliminado de la ecuación, invirtiendo el signo erótico —esencialmente, heteronormativo— hacia un signo de muerte, pero muerte que es una continuidad entre corporalidades. La fantasía se desfonda y se destronan los binarismos. Esa imagen se presenta como políticamente subversiva puesto que invierte la ecuación de los cuerpos. Cruz ingresa en la cueva para intercambiar un brazo por un saber, en una disección que no es tal puesto que lo “enriquece con nuevos poderes”

²³ En el *slasher*, la focalización en el asesino como recurso es recurrente, como en la primera escena de *Halloween* (1978) de John Carpenter, en donde el espectador ve a las futuras víctimas a través de la mirada del demente niño asesino. En “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, Carol J. Clover lo señala incluso como el recurso por excelencia del subgénero: “a current horror-film favorite locates the I-camera with the killer in pursuit of a victim; the camera is hand-held, producing a jerky image, and the frame includes in-and-out-of-focus foreground objects (trees, bushes, window frames) behind which the killer (I-camera) is lurking—all accompanied by the sound of heartbeat and heavy breathing” (Clover 2002: 190). La lógica serial del *slasher*, que, como señala Nicolás Toler en “¿Y si jugamos a que nos matáramos? Aspectos lúdicos del montaje del giallo” (2020), “pone el acento en la cantidad creciente de elementos, es decir en acumular muertes” (Toler 2020: 343), parece ser también una referencia para Fadel, a la vez que recuerda a la excesiva proliferación de cadáveres en *2666* (2004) de Roberto Bolaño.

(Federici 2004: 199). Es el saber de las cabezas amputadas que proliferan en la película, que conocen aquella fuerza que la policía desesperadamente quiso ocultar puesto que contenía su destrucción: la propuesta de una multiplicación de las configuraciones sexuales e identitarias. En un mundo de horizontalidades imprevisibles que escapan a la ley, las categorías se develan como inestables y las figuras de víctima y victimario se desvanecen. Aquella comunión erótica de Cruz con el monstruo es la alianza inesperada e inadmisibile donde el dispositivo de la víctima se licúa, donde todo puede serlo y nada lo es.

En *Muere monstruo muere*, el terror - “el género más serio que existe, muchísimo más serio que el realismo” (Enríquez 2016), aquel que por excelencia ha sabido magnificar las ansiedades sociales y servirse de los cuerpos y sus excesos como materia prima crítica, se alza como el más apto para poner en escena lo reprimido de los cuerpos, esos cuerpos otros que no han sido narrados. En aquella cordillera que es extensión de los espacios de la mitología nacional pero donde reina la otredad, la Juliana borgeana retorna, ni viva ni muerta, con la cabeza degollada que insiste en no desprenderse del cuerpo, caminando entre las bestias para señalar que no hay víctimas ni culpables concretos, sino un sistema fundado en la expulsión necesaria de algunos para la supervivencia de otros. Es en los intersticios donde las imágenes toman posición para liberar la batalla de renegociación de significaciones culturales e identitarias, y el baldío será la trinchera desde la cual organizar la ofensiva.

BELÉN CAPARRÓS es profesora en Dirección Cinematográfica por la Universidad del Cine (FUC). Es diseñadora multimedia y ha participado como productora en proyectos audiovisuales independientes. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural en la Universidad de San Andrés (UdeSA), donde es docente del Departamento de Humanidades.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el Testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre Texto Editora.
- _____. 2015. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGUILAR, Gonzalo y Emiliano JELICIÉ. 2010. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería Ediciones.
- ALAZRAKI, Jaime *et al.* 2001. “¿Qué es lo neofantástico?”. En Roas, David (ed), *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- ALMADA, Selva. 2014. *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- AUMONT, Jacques. 1992. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- BHABHA, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BORGES, Jorge Luis. 1981. “Sí a la censura”. *Somos*. Año 6, N.º 273.
- _____. 2001. *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé.
- _____. 2009. *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- BRAIDOTTI, Rosie. 2005. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal.
- BUTLER, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. 2019. “Basura”. En Domínguez, Nora (comp.), *Cuentos, cuentas, cuentos. Relatos argentinos de Género*. Buenos Aires: EUFyL (Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- CAPUTI, Jane y Diana RUSSELL. 1992. “Femicide: Sexist Terrorism against Women”. En Russell, Diana; Radford, Jill (eds.), *The politics of woman killing*. Nueva York: Twayne Publishers.
- CLOVER, Carol J. 2002. “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”. En Jancovich, Mark (ed.), *Horror. The film reader*. Londres: Routledge.
- COHEN, Jeffrey Jerome. 1996. “Monster Culture (Seven Theses)”. En Cohen, Jeffrey Jerome (ed.), *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2008. “El gesto fantasma”. *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*. N.º 4.
- DIPAOLA, Esteban. 2010. “La producción imaginal de lo social”. En *VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)*.
- DOMÍNGUEZ, Nora. 2019. “Prólogo”. En Domínguez, Nora (comp.), *Cuentos, cuentas, cuentos. Relatos argentinos de Género*. Buenos Aires: EUFyL (Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- ENRÍQUEZ, Mariana. 2016. “Entrevista: Mariana Enríquez habla sobre su nuevo libro”. *Los inrockuptibles online* <<https://medium.com/los-inrockuptibles/entrevista-mariana-enriquez-habla-sobre-su-nuevo-libro-8cbca66009c9>> [Consulta: 19 de septiembre de 2022].
- _____. 2017. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama.
- ESPÓSITO, Roberto. 2011. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- FEDERICI, Silvia. 2004. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- FEILING, Carlos Eduardo. 1997. “La pesadilla lúcida”. En Feiling, Carlos Eduardo (comp.), *Los mejores cuentos de terror*. Buenos Aires: Ameghino Editora.
- FISHER, Mark. 2019. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

- FOUCAULT, Michel. 2009. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- GAGO, Verónica. 2019. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- GIORGI, Gabriel. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- _____. 2020. “Hacer concha. Escrituras performáticas del odio y pedagogías públicas”. En Arnés, Laura Antonella; De Leone, María Antonella; Punte, María José (coords.), *Historia feminista de la literatura. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Eduvim.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. 2005. “¿A qué llamamos feminicidio?” En *Por la vida y la libertad de las mujeres. Primer Informe Sustantivo de actividades*. 14 de abril 2004 al 14 de abril 2005. Comisión Especial para Conocer y dar seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de la Justicia Vinculada. LIX Legislatura. Cámara de Diputados. H. Congreso de la Unión. <https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/marcela_lagarde/feminicidio.pdf> [Consulta: 21 de julio de 2022].
- LUDMER, Josefina. 1984. “Las tretas del débil”. En González, Patricia Elena; Ortega, Eliana (eds.). En *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- MOUFFE, Chantal. 1999. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- PANESI, Jorge. 1997. “Mujeres: la ficción de Borges”. En Lukin, Liliana (ed.), *Narrativa Argentina. Décimo encuentro de escritores Dr. Roberto Noble*. Buenos Aires: Fundación Roberto Noble.
- PASOLINI, Pier Paolo. 2005. *Empirismo herético*. Córdoba: Editorial Brujas.
- PREMAT, Julio. 1996. “El eslabón perdido: El entonado en la obra de Juan José Saer”. *Carvavelle*. N° 66. pp. 75-93.
- PROYECTO NUM. 2017. *Recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. Buenos Aires: Madreselva.
- REYES, Dolores. 2019. *Cometirerra*. Buenos Aires: Sigilo.
- RODRÍGUEZ, Fermín. 2022. *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Villa María, Córdoba: Eduvim.
- ROLNIK, Suely. 2019. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- SARLO, Beatriz. 2007. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SEGATO, Rita Laura. 2006. “¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente”. *Série Antropología, Departamento de Antropología, Universidade de Brasília*.
- _____. 2010. *Las estructuras Elementales de la Violencia*. Buenos Aires: Prometeo.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 2003. “¿Puede hablar en subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39.
- TOLER, Nicolás. 2020. “¿Y si jugamos a que nos matábamos? Aspectos lúdicos del montaje en el giallo”. En Bretal, Álvaro; Pagés, Carlos; Pagés, Natalio (eds.), *Giallo. Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano*. Buenos Aires: Editorial Rutemberg.