



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

NECROESCRITURAS: REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA EN LA
NARRATIVA DE ESCRITORAS LATINOAMERICANAS DEL SIGLO XXI

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

EVELIN CRUZ POLO

DRA. BERENICE ROMANO HURTADO

DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARÍA DE LA LUZ BECERRA ZAMORA

CO-DIRECTORA DE TESIS

DR. DAVIDE EUGENIO DATURI

TUTOR INTERNO DE TESIS

JUNIO DE 2025



ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1. Cartografía de la violencia en la narrativa latinoamericana: puntos de encuentro en el periodo de 2014 a 2021.....	16
1.1 Escritura de autoría femenina. Sobre el auge de producción, difusión y crítica en torno a estilos y temas.....	17
1.1.1 Argentina: Selva Almada.....	17
1.1.2 México: Cristina Rivera Garza, Orfa Alarcón y Abril Posas.....	21
1.1.3 Ecuador: María Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda.....	24
1.2 Necroescritura: la literatura frente al problema de la violencia.....	28
1.2.1 Necroescritura: alumbrar muertos y muertas a través de la escritura	30
1.2.2 Escrituras de autoría múltiple, respecto a muertas y desaparecidas.....	34
1.2.3 El presente de la ficción: entre lo postautónomo y lo posficcional.....	39
Capítulo 2. Textualización de la violencia letal en las formas ficcionales de la necroescritura.....	45
2.1 Espectacularización y <i>violencia horrorista</i> en “Sin nombre”, “Cabeza voladora” y “Réflex”.....	47
2.1.1 Del impacto mediático de la imagen verbal y la imagen fotográfica: establecimiento de un estado de horror.....	55
2.1.2 Dislocaciones corporales y escriturales: derivaciones del horrorismo.....	68
2.2 Mecanismos nominales del horror en las propuestas de Orfa Alarcón y María Fernanda Ampuero: “Bato”, “Edith” y “Lorena”.....	81
2.2.1 Palabra y cuerpo: el nombre, dispositivo de la violencia.....	83
Capítulo 3. Exhumación de cuerpos-palabras: las formas híbridas de la necroescritura.....	109

3.1 Entre la singularidad y la pluralidad del “yo”: Selva Almada y la exhumación archivística.....	113
3.1.1 Recoger huesos, formar cuerpos: el <i>mythus</i> de la vida en la necroescritura.....	124
3.1.2 Contar-se, contar-las: la crónica biográfica de Andrea Danne, Sarita Mundin y María Luisa Quevedo.....	131
3.2 Escrituras de duelo: <i>Chicas muertas</i> y <i>El invencible verano de Liliana</i>	138
3.2.1 El tiempo de la palabra y el duelo.....	144
3.2.2 Vulnerabilidad: afectaciones corpoescriturales.....	151
3.2.3 Acuerpar a través de la palabra.....	160
Conclusiones.....	167
Referencias.....	179

INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XX se produjeron los más fuertes debates sobre la naturaleza de la literatura; en un momento en el que los estudios literarios recibían el impacto del desarrollo de la lingüística las propuestas tendieron a subrayar el principio de *literariedad* como elemento inherente a la identidad literaria. Desde la perspectiva material de los significantes y su articulación singularizada se gestaron importantes propuestas teóricas que intentaron explicar los mecanismos productores de sentido de los artefactos literarios, así como su significado en la dinámica comunicativa de la que son parte. De esta manera, aunque se encuentra una bifurcación entre las propuestas que apelan al valor inherente del objeto y las que postulan que este significa según los campos de referencia a los que pertenece, existe un hecho innegable, la literatura posee un fundamento antropológico que apunta a la necesidad de crear *auto-modelaciones* o *auto-extensiones*, en tanto somos inaccesibles a nosotros mismos. Por tanto, la creatividad como una actividad sin fronteras, ni materiales ni epistemológicas, logra que a través de la ficción el ser humano se aproxime a su compleja naturaleza. En este tenor, las *auto-modelaciones*, término al que refiere Iser (1997), se posicionan como indicadores de la mutabilidad histórica ligada a la experiencia humana.

En tal sentido, el desarrollo de este trabajo parte de pensar al texto literario como un objeto semiótico complejo y pluridimensional, del que sin bien resulta indispensable considerar sus articulaciones sintácticas y semánticas, también implica asumirlo en calidad de “acto de comunicación interhumana” (Schaeffer, 2006, p. 56), que se expresa como parte de una práctica cultural dentro de colectividades plenamente conformadas. Por tanto, la parte material de todo texto —estructura signifiante— involucra dos hechos de medular importancia; por un lado, el valor social que lo atraviesa, por medio del cual se suele ofrecer una visión de las ideologías, en su mayoría, hegemónicas y, por otro lado, la existencia de una intencionalidad que subyace a la configuración del objeto y sus posibles alcances. En comunión con lo anterior, esta investigación reconoce en las expresiones de la violencia y muerte un signo identitario epocal —siglo XXI—, del cual se nutren las representaciones estético-literarias en la comunidad global y, dentro de ella, las que pertenecen a la producción latinoamericana.

A nivel global, el siglo XX posee la marca de profundos cambios y dinámicas sociales; guerras mundiales, guerras civiles, estados totalitarios, sociedades de consumo producto del capitalismo y la modernidad, movimientos sociales e ideológicos que se caracterizaron por un férreo espíritu de lucha en el reconocimiento de los derechos humanos. En tal sentido, el siglo XXI, heredero de las problemáticas de su predecesor, hace patente las constantes que resultan comunes en Latinoamérica, entre las que se destacan: desigualdad social y económica, lo que impacta en temas de salud, educación y acceso a mejores niveles de vida; migración, uno de los temas más complejos en la agenda política que, resultado fundamental aunque no único del tópico anterior, subraya las condiciones de precariedad o asimetría económica que propicia e intensifica el desplazamiento de las personas; corrupción e impunidad, formas y actos relacionados a faltas jurídicas, políticas, sociales, entre otras, promovidas, en la mayoría de los casos, por las mismas instituciones encargadas de garantizar un Estado de derecho, lo cual agrava o se vincula con temas de inseguridad y crimen organizado. Aunado a lo anterior, la constante ineludible: violencia de género y feminicidio, problemáticas no privativas de Latinoamérica, que compromete a uno de los grupos más oprimidos, resultado de las expresiones del poder hegemónico favorecido por las condiciones socioculturales y que, en su forma letal —feminicidio—, configura un delito de lesa humanidad.

Acontecimientos todos que inciden en la violencia y que, por supuesto, impactan la forma de representar la realidad a través del arte; por lo que se hace innegable la capacidad del signo por aprehender los valores del contexto en el que está inserto, aspecto que pauta la multiplicidad de las formas artísticas, y la gestación de una gran producción de textos en los que el tema de la violencia se convierte en el punto central de su construcción desde una multiplicidad de formas y estilos. Ello supone reconocer que, de la mano de la exposición mediática, los avances en materia jurídica y teórica respecto de los frentes feministas, el arte del siglo XXI acoge el tema desde diferentes líneas de trabajo: performance —colectivo Las tesis, Red Denuncia feminicidio Estado de México—, ensayos fotográficos—Mayra Martell— e instalaciones y videoproyecciones —Teresa Margolles, Elina Chauvet— de manera que la diversidad de expresiones del lenguaje artístico propicia vínculos que tienden un puente con la literatura para potenciar su espíritu dialogístico y comunal.

De este modo, el foco de la presente investigación apunta, a través del término *necroescritura*, a la concreción textual que tiene raíz en el panorama horrorista de violencia y muerte manifiesto en lo que va de nuestro siglo y se constituye como mecanismo de cuestionamiento no solamente de la reiteración sémica violencia-muerte, sino de los modos de enunciarla, lo anterior con apego a la propuesta conceptual de Cristina Rivera Garza, planteamiento expuesto en el libro *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. A partir de ello, conviene subrayar el hecho de que en este trabajo se emplea el término para un campo escritural que evidencia la violencia, fundamentalmente la feminicida, y que temáticamente se formula en un corpus textual de autoría femenina. Sin eludir el hecho de que durante la segunda mitad del siglo XX se originó en Colombia el término “literatura de la violencia” o “sobre la violencia”, en franco reconocimiento del momento político-social por el que atravesaba el país, considero oportuno indicar que el empleo del término, que aquí se considera, obedece tanto a la especificidad temática como a las formas de la escritura misma, es decir, a la parte material-textual. Por tanto, el corpus seleccionado se piensa como una, de muchas otras, líneas necroescriturales.

El objetivo general pretende, entonces, desarrollar un estudio de algunas de las manifestaciones de necroescritura, visibles en la narrativa de escritoras originarias de México, Ecuador y Argentina, cuya producción se posiciona en el periodo de 2014 a 2021. En este sentido, la recopilación se constituye por: “Sin nombre” y *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza; “Bato” de Orfa Alarcón; “Reflex” de Abril Posas; *Chicas muertas* de Selva Almada; “Lorena” y “Edith” de María Fernanda Ampuero; y “Cabeza voladora” de Mónica Ojeda.

Del vasto escenario de la literatura latinoamericana, la selección autoral y espacial obedece al reconocimiento, por un lado, de la emergencia de escritoras con trayectorias de relevancia notable, dado el mérito de su producción, y que pertenecen a generaciones de 1960, 1970 y 1980 cuyos textos muestran coincidencias estructurales —principalmente, voces enunciativas en primera persona— y, por otro, núcleos temáticos comunes relativos a las representaciones de la violencia, particularmente la feminicida. Ello se debe, entre otros aspectos, a que todas comparten un marco temporal que posee la huella de la violencia y la muerte, así como un fuerte espíritu político. Por tanto, desde su compromiso personal cuestionan el papel del arte y de la literatura, cara a una problemática que, si bien es tan

antigua como la historia de la humanidad, ocupa en este momento un lugar crucial en el desarrollo de la comunidad latinoamericana; no en vano la igualdad de género y empoderamiento de mujeres y niñas es el 5º Objetivo de Desarrollo Sostenible —ODS— de la agenda 2030. Es menester indicar, entonces, que el germen de la selección se instala en la publicación mexicana de *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios*, texto que se sostiene en una iniciativa editorial en aras de ofrecer una vía de comprensión al tema, punto de interés que permitió la mirada hacia otras coordenadas geográficas, considerando necesario contemplar del amplio abanico literario, tanto la ficción como la no-ficción, siendo la cualidad estética el punto de unión entre ambas.

Así, pues, pensar en México, Argentina y Ecuador implica situar la muestra de una red de vasos comunicantes —históricos, sociales, culturales y artísticos— constructora de una escritura que constituye modos renovados de configuración del universo literario, logro que ha posibilitado el rebase de las fronteras de sus respectivas naciones. Naturalmente, se reconoce la existencia de otras escritoras —Mariana Enriquez, Gabriela Damián Miravete, Tania Tagle, Susana Iglesias, Raquel Castro, Yvone Reyes Chiquete, Raquel Castro, Laura Restrepo y algunas más— que originarias de los mismos espacios seleccionados o de otras latitudes abordan temáticas similares; no obstante, la construcción del corpus textual que aquí se presenta, sin pretender ser totalizador, busca hacer evidente lo polifacético y polimorfo que asume una misma línea temática.

Para precisar algunas consideraciones del corpus de investigación es posible señalar que estudiosos del fenómeno de producción y difusión de la literatura ecuatoriana, como Claudia Medina, han puesto al descubierto que en el periodo de 2010 a 2015 el protagonismo de escritores era notable, con excepciones de escritoras como Gabriela Alemán, quien desde 2007 ha figurado como una de las escritoras más importantes de Ecuador. En contraste, el periodo que va de 2015 a 2021—rango temporal en el que atestiguamos un gran reconocimiento, derivado de la exposición internacional—, da cuenta de un movimiento en la percepción de las obras literarias ecuatorianas. Mónica Ojeda ha sido galardonada con el Premio Alba de narrativa en el quinto Concurso Latinoamericano y Caribeño de novela de La Habana, Cuba. Del mismo modo, Ojeda forma parte de la lista *Bogotá 39*, la cual incluye a los 39 mejores escritores y escritoras de Latinoamérica. Decisión a cargo de un jurado integrado por reconocidos escritores de México, Argentina y Colombia. Publicaciones como

el Suplemento cultural “Babelia” de *El País* o *The New York Times* en español, han brindado una crítica positiva y elocuente en torno a la producción tanto de Mónica Ojeda como de María Fernanda Ampuero, quien es reconocida como una de las voces más propositivas en el género de horror, además de encontrarse en la lista de las autoras más vendidas en eventos, como la Feria del libro de Madrid, 2021, con su antología *Sacrificios humanos*, texto del que se han seleccionado algunos de los cuentos que integran el cuerpo de estudio que aquí se hace presente.

Selva Almada, por otro lado, es catalogada por la crítica como una de las escritoras más relevantes de Argentina, su obra posee traducción al francés, italiano, portugués y alemán. A ello se suma la tendencia por teorizar sobre el mismo fenómeno de la violencia; el caso de Cristina Rivera Garza es, sin duda, de los más notables, y supone una conciencia clara sobre la actualidad de los registros de escritura, que surgen con y por el hecho social que atraviesa la comunidad latinoamericana: la violencia feminicida. Ganadora del Premio Pulitzer, 2024, en la categoría de memoria y autobiografía, Premio Internacional Roger Caillois, 2013, Premio Internacional Anna Segher, 2015, solo por mencionar algunos, permite posicionar un panorama de gran producción y calidad, al que se integran las particularidades de las escritoras Abril Posas y Orfa Alarcón a quienes esta investigación les reconoce un meticuloso trabajo de estructuración de personajes, que desde una línea femenina expresan la complejidad a la que subyace esta, en términos de creación.

La reacción seria y comprometida de las escritoras de este periodo, marcado por un tipo de violencia deshumanizante, exige admitir en la selección textual la huella del pensamiento feminista —visión de mundo cuyo desarrollo se mueve entre la teoría y la acción— que, sin ánimo de un *ser* o *hacer* propagandístico, explota los recursos de la lengua para transformar desde el tema hasta las configuraciones genéricas tradicionales. De manera que, si la literatura, en su sentido más amplio, se presenta a manera de indicador de la mutabilidad histórica, como se enunciaba con anterioridad, entonces la emergencia de las *necroescrituras*, desde los tres puntos latinoamericanos seleccionados, estimula el pensamiento de una esfera del arte verbal que sitúa en el propio cuerpo de la palabra una intencionalidad convertida en exploración de los estadios fundamentales que forman parte de la experiencia humana: la vida y la muerte. El teórico alemán Wolfgang Iser reconoció que

la significación antropológica de la ficcionalización resulta inconfundible en relación con las muchas realidades impenetrables que impregnan la vida humana. El origen y

el fin quizá sean las realidades más absolutas que ostentan esta naturaleza. Esto quiere decir nada menos que los puntos cardinales de nuestra existencia desafían la penetración cognitiva e incluso experiencial. [Lo cual] entrañaría la creación de posibilidades que permitieran terminar con aquello que se resiste al conocimiento, uniendo así comienzos y finales ineluctables para crear con ello un marco en el que podamos aprender lo que significa estar atrapado en la vida. (1997, p. 61)

Entonces, la imposibilidad a la que está sujeta la condición humana queda abolida por el arte y tiene en las necroescrituras un mecanismo para, a partir de la muerte, hacer patente el valor de la vida, expuesto desde la dimensión femenina, no por sesgo de género sino por derecho y cualidad humana. Evidentemente, los constructos creados hacen visible la naturaleza terrible de nuestra especie, en cuyo desarrollo cultural se han normalizado las prácticas de violencia contra la mujer desde tiempos inmemoriales, por lo que sus representaciones son síntoma colectivo de una necesidad de resistirlas y detenerlas; actos complejos que, si bien surgen de una intención individual, solo se pueden sostener en una intervención colectiva. De lo anterior se desprende que la hipótesis que rige este trabajo sea que las necroescrituras materializan estrategias artísticas que posibilitan la instalación de un punto de encuentro entre la ficción y la no ficción a través del trabajo representacional narrativo en aras de un espíritu contra hegemónico. Lo anterior implica que, si la violencia feminicida ha escindido al cuerpo, el acto poietico busca reconstituirlo, como una acción necesaria, de naturaleza colectiva y política.

Es importante considerar que los textos ficcionales que se estudian en este trabajo pertenecen a tres antologías que se caracterizan por construir ventanas de observación a mundos que poseen la huella de la violencia o de la muerte. *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios* (2015) es el texto en el que se incluyen las propuestas de Orfa Alarcón, Abril Posas y Cristina Rivera Garza. Del compendio se puede identificar correspondencia respecto del objetivo de publicación con *Nessuna più. Quaranta scrittori contro il femminicidio*, proyecto italiano coordinado por Marilù Oliva en 2012, en el que un hecho de feminicidio se cuenta desde la ficción. En esta tesitura queda claro el reconocimiento de la naturaleza performativa de la palabra que busca visibilizar y contribuir con el rompimiento de la legitimación de la violencia de género a través de un acercamiento sensible y común a un tema delicado y complejo. En ello, la utilización de la categoría de “relato” en el título del texto, que incluye a nueve escritoras mexicanas, resulta conveniente para un tipo de ejercicio

que pacta con la realidad a través de la ficción. Por su parte, las antologías *Sacrificios* (2021) de María Fernanda Ampuero y *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda otorgan un papel central al cuerpo femenino como espacio significativo que se mira a la luz de diferentes ópticas.

La producción de estas escrituras se observa, por tanto, desde el marco de la posmodernidad, bajo la certeza de que si bien es una etiqueta con matices múltiples que se ajusta a campos y problemas específicos de la realidad humana, es un planteamiento que da cuenta del contradictorio “cambio en la sensibilidad contemporánea” (Lorenzano, 2009, p. 230), producto de ruptura con la tendencia homogeneizante de los mecanismos capitalistas del siglo XX. Tesitura en la que se distingue un panorama particular para Latinoamérica, espacio desde el que se cuestiona tanto la concreción de una materialización de modernidad como la naturaleza del mismo término posmodernidad —¿práctica, periodo, fase económica, estilo?— Aquí, comprendida como lectura de una realidad en crisis en constante devenir, que busca “poner en escena una reivindicación que reclama la periferia como lugar privilegiado de enunciación, releyendo acuerdos, figuras y tensiones para construir, desde ahí, un discurso fragmentado no por falla sino por horror a una totalidad autorizada/autoritaria excluyente.” (Lorenzano, 2009, p. 228). En cuyo ámbito de explicación se identifican dos posturas respecto del modo de abordar el resquebrajamiento de los discursos unívocos, a saber, el que prescinde de perspectivas críticas y el que se define como “resistencia y transgresión al statu quo” (Lorenzano, 2009, p. 232) por lo cual manifiesta una tendencia a la reivindicación de las voces marginales.

La expresión de la posmodernidad en el arte se expresa en un afán de experimentación, en un cambio de *actitud* que, desde la perspectiva de Agustín Fernández Mallo, hace de la escritura un *laboratorio*, lo que establece un ámbito de singularidad para la producción que aquí se concentra, en tanto existe un subrayado de formas heterogéneas que se nutren de géneros diversos o y que postulan la evanescencia de sus fronteras. En tal sentido, el prefijo “post”/”pos” añade el matiz de un tipo de poética que se funda en la superposición de elementos entre los cuales el “documento” ocupa un papel central derivado del ansia por retratar la realidad, y aunque en producción textual es algo que se ha observado desde finales del siglo XX, para la selección que opera esta propuesta es trascendente, en tanto la explotación de los marcos de referencialidad marcan un puente entre la

“representación” y la “presentación” del fenómeno de la violencia. Esto justifica la integración de textos que se han etiquetado como *non-fiction* o novela de no ficción en el caso de *Chicas muertas* de Selva Almada; aspecto que señala una particular contradicción entre los términos “novela” y “no ficción”, destacándose, más bien, relaciones de implicación.

Por lo expuesto, resulta pertinente un eclecticismo teórico que, al afirmar el texto literario en su calidad de práctica cultural, establezca relación con categorías que vinculan al discurso literario con el filosófico y antropológico, sin menoscabo del semiótico textual. Se está de acuerdo, por tanto, con el planteamiento de Sandra Lorenzano respecto de considerar a Latinoamérica como un espacio que, al tender siempre a lo heterogéneo, crea un contexto donde “las disciplinas —comunicación, sociología, teoría del arte, crítica literaria, antropología— ven desdibujas sus fronteras y deben repensar tanto su propia pertinencia como la configuración de sus tradicionales objetos de estudio. Inter y transdisciplina no son modas académicas sino exigencias del escenario contemporáneo” (2009, p. 233). Derivado de ello, este trabajo propicia un diálogo con una serie de propuestas conceptuales que no solo pretenden explicar la articulación de las representaciones y su producción de sentido, sino que posibilitan, desde una posición fundamentalmente filosófica y antropológica, una lectura de la expresión de la violencia y su arraigo feminicida.

En consecuencia, la noción de violencia se comprende, en forma general, desde la perspectiva de Judith Butler, para quien es “una manera por la cual se nos entrega, sin control a la voluntad de otros, una manera en la que la vida misma puede ser anulada por la acción volitiva de otro” (2003, p. 87). Tal voluntad de daño hace posible una multiplicidad de formas en las que, desde la perspectiva que aquí se sigue, la violencia adquiere derivaciones conceptuales que intentan crear campos de explicación para actos específicos, por lo que en cada lectura de los textos es oportuno un enlace a consideraciones teóricas que la particularizan: *violencia horrorista* —Adriana Cavarero— y *violencia expresiva* —Rita Laura Segato—. De esta forma, la estructura de este trabajo se constituye en tres capítulos: 1) Cartografía de la violencia en la narrativa latinoamericana: puntos de encuentro en el periodo de 2014 a 2021; 2) Textualización de la violencia letal en las formas ficcionales de la necroescritura; y 3) Exhumación de cuerpos-palabras: las formas híbridas de la necroescritura.

El primer capítulo presenta una perspectiva de los factores caracterizadores de la producción escritural en Argentina, México y Ecuador, en consecuencia, se explora el impacto que las marcas históricas de la segunda mitad del siglo XX, así como la fractura histórica que supone la repolitización promovida por los frentes feministas perfila en la narrativa del siglo XXI con el objetivo de hacer ver que, a través del texto literario, se expresa una lectura reticular respecto de la situación de vulnerabilidad, en la que la condición física y mental de la mujer siempre es proclive a la violencia. De este modo, se posicionan las formas de la necroescritura en tanto maneras de indagación del propio orden de la representación para dar cuenta de núcleos temáticos a través de los cuales se realizan mapeos que dejan al descubierto la complejidad sémica que subyace a este acto. Por tanto, situar las coordenadas espacio-temporales de los textos estudiados supone reconocer la importancia de un término —necroescritura— que lastimosamente hace referencia a un *presente* histórico en el que el texto literario actualiza los enfoques de su propia naturaleza.

El segundo capítulo organiza los cuentos, en su calidad necroescritural, en dos partes: la primera reconoce el valor de la mirada sobre el cuerpo muerto, de manera que se revisan los mecanismos representacionales que posicionan el acto de *ver* como un acto cognitivo complejo generador de interpretaciones las cuales dan cuenta de la forma en que los marcos de referencia tienden a espectacularizar o a propiciar explicaciones sobre los hechos feminicidas. De este modo, se recupera la propuesta de Adriana Cavarero respecto de la *violencia horrorista* para probar el modo en el que el horror implica la emergencia de un tipo de sensibilidad que transita entre la repugnancia, el dolor y la inclinación. La experiencia que se cristaliza ante la exposición de la violencia a través de imágenes televisivas y fotográficas resulta para “Sin nombre”, “Réflex” y “Cabeza voladora” en un sondeo de la significación de mirar/pensar un cuerpo femenino muerto, dicho de otro modo, de las afectaciones de la muerte sobre la vida desde diferentes registros de vinculación: el que se genera por relación de género, el que remite a relaciones consanguíneas y el que implica la vecindad. Tesitura que enlaza con las consideraciones del género de horror/terror social en el marco de producción latinoamericana.

De la mano de lo anterior, la segunda parte del capítulo concentra la atención en el acto de *nombrar*. La etiqueta semántica que sostiene la identidad de las personajes se entiende base sobre la que se asientan los ejes de sentido que problematizan la vida y pueden ser

determinantes para la praxis de la violencia letal sobre el cuerpo de las mujeres: género, raza, colonialidad y sexualidad. En consecuencia, se busca probar cómo las ficciones necroescriturales: “Bato”, “Edith” y “Lorena” establecen, a través del empleo del nombre —artificio de la representación— un escenario horrorista en el cual se presenta el cuerpo propio como materialidad y sensibilidad escindidas. La violencia, así como la implantación e impacto de los discursos míticos que la validan, se convierten en el medio para mantener el poder que deviene *necropoder* sobre el que funda su dominio el patriarcado.

Lectura que se desarrolla a la luz de la propuesta conceptual de Rita Laura Segato respecto de la dimensión expresiva de la violencia, la cual asume el aniquilamiento de la voluntad y el control del espacio-cuerpo, no en un afán de exterminio sino de exhibición del poder de la muerte, de este modo se subraya la propuesta de la antropóloga brasileña, en razón de la expresión del feminicidio, en su valor comunicativo, por lo que el acto violento se entiende como mensaje eficaz dentro de una colectividad, que al articularse como sistema en uso adquiere estabilidad, de lo que deriva su complejidad y resistencia. Planteamientos que encuentran un punto de encuentro con la línea de explicación de la filósofa mexicana Sayak Valencia, relativos al necropatriarcado, el cual profundiza su arraigo en la institución social familiar como en otras organizaciones de tipo social que, desde la vigilancia material de su geografía, persiguen el control de los cuerpos que las habitan, entronizando facultades de acción violenta sobre las disidencias sexuales. En la misma tesitura, se recupera el planteamiento del filósofo camerunés Achille Mbembe respecto de la *necropolítica* y de la significación de *raza*.

Resulta primordial considerar las vinculaciones que, de manera natural, se establecen entre la producción necroescritural y la base conceptual que la explica, por ello el desarrollo del capítulo 2 expone la cosificación, mercantilización del cuerpo femenino y ultraje como parte de un proceso que remite al proceder civilibarbárico de la Colonia, momento que se ha actualizado en términos de necropolítica, necropatriarcado y necropoder. De este modo, si el capítulo 2 realiza una incursión en las formas ficcionales de la necroescritura, el capítulo 3 considera la cualidad híbrida de la necroescritura, en tanto materialización de convergencias genéricas, deriva de los procesos de *exhumación archivística*. Término que emplea la antropóloga visual Lee Douglas para dar a conocer otro modo de actividad forense que, en

mucho depende, de la indagación documental de las y los familiares o personas cercanas a desaparecidas y desaparecidos para lograr una restitución de la memoria.

El desarrollo argumental resalta la relación presencia-ausencia como eje de sentido en los textos *Chicas muertas* y *El invencible verano de Liliana*. A partir de ello se propone una exploración de su condición escritural híbrida; genéricamente, desde las relaciones entre la crónica y la autobiografía; y temáticamente, desde el acto de reconstrucción de la identidad y del condolerse. En consecuencia, se precisa el vínculo entre lo factual y lo narrativo, convergencia problemática que, desde la perspectiva que este trabajo presenta, se consolida en la convergencia de las relaciones del lenguaje entre texto y mundo. Ello implica el reconocimiento de un uso meticuloso de los artificios de la literariedad en beneficio de acontecimientos que se reflexionan desde una subjetividad que ha logrado transformar el dolor ante la muerte. Por tanto, el lenguaje se hace cuerpo y acuerpa. Tesitura en la que las representaciones estudiadas se observan parte de una red que trasciende la individualidad del duelo y se piensan en su cualidad politizadora. Línea de reflexión que tiene en su base los planteamientos de Judith Butler respecto de la muerte como hecho transformador, de cuyo duelo surge la posibilidad de crear comunidad, conciencia política que promueve un cambio en el modo de percibir la violencia y la muerte.

Finalmente, es oportuno indicar que las tres partes que estructuran este trabajo buscan hacer evidente el ámbito de singularidad en el que se inscriben los textos que asumen, entre muchos otros aspectos, el deber de visualizar la expresión de la violencia letal en el mapa latinoamericano, de manera que se obligue al lenguaje a ser el espacio de encuentro comunal.

CAPÍTULO 1. CARTOGRAFÍA DE LA VIOLENCIA EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA: PUNTOS DE ENCUENTRO EN EL PERIODO DE 2014 A 2021

Me gustaría que no fuera éste el país herido desde donde parten estos textos también heridos. Me gustaría que no tuviéramos que dolernos, que no tuviéramos que hacer propio el dolor ajeno y volver ajeno el dolor propio [...] Pero es preciso. Condolerse es preciso.

Cristina Rivera Garza

Pensar la literatura latinoamericana desde un enfoque que permita vislumbrarla en sus múltiples complejidades, así como en los modos en los que configura sus temáticas en el siglo XXI y, particularmente, en el periodo que abarca del 2014 a 2021, es una empresa compleja, en tanto obliga a situar y explorar las coordenadas latinoamericanas como referentes de producción de sentido, en cuya naturaleza polimórfica los procesos históricos con sus marcas políticas, culturales, sociales y económicas conducen a posicionar una visión de su devenir desde su condición de *territorio*. En esta línea, la palabra asume una dirección semiótica-política en la que el espacio se convierte en plataforma sobre la cual se ejerce el poder o los poderes tanto materiales como simbólicos (Lamizet, 2010). Por tanto, el territorio implica una “delimitación del espacio y una noción electrónica-geográfica-económica-social-cultural-política-estética-legal-afectiva-de género-y-de sexo, todo al mismo tiempo” (2010, p. 122), según apunta Josefina Ludmer, para hacer eco de este como un principio general que fusiona tanto lo concreto como lo abstracto.

En consecuencia, el territorio latinoamericano se convierte en espacio en el que sus marcas de identidad derivan tanto de su geografía como de los procesos y dinámicas que singularizan a cada uno de los países que lo integra, y que, al mismo tiempo, le permite la generación de vínculos que a lo largo de la historia de la humanidad se han perfilado, pero que la segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI, focalizan con mayor atención: la manifestación de la violencia y la estructuración paulatina de una política de la muerte. De ello, es importante considerar que, en la historia de la civilización, el dominio y la expresión de la violencia han supuesto la base sobre la cual se desarrolla el tejido social, así como las relaciones entre sus miembros y entre diferentes sociedades, sin embargo, esta aparece cuando se “falla al mantener el equilibrio entre intereses contrapuestos”, tal como destacará Horts Kurtnitzki (2005, p. 62).

Con lo anterior como corolario, este capítulo pretende trazar un punto de partida hacia el estudio de las representaciones de la violencia en la narrativa latinoamericana del siglo XXI, a partir de dos ejes: 1) las constantes de identificación de la narrativa de México, Argentina y Ecuador desde su propio marco contextual; y 2) la condición de *necroescritura*, eje conceptual a través del cual se articulan las estrategias narrativas con las cuales se materializa un tipo de escritura en cuyo soporte temático se encuentra la violencia y la muerte como productor de una *poética de sobrevivientes*.

1.1 Escritura de autoría femenina. Sobre el auge de producción, difusión y crítica en torno a estilos y temas.

Las últimas dos décadas del siglo XX han preparado el camino para lo que en el siglo XXI se puede identificar como un periodo de florecimiento de escrituras hechas por mujeres, y de poéticas feministas que encuentran su legitimación tanto en formulaciones teóricas y críticas como en las dinámicas de mercado nacional y transnacional, de la cuales se hablará con detalle más adelante. Tenor en el cual se ha observado una creciente ocupación de los espacios públicos en la Academia y el Estado, en los que la literatura latinoamericana y su narrativa, aunque no limitada a ésta, se instala en un dinamismo que comulga con la exigencia de los derechos humanos y con diferentes modos de pensarse desde todo lo que significa la naturaleza humana. Lo anterior implica la pregunta: ¿cuáles son los rasgos de escritura que se perfilan desde México, Argentina y Ecuador?, ¿qué les une?

1.1.1 Argentina: Selva Almada

Elsa Drucaroff, teórica y crítica, propone una línea de explicación de la literatura argentina del siglo XXI sobre la base de la etiqueta “Nueva Narrativa Argentina” (NNA) para evidenciar un cúmulo de planteamientos artísticos en los que lo *nuevo* no se mira en función de lo absoluto, sino en dialogismo con la producción de la segunda mitad del siglo XX, fundamentalmente, guiado por consignas de tipo generacional. Así, el carácter novedoso de esta literatura es producto, en gran medida, de las generaciones de postdictadura. El asunto asume gran relevancia dado que el criterio guía el reconocimiento de elementos o factores de carácter histórico que permiten la concreción del objeto artístico, pero, sobre todo, porque más allá del hecho biológico al que apunta la noción de generación, en tanto conformación

de un grupo por año de nacimiento, el ámbito explicativo de Drucaroff sigue los presupuestos de Karl Manhein, lo que le lleva a enfatizar la existencia de una conciencia de coordenadas temporales e históricas que permiten formular un proyecto en común.

En la NNA se lee hasta qué punto aquella historia de espanto y muerte tan lejos en la experiencia vital de sus autores, está sin embargo viva, y cómo opera. No se trata necesariamente de alusiones referenciales o temáticas sino de su presencia sutil y connotada en una superficie significativa, de la misma textualidad que sueña de muchos modos el pasado traumático y se ofrece a la lectura y a la interpretación, como un inconsciente abierto, o que habla de un presente derrotado y sin raíces, un desierto sin historia. (Drucaroff, 2011, p. 27)

Por tanto, la generación encuentra su valor en la comunión entre el año de nacimiento — nacidos después de 1960 y a partir de 1990—, y la “efeméride” en la que se inscribe. En este sentido, el término le servirá como instrumento para atender a la producción literaria cara a su relación con la política y la historia, de este modo expresa un esquema de tres generaciones:

1. Generaciones militantes. Integradas por quienes lucharon por la transformación del país desde las armas o desde la crítica y el arte. Las implicaciones de cambio político se mostraban tanto en la tribuna como en la música, particularmente el rock. El 25 de mayo de 1973 condiciona el ambiente festivo ante la instauración del gobierno democrático de Héctor J. Cámpora. Entre las voces críticas que serán decisivas para las siguientes dos generaciones se encuentran David Viñas (1929), León Rozitchner (1924) y Noé Jitrik (1928).
2. Primera generación postdictadura. Caracterizada por vivir un escenario de desastre económico e impunidad ante el genocidio, así como de un posicionamiento ante la guerra de Malvinas. Incorpora a los nacidos entre 1961 y 1970.
3. Segunda generación postdictadura. Este grupo acoge, formalmente, a los escritores de la NNA, cuya visibilidad comenzó en suplementos culturales, de tal manera que, desde sus inicios, se identificó, por una gran iniciativa de difusión como ventaja de la Web 2.0, en la que permeó la existencia de blogs y revistas digitales. Su efeméride destaca el 19 y el 20 de diciembre de 2001, fecha conocida como “El Argentinazo” o “crisis de diciembre” en tanto las constantes de revuelta popular e inestabilidad política. La comunidad de integrantes de esta generación nació entre 1971 y 1989. (2011, pp. 165-171)

La diferencia que se reconoce entre la primera y la segunda generación radica en el desarrollo de una actitud que acoge favorablemente la plataforma tecnológica y explora una serie de temáticas que transforman la visión tradicional de la dictadura como trauma del que emerge la trama. En lo que respecta al primer rubro, se reconoce el mérito de la autogestión, en el ámbito de la difusión, así como de su deriva en el diseño y operación de grupos de escritores. En el despunte del siglo XXI, por ejemplo, Selva Almada, Julián López y Alejandra Zina forman el grupo autodenominado “Carne Argentina”¹, cuya composición reúne visiones de las dos últimas generaciones. Por supuesto, Selva Almada aparece en la lista que Drucaroff formula, al respecto de la segunda generación, a la que también pertenecería Dolores Reyes, sin embargo, la primera novela de esta escritora es publicada en 2019. Así, el ánimo de fomento a la lectura y, con ello, de dar a conocer núcleos de escritura y de un posicionamiento crítico se convierte en un punto fundamental para el mercado de los libros.

Aunque no es objeto de esta investigación profundizar en la cuestión del mercado editorial, sí es importante reconocer que la presencia de editoriales independientes, el trabajo de talleres de escritura², el reconocimiento de la crítica (presencia del *gatekeeper*) en el ámbito local y nacional, así como el factor económico desembocan en lo que algunas estudiosas del tema, como Ana Gallegos Cuiñas³, atiende desde una perspectiva de *mundialización de la literatura* (2020, p. 79). Gallegos Cuiñas observa que el texto *Chicas muertas* ingresa en la dinámica mundial de mercado en 2014, año en el que Literatura Random House la acoge en su catálogo, en este tenor y como parte del proceso de exposición,

¹ El grupo construye un escaparate de lectura que intenta incluir todas las manifestaciones posibles de la narrativa y la poesía, de tal modo que “se mezclen todas las formas e identidades posibles de quienes escriben, famosos e ignotos, publicados e inéditos, canónicos y orilleros”, según se indica en el sitio web *RUMBOSUR*, mismo que también integra a los grupos: Los fantásticos, Espacio Enjambre, Grupo Alejandría y Siga al Conejo Blanco. El Proyecto hace visible un largo catálogo de escritores y escritoras que han participado con lectura, entre las que se encuentran Violeta Gorodischer y Mariana Enríquez. (<https://www.rumbosur.com>.)

² Selva Almada se formó en el taller literario de Alberto Laiseca, comenzó sus publicaciones en el *Semanario Análisis*, y además de codirigir el grupo “Carne Argentina”, coordina talleres de escritura; Dolores Reyes comenzó su formación con ella como maestra, en 2014, en el grupo Espacio Enjambre, donde surgió la elaboración de su novela *Cometierra*.

³ En la investigación titulada *Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samantha Schweblin*, Gallegos Cuiñas destaca que, más allá de las temáticas y las “formas literarias”, lo más relevante de la literatura argentina del siglo XXI es la emergencia masiva de “mujeres escritoras y de poéticas feministas”. Pese a la invisibilización que ha estigmatizado a muchas escritoras latinoamericanas, la investigadora subraya que es precisamente el trazo feminista lo que marca la diferencia con respecto a la alineación patriarcal o el apego a las formas canónicas de la escritura del siglo XX (2020, pp. 71-89). Aspectos que considero de relevancia en tanto, desde la perspectiva de este trabajo, se reconocen para el caso de México y Ecuador, también.

las traducciones serán punta de flecha para su visibilización. Del mismo modo, su nombre forma parte de la iniciativa editorial “Mapa de las lenguas”, a través de la cual, Random House y Alfaguara, buscan dar a conocer la escritura latinoamericana en el mercado europeo, de igual manera que inserta propuestas españolas en las filiales latinoamericanas. Lo anterior, aunque no deja de ser un fenómeno de mercado, tampoco elude su naturaleza de fenómeno literario.

Al respecto de las temáticas, existe coincidencia en la emergencia de un notable registro de voces sociales en las que se presentan las problemáticas de los y las desaparecidas, de las ciudades y los entornos rurales, lo monstruoso, la maternidad y sus variaciones isotópicas: la maternidad negada, la que violenta el cuerpo, en beneficio de la instauración de un nuevo estado de cosas; la mala madre o la madre ausente por el rechazo hacia los hijos; líneas que se expresan en un amplio abanico de posibilidades estilísticas, y que se perfilan puntos que comparte con los planteamientos ecuatorianos y mexicanos. Tópicos que marcarán una diferencia entre el siglo XX y el siglo XXI, no porque se niegue su posible existencia en el primero, sino por los modos en los que se deconstruyen las categorías fijadas por la cultura, en el segundo.

En este orden de ideas, Drucaroff emplea un término que no solo delinea un *topoi* sino una perspectiva teórica: la *civilibardie*. Concepción que une tanto las formas de la razón y el orden como las del desenfreno de los instintos que se proyecta con violencia sobre el cuerpo, tal como señala la misma investigadora:

Antes se impugnaba en alguna medida uno de los dos términos, hoy la literatura de postdictadura trae algo dolorosamente nuevo: la consciencia de que esa antinomia perdió ya todo sentido, no porque se haya superado sino porque ya no existe como tal. La barbarie y la civilización no son más polos opuestos, su enfrentamiento tiene poco que ver con el presente y la lucidez del arte lo recibe. (2011, p. 478)

A la par de las manifestaciones de *civilibardie*, en tanto tema, pero también, como se entiende desde la línea de este trabajo, la *civilibardie*, en su calidad de apunte crítico de los términos, en cuyas representaciones narrativas destacará el triunfo de un término sobre el otro, o la convivencia de ambos⁴. Aunado a lo anterior, la temática de género dará lugar a poéticas que problematizan el cuerpo, también desde múltiples perspectivas, pero que suelen

⁴ En cualquiera de los casos, la semántica del término se puede establecer como plataforma sobre la que se construye el *horrorismo*, línea de argumentación que desarrolla Andrea Cavarero (2009).

evidenciar su relación con lo político, donde por medio de la violencia que se ejerce sobre el cuerpo femenino o feminizado se impone una negación de la identidad y del sentido de lo propio. Aspectos todos que refuerzan la importancia de considerar proyectos que, desde el arte, contribuyen a las reflexiones de un tiempo marcado por la violencia.

1.1.2 México: Cristina Rivera Garza, Orfa Alarcón y Abril Posas.

La violencia y su expresión definitiva, el *feminicidio*, son marcas medulares de la identidad Latinoamericana y del mundo⁵ en el siglo XXI. A raíz de la violencia y crimen contra mujeres y niñas en Ciudad Juárez, Chihuahua, en la década de 1990, la nación mexicana se vio en la necesidad de formular categorías antropológicas y jurídicas que definieran el tipo de acontecimiento emergente, y con ello dieran sustento a la formulación de leyes⁶ en un claro afán por asegurar el estado de derecho de las mujeres. Marcela Lagarde, a través de un trabajo de investigación en torno a los crímenes de Ciudad Juárez, y con respaldo del bagaje teórico feminista, introduce el término “feminicidio” para dar cuenta de un crimen de Estado, “genocidio⁷ contra mujeres [que] sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados violentos contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de niñas y mujeres” (2008, p. 216).

Tal aporte activa una serie de reflexiones conceptuales que darán luz a la consideración de *violencia feminicida*, la cual opera con la lógica *horrorista*⁸ de destrozarse el cuerpo femenino al punto de hacer de éste una humanidad despojada y conminada al desecho. Si bien es cierto que las múltiples líneas teóricas no resuelven la problemática en sí, marcan

⁵ Al respecto de la investigación mundial de la violencia contra niñas y mujeres con perspectiva de género, el *Informe del Secretario General a la Asamblea General de las Naciones Unidas* (2006) dio a conocer que la violencia es una constante en todos los países del mundo como violación generalizada de los Derechos Humanos y como un obstáculo para la igualdad de género.

⁶ En 2007 entra en vigencia la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida libre de violencia, logro absolutamente significativo no solo para México, sino para Latinoamérica, en tanto implica la focalización del problema y el marco legal a partir del cual ha de tratarse.

⁷ De las diversas acotaciones que aparecen en el artículo “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres” se destaca esta formulación por encontrar vinculación con la propuesta de Rita Laura Segato (2012), quien postula la utilización del nombre *femigenocidio* para que se le atienda como crimen de lesa humanidad y como una forma de guerra contra las mujeres, aspectos que se recuperarán en el transcurso de este trabajo de investigación.

⁸ El sentido del término involucra la propuesta de Andrea Cavarero, para quien el *horrorismo* refiere a un “instintiva repulsión por una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad” (2009, p. 25). En el siguiente capítulo se profundizará en el punto, a partir de las escrituras seleccionadas.

un antes y un después en la forma de mirarla, pues este nuevo rango de visión permite observar las manifestaciones de la violencia contra la mujer desde sus raíces culturales, alejándola de las consideraciones de crímenes pasionales, la mayoría de las veces, en aras de una minimización de la figura femenina.

En este sentido, la violencia focalizada en la zona norte del país es un factor que construye un puente entre el final del siglo XX y el siglo XXI e impacta las formas del arte dando luz a una de las temáticas que caracterizan la producción escritural mexicana en lo que va del siglo XXI. 2066 de Roberto Bolaño se considera justo en esta zona intersticial en la que México se da a conocer al mundo, entre otras cosas, por el alcance de las formas de la violencia, así la escritura de un chileno expresará los terrores de la nación mexicana, cuyo eje de referencia son los feminicidios de Ciudad Juárez. A diferencia de los criterios que Drucaroff reconoce para literatura argentina, en México, más que un apunte generacional, si se toma como ejemplo el corpus de escritoras mexicanas que se incluyen en este trabajo, se observa que entre Orfa Alarcón (1979), Abril Posas (1982) y Cristina Rivera Garza (1964), existe una brecha temporal notable según el año de nacimiento; por tanto, se hace necesario enfatizar lo significativo de un contexto y una geografía que suponen un gran nivel de complejidad tanto al interior de la nación como en el ámbito de las relaciones que, como territorio, establece con Norte, Centro y Sudamérica.

En lo que respecta al ámbito interno, el siglo XXI inaugura un cambio de perspectiva política al finalizar un periodo de 70 años que se conoció popularmente como “dictadura perfecta”, en la que el Partido Revolucionario Institucional concentró el poder a través de férreos mecanismos de corrupción y prácticas autoritarias (Ontiveros, 2019). No obstante, tal cambio de perspectiva no ha sido suficiente para la concreción de un proyecto de nación que se verifique en avances significativos en todos sus ámbitos. De tal modo que la situación no solo ha derivado en descontento social, sino en la intensificación de las formas de la violencia que se enmarcan en dos ejes más: el narcotráfico y la migración.

En 2011 Cristina Rivera Garza afirmó:

Más que vulnerables —una condición que compartimos todos— desarmados. Más que frágiles, inermes. Por eso el horror es, sobre todo, un espectáculo —el espectáculo más extremo del poder. Lo que los mexicanos del siglo XXI hemos sido obligados a ver —ya en las calles, en los puentes peatonales, en la televisión o en los periódicos— es, sin duda, uno de los espectáculos más escalofriantes del horrorismo contemporáneo. Los cuerpos abiertos en canal, vueltos pedazos irreconocibles sobre

las calles. [...] A ese estado que rescinde su relación con el cuidado del cuerpo de sus constituyentes le he llamado [...] *Estado sin entrañas*. (pp. 10-11)

La monstruosidad del narcotráfico, creadora de cuerpos monstruo y de muerte, así como su relación con el Estado se hace visible temáticamente en la novela y el cuento mexicanos, al tiempo que genera un discurso teórico que intenta explicar los mecanismos a través de los cuales las representaciones de la violencia se manifiestan por medio de registros en constante experimentación; y aunque el punto será expuesto más adelante a través del término de *necroescritura*, no sobra decir en este momento que la escritura experimentará un dinamismo materializable a través de las determinaciones genéricas, en las que lo neopolicial o *noir* mexicano, la nueva novela histórica, el fantástico o el horror muestran un multifacético desarrollo de la narrativa que expresa un diálogo con la tradición, tal como afirmaba Drucaroff, lo novísimo siempre dialoga productivamente con algo anterior. En esta tesitura, la literatura destaca su propia condición ficcional y de *expresividad* o la subvierte de tal modo que se configuran “Documentos intervenidos, cuerpos violentados. ¿Cuáles podrían ser las tensiones más fuertes a las que se está sometiendo la literatura de este cambio de siglo? Yo diría que las que tienen en un polo a la ficción y, en el otro, a la crónica, la crítica, la autobiografía y el cuerpo. ¿La ficción y el documental?”, cuestiona Jorge Carrión (2015).

Existe un dinamismo en la literatura mexicana que destaca en la segunda década del siglo XXI por ese afán de subversión estilística que se hace evidente a través de las propuestas híbridas; considérese esta forma recurrente, por ejemplo, en Cristina Rivera Garza, quien publica en 2015, bajo el sello de Literatura Random House, *Había mucha neblina, humo o no sé qué*, texto que fusiona lírica, crítica, narrativa, fotografía y traducción, estrategias que se pueden observar en gran parte de su producción. ¿Trasciende ficción y documento?, sí. Por ende, se percibe una observación de la realidad no como estrategia de refracción en la que la literatura se mira en el espejo de la historia, sino como una búsqueda profunda de sentido a través de la interacción de diferentes discursos en su calidad de herramienta de cuestionamiento.

Es necesario mencionar que, pese a las fuertes consignas del discurso hegemónico que de manera natural ha obstaculizado la visibilización de las escrituras de mujeres⁹, y aún

⁹ En esto debe considerarse también la centralización de los productos y la casi nula atención que se ha otorgado en las políticas públicas de la educación durante el siglo XX. La etapa de formación básica de la comunidad infantil resulta determinante para la orientación respecto de la mujer como creadora de representaciones y como

ante el bajo índice de lectura en la nación mexicana¹⁰, la literatura mexicana escrita por mujeres está en avanzada constante. Lo anterior involucra no solo a escritoras que publicaron en el lapso de 2014 a 2021, también incluye a escritoras de la segunda mitad del siglo XX que no recibieron atención por cuestiones editoriales o de otro tipo; empresa que forma parte del trabajo de distintas universidades del país, y que se asume práctica de exhumación de textos-cuerpos; por otro lado, el desarrollo de proyectos que busca hacer visibles los nombres de escritoras de provincia o de escritoras que publicaron o publican en editoriales independientes es de gran mérito.

Al respecto, merecen mención distintos proyectos que se consolidan como bloques que hacen frente a la invisibilidad de las escritoras, violencia de género en esencia. En este sentido, si bien es cierto que la consideración inclusiva de los títulos es importante, el trabajo involucra una diversidad de formas de atención y excede los límites de un solo siglo. El Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán ha otorgado atención a la producción de los siglos XIX, XX y lo que va del XXI; el Proyecto Escritoras mexicanas contemporáneas de Adriana Pacheco, así como su estudio titulado *Romper con la palabra. Violencia y género en la obra de escritoras mexicanas contemporáneas*, el cual considera autoras que publicaron entre 1970 y 2010, integrando, a modo de apéndice, un listado de 100 nombres de mujeres con trabajos en narrativa, poesía, drama y ensayo, resulta de gran relevancia; del mismo modo que la iniciativa de Esther M. García, para crear un *Mapa de escritoras mexicanas* (2020), proyecto que ha subrayado el uso de las redes sociales —FB, twitter¹¹, Instagram— en beneficio del reconocimiento y de la activación de un mercado, antes no transitado, con eco en otras partes de Latinoamérica, como Perú, por ejemplo.

1.1.3 Ecuador: María Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda.

La dinámica editorial ha sido un campo minado para la mayoría de las escritoras, pues tal como puntualiza Paminder Parbha (2022), existe una realidad de género en la industria

representación, sin embargo, queda claro que la desigualdad estructural que involucra la industria editorial y los procesos de difusión, han marcado negativamente la historia de la mujer en su calidad de creadora de arte.

¹⁰ El Comunicado de prensa INEGI, 2019, indicó una tendencia decreciente de lectura en los últimos cinco años (2015-2019) en población mayor de 18 años; sin embargo, en lo que respecta a la temática más leída, el censo evidencia que la literatura se coloca por arriba de temáticas de materia o uso universitario y de autoayuda, con un 42.5%. Mientras que el comunicado de 2021, indica que entre el 2016 y 2021 registra los incrementos más altos en formato digital, para libros, revistas y periódicos.

¹¹ Cuya denominación cambió en 2022 por la de X.

literaria que da cuenta de un tipo de violencia fundada en el silenciamiento, asunto notable en el caso de Ecuador, en tanto el significado de la empresa editorial está ligado a la esfera del reconocimiento. Es decir, no es que la nación carezca de una comunidad escritural es que se requiere de espacios donde su voz y su eco se escuchen, de tal modo que trasciendan la esfera local en aras de su *mundialización*. Sin embargo, el asunto, según se ha expuesto, no es sencillo, explicar que existe una “realidad de género” en la industria editorial ha implicado un camino de décadas de trabajo crítico y teórico feministas, que nos muestran el hacer sistémico de ocultamiento a la mujer con el que se ha operado en Latinoamérica y en el mundo.

El caso de la escritura ecuatoriana llama la atención por una peculiaridad manifiesta en aristas cuantitativas y cualitativas. En el *Informe Mujeres en poder de la palabra* (2022)¹² se muestran dos aspectos importantes: 1) el ámbito de desigualdad expresiva al que subyace lo escrito por mujeres; y 2) la limitada transcendencia literaria en el exterior. Por esto, operar un proyecto que rescate las líneas temáticas y los estilos, semejante a lo que se hace en Argentina y México, resultaría altamente significativo, sin embargo, condiciones culturales, políticas y sociales¹³ del país han supuesto el establecimiento de una red que, lejos de iluminar, había oscurecido el camino de su literatura; no obstante, el siglo XXI, particularmente, el periodo que va de 2016 a 2020 ha implicado un movimiento vertiginoso de sus letras y su recepción.

Muchos, sin embargo, son quienes escriben: poetas, narradores, ensayistas, periodistas. Sobre esa producción se ha corrido una suerte de velo que la ha inmovilizado y que es reflejo de precariedades y carencias entre las mismas provincias, cuyos autores no son conocidos entre la una y la otra. [Sin embargo] A través del fenómeno actual, al romper el cerco histórico y el silencio, al rasgar el velo,

¹² El *Informe Mujeres en poder de la palabra* fue resultado de la investigación que se realizó en colaboración entre PEN International, la ONESCU y Women in Literary Arts (VIDA), alianza que buscó dar a conocer la representatividad de las mujeres en los países latinoamericanos de Ecuador, Guatemala, Honduras, México y Nicaragua.

¹³ Según la primera “Encuesta de hábitos lectores, prácticas y consumos de culturales” de Ecuador (2021), la lectura promedio es de un libro al año. El ejercicio consideró agrupaciones por rango de edad, de los 5 a los 65 años o más. Los resultados muestran que las preferencias por temática expresan el porcentaje más bajo para lectura de textos literarios, específicamente cuentos y novelas, aunque en el rango de 35 a 64 años no cuenta con porcentaje de preferencia. Por otro lado, el formato impreso posee los porcentajes más altos de uso. En contraste, existe un interés significativo por actividades de estimulación y promoción de la lectura entre el 21% para personas de 65 o más, y el 42.7% para comunidad infantil de entre 5 y 11 años. Lo anterior implica que, aunque la lectura de literatura no se posiciona como una tendencia en el país, con las políticas educativas adecuadas, por ejemplo, la comunidad de infantes podría comenzar sus acercamientos desde otras miradas.

las escritoras han colocado a la literatura ecuatoriana en el mapa mundial. (Vásconez, 2022)

La movilización que se requiere se funda, en gran medida, en su inserción en ferias de libros, concursos nacionales e internacionales, festivales literarios, programas de becas y, por supuesto, políticas comerciales y educativas. Ello implica que desde el ámbito universitario se le mire con interés fuera de los límites de su país. En la Universidad Autónoma del Estado de México, desde donde se escriben estas líneas, la literatura ecuatoriana se ha concentrado, principalmente, en la obra de Pablo Palacio, quien comenzó su ciclo de publicaciones en la primera mitad del siglo XX, Juan León Mera y Juan Montalvo, escritores del siglo XIX y Gabriela Alemán, escritora que empieza a publicar con éxito a finales del siglo XX, hecho que se ratificará en lo que va del siglo XXI, en las líneas de ficción y ensayo. No obstante, la difusión que se ha generado para las obras de Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, permite que resulten ineludibles en el estudio de la literatura latinoamericana actual.

¿Qué rompió el cerco histórico y el silencio para estas escritoras? Evidentemente un cúmulo de factores que actuaron progresivamente: formación en universidades nacionales y extranjeras, formulación de poéticas propias, inserción exitosa en los rubros que se mencionaron, además de publicar en España para un sello independiente, *Páginas de espuma*, mismo que se ha caracterizado por integrar en su catálogo al cuento latinoamericano¹⁴. Al respecto de este desarrollo de gran alcance, la escritora Mónica Ojeda afirmó en la Feria Internacional del Libro de Guayaquil: “lo que ha cambiado ahora no es la calidad de la escritura de las mujeres latinoamericanas, lo que ha cambiado es la recepción” (2021), de lo cual se entiende su rechazo por la popularización de la etiqueta “boom latinoamericano”, del mismo modo que para las escritoras Giovanna Rivero y Fernanda Trías, para quienes el término apunta a algo “espontáneo” o “cliché”, respectivamente.

Dos años antes de que Ojeda emitiera su juicio de valor, en abril de 2019, se publica en el *New York Times* un artículo en el que Jorge Carrión reconoce tanto la calidad de las propuestas como la importancia de un contexto de recepción favorable, de este modo condensa en una frase la presencia de Ecuador: “Las escritoras ecuatorianas hacen historia”, en cuyo contenido se acota la trascendencia de las escritoras latinoamericanas como una

¹⁴ El sello cuenta con filiales en México y Argentina, lo que resulta importante pues implica un crecimiento notable del cuento, tanto en España como en Latinoamérica.

realidad del siglo XXI que, en el XX, se hubiera pensado como ficción. Se incluyen los nombres de Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero, Solange Rodríguez Pape, y Daniela Alcívar Bellolio, sin dejar de lado a Gabriela Alemán y a Sabrina Duque, en la línea de no-ficción. Naturalmente, no son las únicas, son una vasta comunidad que poco a poco conquista espacios.

El lustro transcurrido entre 2016 y 2020 representa para las letras ecuatorianas mucho más que una transición o un simple cambio de estatus. Se trata de una revolución en la naturaleza y la representación de la literatura de factura nacional, condicionada hasta entonces por dos elementos: una literatura casi desconocida más allá de los límites patrios, salvo excepciones, y representada en su mayoría por hombres. (Vásconez, 2022)

Los aires de cambio en el ámbito artístico encuentran un punto de convergencia con el clima de violencia en la nación, 1.022 mujeres muertas por feminicidio durante el periodo de enero 2014 a noviembre 2021, según la Asociación Latinoamericana para el Desarrollo Alternativo (2021). En este sentido, la narrativa habrá de explorar el problema con sus propios recursos, posicionando al cuerpo femenino en la plataforma de la *civilibarbarie*, una que se ajusta al entorno tecnológico y hace de éste una de sus herramientas para la conformación de estados de terror que construyen horizontes apocalípticos, según lo muestran los textos de las autoras antes enunciadas. Estas lecturas de la realidad están vinculadas, como en el caso de Argentina y México, a las contribuciones de las teorías feministas que, desde la segunda mitad del siglo XX, han abierto el camino de una reflexión y una intervención que siguen vigentes.

A partir de lo anterior queda de manifiesto que, dentro de las especificidades referenciales de Argentina, México y Ecuador, la expresión de la violencia es una constante, que, en sus diversas manifestaciones, ha orientado tanto los medios de producción editorial, desfigurando u ocultando el corpus escritural de mujeres, al tiempo que, en otra tesitura, ha expropiado el cuerpo femenino de tal manera que, en el siglo XXI, esto se ha afianzado en un eje temático fundamental que se puede estudiar desde la emergencia de propuestas que desarrollan un tipo de trabajo *necroescritural*, aspecto que se tratará a continuación.

1.2 Necroescritura: la literatura frente al problema de la violencia

El prefijo de origen griego *necro* —νεκρο— es un elemento compositivo de significado léxico equivalente a muerto/muerte, que, lastimosamente, se ha posicionado como un valor —antivalor— que parece determinar procesos y productos culturales. En tal sentido, también se ofrece como un modo de explicación o teorización sobre los mismos, es el caso de la *necroescritura*, término que en una primera entrada implicaría una escritura de la muerte; una escritura que porta un cuerpo muerto o que, en su plasticidad signifiante, es un cuerpo muerto; línea de explicación que no compromete una anulación de sentido sino su expansión y diversificación. En este momento de la historia humana y en el desarrollo del arte a la luz de lo anterior, la inscripción *necro* atraviesa fronteras económicas, políticas, sociales y artísticas, por ello, la necroescritura o, de manera más propia, las necroescrituras, se perciben a la manera de una sinapsis neuronal, estableciendo una comunicación entre estructuras que comparten naturaleza —lo necro— con los términos y las implicaciones sémicas del *necrocapitalismo*, *necropolítica* y *necropatriarcado*, constituyentes terminológicos que se harán visibles en el desarrollo de este trabajo.

De esta manera, y como antecedente al enfoque necroescritural de esta investigación, es necesario reconocer que la expresión de las diversas violencias que se viven en Latinoamérica delimita el campo de significación del término, en tanto es el derecho que se piensa sobre la vida de otro ser humano, la plataforma sobre la cual se funda la transgresión que se ejerce sobre los cuerpos, condición esencial de los conceptos que se vinculan a la existencia de la necroescritura y que la determinan temáticamente. Así, la violencia y la muerte como hechos no asilados, y sí reiterativos, se convierten en signo de identidad que trasciende en la formación de una transversalidad de los discursos, lo cual para Magali Velasco Vargas (2020) deviene en exigencia que permite la fusión de técnicas narrativas complejas entre las que se ubican las propias de la ficción —artificios de la novela—, las del periodismo y la democratización de sus formas, así como de los registros documentales.

Entramado en el que la crónica posee un lugar privilegiado, en tanto representa una posibilidad de manifestar, desde una gama de ópticas diferentes, acontecimientos que suelen ser objeto de banalización, espectacularización o minimización, según el sesgo de la verdad oficial. Conviene entonces, considerar, en una primera instancia, que la revisión que expone la escritora e investigadora Velasco Vargas, reconoce, bajo el término *necronarrativa*, la

existencia de un corpus literario caracterizado por lo necro como sema constitutivo, espacio que propicia una visión donde la palabra artificiosa y la realidad fáctica se encuentran.

Lo anterior implica distinguir que, en el trabajo *Necronarrativas en México. Discurso y poéticas del dolor (2006-2019)*, Velasco considera que la producción literaria¹⁵ de principios del siglo XXI deviene instalación de una forma que busca explorar la compleja construcción de relaciones que se expresan en los modos de operar del narcotráfico, el crimen organizado y las estrategias del Estado, por intentar, fallidamente, imponer un pretendido orden. Las representaciones de la muerte, derivada de la violencia, son, en esencia, necronarrativas. En tal sentido, “los colgados, descabezados, narcomantas, etc. fueron las primeras necronarrativas, aquellos signos organizados en un sistema de representación” (2020, p. 138) a través del cual los procesos comunicativos revelan una interacción cifrada en los espacios simbólicos, donde la intervención violenta al cuerpo humano habrá de subrayar las formas de los poderes que existen y se confrontan sin límites ni limitaciones dentro de la cultura. Por tanto, los temas que se vislumbran para este tipo de narrativa se bifurcan entre “la muerte violenta, el secuestro, la desaparición, el feminicidio, la violación, la no justicia, la desesperanza frente a la ausencia de un Estado que no protege y, al contrario, extermina junto a los grupos del narcotráfico” (2020, p. 39), para el caso de México. Evidentemente, son tópicos que exceden esta geografía y que, según se ha expuesto con anterioridad, en Argentina y Ecuador también se observan articulaciones textuales de la mano de tales bifurcaciones temáticas.

El término *necronarrativa* empleado por Velasco destaca el dolor como signo de identidad de textos que se filtran entre las formas del testimonio y de la ficción, y en lógica similar al de las narrativas dolientes que surgieron de los horrores del exterminio judío, son memoria de la vida ante el ejercicio atroz de la violencia. Es precisamente el mecanismo en el que el dolor se transforma en lenguaje lo que considero punto de encuentro con el término de *necroescritura* formulado por Cristina Rivera Garza. Independiente al contexto específico del que emergen, ambos términos dirigen su atención a la forma en que la violencia y la muerte están orientando una sintaxis que caracteriza la realidad intra y extratextualmente, en tanto el estatuto vivo y dinámico de la lengua así lo evidencia.

¹⁵ Particularmente, en las coordenadas de Ciudad Juárez, Chihuahua. Uno de los Estados más violentos de la nación mexicana.

1.2.1 Necroescritura: alumbrar muertos y muertas a través de la escritura

El 17 de septiembre de 2017 se publicó en *El Universal*, “Ver llover asesinadas”, nota de opinión de Sabina Berman en cuyo cierre se indica:

A Mara la matamos todos y todas. La mató una sociedad moralmente confundida, que todavía discute si el odio contra las mujeres en los medios de comunicación es permisible [...] Ayer llovió a cántaros qué mal: antier mataron a otra joven preciosa [...] y la mataron solo por ser mujer.

Por otra parte, el 23 de abril de 2022, *BBC News Mundo* dio a conocer la postura de Mario Escobedo, al respecto de la muerte de su hija, Debanhi Escobedo, crimen que fue foco de gran atención: “Todos ustedes saben que la mataron o la pusieron, la sembraron”. En el primer caso, la escritora y periodista refiere a la muerte de Mara Castilla Miranda, estudiante de 19 años quien perdió la vida en condiciones de violencia por mano del taxista que debía trasladarla a su casa, mientras que, en el segundo caso, un padre intentaba afanosamente reconstruir el móvil del crimen de su hija de 18 años.

Ambas perspectivas permiten observar, desde el referente inmediato, un modo de explicar la realidad feminicida que acumula nombres en una lista en constante expansión. De las palabras tanto de la escritora como del padre en duelo, es necesario subrayar el uso de la primera y segunda personas del plural, ya que existe en tales pronombres un peso significativo ineludible cuya dinámica se establece entre el *hacer* y el *saber*. Los modos de operar de la colectividad postulan su propio perfil criminal, al tiempo que se muestra la transformación de la semántica de algunas palabras para dar cuenta de las formas en las que se manifiesta la muerte. En este tenor, el cuerpo inerte se arroja a un espacio que lo conmina al silencio o, en su defecto, al escándalo. Los cuerpos que se *siembran* no devienen vida sino espectáculo de muerte del que solo se pueden nutrir, abundantemente, las estadísticas¹⁶.

¹⁶ En la Recomendación General no. 40 de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), “Sobre la violencia feminicida y el Derecho de las mujeres a una vida libre de violencia en México” se indica que, aunque no existe un mecanismo para registrar de manera homogénea el número de feminicidios en México, los diversos estudios como el Diagnóstico Nacional de Acceso a la Justicia y la Violencia Feminicida, entre otros, muestran un “incremento importante”, tanto en asesinatos como en agudización de violencia feminicida, así como altos índices de impunidad. La investigación del Instituto Belisario Domínguez del Senado de la República que también se reporta en la Recomendación General no. 40, indicó 28, 175 mujeres asesinadas en el periodo de 2000 y 2015, de cuyos datos, el 56% (15,790) fueron jóvenes de entre 15 y 39 años (2018, pp. 6 y 28). Por otro lado, en 2021, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) indicó, en la aproximación estadística de 2020, que las tasas más elevadas de feminicidio se registran en Honduras, República Dominicana y El Salvador. Mientras que Argentina, México, Chile y Nicaragua mantuvieron las mismas tasas (1.1, 1.4, 0.5, 0.7 respectivamente) que en 2019.

En consecuencia, considero pertinente enfatizar que el reconocimiento de la frase que emitió el padre en duelo corrobora que el país, el continente, acaso el mundo se han convertido paulatinamente en espacios donde *los cuerpos se siembran*, en un sentido literal, en tanto los cuerpos se ocultan bajo tierra o bajo agua; y en uno metafórico de gran mérito, pues conduce a la reflexión de que de todo cuerpo que se siembra en su calidad de acto de violencia y de poder de algún modo habrá de emerger en algo más que olor a putrefacción, a muerte.

En este orden de ideas, la muerte en condiciones de violencia extrema es el punto del que parte la formulación de Cristina Rivera Garza bajo el concepto de *necroescritura*, término fundamental para el desarrollo de esta investigación toda vez que permite establecer la relación entre la escritura y la muerte. Derivado de ello, es oportuno subrayar el valor de la analogía que Rivera Garza recupera al respecto del proceso de producción y publicación de un libro, el cual es equiparable, para muchos escritores, al proceso de gestación-parto y, por tanto, a la materialización de un tipo de vida, en el entendido de que el producto es, ante todo, un cuerpo textual. “Nadie daba a luz difuntos. O nadie aceptaba que lo hacía” (2019, p. 29), afirma la escritora; sin embargo, el producto no siempre equivale a vida, lo que supone un cambio en el registro semántico de la analogía que conviene mirar con atención.

En el marco de la filosofía política y la antropología, la propuesta que se condensa en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* es el resultado de una revisión y organización de materiales expuestos en publicaciones periódicas como Milenio, de ello se destaca que la pluralidad de sus conceptos se observe desde el periodo presidencial de Felipe Calderón Hinojosa, como indicador contextual, cuyo sexenio (2006-2012) se ha catalogado como el más violento durante los últimos 50 años¹⁷. La nota identificadora del sexenio de Calderón consistió en la generación de un tejido narrativo del Estado contra el narcotráfico, lo cual supuso la validación de un despliegue militar que aumentó paulatinamente, al tiempo que la corrupción y la impunidad —en un País de por sí marcado por la injusticia en sus múltiples perfiles— llevaron a la evidente articulación de lo que Achille Mbembe ha llamado *necropolítica*, término que Rivera Garza utiliza para apuntalar la emergencia de maquinarias

¹⁷ Reynaldo Yunuen Ortega Ortiz y Ma. Fernanda Soumano Ventura, investigadores del Centro de Estudios Internacionales de El Colegio de México exponen una evaluación del sexenio de Felipe Calderón en la que acotan, entre otras cosas, cómo es que no solo no se pudo concretar un proyecto político, sino que a la par de la crisis económica mundial se vivió un aumento notable de violencia y muerte asociadas a la llamada Guerra contra el narcotráfico (2015).

de guerra —organización militar y operaciones mercantiles—, que se sostienen en un *necropoder* al determinar y validar la muerte.

Sin quitar la vista del escenario de guerra que implantó Calderón, habrá que mencionar que, en el fuego cruzado entre Estado y organización criminal, el daño colateral se concentró en la población —de todo rango de edad y situación—, cuerpos que pagaron el precio de que el poder en turno considerara al narcotráfico como el peor mal del país. El antecedente referencial resulta de utilidad para comprender que tal escenario de mortandad,¹⁸ fundamentalmente mexicano, pero no cerrado a sus límites, marcará el desarrollo de una serie de planteamientos que muestran cómo el proceso de gestación-parto deriva en el alumbramiento de muertos a través de la escritura.

El esquema de mortandad como el que se plantea, en el que todos formamos parte de la maquinaria mortuoria y sabemos de sus estrategias, impone otras directrices que, desde la perspectiva de Rivera Garza, inciden en la vinculación entre estética y ética. Evidentemente, el planteamiento posiciona el tema de la muerte desde este amplio panorama que emerge del escenario de guerra, no obstante, en el tenor de este trabajo es necesario destacar la importancia del desarrollo de condiciones que, a través de un fuerte arraigo en el entramado social, suma al contexto del siglo XXI la violencia y muerte de mujeres cuyos cuerpos “llueven a cántaros” o se “siembran”, acontecimientos que *sabemos* parte de lo cotidiano. Sin embargo, el título que engloba la propuesta de Rivera Garza señala la indocilidad de las y los muertos, como consigna que se materializa a través de la palabra.

La noción de escritura a la que alude Rivera Garza “no representa la realidad, sino que la presenta, es decir, la produce, en relación a tradiciones literarias, o no, para su futura reproducción en forma de lectura”, en tanto las “escrituras son cuerpos en contextos” (2019, p. 98). Afirmación que ofrece una orientación de la escritura desde una perspectiva material; la escritura constituye un trabajo que da forma a un cuerpo textual que se finca en el significante, en cierto sentido, libre del canon que ha impuesto parámetros de escritura y lectura. En esta tesitura, la propuesta de Rivera Garza alude a tres elementos fundamentales para efectos de este trabajo: representación, presentación y producción. La evidente vinculación de los dos primeros encuentra su deslinde terminológico en el prefijo “re”, el

¹⁸ *The Washington Post* muestra, en un artículo de junio de 2021, cifras aproximadas de 350,000 muertes, más 72,000 personas que continúan desaparecidas de enero de 2006 a mayo de 2021.

cual, como bien enfatizará Jean-Luc Nancy (2006), posee un valor intensivo o frecuentativo, de tal manera que, en el orden de lo literario, la particular organización de la palabra posibilita la intensificación de la figura o trazo que se construye o presenta.

La presentación no es un simulacro; no es el reemplazo del original —en realidad no se refiere a una cosa— es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y acabada (o dada totalmente acabada), o bien es hacer presente una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible. (2006, p. 4)

Para el filósofo francés esto arroja una paradoja en tanto se trata de una presencia representada; sin embargo, se sostiene con la intención de encontrar una mirada ante la cual lo ausente se hace presente, de este modo, la realidad se *produce*; la representación deviene realidad o verdad. La trascendencia de la mirada o de la observación del objeto¹⁹, en este caso, artístico, está ligada al valor intensivo al que refiere Nancy, aspecto que la teoría literaria hace patente a través de una concepción del arte como “el medio para experimentar el devenir del objeto” (Shklovski 1970, p. 60).

En comunión con Gertrude Stein, para Rivera Garza la escritura implicaría “una indagación en el sentido temporal” (2019, p. 26), no como abstracción, sino como concreción perceptible en la propia sintaxis del cuerpo textual. Así, quien escribe con esta consigna suele percibirse, en muchas de las ocasiones, como inclasificable o híbrido, pues las estrategias que adopta la escritura no corresponden a los procesos y resultados convencionales, no obstante, paradójicamente hunden sus raíces en la misma colectividad que los rechaza, dicho en los términos de Rivera Garza, es un tipo de escritura *no apropiada*.

Estos aspectos permiten entender la inversión de sentido en la analogía del proceso creativo, donde cuerpo textual ya no equivale a vida, sin embargo, el producto alumbrado no deja ser un organismo, empero este no es obligatoriamente un ser vivo, de tal manera que posibilita una lectura crítica de la muerte dado que es, en su propia materialidad, un cadáver. Hecho que promueve el trabajo de la escritura a su condición de *necroescritura*, lo cual la visibiliza como un proceso dialógico que, desde la óptica de Rivera Garza, genera un

¹⁹ Jean-Luc Nancy recurre a la noción de *hypotiposis* en su calidad figura retórica que permite la producción de la verdad *in praesentia* para subrayar la cualidad de lo visible aún en la ausencia. Tal cualidad hace posible que la palabra se transforme en imagen. La línea de explicación recupera las consideraciones de Marco Fabio Quintiliano en *Instituciones oratorias* (2004 [1887]), para quien la composición del discurso debe propiciar una visión.

desplazamiento del autor como productor único a la función del lector (2019, p. 19) como una manera de *desapropiación*.

De esta manera, el enfoque de la necroescritura que se pretende en este trabajo, no solo apela conceptualmente a la unidad temática que involucra la muerte, específicamente la resultante de violencia letal, denominada feminicidio; también involucra la unidad material que remite al cuerpo de la escritura, en sentido literal. Así, el resultado de la vinculación entre tema y configuración subrayan una politización de los lugares materiales y simbólicos de la estructura femenina. El cuerpo, el discurso, los espacios que habita, los mitos que le permiten explicarse, los objetos que la configuran, la memoria, entre otros, consolidan una red en la que lo común —lo que se comparten— sostienen el ámbito de su experiencia proyectándola como vínculo dentro de una colectividad, y susceptible de ser aprehendido en la escritura.

1.2.2 Escrituras de autoría múltiple, respecto a muertas y desaparecidas

En 2018, la artista visual Yuriko Rojas Moriyama presentó, bajo el nombre *Trocar el lugar*, una exhibición en la que destacó el módulo correspondiente a una serie de 4 placas de metal y tres cajones pequeños de madera con relleno de cera roja, en cuya superficie se observó la planta de los pies de mujeres en diversas edades. Las acepciones del verbo desaparecer conformaron la primera placa, mientras que las otras tres acotaron la información —caracterización física— de mujeres desaparecidas en diferentes rangos de edad. El contraste en cada espacio de metal se determinó por la marca de lo ausente y lo presente, dado que, a los datos correspondientes a la nomenclatura de un expediente de desaparición, le seguían los de una mujer con nombre plenamente constituido que aceptó dar sus datos en una especie de aprehensión simbólica de lo perdido. A la obra subyace el tratamiento de los expedientes de personas desaparecidas en el Estado de México, la voz y la presencia de las mujeres que accedieron a participar con el registro de sus plantas de pies, así como la relectura de *El país de las últimas cosas* de Paul Auster.

Por otro lado, en *El invencible verano de Liliana* (2021), Rivera Garza construye una narrativa híbrida mezcla de diferentes registros de escritura —testimonio, archivo, diario, crónica— para reconstruir la vida de su hermana Liliana, víctima de feminicidio. La estructura evidencia una superposición de planos en los que se vislumbra el establecimiento de una poética del fragmento que se estudia a detalle en el desarrollo de esta investigación,

pero que en esa tesitura me permite, al igual que la obra de Rojas Moriyama, posicionar una serie de elementos de singular importancia, entre ellos, la identificación de una *tejido* colectivo, tal como se muestra en los casos anteriores, así como la posibilidad de que la producción escritural y artística, en general, escape o se alinee a una tradición, aspecto al que Rivera Garza refiere al reflexionar en torno a la escritura.

Para profundizar en el tema, conviene partir del hecho de que la escritura se sostiene en el lenguaje y en tanto naturaleza signífica posee la cualidad de aprehender el matiz ideológico de una época tanto como la imagen que se logra filtrar de su creador, de tal modo que, en la concreción final, la base textual posee los rasgos de identidad de múltiples orígenes. De este modo, lo que en el siglo XX sería un franco ejercicio de apropiación haciendo énfasis en el mérito del autor, se postula, para ciertas manifestaciones escriturales, un ejercicio de *desapropiación*, desde la propuesta de Rivera Garza, lo cual implica que los productos o los objetos creados permitan mantener “las inscripciones del otro y de los otros en el proceso textual” (2017, p. 21) aspecto que no se oculta, sino que se hace evidente en el trabajo.

Lo anterior no es una cuestión puramente estructural, que para el caso del texto literario se piense desde la línea de explicación dialógica a la que refirieron Mihail Bajtín y Julia Kristeva, respectivamente, bajo la etiqueta de *intertextualidad*²⁰, la cual supone la posibilidad de escuchar diferentes voces en el texto, la poética de la desapropiación conduce a vislumbrar el paso de la escritura a la reescritura, *hacer* fruto de un ejercicio colectivo con inscripción política, tal como afirma Rivera Garza:

Lo que pasa fuera de la página y lo que pasa dentro de la página tienen ahora más que nunca, una relación concreta y directa con la producción del valor social. ¿Qué haremos, los escritores, con este poder? ¿Cuál es el papel de la escritura tanto en términos culturales como políticos, en una era en la que el trabajo inmaterial -el trabajo con y desde el lenguaje, la invención, el conocimiento- es el factor fundamental de la producción del valor? (2019, p. 33)

La importancia del adentro y del afuera de la página apunta a las nociones de diálogo y comunalidad, este último en el sentido antropológico, que Rivera Garza destaca para hacer eco del desdibujamiento de la individualidad autoral en aras de experimentar el texto desde

²⁰ En *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (1997) se precisa un detallado estudio al respecto de las variantes en las que esta característica inherente al texto literario puede poner de manifiesto su relación con la cultura.

lo relacional y más allá de apropiacionismos conceptuales, donde lo apropiado suele tener nombre y es, por tanto, reconocido, mientras que para lo desapropiado resulta “inclasificable”. El debate que ha animado tanto a teóricos como a críticos del arte, en general, y de la escritura literaria, en particular, ha puesto de manifiesto por décadas, considérense con mayor atención los primeros tres cuartos del siglo XX, la necesidad de marcar límites entre lo propio y lo impropio, entre la ficción y la no ficción.

A principios del siglo XX, la reflexión generó importantes planteamientos que llevaban a comprender que la naturaleza del producto implicaba un desarrollo de herramientas pertinentes para su estudio. De este modo, la formulación de Viktor Shklovski ha logrado mantenerse poco más de un siglo al considerar el arte desde la perspectiva del *artificio*, proposición con la cual la escritura literaria se visualizó como una construcción de segundo grado que al singularizar el lenguaje promovía un cambio en la percepción del sujeto. Si bien es cierto que podemos atestiguar cierta vigencia del planteamiento, también es cierto que se ha visto cómo la especificidad anhelada asume un matiz evanescente, tal como Jacques Rancière afirma respecto del arte: “se tiende a borrar las especificidades de las artes y a deshacer las fronteras que las separaban entre ellas y a ellas de la experiencia ordinaria de la vida” (2011, p. 87).

La experiencia ordinaria, en esencia vida cotidiana, es probablemente la base sobre la que opera la disolución de especificidades que involucran la naturaleza del objeto, las herramientas teóricas a través de las que se le puede estudiar y el tipo de experiencia que genera, la cual es o se espera estética. Sin embargo, esta última supone un punto de encuentro con la experiencia ordinaria, es decir, con la vida cotidiana, lo que implica que el arte se asume ejercicio que, lejos de producirse por y para una élite o grupo específico, tiende a una democratización de sus formas y sus implicaciones sociales, de manera, que sin dejar de lado lo estético, imanta naturalmente lo político. En tanto la vida cotidiana es la práctica de actividades rutinarias y hábitos en las que se desarrolla la individualidad de los seres humanos, espacio donde se recrea lo social por lo que se establece una realidad sostenida en la intersubjetividad, dado que “el ser no puede ser más que siendo-los-unos-con-los-otros, circulando en el *con* y como el *con* de esta coexistencia singularmente plural” (Nancy, 2006, p. 19).

Lo cotidiano se crea en el flujo de la cultura, por lo tanto, no se presenta como un ser-hacer varados en tiempo y espacio, sino lo contrario, como dinamismo, como una serie de ajustes permanentes. En esta tesitura habrá que pensar que una sociedad en la que se incluyen prácticas de violencia contra la mujer, como parte de su cotidianidad, se crean estados de excepción que impiden una reincorporación a la misma propiciando mecanismos que, de manera inherente a la naturaleza creadora de lo cotidiano, puedan fracturar subvertir o instalar nuevos rostros de lo cotidiano. El escenario del 8 de marzo de 2021, en Ciudad de México, puede considerarse un caso significativo del encuentro con el carácter normativo de la cotidianidad y la presencia de la potencia transformadora de los signos que representan al primero. Al mandato del gobierno federal de colocar vallas de metal alrededor de espacios emblemáticos, con la etiqueta “muro de paz”, subyace un doble discurso que territorializa el espacio simbólico y lo convierte en la expresión contundente del poder para dividir también, simbólica y materialmente, los derechos de la ciudadanía. No obstante, en el memorial de la violencia feminicida, resultado de la intervención a las vallas, se encuentra la fractura de la cotidianidad, su maleabilidad crea una deriva de confrontación simbólica que, en tanto representación de la realidad feminicida, hace presente las ausencias.



Anahí Tirado Miranda (2021), Fotocollage del “muro de paz” (imagen parcial).

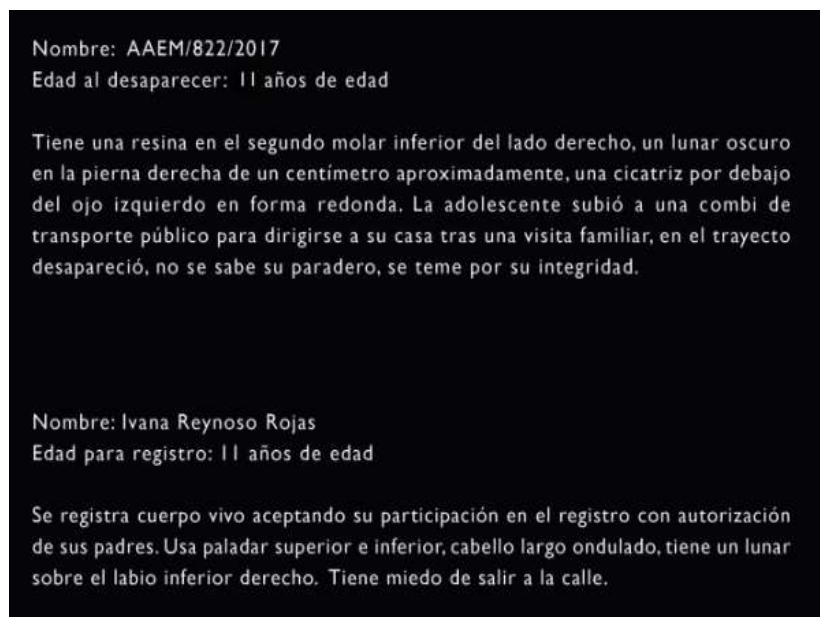
El proceso de intervención a la cotidianidad se concreta en una serie de planos representacionales que no pueden perderse de vista: la expresión pacífica de la confrontación simbólica sobre el muro, y la representación fotográfica, 132 imágenes que se unen en una sola narrativa visual, material que ingresa a un nivel de representación de segundo grado, donde no se pierde la importancia del acontecimiento, sino que subraya su cualidad ética a través de la estética. De esta manera, puede afirmarse el espíritu de comunalidad que se instala a través del orden de la representación, necroescrituras que reconocen la pluralidad del yo tanto como su confección a diversas manos y/o voces.

Para la literatura, lo anterior trae consigo importantes giros en su dimensión genérica, *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, traza una línea de escritura en la que se percibe con claridad el desvanecimiento de fronteras genéricas. El texto ha sido catalogado por la crítica, primordialmente, en el perfil de la crónica, sin embargo, el dinamismo propio de este modo discursivo promueve, en este caso, una serie de desplazamientos hacia la novela de tendencia autobiográfica o testimonial, con un matiz ensayístico. Al exponer, desde una perspectiva personal e íntima, el proceso de investigación (documental y de campo) relativo a la desaparición y muerte de tres mujeres: Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sarita Mundín, Selva Almada trastoca la visión normalizada de la violencia extrema contra las mujeres en lugares de provincia. A través de un ensamble de miradas y voces en torno a sucesos acaecidos en diferentes momentos de la década de 1980, momento en el que el término feminicidio no existía, la escritora argentina logra por medio de una estructura fragmentaria destacar la condición permanente de vulnerabilidad corporal femenina.

Ante el cuestionamiento en torno al tono de sus construcciones, Almada afirma: “Para mí el tono es la escritura. [...] no me interesan mucho los géneros. Al contrario, me interesa más una escritura híbrida más que algo que se pueda clasificar rápidamente como un texto realista, fantástico, terror, etc. Me parece que son categorías que, para mí, han quedado un poco viejas” (2020). En efecto, bajo este contexto, el alcance de lo apropiado se observa con limitación ante la presencia de la escritura híbrida, categoría que prueba el movimiento de la escritura al tiempo que articula lo que podría llamarse poéticas de sobrevivientes a los embates de la violencia:

Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos.
(Almada, 2014, p. 7)

¿Se puede ser feliz mientras se vive en duelo? La pregunta, que no es nueva, surge una y otra vez durante esa eternidad que es el quebranto. Se habla mucho de la culpa, pero poco de la vergüenza. La culpa del sobreviviente puede atraer una sospecha acaso saludable, un titubeo incluso razonable, acerca del placer, del gusto, de la compañía. (Rivera, 2021a, p. 24)



Yuriko Rojas (2018). *Trocar el lugar*. Imagen de la tercera placa que forma parte de la instalación.

Desde la observación atenta del material escritural, ya sea en la página o en la placa metálica, la configuración hace patente la experiencia de un tiempo que no deja de ser presente, por un lado, mientras que, por otro, conduce a explorar los marcos teórico-filosóficos que acompañan este tipo de escrituras y que, de un modo o de otro, hacen convergentes y problemáticas las nociones de ficción y no ficción, sobre la base de la *posficción*.

1.2.3 El presente de la ficción: entre lo postautónomo y lo posficcional

El desarrollo de la producción necroescritural que aquí se focaliza tiene como marco, además de las constantes históricas de la violencia —dictadura argentina, guerra por la capitalización de los cuerpos de mujeres, crisis económica y protesta social— el desarrollo de la cultura mediática y la inmediatez que esta trae consigo, así como la hibridación, que transforma lo contradictorio en existente posible. De esta manera, la literatura se observa desde una paradójica relación entre la ficción y la no-ficción. La primera como elemento definitorio de la poética occidental que se bifurca en una pluralidad genérica, y que hace de la actividad

imaginaria la fuente de creación de sus representaciones; y la segunda, como estructura generadora de pactos ambiguos que establece un puente entre representación y realidad. Término para el que el inicio del siglo XXI supuso un giro significativo a raíz de los acontecimientos del 11 de septiembre (Grande, 2017; Ferraris, 2012) y que, desde una visión filosófica, parece arrastrar los signos de la posmodernidad, a saber, el relativismo, respecto de la noción de verdad, la fragmentación de las estructuras, la desconstrucción de los discursos y el eclecticismo en tanto convergencia de géneros, estilos y técnicas, en suma, fluidez.

Aspectos que se reconocen a través de las formas del arte literario y que implican una suerte de experimentación tanto con la materialidad de la palabra como de los soportes que la sostienen y los canales a través de los cuales se insertan en la dinámica comunicativa de la cultura. La “ficción desmedida”, término de la teórica y escritora argentina Rosalba Campra (2008) es prueba de ello, estructuras que enfatizan en la cualidad de su extensión breve, la potencia de la lengua y la necesidad de una formulación teórica que la explique más allá de los criterios de especificidad literaria tradicionales, mismos que asumieron como inapropiada la articulación ficcional a la que no responden muchas escritoras latinoamericanas, por mencionar un caso, obsérvese la propuesta de Ivonne Recinos Aquino, escritora guatemalteca que hizo de la brevedad su mejor herramienta de trabajo, evidente en el cuento “Desaparecida”, publicado como parte de la antología: *Vindictas. Cuentistas latinoamericanas* (2020), proyecto editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y cuyo objetivo se resalta a modo de título que acompaña al prólogo: “Exhumar la luz”, *ad hoc* para el tiempo que vivimos y de las implicaciones de asumir una postura al respecto.

La exhumación de cuerpos humanos tanto como la de cuerpos textuales se ha convertido en una práctica cotidiana; acontecimientos que tienen lugar en la década del 80 o del 90, casos como los de las jóvenes de la periferia argentina que exhuma Almada y de la Ciudad de México que reconstruye Rivera Garza, se observan desde una voz que en su individualidad tiene un eco colectivo en una época como la nuestra, en la que la nota característica es el uso de las tecnologías, en la mayoría de los ámbitos de nuestra vida. Hecho que da origen a lo que conceptualmente se conoce como “territorios del presente” (Ludmer, 2009, p. 41) los cuales se instalan con la bandera de la realidad cotidiana.

Los territorios a los que apunta Josefina Ludmer involucran el panorama de la producción escritural, lo que resulta atinado para el desarrollo de este trabajo en tanto la noción de territorio corresponde al espacio político y es, en gran medida, en el que la identidad del sujeto sitúa antagonismos derivados de sus adscripciones sociales. En este espacio se ejerce el poder o los poderes formulados por soberanos, democracias, economía, universidades y medios de comunicación, bajo el auge de las tecnologías en la actualidad, los dos últimos, territorios simbólicos “cuya significación política es la del dominio intelectual, cultural, estético, de un cierto número de actores y de un cierto número de normas con suficiente poder para ejercer una hegemonía sobre verdaderos espacios.” (Lamizet, 2010, p. 160). Esta conciencia de poder se expresa en modos de proceder diferenciados que entre la escritura transgenérica y la escritura literaria posibilitan la disolución de las fronteras, o se presenta como uno de varios modos de explicarla.

La condición política del territorio se piensa dentro y fuera de la página, como bien acotó Rivera Garza; algunos de los textos que forman parte de este estudio lo perfilan con claridad; Selva Almada a través de una política no portoñocéntrica da luz a la oposición entre centralidad y periferia, de tal modo que el apego por lo local posee una serie de implicaciones que van desde los pobladores que conforman su universo escritural, con todo y su condición de vulnerabilidad y precariedad, hasta la necesidad de buscar desde la industria editorial, el reconocimiento y visibilización de tales propuestas. A ello se adiciona el punto que une su texto, *Chicas muertas*, con los que aquí se implican: la destrucción del cuerpo femenino y su deriva en una política de la muerte que se extiende a lo largo y ancho de Latinoamérica. En este sentido y en un momento en el que se habla constantemente de ello, *lo cotidiano* y su trascendencia en las esferas del arte y de la vida, es altamente significativo, pues permite trazar el camino de lo que se queda dentro y fuera de lo literario.

Lo cotidiano es el terror a la violencia en el escenario de cuerpos destrozados y sembrados, lo cotidiano es, indica Ludmer, “la TV y los medios, los blogs, el email, Internet, etc.” (2009, p. 42). Entonces, el territorio de lo cotidiano da luz a lo híbrido, pero también permite la renovación de géneros que se observaban *fuera* de la realidad y que, en este momento, por su emergencia *adentro* de ella proyectan la vigencia de lo literario; el horror, lo fantástico, la ciencia ficción contemporáneas nos dan magníficos ejemplos. En ambos casos “fabricar presente” implica no poder eludir la responsabilidad de pensarnos dentro de

él. Para Josefina Ludmer, algunas escrituras del presente al avanzar, más allá de las consideraciones tradicionales de la literatura, registran una posición diaspórica, tales son los casos de *Chicas muertas* o *El invencible verano de Liliana*; textos que transitan entre la autobiografía, la crónica, el diario personal y el ensayo con el injerto, verbo al que alude Ludmer, de algún género como el policiaco y el horror, entre otros, en el caso de los textos indicados. Sin embargo, “Cabeza voladora”, “Edith” o “Lorena” también lo hacen, pero desde un parámetro claramente literario.

Para Ludmer, las escrituras inscritas en el territorio de lo cotidiano reclamarían la autonomía literaria, de ahí que la crítica apueste por el término de *escrituras postautónomas*, las cuales se sostienen en dos postulados: la vinculación de lo literario con lo económico, en tanto suponen nuevas condiciones de producción y circulación del libro; y el vínculo ambiguo entre ficción y realidad, pensándolas desde lo que las constituye:

Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. [...] La realidad cotidiana es una realidad producida por los medios y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no requiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático. (2009, p. 42)

Derivado de ello, lo postautónomo rompería con la especificidad y la autorreferencialidad, así como con modos de lectura apegados a la convención puramente literaria, según la intención o la perspectiva desde la que se lea. Al respecto, la propuesta de lectura que este trabajo busca hacer evidente implica observar cómo es que precisamente el hecho de estar adentro y afuera no cancela su carácter artístico en lo que al trabajo del lenguaje se refiere, además de revelar pretensiones que van más allá de esa condición artística, fundamentalmente porque los cadáveres no son metáforas ni abstracciones de la realidad²¹,

²¹ Conviene aclarar que, si bien es cierto que se reconoce la valía de algunos de los aspectos característicos del planteamiento filosófico de la posmodernidad, también es cierto que se identifica la limitación que se ubica en la consideración del establecimiento de una realidad completamente construida por la sociedad y manipulable por la misma, pues resulta necesario asumir que existe una realidad objetiva, la cual expresa la “autonomía del mundo respecto de los esquemas conceptuales y los aparatos de la percepción. [Pues] La realidad posee un nexo estructural (y estructurado) que no solo se resiste a los esquemas conceptuales y a los órganos de la percepción [...] sino que los precede” (Ferraris, 2012, p. 55); la muerte, las y los muertos, como bien apunta el filósofo Mauricio Ferraris, son manifestación contundente de esta realidad objetiva.

son la materialidad más visible de nuestro tiempo que se decanta en una multiplicidad de escenarios.

El sentido de *escritura postautónoma* no difiere de la idea de *posficción*, en lo general, al apuntar a la pérdida de fronteras genéricas según postuló George Stenier; sin embargo, María de los Ángeles Grande Rosales lo utiliza como parte de una propuesta que se particulariza hacia la observación de transformaciones escriturales a las que, desde una perspectiva teórica literaria, les denomina *transgenericidad*, la cual se expresa en los siguientes procesos (2017, pp. 56-62):

- Diferenciación. Implica ambigüedad y variaciones de un solo registro genérico, caso de las escrituras del yo.
- Hibridación. Posiciona una estructura de varios registros genéricos reconocibles, que proporcionan un discurso sobre la condición de la estructura textual.
- Transposición. Involucra un cambio de registros genéricos, ejemplo de ello, la narrativa breve.

Lo anterior supone un esfuerzo evidente por entender desde diferentes aristas una serie de procesos escriturales que, aunque ya se empezaban a visualizar en el siglo XX, se posicionan con un fuerte enfoque teórico los primeros años del siglo XXI, con la peculiaridad de mostrar un apego por el dominio de la ficción.

No obstante, desde la postautonomía o la posficción, se reconoce un interés constante por enfatizar la esfera de la realidad como el espíritu que anima su producción, lo cual no equivale a una recuperación del realismo tradicional, pero sí conduce a la aceptación de lecturas que alejándose del elitismo taxonómico de la *literariedad* se mantienen en la premisa de que la ficción literaria remodela la realidad, la sobrepasa, a través de la escritura. Sin embargo, “permanece presente, y con ello dota a la ficción de una dualidad que puede ser explotada con propósitos distintos” (Iser, 1997, p. 44), lo cual implicaría las posibilidades de crear nuevos géneros o disolverlos, camino último que Rancière reconoce como transitar por los bordes de la ficción.

A partir de lo anterior, se puede precisar que la condición dinámica o plural que se establece a la luz de la posmodernidad, converge con una serie de elementos culturales, sociales, económicos y políticos que constituyen la base de las necroescrituras, de manera que se produce un tipo de trabajo que tiende a enfatizar la fisura que se establece entre

realidad y ficción o bien, tiende un puente entre ambas, destacando igual que la relación anterior su cualidad crítica. En tal sentido, las prácticas necroescriturales —géricas o transgéricas— implican un tipo de acercamiento que, similar a su naturaleza inestable, hace viable un enfoque ecléctico el cual, sin omitir las cualidades intrínsecas de cada propuesta, remite a un diálogo con planteamientos filosóficos y antropológicos. De ahí la importancia de ubicar, desde el concepto de necroescritura, la estructura relacional en la que el término se inscribe.

CAPÍTULO 2. TEXTUALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA LETAL EN LAS FORMAS FICCIONALES DE LA NECROESCRITURA

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

Angélica Lidell

El texto literario es, en su cualidad sígnica, un objeto cuya textura sostiene un mundo posible en tanto estado de cosas, sujeto a una lógica interna; línea de explicación que inició en el capítulo anterior, respecto de la escritura como *representación-presentación-producción*; y que en este capítulo resulta punto de partida para el estudio de la narrativa seleccionada, dado que el orden de la representación posee importancia tanto a nivel de configuración del objeto textual como de su significación en las distintas realidades expuestas en los relatos. En consecuencia, es pertinente retomar dos planteamientos de Jean-Luc Nancy, a saber, “la representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida” y “la representación deviene verdad o realidad” (2006, p. 3). Los términos *presentada*, *verdad* o *realidad*, aspectos de gran atención en los estudios literarios, encuentran su explicación en la parte objetivable de la lengua, es decir, en su materialidad.

En literatura, la representación implica un mecanismo que revela un trabajo con la lengua. Técnicamente, es “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo” (Pimentel, 2001, p. 8), el que produce el efecto de realidad o presencia presentada, puesta ante la mirada del sujeto colectivo. Es la descripción el procedimiento analítico generador de visiones al propiciar el paso de las palabras a imágenes de mundo; entonces, la noción de imagen debe entenderse como un efecto de sentido que otorga una impresión de lo visual. Así, la materialidad de la lengua expresa su facultad para *hacer ver*

lo que acontece en la ficción a través de lo que Luz Aurora Pimentel²² denomina *iconización verbal*. Al plantear el valor de iconicidad de la palabra, Roman de la Calle indica:

la mediación descriptiva —ejercitada con viveza en intensidad desde/en el texto mismo— queda convertida y transformada en representación imaginaria de los datos y hechos que se evocan en la lectura, presentándose resolutivamente el potencial de las palabras como una *cuasi imagen pictórica*. (2005, p. 63)

Por tanto, es gracias a este fenómeno lingüístico subyacente a la vinculación²³ entre categorías gramaticales, que se construye una realidad posible cuya verdad es inherente a la organización y validación de las proposiciones de quien las enuncia. En este tenor, se explica que Nancy utilice el término de *hypotiposis* para destacar la forma en que la representación hace presente lo ausente. Ello dota de un valor estético indiscutible a la escritura literaria, pero también de un valor social, que resulta inherente al mismo trabajo con la lengua pues el texto literario es también una práctica cultural creadora de visiones que se vinculan a los procesos fluctuantes de la cultura, entendiendo a esta como un espacio en el que se significa el ser humano, quien, en este marco, construye y toma conciencia de su identidad.

En consecuencia, este capítulo busca explorar la forma en que la violencia letal contra la mujer —feminicidio—, en tanto acto terrorista de género, se expresa como eje isotópico dentro del universo narrativo. Esta textualización de una las problemáticas más importantes de nuestro siglo, y en atención a la hipótesis que rige este trabajo, tiene implicaciones en la propia materialidad de la escritura y su disposición; en la concreción genérica literaria de la que son parte las propuestas ficcionales y en la forma que se les estudia. De tal manera que la orientación teórica para pensar los tres puntos anteriores involucra los planteamientos filosóficos de Andrea Cavarero respecto de la *violencia horrorista*, en comunión con la línea de explicación de Mike Bal referente a la polisemia que deriva del acto de mirar.

Ello, en virtud de que la primera parte de este capítulo establece como núcleo de atención la espectacularización y la violencia horrorista en los relatos: “Sin nombre” de

²² El estudio de Pimentel ofrece una recuperación de las propuestas de corte semiótico del teórico francés Algirdas Greimas, por tanto, la *iconización* se reconoce como una parte constitutiva del proceso generativo de la significación, que consiste en que las *figuras* construidas propician la formación de la ilusión referencial.

²³ A este respecto, me apego a la argumentación de Lubomir Doležel en lo concerniente a la noción de verdad ficcional, misma que se funda en los criterios de concordancia o discordancia de los hechos narrativos. Para Doležel es necesario considerar lo anterior como uno de los procedimientos que permite asignar el criterio de verdad a la frase, del mismo modo que el valor de autenticidad de las frases que construyen el mundo narrativo. Naturalmente, en el ámbito interpretativo, las frases y los hechos narrativos pueden destacar por su valor simbólico en el que descansa otra condición de la verdad.

Cristina Rivera Garza, “Cabeza voladora” de Mónica Ojeda y “Réflex” de Abril Posas. Línea que cuestiona qué es la mirada y cuáles son los efectos que se producen ante el cuerpo desmembrado, cuerpo muerto, desde mecanismos representacionales como la imagen fotográfica y la imagen televisiva. Importa entonces, examinar las afectaciones que sufre el desarrollo de las personajes bajo la implantación de mecanismos horroristas y lo que esto supone para la representación genérica.

En consonancia con el estudio de la forma ficcional de las necroescrituras, la segunda parte del capítulo enfoca los cuentos “Bato” de Orfa Alarcón, “Lorena” y “Edith” de María Fernanda Ampuero con el objetivo de probar, el sesgo de la violencia desde las formas nominales que subyacen en la cultura. En este sentido, se precisa una construcción de sentido que se rige por las categorías de género, raza y religión desde la manera de nombrar o etiquetar a la persona, aspectos que son evidenciados desde el uso singularizante del nombre propio y de su adjetivación. Para ello se proponen vínculos entre planteamientos conceptuales de Sayak Valencia, Achille Mbembe y Rita Segato.

2.1 Espectacularización y *violencia horrorista* en “Sin nombre”, “Cabeza voladora” y “Réflex”

Del latín *spectaculum* y derivado de *spectare*, el espectáculo involucra contemplar, ofrecer a la vista de un público que se congrega. En la Grecia antigua, la representación de la violencia se ofreció a la mirada atenta de los pueblos. El Estado creó un subsidio económico llamado *theorikón* o caja de espectáculos con el fin de garantizar que todos pudieran participar de las presentaciones. Las obras de Esquilo, Sófocles, Homero, entre otros, ofrecieron un modo de hacer ver las nefastas consecuencias de las transgresiones al orden o a las leyes de los dioses y los hombres. La acción trágica se instituyó como un mecanismo generador de compasión y temor, tal como lo explica Aristóteles (1990), pues el espectador afirmaba en el sufrimiento del *otro* —representado— su propia vulnerabilidad: un aspecto justificador del temor en función de la posibilidad del sufrimiento o del dolor.

La representación dramática del siglo V, en Atenas, reflejaba, entonces, la intención formadora o educativa del Estado, a partir de la cual el ejercicio de la violencia tendía a establecer una plataforma crítica en torno a aspectos políticos y morales de la condición humana en el contexto ciudadano. Esquilo, por ejemplo, consideraba que la justicia se

vislumbraba “dentro de un acontecer trágico [pues] solo por el sufrimiento llegaba el aprender” (Rodríguez, 1997, p. 66); sin embargo, la violencia se hacía siempre bajo el límite de lo soportable, es decir, se presentaba una violencia referida, no una explícita. Por tanto, escenas de crueldad extrema, como la que se encuentra en la automutilación o la que busca privar de la vida —así involucre su propio linaje, sin restricción de edad—, eran narradas²⁴ para establecer la distancia entre el espectáculo y el espíritu de lo terriblemente real.

Su contraparte, el espectáculo del Circo romano, posee significaciones que abundan en hacer de la agonía de los condenados a muerte uno de sus atractivos principales. La cacería de animales salvajes o los combates de gladiadores “invitaban a los espectadores a participar directamente de la acción, a embriagarse ante la sangre derramada, a decidir la suerte del perdedor, a mostrar su valor y su indiferencia ante el sufrimiento” (Marzano, 2010, p. 72), aspectos que se probaban, entre otras formas, por el consumo de las bestias alimentadas con la carne humana durante las jornadas espectaculares. No bastaba, por tanto, dejar los cuerpos destrozados a la exposición constante, sino proyectar en la imagen de los restos humanos el poder sobre la muerte, por un lado; y, por otro, subrayar la banalización y el sentido práctico de la vida a través de las cuales era posible alimentarse de dos vidas sacrificadas —la del hombre y la del animal— en aras de simple divertimento.

Naturalmente, la condición trágica que potencializaron los griegos corresponde al orden de la representación artística; mientras que el espectáculo romano concierne al crimen. En este sentido, es necesario pensar que el acto de mirar resulta fundamental para la producción de sentido de este tipo de manifestaciones, las cuales encuentran su propia expresión en cada parte de la historia del desarrollo humano, y poseen en el siglo XXI una vigencia innegable. Michela Marzano, filósofa italiana, en su estudio *La muerte como espectáculo* dirige la atención al alcance significativo que inaugura la realización y difusión de videos hechos por grupos islamistas. Videos que contienen material explícito de tortura y asesinato *reales* marcan la pauta de lo que ella denomina “realidad-horror”, estructura de mundo que se rige por la expresión de la violencia y la crueldad en estado puro. Así, el libre

²⁴ En *Edipo Rey* es el mensajero quien expresa frente al público: “Cuando él la ve el infeliz, lanzando un espantoso alarido [...] Una vez que estuvo tendida, la infortunada en tierra, fue terrible de ver lo que siguió: arrancó los dorados broches de su vestido con lo que se adornaba, y, alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de los ojos” (Sófocles, 1981, p. 359).

acceso a los videos, en la red, entraña la importancia de la “convergencia digital²⁵”, cuya naturaleza favorece la creación y recepción de contenidos; cualquier persona con las herramientas esenciales puede desarrollar uno y otro rol. En tales casos, lo que se subraya es el interés creciente por las imágenes de violencia y muerte.

La imagen que se mira frente a una computadora o a un teléfono inteligente, conserva la particularidad del espectáculo tradicional, congrega. Sin embargo, semánticamente se acrecienta al ser puesta en un ciclo de transmisión sin interrupción y repetible a placer. En el escenario virtual mucha gente se reúne con intención de mirar el sufrimiento humano y dar cuenta de sus modos de interpretarlo, verificables a través de *likes*, reacciones y comentarios que se renuevan constantemente, lo que propicia una percepción más cercana al divertimento y la indiferencia que a la compasión, el temor o el rechazo. Se entendería que estos últimos se acentuaran en virtud de ser imágenes que llegan sin mediación o tratamiento alguno, que presentan la violencia sin filtros, pero no es así, de ahí la reflexión de Marzano, pues la deshumanización del espectador es un derivado de la espectacularización de la muerte.

Por otro lado, se identifica un elemento que, en este contexto, acompaña la condición de lo espectacular, el horror. Más allá de los medios a través de los cuales se le mire, y de los usos que se le pueda dar, el horror contemporáneo es una forma de violencia; *hacer ver* a la colectividad cuerpos masacrados, mutilados o muertos incrementa la transgresión. Los grupos terroristas en las diferentes partes del mundo lo han afirmado, de tal modo que sus mecanismos dejan al descubierto toda una maquinaria que socaba los derechos humanos fundamentales. De ello, la pertinencia de los planteamientos de Adriana Cavarero (2009), quien parte de la etimología latina de la palabra *horror* para acentuar el estado de parálisis al que se llega, una vez que la propia piel encrespada se manifiesta como modo de repulsión ante la imagen del cuerpo humano desmembrado. Este horror es una forma-producto del terrorismo que se transforma, por su énfasis en lo repugnante, en *horrorismo*.

No se trata de una repugnancia que capta sólo la víctima de la deshumanización, es decir, el preciso cuerpo herido que está en la escena del horror. En cuanto que cuerpos singulares, la repugnancia nos concierne a todos. Quien comparte la condición humana, comparte también la repulsión por un crimen ontológico que busca golpearla para deshumanizarla. Lo inmirable nos concierne, uno a uno. (Cavarero, 2009, p. 36)

²⁵ Empleo el término en el sentido que Néstor García Canclini otorga a la integración de radio, televisión e internet, cuyas consecuencias inmediatas implican las maneras de acceso a bienes culturales y, fundamentalmente, las formas de comunicación.

Podría considerarse, entonces, que el horrorismo conduce a una forma de relacionalidad que integra tanto a quien padece la violencia como a quien mira sus efectos, en tanto lo mirado promueve un sentido que, partiendo de la materialidad de cuerpos destrozados, avanza hacia una implicación social-antropológica respecto del despojo de la vida. Marco que permite la reflexión desde la representación artística sobre un tema que, si bien no es nuevo, tiende a subrayar su importancia cuando forma parte de los campos de referencia de la realidad fáctica.

Acaso la ciencia ficción clásica ya proyectaba la complejidad del horror cuando de las manipulaciones del cuerpo, en aras de la vida y la muerte, se trataba. Por tanto, no resulta ociosa la pregunta: ¿qué consagra a *Frankenstein* de Mary Shelly, como un ser capaz de generar horror en quien lo mira? Su naturaleza monstruosa sería una de las respuestas inmediatas, sin embargo, ello se explica por el sentido que se otorga al cuerpo humano. Éste aún en su materialidad inerte no pierde —o no debería— el valor de lo humano, por lo que la sola idea de crear un ser que esté compuesto de retazos de varios cuerpos no solo supone una violencia al cuerpo exhumado y desmembrado, sino una que infringe la noción de vida, lo cual es, en sí mismo, horrible. Desde esta perspectiva es natural entender por qué la propuesta de Cavarero deja ver en la expresión de la violencia horrorista la trascendencia de las condiciones de vulnerabilidad y de lo inerme.

El papel de la mirada frente a la violencia horrorista es punto de convergencia en los relatos “Sin nombre”, “Cabeza voladora” y “Réflex”. Textos en los que el mirar supone un acto de construcción de las personajes frente a sí y frente a los demás, explicable según los marcos de referencia en los que se inscriben. “Sin nombre” y “Réflex” pertenecen a la antología *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios*. Publicada en 2015, este compendio implica un esfuerzo considerable por reunir a escritoras mexicanas bajo la consigna de construir desde la escritura, una serie de visiones en torno a la manifestación del feminicidio; por tanto, cada una explora a través de diferentes modos de realidad las formas en que “el horror es, sobre todo, un espectáculo — el espectáculo más extremo del poder” (Garza, 2011, p. 10). Como resultado de ello estos relatos conducen a estudiar la forma en que las mismas diégesis plantean escenarios en los que el Estado no sólo es incapaz de generar los mecanismos de cuidado de sus habitantes, sino que propicia, en su estatismo, un esquema de normalización de la muerte; del mismo modo, los cuentos marcan un

cuestionamiento al respecto del propio nivel de representación de la violencia feminicida y, por tanto, del papel de la mirada en su recepción.

Por otro lado, es importante considerar que la llamada *pandemia a la sombra*²⁶ forma parte de los rasgos de identidad del contexto latinoamericano, según perfiles geopolíticos, aspecto que acogen las estructuras narrativas para destacar también las maneras en que culturalmente se puede entender y trascender la violencia. La historia que se cuenta en “Sin nombre” está centrada en la atención a una anciana, quien vive en estado de horror a consecuencia de la exposición constante a los noticieros de televisión que apuntan a casos de feminicidios; lo que desencadena una serie de efectos adversos sobre la visión de su propio cuerpo, especie de significante que hace estallar el significado para la persona que le acompaña; lo cual le lleva a emular la perspectiva de visión de la anciana. A partir de ello, la personaje enuncia una serie de cuestionamientos sobre los peligros y situaciones de violencia que vive una mujer, de cualquier edad, en la sociedad contemporánea.

Por su parte, “Cabeza voladora” expresa la historia de una profesora cuya vida se transforma a partir del momento en que recoge, del patio de su casa, la cabeza putrefacta de su vecina, una joven de 17 años. El crimen perpetrado por el padre, un médico de renombre, y la conversión del acontecimiento en noticia, genera una multiplicidad de percepciones que dividen a los espectadores en contempladores y activistas en pro de la justicia. De manera similar al cuento anterior, la mirada reiterada de imágenes es el hecho que sostiene la construcción narrativa.

En el orden de explicación de Mieke Bal, el acto de mirar involucra el cuerpo y, por tanto, los sentidos, aunque no se limita a ellos, en virtud de ser un “acto cognitivo intelectual [que] encuadra, interpreta” (2020, p. 40). Para Bal, es un acto *impuro* dado que el sonido, el sabor, el olor, la lectura y, por tanto, la escritura, pueden derivar en visualidad; de tal manera que, si vinculamos tal proposición con la línea de estudio de Philippe Hammon, respecto del proceso de construcción de un personaje, podría enunciarse que este posee una existencia *sígnica* determinada por la mirada. Qué, por qué y desde dónde mira el personaje, serían las interrogantes que dotan de sentido su *ser-hacer*. Ello conduce a la observación de las siguientes construcciones de realidad:

²⁶ Forma de nombrar la problemática de violencia y feminicidio por parte de la *Comisión Económica para América Latina y el Caribe* (2021).

“Sin nombre”: Las manos inmóviles bajo el chorro de agua hirviendo: así estaba. Veía algo que yo alcanzaba a ver a través de la ventana. Veía eso con insistencia. Sólo se dio cuenta de que yo había llegado cuando cerré la llave [...] —Mira lo que has hecho. —murmuré, tratando de regañarla—. Parecen pollos recién desplumados. [...] Ella me miró con sus ojos vacíos. Luego parpadeó e inclinando la cabeza miró sus manos. (Rivera, 2015, p. 15)

“Cabeza voladora”: LE DIJERON QUE NO MIRARA LAS NOTICIAS²⁷, que evitara abrir los periódicos. Le recomendaron no entrar en redes sociales y, de ser posible, quedarse en casa durante una semana como mínimo, pero ella igual salió. [...] Así que se internó en el parque del vecindario [...] Casi olvidó el salpullido en el cuello, las uñas mordidas. El día le pareció luminoso aunque de un modo inquietante: la luz tenía una tonalidad blanquecina [...] Más adelante en los límites de la arboleda, un grupo de niños jugaba a la pelota. Entonces sus manos empezaron a temblar y los temblores le recordaron que el mundo era un sitio horrible donde abandonar el cuerpo. (Ojeda, 2020, pp. 31-32)

El acto de mirar atraviesa las estructuras femeninas, el semantismo del acto las determina. La distancia que media entre quien mira y quien es mirado, o lo que es mirado, implica una diferencia en lo que se ve y sus significados, así ambas personas habiten el mismo espacio. Existe, por tanto, la identificación de un acto que se ejecuta, pero no de lo que éste le significa a cada una. En este tenor, merece destacarse la espacialidad y su relación con la experiencia corporal. El espacio cerrado desde el que la mirada se proyecta hacia la exterioridad de la ventana puede implicar la afirmación de un punto de interés o su negación; sin embargo, sí expone, para una de las integrantes de la escena, una capacidad de suprimir las sensaciones del cuerpo o la transformación de las mismas, en aras de la visión, cualquiera que esta sea. La construcción metafórica “miró con sus ojos vacíos”, supone la manifestación de una mirada que trasciende lo material en un recorrido que solo puede interrumpirse por un tercero y que obliga a realizar un trayecto de afuera hacia adentro.

Interioridad y exterioridad espacial modifican el foco de atención, la mirada se ve obligada a posicionarse sobre el cuerpo, a precisar la apariencia lastimada de las manos. Mientras que, en el segundo caso — “Cabeza voladora”—, la negación se sugiere acto de protección, lo que resulta en una semántica negativa de la mirada al relacionarse con algún tipo de peligro o malestar que identifica la televisión, el periódico y el teléfono móvil o la computadora como medios de transmisión de imágenes. Lo anterior deriva en la importancia

²⁷ El uso de mayúsculas pertenece a la autora, Mónica Ojeda.

del vehículo de visiones, lo cual impulsa a reconocer la diferencia entre lo que se expone y la mirada que se obtiene de lo expuesto.

La espectadora está en posibilidad de omitir la visión dado el tipo de objetos al que refiere, mientras que lo visible de la exterioridad-espacio abierto no puede evadirse con la facilidad del objeto manipulable, ello propicia un impacto ineludible sobre las manos de quien mira, posterior a la observación de los niños jugando a la pelota. Bal explica: “la visualidad de la vida social supone un acceso significativo a las cuestiones relativas a la subjetividad, cómo puede percibirse y qué nos dice, dicha visibilidad, de la existencia humana en esa <<escena>> de la interacción aparentemente superficial y, sin embargo, tan profundamente formativa” (2020, p. 36).

En efecto, las personajes evidencian en su proceso de construcción que la mirada promueve una experiencia compleja de sinestesia, al determinar el movimiento, las sensaciones y la emulación en el cuerpo propio, el cuerpo de otras. En “Sin nombre”, la narradora en primera persona enfatiza la identificación de una mirada de reconocimiento en los ojos de la anciana, cuya intensidad subraya el horror al que subyace la idea de descubrir en su cuerpo, el cuerpo de las otras:

Ella elevó la mano derecha hasta la altura de sus ojos para apreciarla mejor. —Las manos —dijo—. Les cortaron las manos. [...] Me pidió a señas el cepillo que descansaba sobre la cómoda y, apenas lo recibió, se dedicó a pasarlo por su largo cabello gris. Parecía absorta una vez más. [...] Esta vez también les cortaron las piernas —murmuró viéndome de súbito. [...] Le preparé un té de azahar, porque lo sabía entre sus favoritos. —Y les cortaron el cabello también — dijo para sí misma. (Rivera, 2015, pp. 16-17)

La indeterminación que se establece al inicio del relato, respecto a la mirada en la exterioridad, desaparece al conocerse el escenario de violencia que la anciana ha logrado aprehender y trasladar a la interioridad de su espacio-habitación, donde su desplazamiento —ir de una habitación a otra— y sus actos —peinarse, beber té—, se acompañan con la mención del desmembramiento corporal femenino, es decir, se asiste a la representación del cuerpo ultrajado que siempre se menciona en plural: cuerpos destrozados de mujeres a quienes se les ha negado la identidad. La escena dividida en tres secuencias: corte de manos, piernas y cabello, reafirma entonces la *violencia horrorista* que perfila la sociedad en la que se inscribe su existencia.

Esta forma de la violencia es una forma de degradación y destrucción humanas que hace de las víctimas una “masa indistinta” y de la casualidad su “criterio de eficacia” (Cavarero, 2009, p. 12). Cualquier mujer, sin importar su condición o edad, puede ser objeto de este tipo de violencia que hace de la muerte un espectáculo inhumano. La lógica del ataque terrorista que observa en la muerte colectiva el debilitamiento del poder del Estado enemigo donde los inermes son las víctimas potenciales, y no el daño colateral, parece corresponder con el modo de proceder de la violencia y el feminicidio, despojándolas aleatoriamente de su derecho fundamental a la vida.

Ello da lugar a la generación de un pánico colectivo, verificable, según Cavarero, en una “física del terror”, “en la medida en que constriñe cuerpos a dirigir contra sí mismos aquella misma violencia” (2009, p. 21). Un punto de encuentro con la escena antes referida de “Sin nombre”, relato en el que el *nombre*, atributo que se otorga al sujeto para singularizarlo al funcionar como *blanco semántico* que se llena en el proceso de construcción del personaje, implica, en su ausencia, una carencia de identidad tanto de las mujeres muertas como de las que replican, horrorizadas, las visiones del cuerpo violentado. De lo anterior se sigue que la línea argumental presente estructuras femeninas poseedoras de una relación fraterna no precisa, aunque se sugiere²⁸ que podría tratarse de una persona a cargo de su cuidado, en cualquier modo, la narradora en primera persona configura un mundo en cual convergen la vista, el tacto y el oído.

Las personajes ven su existencia anclada en el horror y el dolor que se produce ante el escenario de violencia extrema; es necesario subrayar que es un tipo de violencia que se ha espectacularizado, es decir que el acontecimiento violento se percibe a través de las imágenes de una pantalla y se verbaliza, las palabras reconstruyen y refuerzan las imágenes, recortes de realidad procesada de la que se apropia el ojo; en el caso de “Sin nombre”, una anciana; en el caso de “Cabeza voladora”, una joven de menos de 30 años, similar a “Réflex”. Referentes significativos en tanto traen consigo una experiencia de vida que puede acentuar su cualidad de ser vulnerable e inermes, como en el caso de la anciana que, semejante a un niño, no puede anticipar o protegerse de la violencia terrorista, pues está expuesta a ella por medio del objeto más cotidiano en su contexto: la televisión.

²⁸ El indicio más evidente se observa en la mención: “El edificio donde vivíamos era lúgubre, ciertamente, pero tenía ventaja de estar bien ubicado. Se podía vivir ahí sin necesidad de poseer auto. Cuando necesitaba llevarla al hospital para su consulta de rutina...” (Rivera, 2015, p. 17)

La estructura que se traza en “Sin nombre” hace evidente el tratamiento de los hechos violentos desde un hacer periodístico que, bajo la consigna de informar, espectaculariza, transforma para capitalizar la violencia y la muerte. Ahora bien, el hecho de que sea un noticiario implica una organización de la información y de los materiales que habrá de mirar la audiencia, estos filtros tendrían que expresarse con apego a una ética que sin negar el derecho a la información no la convierta en una forma de violencia que se incentive en cada emisión de los distintos noticiarios, punto que resalta la línea del cuento, el cual pone de manifiesto el poder de la televisión sobre la espectadora, quien deposita en ella el valor de la realidad y de la verdad.

Giovanni Sartori afirma: “en la televisión el hecho de *ver* prevalece sobre el hecho de hablar, en el sentido de que la voz del medio, o de un hablante, es secundaria, está en función de la *imagen*, comenta la imagen.” (1998, p. 26) Sin negar la validez de la afirmación, el relato brinda los elementos para considerar la voz del hablante como un importante constructor y reforzador semántico del hecho violento. Téngase en cuenta que la imagen del hecho violento, ya sea fotografía o imagen en video, posee una narrativa, mientras que quien la comenta ubica puntos de tensión en la imagen, lo que permite la creación de otra narrativa, de tal modo que en el acto de apropiación, el espectador se transforma en replicante de lo visto, pues consciente de su condición de vulnerabilidad, no puede eludir el deseo de compartir el horror, elemento que establece el vínculo entre la imagen verbal y la imagen fotográfica. En este sentido queda de manifiesto el poder representacional de la imagen, del cual se desprende, para las diégesis focalizadas, un hacer reflexivo que integra cuestionamientos relativos a la significación del cuerpo femenino y los mecanismos de poder que acentúan su vulnerabilidad.

2.1.1 Del impacto mediático de la imagen verbal y la imagen fotográfica: establecimiento de un estado de horror

La mirada de un hecho referido manifiesta una dinámica en la que el espectador coopera con la asignación de significados, pues tal como afirma Bal “las imágenes existen para los espectadores, que pueden hacer con ellas lo que les plazca y así lo harán, ajustándose a los marcos de referencia que la sociedad ha establecido para ellos” (2020, p. 28). A este respecto,

la narrativa de ambas escritoras sugiere las interrogantes: ¿cómo se mira la violencia?, ¿cuáles y cómo se manifiestan sus efectos?

Responder, obliga a tener en cuenta que, en un mundo fundamentalmente visual, las construcciones prueban, tal como se sugiere en líneas anteriores, una función noticiosa de la imagen verbal y la imagen fotográfica que actúa por repetición, de modo que ésta finca en la memoria esquemas de visión que devienen en acciones específicas, según el espectador. Ello se expresa en el deseo de la anciana por querer *hacer-ver* lo que ella mira, aspecto que enfatiza la repetición de la imagen y de la apropiación desde los ojos de la responsable de la anciana, quien, en contraposición con ella, pondera la voz sobre la imagen:

“Sin nombre”: Esa noche me senté un rato en su sillón favorito antes de dar por terminada mi visita. Vi por la ventana como la había visto hacerlo a ella con frecuencia. La ciudad afuera temblaba. [...] En la televisión seguían dando los mismos noticiarios. Las muertas eran ahora dos mujeres sin nombre, como siempre. Dos mujeres mayores. Evité ver las imágenes pero escuché desde la cocina el recuento de los hechos. Una persecución. Un hacha en el aire. Un silencio. Las sirenas de la policía interrumpieron mis pensamientos. ¿Y a dónde se va uno mientras hierve el agua y se oyen a lo lejos primero y más cerca después, esos apremiantes zapatos de tacón que tratan de escapar de algo o de alguien en esa calle sola, esa calle, tal vez sin lograrlo, tal vez sin? (Garza, 2015, pp. 18-19)

“Cabeza voladora”: ...desobedeció los consejos de sus amigos muy pronto: encendió la televisión, abrió el periódico, entró en las redes sociales. Allí la gente hablaba de la brutal decapitación de una chica de diecisiete años, de cómo la había matado su padre, un hombre de sesenta y reputado oncólogo. (Ojeda, 2020, p. 34)

El potencial efecto negativo de la imagen conduce en ambas líneas de narración a su negación, pero mientras que en un caso la personaje se niega a mirar las imágenes del noticiario, en el otro, éstas le son negadas; no obstante, en las dos situaciones la visión se concreta. Nuevamente la distancia significativa entre ver a las *otras* y ser la *otra* como objeto de la mirada se hace patente. Empero, la mirada se niega a la aprehensión de lo explícito de la imagen noticiosa, en virtud de formar parte de esa espectacularización del acto violento que puede resultar insoportable dado el horror que genera, no obstante, acepta la imagen verbal a través del acto de escuchar.

La activación del mecanismo descriptivo como parte de la estructura de la noticia permite la reconstrucción visual de lo que podría considerarse una escena de violencia itinerante. Así la reconstrucción, representación mental de lo descrito, activa el mecanismo

de la imaginación; por tanto, y como indicó Bal, si el espectador puede “hacer con las imágenes lo que le plazca”, entonces la espectadora, a través del proceso mental de la imaginación,²⁹ crea otras representaciones que vinculan la vista y la audición para simbolizar la violencia a través del repiqueteo de los tacones en la huida. Acto reflexivo que prueba compasión y temor, alejándola, con ello, de la deshumanización y de la indiferencia, resultado de pensarse en función de la vulnerabilidad de las mujeres perseguidas.

En esta tesitura resulta oportuno recuperar la noción de compasión desde la perspectiva de Marzano, para quien implica “penetrar en su desgracia y compartir su sufrimiento. [Por ello] La compasión tiende a eliminar la distancia entre la que la siente y el que es objeto de ella” (2010, p. 79). En tal orden de ideas, se advierte también la presencia de una “desviación compasional” (2010, p. 80) que se hace explícita a través de un uso con fines personales o sociales del sufrimiento ajeno, en este caso la imagen de quien sufre o es violentado es “usada”. Ambas manifestaciones de la compasión se proyectan en las diégesis estudiadas.

Por otro lado, el acto feminicida en “Cabeza voladora” se transforma en un discurso puesto en circulación que conviene mirar esquemáticamente:

Hablaban de los feminicidios en las clases medias y altas, pero, sobre todo, de la forma en la que se descubrió el crimen³⁰

de cómo el doctor Gutiérrez envolvió la cabeza de su hija con plástico y cinta de embalaje;
de que estuvo según determinaron los forenses, jugando a la pelota con ella durante cuatro días en el patio de su casa;
de la pobre vecina que se levantó un lunes escuchando los golpes contra la pared de su jardín;
de una patada fortuita que hizo volar la cabeza de Guadalupe Gutiérrez hacia la casa de al lado;
de que la vecina tomó el bulto e inmediatamente entendió;
del olor;
del desmayo;
de la llegada de la policía;

²⁹ La expresión consciente del trabajo de la fantasía y la imaginación es común a la escritura literaria y es verificable en la producción de representaciones. Antonio García Berrio explica el estatuto de la fantasía como una “potencia fundadora de la ficcionalidad literaria” (2004, p. 156). En este sentido, es notable el hecho de que las personajes de los textos objeto de estudio orienten una condición similar en la formulación de representaciones, pero de naturaleza no consciente. La imagen, entonces, activa la memoria y se reúne con otras almacenadas para fijar escenarios como la calle o el desierto, al punto de transportar al sujeto o crearle un estado de excepción temporo-espacial en el que se hace presente la existencia de otras mujeres violentadas.

³⁰ La disposición de las líneas del texto original se modificó para subrayar la construcción retórica que apunta a la revisión del crimen desde diferentes centros de interés.

del modo en el que el doctor se entregó, sin oponer resistencia, tomando una taza de té. (Ojeda, 2020, p. 34)

La organización anafórica, constituida por ocho estructuras sintagmáticas, está subordinada al eje *saber-ver*, sin embargo, no es el interés por las implicaciones interpretativas de tipo social lo que rige, sino el querer mostrar cómo se descubrió, cuya deriva es cómo murió y los actos que siguieron a la muerte. La enunciación construye un cuadro cuyo dinamismo se funda en el “hablar”, acto en el que el uso reiterado de la preposición “de” introduce una línea de contenido que coopera para dotar de unicidad lo expuesto. Esta construcción que se articula en lo creado a *retazos* destaca entonces las voces que, desde distintos puntos, evidencian un uso jerarquizado de sus elementos descriptivos que, en comunión con los verbos, lejos de generar una pausa moviliza lo narrativo, sin que ello suponga la pérdida del detalle. Por tanto, la imagen de la cabeza humana que, producto de la violencia, se torna balón deportivo, se ubica en la parte más importante de la escena, lo que convoca los sentidos de la vista, oído, tacto y olfato.

En el plano de las víctimas, la muerte de la joven de 17 años, tanto como el modo de reproducir el acontecimiento en el “hablar” de muchos, hace palpable que “lo que está en juego no es el fin de una vida humana sino la condición humana misma en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables” (Cavarero, 2009, p. 25). En este caso, la vulnerabilidad de la condición de mujer e hija; si en el seno de una estructura familiar se produce una transformación de sujeto a objeto de violencia, cualquier cosa se hace posible; la propia noción de *cuerpo* se degrada de tal modo que la cabeza deforme y putrefacta tiende a producir repugnancia dado que la dignidad de la figura humana se contrapone al desmembramiento —a carne putrefacta—, acto que la convierte en desecho.

Por otro lado, la experiencia del horror convierte en víctima también a la mujer que entra en contacto con la escena, aspectos que se pueden explicar desde dos niveles, primero, a partir de la experiencia directa con el cuerpo muerto: oír, ver, tocar la cabeza humana convertida en objeto de juego; segundo, desde la mirada resultante de la imagen verbal y la imagen fotográfica, donde ella forma parte de la escena. El primer nivel implica el reconocimiento de un antes y un después del contacto con el cuerpo muerto:

Hundió su rostro en la almohada. *Tal vez estaba intentando alejarse un rato de su padre, pensó. Y yo ni siquiera le permití eso.* Últimamente la culpa la hacía decirse cosas así, sobre todo durante las noches. Pero lo peor era cuando sudaba y casi podía

sentir el tacto de la cabeza podrida envuelta en plástico entre sus manos. Se preguntaba por qué la había recogido de la tierra esa mañana, por qué la había levantado si ya sabía, desde el momento en el que puso un pie en el patio, lo que en realidad era. (Ojeda, 2020, p. 36)

Los vacíos en el porqué del crimen conducen a la elucubración, acto constante en las personajes de los tres relatos, las mujeres formulan posibilidades y establecen interrogantes, en el caso anterior, se realiza un esfuerzo mental a modo de rompecabezas. La mujer intenta explicar, a través del recuerdo, los encuentros esporádicos con la joven, las escenas cotidianas en las que la aparente normalidad permitían inferir una relación cordial cuando no amorosa, sin embargo, aquellas con pequeños indicios de violencia corporal como una marca roja en el brazo se magnifican por efecto de la culpa. En este orden de ideas los tres relatos presentan, desde su singular modo, las interrogantes ¿hasta dónde somos responsables de mirar con atención los indicios de violencia?, ¿hasta dónde la culpa puede incentivar el horror?

La mujer al cuidado de la anciana, en “Sin nombre”, aprehende la imagen de las muertes en la cotidianidad de modo que pensarse es pensar en ellas: “Dos mujeres sin nombre. La luz. La luz cuando choca contra los huesos. Las bocas abiertas. Sus dientes apostillados. [...] pensé que no habían tenido tiempo ni para sentirse cansadas. Las manos. Las cabezas. Las pantorrillas.” (Garza, 2015, p. 19). Las manos se tornan el símbolo de supervivencia para las víctimas. No obstante, a diferencia de este relato, el de Mónica Ojeda abrirá una brecha de significación en la manifestación del horror a través de los cuestionamientos: ¿por qué levantar la cabeza putrefacta?, ¿por qué mirarla con atención? El tratamiento de la imagen fotográfica parece sugerir una respuesta al respecto, punto que correspondería a línea de explicación de segundo nivel en relación con la experiencia del horror, y que se ilustra en las siguientes líneas:

Poco después se filtraron fotografías de los Gutiérrez en redes sociales. Nadie supo quién o quiénes lo hicieron, pero la gente las compartió de forma masiva y a ella le pareció horrible la exposición de la vida de alguien que ya no podía defenderse; el modo en el que bajo el *hashtag* #justiciaparalupe los demás retuiteaban imágenes privadas, mensajes personales [...] información sobre sus gustos y *hobbies*. Había algo tétrico y sucio en esa preocupación popular que se regocijaba en el daño, en el hambre por los detalles más sórdidos. Las personas querían conocer lo que un padre era capaz de hacerle a su hija, no por indignación sino por curiosidad. Sentían placer irrumpiendo en el mundo íntimo de una chica muerta. (2015, p. 35)

El desarrollo discursivo presenta puntos de gran relevancia para la construcción de sentido del relato, inicialmente porque resalta el uso de términos que caracterizan a la sociedad

contemporánea, tales como *filtrar*, *compartir* y, por supuesto, *redes sociales*, mismos que se han afianzado como parte de la cotidianidad desde principios del 2000, lo que prueba el impacto de la internet a nivel global. En este marco, el uso del verbo “filtrar”, aunque implica un acto que transgrede un principio ético pues propicia una divulgación indebida de cierta información e imágenes que, por su naturaleza, no tendría que aparecer en ciertos escenarios, la sociedad parece haber normalizado y justificado el hecho. En ello, las redes sociales han supuesto espacios de interacción altamente eficaces que han transformado la forma de comunicación en el siglo XXI; así, en el acto de compartir, los usuarios hacen de lo privado lo público.

Ahora bien, si se mira con atención, la integración del referente de Twitter apunta al reconocimiento de la forma en la que a través del uso de “comentarios” se hace patente la polisemia y la desapropiación de la palabra. Partir de la directriz de 140 caracteres, determinante del SMS inicial, implicó no una limitación sino el factor más importante de su uso³¹, pues la limitación sintáctica, en extensión, no conduce a una limitación semántica, más bien obliga a un uso concreto y creativo de su organización, por tanto, más fácil de viralizar y lograr impacto, sobre todo cuando se le piensa en relación con el uso de fotografías, *gifs* y videos. Más allá de las tendencias fluctuantes de actividad de los usuarios, esta red social ha propiciado un flujo comunicativo sin precedentes capaz de organizarse en núcleos temáticos —hashtags(#)— rastreables de inmediato, cuyo uso masivo arroja una tendencia.³² Elementos todos que el cuento problematiza puesto que la exposición reiterada, a partir de la que se recrea el acontecimiento, se traslada al orden de un activismo en el que la proclama *ver-saber* lleva el orden de lo espectacular a los límites de lo abyecto, por tanto la indignación se transforma en curiosidad, acto que también asume el perfil de lo horrible y se suma, por tanto, a los efectos de la violencia horrorista, tal como lo establece el juicio de valor al respecto de lo “tétrico” y “sucio” que la voz narrativa establece.

³¹ Aunque haya logrado una extensión hasta 280 caracteres.

³² Según los informes *Digital de We Are Social y Hootsuite*, el número de usuarios de redes sociales equivalió al 45% de la población mundial en 2019; 49% en 2020; y más del 53% en 2021, del mismo modo, el número de penetración global por zona geográfica ubica a América central y América del sur con cifras superiores al 60% de su población global, su incremento anual no solo implica su afianzamiento gradual en el mundo, sino una diversificación en sus usos que plantean nuevas formas de poder y de violencias. Naturalmente, en las necroescrituras se exploran las múltiples posibilidades de significado que subyacen a tales formas comunicativas a través de las cuales la violencia se reproduce.

La personaje expresa la contraposición existente entre la subjetividad trastocada por el orden de la violencia y la sociedad que se divide entre la indiferencia y la alteración, resultados comprensibles si lo virtual se entiende como el reino de la posibilidad en el que los efectos de la violencia resultan impredecibles. La acotación: “imágenes privadas”, en lo que a la presencia de fotografías se refiere, tiende a reafirmar la transformación del sujeto en objeto público que, bajo el hashtag “#justiciaparalupe”, se asume símbolo de una lucha que trasciende la individualidad, cuyo nombre se lleva, en un afán de familiarización, a la esfera de una lucha social. Sin embargo, esto posee un tinte ambiguo que bien podría orientarse hacia el ámbito de la “desviación compasional” de la que reflexiona Marzano, es decir, vale la pena preguntar, ¿qué tan genuino puede ser el interés de una colectividad que da cuenta de cierto regocijo en la recreación del acontecimiento violento? ¿no es acaso una forma de revictimización?

El uso de la imagen televisiva, en su función informativa, se encuentra delimitada por filtros que regulan, en mayor o menor medida la exposición de materiales con contenido de violencia explícita; sin embargo, aún en su afán espectacularizante, las personajes de “Sin nombre” expresan un contraste entre la conmoción y la compasión que cada una logra generar. No obstante, en “Cabeza voladora” la convergencia digital conlleva un ímpetu de permisibilidad que no posee la televisión por sí sola, no al menos en los modos discursivos y el uso de las fuentes que requieren una práctica profesional; por ello, en el escenario de las redes sociales, la exposición y apropiación colectiva de las fotografías de la familia Gutiérrez sin que alberguen violencia alguna en el orden de lo visual, representan una forma de violentar el derecho a lo privado, que es, como la misma voz narrativa lo enuncia, algo “tétrico y sucio”. Por tanto, todos los datos que conducen, por medio de la polifonía a la recreación constante de la muerte, recordarán más al espectador del circo romano que al de la tragedia griega. El espacio digital parece darle a este tipo de sujeto colectivo la herramienta ideal para alimentarse visualmente del cuerpo y la sangre de jóvenes mujeres, pues la exhibición emocional “instrumentaliza a las víctimas reduciendo su drama a un espectáculo generador de emociones” (Marzano, 2010, p. 100).

El cuento destaca una especie de ambigüedad perceptiva en cuanto a las formas del horror, en este sentido se establecen nexos entre la aceptación placentera y el rechazo o la

repulsión; la fotografía que muestra la cabeza de Guadalupe implica un punto fundamental en el modo de explorar el impacto de la condición visual de la fotografía:

Sentía, en la misma medida, repulsión y atracción por estas actividades nocturnas. También remordimiento por lo que había en su interior que la obligaba a ocultárselo a la policía, a sus vecinos o cualquiera que pudiera detenerlo. Remordimiento porque, de vez en cuando, miraba con extraño y desconocido placer la fotografía que le tomó a la cabeza de Guadalupe poco antes de que llegara la patrulla.
Repulsión y atracción: reconocimiento de lo ajeno en ella misma creciendo igual que un vientre de víboras. (Ojeda, 2020, p. 38)

Es un hecho que el contacto directo con una muerte violenta transforma la percepción del cuerpo, de la vida, del sentido de lo humano; por ello, la captura fotográfica de la cabeza resulta, en absoluto, significativo. Textualmente, la única información que la voz narrativa ofrece al respecto, se encuentra en esa línea diegética para acentuar el sentido de lo repulsivo y lo atractivo, que puede radicar también en la observación de actos rituales que emulen el desprendimiento de la cabeza, de tal forma que la mirada siga enfatizando su papel central. La presencia de la fotografía de horrorismo feminicida se presenta, entonces, ya no solo desde el uso periodístico o con un afán *compasivo*; ahora se le explora desde su producción, punto convergente con el cuento “Réflex”. Surge, por tanto, la pregunta, ¿por qué hacer una fotografía de este evento violento? Si el peso de la muerte ya se ha sentido en las manos e identificado con los ojos, ¿por qué capturarla en imagen fotográfica?, ¿por qué guardarla para ella? Los motivos y los fines son complejos, pues no es esta la que circula en la red o la que se repite en las noticias televisivas, no aspira entonces a incitar el placer morboso o el activismo en beneficio de los derechos de las mujeres.

La fotografía fija un recuerdo: “En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio”, afirma Susan Sontag (2003, pp. 20-21), en cuyas palabras encontramos parte fundamental de su tesis: la fotografía es una herramienta que, al congelar un evento en el tiempo, al hacerlo memoria, hace posible la comprensión, la reflexión en torno al acontecimiento de la violencia de lo cual deriva su “valor ético”. Para Sontag, la “memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos” (2003, p. 81). A partir de lo anterior, es viable ubicar la apropiación de la imagen como un hecho que confronta su propia existencia con un uso personal que deriva en “remordimiento”, pues la mujer evalúa negativamente la acción de hacer la captura,

pero va más allá de este, en tanto no puede eludir el deseo de mirarla dado que la imagen parece encaminarle a un tipo de reflexión sobre ella misma. Conviene pensar que la imagen mostraría una figura cuasiesférica, especie de balón envuelto con cinta que anula cualquier rasgo de identidad y la humanidad en sí misma, objeto en el que se manifiesta lo horrible y lo temible de quien puede cometer acto tan cruel y degradante. Es precisamente el placer que se encuentra en la observación de esa figura lo que deriva en extrañamiento.

Lo inquietante, en tanto elemento desestabilizador de la cotidianidad de las personajes, está presente bajo sus propias singularidades en los tres relatos; naturalmente, en el de Cristina Rivera Garza como en el de Abril Posas, se percibe el matiz nacional en virtud de los campos de referencia, del mismo modo que el elemento cultural andino permea la escritura de Ojeda, según se observará con mayor atención en el siguiente apartado. Sin embargo, el valor de la imagen en los distintos escenarios de violencia sigue siendo su constante. En este sentido, conviene explorar el “valor ético” de la imagen fotográfica respecto del cuento “Réflex”, en cuyo argumento dispuesto en siete partes se cuenta la historia de una familia del norte de México que sufre la desaparición de la madre; la hija, a quien pertenece la voz narrativa, establece los hechos a modo de rompecabezas; de tal manera que cada pieza expone la serie de limitaciones y violencias normalizadas por el sistema patriarcal, en el ámbito de una región dominada por el crimen organizado. En este contexto, la cámara fotográfica *Réflex* es el motivo que permite exhibir, a través de las capturas fotográficas, la violencia, desaparición y muerte de la figura materna.

En la constante movilidad de líneas temporales para evocar la cotidianidad de sus padres, la narradora logra establecer un puente entre la realidad de su presente y la imagen fotográfica que la explica:

Hace ocho meses y dos semanas, tomé varios álbumes de un librero y los repasé por décima vez sin poner atención. [...] Y es curioso, pero la memoria se activa por sí misma cuando repetimos la misma rutina. Sabía lo que iba a encontrarme en cada cambio, cuando abría otro libro. Uno piensa que activa los recuerdos mencionándolos, que los invoca al traer al frente de la cabeza un detalle en particular [...] No es así. Es simultáneo. Lo activas y ves a tu madre estremecerse de miedo al sentir la mano de papá en su hombro [...] que mucho antes de que abandonaras el hogar, tus padres ya no se hablaban entre ellos más que para que uno le diera órdenes a otra; que tu abuela miraba a otro lado si la clavícula de su nuera se descubría, porque asomaba un tono púrpura en la piel; [...] que cuando alguien notó el parecido que tienes con tu madre, papá aguantó no el llanto sino un grito de terror [...] Entonces ves la foto de la sala y pones, realmente, atención. El hombre de bigote se acerca a

su mujer clavándole los dedos en el hombro derecho; ella intenta ocultar el dolor en una mueca que quiere disfrazar de sonrisa, pero se le nota que debajo de esas mangas largas hay un rastro de carne molida que está por ceder tal y cómo lo tuvo que haber hecho el corazón del de bigote, que se cortó las venas... (2015, pp. 52-53)

Recordar, como bien sugiere Sontag, es un acto ético en tanto busca el reconocimiento de que “los seres humanos se hacen cosas terribles los unos a los otros” (2003, p. 81), no solo en la guerra, aunque ciertamente en ésta se encuentra uno de los puntos más exacerbados de lo horrible, cualquier espacio es plataforma de su manifestación. Asimismo, el motivo de la fotografía reitera la pregunta que surge con los demás relatos estudiados, ¿qué sentido se otorga a lo que miramos? Evidentemente, colgar una fotografía en el muro de una casa instala una directriz de lo familiar, pero no la restringe a ésta. Por tanto, sin que su contenido sea de naturaleza repulsiva por la expresión directa de la violencia, la selección de la imagen pretende una lectura atenta de sus componentes, lo que se logra cuando a través de un proceso reflexivo se establece un vínculo entre los recuerdos y lo que la imagen hace presente. La fotografía revela, de este modo, una narrativa que muestra los signos de la violencia en la relación conyugal, así como una omisión de esta —cuando no una indiferencia—, en la que hermanas, abuelas, parientes en general, manifiestan la aceptación por convención. Del choque entre lo que se creía ver y lo que se ve en la fotografía emerge desnuda la realidad. En este caso, igual que en “Cabeza voladora”, quien captura la imagen es su primer y más auténtico destinatario; sin embargo, la decodificación trae consigo un conocimiento que no se agota ni para ellas ni para otros posibles espectadores.

De manera similar a “Cabeza voladora”, en “Réflex” se muestra cómo lo peores peligros acechan desde el interior de la casa familiar, en ésta la figura paterna se identifica por su *hacer* monstruosamente violento, no obstante, son personajes que se diluyen en su acción violenta, mientras que las víctimas y quienes dan cuenta de ella poseen el papel central, lo que subraya la importancia de pensar el efecto del horrorismo para las sobrevivientes quienes, desde la perspectiva del sufrimiento, también son víctimas. El contexto en el que se desarrolla cada historia posee elementos de notable semantismo para significar el modo a través del cual se ejecuta la violencia horrorista; así, mientras que en “Cabeza voladora” y “Sin nombre” la convergencia digital permite explicar su propagación espectacular con efectos tanto en lo colectivo como en lo individual, en “Réflex” deja ver cómo las estructuras del Estado y del crimen organizado fomentan una cultura de la violencia;

en este escenario la diégesis prescinde de la imagen espectacular que dé cuenta de los horrores y las masacres producto de unos y otras porque estos se aprehenden de manera directa. Sin embargo, la imagen habrá de subrayar una problemática que resulta tan horrible como la mutilación, la flagelación o la pérdida de vida de las mujeres: la desaparición. La única fotografía de la madre, es tanto la imagen de la violencia doméstica como de la ausencia.

Todos conocíamos alguna familia a la que le hacía falta alguna de sus mujeres... (p. 43)

Hace ocho meses, bautizaron a la primera nieta de mi madrina. Mientras caminaba a la iglesia hasta el salón de fiestas [...] me pregunté si esa bebé también crecería y se convertiría en el ser querido de alguien, sólo para que un día se esfumara y no encontraran de ella ni sus huesos pelones. Más valía tener varoncitos, al menos para evitarse la pena de aprender a convivir con el frío de una ausencia. (Posas, 2015, p. 47)

Desde una prosa de cuidada articulación, “Réflex” permite preguntar ¿en qué tipo de Estado-nación se observa con resignación la *desaparición* de mujeres? La interrogante que, por supuesto, no es nueva en tanto la desaparición es una de las formas de violencia más agravadas en Latinoamérica y tópico constante en la representación artística, trae consigo la obligación de pensarla en su vínculo con la muerte. En el discurso se emplea el término “ausencia” cuando la voz narrativa se refiere a la figura materna, mientras que en la voz referida se lee, “mujeres perdidas” (Posas, 2015, p. 43) para dar cuenta de los múltiples casos que expresan *ausencias*. En este tenor, la ausencia equivale a una falta tanto física como afectiva y responde, en el desconocimiento de sus causas, a un fenómeno de violencia que legalmente se denomina desaparición o desaparición forzada.³³ De esta manera, el adjetivo “mujeres perdidas” reitera el hecho de que difícilmente o nunca serán encontradas, en tanto su ausencia responde a un móvil. La desaparición, entonces, no es algo aleatorio ni en el modo ni en la persona.

³³ En calidad de categoría legal, la etiqueta *desaparición forzada* posee una diversidad de usos, tradicionalmente se le emplea para las prácticas de secuestro, detención o asesinato, por directrices militares o políticas. No obstante, en todos los casos implica un tipo de violencia contra civiles. El término, de alcance internacional, ha supuesto desde la década de 1970 una mirada atenta a sus expresiones en Argentina, Chile, Uruguay, entre otros (Rubin, 2015). Convenientemente en el contexto de las tiranías, la desaparición forzada encuentra sus manifestaciones más evidentes, sin embargo, sus formas cambian según los escenarios políticos y geográficos, lo cual brinda la posibilidad de pensar en otras formas de su exteriorización.

La desaparición forzada se asume en este trabajo como “una táctica de ciertos regímenes al servicio de diversas estrategias con objetivos diferentes, como puede ser el control social, el miedo, el genocidio o la destrucción de redes clandestinas” (Rubin, 2015, p. 9) o, en el entendido de que México se estructura como una Narco-nación,³⁴ podría agregarse: desaparición forzada como estrategia de capitalización de grupos criminales.³⁵ La diégesis subraya la desaparición por razón de género, forma que incursiona también en la categoría de lo horrorista, pues paradójicamente las ausencias también se miran en los rostros de quienes no les olvidan y se expanden como producto de la imaginación, en ésta el horror no encuentra límites, por ello la desaparición se sostiene como “one of the most insidious forms of violence as it seek to obliterate the body and indefinitely extends and exacerbates the grief of those left behind” (Alwis, 2009, p. 378).

En comunión con lo anterior, es notable la convergencia semántica entre lo que apunta al contexto de un espacio dominado por el crimen organizado y el espacio de desaparición de la madre, en la intención de destacar que una violencia se soporta en otra:

Antes de llegar a la farmacia, vi el Spirit verde de mi padre estacionado afuera de tres edificios abandonados. Mientras daba los pasos que me llevaron hasta la ventanilla del conductor, miré esas construcciones a medio colapsar, todavía sostenidas por apoyos improvisados que no parecían soportar más peso. Se suponía que serían oficinas de lujo, pero el proyecto se interrumpió por amenazas al desarrollador, y las ventanas fueron tapiadas, las entradas clausuradas y el interior entregado a la penumbra. [...] Era el sitio al que jamás me acercaría, excepto si veía el coche de mi padre a sus pies. (Posas, 2015, pp. 48-49)

La zona vedada supone la imposición de ese otro orden que mina la posibilidad de desarrollo fuera de la economía ilegal, pero también se ofrece como espacio de actos u ocultamiento criminales. La narrativa, al estilo policiaco, brinda todos los elementos viables para hacer

³⁴ Entiendo el término en la línea de sentido que Sayak Valencia (2016) establece, es decir, como la forma de gobierno encabezada por el crimen organizado, principalmente cárteles de droga, lo que implica la implantación de una lógica mercantil en la que la violencia es la herramienta de empoderamiento. Aunque es fácilmente reconocible el esquema de rendición de cuentas al crimen organizado, como lo hizo ver la alcaldesa de Tijuana, México, el 14 de agosto de 2022 al pedir a los grupos criminales el cobro de facturas a quien lo debiera y no de manera generalizada, es de reconocer que la conversión en narco-nación no es reciente, como bien lo expone Valencia, en realidad se trata de un proceso largo y complejo, en el que la corrupción y la economía precaria han sido determinantes para su desarrollo en el último cuarto del siglo XX y lo que va del XXI.

³⁵ El componente se justifica por el entramado textual, sin embargo, se reconoce como una de las problemáticas más notables vinculadas a la violencia y la muerte por razón de género en Latinoamérica. En la investigación “Desaparición de mujeres y niñas en México. Aportes desde los feminismos para entender procesos sociales” (Velasco-Domínguez, 2020), se establece, como parte de la hipótesis, el desarrollo de una economía basada en la desposesión de vidas para la acumulación del capital.

creer que es ese otro orden el responsable de la desaparición, sin embargo, deja los indicios suficientes para poder entender, a través de la peripecia elíptica de todo cuento, que estacionarse frente a los “edificios zombie” e intentar suicidarse no involucra la tristeza por la desaparición de la esposa es, más bien, el reflejo de la culpa. La conexión entre cada uno de los elementos que construyen la identidad del sujeto masculino deja patente la gran maquinaria de creencias sobre los que descansan los mecanismos de control del patriarcado que, en la dinámica doméstica, se muestran a través de la conminación de la esposa al espacio familiar, así como de su negación al derecho a ser productiva y económicamente independiente, aspectos que por su arraigo en la cultura son difíciles de quebrantar

De este modo, existen dos aspectos de gran relevancia para la significación del texto. El primero se relaciona con la fotografía como forma de documentar la violencia y la necesidad de que se mire; la cámara fotográfica se convierte en la herramienta más eficaz de hacer ver sus consecuencias: “Cuando entendí que aquella foto era una denuncia, regresé a donde debió morir mi padre [...] El camino estaba hecho de manera tan clara [...] Adentro una linterna me mostró un río de sangre seco que me condujo al centro de lo que sería un vestíbulo [...] Justo a la entrada de ese infierno se quedó quieta la Nikón...” (2015, p. 53). Punto en el que se transita de la desaparición a la confirmación de la muerte. Ausente, perdida o desaparecida, en los contextos intratextual y extratextual connotan *muerte*. El segundo aspecto obliga reconocer que si bien es cierto que la espectacularización crea modos visuales que tienen en ese flujo constante y repetitivo de imágenes una vía de entretenimiento, que puede insinuar “de modo perverso, a la ligera, que en el mundo no hay sufrimiento real” (Sontag, 2003, p. 77), se coincidirá con Sontag en el hecho de que no es posible generalizar la respuesta ante el sufrimiento, en tanto el mundo no corresponde a las parcelas de realidad unidas por el internet, como en el telón de fondo de “Cabeza voladora”, o en el consumo constante de noticias en “Sin nombre”.

La fotografía que dinamiza la acción en “Réflex” goza del color de lo doméstico en un ámbito local y, sin embargo, la expresión de la violencia verificada en la imagen que permite observar los dedos de una mano masculina hundiéndose sobre el hombro de una mujer o la mueca que simula una sonrisa se transforma en la representación del sufrimiento de una nación en las micro y macroestructuras donde se requiere cuestionar “el discurso político basado en la supremacía masculina que necesita el despliegue de la violencia como

elemento de autoafirmación viril” (Valencia, 2016, p. 52) punto que se encuentra en la raíces de la cultura.

En esta tesitura, el desarrollo significativo de las personajes es similar al proceso que sufren los de la narrativa fantástica, es decir, su línea vital se mueve en el plano de una realidad cotidiana hasta que un evento lo altera, a modo de *choque*, ello da paso a la implantación de otro orden que paulatinamente conmina su existencia a la locura o la muerte, generalmente. Rosalba Campra (2001) traza una línea teórica a través de la cual la configuración fantástica se explica como una *isotopía de la transgresión*. Esto es, en esencia, el modo en el que las personajes experimentan la violencia; una vez que se manifiesta, se instaura siempre en el plano del sujeto como individualidad horrorizada, incapaz ya de reintegrarse al plano de la cotidianidad, dado que, “el horrorismo, aunque con frecuencia tenga que ver con la muerte o si se quiere, con el asesinato de las víctimas inermes se caracteriza por una forma particular de la violencia que traspasa la muerte misma.” (Cavarero, 2009, p. 61).

2.1.2 Dislocaciones corporales y escriturales: derivaciones del horrorismo

La complejidad de los tres relatos subyace en el hecho de que la mirada puesta en el cuerpo violentado no es un hacer que se funde en la pasividad de la contemplación, aunque no niega esta última. La mirada transfigura la impresión del horror por medio de actividades mentales y físicas que se constatan en las diégesis, a saber, la visión involuntaria, el sueño, la imaginación y la performatividad del cuerpo. En “Sin nombre”, la primera hace posible proyectar en el espacio propio, el cuerpo muerto, según líneas de explicación previa. Mientras que en “Cabeza voladora” se recurre a las tres primeras como medio de exploración de las formas de transfiguración de la experiencia, y su extensión a los órdenes de la leyenda como medio que permite refigurar la muerte. Por otro lado, en “Réflex” la figura viva habrá de transformarse en instrumento de rememoración del cuerpo muerto para propiciar el horror.

En esta tesitura, la visión involuntaria, el sueño y la imaginación podrían considerarse desde un elemento en común: todos posibilitan estructuras de doble significado, uno manifiesto y otro latente, similar al funcionamiento de la ficción.³⁶ Dicho de otro modo, los

³⁶ Para ello se emplea la propuesta de Iser (1997) al respecto de la “Ficcionalización como una dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en la cual explica la ficción como una matriz generadora de significados.

tres son generadores de representaciones de mundo a través de las cuales la personaje explica, problematiza o interroga su constructo de realidad. La voz narrativa de “Cabeza voladora” afirma: “Si cerraba los ojos, ella veía la cabeza volar hacia su propio patio y dar dos botes sobre la tierra. Era una visión más que un recuerdo porque la cabeza tenía el tamaño de una semilla de aguacate, y luego la enterraba y la regaba y la veía crecer en un árbol con cabellos negros que parecían columpios” (Ojeda, 2020, p. 35).

A la luz del campo de referencia de la personaje el significado latente conduce al apego emocional que la mujer desarrolla por la joven muerta, la cabeza de ésta se manifiesta siempre en un devenir que parece liberar los deseos profundos de la mujer, expuestos en forma de semilla, que ella misma hace germinar y que apuntan al surgimiento del deseo sexual anclado en la imagen del cuerpo muerto. Por supuesto, las connotaciones que se mencionan tienen arraigo en la estructura textual, por lo que es relevante indicar que, de los elementos que constituyen la secuencia, la semilla de aguacate resalta no solo por su tamaño sino por el simbolismo³⁷ de la sexualidad y la fertilidad a la que se ha asociado este fruto y, que, en la visión de la mujer, al germinar y crecer se establece como un espacio de divertimento.

Naturalmente, no puede evadirse la raíz cultural andina que se hace presente a partir de la figura de la semilla, cuerpo que se reintegra a la tierra para germinar en el pensamiento de la protagonista, existencia simbólica de la muerte que siempre implica un renacer. En la segunda visión, la imagen de la cabeza acentúa, en el matiz andino, la trascendencia de la muerte: “Si cerraba los ojos veía una cabeza gigante de piel gruesa y ceño fruncido, con dos inmensas alas de cóndor emergiendo a los lados de sus orejas: una cabeza que se parecía a la de Guadalupe pero también a la de cualquier otra chica y que, pese a su evidente enfado, sonreía sin dientes en el jardín.” (Ojeda, 2015, p. 42) El cóndor, en el contexto andino — Ecuador, Bolivia, Chile, Colombia— es un símbolo de poder y salud (Manzano, 2017), significado que, desde la representación que estructura Ojeda, parece hacer ver la muerte o con mayor precisión el feminicidio, como constante latinoamericana que se resignifica en las visiones y los actos rituales.

³⁷ Al respecto puede considerarse la etimología de la palabra: del náhuatl *ahuacatl* que equivale a 'fruto del aguacate' y 'testículo' según el Diccionario de la RAE (2021). Mientras que, en la *Historia natural de la Nueva España*, Francisco Hernández lo describe como: “Los frutos son calientes, agradables al gusto y de calidad nutritiva, excitan el apetito venéreo y aumentan el semen” (1959).

Por otro lado, el sueño posee una lógica semejante a la remodelación de la realidad a la que refiere la ficción literaria, es decir, tiende a producir una construcción de mundo; sin embargo, a diferencia de la anterior, ésta no puede manipularse a placer, de ahí que el soñador represente un papel con la dirección de alguien que no es él, según explica Bal (2020). Por tal motivo es factible atender las siguientes secuencias narrativas:

[...] había soñado con un torso moreno y menudo bailando en medio de la selva, agitándose, sacando las costillas y los pequeños senos. Era un torso flotante que brillaba como una luciérnaga, que ascendía hacia las altas ramas de un árbol de sangre.

[...] Consiguió dormir y soñó con el cráneo perfecto de Guadalupe volando por el barrio, masticando el aire, descansando entre las flores. (Ojeda, 2020, pp. 32-34)

A través del sueño se instaura una construcción alegórica del proceso vida-muerte en el ámbito de la naturaleza, en esta el cuerpo busca su lugar como unidad aun cuando el desmembramiento enfatiza la condición de lo terrible, por ello el sueño se torna inquietante. No obstante, este modo de transformar la experiencia del horrorismo se funda en la recuperación de estructuras de la tradición oral andina, punto que permea la mayoría de los relatos incluidos en “Las voladoras”, y que se percibe con claridad en el cuento homónimo al título de la antología y en “Cabeza voladora”, textos que centran su atención en la figura de la mujer-*bruja* como mensajera.

En los relatos de tradición oral se describe la existencia de seres cuya cabeza se desprende del cuerpo para realizar vuelos nocturnos, en este tenor la *voladora* se percibe como una especie de bruja. La *cabeza voladora* posee un lugar propio dentro de mitos y leyendas, cuya visión suele interpretarse como presagio de muerte o desgracia, generalmente, para familiares o personas cercanas. En este sentido es importante considerar que en “la cosmovisión andina el alma se encuentra focalizada/alojada en la cabeza y cuando se desprende del cuerpo es porque éste ya es cadáver” (Ríos, 2008, p. 110). Las distintas versiones —la de Huancané, por ejemplo— conceden un entendimiento de este tipo de seres como la representación del alma que abandona al cuerpo (Mostajo, 1952), o algunas más reconocen que el cuerpo se mantiene con vida mientras la cabeza deambula, donde la vida se identifica por el sonido de la sangre en el cuello. Aunque en cada región presenta sus propias singularidades, se puede reconocer su significado de mensajera de la muerte, del mismo modo existen referencias al vuelo de otras partes del cuerpo (Ríos, 2008). Desde luego, la representación verbal singulariza las constantes de los relatos orales, por lo que la integración

de la figura del cóndor reconfigura la expresión de la cabeza voladora. El tono, al mismo tiempo, jocoso y macabro de los sueños expone, a través del referente de las flores una vía de arrancar la imagen de la ignominia.

La presencia de las *umas* o brujas, en el contexto del cuento, hace mirar el acontecimiento violento desde la representación ritual a través de la cual se establece un enlace con la visión y el sueño. El ritual postula la necesidad de emular en el cuerpo propio el cuerpo violentado de la adolescente, lo que recordara la manera en la que la anciana de “Sin nombre” se mira y se piensa desde la perspectiva de la mutilación; aspecto que también se verifica en “Reflex” por medio del hacer performativo de la hija. Según se hace evidente en las siguientes construcciones:

“Cabeza voladora”: Una noche el timbre sonó como un rayo partiéndole las rodillas. [...] Tomó aire y, en la oscuridad, el cuerpo le dictó el futuro: una mujer de cabello largo y encanecido, vestida de blanco, con una ruda en la mano llena de tierra.

Unos ojos marrones y jóvenes.

Unos pies desnudos igual que los suyos.

No se atrevió a confirmarlo: se agazapó sobre la mesa del comedor como un animal al que habían venido a cazar y esperó a que la sombra desapareciera. El timbre sonó dos veces más y luego el silencio, pero mientras tanto imaginó las cabezas de las Umas volando como un enjambre de abejas, rompiéndola con furia hasta dejarla deshecha sobre el suelo. Y tuvo miedo. (Ojeda, 2020, p. 40)

“Réflex”: Me adelanto al amanecer, me pongo el vestido tinto de mamá de aquella foto, entro en la recámara y me pongo junto a él un instante. [...] de madrugada soy el cadáver que se le regresa de la misma manera en que la marea escupe un barco hecho a pedazos. (Posas, 2015, p. 55)

El sentido del que dotan las Umas o las cabezas voladoras a la experiencia del horror deriva de la fractura de la realidad o de la transgresión, desde su matiz fantástico-gótico; por lo que en la visión real con posible deriva imaginaria se funde el sonido y el silencio como elementos que propician el acecho. Sin embargo, en el proceso reflexivo de la mujer, la Uma se presenta como la posibilidad de sentirse sin las ataduras de un cuerpo doloroso, “un estado superior” en el que se encuentra una muerte simbólica. En contraste, la personaje de “Réflex”, lejos ya de la esperanza de encontrar con vida a la madre, transforma la certeza de su pérdida en el franco deseo del suicidio del padre. En ello, la recreación momentánea de la figura materna, a través de su cuerpo, otorga un nuevo sentido a la dimensión temporal.

Ahora bien, ¿por qué en “Réflex” la personaje capturó la imagen fotográfica?, ¿por qué levantó la cabeza?, ¿por qué accedió a ser parte del ritual de las umas? Preguntas que unifican la diégesis y sostienen la estética del horror que presenta Ojeda y que, desde la enunciación, las dos primeras se expresan en primera persona, sin embargo, la tercera se infiere a través de la narración. La ejecución del acto horrorista apunta a la colectividad, pero en su efecto, la desestabilización es, naturalmente, individual. El acto feminicida apuesta, entonces, por este resquebrajamiento personal en el que la *mirada* ocupa el lugar central. Por tanto, la mujer aprehende una estampa de la violencia en la imagen fotográfica, ésta se transfigura en el sueño y se libera en el ritual:

Se llevó las manos a la garganta y la trató como plastilina, como cera hirviendo moldeándose al tacto, hundiéndose hasta la tráquea. La sensación la hizo gritar, pero lo que salió de su boca fue un bisbeo. Entonces, en medio de la agitación de los cuerpos semidesnudos, lo sintió: el desprendimiento, la separación definitiva. Bajó la mirada y vio su cuerpo caído sobre la tierra, flojo y pálido. Bajó la mirada y vio su cuerpo caído sobre la tierra, flojo y pálido como el capullo roto de una crisálida. Sus ojos estaban lejos, a la altura de diez, quince, veinte cráneos flotantes. Su voz era viento. (Ojeda 2020, p. 42)

Si se sigue la lectura de la Uma en calidad de mensajera, que ha de desprenderse del cuerpo para liberarse, se asume la condición de una separación necesaria, reveladora de la dupla vida-muerte como medio para acceder a un estadio de identificación completo con la vida suspendida de la joven. Transformación en la que la cabeza/espíritu se integra a la atmósfera natural para, después, establecer el contraste con la conciencia de ser una cabeza desprendida del cuerpo, una cabeza voladora que, similar a un balón, caerá: “Aterrorizada, escuchó el ruido de una cabeza siendo pateada contra la pared del futuro. Y luego, abriéndose paso entre la ingravidez de los cabellos, el sonido de la suya propia volando hacia el patio de al lado y cayendo entre las hortensias” (2020, p. 42).

El desprendimiento del cuerpo supone la liberación de un estadio de conciencia en el que se reúnen tres temporalidades: pasado, presente y futuro, todas unidas por la visión y la audición del vuelo y la caída en su connotación de travesía determinada por el terror, que se contrapone con la belleza de las flores —hortensias—. Así, el sentido de la travesía es el de la conexión, que se afirma en la experiencia terrorífica de lo que implica acercarse a los confines del yo y la *otra*. Por otro lado, en “Réflex” y “Sin nombre” se encuentra una manifestación figurativa similar. En el primero, la realidad que se reafirma a través de la

cámara réflex³⁸ entraña una mirada fiel de la condición de violencia, lo que su ejecución ha normalizado en indiferencia o cuasi resignación. La representación fotográfica se convierte en la detonante de la dinámica realidad-sueño-escenificación, no obstante, la experiencia terrorífica supone, en este caso, dos participantes: padre e hija. En este orden de ideas, es viable afirmar la lectura que Rivera Garza realiza al vínculo entre fotografía y realidad, donde la primera es anuncio o muerte en el sentido de la ausencia, por tanto “la imagen se convierte en la tumba de los muertos vivientes y, como tal, cuenta su historia —una historia de fantasmas y sombras—” (2019, p. 128). Así, la realidad instaaura un doble movimiento entre lo que está y lo que no está, espacios de ambigüedad que se traducen en interpretaciones.

De estas se nutre el ámbito de la representación que recupera, en el cuerpo de la hija, la imagen de la madre asesinada, hecho similar a la vinculación entre las cabezas voladoras del cuento de Ojeda. Del mismo modo, en “Sin nombre”, el cuerpo de la anciana se convierte en una extensión del cuerpo de las mujeres asesinadas, cuya visión deriva en el acto de reflexión de la cuidadora. Conciencias corporales que se reconocen y se acompañan, fluctuación entre *yo* y *otra*, que es posible a través de la realidad sensible de las participantes de los tres espacios narrativos; en los cuales resulta evidente un hacer comunicativo importante, en tanto implica un auténtico ejercicio de reflexión, con arraigo en el devenir de las personajes, en torno a las condiciones que favorecen el acto feminicida. La configuración de la narco-Nación —caso de México— que se conjuga con el desarrollo de una necropolítica³⁹, los medios de comunicación y la tecnología, vehículos de sobreexposición a la violencia, así como las formas de la cultura en cada latitud latinoamericana, forman parte determinante de una paulatina instauración de horrorismo, término con el que se ha trabajado en este capítulo y que, además de la línea filosófico-antropológica, presenta un punto de encuentro con un tipo de literatura particular: el horror.

³⁸ El uso del término como título del cuento implica un reconocimiento de las características de la cámara fotográfica como artefacto *reproductor* de la realidad, que *presenta* o *desvela* lo evidente: la violencia. La cámara réflex, según el sitio topesdegama.com, posee un sensor óptico que capta la luz de forma más rápida y con alta fidelidad de color, su tipo de enfoque automático permite realizar la toma con mayor precisión, elementos todos que se convierten en dispositivo de significado en una narrativa determinada por la necesidad de mirar y en el que las imágenes forman parte del espacio de juego que se instaaura sobre la noción de realidad.

³⁹ Término de Achille Mbembe que busca expresar el poder del Estado para decidir quién muere en un espacio de aplicación donde cualquier persona puede ser aniquilada. El término parte de los planteamientos de Michel Foucault respecto de la biopolítica, pero a diferencia del control sobre la vida que supone un modo de operar del Estado, el término de Mbembe incide en la brutalidad que se puede ejercer sobre los cuerpos. En el siguiente apartado se ampliará el planteamiento.

Desde la perspectiva literaria, el horror posee estrechos lazos con el terror y el gótico, de tal manera que su diferenciación resulta un trabajo complejo, fundamentalmente porque las reflexiones conceptuales dependen de los marcos temporales y geográficos en los que se desarrolla. A la luz de la estética de lo sublime⁴⁰ que caracterizó el siglo XVIII, Ann Radcliffe, pionera del gótico inglés, explicó: “Terror y horror son verdaderamente opuestos; el primero expande el alma y despierta las facultades a un nivel más alto; mientras que el segundo contrae, congela y casi las aniquila” (2007, p. 14), para Radcliffe el horror está acompañado de incertidumbre y oscuridad. A este respecto, el gótico se nutre de ambos, de tal manera que se amalgaman naturalmente los *topoi* del género: misterio, espacios oscuros, seres monstruosos o sobrenaturales, elementos que, según la perspectiva que se desarrolle, tendrán o no una explicación racional.

La línea de orientación de Radcliffe permite establecer puntos de diálogo con la propuesta de Cavarero. La filósofa italiana enfatiza, desde la etimología griega *tremo* o *treo*, el acto de temblar, significado que se encuentra en el origen del término *terror*; mientras que del griego *phrisso* y de raíz latina *horreo*, origen de horror, se interpreta la acción de poner los pelos de punta, estado de parálisis o congelación. A partir de ello, Cavarero explica la noción de terror como “bien del sobrevivir” (2009, p. 19) y horror como “bien del desmembramiento” (2009, p. 23). Tales reacciones son naturalmente fisiológicas, sin embargo, opuestas. En la primera, la persona se siente amenazada e inicia la huida, ello se augura desde la exhibición del temblor; en la segunda, no hay una reacción de movimiento sino de repulsión y petrificación. De lo anterior se entiende que en la base argumentativa de Cavarero se encuentre la noción de horrorismo, con la intención de salir terminológicamente del espacio significativo de terror y *terrorismo* como régimen que se sustenta en la política de la muerte, para hacer ver un tipo de violencia que se ejerce en el vínculo entre el cuerpo y la mirada.

La noción de miedo, por su parte, está relacionada con *timor* —temor— y *phobos* —fobia—. En tanto desorden y pérdida de control, según afirma Cavarero, conduce a la experiencia de pánico, en cuya etimología griega *panikos*, se encuentra la referencia al dios

⁴⁰ En su ensayo “De lo sobrenatural en poesía” (On the Supernatural in Poetry, 1986), Ann Radcliffe recupera los planteamientos de *A Philosophical Enquiry into the Origin Of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1958) de Edmund Burke, para quien los objetos bellos se caracterizan por la delicadeza y la moderación, mientras que los sublimes resultan excesivos, vastos y oscuros de modo que conducen al horror.

Pan, de tal manera que el temblor surge de la manifestación de un ser-acontecimiento que aterroriza. Por tanto, el terror pertenece más a la esfera del miedo que a la del horror, en este último lo espantoso se resuelve en la expresión de la repugnancia. Lectura que, desde la perspectiva de los cuentos estudiados se articula con claridad; las personajes se conciben desde la experiencia del horror, lejos de fuga, hay petrificación y repugnancia ante el cuerpo desmembrado por la brutalidad del acto de desfiguración. El factor sobrenatural, entendido en el orden del fantasma, la aparición y la visión poseen un punto de impacto tan elevado por el hecho de que la humanidad puede perpetrar actos horribles a la propia humanidad, lo cual deviene en un pensamiento corrosivo, resultado de la brutal convivencia entre lo humano y lo monstruoso.

En este tenor, los textos dan un paso adelante en la poética del horror, sin embargo, es “Cabeza voladora” el texto que subraya su incursión en la línea entre el horror y el gótico,⁴¹ a través del cuidadoso ensamble de los personajes en función del hecho feminicida, y de elementos que desde el orden ritual exploran, a la par de lo repulsivo, la manifestación del deseo. En el caso de “Sin nombre” y “Réflex”, ambos de escritoras mexicanas, el horror se percibe desde el marco de realismo urbano sin perder el matiz de lo inquietante, aspecto que instala una grieta en el espacio de lo familiar y lo cotidiano. Ahora bien, lo anterior lleva a considerar la manifestación de esa poética desde el estatuto de la escritura; David Punter, en *The literature of terror. A history of gothic fictions from 1765 to the present day*, reconoce las constantes —persecuciones, villanos enmascarados, monstruos, fantasmas, violencia—

⁴¹ “Cabeza voladora” es uno de los cuentos de *Las voladoras* que puede etiquetarse con los términos de gótico andino, precisamente por el desarrollo del horror que surge a partir del tópico de la violencia; el uso de elementos que rozan con la esfera de lo sobrenatural a través de la figura del fantasma y que deriva en las fantasías expuestas en los sueños, como parte de un estado psíquico alterado, refuerza las condiciones de una configuración gótica que al recurrir a la presencia de elementos culturales específicos como la significación de los animales, en este caso el cóndor, o de las leyendas, subraya el factor andino de este tipo de gótico. La relevancia de lo anterior radica en que es posible observar un apego a estos tipos genéricos que, sin dejar de lado, sus formantes tradicionales, las actualizan desde otros contextos. Gabriel Eljaiek-Rodríguez, en su libro *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*, expresa este traslado o actualización de elementos en términos de *tropicalización del gótico*, a través de ella los escritores logran una formulación crítica a la artificialidad del género, escenifican el horror e invierten “el esquema de representación del otro, en donde Latinoamérica y lo latinoamericano son sinónimos de monstruosidad” (2017, posición 360). Aunque el primer elemento no resulta aplicable, bajo ningún esquema, en la escritura de Mónica Ojeda el género encuentra sus propias condiciones, que a veces hace patente una estética gótica andina y otras se instala en un plano más general que suele cruzar fronteras genéricas sin soltar el horror, a través del uso de topografías que se enmarcan tanto en la montaña —“El mundo de arriba y el mundo de abajo”— como en la ciudad “*Slasher*”, y en la intimidad de otros espacios de contención que no son, ni podrían ser el castillo, típicamente inglés, sino uno que en su carácter de cotidiano potencializa el horror, la casa.

como centro del desarrollo de un tipo de novela con especificidades tanto en Europa como en América; pese a que su atención se dirige a la primera, el crítico literario afirma:

There is, however, one element which, albeit in a vast variety of forms, crops up in all the relevant fiction, and that is fear. Fear is not merely a theme or an attitude, it also has consequences in terms of form, style and the social relations of the texts; and exploring Gothic is also exploring fear and seeing the various ways in which terror breaks through the surfaces of literature, differently in every case, but also establishing for itself certain distinct continuities of language and symbol. (2013, p. 18)

Aunque Punter coloca la categoría del miedo como aquello que engloba al terror y al gótico, lo lleva del punto temático al punto material de la escritura, aspecto en el que el desarrollo de este trabajo coincide con la variación de considerar más que, al miedo, al horror, el cual, en efecto, tiene consecuencias en la forma y el estilo de los textos; la propia escritura sería una exploración del horror a través de la palabra. Si el horror se manifiesta en el cuerpo de quien lo experimenta, también se revela en el cuerpo de la escritura, una escritura-cuerpo dislocada. Mónica Ojeda lo hace patente a través de la disposición gráfica de la página, en la que la prosa se agrieta para dar sitio a espacios en blanco que sugieren silencios.

El espacio en blanco, punto de manifestación de la palabra no corresponde a la “nada”, es el lugar de interacción, cuyos resultados se perciben en la forma en la que el espacio cambia, al ser la “potencia signifiante” (Jitrik, 2001, p. 17) de la letra sobre la página. En ésta, la línea que se quiebra se recupera en una dimensión poética que recubre todo el texto. Noé Jitrik afirma:

El blanco pugna por no ceder a la inscripción que, al producirse, crea un ritmo específico, y en lo que subsiste, pone en evidencia que no es tan sólo el sitio en el que se realiza la inscripción sino un ‘fondo’ que le permite constituirse. El espacio, entonces, se resignifica en el ritmo que se crea, para la mirada, entre lo que la inscripción intenta cubrir y el intento de hacerlo: el ritmo es lo que ‘significa’.” (2001, p. 18)

Aunque las observaciones del crítico literario argentino se piensen para el espacio del poema, con miras a establecer un modo de concretar imágenes en el “fondo” que constituye la escritura, la cualidad del espacio en blanco muestra un valor similar en ciertos usos de la prosa —en el de Mónica Ojeda, por ejemplo— en tanto el cambio de alineación de la cadena de significantes, expuesta a la derecha en algunas partes del texto⁴², implica un ajuste en la

⁴² Considérese la disposición del cuento, páginas 31, 39 y 43.

percepción del lector y que ahondan en lo repulsivo o en el misterio. Lo anterior, propio del estilo narrativo de la escritora ecuatoriana, implica un reconocimiento consciente del silencio como generador de significado, según lo deja ver tanto en sus novelas *Nefando* y *Mandíbula* como en los cuentos de *Las voladoras*; de la misma manera, en varias entrevistas⁴³ se hace explícita su intención de potencializar la escritura a través del trabajo con sus pliegues acústicos.

El silencio “es creación cuando el escritor deja en blanco una página ahí donde el lector esperaba una respuesta” (Le Breton, 2001, p. 56). En el caso de la narrativa de Ojeda, este uso del silencio instala al lector en una atmósfera en la que lo humano convive con lo monstruoso, que también tiene arraigo en lo humano, punto que reafirma, en “Cabeza voladora”, el sonido de las cabezas surcando el viento. En el caso de “Sin nombre” y “Réflex” debe tenerse en cuenta que la antología que reúne los relatos posee en el título *El silencio de los cuerpos* los dos lexemas que guían el flujo significativo de su contenido, por tanto, el silencio al que hace referencia, no finca la pasividad de la ausencia, sino que justo explora su devenir. A través de la brevedad, Rivera Garza conjuga lo vertiginoso de la narración con la pausa descriptiva en el marco de un formato cuasi testimonial, que también es estrategia de Abril Posas, quien desde el pronombre “yo” afirma el silencio como una espera de justicia y muerte que se percibe siempre, desde la “zona visuográfica”.⁴⁴ En este orden de ideas, las propuestas de estas escritoras delinean una estética en la que las categorías o etiquetas que se les adjudica suelen actualizar algunos géneros; el horror puede establecer nexos con cualquier otro género, aunque las relaciones más evidentes se destacan con el gótico —sinónimo de horror y terror para muchos críticos—, el fantástico y hasta la ciencia ficción; sin embargo, sus coordenadas son difusas o móviles. La presencia del factor sobrenatural, de la mano del folklor latinoamericano o de la existencia del monstruo, suelen ser decisivos para el empleo de categorías que bajo el prefijo “neo”, por ejemplo, subrayan su condición actualizada de la

⁴³ Una de las entrevistas que considero más ilustrativa es la que se desarrolló en la Universidad de Alcalá (29 de abril, 2022) en el ciclo titulado *Fantásticas & Insólitas* donde la escritora profundiza en el tratamiento del lenguaje y en la escritura desde una perspectiva corporal.

⁴⁴ En vínculo con la propuesta de Noé Jitrik relativa al blanco como fondo de la inscripción, el planteamiento de Viviana Cárdenas quien, a través de las formulaciones de Nina Catach (1994), reúne en términos de zona visuográfica la noción de *puntuación* de Catach, la cual engloba a esta en un sentido que abarca tanto el ejercicio del escritor como el del tipógrafo, corrector y editor que puede funcionar como morfograma o logograma. De esta manera “las marcas de la zona visuográfica operan sólo a través de la vista, pues permiten jerarquizar y organizar visualmente lo escrito al introducir segmentaciones en lo que de otra manera se presentaría como un *continuum*” (Cárdenas, 2001, p. 121).

configuración que homenajea o satiriza a la de origen, misma que es, muchas veces, importada de estéticas europeas.

En Latinoamérica la literatura de horror y la fantástica encuentran un lugar propio, derivado de las herencias culturales y las determinantes históricas; en lo fantástico siempre se percibe el horror o el terror como parte de la inestabilidad que se genera en el choque de dos manifestaciones de realidad-mundo diferentes, mientras que el horror no está condicionado a la evanescencia que supone lo fantástico. El siglo XX ofreció exponentes de tal mérito que garantizaron su permanencia en la historia de la literatura de estas líneas genéricas como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Amparo Dávila, Silvina Ocampo, José Emilio Pacheco, entre otros y otras que forman una vasta red que se extiende a lo largo y ancho del continente.

Sin embargo, las etiquetas parecen no satisfacer la producción del siglo XXI; con énfasis en la segunda década, se suele recurrir a la recuperación de fórmulas cuya operatividad resultó plausible en contextos históricos específicos como la denominación del “boom latinoamericano femenino” en referencia al auge literario de las décadas del 60 y 70 en Latinoamérica, con el distintivo de que ahora la escritura con firma de mujer es mayoría. Sin embargo, más allá de esta consideración que en mucho se debe a estrategias editoriales y que ha sido rechazada por algunas escritoras, según se explicó en el capítulo anterior, considero que sí es posible observar un elemento en común, la incursión de elementos de horror/terror. En este tenor es posible observar la influencia de íconos del género que van desde P.H. Lovecraft hasta Stephen King. Mariana Enriquez afirma: “Escribir terror desde América Latina implica incorporar nuestros miedos sociales” (2021), el planteamiento relativo a los “miedos sociales” es el principio del que se nutren las representaciones contemporáneas, pues el siglo XXI posee el registro indeleble de las políticas de la muerte.

Los miedos sociales se hacen patentes en el realismo urbano, trazo genérico que entiendo como un posicionamiento de la ciudad y cada uno de los lugares que la conforman en calidad de espacio de significación; por tanto, la estructura urbana de la ciudad es, además de materialidad, un indicador de organización social, económica y política en la que se manifiesta la subjetividad de sus habitantes, de tal manera que el horror tiende a potencializarse según determinaciones de los espacios. En comunión con lo anterior, puede afirmarse la

existencia de un perfil escritural que Isabel Zapata menciona como *terror social latinoamericano*:

mujeres diciendo lo indecible sobre los terrores colectivos que surgen de un contexto histórico y social particular: Mariana Enriquez, Liliana Blum, María Fernanda Ampuero, Ariana Harwicz, Fernanda Melchor y un largo etcétera. Este nuevo canon en formación, junto con sus límites permeables (por decir lo menos) entre lo terrenal y lo sobrenatural, nos enfrenta a una dura realidad en la que lo macabro se esconde a plena luz del día y los fantasmas son engendros que andan sueltos por ahí y con los que caminamos por la calle, codo a codo. (2020, p. 161)

Esta manifestación de terror social latinoamericano, que se puede mirar desde la dupla terror/horror, posee un tinte político, que si bien es cierto no podría afirmarse que abarca la totalidad de la producción del siglo XXI, sí da cuenta de una presencia de intereses en común a la luz de las cualidades diferenciales de las escrituras, en este caso necroescrituras. El arte político, imposible para algunos después de Auschwitz, es una de las dimensiones desde las cuales podría considerarse un vínculo con el auge del terror/horror social latinoamericano. En consecuencia, la línea de pensamiento de Mieke Bal resulta productiva al explicar la dimensión política de la representación según dos aspectos:

1. La conexión del arte con el mundo sobre la base de una soberanía (ficticia) que suspenda las preocupaciones inmediatas, pero sin posicionarse a favor de la contemplación desinteresada kantiana.
 2. Abrirse camino a través de la indiferencia del sujeto contemporáneo. El afecto es el medio que, al distinguírsele, lo separa del sentimentalismo o la identificación.
- (2020, p. 286)

Desde esta perspectiva, la naturaleza ficcional del arte debe poseer la facultad de propiciar un eclecticismo perceptivo, de tal modo que el lector reconozca el espacio de separación que media entre él y la realidad de la escritura; el lector sería capaz de un desarrollo reflexivo y responsable del mundo a partir de la experiencia estética. Por tanto, las estrategias artísticas fundan gran parte de su logro en el alejamiento de la banalización de “situaciones de relevancia política”, términos que resultan profundamente sugerentes desde la mirada de Bal y que obligan a considerar los dos aspectos que la teórica menciona a partir del hecho de que la práctica del lenguaje es, como afirma Rivera Garza, política. Ejercicio que involucra una manera de escribir tanto como una manera de leer, en este sentido existe un trabajo de implicación.

El terror/horror social latinoamericano, entonces, es una forma de hacer visible el gran cúmulo de oposiciones, contradicciones y poderes frente a los que el ser humano se posiciona y participa de ellos. Esta línea de escritura en la que se ubican los textos de Rivera Garza, Abril Posas y Mónica Ojeda, explora justo ese sentido de lo político en el que la representación no hace tolerable la violencia; por más que el centro del horror se sostenga en el artificio, se reafirma que no hay belleza en la violencia, hay una constante crítica. No obstante, la forma de *extrañar* el lenguaje brinda la pauta para que la mirada, en el sentido que rige este capítulo, sea poliédrica; por ello, el acontecimiento central de los relatos genera la posibilidad de reconocer distintas facetas.

En el caso de “Cabeza voladora”, la figura de la Uma es potencialmente la manifestación de una subjetividad política que, desde el orden simbólico femenino, irrumpe en el espacio del crimen para hacer presente lo ausente a través de su sabiduría ancestral, donde el uso de hierbas, cantos y danzas exponen otro modo de procesar la muerte, otro medio que libera o castiga la falta, según se explicó con anterioridad. En consecuencia, se posibilita una explicación de lo siniestro, donde la cabeza voladora hace patente la violencia en su máxima expresión, del mismo modo que subraya la culpa de no asumir sentido de comunidad y, por tanto, de no cuidar de la *otra*, así como de la presencia negada del deseo sexual por la joven. A través de esta mirada poliédrica, la narrativa se ofrece como medio para sondear los niveles de complejidad de un estado de cosas frente al que no se puede ser indiferente, tal como la anciana y su mirada obsesivamente anquilosada en la violencia o como el proceder que reinterpreta la noción de justicia, caso de “Réflex”.

En la exploración del sentido de los talleres literarios, Rivera Garza indica: “si el horror nos deja paralizados, despojados hasta de la condición humana que nos vuelve otros y nosotros, las comunales de la escritura pueden, sí, ser la compartencia que, en su mismo celebrarse, celebra esas formas fundamentales del estar-en-común: el diálogo, la mirada crítica, la práctica de la imaginación” (2019, p. 42). La segunda década del siglo XXI, en Latinoamérica, formula las bases de un macro taller de la escritura en la que la mirada crítica al feminicidio da forma a la estética del terror/horror social con marca de género, según se prueba a través de la narrativa objeto de estudio, así como en una larga lista de escritoras para quienes las implicaciones de la vida frente al escenario de muerte no se pueden reducir a estadísticas.

2.2 Mecanismos nominales del horror en las propuestas de Orfa Alarcón y María Fernanda Ampuero: “Bato”, “Edith” y “Lorena”

El marco de las necroescrituras integra, a través de sus diferentes modos de ensamblaje, el terror y horror como elementos inherentes a un lenguaje que se constituye sondeo de los abismos de la violencia y la muerte. En este sentido, el *terror* y el *horror* están engarzados a las dos últimas, de manera que es posible partir de ellos para seguir la línea de hipótesis que justifica las expresiones necroescriturales del siglo XXI, la cual se sustenta en el hecho de reconocer la formación de un canon⁴⁵ cuyo eje de sentido resulta ser, precisamente, el *terror/horror social latinoamericano*.

Ello tiende al uso de esta etiqueta desde una doble perspectiva: como tema⁴⁶ y como registro de escritura, verificable en la estilización de cada propuesta. Temáticamente, el origen de la configuración de terror/horror social, puede dilucidarse a través de la triada: violencia, necropoder y crimen organizado —narcotráfico— sobre la base de una masculinidad depredadora, en el marco del capitalismo neoliberal, que Sayak Valencia (2016) interpreta como *capitalismo gore*.⁴⁷ Así, de los vastos posicionamientos teóricos en torno a la violencia, el de la filósofa mexicana parte de las constantes latinoamericanas para expresar una concepción de la naturaleza de la violencia como una herramienta de

⁴⁵ Naturalmente, ello requiere pensar en una red de escrituras, la mayoría de ellas con firma de mujer que, desde el gótico, el fantástico, el realismo urbano, la ciencia ficción y otros registros genéricos, posea como elemento común el terror/horror, en este sentido se reconoce un nutrido grupo en el que se encuentran Samanta Schweblin, Mariana Enriquez, Agustina Bazterrica, Michelle Roche Rodríguez, Liliana Colanzi, Giovanna Rivero, Sara Uribe, además de los nombres de las escritoras objeto de este trabajo.

⁴⁶ Esta noción se sigue de la perspectiva de Boris Tomashevski para quien el tema es una “categoría sumaria que une el material verbal de la obra” (1970, p. 203), aspecto que permite observar elementos reiterativos según las particularidades de la época y su conexión con tradiciones literarias, en este orden de ideas, el teórico ruso enfatiza la presencia del “elemento emocional” como el modo de atraer y retener la atención, este nivel de productividad se puede empatar con la llamada *efectividad* del lenguaje, en este caso literario. La tradición literaria del terror, desde su raíz inglesa, desarrolla una forma de *gótico polémico* que, según el pensamiento de Lucía Solaz (2003) se explica con una marca ideológica radical con la intención de propiciar una conciencia social en torno a las problemáticas más notables de su tiempo, siglo XIX.

⁴⁷ En apego a la tesis de Mary Luis Pratt, relativa al retorno de los monstruos, Valencia recupera la figura del *endriago*, monstruo que aparece en la novela de caballería *El amadís de Gaula* para, analógicamente, explicar el tipo de sujetos que, desde la violencia extrema, permean el capitalismo gore haciendo de ella “una forma de vida, de trabajo, de socialización y cultura” (2016, p. 103). De ello, se debe subrayar el hecho que ya sea como analogía o a través de la exploración de sus manifestaciones que buscan explicar los conflictos económicos, sociales, incluidas las relaciones sujeto-espacio-territorio como el chupacabras —México— o el pishtako —los Andes—, “las apariciones de lo monstruoso expresan los asaltos a los cuerpos, la integridad individual y comunitaria que caracterizan el momento actual. Las historias de lo monstruoso alegorizan de manera muy exacta las fuerzas desagregadoras del neoliberalismo voraz y predatorio” (Pratt, 2007, p. 24). De este modo, se comprende como el monstruo es temática y estilísticamente un elemento determinante de estas narrativas de terror/social.

autoafirmación personal, tanto como un modo de subsistencia, elementos visibles prioritariamente en territorios fronterizos⁴⁸, tal como lo subrayan los textos de Posas y de Rivera Garza, así como muchos más, entre los que podría destacarse *Antígona González* de Sara Uribe (2012), texto que, desde la reescritura del mito de Antígona, transforma la tradición de la tragedia para lograr un palimpsesto de la desaparición forzada en el norte de México.

Ahora bien, las tres estructuras enfocadas en los apartados anteriores enfatizan la violencia feminicida como una producción reiterada de “la cosificación enajenante de las mujeres: usables, prescindibles, maltratadas y desechables” (Lagarde, 2020, p. 98), que se mira desde la condición de las sobrevivientes en tanto sus ejecutantes han creado una red de mecanismos que podrían convertir en víctima a cualquier mujer o cuerpo feminizado. Por tanto, este apartado pretende profundizar en el uso de los nombres o etiquetas que hacen posible una lectura de los cuerpos en calidad de textos, para lo cual el diálogo con los posicionamientos de Sayak Valencia, tanto como de Rita Segato, me permitirán probar cómo a través del nombre y su vínculo con el insulto, como unidad léxica, se activa el mecanismo de construcción de identidad de las personajes dejando en evidencia las estructuras de necropoder subyacentes en la cultura que conducen al feminicidio y transfeminicidio sexual sistémico. Lo anterior se estructura desde un orden de enunciación en el que se mantiene la voz en primera persona, sin embargo, a diferencia de los textos anteriores, uno de los que este apartado incluye —“Lorena”— implica la voz de la víctima, mientras que los otros dos —“Edith” y “Bato”— siguen una voz en tercera persona, testigo o cómplice de la violencia.

Este último forma parte de la antología *El silencio de los cuerpos*, mientras que los dos primeros se integran a *Sacrificios humanos*, texto cuya etiqueta atraviesa semánticamente la estructura de todos los cuentos que contiene, y cuya relevancia se hará explícita más adelante. Es importante considerar que el trabajo escritural —*Perra brava* (2010), *Bitch doll* (2013) y *Loba* (2019) de Orfa Alarcón se caracteriza por la representación de la violencia en contextos que suelen estar gobernados por el narcotráfico. A este respecto existe una problematización del rol de la mujer desde un protagonismo que se desplaza en los extremos

⁴⁸ En el territorio de la ficción, el centro y el norte, así como la zona desértica de la nación mexicana son referentes reiterativos que acentúan las dinámicas de contraste entre dos culturas: la anglosajona y la latina; contraste que se rige por la permisión, la prohibición y el cruce, factores que complejizan el tema la seguridad y derechos humanos bajo las consignas de tráfico de personas, armas y drogas.

de la sumisión y la dominación, base sobre la que el horror⁴⁹ de la violencia genera sus redes de control. En el caso de la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero, cuya creación se decanta hacia el cuento y la crónica, es observable tanto en *Pelea de gallos* (2018) como en *Sacrificios humanos* (2021) una escritura performativa en la que el terror es la estrategia estética que le permite exacerbar la realidad de tal manera que no pueda pasar desapercibida, lo que hace notable, entre otras cosas, su concepción de violencia:

La violencia contra la mujer, es todas las violencias para mí [...]. Permitir que desaparezcan y mueran mientras tú y yo estamos hablando y que esté pasando en este momento, así como la crianza diferenciada por los roles de género (mira que estoy metiendo con toda la intensidad feminicidios junto a crianza), todas esas diferencias, son actos de violencia cotidianos que todos tenemos asumidos. (Ampuero, 2018)

La cotidianidad, foco de reflexión de la autora, así como de todas las que se integran en este trabajo debe pensarse desde su dimensión temporal reiterativa en la cual, la humanidad, en el marco de un espacio, construye su significación. Por tanto, la cotidianidad es una *práctica* estructurante de hábitos, discursos y violencias ensombrecidas. Así, la propuesta de estas escritoras tiende a *desautomatizarla* mediante el terror, pues, como afirma Ampuero, este “apela a una parte bien primitiva del cerebro, pero al mismo tiempo [...] permite hablar de dolores humanos y conmover en el espectador una parte de su alma que la hace universal” (Ampuero, 2021).

2.2.1 Palabra y cuerpo: el nombre, dispositivo de la violencia

En comunión con las afirmaciones que inauguran este capítulo, la realidad ficcional se crea a través de un ejercicio de hipotiposis, en este, el nombre posee la cualidad de constituir al sujeto y al objeto. Sin embargo, el nombre propio es portador de una cualidad diferencial que hace que “función[e] como [...] campo de imantación de los semas” (Barthes, 1970, p. 74); el sema, según explica Roland Barthes, es un *punto de partida* del sentido, connotador cuyo significado posee el registro de un adjetivo o atributo. Más aún, “el sema va unido a una ideología de la persona [...] la persona no es más que una colección de semas [...] Desde el

⁴⁹ Para algunos estudiosos de la narrativa de Alarcón, principalmente de la novela *Perra brava*, el desarrollo de la narcoestética que logra la escritora regiomontana tiene como ejes al horror y la hiperviolencia, donde la masculinidad hegemónica es productora de monstruos, cuyo fin es la propagación de la muerte. De este modo, se le integra a la serie artística de la narcoliteratura o de la “novela de descomposición social”. (Guerrero, 2016; Leal, 2022; de Velasco, 2014)

momento en que existe un Nombre (aunque sea un pronombre) hacia el que afluir y en el que fijarse, los semas se convierten en predicados, inductores de verdad, y el Nombre se convierte en sujeto” (1980, pp. 160-161). Nótese que el nivel de importancia se enfatiza con el propio uso de la mayúscula, al operar como un espacio de vertimiento de valores que permiten que la estructura del personaje signifique. Ahora bien, ¿cuál es la vinculación que establece esta línea de explicación en el ámbito de las necroescrituras? La representación, en los casos de “Bato”, “Edith” y “Lorena”, condensa en los nombres la complejidad significativa de los cuerpos: los nombres enuncian cuerpos que se piensan, reflexivamente, como espacios propios de materialización del deseo y como soporte de la escritura, por tanto, el nombre-cuerpo es memoria activa de las violencias convertidas en tradición. Obsérvense los núcleos argumentales de cada relato.

De Orfa Alarcón, la diégesis de “Bato” rememora los acontecimientos en torno a un par de hermanas adolescentes, de madres diferentes que se ven obligadas a compartir casa, habitación, un nuevo núcleo familiar padre-madre, así como las obligaciones que trae consigo el convivir en espacios comunes. Desde una voz en primera persona, la personaje sin nombre inicia el proceso de reconstrucción de la desaparición de la hermana cuya identidad se establece a través de dos etiquetas⁵⁰: Bato y Adelaida. En este tenor, la voz narrativa da cuenta de la difícil, cuando no imposible, integración de Adelaida al nuevo núcleo familiar, en el que se ha aprendido que el cuerpo determina roles, relaciones sociales y expectativas de vida por rango de edad. Por tanto, al no ser poseedora de un cuerpo y de un comportamiento que se encuentre dentro de la norma familiar y cultural establecida, se convierte en el elemento que detona las reacciones violentas de quienes le rodean, empezando por la adjudicación de la etiqueta “Bato”. El amplio espectro de reflexión que logra establecer la narrativa radica, en gran parte, en el reconocimiento corporal que se establece entre hermanas; es decir, en el espacio de significación ubicado en el desarrollo de imágenes de sí mismas que son, al mismo tiempo, contradictorias y complementarias, en cuyo conflicto se siguen perspectivas que explican el transfeminicidio⁵¹.

Por su parte, “Edith” de María Fernanda Ampuero, reescribe el mito de la mujer de Lot, con anclaje en el génesis bíblico, desde la perspectiva de Edith, no como la mujer

⁵⁰ La fórmula “etiqueta semántica” perteneciente a Philippe Hamon y explícita en el apartado anterior, se empleará en adelante como “etiqueta”, en tanto sinónimo de “nombre”.

⁵¹ Entendido como el acto de privar de la vida a una persona por su expresión de género, real o percibida.

pecadora y desobediente a la que le ha conminado la tradición judeocristiana, sino como ser cuya naturaleza humana la obliga a pensar su cuerpo en función del deseo y el erotismo de las que puede ser objeto y sujeto, a través de relaciones extramaritales, del mismo modo que propicia un conflicto ético, precisamente desde la plataforma del deseo abyecto del que son objeto sus hijas pequeñas. De esta manera, mientras ella experimenta el placer, sus hijas se encuentran en un ambiente de terror sexual propiciado por su anciano padre. El nombre, entonces, supone una carga significativa que, en la inversión semántica respecto del hipotexto, encuentra la vía de hacer patente la expresión del terror y horror ancestrales vinculados con una sacralidad patriarcal que devienen feminicidio.

En el caso de “Lorena”, de la misma escritora ecuatoriana, la voz en primera persona hace visible la violencia que emerge de la condición de ser mujer latinoamericana, estigmatizada en Norte América por el color de piel, el uso de la lengua con matiz latino y la pobreza. Lorena, migrante pobre, en país de migrantes de primera clase, expresa la fantasía de integración personal y social al unirse en matrimonio con Jonhy, hombre que después de representar la sensualidad del sueño americano materializa todos los terrores sociales a los que se puede enfrentar una migrante: discriminación, violencias —con énfasis en la sexual y psicológica— así como la muerte. Frente a un escenario de posible feminicidio, su contraparte, el homicidio, se perfila resultado de una decisión de vida.

La constante que singulariza cada propuesta se funda en el tratamiento de los nombres; a través de ellos el ámbito de la representación encuentra asidero que explica el cuerpo femenino en un movimiento de apropiación y desapropiación constantes. En tal orden de ideas, el personaje que logra articular Orfa Alarcón encarna al cuerpo disidente, cuya existencia se hace visible cuando corporalmente desaparece. Su proceso de construcción se determina por el acontecimiento de la desaparición:

BATO ME PIDIÓ QUE LA ACOMPAÑARA AL CENTRO. [...] No pedí tener otra hermana. No lo desee siquiera. Nunca. Mucho menos una *así*⁵². Especialmente una *así*. [...] No era el cabello cortado como hombre lo que más me molestaba de la intrusa, ni su gordura, ni sus playeras de los Tigres tres o cuatro tallas más grandes que la suya, o que trajera los dedos llenos de anillos de fantasía. Tampoco mi mayor molestia residía en su risa fácil, o en que usara colonia de hombre. (Alarcón, 2015, p. 23)

⁵² Modificación tipográfica para efecto de estudio.

La afirmación declarativa apertura el acto de habla con la etiqueta que el Diccionario de mexicanismos reconoce como un coloquialismo que designa a una persona, sea hombre —bato— o mujer—bata—; en ambos casos, el género del sustantivo se define con la claridad lingüística de quien enuncia. No obstante, en la secuencia se hace explícita una inversión semántica, donde el sustantivo común se proyecta en calidad de nombre propio que, aunque no pertenece a la clase, funciona como tal; por ello aparecerá en todo el discurso con la mayúscula correspondiente, acentuando la consigna hegemónica en torno a la apariencia de un cuerpo femenino que, en este caso, tiende a lo masculino. A la cualidad filial, que también se declina, le sigue el uso singularizante del adverbio demostrativo “así”, palabra que suele anteceder a un adjetivo, pero que en este uso de la lengua apunta a lo que no se puede, no se quiere o no sabe nombrar, imposibilidad destacable en la correlación con “especialmente”, adverbio que otorga la cualidad de singularidad a la zona difusa en la que se constituye el acto de nombrar. La negación que abarca tanto la relación consanguínea como la particularidad difusa de la hermana se concentra en la etiqueta Bato.

El proceso de imantación sémica relaciona al nombre con el cuerpo; en la observación puntual de la serie descriptiva, los ejes: cuerpo, hábito y actitud se presentan como parte de un razonamiento que pretende dar luz a un comportamiento, el del rechazo o la negación. Desde una perspectiva antropológica, la etiqueta reafirma que “in every society, the human body has a *social* as well as a physical reality. That is, the shape, size and adornments of the body are a way of communicating information about its owner’s position in society. This includes information about gender, social status, occupation and membership of certain groups” (Helman, 1990, p. 41), la identidad que brinda el cuerpo supone una vía de inclusión a grupos sociales, en tanto existe una resignificación del mismo en su dimensión física, por el discurso social como generador de expectativas y de esquemas de validación a través de los cuales la presencia del cuerpo se acepta o se rechaza. De este modo, el cabello corto, la gordura, así como la forma de actuar y de portar objetos que no se encuentran dentro de las convenciones de realidades corporales aceptadas socialmente traen como consecuencia la exclusión o la imposición de la conversión.

Dado que el nombre es “catalizable, se lo puede llenar, dilatarlo, colmar los intersticios de su armadura sémica con una infinidad de agregados” (Barthes, 1970, p. 82), la forma en que se representa al personaje potencializa el contraste:

—Bato, estás estorbando la pasada. Vete al cuarto — la corrí un día que estaba harta de verla ahí, afeando la estancia.
—Me llamo Adelaida — tuvo por fin el valor de confrontarme.
—Pues yo te voy a seguir diciendo Bato mientras te sigas vistiendo como hombre.
(Alarcón, 2015, p. 26)

Ello obliga a considerar que el primer agregado que llena al nombre puede proceder de su raíz etimológica, en este caso empleada para sostener el tópico de la apariencia, pues derivado del germano *Adelheid* implica una naturaleza, carácter o aspecto noble. Evidentemente, esta selección del nombre remite a un afán de correspondencia semántica con las identidades de las personajes, en la que, desde distintas perspectivas, se explique el vertimiento de valores que, por no coincidir con el patrón, no se aloja en el nombre que le pertenece sino en su reinvención. Esto responde a una comprensión determinada por categorías binarias, de tal modo que ya sea bajo el régimen del sustantivo propio o del uso del sustantivo común, los nombres dividen parcelas de realidad por género. En el escenario donde el esposo y padre es el “soberano” de su estructura familiar, las representaciones de la mujer se encuentran enmarcadas en el ámbito de lo doméstico, núcleo en el que las hijas aprenden, desde etapas tempranas, los roles que determinarán su existencia en la sociedad, así como el potencial rentable de sus cuerpos. Estos elementos, reiterativos en las narrativas seleccionadas, poseen una dimensión particular que sirve, en el caso de “Bato” para exponer desde la presencia de tres hermanas: Katya —hija mayor—, la narradora y personaje sin nombre y Adelaida —hija menor— las perspectivas del cuerpo-nombre de mujer:

Pensé en Katya y en cuanto quería ser como ella cuando le hicieron los quince, y a mí me parecía la muchacha más bonita del mundo. Yo tenía trece y mi mayor orgullo en la vida era mi hermana. Por eso cuando supe que tenía una hermana menor, jamás hubiera pasado por mi mente una marimacha de noventa kilos. [...] Mi cara entre esos dos enormes cachetes no me permitía negarlo: desde el primer momento reconocí en Adelaida a mi hermana. (Alarcón, 2015, p. 25)

La forma de nombrar de manera directa a la hermana menor se consolida en el término *Bato*, mientras que se le piensa con la etiqueta *marimacha*. Existe en ello un uso peculiar de las formas masculina y femenina, verificable en las vocales “o” y “a”; en el primer caso, responde a la dupla hombre-mujer; en la segunda, a mujer-hombre. De tal manera que en ambas manifestaciones se acentúa la burla. El diccionario de la RAE reconoce la palabra *marimacha* como nombre o adjetivo coloquial despectivo; sin embargo, es el término

marimacho, resultado de la formación de la apócope de María y del sustantivo macho, el que hace explícito en su única entrada: “Mujer que en su corpulencia o acciones parece hombre”. Es notable el hecho de que la categoría del “parecer” resulte tan significativa para la construcción genérica; obras del siglo XVII, como *Esto sí que es negociar* del dramaturgo español Tirso de Molina, exponen el término bajo el mismo sentido pero como un hecho denunciante, en tanto resulta una transgresión a la norma⁵³. Los tipos de nominación subrayan la falta de correspondencia enfocada en el modo de proceder⁵⁴ de la persona, anclado en la imagen corporal. A ello se suma la cuestión del peso en el caso de “Bato”, la representación acumula en el nombre los atributos que el pensamiento contemporáneo ha estigmatizado negativos.

En consecuencia, el sobrepeso es el tópico que exalta la contraposición corporal definitiva entre las tres hermanas, el rechazo posee su origen en el repertorio de imágenes invalidado por la colectividad que observa en el adelgazamiento del cuerpo femenino la norma de belleza; por supuesto, ello responde a estructuras ideológicas de cada época. En los albores del siglo XX se recuperaron los planteamientos estéticos griegos que proclamaban un tipo de belleza fundada en la esbeltez y la juventud, entre otras. Así, “la gordura además de su aspecto estético se convierte —con realismo— en anuncio de enfermedades [...] y también en un estigma social no solo por las bromas y caricaturas que hacen de su vida un martirio sino por la exclusión social” (Basante y Puerto, 2016, p. 40). Por tanto, “marimacha de noventa kilos” es una etiqueta polisémica que condensa diferencia y fealdad, dejando al descubierto no solamente la violencia del lenguaje, sino un contexto que presenta las condiciones propicias para incentivar un tipo de transgresión que se funda en tendencias

⁵³ En el acto II, escena XVIII se enuncia: “Buen hombre, ¿acaso habéis visto / en Palacio dos serranas/ /vestidas de...? ¡Ay Dios! ¿Qué es esto? / ¡Firela! ¿Vos atacada? / ¿Sois danzante o volatina? / ¿Quién os volvió marimacha? / Al santo oficio os acuso. / ¡Verá el mundo qué tal anda!” (Molina, 1985, p. 272) El verbo “atacar” se empleaba para el modo de vestir masculino, así la pregunta equivalía a ¿tú vestida de hombre?, mientras que el sustantivo “volatina” refería a la persona, por regla, hombre, que, al caracterizarse de mujer, producía un efecto cómico, según se explica en la edición crítica de consulta. En el contexto de la escena, la transformación resulta escandalosa por observarse en el cuerpo de una mujer; si era inmoral que un hombre tuviera que vestirse de mujer para poder lograr una representación dramática, el que una mujer pareciera hombre incrementaba la alteración por violación a la norma legal y social.

⁵⁴ El diccionario de uso del español de María Moliner (1998) expresa que un marimacho es una “mujer de aspecto y modales masculinos”, de tal modo que empata este significado al de los términos machona, machorra y machota. Adicionalmente, este diccionario contempla como acepción final, lesbiana. En tal sentido, es significativo considerar la variación del término que apunta a una orientación sexual más que a modificaciones de códigos de conducta, cuya expresión suele equipararse a una transgresión en los roles de género fincados por la cultura.

ideológicas sobre la imagen corporal. Aunque son muchos los factores que las sostienen, es en la estructura familiar donde el rechazo encuentra sus raíces, aspecto que se decanta en el ámbito de la representación; María Fernanda Ampuero lo explica como parte de una dinámica que se establece en la infancia:

Pero a veces a eso [a la muerte] te lleva el sistema, y ese es el terror cotidiano, ese entre tantos, y les pasa a miles de mujeres [...] Hay una cosa que te implantan cuando eres pequeña y con lo que tienes que batallar todos los malditos días. Eso es lo monstruoso: verse frente al espejo y pensar ‘qué asco; cómo puedes estar tan gorda, cómo puedes estar tan vieja’. Y sin embargo es lo que nos han enseñado a las mujeres. O estar replicando una misma esas violencias, expandiéndolas, multiplicándolas, aún sin quererlo... (2023)

En tesitura similar a los relatos estudiados con anterioridad, es conveniente observar el afán que existe en la construcción de cada personaje por hacer mirar la complejidad de las identidades que se construyen desde voces que también poseen una identidad, exploración ambivalente que desde la primera persona intenta ofrecer argumentos sobre el porqué del rechazo y el porqué de la desaparición/muerte de la hermana adolescente, de tal manera que lo relevante recae más que en esta última, en la propia narradora. No obstante, en la mirada a los objetos personales se encuentra el sema que nutre el sentido del lexema *bato*, lo raro — lo freak⁵⁵—. En la enunciación del relato se indica:

Bato no va a la escuela, perdió el año y hasta el próximo entrará a tercero de secundaria. Como no tiene amigos dibuja monos. [...] En una de las páginas aparece yo en la hamaca del patio, llorando, Bato, atrás de mí, me abraza consolándome [...] Páginas más adelante aparece Bato llorando, en una jaula como de circo, y nadie la acompaña” (Alarcón, 2015: 27).

La autoimagen toca la frontera del espectáculo circense donde el cuerpo se exhibe como atracción, pero siempre en perjuicio del exhibido, pues la noción de lo humano se desdibuja al servicio del capital de lo anormal, lo raro o lo diferente. Este hecho, totalmente normalizado en la realidad fáctica del siglo XIX, queda expuesto en la narrativa del XXI como una forma de representación de los regímenes de subjetividad que se configuran con base en la violencia y que derivan en una visión horrorizada de los cuerpos propios y ajenos.

⁵⁵ Empleo este adjetivo para hacer referencia a lo anómalo o la calidad de monstruoso que se adquiere por presentar discordancia con formas preestablecidas, significado en el que “Bato” encuentra un punto de encuentro con “Freaks”, cuento que cierra la antología *Sacrificios* de María Fernanda Ampuero, de cuya estructura emerge una visión de cuerpos y comportamientos disidentes que encuentran en su exhibición una forma de violencia rentable.

Ahora bien, a las formas del nombre que se establecen desde el criterio de la visión filial, le siguen las de una masculinidad que se acciona sobre la base del necropatriarcado⁵⁶. Lo anterior implica ejercer la violencia que parte de la negación o cancelación de la identidad al suprimir el nombre propio y suplantarlos por el insulto, y concluye con acciones que operan de manera directa sobre el cuerpo:

No era suficiente con tener que compartir mi habitación con ella, con que le hubieran dado la cama junto a la ventana, con pasarme la tarde visitando a las vecinas para no estar en la casa, con soportar los comentarios de los morros de la cuadra: “¿Qué, es jota tu hermana?”, «¿Qué hago vieja a tu hermana?». A parte de todo, resultaba que Bato quería atención: ¿cómo se le ocurría pensar que la acompañaría al centro, si no iría con ella ni a la esquina?” (Alarcón, 2015, pp. 25-26).

La extrañeza ante lo diferente conduce, por tanto, a un quebrantamiento del lenguaje que se regocija en el tono agresivo reconocible en el uso de las palabras “jota” y “vieja”. El término joto, común en narrativas con personaje homosexual, es uno de los tantos que desde el siglo XIX se reconoce como ofensivo y discriminatorio, no obstante, su uso se sostiene a través de la maquinaria de la cultura en México. Derivado de lo anterior, se sigue el mismo criterio de operación empleado con Bato o con marimacha, es decir, la palabra “jota” intenta denigrar por falta de concordancia social entre cuerpo y modos de ser y hacer, es decir, se asume que la dupla sexo-género debe ser coincidente, pues la “identidad es el efecto de un contexto histórico-social de relaciones de poder. No hay identidad fuera de ese contexto” (Wittig, 2006, p. 31). Tales relaciones de poder emergen de la visión patriarcal que reconoce solamente estructuras binarias. Por tal razón, lo filial y lo social parecen ejercer, por derecho, la imposición genérica, régimen observable desde la asignación del nombre —Bato—; la hermana advierte seguir empleando la etiqueta si no hay un cambio de hábitos, las personas cercanas estigmatizan y amenazan, “hacer vieja” busca corresponder lo biológico con lo genérico como parte del llamado “pacto patriarcal”:

El pacto patriarcal mexicano (aunque [...] no se da solo en México), donde se firma tácitamente un contrato de impunidad y de falta de justicia en torno a los crímenes contra las mujeres trans y cis, y sobre las poblaciones minoritarias por raza/etnia, sexualidad y clase, hace que los ejecutores de esta violencia de género y sexual, regularmente varones heterosexuales, sean la mano armada del «soberano», en tanto

⁵⁶ El término, propuesto por Sayak Valencia, recupera la línea de pensamiento de Achille Mbembe respecto de la necropolítica en tanto “gestión y rentabilización” de la muerte normalizadas por el Estado, de este modo, el necropatriarcado refiere al “privilegio de ejercer las técnicas de violencia necropolítica otorgada por el patriarcado a la figura cuerpo del varón individual” (Valencia, 2020, p. 141).

que tiene el monopolio de las técnicas de la muerte para gobernar sobre el género, la clase, la raza, la disidencia sexual y la diversidad funcional. Sin embargo, hay que entender que este pacto es parte de la cartografía política de la masculinidad machista que sostiene el discurso oficial de la nación heterosexual. (Valencia, 2020, p.141)

Con la base conceptual de la *necropolítica* como punto de partida, la lectura transfeminista que Valencia expone orienta la plataforma conceptual del filósofo camerunés “hacia la gobernabilidad de los cuerpos de mujeres cis y trans” (Valencia, 2020, p. 140), cuya disidencia de estos últimos conduce a que sean tratados como enemigos a eliminar⁵⁷. Ello establece una base importante para pensar el relato de Alarcón desde la desposesión de los cuerpos en su relación con los nombres. Enunciar marimacho/a, joto/a o bato es proferir la identidad de un grupo minoritario que al alejarse del binarismo puede ser violentado, según la lógica del pacto patriarcal. En tal sentido, el nombre, en su calidad de insulto es el referente que orienta el trato que puede o debe darle cualquier miembro de la sociedad que se asuma “soberano”.

De este modo, “hacer vieja” es sinónimo de violación, lo que no se asume acto condenable en el contexto de la diégesis, aunque quien actúa y quien lo sabe le reconozca como violento, porque las formas de organización del actuante se mantienen a través de la validación de esa violencia. En esencia, su acción corresponde a la del soberano visto desde la microestructura espacial de una colonia donde existe un hombre que asume el poder a la luz de grupos con roles bien diferenciados, o en la casa familiar, microestructura donde quien construye y deconstruye las reglas es el padre. Lastimosamente, lo que Achille Mbembe (2011) planteó respecto de la necropolítica, creación de mundos de muerte resultado de la normalización del derecho soberano a matar ha sido una constante no solo en África sino en el mundo, verificable a través del desarrollo de la llamada civilización.

El ejercicio de rememoración de la voz narrativa en el relato de “Bato”, deja al descubierto el control de los cuerpos y los espacios que permite la implantación de un estado de terror/horror:

⁵⁷ Esta afirmación permite a reconocer, en la línea de pensamiento de Valencia, la propuesta del filósofo italiano Giorgio Agamben, quien profundiza en la manifestación de un “estado de excepción” como paradigma de gobierno a través del cual se observa una tensa relación entre *violencia* y *derecho*, dado que, en momentos de crisis o de emergencia suspende el estado de derecho a través de la violencia, cuando esto opera de manera prologada se implanta una política que trabaja con la muerte (Mbembe, 2011), tal como hizo el nazismo con los campos de concentración. En consecuencia, Valencia (2016) piensa, para la era global, esta exaltación de la vulnerabilidad tanto en el ámbito de lo público como de lo privado.

Un día mi mamá me mandó a la tienda a buscarla porque se tardaba mucho, y resultó que los mariguanos de la esquina la tenía arrinconada contra una pared. <<A ti lo que te hace falta es verga>>, le decía el Benny restregándole el pito, mientras sus amigos la tenían agarrada. [...] no sé de dónde saqué valor para llevármela. — Ni le digas a mi papá, no lo metas en problemas —sentencié a Ade.

Desde ese día, Bato ya nada más va a la tienda cuando la mandan, y si ve que cae la noche se sube a su cuarto a hacerse la dormida para ya no hacer mandados. De día se queda en la sala comedor, sentada a la mesa, dibujando monos en su libreta. Se aburre pero aguanta vara. (Alarcón, 2015, p. 26)

La creación y utilización de un léxico con el que se enaltece la virilidad e identifica al miembro sexual masculino como herramienta que permite tomar el control de los cuerpos es una de las maneras más comunes de hacer frente a los cuerpos disidentes; en esta tesitura, grupos de marginados, criminales o los propios integrantes de la familia pasan de la forma enunciativa de la violencia a la violencia directa que, en el afán por mantener las estructuras hegemónicas, buscan desarticular, recomponer. Tal desposesión del cuerpo, constante en el ámbito de las representaciones estudiadas, también hace evidente la lucha de poderes entre los grupos, ¿a quién pertenece el cuerpo?, ¿quién tiene derecho sobre él?, ¿quién es el soberano que, como tal, tiene el poder de autorizar vida o dar muerte? No meter en problemas al padre implica la intención de evitar la confrontación de poderes sobre el cuerpo, mientras el silencio normalizado acentúa el estado de terror en el que se establecen líneas espaciales y temporales de demarcación. La calle, como ya lo hacía visible, “Sin nombre”, de Rivera Garza, es un espacio donde el cuerpo no se inscribe como propio y el nombre pierde significación, o bien, es el estigma con el que cargan las minorías.

Las manifestaciones corporales disidentes y femeninas se territorializan al amparo de imaginarios culturales que “dan sentido al establecimiento de los derechos diferenciales para diferentes categorías de personas, con objetivos diferentes, en el interior de un mismo espacio; en resumen, al ejercicio de la soberanía” (Mbembe, 2011, p. 43). La exterioridad — espacio abierto— y la noche son la dupla que favorece las expresiones de la violencia, de ellas emerge el terror que propicia la huida hacia la interioridad de otro espacio —el familiar— que, sin ser más seguro que el anterior, permite “aguantar”. El terror y el horror, entonces, son la carga que se lleva a costas, el precio que se paga por ser portadoras de una materialidad vital. Es necesario subrayar que el terror, en tanto factor de identificación de muchas geografías, más allá de la capitalización de los cuerpos que aparece en el escenario

de representación de “Réflex”, se configura en “Bato” bajo la lógica necropatriarcal del control de los cuerpos dentro de las dinámicas sociales, donde no hay lugar para la expresión de variables de la masculinidad.

A la versión de la masculinidad femenina que se articula en “Bato” desde la concreción de una jerga que aglutina la complejidad del nombre de manera explícita, se hace necesario pensar en la desposesión corporal que semánticamente se arraiga en los nombres-cuerpos-textos “Lorena” y “Edith” de María Fernanda Ampuero. De este modo, encontramos, en el primer caso, la configuración de la migración como otra de las formas del terror/horror social latinoamericano. En este sentido, si este fenómeno social implica un desplazamiento que se desarrolla tanto al interior como al exterior de cualquier país en aras de una mejora económica y social, que se gesta sobre una base política más fuerte, también pone en evidencia las múltiples complejidades y peligros que subrayan la vulnerabilidad de los cuerpos en tránsito por territorios donde sus derechos son, en gran medida, solamente discurso. De este modo, el género puede reforzar la condición vulnerable de las personas.

Aunque se reconoce que la mayoría de los países, sin importar latitudes, presentan dinámicas de desplazamiento humano ya sea individual o colectivo, Estados Unidos de Norte América se ha posicionado como el principal corredor migratorio en el mundo; sin embargo, el siglo XXI ha supuesto una acentuada criminalización de la migración como efecto de las fricciones políticas entre naciones, de la fuerza creciente del crimen organizado, y de las múltiples manifestaciones del terrorismo. En este sentido, la marca geopolítica de Estados Unidos se observa como un espacio representado ineludible en la literatura latinoamericana, que el relato de María Fernanda Ampuero recupera desde la perspectiva de la migrante. Tesitura en la que el nombre “Lorena” hace evidente desde su etimología —la que proviene de Lorraine— que el lugar de origen es el primer aporte de significado en tanto la geografía converge con los rasgos de la cultura que otorgan identidad a la persona.

El tipo es gringo y mí me gustan los gringos. Sí. Me gusta que huelan a jabón Pears y a detergente y a nada más, me gusta que tengan esos dientes tan blancos, perfectitos. Me gusta que sean un poco bobalicones. Me gusta que paguen todo sin darle importancia. [...]

John y yo nos casamos ante unos pocos amigos. Su familia no está muy de acuerdo con que se case con una latina casi desconocida, una manicurista, una inmigrante *my god*, pero a él le importa un carajo. Me pongo unas flores rosadas en el pelo y él su uniforme militar azul. Lo quiero tanto cuando lo veo ahí en el altar, esperándome, tan gringo, tan alto, tan hermoso. [...] Una chica como yo, que vende cosméticos de

puerta a puerta, que hace las uñas a mujeres con plata nunca piensa que los sueños se le van a cumplir. Una chica como yo siempre espera lo peor. (Ampuero, 2021, pp. 104-105)

A la luz de la enunciación, las etiquetas “gringo” y “latina” se proyectan dos construcciones de realidad que se asientan sobre la escisión de un continente. América del norte y América Latina representadas a través de la estructura binaria hombre y mujer, de tal manera que, en un cruce discursivo, cada uno hace evidente el peso significativo de los lugares de origen. Por tanto, si partimos del hecho de que “los nombres propios y comunes son pues, los bloques de sentido más elemental de un mundo ficcional que se asemeje o que se subvierta al mundo real” (Pimentel, 2001, p. 57), la constitución semántico-referencial de la palabra “gringo” obliga a reconocer una condición de extranjero, pero como las propias líneas lo advierten, en una dimensión positiva donde lo masculino deseable es pulcro, blanco y adinerado.

En un contexto social donde los colores se mezclan sin aparente restricción, el blanco sigue erigiendo su imperio; en la particularización de los dientes —“blancos”, “perfectitos”— se encuentra una serie de valores que implica no solo a un sujeto sino al imaginario cultural que se decanta en la concepción positiva del extranjero. Conviene notar que una observación histórico-léxica vincula el rasgo esencial del término con el empleo inadecuado del idioma, fundamentalmente en el orden fonético,⁵⁸ lo que es de gran relevancia en tanto permite vislumbrar una problematización del lugar de origen y del uso de la lengua. Es precisamente el uso del español, en sus diferentes variantes, lo que identifica a la condición “latina” en primera instancia, sin embargo, la serie predicativa no responde a los mismos parámetros de valor del extranjero estadounidense, la personaje latina que dicta el relato es: “desconocida”, “manicurista” e “inmigrante”.

La generalidad del término latina diluye la posibilidad de mencionar el nombre propio de un país específico, México, Colombia o cualquier otro, todo parece apuntar a las mismas constantes: desplazamiento humano en beneficio de un mejor nivel de vida, desarrollo de roles al servicio de otros extranjeros con una marcada diferencia en el trato y obtención de beneficios económicos por ser portadores de la cualidad de migrante. Lorena, la que proviene

⁵⁸ España en el siglo XVIII parece ser el espacio en el que surgió el empleo de este término, aunque tradicionalmente existe una apropiación del mismo por parte de México derivado de los conflictos de intervención de Estados Unidos de Norteamérica en nuestro país; sin embargo, se reconoce un uso generalizado en Latinoamérica para designar al extranjero estadounidense o al extranjero italiano (Martínez, 2001).

de algún lugar de América Latina, la mujer que resalta las formas curvas de su cuerpo, y desarrolla un rol de servidora para los extranjeros, enmarca en su afirmación: “una chica como yo siempre espera lo peor” (Ampuero: 2021, p. 105), la raíz de un horror social que subyace a la dominación colonial y que supone, en el *ser* mujer migrante, la imantación de todas las formas posibles de violencia.

El nivel de inferioridad desde el que se mira la latina se ve opacado por el breve momento de realización del *sueño* de integración en otra cultura en la que, aun cuando tiende a clasificar a las personas por el color de piel, parece ser mejor que aquella que ha dejado atrás de una frontera, sin embargo, el horror del que se sentía a salvo manifiesta su expresión polimórfica:

Quando uno se levanta por la mañana nunca sabe que ese día va a ser a ser el día en el que tu vida se va a la mierda. El día uno de todo lo demás. [...] Yo lavo los platos. Él bebe. Se me ocurre decirle que baje un poco el ritmo, que lleva como diez latas en una hora. Se levanta del sofá, me estrella contra la pared y me escupe. Me dice que soy una estúpida latina y que una estúpida latina no le va a decir a él cuánta cerveza se puede tomar. Después agita una de las latas, la abre y la esparce por toda la cocina que yo acabé de limpiar. La espuma cae en los platos lavados, en las ollas que reflejan su cara de ira y mi cara de miedo, en los cuchillos, en mí. [...] Cada vez que yo le hablo me imita y la voz que hace es la de una persona con problemas mentales. Hablas así, se ríe, hablas como una subnormal. Le respondo, le digo que pruebe él a hablar otro idioma, a ser extranjero. Me da una cachetada que me vira la cara [...] me dice que él nunca va a ser un extranjero porque los extranjeros son unos perdedores y que si le vuelvo a contestar va a pegarme hasta que tenga que andar en silla de ruedas. Dejo de hablar. Cada vez que tengo que decirle algo lo practico diez veces en mi cabeza [...] Él se ríe aún más. Eres una vergüenza, dice, pareces un animal amaestrado, y eres fea, feísima, cómo me fui a casar contigo. Si no fuera por mí, dice, andarías vendiéndote como todas las putas latinas en este país. Voy a hacer que te deporten, no eres nada, eres basura. (Ampuero, 2021, pp. 106-107)

La articulación tiempo-espacio como fundadora de la identidad de la persona es problematizada desde un sentido de pertenencia que devuelve a la mujer a un nivel de conciencia en el que el *sueño* americano se convierte en pesadilla como parte de una serie de predisposiciones que están vinculadas con la noción de raza. Durante procesos de colonización de la corona española se probó que el poder soberano no solo podía decidir sobre la vida y sobre la muerte, sino sobre el mismo concepto de humano; no reconocer o despojar de su condición humana a la comunidad nativa de América Latina supuso una justificación y un ejercicio sin límites de la violencia, naturalmente porque de este modo se

aniquila el orden político y con ello toda posibilidad de un estado de derecho. Expresiones de la necropolítica ejecutadas a la luz de un estado de excepción que “sumió a todo el territorio conquistado en el arbitrio de la voluntad superior (en un primer momento por un criterio militar y posteriormente racial) de los españoles” (Meneses, 2020, p. 26); derivado de ello, ser indígena no representaba ningún tipo de valor frente a lo español.

La raza⁵⁹, indica Mbembe: “es una figura de la neurosis fóbica, obsesiva y en ocasiones histórica. [...] es eso lo que se garantiza a través del odio, la manipulación del pavor y la práctica del altruicidio [...] es lo que se logra al constituir al otro no en *semejante-a-sí-mismo*, sino en un objeto amenazador del que mejor protegerse, deshacerse o simplemente habría que destruir para asegurar su dominación total” (2016, p. 37). Lo anterior permite considerar la configuración de una estrategia de apropiación, visible en la construcción diegética a través de dos elementos: la violencia directa y el discurso de superioridad que se sostiene en la dupla raza-género. En este tenor, el acto violento no se limita al maltrato físico, se expande a la expresión del asco racial subyacente al escupitajo y encuentra su punto más alto en la emisión reiterada del insulto: “estúpida latina”. La racialización de la persona ha supuesto un patrón de poder que trae como consecuencias

el despojo y la represión de identidades originarias de América y de África y, a largo plazo, la admisión de una común identidad negativa [...] [Sin embargo] esas nuevas identidades coloniales [son] el fundamento de toda clasificación social y del trabajo en la población del continente americano; a través de él se [han articulado] dinámicamente según las necesidades del poder, las diversas formas de explotación y control del trabajo, así como las relaciones de género (Mateos, 2020, p. 94).

En tal sentido, desde el discurso del hombre y la mujer se hace patente el estigma de un esquema de dominación colonial que se aloja en el nombre/etiqueta y que se actualiza, no desde una perspectiva española, sino desde una norteamericana. La percepción negativa que tiene su origen en la conquista de América, se ha complejizado a través del tiempo; en el contexto de Norteamérica, el término “latina/o” hará referencia tanto al lugar del que se migra

⁵⁹ Aníbal Quijano (1999) explica la idea de “raza” como parte de la estructura moderna colonial que surge en América y que refiere, en sus inicios, a las diferencias fenotípicas entre indígenas y españoles, tal diversidad natural fue asociada al desarrollo personal, social y cultural hasta llegar al extremo de negar la calidad de humanidad. La práctica prologada de este criterio le otorgó legitimación por lo que arraigaron profundamente las ideas de “superioridad” e “inferioridad” desde el siglo XV, que se continuaron hasta el siglo XVIII, periodo en que se constituyó una nueva dicotomía que contraponía lo primitivo —indio y negro— a lo civilizado —Europa—. Lo anterior ha sido estudiado (Mateos, 2020; Meneses, 2020) como parte de los elementos centrales de la modernidad cuya afirmación eurocéntrica y ahora norteamericana se sigue sosteniendo sobre la idea de exclusión.

como al punto en común que se tiene: provenir de países que fueron afectados por la intervención de Estados Unidos de alguna forma (Morales, 2019), espacio donde el endurecimiento de las políticas migratorias —segunda década del siglo XXI— coincide y exacerba el odio contra la población migrante.

Las formas de la violencia, entonces, resultan herencia almacenada en la memoria de comunidades que las procesan desde una consigna de vida o de aquellas que las aprehenden como derecho. El maltrato al cuerpo como castigo y como forma de disciplinamiento que busca doblegar la voluntad a través del dolor es una constante ineludible en la construcción de las identidades de “Lorena”, “Bato” y “Edith”, sin embargo, la recreación en y por el sufrimiento de la primera es la plataforma sobre la que se habrán de desarrollar otros horrores que afianzan la vinculación con el ámbito de lo racial. En este orden de ideas es viable afirmar que la comprensión de la identidad latina constituye un modelo de *ser torpe* o, en palabras del personaje, “perdedora”. Esta minimización de la identidad de la mujer, va de la animalización a la negación como parte de un proceso de desposesión del cuerpo justificado en su origen. El sema que se atribuye a las etiquetas “animal amaestrado”, conjuga dominación y capitalización, porque “la comprensión del ser humano [producto de la afirmación eurocéntrica] lo constituye como lo ignoto, perverso, infantil, inestable, antropófago, degenerado, torpe intelectualmente, el *caníbal* que solo podía ser pensado como objeto de uso” (Mateos, 2020, p. 95).

La asociación del lugar de origen al estilo de vida, así como los matices lingüísticos que se catalogan torpeza intelectual, se encuentran en la base del surgimiento de un criterio de fealdad con arraigo en la pertenencia a un grupo, factores que justifican, desde la figura del soberano-patriarca-esposo, la transformación de la condición humana a la de sexofora, según se estudiará, dado que, en el marco del matrimonio, el cuerpo es tomado como material de consumo privado una vez que ha sido disciplinado y silenciado, por vía del horror. La perspectiva de dominación que ofrece la escena expuesta con anterioridad se expresa en un ciclo que inicia con la referencia al nivel cognitivo de la latina —“estúpida latina”— y concluye con el apunte a la práctica sexual —“putas latinas”—, aspecto que reitera lo latino como etiqueta que cohesiona las estrategias de animalización, disciplina y la emergencia de una fealdad racial con el altruicidio; así como los españoles menos radicales creían educar al

salvaje y destruir al pecado, en suma, hacer el bien, el norteamericano funda en su sola presencia de esposo el bien mismo.

De ello, lo significativo radica en la determinación que se atribuye al cuerpo femenino de la migrante: cuerpo-carne en venta, bien colectivo o cuerpo-carne de uso, bien privado. El primero equivale a la prostitución, el segundo al matrimonio. Lo anterior pone de manifiesto la violencia como cotidianidad al cobijo de la institución matrimonial, así como la transformación de lo familiar en lo horrible, lo atroz, de tal modo que lo privado se haga público:

John me pega en la calle.

Salimos al supermercado con las compras y nos cruzamos con un hombre. Él enloquece, dice que le he coqueteado, que cómo es posible que sea tan puta, que merezco que me mate, que fantasea con dispararme en el estómago y verme caer en cámara lenta al asfalto, con arrancarme el corazón mientras aún estoy viva [...] La gente del parqueadero lo ve y lo escucha. Las palabras zorra, puerca, asquerosa, sucia flotan a nuestro alrededor como flechas de neón. [...] me da un puñetazo en la cara y me tira al suelo. Nadie se acerca. Nadie hace nada. Sube al carro o te atropello puta, me dice. (Ampuero, 2021, p. 108)

Los actos de aperreamiento⁶⁰ a los indígenas se realizaban a la vista de la comunidad; sin embargo, no se impedían; el sufrimiento derivado del desmembramiento era algo que se “merecían” por no compartir formas y visiones de vida, fisonomías, religión, costumbres. Del mismo modo, el discurso referido que establece la personaje atiende al “merecer”⁶¹ como un acto de enjuiciamiento que valida el acto de privar de la vida a la mujer, no sin antes aterrar, horrorizar con la formulación fantasiosa de la muerte violenta, acto en el que se recrea el soberano, también como estrategia de dominación.

En este tenor, la narrativa de Ampuero destaca el poder inherente a las palabras de crear y sostener, por medio de reforzadores semánticos, lo denigrante. Pero, sobre todo, transpone en la categoría del nombre la función del insulto, como eje de la construcción del

⁶⁰ Práctica que consistió en azuzar a los perros sobre los indígenas para que fueran mordidos, en ocasiones hasta causar la muerte, según registra Fray Diego Durán (1880), hecho que coincide con la concepción de Bartolomé de las Casas (1552) para quien si la comunidad indígena hubiera sido tratada como bestias habría sido más estimada, sin embargo, para los conquistadores era menos que estiércol.

⁶¹ El significado está ligado a la “culpa”, acto que pretende legitimar todo tipo de violencias, tal como se estructura a través de las representaciones femeninas objeto de estudio. En “Réflex”, “Bato”, “Lorena”, “Edith” la lógica necropatriarcal es similar: se mata, se viola, se maltrata por derecho, porque la mujer se lo “merece”, la sola existencia es su argumento, para ello se crea una cultura del miedo “dirigida a las mujeres, con la finalidad de limitar su autonomía y libertad” (Ruiz, 2020).

mundo ficcional. Derivado de ello, en el contexto del texto, las etiquetas “latina” y “puta” resultan argumentos para la eliminación de derechos, de manera que la violencia sexual⁶² se presenta como su consecuencia directa y como una de las variantes en las que se materializa la violencia de género. Atiéndase la siguiente descripción:

Con diez, doce o veinte cervezas dentro, lo único que quiere es hacerme daño. Una mujer que juró amar a alguien ante sus amigos y ante Dios no debería lavar las sábanas ensangrentadas de la cama matrimonial después de que su esposo le rompa sus orificios. Una mujer enamorada no debería tener que desinfectar las heridas íntimas. Una mujer no debería llorar de miedo cada vez que su hombre se mete a la cama. (Ampuero, 2021, p. 107)

El estado de vulnerabilidad y horror que se articula sobre el reconocimiento de lo racial, se intensifica con la condición de género; el patriarca es poseedor de un bien material —el cuerpo de la esposa— que puede explotar a placer. Lo anterior se sostiene en la clara configuración del matrimonio como una expresión del estado de excepción, a través del cual la mujer puede ser eliminada o transformada en sexofora, condición de existencia al que se llega a través de todo el armado de estrategias de sujeción que concluye conminando al cuerpo a la función de objeto sexual y, por lo tanto, a la práctica de la violación, el “ejercicio más descarnado de poder, de un poder sexuado” (Murillo, 2020, p. 254). Pensar la violación desde esta perspectiva conduce a plantear que el acto “se dirige al aniquilamiento de la voluntad de la víctima, cuya reducción es justamente significada por la pérdida de control sobre el comportamiento de su cuerpo y el agenciamiento del mismo por la voluntad del agresor” (Segato, 2006, p. 20). Dado que la voluntad es la facultad de decidir, el tipo de aniquilación al que refiere la tesis de Segato resalta lo físico y lo moral, hecho que la antropóloga afirma como un acto de canibalismo, en tanto la oportunidad de existir de la víctima solo se manifiesta si esa voluntad se integra a quien lo devora, entonces, el otro solo es un proyecto de dominación del poder soberano.

El daño físico y su consecuencia, el dolor, revelan, en efecto una desapropiación del cuerpo y con ello la aniquilación de la voluntad de la víctima, sin embargo, en el caso particular del relato de Ampuero habrá que observar que, al desarrollarse al interior de la relación matrimonial, el objetivo tiene como antesala el debilitamiento de la víctima, por lo

⁶² Entiendo violencia sexual como todo acto sexual o su tentativa no deseado independiente a la relación que se establece con la víctima, su ejecución se puede dar en cualquier ámbito, incluido el hogar, según explica la Organización Mundial de la Salud.

tanto, se inscribe en un proceso que fusiona el silenciamiento y el horror, factores que están en vinculación con la percepción que se tiene de sí y la percepción que se quiere mantener o evitar. Así, el silencio se relaciona directamente con la vergüenza de aceptar que el sueño americano es una pesadilla, mientras que el horror se teje sobre la certeza y la posibilidad, pues el ataque al cuerpo es un hecho, pero ¿de cuántas formas se puede expresar ese ataque? La respuesta se desborda en la imaginación.

No le digo a nadie. No quiero que odien a John, no quiero que me compadezcan, no quiero ser una divorciada porque me han dicho siempre que una divorciada es una pecadora. Tampoco quiero que llegue a oídos de mi familia que soy una de esas mujeres de las que he escuchado tantas veces, las que tienen maridos alcohólicos y violentos y aguantan las palizas [...] Ninguna recién casada [...] cree que va a ser una de esas mujeres que dan de qué hablar, [...] de aquellas cuyos nombres fueron reemplazados por la golpeada, la violada, la abusada, la asesinada. (Ampuero, 2021, p. 108)

El sufrimiento pesa tanto como lo social, lo religioso, lo político, y se concentra en los adjetivos que sustituyen al nombre o se convierten en el nombre de una comunidad diferenciada. No obstante, este discurrir autorreflexivo que surge de la significación de los nombres es también un acto de resistencia donde la voluntad se manifiesta en la modalidad del *no querer* y se concreta en la del *hacer*: “Se duerme. Sangrando y chorreando su leche entre las piernas, me levanto. Camino a la cocina y en la oscuridad lo veo, brillando como la estrella de Belén, enseñándome el camino. Lo agarro fuerte del mango y vuelvo a la habitación” (Ampuero, 2021, p. 109). La modalidad del *hacer* otorga un giro auténtico al relato, la peripecia elíptica que garantiza el efecto de todo cuento se revela con la armonía que resulta de cohesionar la lectura de una modernidad que muestra sus raíces coloniales dejando a las mujeres en la vulnerabilidad que se gesta en sus propias instituciones, la reformulación del mito y, a partir de este, la posibilidad de resistir.

Así como los aztecas dispusieron de una profecía que les anunciaba la caída de su imperio, que coincidentemente inició con la llegada de los españoles, Occidente fundó su visión de lo sagrado en la noción del milagro de la vida y de la resurrección; lo primero, conocido como *anunciación*, con registro en el evangelio de Lucas, marca un antes y un después en la vida de María quien, sin tener contacto carnal con hombre alguno, queda embarazada. Tanto para los aztecas como para los europeos existe un estigma de predestinación a través del cual edificaron sus acciones definiendo el rumbo de sus pueblos que se ha interpretado desde diferentes perspectivas, la ficción es una de ellas, el relato de

Ampuero se nutre del artificio intertextual del mito de ambos, reformulación con tendencia de género.

La referencia inicial del cuento —“La Angelita me dice que te voy a presentar al hombre de tu vida y yo digo ¿otra vez?”— y el cierre del mismo recuperan la lógica diegética de la anunciación a María; sin embargo, el sentido irónico con el que se trastoca el texto fuente traza el camino del horror, que augura la caída del sueño americano. Del mismo modo, la estrella de Belén, como guía que conduce al lugar donde ha nacido Jesús, símbolo de amor y salvación, se mantiene en su sentido de orientación, pero en la configuración de arma, objeto brillante que por inferencia es el mismo cuchillo sobre el que se reflejó la ira del esposo y el miedo de la mujer, según lo prueba el argumento. En consecuencia, la ambigüedad subyacente al cierre del cuento apela al lector para resolver un hecho que pertenece al orden ético, ¿qué tipo de acto pretende ejecutar, atacar o defenderse? Evidentemente, existe una cualidad diferencial entre la intención y el acto, pero la enunciación no explicita ninguna.

Esta estructura abierta asegura la reflexión en torno a las estrategias de resistencia y sus modos de representación; en el combate cotidiano que supone la convivencia marital, se tiene la certeza de la vulnerabilidad corporal; sin embargo, existe una determinación consciente de rechazo al esquema de dominación, que líneas atrás se explicó como el paso de la intención a la acción en la mujer, pues lo que está en juego es el sometimiento de la voluntad, lo que la conminaría a la categoría empleada para significar su nombre: “animal amaestrado”. De ello la importancia de interpretar el brillo de un cuchillo como el signo de orientación del acto. En otros términos, la naturaleza intertextual de la estrella establece, desde un orden superior, la propuesta de acción⁶³.

Por otro lado, la lectura del paratexto —“A Lorena Gallo”— otorga el elemento para pensar la propuesta diegética de Ampuero desde la historia de Lorena Gallo, ecuatoriana

⁶³ Resulta productivo observar que tanto en crónicas de la conquista como en la narrativa de ficción se encuentran estructuras de valoración del cuerpo como espacio de acción que buscan reivindicar la existencia. Juan Manuel Meneses (2020) observa en el ahorcamiento de mujeres, momentos antes de que sufrieran aperreamiento, así como en el de familias enteras de indígenas, la respuesta inmediata al estado de indefensión y terror provocado por los españoles; la comunidad indígena conocía su destino en manos de los conquistadores —aperreamiento, violación, explotación o muerte— por lo que huían o se mataban. En la tesitura de la ficción, “Las cosas que perdimos en el fuego”, de la escritora argentina Mariana Enriquez, ofrece una respuesta similar que se sostiene en las siguientes líneas: “Las quemamos las hacen los hombres [...]. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (2022, p. 192). En ambos casos la muerte o el daño al cuerpo por decisión no es el resultado del quebrantamiento de la voluntad, sino su demostración extrema, es, como sugiere Meneses, la transformación del cuerpo en instrumento de combate. Ante la ausencia de dispositivos de defensa, el cuerpo se convierte en arma.

radicada en Estados Unidos, quien, después de múltiples maltratos y violaciones, decide cortar el miembro sexual a su atacante y esposo, el marine John Wayne Bobbitt. Aunque no es objetivo de este trabajo establecer un juicio de valor en torno al acto que se materializó en la realidad de Lorena Gallo, es un hecho que su experiencia posibilitó para algunas escritoras, como Ampuero o Mónica Ojeda⁶⁴, el sondeo de la violencia. En el caso de Ampuero, le brindó la base de exploración de los topos de una perspectiva de género: la manifestación de violencia múltiple, las estrategias de dominación, la sumisión, los prejuicios que implican un dilema mental en acciones de defensa y los espacios de mayor incidencia de la violencia — casa y calle—.

En esta singularización del cuerpo, como objeto de dominación o de insubordinación, es importante reconocer una enunciación dialógica que, dirigida al narratario o a la comunidad lectora implícita —que destaca por constituirse como un proceso analítico del horror social en cuyo tópico del espacio, público o privado— se encuentra el mismo estigma, la violencia. A este respecto, la descripción del esposo, después del día cero, presenta el resultado de un análisis en el que el nombre, el espacio y los personajes se interconectan: “su cara de gringo hermoso se ha convertido en una cara trastornada de ojos verdes. Una cara que si se te apareciera en un callejón te paralizaría de terror. El callejón es mi cocina y mi atacante lleva un anillo con mi nombre grabado en él” (Ampuero, 2021, p. 107). En este orden de ideas, la construcción del personaje hace evidente su carácter anafórico, determinado por las semejanzas del acontecimiento violento.

A estos modos de representación de la violencia, que potencializan la significación del nombre o de las etiquetas, y que establecen un nexo entre corporalidad disidente, género y raza, se adiciona la huella histórica de la religión. “Edith”, también relato de María Fernanda Ampuero, realiza una reescritura de la personaje, que a la par de Eva, constituye el arquetipo del comportamiento subversivo de la mujer. Dado que sus acciones transgreden la ley divina, que se enuncia por boca del patriarca, su proceder trasciende en la historia ejemplar de la desobediencia y es desde esa perspectiva que se ha recuperado como intertexto⁶⁵, tanto en la lírica como en la narrativa. Sin embargo, es indispensable reconocer

⁶⁴ En “*Slasher*”, cuento que forma parte de *Las voladoras* (2021), la historia de Lorena Gallo es uno de los motivos que abundan en la mutilación corporal como medio de exploración de las sensaciones que se fundan en la visión, la audición y el tacto.

⁶⁵ En el ámbito de la narrativa merece mención la novela *No soy un hombre que llora*, de la escritora francesa Fabienne Kanor y “Un refugio entre las rocas” del escritor mexicano Mauricio Molina. Mientras que la primera

que la desobediencia es, básicamente, el segundo atributo que la caracteriza, en estricto orden el primero se funda en el sentido de pertenencia al marido. La ausencia de información en torno a su figura contrasta con la ejemplaridad que representa, por lo que la carencia de nombre en la escritura sagrada es un hecho notable. Evidentemente, ante la necesidad de un signo que hiciera la función de contenedor de atributos fue que la tradición judía le asignó un nombre, por ello, en tanto estructura narrativa, la ausencia y presencia del nombre resulta altamente significativa a nivel de producción artística.

En comunión con lo anterior, el empleo del nombre en la propuesta de Ampuero representa, por sí mismo, la configuración de una identidad que, sin dejar de lado el hipotexto construye, a través de la relación nombre-sujeto, un cuestionamiento sobre la noción de transgresión. En este orden ideas debe tenerse en cuenta que el libro sagrado sugiere en múltiples referentes (Génesis 19, Lucas 17: 32, Sabiduría, 10: 7) la existencia de una mujer que desobedeció por no creer y no confiar en Dios, así como Eva no debía comer el fruto prohibido, la mujer de Lot no debía mirar atrás, esquema de orden y obediencia como imperativo categórico. Hecho que valida las preguntas ¿qué no debe ser mirado?, ¿por qué no debe ser mirado?, ¿por qué negar el nombre? En este contexto, la mirada implicaría un acto de desmantelamiento del rostro iracundo de Dios, en otros términos, un descubrimiento del horror que existe detrás de la estructura patriarcal que se sostiene en el guion divino: ordenar-obedecer.

Ello implica asumir que el tipo de violencia que se ha implantado encuentra sus raíces en las estructuras precoloniales, y que tal como afirma Mbembe, el “terror no está ligado a la única creencia utópica de un poder sin límites de la razón humana. También está claramente relacionado con los diferentes relatos de la dominación y la emancipación, que se han apoyado mayoritariamente en concepciones de la verdad y el error, de lo «real» y lo simbólico” (2011, p. 28). En el relato de Ampuero, estas concepciones se apoyan en estructuras míticas que enfatizan la relevancia de las relaciones de poder. En este tenor, el tejido ficcional expresa una pugna contra aquello que se ha negado a la mujer, el deseo y

recupera la consigna “No mires hacia atrás” para plantear procesos de identidad de género y de raza, el segundo sugiere, desde un matiz fantástico, la violación y el incesto. Lo que en el libro del Génesis implica la huida a la montaña para salvarse de la destrucción, en la ficción de Molina se transforma en el rapto de las hijas. Establecer una mirada a la relación incestuosa entre padre e hijas es un punto de encuentro entre la propuesta de Molina y de Ampuero desde visiones genéricas claramente delimitadas.

placer sexual; y lo que se le ha afirmado como más importante misión en el mundo, la maternidad.

Después del amor, él se quedaba traspuesto. Entonces ella podía observarlo a placer [...]. Ella hubiera dado la vida por él. No era por el sexo. O sí. Por el sexo. ¿Qué era el sexo? ¿Juntarse, frotarse, expeler líquidos densos? No. ¿Qué era entonces? Que te acaricien el lomo cuando te sientes solo y no entiendes qué te pasa. [...] Ser otra cosa: no una mujer casada con un hombre anciano, madre de dos hijas, obligada a moverse de un lado a otro, de cargar con la vida como si la vida en el hogar propio no pesara lo suficiente. Una nómada y una esclava y una muda frente a lo que su marido hacía con sus niñas. [...] El sexo como el rencuentro con el útero materno, la preconciencia, el placer puro de no saberse mortal e imbécil. [...] En el orgasmo él decía su nombre: Edith. Era el único que la nombraba y renombraba con la lengua, con el sexo, con el gemido. Edith, Edith, Edith. Ya no era la madre de, ni la hija de. Era ese nombre que su amante decía durante el éxtasis y que la penetraba por todos lados. Era esa mujer que se llamaba Edith y, por lo tanto, existía. (Ampuero, 2021, pp. 98-99)

Cristianos, judíos o musulmanes participan de la misma concepción del matrimonio como orden legitimador de la sexualidad y con fines de reproducción, siendo éste el primer mandato u orden de Dios, una vez creado el mundo. Sin embargo, la consigna no considera la complejidad inherente a la naturaleza humana que se decanta por el deseo de explorar las formas de la fantasía, creadora de un orden diferencial fundado en el trato al cuerpo y a su vínculo con el nombre. Tal como la línea lo expresa, el nombre es la categoría fundadora de la existencia, que al reducirse a las etiquetas “la mujer de”, “la hija de”, la “madre de”, limita su sentido a un rol, siempre en beneficio de alguien más; y que, por tanto, la conmina a ser “nómada”, “esclava” y “muda”.

“La primera lección de poder y subordinación es el teatro familiar de las relaciones de género, pero, como estructura, la relación entre sus posiciones se replica *ad infinitum*, y se revisita en las más diversas escenas en que un diferencial de poder y valor se encuentren presentes” (Segato, 2016, p. 92) en esta tesitura, el doblegamiento de la voluntad física y moral en la mujer y madre establece las coordenadas para el silenciamiento de nuevos ciclos de violencia que se heredan de madres a hijas, según hace explícita la enunciación. No obstante, el sentido que otorga lo sexual implica un autodescubrimiento corporal, que se decanta en el deseo y la satisfacción como afirmación en el mundo. El ejercicio de la sexualidad traza un tipo de lenguaje en el que caben todos los lenguajes:

[“Edith”] La primera vez que lo hizo, lo de lamerle el coño como una perra lame a sus cachorros, ella creyó que iba a morir y se murió. [...] Después de correrse, si él

le hubiera pedido que ejecutara actos innombrables ella lo hubiese hecho, todo, obediente como un perro. (2021, pp. 99-100)

[“Lorena”] Cogemos como fieras, sin parar y chillando [...] Me penetra y me come y me succiona y me sorbe y me empala y me lengüetea y me empotra hasta que pierdo la conciencia. (2021, p. 105)

El carácter metamórfico de tal práctica supone una línea evanescente entre lo positivo y lo negativo, dado que los contrarios se implican; la violencia a la que se puede someter al cuerpo o el quebrantamiento de la voluntad se implantan desde una dimensión lúdica consensuada. Un cambio en su expresión puede hacer que se modifique el estadio del placer al displacer. Por ello, en su calidad de motivo literario, es en esencia el germen del horror o el terror. La escritora ecuatoriana utiliza un elemento que por sí mismo es ambiguo; en su manipulación, el cambio de los factores que lo producen transforma totalmente el producto. El cambio de intención —de interacción placentera a daño como fin último— transforma el sueño de Lorena en pesadilla, cada encuentro se convierte en posesión destructiva; para Edith, el placer articula una forma de pensar su dimensión corporal, pero también la de las hijas, existe ahí un conflicto ético que vincula directamente con la perspectiva desde la que se *mira* la transgresión evidente por la voz narrativa:

Ella sabía que mientras estaba boca arriba con el coño titilante [...] su marido estaba mostrando su verga vieja a sus pequeñas. No lo sospechaba, lo sabía. ¿Habría cambiado algo que ella estuviera ahí? ¿Hubiera podido ofrecerse, como un sacrificio, a cambio de sus niñas? Probablemente, no. Pero tal vez después las niñas podían refugiarse en sus brazos, llorar de terror, creer por unas horas que mamá tenía algún poder, que eso no les volvería a pasar. [...] Sí, podía estar ahí para consolar a sus hijas, pero ella ya no tenía opción mientras su marido estuviera toqueteando a la grande y haciendo que la pequeña los observara, no pensaría en dónde estaba ella y por qué no había vuelto del campo y qué diablos pasaba con la comida. La violencia era la única constante en su vida. La única certeza hora tras hora y día tras día. Lo infalible. (Ampuero, 2021, pp. 100-101)

A nivel de enunciación se configura una peculiaridad que suele ser atípica⁶⁶, la función ideológica en un nivel extradiegético, lo que contrasta notablemente con el resto de las estructuras estudiadas en este capítulo, cuyo desarrollo argumental depende de una voz en primera persona y que implica una estrategia de reforzamiento sémico en torno a una

⁶⁶ Las funciones de representación y de control son las que, tradicionalmente, se adjudican al narrador, considerándose de manera secundaria la de acción y la ideológica. Para Gérard Genette, esta última supone la presencia del discurso autoral. Tal intervención es, desde mi perspectiva, regulada por las condiciones del mundo diegético, lo que provoca un efecto de subrayado de sentido respecto del tema en desarrollo.

conciencia que evalúa la propia reconstrucción del mito desde una perspectiva contemporánea. Existe un desarrollo de juicio de valor que sugiere la maternidad desde la protección y el consuelo, pero afirma la imagen de la madre que sacrifica a sus hijas. En esta tesitura, el texto de Ampuero ya no solo establece un diálogo intertextual con la escritura en torno a la mujer de Lot, sino que habrá de contrapuntar la idea de sacrificio que aparece en la historia de Abraham (capítulo 22, versículos 1-18) quien debe obedecer y ofrecer en sacrificio a su hijo Isaac.

La obediencia de Abraham surge del consciente reconocimiento de Dios como ser supremo, proveedor de vida y muerte. Si el padre puede dar muerte a su hijo por convicción se consolida la obediencia perfecta, el triunfo del poder divino sobre los hombres. Por tanto, la determinación de Abraham logra que Dios lo colme de beneficios a él y a toda su descendencia. Ello trae consigo que el sacrificio, además de ser una forma de violencia en cuya base se encuentra el orden sagrado y simbólico, es una forma de intercambio regulatorio. En “Edith”, el eje de sentido cuerpo-ofrenda se mantiene, las niñas-hijas son el cuerpo que determinadamente, como Abraham lo hizo, es ofrecido al patriarca; la madre, sacerdotisa o intermediaria, sigue las reglas implícitas de una organización jerárquica, sabe que en el sacrificio hay un valor de cambio que beneficia tanto a la representación del poder como a quien le rinde tributo.

Por tanto, la transgresión⁶⁷ que sugiere la reescritura de Ampuero engloba el acto sacrificial, pero este no invoca la omnipotencia de Dios, sino la del hombre, por lo que su deriva es el crimen. La función de la madre, conminada al ámbito doméstico y la ciega obediencia, se transforma ante el descubrimiento del placer corporal, por este utiliza la vulnerabilidad del cuerpo infantil como valor de cambio. El punto de tensión con el que inician el proceso de imantación sémica los nombres —Edith y Lorena— resalta su estadio individual de mujer; sin embargo, el recorrido significativo de la primera traza una línea en declive que surge de la desaparición del amante, se precisa en la mirada directa a los cuerpos violentados de las niñas y se concreta en el castigo ejemplar:

⁶⁷ Es claro que, desde la escritura sagrada, existe una visión de la transgresión o desobediencia, tanto de la mujer como de las hijas, la primera por desobedecer el mandato divino, la segunda por doblegar la voluntad del padre, a través del alcohol. Sin embargo, la mujer pierde la vida por ello, convertirse en estatua de sal se torna símbolo de la transgresión-sanción, la muerte es ejemplo contundente del poder divino; mientras que, con las hijas, no existió sanción porque el fin —continuación del linaje— justificó las acciones incestuosas.

Al despertar iba a lomos de un burro, estaba atada de pies y manos. Atrás quedaba su pueblo [...] y la casucha de pastores donde conoció a Dios. Atrás quedaban, también sus hijas, malheridas, casi muertas al cuidado de las mujeres del templo. [...] Intentó gritar, pero él le había puesto una mordaza en la boca. Intentó soltarse, pero los nudos se apretaban si se movía. Él habló. —Si miras atrás te va a pasar algo muy malo. [...] ¿Cómo no vas a mirar cuando el cielo revienta con todas sus fuerzas sobre tu cabeza? ¿Cómo no vas a mirar cuando se te aparece Dios? Dio vuelta la cabeza y ahí estaba él, su hombre, sonriendo y estirando la mano para que él se la tomara. (Ampuero, 2020, p. 102)

En la organización precolonial, aún en las sociedades no intervenidas por procesos coloniales, tal como explica la antropóloga argentina Rita Segato, el patriarcado o preeminencia masculina “reside en que los mitos de una gran cantidad de pueblos, si no todos, incluyendo el propio Génesis judeo-cristiano, incluyen un episodio localizado en el tiempo de fundación en que se narra la derrota y el disciplinamiento de la primera mujer o del primer grupo de mujeres” (2016, p. 93), por supuesto, la permanencia de tales narrativas debe su éxito al nivel creciente de productividad con el que operan en el seno de una colectividad, y a sus posibilidades de interpretación en cada época; la jerarquía que se establece en “Edith” no alcanza al patriarca supremo-Dios, éste se ha usurpado, en tanto el patriarca de la institución familiar se ha apropiado de su facultad-discurso de otorgar vida y muerte. En todos los relatos estudiados hasta este momento, las figuras del padre o del esposo son el mismo rostro, no sólo de la preeminencia masculina, sino de la necesidad de un tipo de dominación que da pie al necropatriarcado.

De esta manera, en “Edith” el disciplinamiento que se ejerce puede ser nombrado *feminicidio*. Su concreción es el resultado de la condición histórica en cuyo tejido social, el patriarca se apoya de un entramado de factores que lo justifican como disciplina; por tanto, la mordaza y los nudos adquieren un carácter material y simbólico en su implementación. Sin embargo, es obligación considerar que la enunciación y, nuevamente, el factor paratextual preparan una línea de lectura que supone un llenado de lugares de indeterminación que, sin ingenuidad, dejó el libro sagrado. Estos espacios han derivado en la concreción de un-otro modo de representación de una de las figuras femeninas más importante en la historia de la religión en occidente, hecho que la estructura ficcional evoca con la pregunta: “¿Y a esa mujer nadie la llorará?”. Verso del poema “La mujer de Lot”, de la escritora rusa Anna Ajmátova, y que Ampuero introduce como paratexto en su relato. El

acto de llorar entraña, en este contexto, la afirmación de una existencia que se perdió por una mirada. La voz que la estructura patriarcal ha afirmado a través del tiempo como desobediencia, alude en el relato de Ampuero a una complejidad que, como toda estructura significativa, en este caso de personaje, depende de la discontinuidad con la que significado y significativo se dinamizan, es decir, de todo aquello que la *hace ser* a través del tiempo y el espacio y, por lo tanto, la *explica*.

Esto último se logra a través del tipo de enunciación —omnisciente— que se instala en el relato; en contraste con la voz en primera persona, la tercera persona otorga un valor de objetividad y verdad al constructo que solo es posible desde un nivel de conocimiento total. En este tenor, las dos partes en las que su juicio de valor se manifiesta involucra la violencia que se ejerce contra las hijas pequeñas y el momento en que transgrede la orden de no mirar atrás para sentenciar, por medio de las preguntas retóricas, la imposibilidad de no mirar a Dios. Etiqueta de semantismo mutable, en la que Edith descarga el valor de la vida: el rostro de todo aquello que otorga identidad y arraigo. Sentido en el que la mirada final, consciente y segura, representa un acto de autodeterminación a través del cual el patriarca no puede despojarla de aquello que la condujo a pensarse fuera de la categoría de objeto y que empezó con la particularización del nombre.

Ahora bien, si estas formas necroescriturales realizan una puntual observación a las vías a través de las cuales el orden patriarcal busca la desestabilización, cuando no el aniquilamiento de la voluntad de las estructuras femeninas, también es de reconocer que en el desarrollo del particular ficcional, es decir, en la constitución de esferas de representación individual humana parece existir una consideración política que implica en el reconocimiento de la diferencia, el elemento que une y cohesiona una serie de problemáticas que se deben focalizar desde lo individual, pero que se amalgaman en la conformación de una comunidad que expresa una voluntad de poder. En consecuencia, el siguiente capítulo busca explorar la manera en la que algunas escritoras asumen el ejercicio de la palabra como parte de esa voluntad que busca entender y edificar nuevos tipos de realidad; y que, desde el ámbito de la representación, son los mecanismos de la hibridación, diferenciación y transposición los que lo posibilitan.

CAPÍTULO 3. EXHUMACIÓN DE CUERPOS-PALABRAS: LAS FORMAS HÍBRIDAS DE LA NECROESCRITURA

Digo la palabra muerte y tiemblo, tiemblo en un país lleno de muertxs y desaparecidxs. Digo la palabra muerte y entonces aparece la palabra feminismos como uno de los bastiones que aún tienen sentido para pensar en políticas de la vida.

Sayak Valencia

Exhumar es “desenterrar”, arrebatarse a la tierra lo que oculta entre sus capas, “sacar a la luz lo olvidado” (RAE, 2014). Sin embargo, en términos de construcción de sentido, el acto de exhumar establece un nexo ineludible con el de *enterrar*, se exhuma aquello que de manera previa fue puesto en una fosa, cualquiera que sea la naturaleza de esta, como forma ritual o de ocultamiento. La primera involucra la parte indispensable de un proceso de duelo, y se establece en aras de ordenamientos culturales, religiosos y civiles, en tanto regulaciones del Estado; es decir, existen formas preestablecidas para el tratamiento de los cuerpos muertos. El mito de Antígona es acaso la forma narrativa que mejor expone la trascendencia del enterramiento; bajo la forma dramática de la tragedia, Sófocles ofrece una vía para pensar la pertenencia del cuerpo muerto y con ello la significación de la dupla vida-muerte. En cuyo caso, la pugna por la pertenencia del cuerpo y el derecho de la familia a la realización de ritos funerarios, revela un sentido de justicia-sanción extrema, propia de los dioses, al conminar un cuerpo humano inerte a la privación de todo derecho.

En similar ámbito de la representación y bajo la recuperación de la misma estructura mítica, del texto de Sara Uribe, *Antígona González* emerge el planteamiento de la experiencia de un duelo inconcluso ante la ausencia del cuerpo muerto, y de una pugna contra el Estado por su incapacidad para salvaguardar el cuerpo vivo o muerto; hecho del que emerge la pregunta: ¿cómo y hasta cuándo llorará Antígona González el cuerpo desaparecido del hermano? El sufrimiento que trae consigo el fin de la vida supone una marca temporal que parece aminorar con el tiempo, no obstante, ¿puede disminuir el dolor ante la certeza de la desaparición, ante la evanescencia de la hija, la madre, el hermano?

El sufrimiento encuentra su cauce entre la posibilidad de la existencia y la ausencia material de esta; por tanto, el acto de exhumación manifiesta un tipo de relación corporal entre vivos y muertos que busca resignificar la muerte a través de un proceso que se funda en técnicas de excavación en fosas familiares, fosas comunes o fosas clandestinas o

improvisadas; estas últimas, entronizadas como estructuras deliberadamente creadas por el crimen organizado u homicidas que se inscriben en todo tipo de contextos. El siglo XX, con sus múltiples maquinarias de guerra, legó al XXI la obligación de reconstruir la memoria de la violencia, en un afán de restauración de las identidades silenciadas. No obstante, las condiciones de más de dos décadas del siglo actual suman puntos de complejidad a la preservación de la vida y al tratamiento de la muerte en Latinoamérica; esto se explica a través de la implantación y ejecución de los mecanismos de las “guerras necropolíticas” que, desde la perspectiva de Ariadna Estévez (2020), se bifurcan en dos líneas, a saber, la *guerra por la gubernamentalización necropolítica del Estado* y la *guerra por la desposesión de los cuerpos de las mujeres*⁶⁸. Así, la reconfiguración del Estado, en la que intenta dominar una lógica criminal, como el ultraje y la mercantilización de los cuerpos femeninos y disidentes, orientan un replanteamiento del alcance significativo de la exhumación.

La exhumación de cuerpos perdidos se concibe, desde la perspectiva de este trabajo, como el acto restaurativo ejecutable en su calidad de respuesta al clima de violencia, con arraigo en el contexto de guerras necropolíticas. Bajo este presupuesto, su operación se establece como resultado de situaciones de conflicto cuyo daño se traduce, entre otras cosas, en la desaparición de personas que, ante búsquedas infructuosas, se presumen muertas. La exhumación, entonces, pretende dotar de identidad a los restos óseos, al tiempo que inaugurar un orden de justicia⁶⁹ que comienza por el reconocimiento de un cuerpo presente, en cuyos huesos se resguarda la narrativa de la violencia. Empero, las formas de excavación no solo se concentran en el vínculo entre lo arqueológico y la medicina forense, sino en lo que la antropóloga Lee Douglas explica en términos de *exhumación archivística*, pues el

giro memorialista está intrínsecamente ligado a proyectos de recuperación en los cuales una gran variedad de objetos y formas de evidencia son recontextualizados y resignificados. Esta «objetificación» de la memoria ciertamente se aplica al desentierro de cuerpos humanos. Sin embargo, también se aplica a otras formas de

⁶⁸ Aunque la noción de *necropolítica* se ha explicado en el capítulo anterior, es importante reconocer en el planteamiento de Estévez una lectura tanto de Achille Mbembe como de Rita Laura Segato para interpretar la realidad mexicana, que se extiende a todo el marco latinoamericano, dando cuenta del apuntalamiento de las formas de la violencia con una acentuada marca de crueldad hacia las mujeres, desde una plataforma en la que el Estado muestra la huella de un arraigo criminal que intenta operar no como una forma de organización al margen de la legalidad, sino al cobijo de esta. Aspectos que promueven las representaciones que aquí se estudian.

⁶⁹ También, desde la perspectiva jurídica, la exhumación legítima debería garantizar la dignidad del fallecido, como medio tendiente a la recuperación de la memoria histórica, el derecho de filiación y el derecho a la investigación científica, lo que permitiría una mejor comprensión del pasado.

excavación, particularmente aquellos procesos de «exhumación archivística», en los cuales documentos —certificados de nacimiento y defunción, sumarios militares, libros de registro de cementerios, fotografías familiares, recortes de revistas, y cartas— son extraídos de archivos municipales y estatales, sacados de las colecciones privadas guardadas por familias y descargadas desde bases de datos digitales. (2021)

Este tipo de procedimiento, que según indica Douglas, dinamiza el *hacer* técnico-científico, se consolida como un esfuerzo de trabajo por parte de familiares o comunidad con resultados que, en ocasiones, suelen superar la operación del Estado. Ello brinda la pauta para ubicar el acto de exhumación archivística como reconfiguración de la memoria a partir de la representación fragmentaria de voces, documentos y registros genéricos que concretan una escritura híbrida. *Antígona González* (2012) es un ejemplo de ese entrecruzamiento que propone una necrotextualidad en la que testimonios de sobrevivientes, noticias y artículos de opinión de diferentes medios informativos, entradas en *blogs*, textos académicos de corte filosófico en torno a la figura de Antígona y fragmentos textuales de la propuesta dramática de Sófocles, conforman el devenir constante de una textura teatral.

En tesitura similar, *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011) de Cristina Rivera Garza, teje desde el marco de los horrores de la guerra contra el narco en México una escritura-acción cuyo espíritu reflexivo recupera la interrogante del personaje que reconstruye verbalmente a “Luvina”: “¿En qué país estamos, Agripina?”. De manera casi natural, la pertenencia de las voces se borra tanto como la frontera entre ficción y no ficción, por tanto, no extraña encontrar en los planteamientos de la escritora mexicana, un giro de ensayo a poema o viceversa⁷⁰ con el terror y el dolor como temas centrales.⁷¹

⁷⁰ Esta línea crítica que subyace a estructuras líricas es considerada por Arturo Casas (2017), *ensayificación* del poema pues el régimen de enunciación instituye un punto de encuentro de modos discursivos del que emana una *verdad* o tensión dianoica propia de un sujeto ético y político (2017, pp. 41-43). Asunto que cobra gran relevancia en tanto coincide con la percepción del mismo no solo como proceso pragmático y semántico-temático sino como proceso epocal; el resquebrajamiento de la historia de la mujer como parte de un panorama horrorista se hace visible desde el estado del arte.

⁷¹ El capítulo XV, por ejemplo, resulta altamente significativo en tanto reconfigura el discurso del dolor al tiempo que enfatiza la cualidad ética que subyace al acto de enunciar de los nombres de las víctimas, daño colateral de la confrontación entre militares y narcotraficantes, en la llamada “guerra contra el narcotráfico”:

“Fueron minutos de terror, de miedo, de coraje”, repitió una y otra vez.

“Fueron minutos de terror, de miedo, de coraje”, repitió una y otra vez.

“Fueron minutos de terror, de miedo, de coraje”, repitió una y otra vez.

El saldo: dos niños muertos. Armas de grueso calibre.

Domingo de Pascua.

La palabra: esquirra. Las palabras.

Empezaron a tirar, tirar y tirar.

En comunión con los procesos anteriores, de intervención de la realidad sígnica, resulta productivo observar el trabajo que Verónica Gerber Bicecci realiza al poema de Semónides de Amorgos, *Catálogo de las mujeres* que, tal como la exposición *Mujeres polilla* (2018) lo advierte, la polilla devora la palabra misógina e instaura un nuevo tipo de lenguaje; la singularidad de su propuesta se aprecia tanto en la instalación como en su reproducción — imagen sobre papel— en la compilación de ensayos de Gabriela Jauregui, *Tsunami*. En esta tesitura, es necesario subrayar que la artista transforma el estado de la palabra en su calidad de mujer polilla que apela a que la “reescritura de las mujeres polilla empie[c] [...] en su propia casa” (2018, p. 55). Del extenso abanico de escritoras cuyas narrativas y perspectivas artísticas significan a partir de una expresión híbrida y/o de intervención, lo anterior es material característico de un fenómeno que si bien es cierto no es nuevo, sí se revela como síntoma de un trabajo de escritura que redime o busca hacerlo, sobre la base de una voz en primera persona, y de un nombre específico.

En este sentido, el objetivo que guía este capítulo, es proponer la cualidad híbrida de la necroescritura, en tanto coexistencia de diferentes registros genéricos, como fruto del proceso de exhumación archivística. En el caso de *Chicas muertas* (2014) se probará la convergencia entre el ejercicio autobiográfico y la crónica. De esta manera, se parte del reconocimiento del nombre como etiqueta configuradora de la identidad, pero a diferencia del tratamiento en el capítulo anterior, se visualiza como referente factual en beneficio de un ejercicio crítico-histórico. Del mismo modo, la postulación de la escritura como forma de duelo es el eje de estudio de *El invencible verano de Liliana* (2021). En consecuencia, este apartado busca estudiar los procedimientos de la exhumación archivística como fundamento de la *necroescritura*, con la voz en primera persona como marco, en tanto práctica poiética que camina con la muerte, metafórica y literalmente.

En este tenor, se establecen vinculaciones con la propuesta conceptual de la antropóloga visual, Lee Douglas, cuyo aporte respecto de las formas de indagación de la memoria resulta altamente productivo para pensar la escritura como labor y como concreción. Aspectos con los que se puede vincular el discurso autobiográfico, biográfico y de crónica

Mientras la violencia invade y adquiere formas inauditas, la lengua contemporánea tiene una dificultad para darles nombres plausibles: Martín y Bryan Almanza: Nuevo Laredo-Reynosa-Matamoros. (Rivera, 2011, p. 112)

periodística como líneas de intersección genérica que constituyen los textos, objeto de estudio.

3.1 Entre la singularidad y la pluralidad del “yo”: Selva Almada y la exhumación archivística

La primera persona del singular posee un lugar privilegiado en el registro de las necroescrituras, tal como ha quedado de manifiesto en las estructuras ficcionales estudiadas. El yo implanta un medio de reflexión que orienta su interés hacia las otras —ellas—, pero que también deja al descubierto la identidad de quien las recrea. Esta constante de la narrativa hace que el eje isotópico de la violencia, tanto como la experiencia vital pensada desde una perspectiva de género, sean los filtros por los cuales el yo se convierte en espacio de construcción que logra trascender el matiz intimista propio de la subjetividad de quien enuncia. El modelado analógico⁷² de la ficción que se sostiene sin necesidad de referentes fácticos, cede su lugar a un uso diferencial de la configuración del yo en la no-ficción, en cuyo caso, la primera persona gramatical encuentra su mejor característica en el poder epistémico de la que es poseedora por experiencia directa; rasgo que recorre una amplia gama de modalidades escriturales por la que transita la epístola, la crónica, el diario personal, la bitácora, el testimonio y la autobiografía, entre otras.

Lo anterior resulta indispensable para el estudio de *Chicas muertas* (2014), texto tipificado como no-ficción, resultado de un proceso de investigación que la escritora argentina Selva Almada desarrolló con el apoyo de una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes, en su país. En comunión con el título, el texto se justifica en la necesidad ética de exhumar las historias de tres chicas muertas durante la década de 1980, en este sentido, el trabajo se inserta en una dinámica que da luz a una multiplicidad de modos de escritura en tanto que, si bien es cierto existe un ejercicio de exhumación archivística y de trabajo de campo para realizar entrevistas a familiares y personas cercanas a Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sarita Munding, también hay una intención personal que la une a ellas, lo que se verifica en la construcción narrativa y se constata desde la voz de la autora:

⁷² La propuesta conceptual pertenece al teórico y crítico francés Jean-Marie Schaeffer, quien al explicar el tipo de ficción artística lo define como un mecanismo mimético que, lejos de imitar la realidad, es generador de modos de representación de lo real (2012, pp. 96-97).

el libro no se me ocurrió simplemente, sino que venía acompañado de un contexto en el que el tema estaba cada vez más presente y yo tenía un interés particular sobre él desde hacía varios años. Eso abonó el interés de escribir un libro que no se refiriera a casos muy actuales, sino con los que me pudiese vincular desde mi propio registro de vida en relación con ese tema. Esta cuestión de que, de haber estado vivas, esas tres mujeres tendrían la misma edad que yo tengo y de que fuimos adolescentes, de pueblos chicos de provincia. Compartíamos un imaginario sin habernos conocido. (Almada, 2018)

Ello conduce a considerar dos puntos de interés que otorgan sentido a los procesos de exhumación y su devenir: la estructura del yo y el registro escritural, a caballo del pasado dictatorial del siglo XX y de los movimientos feministas, posturas políticas y activismo del siglo XXI. En esta tesitura es posible indicar que la fuerza del interés personal se complementó con el ímpetu de un contexto que dio luz a marcas genéricas disímiles, de tal modo que la crítica ha posicionado etiquetas que fluctúan entre novela, memoria, crónica y testimonio, términos que expresan una bifurcación entre la observación de valores de verdad-realidad y de verdad-ficción.

Dadas las modulaciones de la escritura y la propia afirmación de la autora, en entrevista para *Revista Cabal*, aun cuando el texto se sustenta en hechos reales, decir que es “una mirada periodística” o una novela sería una “impostación”; tender hacia un solo camino sería también, limitativo. Sin embargo, es un hecho que su construcción de sentido se encuentra en el entrecruzamiento de algunas de las marcas anteriores, por lo que, desde la perspectiva que aquí se propone, la forma que he llamado necroescritura híbrida está organizada sobre la base de la autobiografía y la crónica, sin que por ello exista el estatus de documento, que desde lo pragmático se asuma como verdad histórica.

Paradójicamente, el proceso de hibridación tampoco invalida la fuerza referencial que posee el entramado narrativo; en consecuencia, el uso de los nombres propios es un puente entre la estructura y su recepción. En tanto “el lugar asignado a[l] nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una persona *real*” (Lejeune, 1994, p. 60). La responsabilidad a la cual alude el teórico francés es adjudicable a la verificabilidad de la existencia, lo que deviene en un uso diferencial del pronombre para el caso de la autobiografía⁷³. Independiente de la correspondencia entre el

⁷³ No eludo el hecho de que este es uno de los puntos que la crítica ha observado con mayor atención a la propuesta pragmática de Lejeune, pero si en un texto que se presume ficcional, el uso del nombre, primer blanco

sujeto real y la imagen que se construye a través del signo⁷⁴ —aspecto que se tratará más adelante— existe una clara conciencia, por parte de quien escribe, de su anclaje al mundo fáctico. En el caso de *Chicas muertas*, el registro de vida en primera persona, se refuerza con el emparejamiento generacional con las tres jóvenes, del que parte la escritora argentina, nacida en 1973, de tal modo que la utilización del *yo* se convierte en la pauta para evidenciar la fuerza referencial tanto como para aprovechar el nivel de subjetividad a través diferentes mecanismos que delinear la construcción del *yo* en el relato, al punto de tocar los límites de la ficción. Lo anterior hace comprensible que la propia escritora haya expuesto su trabajo en términos de proyecto que vincula la no-ficción con la ficción⁷⁵.

En consecuencia, el registro escritural polimorfo presenta una relación directa con el contexto histórico, ello implica que, si bien es cierto que el interés por el tema del feminicidio cimbra al siglo XXI, los hechos feminicidas investigados pertenecen a la penúltima década del siglo XX, uno de los tiempos más oscurecidos, resultado de la violencia anquilosada de la dictadura argentina que recién tocaba su fin (1976-1983). Obsérvese la convergencia entre los campos temporales intratextual y extratextual:

Chicas muertas

Diciembre, 1983	Noviembre, 1986	Marzo, 1988
• María Luisa Quevedo • Viva hasta los 15 años • Ciudad de Presidencia Roque Sáenz Peña, Chaco	• Andrea Danne • Viva hasta los 19 años • San José, Entre Ríos	• Sarita Mundin • Desaparecida a los 20 años • Villa Nueva
Argentina		
Diciembre, 1983	Diciembre, 1986	Octubre, 1989

semántico, es inevitable, en un texto no-ficcional supone una dinámica que, como en el caso del texto de Almada, subraya siempre la relación de lo textual con lo factual.

⁷⁴José María Pozuelo Yvancos (2006) explica que existen dos corrientes críticas que, al intentar abordar las problemáticas de la autobiografía, asumen el *yo* de la narración desde una perspectiva ficcional, la cual encuentra grandes referentes con Nietzsche, Paul de Man, Jacques Derrida y Roland Barthes; mientras que Philippe Lejeune y Elisabeth Bruss establecen sus consideraciones teóricas en torno a una naturaleza histórica y/o documental. Aunque la propuesta de Lejeune ha sido ampliamente estudiada y criticada, lo que ha derivado en algunos ajustes, no se puede negar que ofrece una línea de estudio que se finca en la tendencia de asumir este tipo de textos como verdades, desde la tesis de las correspondencias.

⁷⁵ Puede considerarse la entrevista de Selva Almada para la *Revista el Cocodrilo* (2018).

Asunción al poder del presidente Raúl Alfonsín.	Promulgación de la ley de punto final. Fin de la acción penal contra el delito de desaparición.	Carlos Menen, presidente en turno, sanciona 4 decretos que indultaban a civiles y militares por crímenes durante la dictadura
---	---	---

El llamado Proceso de Reorganización Nacional (PRN), en tanto periodo de imposición del poder militar, estuvo marcado por las transgresiones al derecho a la vida, la libertad, la integridad física, la información, la difusión y la práctica de libre culto, lo que supuso desaparición forzada, estrategias de control ideológico, así como adoctrinamiento educativo y muerte, en suma, omisión de los Derechos Humanos por más de 7 años. De este modo, la recuperación de un gobierno democrático en 1983, ofreció una estela de justicia y cambio que lastimosamente se transformaría en impunidad a lo largo de la década; ello se materializó a través de la Ley de Punto Final, la Ley de Obediencia debida y los 20 decretos del presidente Menen, durante 1989 y 1990, disposiciones que fueron conocidas como *leyes de impunidad*. Por tanto, resulta oportuno observar que las coincidencias temporales entre los feminicidios —1983, 1986— y los hechos históricos que fueron definitivos en el perfil de Argentina, son estratégicos para subrayar el rechazo a la impunidad. Lo que obliga a pensar en la dictadura como la marca que se extiende entre el tema y el tipo de escritura que se genera, pues se produce un proceso de replanteamiento semántico que se expresa en una dislocación del sentido de la vida tanto como de la muerte, aspecto del que surge la necesidad de las prácticas de exhumación archivística, soporte de la necroescritura.

Lo anterior da luz a la consideración del establecimiento de una escritura sensible a la muerte/desaparición como mecanismo de resarcimiento simbólico porque, de otro modo, se restaría valor al sentido de la vida. Así, al instaurar los mecanismos de la memoria⁷⁶, el orden de la representación libra una batalla contra lo que se ha llamado *impunidad biológica* y omisión deliberada de la justicia tanto para quienes padecieron de manera directa el régimen dictatorial como para quienes lo tuvieron como escenario, reforzador de prácticas de violencia extrema, caso de los feminicidios que focaliza Almada. Ahora bien, es necesario explorar cómo el acto de rememoración hace converger dos ejes temporales —pasado y

⁷⁶ Análogamente, en la realidad fáctica, se observa un interés creciente por la búsqueda de desaparecidos y muertos durante el periodo de dictadura, asunto que se ha diseminado durante el siglo XXI, sobre todo a partir de la anulación —2003— de las leyes de impunidad dado que los delitos de lesa humanidad no prescriben.

presente— en cuyo desarrollo, la condición autobiográfica otorga cohesión a la travesía de la crónica biográfica que supone el trabajo en torno a la vida y su fractura para cada caso contado:

La mañana del 16 de noviembre de 1986 estaba limpia, sin una nube, en Villa Elisa, el pueblo donde nací y me crié, en el centro y al este de la provincia de Entre Ríos. Era domingo y mi padre hacía el asado en el fondo de la casa. Todavía no teníamos una churrasquera [...] Esa madrugada me había despertado el ventarrón que hacía temblar el techo de la casa. [...] Cuando me desperté solamente mi padre estaba levantado. Mi madre y mis hermanos seguían durmiendo. La gata y sus crías no estaban en la casa. 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. [...] En los días siguientes supe más detalles. La chica se llamaba Andrea Danne, tenía diecinueve años, era rubia, linda, de ojos claros, estaba de novia y estudiaba el profesorado de psicología. La asesinaron de una puñalada en el corazón. (Almada, 2014, pp. 4-7)

De este modo, lejos de afirmar que el texto es una autobiografía en sentido estricto, lo que se pretende subrayar es que, dar cuenta de las chicas muertas implica, en un primer momento, posicionarse a sí misma, presentar su registro de vida en un espacio-tiempo compartido significado por el yo. Así, el mecanismo de la memoria opera un discurso retrospectivo que paulatinamente deja al descubierto otros registros genéricos y con ello las historias de vida de las tres jóvenes —crónica biográfica—, hecho que hace converger la línea del pasado con la del presente, derivado de la necesidad de que, a través del acto de rememoración, análogo al de la excavación y la exhumación, reconstituya la imagen de una existencia. Por tal razón, la marca autobiográfica parte de la ruptura de la cotidianidad que, desde el proceso de reflexión presente, se aloja en el pasado del 16 de noviembre de 1986. Línea temporal que ubica el espacio familiar como marco en el que el que la noticia del crimen de Andrea Danne instala una fisura en la realidad de la enunciante.

La claridad con la que se delinea el espacio autobiográfico se torna la base sobre la cual se construye, retrospectivamente, la muerte como acontecimiento no natural, lo que marca un antes y un después en la percepción de la cotidianidad; así, la vida familiar, con sus hábitos y costumbres, que se desarrolló sin aparente sobresalto para la niña de trece años, presenta ya otro devenir. En tal sentido, desde la adolescencia existe una visión cercana del tema, por un lado, dada la importancia de la noticia, la cual será referente clave en el proceso de construcción textual; por otro, derivado de las diversas historias locales relativas a las

formas de violencia en provincia. Sin embargo, es necesario subrayar que el desarrollo del siglo XXI, desde el que se inscribe la mirada de Almada, a partir del cual se estudia y teoriza la violencia de género como constante histórica, atraviesa su escritura con la raíz de un feminismo que, más allá de lo teórico y de la propia etiqueta, se muestra inherente a la condición humana en defensa de la vida. Por tanto, la escritora argentina expresa desde el hacer político de la escritura su “primer Ni una menos” (Almada, n.d).

De esta manera, el hacer reivindicativo, el resarcimiento simbólico objetivo de la exhumación archivística y mecanismo de la condición híbrida necroescritural, es lo que se sobrepone al tema de la violencia y el feminicidio, lo cual posibilita que el relato adopte estrategias discursivas cercanas a la ficción. Así, el flujo descriptivo constante transporta al lector a las diferentes provincias donde se desarrollan los hechos, tal como se hace evidente en la descripción inicial, antes citada, de Villa Elisa, donde los detalles de la churrasquera, el colchón húmedo, la elucubración en torno a la gata construyen un entramado narrativo que paulatinamente se mantiene en los bordes de la ficción. En este punto es de reconocer que la construcción autobiográfica es susceptible por sí misma a este tipo de modulaciones, de tal manera que se coincidirá con Georges Gusdorf respecto de la emergencia de la ilusión que surge

en el momento en que la narración *le da sentido* al acontecimiento, el cual, mientras ocurrió, tal vez tenía muchos [...] Esta postulación del sentido determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o se descartan, de acuerdo con la exigencia de la inteligibilidad preconcebida. Los olvidos, las lagunas y las deformaciones de la memoria se originan ahí: no son la consecuencia de una necesidad puramente material resultado del azar; por el contrario, provienen de una opción del escritor, que recuerda y quiere hacer prevalecer determinada versión revisada y corregida del pasado, de su realidad personal. (1991, p. 15)

Es claro que una de las posibilidades de sentido está imbricada con los modos de manifestación de la violencia en la provincia argentina, de tal manera que la línea autobiográfica funciona como una estrategia que hace que la selección y combinación de materiales de la memoria apunten a un doble trabajo escritural, el correspondiente a la vida de Selva Almada en sus etapas de crecimiento —de la niñez a la adultez— y el que otorga una visión de las vidas y los contextos de las chicas muertas.

La división estructural del texto —11 partes y un epílogo— hace innegable, en el primer apartado, la manifestación del yo como principio generador de las condiciones que

forjaron una mirada y una escucha atenta a la problemática de la violencia contra la mujer y el feminicidio, aunque este término, como la misma enunciante lo hace explícito, no existía en la década de 1980. Sin embargo, esa atención tomó el cauce de la escritura como ejercicio crítico. En este tenor, es posible ampliar la responsabilidad de una *persona real* —a la que Lejeune vincula con el nombre— de los límites de la verificabilidad, a la formulación de una responsabilidad ética que surge del reconocimiento de que si bien no se puede modificar el estado de muerte de las mujeres sí se les puede exhumar del olvido a través de la palabra.

El poder, en su calidad de facultad o potencia para *hacer algo*, parte, en el caso de Selva Almada, del acto de contarse —a sí misma— para poder dar cuenta de las otras, es decir, de establecer un *hacer* por extensión. Dado que la escritura es un acto de responsabilidad entonces debe intentar ofrecer una respuesta al cuestionamiento o a la petición que surge de la muerte de las mujeres; ello nulifica la indiferencia o la banalización espectacular de cada muerte, aspecto que se advierte desde la inserción paratextual del poema de Susana Thenón, en el que se establece reiteradamente la pregunta: “¿por qué grita esa mujer?”, la cual se confronta con un registro de voz que evade la respuesta,⁷⁷ en consecuencia el relato de Almada, a través de la modulación escritural híbrida, sugiere una.

El relato de la vida o la historia de la personalidad como esencia de la autobiografía, que en el caso de Almada está ligado al emparejamiento generacional con Andrea Danne, hace de la afirmación: “Durante veinte años Andrea estuvo cerca. Volvía cada tanto con la noticia de otra mujer muerta. Los nombres que, en cuentagotas, llegaban a la primera plana de los diarios de circulación nacional se iban sumando” (2014, p. 7), uno de los motivos de los que surge la intención indagatoria en torno a las muertes, pero más aún, hace irrefutable la necesidad de una comprensión histórica del feminicidio. Así, los nombres se convierten en la fuente primaria que conduce a otras historias; fue a través de un recuadro de diario local de donde recuperó la historia de María Luisa Quevedo, “chica de quince años asesinada el 8 de diciembre de 1983, en la ciudad de Presidencia Roque Sáenz Peña” (2014, p. 7), cuyo cuerpo violentado apareció en un terreno baldío a las afueras de la ciudad. Del mismo modo,

⁷⁷ El corte que Selva Almada realiza al poema de la escritora argentina Susana Thenón enfatiza tanto el cuestionamiento al grito de la mujer como su negación, de este modo, la afirmación: “Ya no grita / (¿te acordás de esa mujer?)” (2001, p. 138), y en particular el uso de los signos de puntuación y los espacios entre versos, hacen patente el acto reflexivo en torno a las determinantes de la percepción que permiten otorgar o no importancia al discurso, para hacer ver, desde una perspectiva de género, la omisión deliberada que se otorga a la voz de la mujer.

Sarita Mundín, “muchacha desaparecida el 12 de marzo de 1988, cuyos [supuestos] restos aparecieron el 29 de diciembre de ese año a orillas del río Tcalamochita” (2014, p. 7).

Las precisiones cronotópicas e identitarias de las mujeres establecen no solo el *corpus* de marcas factuales que se relacionan a la intención personal de la escritura, sino que se convierten en elementos que adelgazan la línea autobiográfica y materializan una crónica biográfica, la de las chicas. En el entendido de que la crónica es un montaje de realidad que, si bien implica un compromiso con el acontecer y sus participantes a través de los cuales la referencialidad y la temporalidad se convierten en su centro, es por su vínculo con otros géneros que desarrolla una condición híbrida. Ineludiblemente, el proceso de investigación que requiere su formato, siempre variable, involucra un proceder empático, tal como afirma Jorge Carrión: “Una obra documental no puede existir sin una corriente de empatía. Es imposible ponerse en el lugar del otro, pero sí hay que acercarse lo más posible” (2012, p. 16). De esta manera, el ensamble de testimonios, entrevistas y juicios de valor de la escritora resultan, por efecto de las estrategias narrativas, un tejido en el que los nudos de cada historia y registro de escritura resultan casi imperceptibles, en consecuencia, las fronteras genéricas se convierten en una zona difusa en beneficio de una formulación que también hará evidente la condición de vida, estructura biográfica, de las jóvenes muertas.

Esquemáticamente, la organización del trabajo que emprende Almada establece dos líneas temporales y temáticas, que se imbrican en el desarrollo del relato desde del primer apartado en el que el *yo* asume un posicionamiento frente a los referentes factuales de los feminicidios y los horrores de la violencia: “No sabía que a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer, pero había escuchado historias que, con el tiempo, fui hilvanando. Anécdotas que no habían terminado en la muerte de una mujer, pero que sí habían hecho de ella objeto de la misoginia, del abuso y del desprecio. Las había oído de boca de mi madre” (Almada, 2014, p. 8). Historias que la enunciante cuenta con un estilo propio más de la omnisciencia que de la equisciencia, recuperadas de la oralidad de la madre y reconfiguradas con el detalle que supone la realidad representada.

Este *decir* de las/los demás, que corresponde al pasado como línea temporal, se presenta en la voz de la enunciante con un matiz de rotunda viveza que se mantiene a lo largo de la segunda línea temporal con la que interactúa: el presente. Línea que surge de la exhumación archivística, proceso que da luz a la identidad de María Luisa Quevedo, Andrea

Danne y Sarita Mundín, al tiempo que permite una revisión de los regímenes de subjetividad que dan soporte a la violencia contra la mujer. Lo anterior hace posible comprender que la organización de los hallazgos dé como resultado un relato que subraya su pertenencia al “reino de la no ficción [...] síntesis de hibridación estética y epistémica entre la comunicación literaria y la documental, posee [dora de] un carácter referencial paradójico” (Grande, 2017, p. 54).

Tal como advirtió Lee Douglas (2021), los expertos excavan, pero esclarecer dónde están los cuerpos depende de otras formas de conocimiento, en este sentido, el tipo de acciones que ejecuta Almada se extiende a una perspectiva biográfica que exhuma la memoria, los cuerpos-palabra, haciendo coincidir el registro biográfico con la crónica, pues también se revela un interés por expresar cuáles fueron los mecanismos que dieron lugar a la visión que se ofrece de la vida y las relaciones interpersonales de cada chica. Es así como se encuentra que las otras formas de conocimiento presentan una relación importante con creencias o prácticas que subyacen a la cultura como el conocimiento ancestral o de órdenes sobrenaturales. Lo anterior es uno de los elementos más notables como parte de la necroescritura híbrida de *Chicas muertas*, por consiguiente, lejos de apegarse a las formas convencionales de la exhumación archivística —que trabaja con documentos, testimonios y material que se recaba de la gente más cercana—, se utiliza la figura de una vidente como proveedora de información.

Este hecho vuelve más compleja la estructura del relato, si el proyecto de recuperación de la memoria convive con la subjetividad de las fuentes, la inserción de un elemento esotérico parecería conducir el hilo narrativo hacia el terreno de la ficción o la autoficción,⁷⁸ sobre todo porque no existen marcas precisas de qué tipo de trabajo investigativo se lleva a cabo; sin embargo, el hecho se justifica en la práctica arraigada en los

⁷⁸ La interacción de la no ficción —particularmente línea autobiográfica— con la ficción —constructo de mundo posible o alternativo— da lugar a variantes genéricas que determinan la configuración de las mismas y su dinámica de recepción. En la autoficción, “la utilización de datos biográficos auténticos junto a otros inventados, la unión de hechos comprobables con otros improbables [...] estimulan la sospecha del lector sobre la veracidad o no de esto” (Alberca, 2007, pp. 48-49) de tal modo que se propone la creación de un “personaje” que se mueve con la autonomía propia de la ficción, dando pie a posibilidades de concreción autoficcional que se ubican entre la autoficción biográfica, la autoficción fantástica y la autobioficción. Desde mi perspectiva, el texto de Almada no podría aceptar la tesis de una construcción autoficcional en tanto lo que prueba el texto es una regulación de la realidad, signica, sí, pero determinada por los referentes factuales; más que la ficción, los rasgos de *literariedad* son los que se encuentran a su servicio. En este marco no es una novela con las implicaciones de sentido que ello trae consigo sino una narrativa híbrida o de intersección genérica.

usos y costumbres de su contexto biográfico y, en este, sus influencias de escritura entre las que destaca la cronista argentina María Moreno,⁷⁹ con quien parece coincidir en el arraigo feminista en la escritura, así como en el método “biográfico afantasmado”, a través del cual, la vida de la escritora tiende a converger con la vida de aquellos de quienes habla, pues no existe un *deber-hacer* en función de un registro genérico sino un *poder-deber* personal que busca respuestas para sí, en primer orden.

Ello queda de manifiesto en el momento en el que, paralelo a la búsqueda de respuestas con videntes, por parte de la familia de María Luisa Quevedo y Andrea Danne, la enunciante hace presente la experiencia con curanderos y tarotistas:

De chica, con la abuela también íbamos al curandero, el Viejo Rodríguez. Vivía en un rancho en las afueras del pueblo, cerca de un barrio pobre [...] No recuerdo su cara, pero sí que tenía las uñas largas como las mujeres. Sucias y amarillas sus garras consumidas se deslizaban sobre mi panza hinchada, dibujando una cruz varias veces [...] No sé de dónde provenía su poder. Si lo había heredado de su madre o había nacido con él, como una bendición que cada tanto se convertía en una maldición. [...] El curandero Rodríguez murió hace muchísimos años, tirado en una cama del hospital San Roque [...] Habrá tenido un entierro pobre, el cuerpo metido en un féretro mal clavado [...] Habrá pesado muy poco el pobre viejo. Sin responso ni la bendición del cura, pues no hay misericordia para aquellos que conocen el secreto, aquellos que tienen poderes que ofenden a Dios. (Almada, 2014, pp. 24-26)

Llego a la Señora por recomendación de unos amigos escritores que la consultan cuando deben tomar decisiones importantes. [...] Cuando la llamo para pedirle una cita, le explico que mi pedido tal vez le resulte inusual: no es por mí por quien quiero verla, sino por tres mujeres que están muertas. Me dice que es más habitual de lo que pienso y arreglamos día y hora. Nunca me tiraron las cartas y la idea me pone un poco nerviosa [...] Tengo miedo [...] No quiero conocer mi futuro. No quiero que saque a la luz ningún quiste del pasado. [...] Le repito lo que le conté por teléfono y me exployo un poco más: en dos de los casos de sus familiares consultaron a videntes, pero esas experiencias sacaron poco y nada. Tal vez era demasiado pronto y tal vez ahora sea demasiado tarde, aventura. Nunca es tarde [...] ¿Conocés la historia de la huesera? Niego moviendo la cabeza (2014, pp. 26-28)

De lo anterior resalta nuevamente la intersección autobiográfica con la crónica biográfica de las chicas muertas, respecto de la necesidad de apelar a otros órdenes de realidad. Sin embargo, esta forma de resolver lo aparentemente irresoluble salta de la vida cotidiana a las formas de documentación de la escritura. Así, en la infancia de la escritora no solo se expresa el primer contacto con personas dotadas de facultades especiales para sanar o ver el futuro,

⁷⁹ La constante híbrida de su escritura —con la que parece identificarse Almada— se materializa en la propia reflexión de su trabajo, caso en el que la etiqueta “cronista” resulta, para ella, más un modo de identificación de mercado que un desarrollo propiamente periodístico, lo que le conduce a considerar “la tradición de la crónica como laboratorio de escritura [...] más cerca del microensayo, la crítica cultural y la autobiografía”. (Moreno, 2023)

sino que se sitúa un estatuto de verdad, fundado en la experiencia individual y reforzado en la creencia popular para este tipo de prácticas, *topoi* de la literatura que poseen un lugar importante en novelas contemporáneas de otras escritoras argentinas como Samanta Schweblin —*Distancia de rescate*— y Dolores Reyes —*Cometierra*—. Mientras que, para el relato de Almada, forman parte de los referentes factuales que se mantienen con las limitaciones que impone a la memoria el tiempo y el espacio, para el caso del curandero. Sin embargo, la reconstrucción del recuerdo deriva en una visión de la forma en que se significa a las personas: nombre, rol y caracterización física, lo cual hace patente una percepción mediada por el pasado y lo que habría sido su futuro, aspecto verificable en los juicios de valor de la escritora.

En este tenor, el empleo del futuro perfecto responde a un tipo de enunciación que lejos de entregarse a la fantasía, es el derivado de un tipo de lógica sobre acontecimientos del futuro que encuentra su respaldo en las acciones y signos de identidad que se manifestaron en el pasado. De la misma manera, este modo de conformación narrativa en torno al curandero Rodríguez aproxima una visión del tratamiento diferencial de los cuerpos muertos, según consignas religiosas, sociales y culturales; por lo que la muerte como estadio del ser se encuentra en la base de una decisión de consulta a personas que, conocedoras de los mecanismos de acceso a ese otro nivel de la existencia, colaboran en la obtención de respuestas.

La manera en la que el yo da cuenta de la realidad de las chicas muertas proyecta, a través del discurso, un tipo de empatía y acompañamiento notables, una suerte de escritura sensible a la pérdida y los efectos del daño, producto de la violencia. “[N]o se trata de acceder a la realidad en bruto, a lo reamente real” (2017, p. 54), afirma Grande Rosales en función de la incorporación del documento y el testimonio en las narrativas contemporáneas, por lo que la introducción del encuentro con la tarotista, como una forma de reafirmación del tipo de exhumación de la memoria que la escritora ejecuta, prefigura una forma de conclusión de duelo, así como de dignificación de las identidades. A este respecto, si la tarotista es intermediaria entre un orden superior y el de la humanidad, parece lógico que, en lugar de expresar respuestas sobre la muerte de las jóvenes, como primer orden erija un espacio de explicación a propósito de quienes permiten la reconstitución del cuerpo muerto. Así, el

discurso establece una analogía entre el proceder reconfigurador de vida de la Huesera, el acto de exhumación de la memoria y de las narrativas familiares de las chicas muertas.

3.1.1 Recoger huesos, formar cuerpos: el *mythus* de la vida en la necroescritura

La necesidad de establecer delimitaciones claras entre la ficción y la no ficción surge del evidente contacto entre ambas, ante concreciones escriturales que destacan y se prueban en el límite de una naturaleza subversiva, la perspectiva teórica-crítica no puede evitar realizar notables esfuerzos por mantener una base conceptual que se funde en perfiles y fronteras, sentido de pertenencia o propiedad que suele ser útil en ciertos escenarios, pero que en otros se observa rebasada; la segunda mitad del siglo XX es poseedora de una vasta comunidad de escritores y escritoras que se mueven en estos linderos —Jorge Luis Borges, Sergio Pitol, Rosalba Campra, Bárbara Jacobs, Augusto Monterroso, María Moreno—, entre muchos más.

En ocasiones, los marcos temporales e históricos coadyuvan a establecer las fronteras genéricas; Thomas Pavel (1997) lo constató para el caso de la épica, la cual no era poseedora de escenarios ficticios, su realidad mítica era el paradigma de la verdad, por tanto, el espacio sagrado de los Dioses no se asumía ficticio, antes bien, como afirmó Mircea Eliade, el mito confería un tono más profundo y rico al relato, al que se accede por mediación cultural, tal como se ha hecho explícito en el capítulo anterior en el que los mitos desdoblan el ámbito de la representación ofreciendo respuestas a los porqués de las operaciones necropatriarcales o proponiendo formas de liberación de la culpa o de conclusión del duelo. Inherencia a la cultura y, por tanto, al arte, que para el caso de *Chicas muertas* reafirma el sentido de la necroescritura como marca que lleva consigo el valor de la muerte, pero que no puede articular su sentido en el subrayado del sema de la vida.

De este modo, y sobre el entendido de que el “espacio de los mitos es sin duda distante, incluso inaccesible, pero al mismo tiempo muy familiarmente verdadero, eminentemente visible” (Pavel, 1997, p. 176), la dimensión de la propuesta escritural de Almada se encuentra vinculada al núcleo del *mythus*,⁸⁰ que subyace a la leyenda de la Huesera, misma que se reproduce en el apartado 3 del relato de Almada. El argumento refiere

⁸⁰ Parto del estudio de André Jolles (1972) en torno al mito como resultado de un proceso de interrogación que da lugar a concepciones sobre la vida y la naturaleza que nos circunda. Tal ansia de comprensión del ser y del mundo está ligada a la creencia en Dioses como forma que se aprehende de forma individual, pero con repercusiones en la cultura, hecho denominado *mythus*.

a la existencia de una mujer mayor que “vive en el escondite del alma” (Almada, 2014, p. 28; Pinkola, 1992, p. 35) y que ha desarrollado un apego particular por la fauna salvaje al grado de expresarse con sonidos más animales que humanos; su tarea fundamental consiste en recoger huesos de todo tipo de animales sin importar el sitio o la distancia, particularmente de lobos, para que después de armarlos les dote de vida a partir de una práctica ritual ante el fuego y a través de cantos. Una vez que esto ocurre, el lobo inicia una carrera en la que, en su contacto con el mundo natural, se transforma en mujer que, libre, ríe a carcajadas.

Aunque Selva Almada no hace explícita la fuente —el relato se conecta tan escrupulosamente con la construcción del yo y, a su vez, con la investigación sobre las chicas muertas, que se reafirma la condición híbrida por mérito de la inserción del *mythos*— la versión que se establece corresponde a la de la psicoanalista, especialista en etnoclínica, Clarissa Pinkola Estés, quien, producto de su trabajo de campo en la zona desértica de la frontera entre México y Estados Unidos, encontró numerosos relatos relacionados con lobos y con prácticas de resucitación a partir de huesos. En este orden de ideas, resulta valioso observar que la autora explica el encuentro de la tarotista en los siguientes términos:

Yo me crié en el interior del país. Allí el pensamiento mágico convive con la realidad, es parte de ella, como un doble fondo que de vez en cuando sube a la superficie. Para mí es algo natural. Sin embargo nunca había consultado a una vidente, ni me habían tirado las cartas. La figura de La Señora apareció primero luego de leer un libro de Francisco Mouat, el cronista chileno, un libro donde él también consulta a una médium por una muerte. Me pareció arriesgado, me gustó que Mouat tomara ese riesgo. En ese momento yo no tenía plata para moverme, la investigación había quedado parada por este tema. Visitar a La Señora fue una manera de hacer algo con ese tiempo muerto en el trabajo de campo. No había pensado incluirla. Después, mi editora me animó a hacerlo. (Almada, n.d.)

Evidentemente, la convivencia de distintos órdenes de realidad supera la ficción y, en general, está presente en el desarrollo de la humanidad, con mayor énfasis en algunos marcos temporales que otros, pero sin duda, es inherente a la cultura. Sin embargo, las implicaciones que trae consigo para el ámbito de la vida, como lo fue para las personas cercanas a Andrea Danne y María Luisa Quevedo,⁸¹ supone el reconocimiento de que, en gran medida, las

⁸¹ La enunciante indicará: “Los Quevedo, luego de denunciar en la policía la desaparición de su hermana y de que les respondieran lo de siempre: que esperaran, que seguro se habría ido con algún noviecito y que ya iba a volver, decidieron consultar a una vidente. [...] Sin embargo, fue poco lo que la vidente les dijo: que aparecería sí, que estaban en viernes y que esto del domingo no pasaba” (Almada, 2014, p. 22). De este modo, el discurso referido, constante del relato, da cuenta de la figura de la vidente como ordenamiento de conocimiento que al

instituciones carecen de poder e intención en la impartición de justicia y del establecimiento de un Estado de derecho,⁸² mientras que, para el registro escritural, es como la misma autora lo afirma, un “riesgo”. Quizá el más patente sea el de escindir el vínculo con lo factual, decantándose en el impulso de la ficcionalización dado que el encuentro con la “Señora” asume la forma de un ejercicio de psicoanálisis más que el de búsqueda de información a través de un oráculo.

Si se retoma la línea de explicación de Pinkola Estés, quien se vale de la propuesta de Carl Jung respecto del método de la imaginación activa, es posible hacer “aflorar a la superficie el Yo salvaje por medio de preguntas concretas y del examen de cuentos, leyendas y mitos [...] historias [que] contienen el drama espiritual de la mujer” (1992, p. 22). Método y objetivo que ejecuta la vidente o tarotista con la enunciante —Selva Almada—, hecho que adiciona un nudo más al tejido híbrido de *Chicas muertas*, a través del juego representacional con los referentes factuales de la leyenda y del trabajo de Pinkola⁸³. En este sentido, la introducción de este acontecimiento articula una línea de reflexión sobre la condición del yo en el *hacer* de la escritura. Por tanto, la relevancia del encuentro con la tarotista radica en el discurso que lleva a establecer una analogía entre la escritura y la exhumación de los huesos.

De este modo, la ausencia de referentes factuales que pudiera brindar la tarotista a Selva Almada, se suple por referentes de orden simbólico que Pinkola utiliza para explicar “la resurrección a cerca de la conexión subterránea con la Mujer Salvaje” (1992, p. 37), vínculo que empieza con la búsqueda de lo disperso o lo perdido y cuyo centro se localiza en los huesos, materialidad sobre la que se puede activar la fuerza vital por medio de un saber ancestral. Lo anterior encuentra eco en los mitos universales de la resucitación, como bien lo reconoce Pinkola; el mito egipcio de Osiris y su recomposición corporal a manos de Isis, el mito hebreo de Lázaro, en cuyo caso, el cuerpo putrefacto no es impedimento para el

ser de naturaleza suprahumana es poseedora de una posibilidad de verdad, sin embargo, el esquema presentado es de verdades múltiples que se prueban y se escinden en la realidad a corto y largo plazo.

⁸² Todos los textos, objeto de estudio, reiteran este tópico desde la particularidad de sus configuraciones, sin embargo, lejos de trazar el lugar común, se incentiva el carácter reflexivo con vínculo evidente al verso de Susana Thenón: “¿por qué grita esa mujer? [...] Ya no grita / ¿te acordás de esa mujer?” (2001).

⁸³ Es notable la forma en que los referentes de “Pinkola Estés” y la leyenda expuesta en el libro *Mujeres que corren con los lobos* se inscribe en el trabajo de Almada a través de la cesión de voz narrativa como estrategia de camuflaje de la cita, basta revisar la traducción al español del texto de Pinkola (obsérvese 1992, pp. 35-36) para verificar el nivel de similitud en el texto de Almada (obsérvese 2014, p. 26). Lo anterior podría dar la pauta a pensar en el flujo imaginativo de la ficción, dado el cuidadoso ensamble de voces, sin fuente explícita, en el acontecimiento; sin embargo, la autora de *Chicas muertas* proyecta en este tipo de tejido la reafirmación de la naturaleza ambigua o híbrida de la no ficción.

resurgimiento a la vida, o el mito andino de las Umas, que desde esta tesitura puede entenderse como la facultad del cuerpo fragmentado de comunicarse y hacerse presente en el mundo de los vivos. Para el caso de *La Huesera*, Pinkola reconoce, igual que el texto de Almada, la importancia de la figura femenina en el rito de la resucitación:

La fuerza personificada por *La loba* [La vieja, La que sabe, La Huesera] encierra en sí el pasado personal y el antiguo, pues ha sobrevivido generación tras generación y es más vieja que el tiempo. Es la archivera de la intención femenina y la conservadora de la tradición de la hembra. [...] se encuentra situada entre los mundos de la racionalidad y del mito. Es el eje en torno al cual giran los dos mundos. La tierra que se interpone entre ambos es ese inexplicable lugar que todas reconocemos en cuanto llegamos a él, pero sus matices se nos escapan y cambian de forma cuando tratamos de inmovilizarlos, a no ser que usemos la poesía, la música, la danza o un cuento. (Pinkola, 1992, p. 39)

La figura femenina, como centro de conocimiento con capacidad de restitución vital, se presenta como un eje de significado imprescindible en la expresión del *mythus* expuesto en *La huesera* o *La loba* y en las Umas —propio del texto de Ojeda—. En ambos casos se trata de mujeres que son guiadas por una sabiduría ancestral, que en el caso de la enunciante de *Chicas muertas* la lleva a ubicarse en su dimensión creadora. En este sentido, el discurso de la tarotista instala un ejercicio metatextual sobre la performatividad de la necroescritura. La interpretación de la leyenda, en voz de la adivina: “Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde tengan que ir” (Almada, 2014, p. 26) subraya la expresión de una escritura ritual de la vida, en la que el canto es la palabra que se arrastra en lo que paulatinamente asume la forma de crónica de ese proceso de exhumación que deriva en la reconstitución de los cuerpos, cuerpos-palabra.

En este orden, debe recuperarse el hecho de que el ámbito psicoanalítico, subyacente a la explicación de la tarotista, apela a la emergencia de lo que Pinkola asumió como la *mujer salvaje*, “fuerza Vida/Muerte/Vida” cuyos ciclos, maneras de representarse y nombrarla,⁸⁴ varían, sin que ello suponga el cambio de su esencia. Ello cobra relevancia en tanto *mythus* de la naturaleza femenina, ser alfa, que lejos de apuntar a una necesidad de subvertir el mito judeocristiano del patriarca, padre o esposo, como soberano de la existencia femenina, según

⁸⁴ Las investigaciones de Pinkola le permiten reconocer una variedad de formas de nominación que validan su existencia, además del español, en húngaro, navajo, japonés y tibetano.

se formula en “Edith” de María Fernanda Ampuero, el conocimiento que emana de la propuesta actualizada en Selva Almada presenta un cauce feminista apoyado en el *mythus* del “alma femenina”.

De esta manera, la mujer prototípica a la que se hace referencia se mueve en las fronteras de lo concreto y lo abstracto de la existencia, su facultad para renovar o reconstituir es inherente a su naturaleza femenina, por tanto, los huesos pueden ser reanimados a través del rito, aspecto que no deja de lado la figura autoral y su producto, la escritura, antes bien, la subraya. De ello surge la siguiente interrogante: ¿puede establecerse un punto de intersección entre la clave feminista del *mythus* y el nudo autobiográfico que permea la escritura de Almada? El reconocimiento de tal relación implica asumir la existencia de una intención clara respecto de la configuración híbrida de la necroescritura, al fusionarse mito, autobiografía y crónica. Así, recurrir a un mito de origen, que al mismo tiempo enlaza con una larga tradición de mitos de resucitación, hace que se valide el desarrollo de la autorrepresentación, —espacio donde ella exhuma y recompone los huesos— y la representación de las mujeres que fueron silenciadas por los poderes necropatriarcales.

En este orden de explicación, el planteamiento de Lejeune respecto de la responsabilidad que supone el uso del *nombre* no debe traer consigo el riesgo de posible contradicción argumentativa, emanada de una perspectiva crítica que defiende el valor histórico o documental dada la correspondencia entre autor, narrador y personaje, sino de la responsabilidad ética y, por tanto, de su vínculo ineludible con un tema que supera los límites de la textualidad, pero que tiene en esta los propios mecanismos de regulación de un *yo* que no busca correspondencias, sino el desarrollo de un tipo de autorrepresentación y representación femeninas que postulan líneas de comprensión histórica de género en materia de violencias.

La esencia autobiográfica, tal como considera Weintraub (1991), invoca un cúmulo de “realidades experimentadas” de forma concreta de las cuales emana una reflexión individual del significado de las mismas, aspecto que orienta la fluctuación entre la zona del *yo* y de la *otra*, resultado del tema que las convoca:

Cuando empecé la facultad me fui a vivir con una amiga a Paraná, la capital de la provincia, a 200 kilómetros de mi pueblo. Teníamos poca plata, vivíamos en una pensión, bastante ajustadas. Para empezar a ahorrar, empezamos a ir de dedo, los fines de semana [...] Se conocía gente. Se charlaba. Se escuchaba, la mayoría de las

veces [...] Sin embargo, una sola vez sentí que estábamos en peligro [...] Afuera ya era de noche y no se veían ni los campos al borde de la ruta. Cuando me topé con las armas acostadas en la luneta dentro del auto, atrás de mi asiento, se me heló la sangre. Mi amiga seguía rechazando con amabilidad y compostura todas las invitaciones que él insistía en hacerle, esquivando los manotazos del hombre que quería agarrarle la muñeca. Yo seguí hablando sin parar, aunque nadie me prestara atención. Hablar, hablar y hablar, yo que no hablo nunca, un acto de desesperación infinita. [...] Tal vez María Luisa y Sarita llegaron a sentirse perdidas, momentos antes de su muerte. Pero Andrea Danne estaba dormida cuando la apuñalaron, el 16 de noviembre de 1986. (Almada, 2014, pp. 17-18)

En el discurrir de la memoria, el uso de la anécdota cobra un nivel diferencial en el entramado, de tal manera que el desarrollo enunciativo manifiesta en todo el relato las colindancias entre la focalización externa e interna, hecho significativo en tanto el *modo* es quizá el único elemento narratológico que podría pensarse en calidad de eje *diferenciador* de la ficción y la no-ficción; sin embargo, es precisamente este en el que se prueba la condición híbrida de la escritura al promover el rango de ambigüedad entre ambos. El acto narrativo de *contar-se* supone, entonces, un ejercicio en el que evidentemente el nivel de conciencia de quien enuncia actualiza la percepción de las jóvenes en una dinámica intermitente y constante, de ello deriva que las etapas biológicas que van de la niñez-adolescencia a la madurez entronquen con los diversos registros de escritura dada la pluralidad de las vertientes de observación vital. En otros términos, el adelgazamiento del ejercicio autobiográfico se corresponde con la injerencia de la biografía y de esta con la crónica.

Ahora bien, existe en el mismo mecanismo de la palabra, como el “acto de desesperación infinita” al que se apunta en la cita anterior, una contraposición con el discurso androcéntrico, pero no solo el que, en términos de la anécdota a la que refiere la enunciante, rechaza la invitación al juego sexual en el que se pone en riesgo la vida de las jóvenes cada momento que abordan un vehículo privado, sino en términos de la propia significación de la palabra. Ello implica la deriva feminista del tipo de relato que se establece; al respecto, la autora afirma:

creo que el libro puede leerse como una obra feminista, aunque cuando lo escribí no estaba muy segura de ser feminista [...] Sobre todo porque fue hace diez años, pero por suerte los feminismos en esta última década, la visibilización que tienen nos hicieron dar cuenta de que podíamos ser feministas sin marco teórico o feministas espontáneas. En ese momento, sentía que no había leído lo suficiente como para decir que era feminista. Por supuesto que las lecturas y el marco teóricos son muy

importantes, pero también hay todo un universo de pequeñas acciones y acciones cotidianas que te forman como feminista, además de las lecturas. (Almada, 2020)

Aunque puede resultar cuestionable el vínculo entre la ideología de quien produce y lo que se produce —el objeto— es sugerente la noción de “feminismo espontáneo” con la cual se explica un arraigo que puede ser un efecto de lectura tanto como una estructura y que, desde la perspectiva de este trabajo, no puede pasar desapercibida dado que el viso feminista se encuentra en la intersección entre el *mythus* y el ejercicio autobiográfico. Históricamente, este último ha coadyuvado a la textualización del yo patriarcal, por lo que desde la Edad Media y el Renacimiento la escritura autobiográfica como *decisión* expresiva se ha negado o la mujer ha optado por sus derivaciones — el diario o la epístola— fruto de la agencia femenina que se alinea a lo doméstico o se manifiesta en lo público.

En el caso de este último, el esfuerzo de autorrepresentación implica un compromiso, a través del cual “el mismo acto de asumir el poder de autoexponerse públicamente cuestiona las ideas y normas del orden fálico y representa una forma de desorden, un tipo de herejía que pone al descubierto un deseo femenino transgresivo” (Smith, 1994, p. 95), en este caso, el discurrir arriesgado de una doble línea de representación, que busca, a través del yo, la comprensión de las condiciones o causas que favorecieron la impunidad del feminicidio de Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sarita Mundin. En consecuencia, puede afirmarse que el mismo acto de su escritura trae consigo un arraigo feminista, más allá de que la autora pueda o no comulgar con alguna vertiente feminista, la acción se manifiesta en el ondulante acto de representación de género.

A finales de la década de 1980 la línea crítica de Sidonie Smith pugnaba por otorgar autoridad a la voz femenina como frente a la ficción patriarcal que se ha definido y reafirmado en el tiempo, a través de la autobiografía. Ello implica que la huella de género hace posible una escritura autoconsciente que aborda la identidad de la mujer que se sabe dentro de la cultura patriarcal, por lo que uno de los avatares que enfrenta es la relación problemática con el lenguaje y las formas tradicionales de la narrativa, lo que al trascenderse permitiría fincar un lugar a su experiencia, fisurando con ello los andamios del discurso falocéntrico.

En lo que va del siglo XXI, el avance teórico-crítico emparejado con las fluctuaciones del pensamiento crítico feminista ha supuesto una serie de lecturas de la autobiografía que expresan la importancia de la división conciencia/cuerpo; la cualidad de la “diferencia” en

tanto modo de ser y hacer respecto de la experiencia y, por tanto, de la escritura; la necesidad de no esencializar la categoría de mujer y de pretender fijarla en términos de verdad a través del lenguaje, en este sentido, también se ha hecho patente la exigencia de ubicar histórica y culturalmente el discurso autobiográfico para evitar universalismos, hecho que derriba la posibilidad de lo fijo y estable, dejando su lugar a la noción de la identidad femenina desde su cualidad *performativa*, en el tenor de lo que no está dado ni hecho, sino que se construye y deconstruye. De esta manera es posible afirmar que la vertiente autobiográfica que desarrolla Almada compagina, entonces, con una idea de fragmentariedad que implica la incursión de múltiples voces entre las que se puede escindir el yo como medio para operar una revisión a las formas de la subjetividad femenina cara a las operaciones necropatriarcales.

3.1.2 Contar-se, contar-las: la crónica biográfica de Andrea Danne, Sarita Munding y María Luisa Quevedo

La propuesta de Selva Almada se observa atenta a los pasos de la singular práctica periodística de Truman Capote, quien inauguró el término “novela de no-ficción”, así como a las estrategias narrativas de Gabriel García Márquez y al trabajo de María Moreno, cronista que expresa un diálogo entre la escritura y la crítica feminista. Aspectos que permiten pensar el giro híbrido que se expresa del eje autobiográfico a la intersección de la crónica biográfica, en tanto registro identificado en la hechura textual de *Chicas muertas*, no tanto para verificar categorías teóricas sino para comprender el modo en que este tipo de articulación converge con el proceso de exhumación de la memoria y con el acto de *contar*.

No obstante, resulta necesario situar el matiz de la crónica en el cruce entre lo periodístico y lo literario. De ahí la importancia de los referentes anteriores; Capote concluyó *A sangre fría*, luego de cinco años de arduo trabajo de reportaje y entrevista, sin embargo, esta no es considerada por su creador un ejercicio periodístico sino una novela de no-ficción, hecho que sentó las bases para la práctica de lo que se llamaría *nuevo periodismo*, el cual reconoce una problemática ineludible al “tomar contacto con completos desconocidos, meterse en sus vidas de alguna manera, [y] hacer preguntas a las que no [se tiene] derecho natural de esperar respuesta” (Wolfe, 1977, p.77).

Evidentemente, actos de tal naturaleza otorgan un alto nivel de complejidad en lo que, en su sentido restringido, se fundan en las nociones de realidad, verdad y verificabilidad cuando de periodismo se trata; sin embargo, la crónica, igual que la autobiografía, goza de

un carácter plural por naturaleza, dado que el tratamiento de los referentes puede deslindarse del objetivo informativo para incursionar en uno narrativo, lo que da lugar a transformaciones de la realidad. Por tanto, la deriva literaria de la crónica trae consigo un afán de experimentación que la hace tendiente a integrar de formas disímiles los diversos materiales que permiten la configuración de la realidad. En consecuencia, no debe perderse de vista que la primer herramienta o material de conformación de *Chicas muertas* es la memoria, filtro a través del cual las categorías de tiempo y espacio se hacen presentes, según se desprende de las travesías reflexivas de la enunciante, las cuales adquieren el matiz de la bifurcación investigativa una vez que la memoria actualiza el pasado: “De las tres ciudades donde nacieron, crecieron y fueron asesinadas las chicas, sólo conozco de esos años una, San José. La recuerdo en mi infancia y adolescencia como un lugar de paso obligado entre mi pueblo y la ciudad de Colón donde vivía mi tía” (Almada, 2014, p. 36).

La crónica de sucesos, y en particular la de crímenes, es una práctica constante en el ámbito periodístico, sin embargo, son sus procedimientos de indagación directa los que imprimen una expresión vívida al acontecimiento, es esta intromisión “lo que permite abrir en canal los hechos observados” (Chillón, 2014, p. 435); sin embargo, al tratarse de crímenes con más de dos décadas de acaecidos, el núcleo del relato se bifurca, pues no solo se trata del hecho feminicida sino del hecho escritural en sí, es decir, del peso significativo de la palabra, que se ha vislumbrado ya, a través del discurso de la tarotista —la Señora— y que subyace al acto de *contar*. Esto involucra el logro de establecer una estructura en cuyas bases se encuentra la información que se obtiene por medio de los expedientes de cada caso, documentos que se expresan sin ninguna marca diferencial en el discurrir de los eventos, más que la propia etiqueta, entrevistas programadas con familiares y amigos cercanos, testimonios de segundo grado, opiniones o interpretaciones que se recogen de la voz colectiva. A través de ello, el ejercicio de *contar* desdobra su cualidad significativa de narrar al de contabilizar los hechos feminicidas como acto de observación política que se han visto oscurecidos por el tiempo y el contexto, al que subyacen todas las prácticas que han naturalizado el crimen y que, en el cerco de la dictadura argentina o de sus herencias, no pudieron pasar de tratamientos mediáticos de entretenimiento.

De este modo, aunque la percepción puede producir múltiples versiones de realidad en torno a un solo caso, como se prueba en las vertientes del relato, el número siempre

creciente de muertes de mujeres no es una construcción, es un hecho, quizá el único verdadero, en términos verificables. No obstante, es indispensable considerar que ambos elementos hacen visibles la operación del poder patriarcal basado en imperativos de comportamiento aprendidos y socializados, presente en los tres crímenes. En el caso de Andrea Danne, la referencia al Dr. Raúl Favre sintetiza las dudas en torno al hecho:

En la década del 80 mi mamá trabajó como enfermera en un sanatorio de mi pueblo. El doctor Favre era del equipo médico. En los tiempos muertos de las guardias, muchas veces hablaron sobre el crimen de Andrea. Para el doctor era una pregunta sin respuesta, que volvía una y otra vez: ¿cómo pudo el asesino entrar a la casa, matar a la chica, tomarse el tiempo de acomodar su cuerpo al punto de que pareciera dormida, volver a salir y que ni la madre ni el padre ni el hermanito que dormían en la otra habitación, pegada, con una puerta que comunicaba ambas piezas, no hayan escuchado absolutamente nada? (2014, p. 83)

Por un lado, es importante observar que la referencia posee dos filtros de entrada: la madre de Selva Almada y ésta, sin embargo, se expresa en el discurso con la autoridad desde donde se origina, por mérito de la cesión de voz narrativa, tratamiento de información que permea el texto; por otro lado, el acontecimiento se proyecta con las implicaciones del crimen de cuarto cerrado, que dio fama al precursor de la narrativa negra o policiaca, Edgar Allan Poe. Es decir, el desafío a la ley causa-efecto, eleva el índice de especulación en torno al móvil y quien lo perpetró, por lo que cualquiera puede ser sospechoso, sobre todo cuando “tuvo la misma exposición que una muerte callejera” (Almada, 2014, p. 81), aun cuando ocurrió en una casa familiar.

De este modo, la revisión del expediente y el propio desarrollo de las pesquisas por parte de Almada reafirman la ambigüedad al tiempo que subrayan la tendencia del inconsciente colectivo de negar la responsabilidad al novio o al supuesto amante, para otorgarla a los padres. El atento seguimiento a las declaraciones del médico que certifica la muerte de la joven, tanto como la del novio y la madre de éste, dan cuenta del establecimiento de los tópicos de la disfuncionalidad familiar y la maternidad anómala. Sin embargo, ambos se manifiestan desde una base de masculinidad hegemónica. La masculinidad, entendida como una práctica estructurante de formas de ser, determinantes en las relaciones de género, y que está vinculada a los órdenes institucionales y económicos (Connell, 2003) se percibe a la luz de las relaciones de poder, de producción y de afectividad que se perfilan en las historias referidas, siempre desde su capacidad de subordinación del *otro*.

En esta tesitura, Andrea Danne queda expuesta como la representación de una identidad que terminó sin poder definirse entre la formación académica y la posibilidad de casarse con “un hombre bueno”, sin embargo, habrá de compartir con María Luisa Quevedo y Sarita Mundín el ser integrantes de núcleos familiares enrarecidos por las prácticas de subjetividad masculina. Las observaciones de la colectividad relativas al comportamiento de la madre de Andrea Danne merecen mención:

Quando el médico estaba en el dormitorio, Gloria estaba sentada en la cama de al lado, con las manos cruzadas sobre la falda, mirando el vacío. Como autista dijo él. [...] Me acuerdo que entonces se decía que al otro día del crimen, Gloria había ido a la peluquería. A todo el mundo le horrorizaba la imagen... (2014, p. 72)

Las mujeres que estaban ahí estaban todas calmadas. Hasta que una se acerca a Eduardo, y le dice que se callara por favor, que dejara de gritar, que estaba perturbando a la abuela de Andrea, que era una mujer mayor. [...] Yo me quedé helada: la hija muerta y ella preocupándose por la abuelita... ¡pero por favor! (2014, p. 89)

Calma, resignación y piedad, atributos que el propio juicio de valor de la enunciante descubre anómalos en el funcionamiento del rol materno en la sociedad, permiten atender a los diferentes registros de las voces que trazan los comportamientos según el género de quien los expresa. Una madre puede rechazar el comportamiento de autodomínio o resignación de la madre en duelo, y aunque puede pensarla capaz de ser la criminal, no puede aceptar un *modus operandi* tan perverso y calculado; sin embargo, en el mismo esquema un padre sí puede dudar sobre la inocencia de su hijo. Este rígido esquema que impone el deber ser y el deber hacer, por supuesto, está relacionado con los esquemas de producción económica. Un aspecto importante en las condiciones de vida de las tres chicas, aún para Andrea Danne, a quien, según refieren las distintas voces, solventaba los estudios a través del apoyo de su pareja, es decir, no se expresaba una situación de autonomía sino de reafirmación de la dependencia económica que conlleva la masculinidad hegemónica. En los casos de María Luisa Quevedo y Sarita Mundin se manifiestan perfiles en los que la condición social y su nivel de responsabilidad familiar son las directrices que orientan su modo de vida.

De esta manera, puede observarse que, si bien el trabajo no está negado a la mujer, es siempre en calidad de subordinación aceptada. El caso de Sarita Mundin hace evidente la costumbre del trabajo infantil, único medio de supervivencia para algunas familias, así como la consigna de lo doméstico como espacio laboral. Su experiencia, constante de la región y su carácter de acentuada vulnerabilidad, cuyo origen es el factor económico se hace complejo

a través de la afectividad mal entendida: “El último trabajo que tuvo hasta que se casó fue haciendo la limpieza en la casa de un médico. [...] Era demasiado linda para que el marido la mandase otra vez a trabajar de mucama. Tanta belleza desperdiciada entre los vahos de los productos de limpieza. Así que la mandó a prostituirse” (Almada, 2014, p. 68).

Los preceptos de belleza que subyacen a la cultura han controlado en gran medida el ejercicio de la productividad y el destino de esta en el caso de las mujeres; Almada observa en la provincia de San José, la posibilidad que se alternaba entre ser operaria de un frigorífico, secretaria en la administración, o en los casos como el de Sarita Mundín la consigna de la prostitución, medio de explotación que objetualiza a la mujer al transformar su cuerpo en moneda de cambio. En este sentido se establece una compleja red de factores que acentúan la vulnerabilidad y la precariedad que colocan la vida en un riesgo permanente. En las voces de la madre y de la hermana se encuentran las dos certezas respecto de esta forma de crimen: ser vendida a una organización de trata de mujeres en otro país o asesinada, al tiempo que la duda en torno a la identidad de los restos que presumiblemente eran de Sarita Mundin; también formas de horror social que derivan en diversos procesos de dolor y maneras de tratarlo, en este caso, el silencio de la hermana y la negación pública del vínculo familiar con Sarita para evitar no solo el morbo sino el riesgo de vida que ello conlleva; para la madre, un afán siempre presente de búsqueda:

Diez años después, Sara [madre de Sarita Mundín] se enteró de un nuevo estudio que permitía reconocer la identidad de restos humanos, aunque fueran sólo huesos: el ADN. Movié cielo y tierra hasta que consiguió que la justicia exhumara el cuerpo de Sarita, enterrado en un nicho del cementerio junto a su hermano y a la sobrinita, y lo sometieron al estudio. A ella le sacaron sangre. El resultado dio negativo. [...] Esos huesos no son de ella, pero mi hermana también está muerta. Mirta dice *también* y entonces caigo en la cuenta de que hay otra mujer muerta por la que nadie reclama o a la que todavía su familia la sigue buscando: ese atadito de huesos que enterraron con el nombre de Sarita. (2014, p. 77)

De los tres casos explorados por Selva Almada, el de Sarita Mundín es el que, por su naturaleza, subraya enfáticamente el trabajo deficiente del Estado, en un momento en el que las limitaciones de la ciencia forense se sumaban a la imposibilidad de otorgar identidad a los cuerpos muertos, lo cual dio lugar a la presentación de *verdades* con *supuestos* como fundamento. Derivado de ello, es central la perspectiva que surge de la acción materna, sin

importar la línea de pobreza o la dificultad, diez años después, el logro de la exhumación de los hipotéticos restos de su hija es un logro político.

Lo anterior expone la relevancia del marco histórico argentino, con referencia a las madres que salieron a buscar a sus hijos e hijas desaparecidas, cumpliendo con ello el principio fundamental del “cuidado” negado por el Estado; sin teoría de género en su origen, como lo hizo Almada, sin consigna feminista, las madres y las abuelas probaron que, en comunidad, podían increpar al poder. Este cambio de lo doméstico a lo político dio cuenta de que “subvirtieron el significado político que ya tenía la maternidad —aunque oculto— [al afirmar haber sido] «paridas por sus hijos»” (Belvedresi, 2017, p. 9). En tésitura similar, la madre de Sara rompe el cerco de la verdad impuesta y aunque ello no restituye la presencia viva de su hija, el hecho arroja la certeza de muerte de otra de tantas muertas, sin identificar.

La vulnerabilidad que implica la reducción a la categoría de objeto sexual cimbra toda la estructura familiar, sin embargo, se convierte en el legado que pasa de madres a hijas en ciertos casos, tal como lo hace patente el recuerdo de Almada, respecto del tío que recibía servicios sexuales de una mujer que, al paso del tiempo, será reemplazada por la hija adolescente. Estas formas de ocupación femenina, encuentran en el caso de María Luisa Quevedo otro matiz, pues la muerte ocurre la primera semana que la adolescente de 15 años se incorpora al empleo tradicional, el doméstico, sin importar pertenencia a una línea de pobreza. En este sentido, la esfera de observación que resulta de relevancia es el tratamiento mediático producto de la muerte violenta en medio de uno de los momentos políticos más importantes de Argentina en la década de 1980:

Al principio, el llamado Caso Quevedo, debió competir con los temas que ocupaban la agenda del flamante gobierno democrático y el interés de los ciudadanos: la apropiación ilegal de bebés y niños en la dictadura, el hallazgo de cadáveres no identificados en el cementerio de Sáenz Peña, las primeras citas a jefes militares para que declarasen en causas de secuestros y desapariciones durante el periodo 1976-1982. Pero rápidamente ganó espacio y protagonismo, transformándose en la serie de horror y misterio del verano chaqueño de 1984. Un relato de intrigas, sospechas, pistas falsas y falso testimonio que la gente seguía por los diarios y la radio como si fuera un culebrón o un folletín por entregas. (Almada, 2014, p. 92)

Tal como se indica en la primera parte de este capítulo, los casos investigados se presentan al amparo de acontecimientos históricos tan precisos que es ineludible la crítica política al tiempo de cambio democrático que se creyó inaugurado en 1983. En este tenor, la

recuperación del caso de María Luisa Quevedo no solo focaliza el clima de inestabilidad social y política, sino el resultado de la implantación de un *régimen de subjetividad* con arraigo en la violencia de Estado que también en los lugares de provincia mostraron su repercusión, materializada en la producción de testimonios falsos por vía de maltrato físico. El tratamiento periodístico y la diseminación de múltiples versiones marca una correspondencia con un clima caótico en el que la noción de verdad se escinde en una realidad que intenta sobrevivir a una atmósfera de horror incentivada por los medios de comunicación.

Ahora bien, el mismo proceso de exhumación archivística, conduce a reconocer que al tiempo que se reapertura el espacio de la memoria en torno a los crímenes de tres mujeres específicas, se activan informaciones que, de manera alterna, dan luz a nombres que engruesan la fila de feminicidios: Alejandra Martínez, 17 años, 1998; Andrea Strumberger, 16 años, 1997; Mariela la Condorito López, 2002; Mayra Tévez, 21 años, 2010. Historias que funcionan como puntos de intersección entre cada uno de los casos expresando el carácter reiterativo de la violencia y el nivel de agresividad con el que se destruye al cuerpo. En esta *cuenta* ascendente de violencia letal, los modos de operación expuestos involucran formas de organización específica cuyo objetivo es el uso del cuerpo, el sufrimiento y su destrucción.

Las referencias a la práctica local de “hacer un becerro”, así como el desprestigio y la exposición pública de la mujer son parte de las constantes de acción necropatriarcal que acentúan el ámbito de vulnerabilidad de la mujer en la década de 1980, sin que ello suponga que han desaparecido. La primera práctica recoge una visión de territorialización del cuerpo en el que la mujer es privada, desde el mismo uso discursivo, de su naturaleza humana para ser tratada en calidad de carne que se prepara y se disfruta en grupo; proceder que establece el mecanismo de una violación colectiva. En la segunda, llama la atención el referente que Almada afirma leer en *Veinticinco crímenes de la crónica policial saenz-peñense* de Raúl López, en la que ella misma observará “la exposición pública de la intimidad de una mujer” (Almada, 2014, p. 54), cincuenta años antes de la popularización de videos de la misma índole en la red. En este sentido, los actos de coerción y venganza se posicionan antecedente inmediato de la muerte como acto último de un proceso de territorialización corporal en el que se exagera la crueldad contra el cuerpo y en el que la violación inscribe en éste su derrota física y moral, según ha explicado Rita Laura Segato (2013, pp. 15-21).

En este tenor, se habrá de coincidir con el planteamiento de Segato quien considera la dimensión *expresiva* como forma predominante de la violencia sexual en tanto se establece “un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedad” (2016, p. 79) que deriva en una *pedagogía de la crueldad*. En su naturaleza discursiva, este mensaje que transita espacio y tiempo encuentra en las refiguraciones que Almada establece, a lo largo de los 11 apartados de los que consta el libro, el talante crítico y el posicionamiento empático que surge de la decisión de abrir en canal los hechos. Obsérvese:

Seguramente Rosa habrá creído que más lejos no podía llegar, que no había nada peor para una chica como ella, decente, trabajadora, que ser desnudada y violentada por esa carta. Habrá pensado que si había sobrevivido al escarnio público de su ex novio, él ya no tenía armas para doblegarla. Se acostumbró a vivir acechada: allí adonde fuera, en algún momento se lo topaba. (Almada, 2014, p. 54)

Por tanto, si se considera que el eje autobiográfico cohesiona la estructura híbrida, sobre el precepto de que la narrativa resultante está mediada por la identidad histórica en un afán interpretativo de la experiencia, como planteó Sidonie Smith (1994) se puede obtener que la propuesta escritural de Almada conduce un acto dialogístico en cuyo acompañamiento que trasciende las preguntas iniciales ¿quién? y ¿por qué los crímenes?, se prueba que no existe una búsqueda de verdad, sino una manera de romper con el silencio.

3.2 Escrituras de duelo: *Chicas muertas* y *El invencible verano de Liliana*

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 [...] Marina Soledad Da Silva, a golpes y arrojada a un pozo [...] Zulma Brochero, de un puntazo en la frente y Arnulfa Ríos, de un disparo [...] Paola Tomé, estrangulada [...] Priscila Lafuente, a golpes, medio quemada en una parrilla y luego arrojada en un arroyo [...] Carolina Arcos, de un golpe en la cabeza [...] Nanci Molina, apuñalada [...] Luciana Rodríguez, a golpes [...] Querlinda Vásquez, estrangulada.

Selva Almada

Del corpus de textos estudiados hasta este punto es ineludible señalar que las cualidades significantes de las estructuras cronotópicas condicionan un doble movimiento significativo, en tanto el devenir de las personajes se bifurca entre la espera de la reparación y la certeza de la violencia; así, quien enuncia lo hace desde un tiempo-espacio trastocados por las mismas marcas. En este tenor, se tiende a una afirmación del tiempo que se acorta o se prolonga, fruto de la espera, a partir de lo cual se pueden explicitar las siguientes

interrogantes: ¿cuál es el sentido del tiempo después de la pérdida?, ¿qué repercusiones insertan las posibles respuestas al ámbito de la representación?

Evidentemente, después de la pérdida, bajo las formas de la desaparición o de la muerte, el tiempo presenta un discurrir diferencial y se instala como agente transformador. Lo que trasciende las diégesis para ubicarse como eje de sentido del acto mismo de la necroescritura; se abre entonces un espacio de reflexión sobre este como agente de cambio. Selva Almada vincula en la pérdida constante de las vidas la necesidad de contarlas, naturalmente, el nexo que sostiene tal lazo es el reconocimiento de su propia condición de vulnerabilidad confirmada a lo largo de los años dado el arraigo de las estructuras de la violencia.

No obstante, esta transformación entendida como el paso de un estado a otro, esto es, del silencio a la palabra, se construye a través de una travesía por medio de la cual se revisita el pasado, sin perder de vista que esto solo es posible desde el presente y a partir de una conciencia de mundo que otorga luz al vínculo siempre existente entre la experiencia de vida de mujeres. Es acaso el epílogo a *Chicas muertas* el material textual que expresa justo esta cualidad de la necroescritura en la que el pasado cede ante la fuerza del presente, y tal como todo acto de exhumación, se procede a un nuevo entierro con la cualidad resarcitoria que este último trae consigo. Las propiedades simbólicas que subyacen a los elementos expuestos en el epílogo apuntan al cierre de un proceso que escrituralmente consiste en hacer visibles las pérdidas y comprenderlas como parte de un complejo tejido cultural con la escritura como medio de exploración, una escritura que se vuelve sobre sí misma:

Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Solo es cuestión de suerte. [...] Tres velas blancas. Mi adiós a las chicas. Una vela blanca para Andrea. Una vela blanca para María Luisa. Una vela blanca para María Luisa. Una vela blanca para Sarita y si Sarita está viva, ojalá que sí, entonces esta vela es para esa chica sin nombre que apareció hace más de veinte años a orillas del río Tcalamochita. Un mismo deseo para todas: que descansen. (Almada, 2014, pp. 111-112)

Lo anterior otorga una pauta para distinguir que en el trabajo necroescritural subyace un afán por dar cuenta de la forma en que la muerte y sus horrores transforman el estado de la palabra. De esta manera, la noción de transformación es la isotopía o reiteración sémica, que une el mapa rizomático objeto de esta investigación, pues de la forma en que la muerte disloca o descoloca la vida, surgen las múltiples maneras de pensarla y afrontarla. Abril Posas, Orfa

Alarcón, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero, Selva Almada y Cristina Rivera Garza singularizan las formas en un trazo temático del que surge una pluralidad de visiones siempre conectadas por la transformación que se opera a través de la experiencia violenta.

Para las dos últimas escritoras, el proceso de exhumación de la memoria que deviene palabra expone las vinculaciones —de género, de parentesco, de conciencia geopolítica, de falta de estado de derecho— que hacen patente la fuerza referencial como factor constructor de un puente entre los contextos extra e intratextuales. En este sentido, se inaugura una vía de exploración para ubicar la escritura como parte de una red en cuyo origen está el duelo como factor articulador de la misma. De este modo, la experiencia directa con la violencia feminicida implicaría considerar *Chicas muertas* y *El invencible verano de Liliana* como escrituras de duelo, atendiendo a este proceso desde la perspectiva filosófica de Judith Butler.

El duelo supone una expresión que, en la línea de pensamiento de Bultler, posee un sentido de comunidad. En su artículo “Violencia, duelo y política” explica que el posicionamiento comunal y, por tanto, político, emerge de la formación de lazos, cara a la violencia y la muerte, como forma de responsabilidad ética. De este modo, la cualidad despolitizadora que se funda en el ámbito de lo individual expresa un desplazamiento hacia la manifestación de un tejido social en el que la pérdida es un nudo vinculante. El planteamiento es de gran relevancia toda vez que las formas de la violencia que se ejercen en las diferentes latitudes latinoamericanas ha propiciado expresiones horroristas del cuerpo humano tal como se ha probado a lo largo de esta investigación, cuyo enfoque a las tres jóvenes en *Chicas muertas* permite mostrar una serie de hallazgos en cadena como si de un cementerio se tratara:

Estoy buscando el sitio donde tiraron el cuerpo de una chica, hace unos cuantos años, no sé si acuerda.

¿Fue acá en el basural?

¿La Maira Tévez? Sí, sí, ahí mismo, en ese basural la tiraron.

El asesinato de Maira Tévez es más reciente, aunque también los diarios lo relacionaron enseguida con el de María Luisa Quevedo. Maira una estudiante del profesorado de inglés, de veintiún años. En 2010, su novio Héctor Ponce, la mató de un disparo en la cabeza y luego seccionó el cuerpo en varias partes, sembradas en distintos lugares. [...]

No, le pregunto por otra chica: María Luisa Quevedo. ¿También arrojaron su cuerpo acá? (Almada, 2014, p. 117)

Ciertamente, el proceso de duelo no puede ser el mismo luego de condiciones que suprimen la condición humana de modo brutal y de la reducción del cuerpo a desecho. El horror como última imagen en la secuencia vital se convierte en la primera para quien busca, para quien descubre y para quien no encuentra, ¿qué emana de este peso significativo? El dolor ante la pérdida y el reconocimiento de la vulnerabilidad, los cuales, como afirma Butler, “parecen ser el resultado de nuestros cuerpos socialmente constituidos, cuerpos vinculados a otros corriendo el riesgo de perder esos vínculos, cuerpos expuestos a otros, corriendo el riesgo de la violencia por el solo hecho de esa exposición” (2003, p. 83).

El planteamiento que sostiene *Chicas muertas* permite observar con precisión un estado de cosas en el que los roles bien diferenciados suponen lugares de exposición sobre los que se regulariza la violencia. De esta manera, se atiende a una construcción social en la que ser estudiante, ser integrante de una familia o de la fuerza productiva, provee los mismos riesgos, aunque, evidentemente, estos se acentúan en la bifurcación entre el trabajo doméstico y el trabajo sexual a los que se hace referencia en el texto, como formas consagradas de una determinación social que se decanta hacia el factor utilitario del cuerpo.

La constitución social y la exposición del cuerpo, inherente a la anterior, parece ser una de las mejores vías de observación para la problemática del feminicidio, pues el cuerpo de la mujer, como dominio del otro, siempre masculino, atraviesa la historia humana y lo refuerza la realidad contemporánea. Sin embargo, es importante considerar, tal como explica la filósofa norteamericana, que la exposición a la violencia conduce a un replanteamiento de la vida política que articule una estructura de comunidad, lo que permite cuestionar cuáles serían los canales o los mecanismos que harían esto posible. Lo que orienta el registro necroescritural hacia la postulación del sema de la vida, dado que solo a través de este se puede pensar la muerte y la forma en que transforma la experiencia vital.

En este orden de ideas, enfocar la realidad argentina, posterior al llamado Proceso de Reorganización Nacional, obliga a reconocer la proliferación de grupos que promovieron una resistencia política ante los hechos de desaparición y muerte; colectivos como el de las Madres de la Plaza de Mayo o el de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, dan cuenta de una unión que surge de la necesidad imperante de posicionamiento político ante las maquinarias de muerte. En 2015, en México, un conglomerado de 35 colectivos empezó la lucha por la formulación de la Primera Ley General en materia de

desapariciones, que se concretó el 2 de enero de 2018. “El Movimiento” nombre que refiere de manera oficial, al grupo concentrador de más de 60 colectivos distribuidos en México y Centroamérica, trabaja para “encontrarles, esclarecer la verdad, buscar la justicia, la reparación y la no repetición para construir la paz” (El movimiento, 2024).

¿Qué es lo anterior si no la prueba de que la pérdida, en sus dimensiones de muerte y desaparición, ha propiciado una respuesta en red de talante político? Un *corpus* de colectivos que se vinculan con el objetivo de encontrar cuerpos perdidos, haciendo “lo que el Estado no ha hecho hasta hoy”, se expresa como una de los caminos para “reimaginar la posibilidad de la comunidad sobre la base de la vulnerabilidad y la pérdida” (Butler, 2003, p. 82); lograr una ley, para el caso de México y Centroamérica, es fruto de un hacer colectivo de raíz eminentemente política, tanto como lo es el esfuerzo necroescritural de la red de escritoras que se desarrolla a lo largo y ancho de Latinoamérica y del mundo. El tránsito del yo a las “otras” promueve un lazo inquebrantable expuesto tanto en la deriva híbrida como en la de base ficcional.

Butler sugiere que el luto implica la aceptación de la transformación producto de la pérdida, no obstante, las formas en que la violencia transforma son inesperadas, como el activismo de madres y abuelas, en el marco de la dictadura argentina. En una parcela de realidad, el colectivo puede observar con incredulidad que una madre no llore la pérdida de su hija, más aún si esta fue de manera violenta; del mismo modo que puede sorprender la exigencia de otra madre por un tratamiento de identificación genética para unos restos que le han adjudicado como propios de la hija desaparecida. Sin embargo, se tiene la certeza del cambio, del movimiento significativo que hace de *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios* (2015), el eco de un proyecto global, o de las variaciones a géneros temáticos como el fantástico y el gótico, en sus derivas latinoamericanas. Piénsese, también, en textos como *Tranquilas. Historias para ir solas por la noche* (2020) o en *Ya no somos las mismas. Y aquí sigue la guerra* (2020), texto plural, en el sentido de la naturaleza escritural. Atiéndase el siguiente fragmento de su “carta” inaugural:

¿Qué estamos narrando?
¿Qué estamos produciendo?

Estos son textos “porque hay que nombrarlo”,
textos “porque hay que hacerlo”.
[...]

(hay cosas que no habían encontrado su tiempo, su tiempo

para ser dichas).
[...]

¿Qué dicen nuestros cuerpos?
¿Qué dicen nuestras acciones?

UNA-Nuestra posible respuesta al dolor

Para curarnos de espanto
nos acuerpamos en esta lucha:
desde el dolor,
desde el miedo,
desde el sinsentido,
desde lo afectivo,
desde el cariño, la confianza, la ternura. (Pie de página, 2020, pp. 10-11)

Asistimos a un punto en el que la narrativa hace del espacio visuográfico de la página el espacio de la unión que, contrastantemente, se funda en el valor de los fragmentos consolidando un diálogo entre quien produce, lo que produce y para quien produce; es la lógica de una semiosis social en la que insistiré, la palabra es un eje articulador y conector entre el interior y el exterior del texto. La carta, como discurso personal, transmuta en espacio comunal para las personas, sin dejar de lado la afectividad, actúa como propulsor tendiente hacia lo político, para hacer de la página un punto de encuentro en el que la palabra se comparte. Tal como acota Noé Jitrik, en este tipo de escritura, “significar” no solo radica en la palabra sino en lo que *esta hace* cuando existe una disposición singularizada en la página, la cual provoca un movimiento en la percepción, resultado de una alineación que se desplaza hacia los extremos y al centro, de un cambio tipográfico que hace presente una polifonía que, en conjunto, afecta al texto tanto como a quien lo recibe. Aunque en sentido estricto, el *hacer* que plantea Jitrik surge del poema, la carta de Pie de página apunta al binomio significativo entre palabra y página, en el que la forma en que “nos altera o modifica o nos propone una conducta o se inscribe en nuestra memoria [implica una] impresión [...] de alcance moral más que intelectual” (2001, pp. 15-16).

Tales aspectos abundan, como se ha visto en capítulos anteriores, en el valor estético del texto, de tal modo que forma parte de los signos de identidad de cuentos como “Cabeza voladora” de Ojeda, y se instalan con precisión en *El invencible verano de Liliana* de Rivera Garza, para el cual conviene considerar un esquema de argumentación en tres ejes: el tiempo de la palabra y el duelo, el reconocimiento de la vulnerabilidad, y el acto de *acuerpar* a través del texto.

3.2.1 El tiempo de la palabra y el duelo

En consonancia con las líneas del colectivo de Pie de página que conforma la carta referida con anterioridad, hay cosas que exigen un tiempo para ser dichas. Ello implica que se requiere la materialización de condiciones propicias para un desarrollo productivo de la palabra, las cuales dependen de espacios temporales. Este tipo de productividad a la que se hace mención, tiene que ver con las mismas formas del relato y su alcance, en otros términos, con lo que la filósofa argentina, Verónica Gago, denomina *potencia feminista* y que entiendo como la expresión de un contrapoder que empieza por reconocer que se puede producir un cambio o afectación en los/las otras, cambio que, desde la dimensión literaria⁸⁵, involucra la propia materialidad del texto y su integración en el flujo comunicativo de la cultura⁸⁶.

Ahora bien, puede establecerse un puente de sentido entre el planteamiento de Gago —2019— y el de Butler —2003—, respecto de la forma de imaginar la comunidad en la cual nuestra semejanza se funda en la condición de vulnerabilidad, misma que nos hace siempre proclives a la pérdida. En consecuencia, se debe subrayar que la violencia feminicida, eje temático que aprehende la necroescritura, establece la pérdida como lugar central. “¿Quién 'soy' sin ti?” (2003, p. 84), interroga Butler para afirmar que la pérdida obliga a pensar la existencia de relaciones que se establecen entre el “yo” y el “tú”, sobre todo cuando ese “tú” compone al “yo”. Evidentemente, este reconocimiento se encuentra en el núcleo de acción de las escritoras que contempla este trabajo y de muchas más; enunciar los nombres de las mujeres que se siguen acumulando no es un acto vacío, es hacer notar la pérdida, echar en falta vidas, que bien podrían ser las de cualquier mujer.

De acuerdo con la tesis de Butler, el duelo es generador de un sentido de comunidad dada su cualidad de exponer las conexiones que se tienen como seres sociales, en una dimensión de responsabilidad. La relacionalidad a la que hace referencia se establece como principio de construcción que promueve el desplazamiento de la singularidad hacia la expresión de la pluralidad, es decir, hacia la certeza del nosotros/nosotras. Por tanto, la

⁸⁵ Tal como se ha tratado en este trabajo, la dimensión literaria implica un sentido amplio del término, lo que conduce a pensarla como práctica de escritura que va más allá del género y existe también en el cruce entre ficción y no ficción.

⁸⁶ Los diversos proyectos, auspiciados por universidades, entre las que destaca la Universidad Nacional Autónoma de México, para revisar y reestructurar el canon de literatura mexicana del siglo XX puede asumirse caso representativo de este posicionamiento de transformación que resulta de una fuerza organizacional evidente sobre un presupuesto de género.

fractura que promueve la violencia, al ser de tipo social, impulsa “UNA-Nuestra posible respuesta al dolor” (Pie de página, 2020, p. 10) que, desde la perspectiva que aquí se trata, encuentra un cauce en la escritura, cuyo funcionamiento es capaz de expresar los “lazos relacionales” de naturaleza humana, o de reconfigurarlos.

Sin embargo, como bien expone Butler, no solo se está constituido por las relaciones sino también desposeídos por ellas; el género y la sexualidad, pensados como posesiones, son también “una manera de ser *para* otro o *en virtud* de otro” (2003, p. 85) dada la dimensión pública del cuerpo. Ello, si se piensa desde el marco de las guerras necropolíticas, es en sí mismo un ultraje, causa de la llamada guerra por la desposesión de los cuerpos de las mujeres, pugna con afán territorializador, que en términos estadísticos revela un incremento notable de pérdidas. No obstante, tal como se apuntó en el subcapítulo anterior, el espacio temporal da cuenta de una respuesta portadora del trabajo ejercido durante la segunda mitad del siglo XX, en términos de feminismos. Este es el punto en el que considero pueden pensarse las aportaciones del siglo XXI, de cuyos avances surge la articulación de un pensamiento que se establece en términos de *potencia feminista*.

A la luz de la “masividad y radicalidad” (2019, p. 16) del movimiento feminista en Argentina, Verónica Gago significa las resonancias activistas que han transformado la calle como expresión de la potencia, es decir, del poder de cambiar el estado de las cosas, producto de las violencias y, con ello, de la ruptura de los límites de la creencia y la obediencia, hecho que Gago afirma: “no es un espontaneísmo. Se ha tejido y trabajado de modo paciente, enhebrando acontecimientos callejeros enormes y trabajos cotidianos también enormes. Tiene historias y genealogías que no se ajustan al calendario reciente de movilizaciones porque son las que subterráneamente han hecho posible esta apertura del tiempo, aquí y ahora.” (2019, p. 16) En este tenor, los modos de nombrar y, con ello, pensar los acontecimientos es un nudo, de muchos, que se han tejido a través del tiempo. Pues, en efecto, la violencia y sus formas letales han transformado todo el escenario de la cultura.

En virtud de la importancia de la vida, la muerte no puede ser despreciada. De ello deriva la interpelación a las manifestaciones del patriarcado y el necropatriarcado, a través de los cuerpos mismos de la escritura que poco a poco encuentra su tiempo, como lo muestran las propuestas de Almada y Rivera Garza. Así, la estructura compuesta en once secciones y un apartado de notas finales es el resultado del proceso de exhumación archivística que

desarrolla Rivera Garza para hacer presente la vida de su hermana Liliana Rivera Garza, cuyo feminicidio acaeció el 16 de julio de 1990. La escritura que llega casi tres décadas después de su muerte significa otro tiempo que se revela a la luz de la escritura misma, el tiempo de la espera:

[29 años, tres meses, dos días]⁸⁷

Hay una remota posibilidad de recuperar el expediente, le aclaro a Sorais, después de tantos años. Veintinueve, añadido, veintinueve años y tres meses y dos días. Guardo silencio otra vez. Las cosas son tan difíciles a veces, pero quedaron de tenerme una respuesta hoy. (Garza, 2021a, p. 14)

...mientras ese proceso se lleva a cabo, mientras las peticiones reciben uno y otro sello de dependencias varias, voy a tener que recrear el expediente que todavía no existe, que tal vez no exista ya más. Si ese expediente desaparece, lo digo por primera vez mientras nos cerca el tráfico enloquecedor de la ciudad, no habrá memoria oficial de la presencia de Liliana sobre la tierra. Si ese expediente muere, como mueren todos los expedientes, no vayamos a creer ni siquiera por un momento, que viven para siempre, morirá la posibilidad de localizar al asesino y obligarlo a responder a la orden de arresto. (Garza, 2021a, pp. 38)

Indudablemente, la pérdida y su consecuencia inmediata, la ausencia, convocan una estructura paradójica en la cual lo no-presente no cancela su sentido de existencia, antes bien, lo afirma. Así, el “estar ausente” finca una permanencia en la memoria generando una percepción del tiempo, en la que este se comprime o se dilata según el acontecer del espacio en el cual se instala quien percibe. De este modo, enunciar una marca temporal anidada, al estilo de las muñecas rusas, supone un ejercicio de interioridad que en cada registro diferencial muestra un mayor nivel de profundidad que fusiona recuerdo y dolor, en una avanzada cíclica que bien puede tender a lo infinito, como peso que se contrapone a la finitud de la existencia. Cuando la personaje de “Réflex” advierte: “Hace catorce meses, dos semanas, un día y ocho horas que no vemos a mi madre” (Posas, 2015, p. 35), no solo cuantifica la ausencia, también cuantifica la expectativa del yo que ha sido transformado en el tiempo, de la misma manera que Rivera Garza, en su calidad de enunciante, encuentra en la marca temporal la inflexión entre lo que es y lo que está por venir. El tiempo adquiere, por mediación de la espera, un sentido en el que su fluir se expresa en un sistema de instantes

⁸⁷ La orientación de la cita se modificó para efectos de énfasis visual y argumentación.

vinculados por la certeza de la pérdida y el deseo de un resarcimiento que también es temporal.

En este orden de ideas, y a la luz de la forma en la cual se marca un estado diferencial del tiempo, que surge del deseo de recuperar el expediente, se hace necesario considerar una concepción de la escritura, en calidad de “sistema de comunicación visual que analiza las experiencias en elementos sucesivos y discretos [lo que] implica situar la representación gráfica como un derivado más o menos directo de la manifestación oral del lenguaje” (Cárdenas, 2001, pp. 97-98). Por tanto, el uso de corchetes, dispuestos en todo el tejido lingüístico, en cuyo interior se alojan oraciones, números, frases o palabras escritas, siempre en minúsculas, eleva el registro de los signos ortográficos hacia un gesto artificioso. Rasgo de escritura, presente en otros textos de la autora, que en *El invencible verano de Liliana* hace las veces de pensamientos hilvanados a la manera de instantes que son organizados cual significantes sobre los que descansa la comprensión del tiempo.

Sin embargo, a esta estructura representacional que destaca por la coordinación de los instantes distribuidos, en lo que puede verse como entradas discursivas, subyace una fractura de la sucesión temporal condicionada por la afectividad. De esta manera, el desgarré y la rabia que acompañan al duelo, transportan, desatan y generan implicaciones en las vidas de los demás, como sugiere Butler. En consecuencia, la existencia del expediente teje una urdimbre en la que este se convierte paulatinamente en una expresión polivalente. El expediente, “reflejo documental” que concentra los detalles de investigación del feminicidio de Liliana Rivera Garza es, en su materialidad, un cuerpo de escritura que da cuenta del accionar del Estado ante el crimen. Aspecto de gran relevancia dado que el *hacer* es la determinante del tejido textual, y se instala en un marco temporal de publicación —2021— en el cual el Congreso de la Unión aprobó una reforma al Código Penal para que en México el delito de feminicidio sea imprescriptible. Con ello, si el tiempo no desvanece la pérdida, el sentido de responsabilidad que emana de esta, explica la necesidad de continuar la exigencia de justicia y, por lo tanto, de acción penal, así como el deber de hacerla pública.

De este modo, el expediente transmuta en punto de unión entre el pasado y el presente, entre la configuración de un yo que, desde una línea autobiográfica, se encuentra en un devenir constante del que paratextualmente se afirma: “El tiempo lo cura todo, excepto las heridas” (Marker citado por Garza 2021, p. 10). En este sentido, la conciencia del lenguaje

conduce al empleo de una terminología que subraya la concepción del cuerpo —cuerpo textual— como espacio de pugna entre la vida y la muerte. Así, el uso de los verbos “recuperar” y “recrear” es de gran alcance dado el establecimiento de dos puntos de tensión en la narrativa, lo que se condensa en el pasado y aprehende el documento y lo que en ausencia de este debe reconstituirse. A la par de los verbos anteriores se ubican “desaparecer” y “morir”, como una migración del lenguaje propio del escenario marcado por el necropatriarcado, el narcotráfico y el crimen organizado, al de la existencia y relevancia de un documento.

La ausencia de éste implica la imposibilidad de aplicación de la ley en tanto no existe memoria oficial. Por tanto, el trayecto que se emprende resulta en beneficio de la memoria y, con ello, de la justicia, término complejo que se focalizará más adelante, el cual, aunque anhela la acción penal, avanza hacia la construcción de una red que al sacar a la luz el cuerpo exhumado —el cuerpo de la escritura— rompe el silencio, congrega y moviliza rechazando todas las formas de la impunidad:

[exhausta ya, harta ya, ya para siempre enrabiada] [...]

En México se cometen diez feminicidios cada día y, aunque con el paso de los años estas noticias se han ido normalizando, la violación de una adolescente perpetrada por miembros de la policía local [...] desató la indignación de nueva cuenta. Apostadas tras las vallas de hierro, las mujeres exigieron audiencia con la procuradora y, cuando su representante bajó a reunirse con ellas [...] una de ellas —exhausta ya, harta ya, ya para siempre enrabiada— le lanzó diamantina rosa a la cabeza. [...] Mujeres siempre a punto de morir. Mujeres muriendo y, sin embargo, vivas. [...] Somos ellas en el pasado, y somos ellas en el futuro, y somos otras a la vez. Somos otras y somos las mismas de siempre. Mujeres en busca de justicia. Mujeres exhaustas, y juntas. Hartas ya, pero con la paciencia que solo marcan los siglos. Ya para siempre enrabiadas. (Rivera, 2021a, pp. 16-17)

El entrecruzamiento de registros escriturales, en este caso de la línea autobiográfica con la ensayística, hace visible una configuración híbrida que se encuentra en consonancia con la producción de Almada, pero que, a diferencia de esta, expresa de manera explícita un núcleo de reflexión en torno de un *estar enrabiada* como circunstancia de acción ante el escenario de violencia, según se entiende en este trabajo. En este contexto, la rabia significa el deseo vehemente de la transformación, por lo que el flujo discursivo que se dispersa sobre la página, con cualidades anafóricas al estilo de consigna activista, manifiesta la conciencia política que emerge de líneas temporales que imantan la memoria de la violencia, así como el paso

constante de esta en un presente que ya augura la condición contestataria del futuro, expresión también de la potencia feminista.

El planteamiento de Butler, respecto del duelo y su valor ético, tiene como origen los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, así como la campaña de odio que el gobierno de George W. Bush desató contra el mundo musulmán. A través de esta, se socializó una validación de la representación pública del dolor solo para el pueblo norteamericano, hecho que permitió a la filósofa cuestionar cuándo una muerte es lamentable y, en esa tesitura, cuándo cuenta como vivible. La interrogante es a todas luces significativa en tanto aplica a una gran cantidad de expresiones que restringen o eliminan las posibilidades de instauración del duelo. De esta manera, si una muerte no es digna de lamento, entonces la vida pierde su valor y puede, entre otras acciones, ser violentada. En aras de la manipulación que posicionó la vida de la comunidad norteamericana sobre la islámica se ha justificado la acción violenta para esta. Sin importar que la empresa terrorista la cometiera solo un grupo de yihadismo radical, la comunidad entera musulmana ha pagado el precio de la pertenencia cultural.

Lo anterior da cuenta de una anulación de la condición humana en beneficio del poder soberano, hecho que ha estado presente a lo largo de nuestra historia. La negación de la humanidad concedió el derecho a los conquistadores españoles para tratar menos que a bestias a las y los nativos de las tierras conquistadas de Latinoamérica. Muertes no lamentables de vidas vivibles solo para la explotación, de ahí que el desencanto vital se convirtiera en otra de las grandes causas de su desaparición, a la luz de la pregunta: ¿es posible una vida vivible en el marco de la explotación y/o capitalización del cuerpo? Por tanto, el estar enrabiada es un posicionamiento ante la suma de acontecimientos; condición de la que emerge un acuerpamiento que se ha establecido en un tiempo pandémico feminicida y que, sin embargo, encuentra sus raíces en un pasado mítico.

El desarrollo reflexivo que emprende Rivera Garza hace presentes las interrogantes naturales que involucran la propia dimensión temporal de su proceso de escritura, en cuyo desarrollo existe una certeza ineludible de lo acontecido en treinta años: la muerte, “la muerte de miles y miles de mujeres. [Por lo que] Estamos siempre en el mismo punto del inicio: los pies adheridos a un puro pegamento hecho de duelo” (2021a, p. 20), según afirma la enunciante. En este tenor, existe detrás de la pregunta: “¿Por qué me tardé tanto tiempo?”

(2021a, p. 20), la importancia de la condición representacional del lenguaje. Ante la falta de nombres o construcciones lingüísticas que permitan la identificación de las cosas, este se deforma en la espesa niebla de la ambigüedad por la cual se filtra el silencio y la impunidad. De esta manera existe una perspectiva clara de la palabra como potencia.

Atender el crimen de Liliana Rivera y de muchas mujeres más, en calidad de hecho feminicida, conduce a un nivel de comprensión y acción en el que se intersecta el desarrollo de todo un marco legal, derivado de una precisión conceptual, con el ejercicio de la escritura y el efecto estético que se encuentra vinculado a un uso diferencial de la palabra, sin que ello suponga suprimir su cualidad política. En este sentido, el que la noción de feminicidio deje de lado la presunción de crimen pasional para ubicarlo como una práctica generada por circunstancias históricas contra la mujer, en cuyo caso el Estado no es menos culpable que la mano criminal, ha sido un logro con el que no se contaba en la segunda mitad del siglo XX por lo que se torna herramienta para el escrutinio de la situación que es, al mismo tiempo, individual y colectiva.

De esta manera, el accionar de la palabra con su fuerza singularizadora muda en fuerza explicativa subrayando los términos que precisan la experiencia de la violencia letal. En esta intersección entre la forma literaria y la fuerza referencial, que apela a un estado comprensivo y una exigencia puntual —justicia—, se revelan cualidades singulares que concretan cuerpos híbridos de escritura, como estrategias que en su retoricidad poseen un arraigo ético:

[un violador en tu camino]

¿Sabes que la primera vez que hablé a la Procuraduría para pedir una audiencia me preguntaron a rajatabla qué buscaba? Sorais fuma con dedicación a toda prueba [...] ¿Sabes que, de momento, no supe qué contestar? Balbucí. Titubeé. Le digo eso: le digo que balbucí. Que titubeé. Busco el expediente, dije tartamudeando. [...] ¿Sólo eso?, preguntó extrañada la voz al otro lado del teléfono. *Es feminicidio. / Impunidad para mi asesino. / Es la desaparición. / Es la violación.* Entonces me di cuenta, en el transcurso de esa llamada de lo poco que pedía. No, dije [...] No. Busco algo más. *El violador eres tú.* [...] Busco que se localice al culpable y que el culpable pague por su crimen. (Rivera, 2021a: 35)

El tono memorialista que articula el tema reproduce distintos niveles de observación verificables a través de las marcas tipográficas, promoviendo con estos un ensamble coral que reproduce el acto performativo del grupo feminista Las tesis con su propuesta titulada “Un violador en tu camino”. Ello trae consigo la marca del tipo de escritura que Rivera Garza

reconoce en el sentido del *sampleo*⁸⁸ o la curaduría y que, en el caso que se estudia, se rige por una directriz documental. Es decir, la intervención de las líneas que corresponden al *performance* exhibe con vehemencia lo que es el crimen por causa de género, lo que le significa el objeto material —archivo— y lo que busca a partir de este, la justicia. No obstante, lo anterior es el efecto de la transformación que opera en forma de proceso, en el que se reconoce que el silencio, como forma de arropar a la víctima, ha quedado atrás.

3.2.2 Vulnerabilidad: afectaciones corpoescriturales

El sitio común de vulnerabilidad, a decir de Butler, es el cuerpo. El resultado de vivirmos como cuerpos conduce su exposición a un plano de riesgo latente que se incrementa bajo factores históricos. Relacionalidad eminentemente pública que hace de la vulnerabilidad un signo de identidad ineludible, en tanto al cuerpo se le mira, se le toca y se le violenta, de acuerdo con campos diferenciados de poder, según explica la filósofa (2003, p. 87). Sin embargo, “toma otro sentido en el momento que se la reconoce, y el reconocimiento ejerce el poder de reconstituir la vulnerabilidad” (Butler, 2003, p. 96); ello implica no una identidad separada sino una constitución de comunidad en cuya petición de reconocimiento existe ya una transformación, por tanto, no refiere a lo que se *es* sino a lo que *será*.

Lo anterior orienta una lectura del activismo y la teoría feministas que confrontan las estrategias de los necropoderes arraigados a través del tiempo. En este sentido, la transformación que supone el reconocimiento de la vulnerabilidad derivaría en política pública que prevenga y erradique las prácticas feminicidas. Es de esta necesidad de la que, el *estar enrabiada* no solo promueve la consigna colectiva que identifica a las mujeres, siempre en riesgo muerte, sino un modo de acción materializado, en el caso de este trabajo, en el cuerpo de la escritura en su cualidad de campo de poder. Rivera Garza afirma: “Las fauces que se clavan con fiera letalidad en nuestros cuerpos son todavía las mismas, pero abundan ahora también las que abrimos, hartas ya de tanta violencia y desamparo, listas para morder. Es el tiempo de la reparación. Andamos perras, andamos diabras, no con la soledad, sino con nuestra historia compartida a cuestas.” (2021a, p. 17)

⁸⁸ Las referencias se pueden rastrear en los diferentes artículos que compone el libro: *Los muertos indóciles*, texto del cual se reflexiona en el primer capítulo de este trabajo.

Las palabras de Rivera, expuestas en la antología de cuentos *Andamos perras, andamos diabras* escrita en 1987, y reeditada en 2021 con un prólogo titulado: “Ahora mirarás el mundo como lo veo yo”, se integran al mismo ámbito de sentido que surge del feminicidio de su hermana vinculándose, por tanto, con *El invencible verano de Liliana*. Esta relación semántica, explícita en la escritura, posee un arraigo social que se sostiene en lo que puede afirmarse ensayificación⁸⁹ autobiográfica, cuyo punto de tensión es el reconocimiento de la vulnerabilidad subyacente a la dimensión afectiva de la mujer. El compartir-se con el otro que deviene en prácticas de violencia posiciona “al amor como captura y obediencia” (Rivera, 2021b, p. 16), marco sobre el que se establece la reconstrucción del móvil de feminicidio de Liliana Rivera.

En tal sentido, la práctica de exhumación archivística responde a la búsqueda de respuestas relativas a la identidad de la hermana, de ahí la necesidad de sacar a la luz las cajas de cartón, contenedores de diversos materiales escriturales que son filtrados y organizados en tanto representan la posibilidad de restauración de la memoria, al ser estos testimonios de vida. La materialidad de la escritura sobre el papel, con sus trazos diferenciales y las marcas singulares —distribución tipográfica, cromatismo, uso de imágenes— ofrecen, en su fragmentariedad, la posibilidad de constituirse cuerpo-escritura sensible con el que converge la identidad escritural, responsable del ensamble.

Este trabajo logra concretar una lectura en torno a un cuerpo de escritura fragmentada de la cual se afirma:

Son piezas de un rompecabezas muy complejo que nunca acabaré de armar del todo. Una sobre otra, estas escrituras son capas de experiencia que se han sedimentado con el tiempo. Mi tarea, ahora, es des-sedimentarlas. Con el cuidado del arqueólogo que toca sin dañar, que desempolva sin quebrar, mi intención es abrir y preservar a la vez esta escritura: des y recontextualizarla en una lectura desde el presente. Ni Liliana ni los que la quisimos tuvimos a nuestra disposición un lenguaje que nos permitiera identificar las señales del peligro. Esa ceguera que nunca fue voluntaria sino social, ha contribuido al asesinato de cientos de miles de mujeres en México y en el mundo. (Rivera, 2021a, p. 196)

⁸⁹ Parto de la propuesta de Arturo Casas (2019) respecto de la ensayificación del poema como forma de escritura que tiene en su base una tensión dianóica. De este modo, la noción de hibridación adjudicada a *El invencible verano de Liliana* presenta como base una línea de reflexión propia del ensayo, pero desde una narrativa autobiográfica. El primero otorga una pauta natural hacia la integración de una diversidad de registros de manera que, en este caso, el testimonio, la carta, la anécdota personal, entre otras, se integran en una dinámica regulada por la dianóia.

Sentencias que dejan al descubierto un eje helicoidal que constituye su fuerza y dinamismo en una doble integración: la arqueología de la escritura, que aquí se ha denominado exhumación archivística, y el ejercicio hermenéutico, acto comprensivo y de profunda responsabilidad ética, relativo al feminicidio. El primero se establece sobre un cronograma que emerge de las prácticas organizativas de Liliana Rivera y sobre el cual Cristina Rivera realiza un proceso de intercalación a la manera de rompecabezas, como ella misma lo afirma. En lo tocante a la práctica hermenéutica, la confesión de la autora respecto de la posibilidad de presentar a una “víctima inerme”, frente al poder del macho, revela la importancia del archivo como regulador del acto interpretativo, pues la visión de una joven que se afirmó en la convicción de libertad y autonomía es fruto de la recontextualización.

Lo anterior posee implicaciones sociales, políticas y estéticas en tanto el cuerpo de la escritura que se reconfigura se estructura a través de una serie de relaciones con otros cuerpos significantes. Estas permiten la construcción de un sentido que deja al descubierto las dos caras de la vulnerabilidad a las que hace alusión Butler, la que potencializa el daño y promueve la injusticia y la que se instala como precondition de lo humano y nos involucra a unos con otros en una esfera de reconocimiento respetuoso. De este modo, el acto comprensivo del archivo expresa la experiencia vital en la cual se confronta la práctica de la autonomía —facultad de decidir sobre sí— y las estrategias de dominación entre las cuales el discurso del amor lleva, en la corporalidad masculina, el dispositivo de daño que se activa a lo largo de seis años de relación entre Liliana Rivera Garza y Ángel González Ramos. De las distintas voces —amistades y familiares— se articulan las constantes del pensamiento de Liliana, quien la experiencia amorosa le obliga a identificar en el noviazgo una forma de enmascarar la sujeción.

En este orden de ideas, se debe reconocer que dado que la dominación se ejerce a través de “una combinación de elementos y de ensamblajes heterogéneos” (Rancière, 2022), las vías para su posible anulación implican la misma plataforma de heterogeneidad respecto “de afectos y formas de conciencia”, elementos que surgen a la luz de la lectura actualizada del contexto de 1980, en el que si bien se expresa una conciencia de libertad que subyace a la formación académica, y lo que deriva de esta, la cultura carecía del lenguaje que permitiera identificar no solo los signos de identidad del peligro sino los modos efectivos para superarlo.

La reconstrucción de la memoria de las mujeres que padecieron la letalidad de la violencia transforma el trabajo de la exhumación archivística, en *El invencible verano de Liliana* y en *Chicas muertas*, en uno que elude acentuar la cualidad de la inerte, en tanto la

fijación de la víctima como otro desposeído que lamentar o compadecer es un recurso que impide no solo la coimplicación ética con el dolor de otros, sino que cierra también la imaginación política para pensar que ese dolor ha sido producido, tiene que ver con formas de relación, tipos de poder y sujeción que atraviesan y tendrían que afectar a cualquier habitante de[l] país” (Quintana, 2020, p. 350).

Es la determinación de las fronteras que finca el uso de la primera y la tercera persona del singular o del plural lo que, desde la perspectiva de Laura Quintana, crea una sociedad excluyente en lo relativo al tema de la violencia⁹⁰. Aspecto que comparten las escritoras que se integran en este trabajo al presentar, desde cada narrativa, la forma en que la violencia se infiltra transformando sensorialmente el estado de cosas sobre el que se manifiesta.

Ahora bien, del tiempo de espera en el que la escritura ha permanecido en aparente quietud, para el caso de Cristina Rivera Garza, conduce a considerar que la escritura de Liliana Rivera está mediada por la escritura de su hermana, en cuya trayectoria se explora el lenguaje del dolor que acompaña al duelo, del cual surgen varias interrogantes, entre ellas: ¿qué caracteriza al ejercicio escritural donde se funde y comunica palabra y cuerpo dolorido?, ¿qué implicaciones adquiere la necroescritura desde el universo de la afectividad?, ¿es la palabra el campo de la resistencia como forma de operar la rabia?

Afectaciones corpoescriturales son lo que, en primera instancia, podría denominarse al hecho material de las expresiones necroescriturales que aquí se estudian, en tanto el eje helicoidal que se indicó en las líneas iniciales de este apartado, tiende a propiciar la emergencia de un tipo de condición que integra cuerpo con escritura. En consecuencia, la noción de afectación corpoescritural orienta una línea argumentativa con la cual se reconoce que la palabra se ve afectada, padece el cuerpo dolorido. Orden de ideas en el que resulta fructífero el planteamiento de Noé Jitrik respecto de la afección como “temporalidad encarnada, corporalizada” (2004, p. 120), en cuyo caso puede asumirse como una modalidad de la memoria que “transforma las sensaciones hasta convertirlas en deseo siendo, además, el fundamento de las imágenes mediante las cuales se trata de acercarse a la significación”

⁹⁰ Se entiende que la filósofa parte de la realidad colombiana y de la reflexión en torno al pensamiento y producción del director de cine Nicolás Rincón Gille, quien recusa la victimización en el orden de la representación cinematográfica.

(2004, p. 120). En comunión con las afirmaciones de Peirce, Jitrik (2004, p. 121) examina, en la relación con el pasado, la existencia de modalidades que se ubican en el ámbito de la sociedad y su concreción general, la cultura; y en el ámbito personal, cómo la experiencia traumática genera movimientos en la enunciación susceptibles a incorporaciones o reconversiones.

La representación de la violencia feminicida, desde la formulación del yo —estrategia que orienta la travesía de reestructuración de la memoria— supone la convergencia de ambas modalidades de la misma, con sus respectivas “consecuencias enunciativas [...] literarias y aun políticas” (Jitrik, 2004, p. 122). Los tres tipos anteriores se observan implicados en el cuerpo textual, el cual encuentra un espacio de mayor singularidad en la enunciación que expresa el primer estadio de la pérdida, el saber y el inicio del proceso de duelo. Lo anterior se ubica en el apartado IX, y esquemáticamente comprende lo siguiente:

Pensar la muerte a distancia temporal	
“[1703 albans]” (2021a, p. 250)	Recibir la noticia
“[¿quieres verla?]” (2021a, p. 254)	Afrontar lo inevitable
“[buscar desesperadamente una esquina]” (2021a, p. 262)	Ser acompañado: el funeral
“[el hacha; las rodillas]” (2021a, p. 268)	Informar a los padres
“[algo todavía informe]” (2021a, p. 271)	Reconocer una realidad amorfa

Las entradas discursivas que contienen el proceso a través del cual se establece la lógica representacional del cuerpo dolorido, afectación derivada de la pérdida, inicia con un desplazamiento de identidad en el que la primera persona del singular —yo— cede su lugar al pronombre indefinido —alguien—. De este modo, la experiencia traumática hace posible el registro de las imágenes del pasado vistas en el presente de la enunciación como un acto que transcurre en el mismo tiempo de su expresión. Sin embargo, el sentido de cercanía se diluye también en la ambigüedad de un tiempo y un sujeto determinados por un saber que descoloca o coloca fuera de sí:

Alguien debe apretar las teclas cuadradas [...] Alguien debe pronunciar las palabras [...] Alguien observa [...] Alguien debe dar la noticia [...] Alguien abre los ojos de improviso. La tensión en las manos otra vez. La mandíbula, apretada. El latigazo de reconocimiento que recorre la espina dorsal: caer en cuenta, saberlo todo de golpe, no tener la menor duda. La conciencia funciona a veces así. Alguien conecta los puntos sobre las íes. Sus ojos, recuerda. Sus ojos atribulados. [...] Sus ojos, los ojos de mi hermana, y la turbina del avión. (Rivera, 2021a, pp. 251-252)

El saber —la noticia de la muerte— conduce a un nivel de conciencia que hace pasar por el tamiz del dolor las sensaciones que se producen y que al llegar al cuerpo de la palabra la reconfiguran dotándola de un dinamismo que aleja e integra la afectación en su mismo espacio. En consecuencia, el saber trasciende la noticia para llegar al reconocimiento de un estado de cosas que no era nuevo y que una vez que se asume permite la reincorporación del pronombre en primera persona como afirmación de la identidad que une a quien, desde la vida, se conduce de quien ha muerto. Esta mirada, pensamiento y sentimiento por la hermana se transforma en un mirarse, pensarse y sentirse que son parte del desarrollo de una forma autobiográfica que habrá de concebirse, no a la manera de recuento lineal de acumulación y registro de la experiencia que se vivió, sino como una vía que posibilita un desprendimiento del yo para poder expresarse/mirarse en un movimiento escritural semejante al de la *Mano con esfera reflectante* de M. C. Escher.

Desde esta perspectiva, quien enuncia, y ocurre también en la propuesta de Almada, deja ver el estado de vulnerabilidad que se manifiesta en función de las conexiones significativas, existentes entre el yo que enuncia y el yo que es enunciado. Pues, tal como Butler recupera de las afirmaciones de Andrea Cavarero, “uno solo puede contar una autobiografía a otro y hacer referencia a un «yo» únicamente en relación con un «tú»: sin el «tú» mi historia resulta imposible” (2009, p. 50). Por tanto, el acto de contar crea un tejido que expresa las formas en que el yo y el tú se construyen en un acto comunicativo, de tal manera que presencia o ausencia transforman la textura de la vida, hecha palabra. Este modo de contar a través de entradas múltiples que escinden al yo, subraya en la recuperación de un escenario de cotidianidad la fisura que promueve la pérdida:

[¿Quieres verla?] Alguien se aproxima entre el gentío del aeropuerto. [...] Alguien habla. Alguien calla. El sonido se filtra a través de válvulas y tambores hechos de carne, de distancia de más ruido. [...] Distorsionar es un verbo sin control. [...] Alguien calla, entumecida. Alguien se niega a hacer preguntar por terror a oír respuestas. Hay que tomar la avenida Constituyentes para salir de la Ciudad de México rumbo a Toluca. [...] Hay una oficina. Alguien abre la puerta de una oficina. [...] ¿Cuánto tiempo lleva todo este proceso? El sistema límbico, el hipotálamo. La corteza cerebral, temporal y frontal. Lo que llamamos conciencia. Lo que llamamos darse cuenta. Una aguja química a través del cerebro, el sistema nervioso, el giro emocional. Todo está en alerta. ¿Quieres verla? (2021a, p. 256)

La propuesta de Rivera Garza instala un escenario en el que la naturaleza sensible del cuerpo sígnico revela una relación virtualizada entre quien habla y a quien se dirige, filtrando en cada palabra el peso de la subjetividad trastocada. Es de ello que cada enunciado cobra el tono de una instantánea narrativa, así el discurrir se convierte en la proyección de imágenes de la memoria, en las cuales el tiempo se aprehende en la marca de la palabra. Esta visión de lo múltiple, propio de quien observa a distancia, cierra y abre su rango de visión paulatinamente para subrayar la forma en que el lenguaje tiene la facultad de emular la percepción alterada de la realidad, la facultad de que la estructura de la palabra sea la estructura de la realidad.

Obsérvese en la caracterización del verbo “distorsionar”, la naturaleza *animada* del signo que acompaña la travesía de un cuerpo-conciencia en proceso de reconocimiento. El hecho relevante radica, por tanto, en lograr a través de la palabra la comunión con la emoción, ¿cómo se puede acercar uno al dolor ajeno?, ¿cómo vivenciar de manera consciente la vulnerabilidad sin que esta suponga una lastimosa condescendencia? Justo por medio de este giro lingüístico, a través del cual “darse cuenta” implica el nivel de conciencia en primera persona, pero que aspira a lo que la propia Rivera Garza plantea en el prólogo de *andamos perras, andamos diabras* (2021): mirar el mundo como lo ve ella.

En las estructuras estudiadas, el acto de mirar forma parte de un proceso que si bien es cierto se activa con el hecho feminicida, el tipo de representación que surge de pensarle o experimentar de manera cercana, como es el caso de Rivera Garza o de Almada, sugiere una atención a los efectos sensibles en el sujeto, los cuales se reflejan en los propios modos de la escritura; escritura afectada que hace que el flujo de la palabra reinstale ineludiblemente a la enunciante en la categoría del yo, destinataria de la pregunta: “¿Quieres verla?”. De esta manera, el hilo narrativo compuesto por cinco partes, según se expresa en la tabla expuesta con anterioridad, integra, en la tercera de ellas, el entramado de voces y presencias que acompañan en la ruta final al cuerpo inerte: el entierro. Centro del tejido comunal que se orquesta ante la muerte y la injusticia, de cuya complejidad “Alguien” busca sosiego y sitio donde nuevamente un hacer reflexivo desprende las interrogantes que surgen en la escena:

¿Qué nos pasará cuando este círculo de memoria que hemos tejido en la esquina de un cuarto rodeado de ventanas se desbarate? Alguien los ve. ¿Qué pasara cuando esta membrana delgadísima, esta mucosa de palabras y de roces, se deshaga en la intemperie, bajo la luz indiferente del sol, frente a la bastedad sola del viento?

Alguien los oye. ¿Qué pasará cuando haya que salir de esta cápsula de espejos y regresar al otro cuarto en cuyo centro brilla, solo, el ataúd que la contiene, el ataúd que la cercena? Alguien los huele. (2021, p. 263)

Las distintas líneas de sentido que se organizan en el texto subrayan, en primer término, la manera en que la respuesta al crimen hace patente las implicaciones que surgen del contacto social dando forma a la emergencia de una serie de roles que dan cuenta de la expresión de una responsabilidad, en otros términos, la respuesta de colaboración es una manifestación de responsabilidad ética que de manera autónoma asumieron quienes se congregaron en el funeral. Athena Athanasiou refiere, en entrevista con Judith Butler, que, “en un mundo de diferencialidad compartida socialmente, ya nos encontramos [...] dándonos a los otros, vinculándonos a esos otros y unidos, sobre todo por los llamados que emergen desde el afuera del sí mismo” (2017, p.133). Lo cual deriva en una disposición hacia el otro, por lo que es notable cómo la mirada que atiende el desarrollo del acontecimiento aprehende ese acto de compartir-se no sólo en el dolor, sino en la postulación de un hacer que lo trasciende, pero que termina por no ser suficiente en un contexto donde la justicia supone también una base económica, sin la cual no es posible su ejercicio.

En este mismo tenor, la relacionalidad que se establece ante la muerte, o que tiene a esta como aspecto vinculante, es precisamente el punto en el que se concentran las interrogantes, enfatizando la facultad del tiempo-espacio como dupla estructurante y desestructurante en concomitancia con la configuración de la realidad; misma que escinde la visión del sujeto entre miembro de una comunidad y ser individual. En ambos casos, lo único que mantiene la memoria, según lo afirma la enunciación, “es la distancia en que ocurre la acción de los sentidos” (2021a, pp. 263-264). Es el universo de la sensación que recrea la palabra lo que resulta del accionar de la memoria; la organización de los estímulos —ver, oír, oler— es lo que orienta su transformación en relato, de manera que el tercer apartado, que ahora se focaliza, asume una naturaleza representacional colindante con una estructura dramática cuyo núcleo de acción depende de la capacidad de observación de quien representa y se representa a una distancia que busca el involucramiento activo de quien le escucha.

Lo anterior supone la creación de una atmósfera en la cual la palabra “Alguien”— presente en todo el proceso de asimilación de la muerte—, posee, en su naturaleza anafórica, una consigna performativa capaz de hacer evidente la serie de acciones que no requieren una identidad específica, sino el solo reconocimiento del movimiento que se promueve, en el

armado de un panorama donde todos los actores van ocupando paulatinamente su lugar. En este sentido, el dolor se expresa en el cuerpo que se desvanece y en el grito compartido con los padres. “[el hacha; las rodillas]” es el apartado que escala la dimensión comunicativa del hecho; el funeral ha pasado y a la llegada de los padres estos deben ser informados; es una escena en la que el grito se convierte en nexo que no vulnera el tiempo.

De este modo, la secuencia final, titulada: “[algo todavía informe]”, al enmarcar la pregunta “¿ahora quién soy?” (Rivera, 2021a: 271) afirma la manera de ser significados por las relaciones con los demás y, por lo tanto, alterados cuando existe una fractura en las mismas por vía de las prácticas de violencia. En cuyo caso debe reconocerse una dimensión plural de la representación autobiográfica tendiente a una metaforización de los mecanismos que exponen el estadio del dolor. Doble nivel de representación basado en el eclecticismo entre el uso de los pronombres *yo* y *tú* para situar a quien enuncia en un espacio de resignificación de actos y objetos. Por tanto, el “grito”, ya no solo es la manifestación corporal del miedo, es una forma de comunicación con quienes se comparte la pérdida y el punto de partida de lo que *no es* la presencia acústica amorfa que atormenta.

Esta puesta en escena intenta mostrar los efectos de la fractura de la relacionalidad, en consecuencia, se posibilita una mirada a las formas de autoexploración que hacen evidente las conexiones entre ella y todo lo que le circunda. La formación de una cámara de ecos de distinta naturaleza sensorial permea la representación del sufrimiento: “Hay que ser una estatua de marfil, una, dos, y tres, así. Hay que ausentarse de uno mismo. Y, cuando el hacha llega—segura, rozagante, diestra— a quebrar las rodillas, a quebrar el mar helado, que, de súbito, es lo único que existe a dentro, hay que caer. Hay que aprender a caer. El peso completo de cuerpo. La solidez del piso. Todo es verdad. Todo está pasando. Todo es real.” (2021a, p. 244). Por tanto, las estructuras de realidad y verdad relativas al ámbito lúdico que se identifica en el uso de la canción infantil —“A las estatuas de marfil”— sugieren, para el proceso de duelo, un trabajo de endurecimiento del cuerpo como mecanismo de defensa. Sin embargo, en este espacio de representación, la realidad —“el hacha”— quiebra al cuerpo-hielo, el que al perder su solidez afronta, suplicante, la cualidad amorfa y violenta de la ausencia.

El polimorfismo discursivo del apartado IX, titulado “Oscuro crimen”, permite la convergencia de múltiples perspectivas de cómo se percibió el crimen de Liliana Rivera

Garza, de manera que, tal como se ha probado, es quizá el desarrollo que logra hacer evidente el sentido relacional que adquiere la palabra, el cual, sin ocultar la más natural vulnerabilidad de quien enuncia y, por supuesto, de quien padeció la violencia letal, finca un ámbito de reflexión que involucra la construcción de un mosaico de perspectivas en las que se contrasta el pasado correspondiente a la década de 1980 con su marcada estructura patriarcal y el presente con sus estrategias de acuerpamiento contra los mecanismos de la violencia.

3.2.3 Acuerpar a través de la palabra

El momento en el que la ausencia, el dolor y la rabia entran al registro de la palabra, la alteran, la integran a un proceso metamórfico que desarticula la línea tradicional de los modos discursivos propios de la ficción y la no ficción propiciando esta suerte de escritura sensible que se piensa como necroescritura y que, tal como se ha indicado en este capítulo, se convierte en parte de una red que paulatinamente se ha venido posicionando a lo largo del siglo XXI. De esta manera, se expresa una dinámica de producción en la que el cuerpo de la escritura, sin dejar su objetivo de *referir*, explora la performatividad de su *ser*. En este orden de ideas, Sara Uribe llama la atención sobre el verbo “acuerpar” para hacer notar que fuera de la conjugación en primera persona, el verbo adquiere un perfil semántico en femenino, de manera que acuerpar “es hacer comunidad con otras [...] es hacer palabra que abraza, es abrazar acuerpando todos los cuerpos que no están [...] Acuerpar es hacer del cuerpo, cuerpa, es juntas, poner el cuerpo-cuerpa para todas las demás” (2020, p. 126). Uribe expresa el sentido personal y político a través del cual piensa su propuesta literaria en un tiempo marcado por la guerra; sin embargo, considero oportuno pensar las escrituras que aquí se enfocan como una forma de acuerpamiento del que emerge una fuerza en potencia.

Conviene pensar, entonces, en el hecho de que la configuración escritural pueda operar como una expresión de justicia, término complejo que es referido en variadas ocasiones en *El invencible verano de Liliana* como un deseo siempre presente, que cobra una dimensión de realidad cuya concreción evidente es la palabra misma. Sin embargo, es pertinente interrogar: ¿el acuerpamiento deviene justicia? o de manera más específica, ¿a qué tipo de justicia podría tender el ámbito de la representación? Sin duda se coincidirá con Verónica Gago en el hecho de que el acto de contar busca hacer que las palabras “no queden secas de furia e injusticia” (2020, p. 22), de que transmuten práctica de justicia. Ello implica

considerar la forma desautomatizada en la que deviene la literatura y su cualidad sensorial para irrumpir, desde múltiples formas de enunciación, en lo oculto o automatizado de la cultura.

El mismo plano representacional de la escritura da cuenta de la complejidad que supone el tema de la justicia en el ámbito de la realidad fáctica donde los feminicidios de Liliana Rivera Garza, Andrea Dane, María Luisa Quevedo y la desaparición de Sarita Mundín implicarían la necesidad de una justicia retributiva que contemplara la identificación y generación de responsabilidades, no solo como deber para los afectados, sino en beneficio de las estructuras sociales; sin embargo, la impunidad biológica se impone sobre muchos de los casos, además de no resultar viable desde los mecanismos de un Estado opresor. No obstante, la justicia que puede ofrecer el Estado, si bien necesaria, no es el único camino para su concreción tal como lo prueba la Historia Latinoamericana; en esto, el acuerpamiento para el feminismo y los grupos minoritarios, supone un mecanismo de resistencia política cuyo desarrollo manifiesta también una materialización de justicia.

Evidentemente, las escritoras poseen una claridad política contundente respecto del estado situacional del cual se nutren las líneas temáticas, de ello la comunión entre forma de la representación de tendencia artística y la visión crítica de la violencia y sus bastas expresiones, incluida la letal. De esta manera, la atención que se otorga al establecimiento de un orden justo de base ética, encuentra en este acto de acuerpamiento, generado en el texto de Rivera Garza, la exposición de una plataforma de desigualdades que se aprecian con claridad a la distancia temporal desde la que trabaja.

El enfoque de Elizabeth Anderson respecto de la justicia contempla la *igualdad* como punto clave dentro de sus planteamientos, por lo que su reflexión parte de la consideración histórica de las ideologías no igualitarias —racismo, sexismo, nacionalismo, casta y eugenesia— para indicar que la desigualdad “no se refiere principalmente a la distribución de bienes sino a la relación entre individuos superiores e inferiores. [Por lo cual] se ha pensado que aquellos de rango superior tienen derecho a infligir violencia en aquellos considerados inferiores” (2016, p. 74). Visto de esta manera, se explica el afán de representación y autorrepresentación, en clave ensayística, de los esquemas de desigualdad que se expresan en los textos que se incluyen en este estudio, por lo que la fluctuación del registro escritural, tanto para la propuesta de Almada como para la de Rivera Garza, busca el subrayado de las

estructuras de opresión que se encuentran en los cimientos de la cultura y en el proceder del Estado que, por lo tanto, imposibilitan la justicia:

Las familias se fugan hacia adentro, escondiéndose hasta de sí mismas. ¿Con qué derecho pueden exigir justicia al Estado cuando no fueron capaces, ellos mismos de guarecer a los suyos, a la suya, del peligro? El sistema a cargo de culpar a la víctima, además empieza a funcionar cuando las cosas todavía están frescas y, luego, no se detiene de ninguna manera a lo largo de los años. Es una maquinaria metódica y aplastante. Está ahí, funcionando a la perfección, entre los que susurran: si no la hubieran dejado ir a la Ciudad de México, si no hubiera tenido novio de tan chica [...] Está en las miradas turbias y las sonrisas fingidas. En la conmiseración. [...] Está en la exigencia imperiosa, ineludible, apabullante de que se culpe a la víctima y de que te inculpes con ella. Está en la exigencia imperiosa, ineludible, apabullante, de exonerar al asesino a toda costa.
Uno aprende a callar; uno es forzado a callarse.
A uno le callan la boca. (2021a, p. 249)

En consecuencia, se habrá de insistir en que el acto de acuerpar parte de exponer la existencia de una estructura en la cual se recrean las desigualdades, mismas que reproducen juicios de valor discriminatorios en función de las experiencias de violencia y muerte. Como bien se sugiere en el texto de Rivera Garza, tienden a dividir a la colectividad en “nosotros” —exentos de la experiencia violenta— y “ustedes” —quienes han experimentado alguna forma de violencia—, aspecto que deriva en formas de exclusión en tanto las condiciones históricas pueden propiciar una atmósfera de complicidad⁹¹ que de manera enmascarada inculpe. Ello implica una mirada atenta a los factores que permiten concreción de la justicia, tema que, aunque excede los objetivos de este trabajo, resulta importante considerar desde la noción de acuerpamiento. Por tanto, si se sigue la línea teórica de Elizabeth Anderson, la justicia involucra una igualdad democrática en la que se destacan las relaciones entre las personas, así, el examen de las normas sociales se convierte en objetivo primordial, pues de estas derivan, en gran medida, las injusticias, por lo que todo ejercicio de justicia supone un actuar con principios fundados en la expresión del respeto.

⁹¹ Aspecto en el que se puede reconocer una consonancia con las afirmaciones expuestas en el Epílogo a *La guerra contra las mujeres* de Rita Laura Segato (2016), quien, a partir de su análisis de los crímenes de Ciudad Juárez, México, explica que las condiciones históricas pueden transformar en monstruos o cómplices en función de la división tajante entre el “nosotros” y “los otros”, distinción que corrompe el ejercicio de integración y atención a un tema que nos involucra en tanto comunidad, sobre la base de un reconocimiento del valor de la justicia.

La cadena de preconcepciones y prejuicios basados en criterios de género que cada autora delinea desde la experiencia personal o desde la investigación documental y de campo es, en efecto, parte de la maquinaria que exhiben las escritoras con el objetivo de desmontarla. En este sentido, es significativo que la escritura en capas que Rivera Garza desentraña se convierta en un camino paralelo que el Estado debió trazar, en función de testigos, pruebas e interrogantes que surgieron del modo en que aconteció el feminicidio. Por tanto, y en consonancia con el enfoque de Anderson, podría afirmarse que, al acuerpar con la palabra, este tipo de prácticas de escritura ejecuta un trabajo que hace visibles las líneas de desigualdad que obstaculizan un desarrollo de justicia igualitaria, así como la necesidad de la misma⁹². De manera que romper con el silencio al que obliga la cultura y recrear el expediente que traza la vida, más que la muerte de Liliana Rivera, forma parte de una observación temporal en la que se contraponen las formas de pensar la vulnerabilidad, que subyacente al cuerpo, puede asumir su valor y función de potencia reivindicadora.

Esta potencia femenina o potencia feminista, expresada, según Verónica Gago, en el impacto económico, social y jurídico en la vida y las instituciones por vía de las huelgas o paros a nivel nacional o internacional, explora sus posibilidades a través del activismo que encuentra una alternativa en una diversidad de escrituras y de expresiones artísticas, en general. De esta manera, es posible anclar una línea de reflexión que involucra el alcance de estas concreciones, como efecto del acuerpamiento y su relación como práctica de justicia, sentido en el que resulta sugerente el posicionamiento de Lourdes Enríquez Rosas (2013), quien atribuye para cierto tipo de expresiones artísticas una “eficacia performativa”, en tanto su talante crítico tiene la facultad de producir un impacto social significativo, de manera que su manifestación pública resulta acompañamiento para la resistencia jurídica. Enríquez ejemplifica con el tipo de arte que ha permitido visibilizar el feminicidio dentro y fuera de nuestra nación, caso representativo, el de Ciudad Juárez. En este tenor, la denuncia pública,

⁹² Aunque la teoría de Anderson no concentra su atención en torno a la diferencia de género, la igualdad es un término central en la problemática del mismo. Lourdes Enríquez Rosas, en su artículo “Eficacia performativa de las estrategias de resistencia jurídica para defender los derechos de las mujeres”, señala que la igualdad debe ser entendida como un derecho a la diferencia que requiere innovación jurídica para “la elaboración de un garantismo de las diferencias de género” (Ferrajoli, 2010 en Enríquez, 2013, p. 138). Enríquez Rojas llama la atención sobre la modificación que sufrió el artículo primero de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en 2011, lo que, desde su perspectiva puede entenderse como la inclusión de una obligación del Estado a abandonar una práctica patriarcal del poder. En este sentido, la innovación a la que hace referencia reconoce el valor del discurso filosófico y los análisis interdisciplinarios, entre los que se encuentra la dimensión del arte, lo cuales pueden resultar en favor de los derechos humanos de las mujeres.

no solo crea comunidades de colaboración, sino que tiene una repercusión en organizaciones internacionales. Es decir, el tipo de producción que se piensa con estas posibilidades, se aleja del campo tradicional de lo literario, lo audiovisual y lo musical para ubicarse en las formas que Reinaldo Laddaga plantea como estéticas asociadas “al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio”⁹³ (2006, p. 22).

La dupla *expresión artística-marco jurídico* como condición de la “eficacia performativa” coloca una serie de elementos de relevancia tanto para la naturaleza de las representaciones como para su significación en la dinámica social, dado que, por un lado, los materiales y las técnicas se someten a un objetivo específico o fin práctico; y, por otro, se potencializa en el devenir de las representaciones su cualidad para producir visiones de realidad. Esta dinámica entre la autonomía artificial del objeto y su facultad comunicativa es lo que se encuentra en el centro de esta reflexión, de manera que, en efecto, no remite a la producción de las formas hegemónicas de la ficción, por lo que se habrá de coincidir con Enríquez Rosas en el hecho de que “aspiran a una movilización de la afectividad o a una conmoción empática que se produce a nivel del cuerpo” (2013, p. 144), en el sentido relacional al que refiere la afectividad en tanto afirmación del poder que supone la semiosis social sobre el ser y hacer de las personas y que, por lo tanto, va más allá de lo jurídico.

Por lo tanto, es fructífero observar las modulaciones representacionales de la literatura para encontrar en estructuras polimorfas, como las de Rivera Garza y de Almada, la materialización de un proyecto con la escritura misma y sus alcances performativos en lo que refiere al tratamiento del tema del feminicidio. Viabilidad que se implica en el hecho mismo de que desde distintas latitudes las escritoras desarrollen una exploración constante de las formas en las que la palabra puede ser el proyecto en sí, al generarse sobre una base transgénica, en el sentido que otorga Grande Rosales, donde hibridación, diferenciación y

⁹³ En *Estética de la emergencia*, Reinaldo Laddaga describe proyectos como el llamado *Park fiction*, resultado de la unión de artistas, arquitectos y vecinos, en un barrio de Hamburgo, quienes se oponían a la cesión de un terreno a intereses privados y en su lugar exigían la construcción de un parque. De cuyos eventos de música y arte se organizarían archivos documentales, como respuesta diseños de vanguardia rusa, presentados en Documenta 11, en 2002 (2006, pp. 12-13). Por otro lado, y en atención a la mención de Lourdes Enríquez, podría considerarse el proyecto que integró perspectivas de la antropología, el arte dramático, el testimonio y la memoria fotográfica a través de la estructuración del libro *Ciudad Juárez: De este lado del puente* editado por Isabel Vericat, donde se incluyó el texto “Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez” de Rita Laura Segato y cuya presentación fue acompañada de la participación de Lorena Glinz, artista escénica, que interpretó la obra *Lacrimosa* de Rogelio Sosa. Al evento se integró el fiscal anticorrupción de la ONU Carlos Castresana.

transposición se intersectan en un movimiento que transforma la rabia en un acto productivo cuyo mérito no se encuentra determinado por un logro jurídico.

El uso de un vocabulario jurídico y teórico —feminicidio, transfeminicidio, transfeminismo, entre otros— que no existía en la década de 1980, como lo han subrayado las escritoras, está acompañado también de una lamentable proliferación de términos que paulatinamente se han incluido en la comunicación cotidiana del siglo XXI; *levantar*, *descuartizar*, *desaparecer* son algunos que se integran a las dinámicas sociales como formas vivas de los acontecimientos. Sin embargo, sea en el marco de una Constitución o en el de la praxis comunicativa cotidiana, las estructuras nominales siempre son significativas en el flujo de la cultura. De este modo, y en el mismo rango de exploración de la manera en que se acuerpa y se propicia un ejercicio de justicia de arraigo social, considero oportuno incluir en este esquema nominal la palabra “enrabiada”, verbo de alcance político que en páginas anteriores se contempló como parte de una consigna activista, afirmación relativa a una condición del ser expresada en y para la sociedad, que prefigura una urdimbre de acciones.

En este tenor, es importante notar en el mismo texto de Rivera Garza, el cambio de la expresión “Ya para siempre enrabiada”, del singular al plural, “enrabiadas”, mujeres que se integran en un solo cuerpo, que acuerpan haciendo también uso de un vocabulario que, en consonancia con las afirmaciones de Enríquez, “se refiere a la administración de lo sensible, es el entre, es solidaridad, es entender lo político como espacio de relación fuera del ámbito jurídico, ya que, en los casos de feminicidio, este sólo ha mostrado la parálisis de la finalidad punitiva, preventiva y disuasiva de la ley” (2013, p. 146). La rabia, manera de indicar una actitud ante la falta o el daño, destaca, como muchas filósofas lo han observado, por manifestar una doble tendencia; por un lado, la reactiva o destructiva dado que suele involucrar al resentimiento e intención de venganza, lo cual supone, en muchas situaciones, su necesidad de eliminarla o rechazarla. La filósofa estadounidense Martha Nussbaum (2016) considera, por ejemplo, que el matiz narcisista está asociado a la forma en la que se encaran las fracturas en las relaciones íntimas, por lo que la pérdida de control y poder deviene rabia y ésta en violencia⁹⁴.

⁹⁴ Revisión teórica que bien puede explicar el modo de proceder del criminal, en el caso de Liliana Rivera Garza, y que Cristina Rivera representa analógicamente con la frase: “[si te vas a quebrar, quíbrate tratando de salir y no de entrar]” (2021a, p. 275) en tanto el rechazo a las formas de manipulación implicó un enfrentamiento constante contra la rabia del sujeto que reconoció la pérdida de control sobre la relación.

Por otro lado, la forma productiva de la rabia trae consigo el reconocimiento de que el daño no es aleatorio, es repetitivo y de terrible ferocidad, como el que se ha operado contra las mujeres durante el desarrollo de la historia humana o el referido al trato inhumano debido a diferencias raciales; violencias estructurales que hacen posible la emergencia del término “rabia política”. Sin demeritar la línea de pensamiento de Nussbaum, su teorizadora, la filósofa colombiana Laura Quintana, posiciona la “rabia política” como una actitud necesaria toda vez que las violencias deberían producir enardecimiento, no quietud o indiferencia, por parte de quien las conoce, pues estas también son resultado de la violencia estructural. Los proyectos artísticos a los que hace referencia Laddaga y que incentivan la imaginación jurídica, desde la perspectiva de Enríquez son auténticos actos de protesta, como lo son *El invencible verano de Liliana* o *Chicas muertas*, formas enrabiadas de la palabra.

En este orden de ideas lo que salta a la vista de las dos vías de expresión de la rabia es el reconocimiento del poder inherente de la que esta es portadora. Por tanto, queda preguntar, para el caso de la violencia letal contra las mujeres y en el ámbito de la representación literaria, ¿de qué manera esta puede reinstalar el sema de la vida sobre el horror de la muerte? Quizá la respuesta tenga en la ciencia ficción uno de sus líneas argumentativas más prometedoras.

CONCLUSIONES

A la luz del trabajo expuesto, es necesario coincidir con la antropóloga Rita Segato en el hecho de que el feminicidio o violencia letal por causa de género comparte con el Holocausto la necesidad de pensarse como parte de una lección que pertenece a la humanidad; todos, todas, todes significamos en función de las relaciones que articulamos con nuestra propia existencia y con las del contexto al que pertenecemos. Actos, discursos, materialidades corporales se inscriben en una dinámica de permanente interacción que se comparte por nuestra naturaleza humana. En este orden ideas, la aceptación clara de la relacionalidad de la que somos parte y que la antropóloga argentina planteó desde el análisis a los casos de feminicidio en Ciudad Juárez, México, es, en esencia, uno de los principios semióticos más importantes en las construcciones literarias, en tanto sus constituyentes —narrador, personaje, tiempo, espacio— están determinados por la serie de nexos semánticos expresados al interior del texto que es reconstruida al exterior del mismo.

Es así como en el curso de este trabajo se ha distinguido en la narrativa de María Fernanda Ampuero, Selva Almada, Cristina Rivera Garza, Mónica Ojeda, Abril Posas y Orfa Alarcón, en un periodo de publicación de 2014 a 2021, un interés en las formulaciones temáticas, cara a la destrucción de los cuerpos de mujeres con sus respectivos escenarios y condiciones. En esta tesitura, los factores culturales, políticos, económicos, ideológicos que se precisan en la emergencia de nuevas formas de colonialidad, del activismo como poder reivindicatorio, pese a los esquemas sociales de acentuada precariedad, así como de formulaciones teóricas feministas, son parte de la base sobre la que el orden de las representaciones estructura una red que hace evidente los vínculos ineludibles entre quien produce —el autor—, lo que produce —el texto—y quien reproduce —el lector—. De este modo, y en comunión con las afirmaciones de algunas investigadoras como Gabriela Polit Dueñas (2018), entre ellas, el silencio y la invisibilidad que opacó la producción y difusión de la escritura con firma de mujer en el siglo XX, encuentra en el XXI, un ritmo auténtico que, de la mano de las condiciones contextuales antes referidas, supone un contraste con la maquinaria patriarcal creadora de visiones de mundo, regidas por el poder de la masculinidad hegemónica.

En esta tesitura, las necroescrituras, forma conceptual con la cual se ha identificado la narrativa estudiada, supone que desde las representaciones literarias de los tres puntos geográficos focalizados: México, Ecuador y Argentina, se hace patente el deber ético de repensar la muerte, de asumir que la brutal destrucción física y simbólica de la condición humana de la mujer no es un hecho que deba pasar desapercibido y compete a toda la comunidad. Por tanto, la muerte no se piensa como una isotopía, entre muchas más, que da forma a la representación, sino como el signo de la cultura que conduce a replantear la vida, es ahí donde puede desarrollarse la lección que, retomando el planteamiento de Segato, puede evitar nuestra conversión en monstruos o cómplices dada la separación que suele establecerse entre quienes han padecido la violencia y quienes la perciben a distancia. De este modo, si el sentido sólo se construye en la diferencia, el orden de la representación que posee un haz de reiteraciones sémicas relativas a la muerte, tendrá por implicación directa, la constante de la vida. Estado de cosas que involucra asumir las necroescrituras como las miradas críticas de la vida frente a la muerte. En tanto es la conciencia de esta la que subraya el valor de la vida. Evidentemente, el asunto trae consigo un nivel de mayor complejidad al tratarse de un binomio que se piensa en el marco de la naturaleza humana, por lo que las necroescrituras transmutan en una exploración de la misma, movimiento mediado por las variables de la violencia y el poder como ejes singularizantes.

Ello implicó distinguir en la práctica escritural de las autoras —Rivera, Alarcón, Posas, Ampuero, Ojeda y Almada— el logro de una proyección diegética que subraya en el acto narrativo la manera en que la naturaleza humana cobra sentido al posicionar la relación vida-muerte. Tal acto es de marca biográfica, un aspecto de gran trascendencia en cuanto a forma que transfigura la existencia —es decir, la vida— en palabra. En consecuencia, las concreciones ficcionales asumen una estructura narrativa controlada por la voz de la primera y la tercera personas; sin embargo, el flujo de esta última suele regresar siempre a una conciencia del yo. En este tenor, se identifica un proceder enunciativo que, dada la línea temática, es equiparable al testimonial, en el hecho de recrear desde la voz de quien la vive o de quien es testigo, la forma en que la violencia margina y fisura el tejido social. Por tanto, lejos del discurso hegemónico, hace visible una forma de resistencia que apela a la colectividad, desde la individualidad de la sobreviviente, aspecto en el que cifra, en gran medida, su estética.

Ciertamente, en ello colinda con la “literatura de la violencia” en cuya producción se percibe un “compromiso” social que deja ver el cuestionamiento al discurso histórico a través de formas que exponen los efectos de la violencia política y social, sin embargo, para la selección que aquí se mostró se hizo evidente cómo el caso de autoras que materializan voces femeninas con temáticas que las involucran ineludiblemente en el luto, adquiere una cualidad politizadora o despolitizadora, según se entiende a través de los planteamientos de J. Butler, pues coloca a quien lo experimenta en una situación de soledad o genera un sentido de comunidad en el que el “yo” es, en realidad, un “nosotras”; así, el *nosotras* “está atravesado por una relacionalidad de la que no podemos renegar” (2003, p. 84).

En el caso de “Sin nombre”, la voz que cuenta la traumática vida de la anciana deriva en un giro de la percepción hacia sí misma y la forma de interpretar el cuerpo humano desde una visión en la que este se percibe desmembrado, cuyo horror como efecto, construye un sentido que se bifurca entre la parálisis e individualización alienante y la reflexión en torno al cuerpo propio y el ajeno, parcelas de realidad que comparten un eje: la identidad femenina; en “Réflex” la voz que cuenta la desaparición y muerte de la madre conduce su hacer narrativo a la confesión de la espera de un acto resarcitorio —la muerte del criminal—; en ello, la imagen que recrea la hija en su propio cuerpo subraya, en el mismo caso que en el texto de Rivera Garza —“Sin nombre”—, el hecho de pensarse en lo común, en lo que las liga con la víctima, así mientras una —la anciana— detona el espíritu reflexivo en alguien más, otra —la joven—, hace de su presencia la evocación de un cuerpo muerto, pero presente.

Desde “Bato”, la voz que refiere la desaparición de la hermana descubre su nivel de complicidad contra ella, así como su afectividad velada. En la compleja relación entre hermanas, el foco de atención recae sobre la construcción de lo normado por una cultura fundamentalmente patriarcal, que regula los modos de representar el cuerpo femenino, por tanto, la disidencia corporal trae consigo una problemática en la que se involucra la pérdida de la vida; por otro lado, la experiencia física del contacto con un cuerpo cercenado, en “Cabeza voladora”, encausa un sondeo del cuerpo propio y la sensibilidad oculta en el universo de lo femenino. De este modo, el uso de la imagen fotográfica que captura la muerte en su aspecto concreto o material sugiere, en la expresión deforme de la identidad subyacente a la cabeza, una lectura de lo prohibido y abyecto de quien la mira; en “Lorena”, la voz que articula la transformación del sueño romántico en pesadilla congrega las voces de la cultura,

con arraigo en estructuras precoloniales y coloniales, que han validado la violencia haciendo de estas un filtro por el que se decanta su proceder; mientras que, en “Edith”, la voz femenina que enuncia la complejidad subyacente a los roles —madre, esposa, amante— abona a la reflexión que surge de las implicaciones del placer sexual en relación con el descubrimiento del cuerpo propio, territorio de lo sensible que propicia otra mirada a la conciencia temporoespacial en la que se descubre una dimensión de responsabilidad ética que hace necesario pensar en el cuidado de las otras, ser fuerza que acompañe y defienda; en otras palabras, hacer que la potencia feminista se manifieste. Sentido en el que el uso de los intertextos, caso similar en “Lorena” resignifica la idea de sacrificio y de Dios, de manera que ambas apuntan, en su dimensión subversiva, a la determinación de decidir sobre sí mismas, en aras de un pleno derecho a la libertad de ser y hacer.

Para el caso de las formas híbridas de la necroescritura, en su vertiente no ficcional, la base autobiográfica o biográfica es explícita, aunque es evidente y necesaria la polifonía; en el caso de *El invencible verano de Liliana* y de *Chicas muertas* existe en la construcción de la memoria de Liliana Rivera Garza, Sarita Mundín, Andrea Danne y María Luisa Quevedo, la activación de un proceso de reconstrucción de la misma voz que las enuncia a la luz del hecho traumático o violento que se percibe tanto en las modulaciones de los significantes como en lo narrado. Por tanto, el *bios* que se instala en la escritura se percibe históricamente. El antes y el después ponderan su relevancia temporal en el afán comprensivo de los acontecimientos; en el caso del primer texto, es el dolor por la vida perdida lo que deviene transformación, inicialmente del discurso y de la misma estructura de los signos en el espacio visuográfico. En registro similar, *Chicas muertas* de Selva Almada, postula una base de encuentro entre la escritura, como materialidad significativa, y la vida narrativa del yo en relación con las otras; un yo que destaca sus vínculos de conciencia vital en tanto logra, en el proceso, emular el desarrollo de la escritura con el de la articulación de la vida, por lo que narrar se convierte en el hacer generador de un estadio vital que se presenta al hacer *memoria*.

La lectura de Achille Mbembe respecto de la necropolítica sirvió a Cristina Rivera Garza para orientar un planteamiento de la escritura que surge de un escenario de muerte, por lo cual la indolicidad de los muertos se expresa en la propia página; mientras que Magali González observó en las formas Post-Holocausto una forma de narrativa sensible al dolor que

permite resistir y liberar, aspecto, entre otros, que le concedió un cimiento reflexivo en torno de lo que denominó necrorrativas; evidentemente, ambas propuestas trazan la expresión de la muerte como unidad que sostiene temáticamente las construcciones escriturales. En este orden de ideas, el punto que este trabajo extrajo de ambas visiones es la certeza de una escritura sensible a uno de los polos que, naturalmente, identifica a todo ser vivo, la muerte; sin embargo, desde este posicionamiento, tal extremo solo significa si se considera su contrario, la vida.

Por tanto, en función de la muestra narrativa estudiada, el resultado es una escritura *afectada* que explora la significación de la vida y sus transformaciones, ante la transgresión corporal y la pérdida. La afirmación de que el ser humano le hace cosas horribles al ser humano, tal como consideró Sontag (2003), respecto del valor ético de la fotografía, es un hecho lastimosamente innegable; no obstante, al apuntar a una comprensión del feminicidio desde el cuestionamiento de su significación para la vida, las necroescrituras aquí expuestas orientan un posicionamiento proclive a un diálogo relativo a la misma. Así, la transformación que surge de la experiencia dolorosa de la muerte, hace que se perciba en la palabra el anhelo creciente por la escisión de la base del necropoder, el patriarcado. En ello va la exposición de una historicidad que hace del feminicidio su alcance más contundente.

De este modo, si al inicio de este trabajo se interrogó ¿cuáles son los rasgos de escritura que se perfilan desde México, Argentina y Ecuador?, ¿qué les une? Ahora puede responderse, de modo concreto que, para la muestra objeto de estudio, la transformación de la vida frente a la violencia letal es el eje sémico que vincula todos los relatos y que condiciona los rasgos de escritura. En esta tesitura, se está afirmando que el aspecto temático se encuentra en comunión con el aspecto material de la escritura, lo cual se revela en la ficción y en la no ficción; en consecuencia, los rasgos de escritura, en cuyos lazos entre géneros y estilos, se vuelven una exploración de la propia materialidad de la página y de los procedimientos que han de permitir concretarla —exhumación archivística, investigación no tradicional, reescrituras de los discursos míticos— para propiciar el surgimiento de una sensibilidad que haga evanescente la línea que divide a quienes han sufrido violencias de quienes no, a quienes han perdido a alguien por esas violencias de quienes no.

En comunión con lo anterior, la hipótesis con la que inició esta investigación se corrobora al reconocer en la narrativa de estudio la configuración de una tendencia contra hegemónica que, desde la ficción y la no ficción, materializa estrategias de configuración literaria en favor de un acto poietico de tendencia colectiva y política para reconstituir el cuerpo-identidad de las mujeres a través del cuerpo de la escritura. En consecuencia, es oportuno precisar que, parte de esas estrategias, enfatizan la cualidad representacional para hacer ver la realidad que suele percibirse como ficción, es decir, de propiciar un proceso cognitivo, en los términos que Schaeffer (2012) lo sugiere —tipo de interacción entre el ser humano y el contexto— que supone interacciones diferenciales con el mundo de manera que se percibe una función transformadora.

Ello se encuentra engarzado a las afirmaciones anteriores respecto del acto narrativo-biográfico como hacer dinamizador de las estructuras diegéticas, pues el relato de los actos indecibles —expresiones múltiples de la violencia y representaciones de la muerte y el dolor— supone un tratamiento particular que siempre corre el riesgo de caer en la banalización, el morbo o la indiferencia, dado que las mismas condiciones de la cultura lo favorecen. Sin embargo, los mecanismos del arte se prueban en las maneras de trocar la tradición y la percepción. Es así como en el plano de la ficción, las necroescrituras fijan un punto de encuentro con las articulaciones genéricas del horror, el neogótico y lo fantástico, sin que ello conduzca a la necesidad de pensar desde una línea específica cada ficción, dado que todas las implicadas presentan la cualidad de tener fronteras evanescentes.

No obstante, las tres formas genéricas coinciden en la articulación de las expresiones del miedo: el terror o el horror como parte de la llamada isotopía de la transgresión, constante de lo fantástico, sobre la que teorizó Rosalba Campra, y aquí entendida como el factor que fisura la realidad a través de los actos monstruosos que se ejecutan sobre los cuerpos de las mujeres y donde los fantasmas, lejos de la expresión sobrenatural por excelencia, devienen imágenes televisivas, fotográficas o recuerdos obsesivos violentos que minan la cotidianidad de los espacios y sus habitantes. La cotidianidad debe pensarse en este contexto como un elemento que se encuentra en la base de representación de las necroescrituras, en tanto se concibe como una práctica estructurante, según se especificó en el cuerpo de este trabajo, que cohesiona las relaciones filiales —“Réflex” y “Bato”, conyugales “Edith” y “Lorena”, laborales —“Sin nombre”—, de vecindad —“Cabeza voladora”; y como punto de enlace

entre todas ellas, las relaciones de género —*Chicas muertas* y *El invencible verano de Liliana*.

Lo anterior conduce a distinguir la cotidianidad como una marca que, al establecer los ritmos de la vida, adquiere un lugar central en las formas representacionales. De esta manera está ligada indisolublemente a las categorías de personaje, tiempo y espacio. En este sentido, es claro que las formas de la violencia se posicionan parcela de la cotidianidad configuradora de la vida y el horror como parte de ese haz de reiteraciones sémicas en el que se ha insistido. Empero, es posible visualizar un elemento igual de significativo en las constantes de la vida que refiere cada necroescritura, la transgresión se transforma en un hecho bidireccional, no solo es el que constituye la cotidianidad —que violenta y en la que se violenta— es el que surge de la identificación de ese estado de cosas refrendado por hábitos, costumbres, discursos y que al operar desde un proceso reflexivo de estos mismos promueve una transgresión ahora entendida como ruptura e instalación de un espacio crítico.

Es así como la observación a estas atmósferas enrarecidas por la violencia y la emergencia de un espíritu de lucha en favor de la vida de la mujer, permitió plantear los textos en calidad de poéticas de sobrevivientes, precisamente en el tenor biográfico que se ha indicado en párrafos anteriores y que, en algunos casos, se reviste de un matiz confesional notable. Casos particulares, el de “Réflex” por la declaración del deseo y las acciones que propiciarían la muerte del feminicida o de “Edith” al indicar, por voz de la narradora y la protagonista, la violencia de la que son objeto las hijas pequeñas, bajo el cuestionamiento de lo que se puede hacer cuando la violencia es estructural y encuentra validación en sus discursos míticos.

De este modo y fincada en la línea de pensamiento de Rancière, “la literatura hace política en tanto literatura” (2017, p. 9) dado que interviene en las formas de visibilidad y las vías a través de las cuales se delimita lo común, de manera que cualquier esfera de la existencia que no puede asignar objetos comunes ni asumir su derecho para argumentar sobre los mismos se reconfigura, la literatura lo hace posible. Este poder inherente a la escritura que el teórico francés explicará como parte de la *literariedad democrática*, incide en una propiedad inmanentemente política que, sin resultar determinante el sesgo ideológico de las autoras, existe en los textos al concebirse como “cuerpo poético” y “signo de Historia”.

En este orden de ideas, se pudo probar en el estudio que el cuerpo poético de las necroescrituras, observable de manera directa en la zona visuográfica y la puntuación, exhibe un *lenguaje performer* que significa a través de su condición ontológica, entonces el signo se desdobra en un ser capaz de reproducir el dolor y transformarlo en el marco de una temporalidad que se percibe en presente. Por tanto, el campo de la escritura es portador de una práctica representacional que se está haciendo, desplazándose hacia un pasado y haciéndose presente en la enunciación por ello no solo las fronteras entre los géneros temáticos —gótico, horror, fantástico— se difuminan, también las de los géneros discursivos —ensayo, crónica periodística, crónica literaria, biografía, autobiografía—. Este movimiento a caballo de la hibridación y la diferenciación, correspondientes a los procesos en los que se enmarca la transgenericidad, posee importancia no solo en su calidad de convergencia de formas sino en la cualidad política de esos cruces.

De este modo, se han empleado los términos de crónica biográfica y ensayificación autobiográfica para la revisión de los textos de Selva Almada y Cristina Rivera Garza con el objetivo de argumentar sobre los mecanismos a través de los cuales el *bios* de la escritura aloja en el yo una pluralidad de voces que tiene en la percepción temporal de los acontecimientos, y en la forma que se les procesa cognitivamente y afectivamente, los factores para establecer una mirada histórica del feminicidio. Derivado de ello, el relato de la vida de Mundin, Danne y Quevedo es también el de Almada, quien desde el ensamble de información coloca los mecanismos de la literariedad al servicio de la no-ficción, por ello es de gran relevancia el sentido que la escritura adquiere en el trabajo de campo, una escritura reconfiguradora de la vida. En ello, debe tenerse en cuenta que las fuentes de información para la crónica no se concentran en el marco de adquisición convencional, por lo que el contacto con la tarotista afirma la necesidad de aceptar condiciones que escapan a la lógica tradicional al contemplar, como orden válidamente posible, las visiones que evocan el pasado o predicen el futuro, sin embargo, para Selva Almada se concentran en el presente para explicarlo en razón de una función femenina de la escritura.

Al posicionar el *mythus* de la escritura bajo un principio femenino, se presenta una vía para abundar en lo que Nelly Richard (1993) expuso en términos de textualización de la diferencia genérico sexual, que se entiende más bien como una feminización de la escritura que avanza hacia una desterritorialización de los regímenes de poder, entre ellos, uno de los

más importantes, a la luz de la condición de crónica biográfica: el de hablar, el de configurar y configurarse una identidad. En estas narrativas queda claro que, si las formas de la enunciación no se asumen herramientas para lograr una representación que haga evidente la cualidad diferencial y la vulnerabilidad como parte de la naturaleza humana que condicionan la vida, entonces, quizá se colaboraría para la puesta en acto de una *violencia de la desrealización* —término de J. Butler— que reduciría la existencia de la mujer a la de una estructura afantasmada, inexistente.

Al respecto del empleo del término *ensayificación*, se reconoce el aporte de Arturo Casas y se sugiere en la vía de interacción entre el ensayo y la literatura, la adición del registro autobiográfico como un modo de fincar un posicionamiento respecto del feminicidio y que, al estilo de Cristina Rivera Garza, se convierte en un registro que transforma la escritura en el escenario —literalmente— sensible a la pérdida. Es desde esta perspectiva que se observa cómo el horror también configura materialmente los textos, hecho que expone la dislocación de los cuerpos escriturales por lo que la palabra se rompe, los signos se alteran, la disposición visuográfica se modifica y el injerto textual se incorpora en un movimiento reflexivo que se dirige al yo. En esta óptica, se considera que estas estrategias artísticas están relacionadas con la percepción visual de un cuerpo muerto, desmembrado o ultrajado; asunto que, en la práctica interpretativa de las narrativas se explicó según la base conceptual de Adriana Cavarero respecto de la *violencia horrorista* en la cual se identifica un punto de encuentro con el de *violencia expresiva*, que afirma Segato, en tanto la aniquilación física y moral puestas en la escena de la colectividad tiende a petrificar a través del mensaje de poder y supremacía que afirma el patriarcado. Con todo, la forma en la que la muerte transforma resulta impredecible; todas las personajes experimentan la visión de un cuerpo violentado o muerto, ya sea por medio de su espectacularización, del documento fotográfico o de su operación en el cuerpo propio, y aunque la experiencia es profundamente corrosiva asumen la facultad de superar la parálisis y desafiar el mandato patriarcal. Hecho que por vía de la representación supone también una respuesta al estado de cosas.

En esta tesitura, no importa tanto ejercer un juicio de valor positivo o negativo respecto del tipo de acción que sugiere cada relato, sino considerar que, en el marco de las diégesis, todos aspiran a la producción de la justicia. Aunque el aspecto se observó con mayor puntualidad en la tercera y última parte de este trabajo, es posible indicar que en todos los

núcleos narrativos el tópico se filtra a la luz del esquema de asimetría o desigualdad que viabiliza las formas de la violencia, por lo que puede interrogarse sobre el mecanismo a través del cual las representaciones pueden sugerir la existencia de la justicia en sociedades promotoras de derechos y obligaciones asimétricos. Orden de ideas en el cual no sobra decir que cada forma narrativa presenta una puesta en escena del talante en que la desigualdad permea en la economía y con ella en el recorte de la autonomía material y en la percepción del cuerpo femenino, mismo que se capitaliza o se usa. La apropiación tanto del cuerpo como de la voluntad va del padre a la del esposo o a la del proxeneta, en suma, no hay posibilidad de opciones en cuanto a estados y acciones porque se les ha privado de bienes primarios: libertad, poder, riqueza. De esta manera, el trato las coloca en una situación de inferioridad, negándoles el sufrimiento, el dolor o la razón, mientras se ejecuta un disciplinamiento que favorece un hacer normado o uno de muerte ante el fracaso de este.

Frente a ello, las configuraciones de María Fernanda Ampuero ofrecen, en el arraigo de las estructuras coloniales y del discurso mítico, una vía para precisar la raíz de las desigualdades para la mujer latinoamericana. El cuerpo es el espacio desde el que se mira el influjo de la “colonialidad del poder”, dejándolo en situación de subordinación y dominación, aspecto que se reafirma a través del racismo como estrategia de este tipo de poder. Marca a través de la cual se cifra la condición humana en términos de raza, por lo que se hace coincidente una postura ideológica de superioridad con la existencia de una diferencia fundada falsamente en la estructura biológica. Elementos que, implantados en los siglos XV y XVI, como bien reconoció Aníbal Quijano, no han perdido funcionalidad hasta nuestro siglo y se han posicionado con notable éxito en Norteamérica, espacio desde donde se reproducen las consignas de colonialidad que tienen en el poderío económico blanco-norteamericano la fuerza que seduce y destruye en función de raza y género, según se articula en “Lorena”, nombre que alienta su significación en las condiciones geopolíticas de las naciones latinoamericanas.

Ahora bien, la relectura del feminicidio por parte de Ampuero coincide con el de Ojeda en la refiguración del mito. En el primer caso, es la herencia colonial, de arraigo español, lo que favorece la integración del pesamiento judeocristiano a través de una representación fundada en la inversión semántica del mito, por medio de la cual se expresa un anuncio que sugiere el camino de la igualdad o de la justicia. En ello es de subrayar la

transformación de la presencia de la divinidad —femenina— que anticipa la agencia femenina. Poner en perspectiva las construcciones de “Edith” y “Lorena” supone considerar que el rechazo al mandato patriarcal apunta al interés por la vida, aunque esta se pueda perder en el acto mismo. Por otro lado, el poder de las Umas, en “Cabeza voladora”, posee una función similar, donde la vía que promueve la agencia femenina se representa a través de una ritualidad que vislumbra en la experiencia de la muerte un conocimiento de la vida. En esta tesitura, el estado de trance significa la conciencia corporal del yo, en su vínculo con la cabeza decapitada.

La perspectiva política de la literatura en su cualidad de hacer oír la palabra muda anticipa ya un tipo de justicia que, para las necroescrituras focalizadas en este trabajo, empieza con el reconocimiento de la humanidad que se comparte por naturaleza, pero que los factores ideológicos, por causa de género, minimizan como si de otra u otras especies se tratara. Por ende, es viable postular un tipo de acción escritural que se enmarcaría dentro del “proyecto histórico de los vínculos”, que sugiere Rita Laura Segato, al considerar los lazos de reciprocidad que nos unen como seres humanas, lazos representacionales que muestran la vulnerabilidad subyacente a los cuerpos, la rabia acumulada durante siglos, producto de violencias que acentúan la cualidad de la *civilibarbarie* en la que derivó el capitalismo, pero que también hacen posible el reconocimiento del dolor de la otra, en ello puede entenderse la importancia de los rasgos biográficos que se instalan en la voz en primera persona, su individualidad se muestra cara a las de las otras, espacio donde identifican sus límites y sus abismos.

Si tal como indica Anderson, “quien reconoce en el dolor del otro su propio traumatismo se abre a una justicia real para ambos” (2016, p. 18) la escritura de Ampuero, Ojeda, Posas, Alarcón, Rivera y Almada hace visible una expresión de la empatía donde el dolor se hace propio. A este punto, el acto de exhumación archivística que realizan Rivera y Almada tiende a evidenciar una de las formas de producir comunidad de manera que en un tiempo en el que impera la impunidad biológica, el acto narrativo reafirma su cualidad humanizadora a través de la cual se significa la existencia, sacándola de la irrealidad en la que tradicionalmente se le ha instalado, dado que es en la capacidad de sentir por las demás donde se encuentra el poder para trocar el estado de cosas.

En este sentido es menester interrogar cuáles son las rutas de la necroescritura, además de las que se instalan en la línea temporal del presente, y bajo las condiciones de cruce entre el realismo, el horror y lo fantástico; entre la ficción y la no-ficción, según lo expuesto en este trabajo. Será productivo considerar lo que la ciencia ficción, en tanto lectura del presente tiene qué decir sobre el futuro. Queda clara la existencia de un nutrido grupo de escritoras que, desde la segunda mitad del siglo XX, ha desarrollado toda una red de observación a la problemática que involucra el género, los roles y las formas en las que el poder se inscribe en sus dinámicas, sin embargo, resulta muy oportuno pensar si desde una perspectiva posthumana utópica se puede concretar un tipo de representación que encare el tema de la violencia y el feminicidio, de tal modo que se generen otras perspectivas respecto de la vida humana o más allá de ella, relativa a la presencia femenina. Si ante los terrores de la guerra y el genocidio, la literatura de anticipación materializó su afán de vida en otros planetas y galaxias; si encontró el medio para subsistir en una tierra devastada por la propia mano humana; si el acto de representación pudo evidenciar que nuestra especie no es necesaria en un planeta moribundo y que cuando esta desaparezca a ninguna otra especie le importará, ¿de qué maneras puede la ciencia ficción reconfigurar el tópico de la violencia letal contra mujer? En este orden de ideas, ¿qué peso representa el cruce de registros escriturales?, ¿es esta una escritura de umbral que garantiza su eficacia perceptiva en la disposición en el “entre”?

En tanto el feminicidio o *femigenicidio*, en palabras de Rita Laura Segato, suponen parte de esa lección que se indicó al inicio de estas conclusiones, y ante el hecho de que estas escrituras son una red cuyos lazos empezaron a tejerse varias décadas antes del periodo 2014-2021, es necesario preguntar también el lugar que las infancias ocupan en estas narrativas de la vida. En el trascurso de esta investigación se planteó el estado de total vulnerabilidad que pueden padecer las niñas, como parte del escenario de horror implantado por el patriarcado —caso de la ficción de María Fernanda Ampuero—, sin embargo, es pertinente atender visiones del futuro, como la de Gabriela Damián Miravete quien ofrece una —la de “Soñarán en el jardín”— en las que las infancias aprenden la lección de vida a través de un diálogo directo con las víctimas de feminicidio, de manera que la tecnología se convierte en el artificio que recrea, conserva y compensa al permitir que sean ellas mismas las que subrayen la necesidad de una relacionalidad sin jerarquías fincadas en el género.

REFERENCIAS

- Academia Mexicana de la Lengua. (2010) *Diccionario de mexicanismos*. México: Siglo XXI.
- Alarcón, O. (2015) “Bato”. *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios*. México: Ediciones B.
- Alberca, M. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. España: Biblioteca Nueva.
- Almada, S. (2020) Entrevista, Secretaria de Cultura. Ministerio de Capital Humano, 2 de noviembre. Disponible en: <https://www.cultura.gob.ar/selva-almada-9695> [Consultado: 02-07-2024]
- Almada, S. (2018) “Escribir. La suerte de las que sobrevivimos”, *Revista El cocodrilo*, Entrevista por Carla D. Benisz. Disponible en: <https://revistaelcocodrilo.com/entrevista-a-selva-almada/> [Consultado: 02-07-2024]
- Almada, S. (n.d). Entrevista a la escritora Selva Almada, *Revista Cabal*, Entrevista por Verónica Abdala. Disponible en: <https://www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-selva-almada> [Consultado: 02-07-2024]
- Almada, S. (2014) *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House, EBook.
- Alwis, M. D. (2009) “‘Desaparición' y 'Desplazamiento' en Sri Lanka”, *Journal of Refugee Studies*, volumen 22, número 3, pp. 378–391. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/jrs/fep024> [Consultado: 05-03-2023]
- Ampuero, M. F. (2023) “Las escritoras actuales somos más brutales porque somos más libres”. Entrevista por Verónica Abdala, *Leamos*, 19 de marzo. <https://www.infobae.com/leamos/2023/03/20/maria-fernanda-ampuero-las-escritoras-actuales-somos-mas-brutales-porque-somos-mas-libres/> [Consultado: 05-02-2024]
- Ampuero, M. F. (2021) “Edith” y “Lorena”, *Sacrificios humanos*. Páginas de espuma, ebook.
- Ampuero, M. F. (2021) “María Fernanda Ampuero: El terror apela a una parte bien primitiva del cerebro, pero al mismo tiempo te permite hablar de los dolores humanos”, Entrevista por Mishell Sánchez. *EL UNIVERSO*, 15 de marzo. Disponible en: <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/libros/maria-fernanda-ampuero-el-terror-apela-a-una-parte-bien-primitiva-del-cerebro-pero-al-mismo-tiempo-te-permite-hablar-de-dolores-humanos-nota/> [Consultado: 05-02-2024]
- Ampuero M. F. (2018) “Escribí este libro aullando de dolor: María Fernanda Ampuero”. Entrevista por Fabián V. Escalante+cultura / Librerías Gandhi. Disponible en: <https://mascultura.mx/entrevista-maria-fernanda-ampuero/> [Consultado: 05-02-2024]

Anderson, E. (2016) “¿Cuál es el punto de la igualdad?” En: Gallego, S. *et al.* Eds. *Igualitarismo. Una discusión necesaria*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos.

Asociación Latinoamericana para el Desarrollo Alternativo (2021) “2021 ya es el año más violento contra las mujeres y las niñas desde que se tipificó el feminicidio”. *Fundación ALDEA* (24 de noviembre). Disponible en: <https://www.fundacionaldea.org/noticias-aldea/mapfeminicidionov2021> [Consultado: 05-07-2022]

Athanasίου, A y Butler, J. (2017) *Desposesión: Lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Bal, M. (2020) *Miradas transtornadas. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.

Basante, R. y Puerto, J. (2016) “Obesity: a visit to the history”, *Anales de la Real Academia Nacional de Farmacia*. Vo. 82, pp.27-43. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/542938154/230310935-1> [Consultado: 03-04-2024]

Barthes, R. (1980) *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.

Barthes, R. (1970) *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Belvedresi, R. E. (2018) “Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas”, *Epistemología e Historia de la Ciencia*, 3 (1), 5-17. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865> [Consultado: 05-06-2024]

Berman, S. (2017) “Ver llover asesinadas”, *El Universal*, 17 de septiembre. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/columna/sabina-berman/nacion/ver-llover-asesinadas> [Consultado: 24-10-2022]

Butler, J. (2009) *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*. Buenos Aires, Amorrortu.

Butler, J. (2003) “Violencia, luto y política”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 17, Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, pp. 82-89. Disponible en: <https://iconos.flacsoandes.edu.ec/index.php/iconos/article/view/501> [Consultado: 18-09-2024]

Campra, R. (2008) “La medida de la ficción”. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 37. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0808110209A> [Consultado: 11-01-2023]

Campra, R. (2001) “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. En Roas D. Ed. *Teorías de lo fantástico*. España: Arco/Libros.

Cárdenas, V. (2001) “Lingüística y escritura: la zona visuográfica”, *La dimensión plástica de la escritura. Tópicos del seminario*, 6. Julio-diciembre, pp. 93-141, México: Universidad Autónoma de Puebla.

Carrión, J. (2019) “Las escritoras ecuatorianas hacen historia”. *New York Times en Español*, 28 de abril. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2019/04/28/espanol/america-latina/escritoras-ecuador-metoo.html> [Consultado: 04-05-2022]

Carrión, J. (2015) “Escrituras conceptuales, un panorama”. *CCBLAB, Investigación e innovación en cultura*, 5 de mayo. Disponible en: <https://lab.cccb.org/es/escrituras-conceptuales-un-panorama/#:~:text=Documentos%20intervenidos%2C%20cuerpos%20violentados,la%20autobiograf%C3%ADa%20y%20el%20cuerpo.> [Consultado: 10-08-2023]

Carrión, J. (2012) *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama

Casas, A. (2017) “Si el poema gira a ensayo. Experiencia, diánoia y regímenes de enunciación”. En: Albuquerque-García, L. et al. Eds. *Escritura y teoría en la actualidad. Actas del II Congreso Internacional de ASETEL Madrid, 29-30 de enero de 2015*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cavarero, A. (2009) *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. México: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana.

Chillón, A. (2014) *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) (2021). *La pandemia en la sombra: femicidios o feminicidios ocurridos en 2020 en América Latina y el Caribe*. 24 de noviembre. Disponible en: <https://www.cepal.org/es/infografias/la-pandemia-la-sombra-femicidios-o-feminicidios-ocurridos-2020-america-latina-caribe-1> [Consultado: 14-12-2022]

Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). México. (2019) *Recomendación General no. 40. Sobre la violencia feminicida y el derecho de las mujeres a una vida libre de violencia en México*. Disponible en: <https://www.cndh.org.mx/documento/recomendacion-general-402019> [Consultado: 11-08-2022]

Connell, R. W. (2003) *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

De la Calle, R. (2005) «El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto.», *Escritura e imagen*, núm. 1, pp. 59-81. Disponible

en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0505110059A/29210>
[Consultado: 18-10-2022]

De Velasco, L. G. (2014) “La violenta transformación de la violencia en Perra brava, de Orfa Alarcón”, *Romance Notes*, 54, 105–110. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/43803369> [Consultado: 18-09-2024]

Doležel, L. (1997) “Verdad y autenticidad en la narrativa”. En Garrido Domínguez, A. Ed. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros.

Douglas, L. (2021) “Buscar, pero no encontrar: la producción del conocimiento histórico en un mundo de ausencias”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Números de actualidad. Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/84053> [Consultado: 05-12-2024]

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

Eljaiek-Rodríguez, G. (2017) *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Enriquez, M. (2022) *Las cosas que perdimos en el fuego*. México: Anagrama

Enriquez, M. (2021) Entrevista. Disponible en: <https://aldianews.com/es/culture/libros-y-autores/una-dama-del-terror-latino> [Consultado: 18-09-2024]

Enríquez Rosas, L. (2013) “Eficacia performativa de las estrategias de resistencia jurídica para defender los derechos de las mujeres”. En Raphael, L. y Priego, M. T. Coords. *Arte, justicia y género*. México: Suprema Corte de Justicia de la Nación / Fontamara

El Movimiento. Por nuestros desaparecidos en México. (2024) “El movimiento y los colectivos.” Disponible en: <https://memoriamndm.org/sobre-el-movndmx/> [Consultado: 12-02-2024]

Estévez, A. (2020) “Guerras necropolíticas”. En: Lepe-Carrión, et al. Coords. *Chichitlhuiliztli, racialización y cacería humana. Ensayos sobre necropolíticas en América Latina*. Chile: Ediciones UFRO.

Ferraris, M. (2012) *Manifiesto del nuevo realismo*. Santiago de Chile: Ariadna ediciones.

Gago, V. (2019) *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de sueños.

Gallegos Cuiñas, A. (2020) “Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samantha Schweblin”. *Literatura latinoamericana mundial*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7537327> [Consultado: 19-07-2022]

García Berrio, A. y Hernández Fernández, T. (2004) *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra.

Gerber Bicecci, V. (2018) “Mujeres polilla”. En: Jauregui, G. Ed. *Tsunami*. México: Sexto piso.

González Días, M. (2022) “Debanhi Escobar: los interrogantes sobre el caso de la joven que apareció muerta en una cisterna en México tras dos semanas desaparecida.” *BBC News Mundo*, 23 de abril. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-61197946> [Consultado: 18-09-2024]

Grande Rosales, M. (2017) “Géneros móviles y nomadismo literario en la era de la posficción”. En: Albuquerque-García, et al. Eds. *Escritura y teoría en la actualidad. Actas del II Congreso Internacional de ASETEL Madrid, 29-30 de enero de 2015*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Guerrero, V. (2016) “El horror hiperviolento en la novela mexicana: Perra Brava de Orfa Alarcón “y” todos conocemos Naranja mecánica”, *Tenso Diagonal*, (02), pp. 25-37. Disponible en: <https://tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/159> [Consultado: 04-04-2023]

Gusdorf, G. (1991) “Condiciones y límites de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios de investigación documental*. Barcelona: Anthropos.

Helman, C. G. (1990) “Culture, health and illness: an introduction for health professionals”, Oxford: Butterworth-Heinemann. Disponible en: <https://es.scribd.com/read/282594934/Culture-Health-and-Illness-An-Introduction-for-Health-Professionals#> [Consultado: 26-07-2023]

Hernández, F. *Historia natural de la Nueva España*. Tomo 1. México: UNAM. Disponible en: <http://www.franciscohernandez.unam.mx/home.html> [Consultado: 08-04-2023]

INEGI (2019) Módulo sobre lectura. Principales resultados. Disponible en: https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/molec/doc/resultados_molec_feb19.pdf [Consultado: 18-09-2024]

INEGI (2021) Comunicado de prensa. Núm. 215/21. Disponible en: https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/EstSociodemo/MOLEC2020_04.pdf [Consultado: 18-09-2024]

Iser, W. (1997) “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”. En Garrido Domínguez, A. Comp. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.

Jitrik, N. (2001) “La figura que reside en el poema”, *La dimensión plástica de la escritura. Tópicos del seminario*, 6. Julio-diciembre, pp.13-33. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Jolles, A. (1972) *Las formas simples*, Chile: Editorial Universitaria.

Kurtnitzki, H. (2005) *Una civilización incivilizada*. México: Océano.

Laddaga, R. (2006) *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editor.

Largade, M. (2020) “Feminicidio”. En: Cobo R. y Ranea B. Eds., *Breve diccionario de feminismo*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Lagarde, M. (2008) “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres”, *Retos teóricos y nuevas prácticas. XI Congreso de Antropología de la FAAEE*, Donostia, Ankulegi Antropologia Elkartea, pp. 209-239. Disponible en: <https://www.scribd.com/doc/175549416/Antropologia-feminismo-y-politica-violencia-feminicida-y-derechos-humanos-de-las-mujeres-Marcela-Lagarde-y-de-los-Rios-pags-209-239> [Consultado: 16-07-2023]

Lamizet, B. (2010) “La significación del espacio”. *Tópicos del Seminario*, (24), México: Benemérita Universidad de Puebla, pp. 153-168. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Le Breton, D. (2001) *El silencio*. Madrid, Ediciones sequitur.

Leal, F., Navarrete, C., & González, Y. (2022) “Afectos criminales en la novela *Perra brava* (2010) de Orfa Alarcón”. *Alea: Estudios Neolatinos*, 24(2), 108–122. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/330/33072207007/html/> [Consultado: 01-09-2023]

Lejeune, P. (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

Lidell, A. (2005). “Y como no se pudo: Blanca nieves”. En Conargo, O. Ed. *Políticas de la palabra*. Madrid: Fundamentos.

Lorenzano, S. (2009) “Posmodernidad”. En: Szurmuk, M. y McKee, R. I. Coords. *Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI / Instituto Mora.

Ludmer, J. (2010) *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia

Ludmer, J. (2009) “Literaturas postautónomas 2.0”. *Propuesta Educativa*, no.32, pp. 41-45. Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Disponible en: [hHotrhttps://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005) [Consultado: 18-09-2024]

Martínez Baracs, R. (2001) “Acerca del origen de la palabra gringo”, Biblioteca de México, 62-63, marzo-junio, pp. 98-103.

Manzano-García, J., Jiménez-Escobar, N, et. al. (2017) “El condor andino (vulture gryphus): ¿Predador o carroñero? Pluralidad de percepciones entre los saberes locales y el discurso académico de las Sierras centrales de Argentina”, *Hornero*, núm. 32, pp. 29-37. Disponible en: <https://api.core.ac.uk/oai/oai:ri.conicet.gov.ar:11336/63516> [Consultado: 20-04-2024]

Marzano, M. (2010) *La muerte como espectáculo. Estudio sobre la realidad-horror*. México: TusQuets.

Mateos Castro, J. A. (2020) “Filosofar latinoamericano: necropolítica y violencia en América Latina: una mirada decolonial”. En: Lepe-Carrión et al. Coords. *Chichitlhuiliztli, racialización y cacería humana. Ensayos sobre necropolíticas en América Latina*. Chile, Ediciones UFRO.

Mbembe, A. (2016) *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Barcelona: Futuro anterior / Nuevos emprendimientos.

Mbembe, A. (2011) *Necropolítica* seguido de *Sobre el gobierno privado indirecto*. España: Melusina.

Meneses Ramírez, J. M. (2020) “Necropolítica y cuerpos destrozados en los aperreamientos de indios: el dominio de la antropofábula”. En: Lepe-Carrión et al. Coords. *Chichitlhuiliztli, racialización y cacería humana. Ensayos sobre necropolíticas en América Latina*. Chile: Ediciones UFRO.

Molina, T. de (1985) *Esto sí que es negociar*. García Ruiz, V. Estudio y notas. Pamplona: Universidad de Navarra.

Moliner, M. (1998) *Diccionario de uso del español*. España: Gredos.

Morales, E. (2019) “¿Latino o hispano? Parece lo mismo, pero no es igual”. A. Barragán y L. Romerales. *El país*, 5 de septiembre. Disponible en: https://verne.elpais.com/verne/2019/09/05/mexico/1567637745_213328.html [Consultado: 03-02-2024]

Moreno, María (2023) Entrevista realizada por *Cuadernos hispanoamericanos*, 1 de febrero. Disponible en: <https://cuadernohispanoamericanos.com/maria-moreno/> [Consultado 12-07-2024]

Mostajo, F. (1952) “El Carisiri o Kari-kari aimara, el Ñacac o Ñacaco quechua y el Cate Cate y otros mitos y supersticiones Huancaneños”, *Perú Indígena, órgano del Instituto Indigenista Peruano*, Lima, vol. III, no. 7 y 8, diciembre, pp. 170-183.

Murillo, S (2020) “Violencia de género”. En Rosa Cobo *et al.* Eds. *Breve diccionario de feminismo*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Nancy, J-L. (2006) *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Madrid: Amorrortu.

Ojeda, M. (2021) “Mónica Ojeda, Fernanda Trías y Giovanna Rivero: No somos un ‘boom’; las escritoras afirmaron que no se sienten cómodas con este término”. *El Universo*, 11 de septiembre. Disponible en: <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/libros/monica-ojeda-fernanda-trias-y-giovanna-rivero-no-somos-un-boom-las-escritoras-afirmaron-que-no-se-sienten-comodas-con-este-termino-nota/> [Consultado: 15-07-2022]

Ojeda, M. (2020) “Cabeza voladora”, *Las voladoras*. México: Páginas de espuma.

Ontiveros, V. (2019) “El PRI, 70 años dominando México”. *El Orden Mundial*, 25 de agosto. Disponible en: <https://elordenmundial.com/el-pri-dominando-mexico/> [Consultado: 12-10-2023]

Ortega Ortiz, R. Y. y Soumano Ventura. M.F. (2015) “Introducción: El periodo presidencial de Felipe Calderón Hinojosa”. *Foro Internacional* 209. Disponible en: <https://repositorio.colmex.mx/concern/articles/pn89d717r?locale=es> [Consultado: 12-09-2023]

Parbha, P. (2022) “Comprender la naturaleza de la discriminación en la Industria literaria”, *Informe Mujeres en poder de la palabra*. PEN international/UNESCO. Disponible en: <https://pen-international.org/app/uploads/Mujeres-en-poder-de-la-palabra.pdf> [Consultado: 18-09-2024]

Pavel, T. (1997) “Las fronteras de la ficción”. En: Garrido Domínguez, A. Comp. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco libros.

Pie de página, (2020) “Una carta desde nosotras”. *Ya no somos las mismas y aquí sigue la guerra*, México: Grijalbo / Pie de página.

Pimentel, L.A. (2001) *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: UNAM/Siglo XXI.

Pinkola Estés, C. (1992) *Mujeres que corren con lobos*. Epulibre. Disponible en: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Mujeres%20que%20corren%20con%20los%20lobos%20\(1998\).pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Mujeres%20que%20corren%20con%20los%20lobos%20(1998).pdf) [Consultado 13-08-2023]

Polit Dueñas, G. (2018) “Las mujeres y la literatura ecuatoriana”, *Literal. Voces latinoamericanas*. Recuperado de <https://literalmagazine.com/las-mujeres-y-la-literatura-ecuatoriana/> [Consultado: 18-09-2024]

Posas, A. (2015) “Réflex”, *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios*. México: Ediciones B

Pozuelo Yvancos, J. M. (2006) *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

Pratt, M. L. (2007) “Globalización, desmodernización y retorno de los monstruos”. *Revista de Historia*, no. 156, pp. 13-29. Universidade de São Paulo. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022046002> [Consultado: 18-11-2023]

Punter, D. (2013) *The literature of terror. A history of gothic fictions from 1765 to the present day*. New York: Routledge

Quintana, L. (2021) *Rabia. Afectos, violencia, inmunidad*. Barcelona: Herder

Quintana L. (2020) *Política de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière*. España: Herder.

Quijano, A. (1999) ¡Que tal raza! *Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones*, Quito: CAAP, no. 48, diciembre, pp. 141-152. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10469/5724> [Consultado: 05-10-2024]

Radcliffe, A. (2007) “De lo sobrenatural en poesía”, Trad. Gerardo Altamirano. *Revista Fuentes Humanísticas*, Vol.19, no. 35, pp. 9-17. Disponible

en: <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/322> [Consultado:10-09-2023]

Rancière, J. (2022) *¿En qué tiempo vivimos? Conversación con Eric Hazan* (trad. Rolando Prats). *Patrias. Actos y letras*. Año VI, Vol. 24, enero-marzo. Disponible en: <https://www.patrias-actosyletras.com/jacques-ranci%C3%A8re-en-qu%C3%A9-tiempo-vivir> [Consultado: 05-09-2024]

Rancière, J. (2020) *Los bordes de la ficción*. Argentina: Edhasa.

Rancière, J. (2017) *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española, 23.^a ed., [versión 23.6] Disponible en: <https://dle.rae.es> [Consultado: 02-03-2023]

Richard, N. (1993) “¿Tiene sexo la escritura?”. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

Rivera Garza, C. (2021a) *El invencible verano de Liliana*. México: Penguin Random House.

Rivera Garza, C. (2021b) *Andamos perras, andamos diabras*. México: Dharma Books.

Rivera Garza (2019) *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México: Penguin Random House.

Rivera Garza (2015) “Sin nombre”. *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios*. México: Ediciones B.

Rivera Garza, C. (2011) *Dolerse. Notas desde un país herido*. México: Ediciones Sur.

Rodríguez Adrados, F. (1997) *Democracia y literatura en la Atenas clásica*, Madrid: Alianza.

Rojas Moriyama, Y. (2018) *Trocar el lugar*. [Imagen en línea] Disponible en: <https://yurikorojasmoriyama.wordpress.com/trocar-el-lugar-2018/> [Consultado: 06-09-2024]

Rubin, Jonah S. (2015) “Aproximación al concepto de desaparecido: reflexiones sobre El Salvador y España”, *Alteridades*, vol. 25, núm. 49, enero-junio, pp. 9-24. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

Ruiz, C. (2020) “Violencia sexual”. En Cobo R. *et al.* Eds. *Breve diccionario de feminismo*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Rumbo sur. (2021) *Letras emergentes*. <https://www.rumbosur>. [Consultado: 18-10-2024]

Ríos Acuña, S. (2008) “Un acercamiento al mundo del Human Tac Tac en los Andes”, *Artesanías de América*, N°. 66, pp. 103-124. Disponible en: https://www.academia.edu/3171261/Un_acercamiento_al_mundo_del_Human_tac_tac_en_los_Andes [Consultado: 17-05-2023]

Sartori, G. (1998) *Hommo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.

Schaeffer, J. M. (2012) “De la imaginación a la ficción”. *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre ética*. Argentina: Colección Pasajes, Biblos.

Schaeffer, J. M. (2006) *¿Qué es un género literario?* Madrid. Akal.

Segato, R. L. (2013) *La escritura del cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta limón.

Segato, R. (2012) “Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación”. *Herramienta*. Número 49, Argentina.

Segato, R. L. (2006) *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de sueños.

Shklovski, V. (1970) “El arte como artificio”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

Smith, S. (1991) “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios de investigación documental*. Barcelona: Anthropos

Sófocles (1981) *Edipo rey*. Madrid: Gredos.

Solaz, L. (2003) “La literatura gótica”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 23. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=496362> [Consultado: 08-03-2023]

Sontag, S. (2003) *Ante el dolor de los demás*. Epub. Disponible en: https://books.google.com.co/books?id=c_Pwfyp_yggC&lpg=PA1&hl=es&pg=PA1#v=onepage&q&f=false [Consultado 13-08-2023]

Thénon, S. (2001) *La morada imposible*. Tomo 1. Argentina: Ediciones Corregidor.

Tirado Miranda, A. (2021) Fotocollage del “Muro de paz”. [Fotografía en línea] En: *Cátedra Nelson Mandela de Derechos Humanos en las Artes. 8M-21 Del muro al memorial*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/549813861/Edicion-Especial-8M-21-Catedra-Nelson-Mandela> [Consultado: 06-09-2024]

Tomashevski, B. (1970) “Temática”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

Uribe, S. (2019) Antígona González. México, El Quince Cooperativa Editorial y sur+ediciones.

Valencia, S. (2020) “Necropolítica, políticas post mortem y transfeminismos”. En: Lepe-Carrión, P. et al. Coords. *Chichitlalhuiliztli, racialización y cacería humana. Ensayos sobre necropolíticas en América Latina*. Chile, Ediciones UFRO.

Valencia, S. (2016) *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. México: Paidós.

Velasco Vargas, M. (2020) *Necronarrativas en México. Discurso y poéticas del dolor (2006-2019)*. México: Colegio de San Luis / Universidad Veracruzana.

Velasco-Domínguez, M. de L., & Castañeda-Xochitl, S. (2020) “Desaparición de mujeres y niñas en México: aportes desde los feminismos para entender procesos macrosociales”, *Íconos - Revista De Ciencias Sociales*, (67), 95–117. Disponible en: <https://doi.org/10.17141/iconos.67.2020.4196> [Consultado: 18-09-2024]

Vásconez, C. (2022) “Las escrituras ecuatorianas rompen el silencio”, *Mujeres en poder de la palabra*. PEN International, UNESCO. Disponible en: <https://pen-international.org/app/uploads/Mujeres-en-poder-de-la-palabra.pdf> [Consultado: 09-08-2024]

Wittig, M. (2006) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. España: Egales.

Wolfe, T. (1977) *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.

Zapata, Isabel (2020) «Las voladoras. Mónica Ojeda. El conjuro del lenguaje» *Revista de la Universidad de México*, diciembre, pp. 158-161. Disponible en: <https://paginasdeespuma.com/blog/las-voladoras-en-revista-de-la-universidad-de-mexico/> [Consultado: 15-03-2023]