

UCLA

UCLA Electronic Theses and Dissertations

Title

Ficciones especulares: representación y exégesis de la violencia en la literatura contemporánea mexicana y argentina

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/6vr9t5hw>

Author

Ramirez, Ademar Alvin

Publication Date

2022

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

Ficciones especulares: representación y exégesis de la violencia en la literatura contemporánea
mexicana y argentina

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literatures

by

Adelmar Alvin Ramirez

2022

©Copyright by

Adelmar Alvin Ramirez

2022

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Ficciones especulares: representación y exégesis de la violencia en la literatura contemporánea
mexicana y argentina

by

Adelmar Ramirez, Ph.D. candidate

University of California, Los Angeles, 2022

Professor Adriana J. Bergero, Co-Chair

Professor Jorge Marturano, Co-Chair

This dissertation provides an analysis of the representation of violence in contemporary Mexican and Argentinian literature, with emphasis on works depicting gender crimes. This study focuses on what I call “ficciones especulares,” a literary category defined by embedded texts that perform as notional configurations, in which connectedness replicates the construction of collective memory after traumatic events. In these narratives, Mexican writers (David Toscana, Fernanda Melchor) and Argentinian writer (Selva Almada) explore femicides or violence against queer people, unresolved due to impunity, by organizing and confronting discursivities from assorted literary genres and archives. The method of inquiry involved in the analysis stresses a search for internal relations within and between narrative units. My project argues that twenty-first century Mexican and Argentinian literature promotes the deconstruction of patriarchal ideology while foregrounding sociocultural frames that regulate affective and ethical responses to violent phenomena.

In Chapter One I examine the excess of violence reverberated in the several novels abridged in David Toscana's *El último lector* (2004). Focusing on the impaired emotional involvement of the main characters, Lucio and Remigio, I outline the *pedagogy of cruelty* (Segato 2018), a process aimed at the removal of human qualities, attributes and rights. In examining a scene of animal sacrifice, I underline violence as a bonding element of hegemonic, toxic masculinity.

In Chapter Two I continue the survey of representations of violence through the analysis of Fernanda Melchor's *Temporada de huracanes* (2017). In this chapter, I repurpose the concept of *embeddedness* (Sassen 2017) to connect the multiple cases of gender violence portrayed: child sexual abuse, femicide, compulsory prostitution, rape, sexual assault, and violence against queer people. Based on this violence network, I emphasize the devaluation of the human body in neoliberal capitalism, an epoch I characterize by the production of performance-oriented subjects and a surge of *pleonexia*, a Greek philosophical concept related to insatiable, materialistic desires.

In Chapter Three, by comparing Selva Almada's *Chicas muertas* (2014) with its fictional precursor, “Chicas lindas” (2007), I scrutinize the social forces or institutions in charge of concealing gender violence, in specific during the last Argentinian dictatorship (1976-1983). On the other hand, I highlight the recent efforts to give visibility to the problem within academia, social movements, and law amendments. Moreover, I contemplate Almada's posture towards the revision of collective memory, as well as the methods used to choralize the voices of the victims.

The main contribution of my dissertation is the identification of polyphonic narratives intended to provide supplementary perspectives on gender violence. I recognize in the selected works a hermeneutic construction that extends to the sociopolitical sphere, which contextual symbolic economy functions as a tool to interpret the triggering cycles of subordination, emotional and physical abuse.

This dissertation of Adelmar Alvin Ramirez is approved.

Elizabeth Marchant

Maarten van Delden

Jorge Marturano, Committee Co-Chair

Adriana Bergero, Committee Co-Chair

University of California, Los Angeles

2022

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1 “NECRO-MEMORIAS DE UN FEMINICIDIO Y LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN <i>EL ÚLTIMO LECTOR</i>”	15
1.1.1 RESUMEN DE LA TRAMA DE LA NOVELA.....	17
1.1.2 BIBLIOGRAFÍA EXISTENTE.....	20
1.1.3 HIPÓTESIS Y MARCO TEÓRICO	23
1.2 CRÍMENES ESTRUCTURALES Y SU HERMENÉUTICA.....	27
1.2.1 EL MONUMENTO ATROZ DEL FEMINICIDIO, NECRO-MEMORIAS	36
1.2.2 PROPIEDADES FRACTALES: EL TRAUMA Y SUS RÉPLICAS	43
1.2.3 DESDOBLAMIENTOS ESCRITURALES, ANÁLISIS DE VASOS COMUNICANTES	47
1.2.4 DENUNCIAS Y DESORDEN: UNA GESTIÓN DE LA HISTORIA QUE ELUDE LA LINEALIDAD	53
1.3 MASCULINIDADES TEORIZADAS	58
1.3.1 CONSTRUCCIONES CULTURALES DE LA SEXUALIDAD MASCULINA: CENSURA EMOCIONAL.....	58
1.3.2 PEDAGOGÍA DE LA CRUELDAD: ADIESTRAMIENTO SOBRE LA VÍCTIMA COMO OFRENDA	63
1.3.3 DISCUSIONES CON RENÉ GIRARD, VIOLENCIA SACRIFICIAL	67
1.4 CONCLUSIONES.....	70
CAPÍTULO 2 LA BRUJERÍA, SALVAMENTO DE LA COMUNIDAD Y ASOCIACIÓN DISIDENTE: <i>TEMPORADA DE HURACANES</i>.....	73
2.1.1 PRESENTACIÓN.....	73
2.1.2 RESUMEN DE LA TRAMA DE LA NOVELA.....	73
2.1.3 BIBLIOGRAFÍA EXISTENTE.....	77
2.1.4 HIPÓTESIS Y MARCO TEÓRICO	78
2.2 RAIGAMBRE DE LOS EPÍGRAFES.....	84
2.2.1 TEORIZACIÓN DEL PARATEXTO: GÉRARD GENNETTE.....	84
2.2.2 YEATS: VASOS COMUNICANTES CON LAS CIENCIAS OCULTAS	84
2.2.3 IBARGÜENGOITIA: LA INFLUENCIA DEL PERIODISMO DESATADO.....	89
2.2.4 MELCHOR: POLIAUDICIÓN, POLIFONÍA E INTERTEXTUALIDAD: BAJTÍN COMO ABRECAMINO	97
2.3 EXTRACTIVISMO Y VIOLENCIA	101
2.3.1 PLEONEXÍA AYER Y HOY	101
2.3.2 RAÍCES HISTÓRICAS DEL DESPOJO	103
2.3.3 ÉNFASIS EN MODELOS SOCIALES COMUNITARIOS VS. ÉNFASIS EN MODELOS SOCIALES INDIVIDUALISTAS....	106
2.4 POLÍTICAS DE LA BRUJERÍA Y HECHICERÍA- CUERPOS DESEANTES.....	114
2.4.1 MODERNIDAD, DESCARTE DE SABERES Y AGENCIALIDAD ALTERNATIVOS	114
2.4.2 EL CAMPO Y LA CIUDAD: PERCEPCIONES ECONÓMICAS DE LA BRUJA	116
2.4.3 PRODUCCIÓN DEL ESPACIO SOCIAL	118
2.5 ANESTESIA SOCIAL.....	121
2.5.1 EL CASO DE NORMA: LA PROYECCIÓN DE LA CULPA	121
2.5.2 “CUEENTOS DE HADAS PARA NIÑOS DE TODAS LAS EDADES”: EL ESPEJO Y SUS REFLEJOS	124
2.6 CONCLUSIONES.....	128
CAPÍTULO 3 DERECHOS HUMANOS EN DESORDEN: ESPECTROS DE FOLKLOR, SUPERCHERÍAS Y NO-FICCIÓN EN LOS FEMINICIDIOS DE <i>CHICAS MUERTAS</i>.....	132
3.1.1 PRESENTACIÓN.....	132
3.1.2 RESUMEN DEL CONTENIDO DEL LIBRO	136
3.1.3 BIBLIOGRAFÍA EXISTENTE.....	140

3.1.4 HIPÓTESIS Y MARCO TEÓRICO	147
3.2 DISEMINACIÓN DEL FEMINICIDIO: INVOCACIÓN DE ESPECTROS	151
3.2.1 LA DICTADURA ARGENTINA (1976-1983) Y LA INYUNCIÓN DEL GÉNERO.....	151
3.2.2 LA REESCRITURA ESPECTRAL Y LA REPETICIÓN TRAUMÁTICA EN <i>CHICAS MUERTAS</i>	153
3.2.3 EL CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO EN LA INTERTEXTUALIDAD: DE LA APOSTURA AL CEMENTERIO	158
3.2.4 CONSTRUCCIÓN VISUAL DE LAS IDENTIDADES SEXUALES DURANTE LA DICTADURA ARGENTINA.....	162
3.3 FACULTADES DE LA NO-FICCIÓN: CORRESPONSABILIDAD DEL DISCURSO HUMANÍSTICO	169
3.3.1 DERECHOS HUMANOS RE-ORIGINADOS O EL RIGOR REPUESTO SEGÚN LO COLECTIVO	169
3.3.2 LA REINTERPRETACIÓN FOLKLÓRICA DE LA VINCULARIDAD <i>DE HUESO COLORADO</i>	173
3.3.3 CUESTIONES EN TORNO A LA RESTAURACIÓN DE LA ECONOMÍA DE LOS CUERPOS	177
3.3.4 OPORTUNIDADES PEDAGÓGICAS DE LA INTERVENCIÓN LITERARIA EN TANTO CRÍTICA DE GÉNERO	179
3.4 CONCLUSIONES.....	182
CODA.....	185
OBRAS CITADAS.....	200

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la infinita paciencia y el apoyo continuo de mis supervisores de tesis, Adriana Bergero y Jorge Marturano. Por ser una guía en mi vida académica, por creer en mi trabajo y por proporcionarme consejos para mejorar mi escritura. Mi más sincera gratitud por compartir sus conocimientos y su experiencia. En tiempos de caos, su integridad y filosofías han sido elementos fundamentales para este logro.

Debo también un especial agradecimiento a profesores en mi comité, Maarten van Delden y Elizabeth Marchant; aprecio encarecidamente sus comentarios y las clases donde aprendí, además de literatura y temas de género, pedagogía y ética profesional.

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo financiero que recibí del departamento de Español y Portugués de UCLA y del Graduate Division de UCLA. Además, agradezco a las becas: Graduate Summer Research Mentorship (2017, 2018).

Gracias a mi mamá, Lilia, por darme valor cuando lo más lo necesité, y a mi hermano, Hiram, por siempre ser un gran ejemplo a seguir.

La escritura de este proyecto se benefició de aprendizajes compartidos con compañeros del departamento de Español y Portugués como Nic Smith, Ginés Collado, Esther Claudio, Audrey Larkin, Roxanna Colón-Cosme, Ernesto Arciniega, Tania Varela, y Cheché Silveyra.

Por último, mi cariño y agradecimiento a Jaylynn Widmark, mi compañera de vida.

**Adelmar Ramírez
Curriculum Vitae**

EDUCATION

Ph.D. Hispanic Languages and Literatures expected June **2022**

University of California Los Angeles

Dissertation: “Ficciones especulares: representación y exégesis de la violencia en la literatura contemporánea mexicana y argentina”

Committee: Adriana Bergero, Jorge Marturano, Maarten Van Delden, Elizabeth Marchant

Master of Arts in Spanish **2018**

University of California Los Angeles

Master of Fine Arts in Creative Writing Summa Cum Laude **2015**

University of Texas at El Paso

Liberal Arts Student Marshal

Bachelor of Arts in Psychology and Creative Writing Summa Cum Laude **2012**

University of Texas at El Paso

Certification programs

Gender Studies Concentration Certificate **2019**

University of California Los Angeles

Bailar cumbia con fe: escrituras de poetisas argentinas en el presente **2015**

Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes

GRANTS AND AWARDS

Winner of first Transoceanic poetry contest (U.S.- Cataluña- El Salvador) **2021**

Finalist of Concurso de Podcast: Imer-Instituto Cultural Mexicano en Washington **2021**

Finalist of Juan Ramón Jiménez International Poetry Prize **2020**

Graduate Summer Research Mentorship (UCLA) **2018**

Graduate Summer Research Mentorship (UCLA) **2017**

Outstanding Graduate Student (UTEP) **2015**

1st place Best Spanish Writing, Story Package (Texas Intercollegiate Press Ass.) **2015**

Finalist of International Poetry Prize "Fundación Loewe", Spain **2013**

PUBLICATIONS

Books and book chapters

Prestanombres. Editorial Los Sin Pisto, 2022.

“Estados de latencia en *El espinazo del diablo* y *El conde de Montecristo*” en *Estética de la recursividad en la literatura y el cine contemporáneos*. Editorial Dykinson, 2022.

Fuera de temporada. Bagatella Press, 2017 (1st. ed.) Samsara, 2020 (2nd. ed.).

Peer-Reviewed Articles

“Revolución (im)pedida en *Agua quemada*, de Carlos Fuentes, y *Dubliners*, de James Joyce” *Ciberletras*, vol. 46, 2022, pp. 56-72.

“Retal de audiencia: El punto de encuentro entre *El último lector* de David Toscana y *El último lector* de Ricardo Piglia” *Revista Chasqui*, vol. 48, no. 2, 2019, pp. 253-267.

“La memoria traumática como elemento estructurante en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia” *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, no. 35, 2019, pp. 32-46.

“Las ecuaciones de la soledad en *Soledad al cubo*, de Francisco Hernández” *Revista Ritmo*, UNAM, 2015, pp. 67-75.

Poetry

“Operculación” incluido en el tercer festival internacional de videopoesía “MarteBebé”, 2022.

“Polisemia” “Prestanombres” “El mar que rodea al naufragio”, *Círculo de poesía*, 2021.

“Escenarios hipotéticos” “Escribir sobre ti es una mala tarea”, *Círculo de poesía*, 2020.

“O cómo construir un amuleto” *Revista Himen*, 2020.

“Casablanca” *Párrafo Magazine*, 2019.

“Solipsismo del acuario” *Revista Himen*, 2019.

“Shaman King”, “Casa de campo”, “Paradoja de Schrödinger”, “Es inútil” *Digo.Palabra.TXT*, 2018.

“Al revelar lo que hay detrás de la primera cortina” y “Palimpsesto” *Marcapiel*, 2016.

“Fecha Adelantada” en *Resistencia Antología Colectiva*. Ed. Hebra, 2016.

“Finiquito” y “Nini” *La Rabia del Axólotl*, 2015.

“La balada de la costurera” en *Poetas parricidas (Generación Entre Siglos)*. Ed. Cuadrivio, 2014.

“De noche y otros puertos” *Revista Albedrío*, 2014.

CONFERENCE PRESENTATIONS

“Okupas de un pensamiento vacante: La cuestión relativista de la víctima en *Lectura fácil* de Cristina Morales” Universiteit Antwerpen, Belgium, September 9-10, 2021.

“Pliegues políticos y recursividades fractales entre *El espinazo del diablo* y *El conde de Montecristo*” Congreso internacional en bucle, Universidad Complutense de Madrid, June 28-30, 2021.

“Ciudades yuxtapuestas en *Los puentes de Königsberg* de David Toscana” Latin American Studies Association, virtual conference, May 13-16, 2020.

“Un acercamiento a la migración y los laberintos en *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano” Latin American Studies Association, Boston, May 24-27, 2019.

“La poesía como contenedor en *Cajas* de Rosario Loperena” Congreso de literatura mexicana contemporánea, University of Texas at El Paso, March 7-9, 2019.

“Identidades en tránsito en *Ocio seguido de veteranos del pánico* de Fabián Casas” (Des)Articulaciones, University of Pittsburgh, October 20-21, 2017.

INTRODUCCIÓN

He construido un jardín como quien hace
los gestos correctos en el lugar errado
errado, no de error, sino de lugar otro,
como hablar con el reflejo del espejo
y no con quien se mira en él.
Diana Bellesi, *El jardín*, 29

La literatura argentina del siglo XIX se caracterizó por su relación con la historia, una de violencia particularmente virulenta. *El matadero* (1871), de Esteban Echeverría, muestra las tensiones ideológicas entre un naciente país europeizado, y la violencia “bárbara” de los mazorqueros federales al servicio del gobernador de la provincia de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas. Desde el exilio y desde su perspectiva aristocrática, Echeverría valora las violencias del rosismo como retrógradas; *El matadero* representa una población famélica, reaccionaria, e increíblemente dócil a pesar de vivir en la inmundicia. Su vocabulario soez intenta producir el efecto de violentar al lector, a la par del sufrimiento del héroe unitario, a quien se le aprisiona tras errar el rumbo y se tortura hasta que, luchando por salvaguardar su honor, estalla de rabia. El mensaje político, abiertamente faccioso, se complementa a través de carteles desglosados por el autor. Los letreros rojos, pintados en paredes blancas, rezan: “Viva la federación, Viva el Restaurador y la heroína Encarnación Ezcurra, Mueran los unitarios” (183). Parecieran no ser suficientemente explicativos ya que el texto escoge la reescritura, el esclarecimiento del sentido y de los nombres propios: “pero algunos lectores no sabrán que la tal heroína es la difunta esposa del Restaurador” (184). Estos *exempla* pueden concebirse como otro tipo de carteles, a blanco y negro, llenos de saberes útiles, cuya función es guiar al lector.

Cristina Iglesia reconoce en los letreros de *El matadero* una indicación clara de temor a la indiferenciación: “el temor a la imposibilidad de nombrar, es decir, separar. La cosa tiene un nombre pero el letrero la escribe, la subraya, la sobrenombra. Produce con la palabra una distancia

que permite su reconocimiento. Permite también, que una palabra se escriba sobre otra” (*Letras y divisas* 26-7). Además de llamar a la venganza del unitario, destrozado en el barro del matadero, los rótulos, al supeditar la expresión, marcan una frontera ideológica. Ni siquiera en la escena final, cuando el joven unitario experimenta la brutalidad, su lenguaje deja de ser “elevado” frente a la lengua “baja” de los verdugos, evidenciando la brecha entre bandos. En esa misma línea, Iglesia rescata de *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, la frase “la locura del parecido es la ley” (*Letras y divisas* 27), remarcando la importancia del aspecto y el disimulo en torno a las alineaciones políticas. Iglesia redimensiona el binomio unitarios/federales en el batiburrillo de policías infiltrados, asesinos a sueldo, drogadictos y criminales oriundos de la ciudad posmoderna que tiende al galimatías. Tal conexión entre Echeverría y Piglia es fundamental en tanto que apunta a la necesidad de un tipo de arquitectura narrativa encargada de coordinar el pensamiento y proveer sentido cuando este falta.

En efecto, *La ciudad ausente* incorpora una variedad de textos que funcionan como nortes o guías. Escrita originalmente entre 1980-82, la novela expresa cómo se puede contrarrestar una dictadura militar, y resemantiza conceptos como “ficción” y “realidad” al reelaborar la noción baudrillardiana de simulacro. En su interior yace una grabación transcrita, un testimonio sobre una multitud de cadáveres enterrados en el campo: “había cualquier cantidad de cosas terribles adentro, cuerpos, amontonados, restos, incluso una mujer echa ovillo” (34). Al adentrarse en la oscuridad del pozo donde los cadáveres se enredan, los gauchos emplean espejos y lámparas como ayudas visuales. A tropiezos, su exploración se asemeja a la del personaje principal, Junior, quien recibe información a cuentagotas a través de las escasas llamadas de Lucía, quien desde un manicomio le cuenta lo que ocurre en la ciudad. La estructura narrativa fragmentada y heterogénea antagoniza con el Estado-narrador que pretende la representación unívoca de la realidad social e histórica. El

testimonio incluido, así como otras voces disidentes y alienadas, vigoriza la discrepancia entre lo oficial y lo subalterno.

Comienzo esta disertación sobre literatura contemporánea remontándome a un texto fundacional, una historia de violencia y de violación, porque considero que el procedimiento exegético, provisto por el propio texto contemporáneo, puede encontrarse en formas embrionarias con anterioridad. Los letreros de Echeverría se presentan en las obras actuales como pasajes completos, o versiones alternativas, si bien arborescentes de la trama principal. Las autoras y autores analizados convocan a la identificación de zonas fronterizas entre libro y apéndices, entre obra y acontecimientos históricos, pues dicha interrelación implica recogimientos que van más allá de la literatura pero que la literatura puede expresar mediante la enunciación de verdades múltiples, *dialogicas*—para usar un concepto del teórico Mikhaíl Bakhtín—, mediante distanciamiento crítico, y mediante desdoblamientos.

La violencia y sus estructuras elementales

Para la fundamentación de nuestro entendimiento del concepto *violencia*, nos basamos principalmente en las definiciones propuestas por el escritor francés Jean-Marie Domenach y la antropóloga argentina-brasileña Rita Laura Segato. Estos autores se proponen diferenciar el sentido o sentidos de la violencia, y abordarla en distintos ámbitos sociales contemporáneos que cohabitan con la misma en su cotidianidad. Es definida tanto como un proceso físico, “que cuenta con un elemento insensato y con frecuencia mortífero” (Domenach 33), que involucra a agresor(es) y víctima(s), uno activo y otro pasivo o receptor, en términos de abusos psicológicos, sexuales, físicos o patrimoniales. Por otra parte, se detalla como un proceso fundamentalmente discursivo determinado por la interiorización del dominio por parte de la víctima, quien experimenta relaciones de poder asimétricas. Siguiendo a Susan Brownmiller, Segato metaforiza las

operaciones estructurales de dominación entendiendo al cuerpo como territorio (*Las estructuras* 26) y propone una *pedagogía de la crueldad* que desactiva la apreciación de expresiones violentas.

Desde un punto de vista psicológico, Sigmund Freud explica la relación entre violencias visibles e invisibles por medio de la metáfora de un accidente de tren y mediante un poema épico. Un pasajero, que resulta aparentemente ileso del choque, puede sufrir síntomas en las semanas posteriores. El accidente no solo representa la violencia de la colisión, también transmite su incomprendibilidad. La realidad del evento violento persigue a la víctima, acrecentada por la forma en que ésta no ha sido completamente asimilada (Caruth 6). La causa de la violencia debe explicarse a la luz de su origen y significancia primera, pues debido a la transferencia y al carácter atemporal de los fenómenos inconscientes, el pasado deviene presente. Asimismo, a través de una relectura de *La Jerusalem Libertada*, del italiano Torquato Tasso, Freud expone el proceso traumático a partir de la tragedia romántica de Tancredo y Clorinda. De la contienda fatal entre amantes resalta la recreación constante e involuntaria de un evento que no se puede dejar atrás. Inconforme con la equivalencia entre conciencia y memoria, Freud plantea que esta última no se presenta en una versión única sino múltiple (Gallo 70). Al neurólogo austriaco, promulgador del inconsciente, le atraen las narrativas bélicas precisamente por el efecto de aparición sintomático retrasado y, aunado a ello, por el ocultamiento relativo a la situación de enunciación.

Conjuntamente, el corresponsal de guerra estadounidense Michel Herr ensaya la reiteración maquinal de una *esquizofrenia* enunciativa, emplazada, en el contexto de la guerra de Vietnam. Como a Herr, nos interesa el daño traumático irresuelto vinculado al retraso en la comprensión de imágenes chocantes. La guerra enseñó “that you were as responsible for everything you saw as you were for everything you did. The problem was that you didn’t always know what you were seeing until later, maybe years later, that a lot of it never made it in at all, it just stayed stored there

in your eye” (*Dispatches* 46). Un eje que atravesará este estudio, y de ahí su título, es la lógica del funcionamiento de la visión en narrativas que sistematizan la omisión y el énfasis, desde lo transparente o diáfano (sinónimo en desuso de “especular”) hasta lo refractado, la obnubilación de la violencia. Para Herr, el ojo puede ser concebido como un *hoarder*¹ de imágenes traumáticas.

Mi disertación especula sobre este retraso inherente a la acumulación obsesiva, desordenada, de eventos violentos. Por ejemplo, vale preguntarnos, ¿Por qué Selva Almada retrocede a la década de 1980 para traer a colación feminicidios sin resolver, siendo que abundan casos actuales? o ¿Por qué David Toscana, en *El último lector*, utiliza las fosas comunes de la Revolución mexicana para aludir a los feminicidios en el desierto? o ¿Por qué Fernanda Melchor retorna a la conquista de México a fin de contextualizar el cuerpo femenino vuelto botín?

El filósofo esloveno Slavoj Žižek admite una respuesta posible en *Sobre la violencia* (2009), explicando que el sujeto ha de acostumbrarse a percibir ciertas señales de violencia en crímenes y disturbios sociales desde el sesgo: “deberíamos aprender a distanciarnos, apartarnos del señuelo fascinante de esta violencia subjetiva, directamente visible [...]” (10). Žižek cuestiona la complicidad de la mirada para hacer énfasis en dos tipos objetivos de violencia invisible: la simbólica, encarnada en el lenguaje y sus formas, y la sistémica, que incluye el funcionamiento de nuestros sistemas económico y político (10). Žižek retoma una memoria de la poeta rusa Anna Ajmátova, en la que haciendo fila alguien le pide describir la represión y persecución política estalinista. Tal petición implica una “descripción deslocalizada”, es decir, una descripción que no localiza su contenido en un espacio y tiempos históricos, sino que crea, como trasfondo del fenómeno que describe, un espacio (virtual) propio inexistente (15); es una representación que “extrae de la confusa realidad su propia forma interior” (15). Así, las obras que analizaremos se

¹ Opto por el término en inglés que refiere a la acumulación excesiva, presentado como un trastorno compulsivo en que se mantiene una relación emocional con lo acumulado.

distancian temporal, espacial, psicológica y hasta lingüísticamente del hecho confuso o perturbador y, a partir de este, crean un espacio virtual, de posibilidad. Frente a la urgencia y las interpelaciones a tomar medidas prácticas, Žižek propone una “actitud contemplativa” (15) y “especulaciones metarreflexivas” (22) ante los horrores descritos, un tiempo para reflexionar a partir del arte.

La “ficción especular”: posturas previas y ejemplos

Cuando la narración se adapta para complejizar la representación de la violencia, descubrimos que su función no es duplicar la realidad, sino anular la referencialidad objetiva para instalar una realidad que se resuelve como simulacro. En estos casos, cada obra presenta un movimiento autorreflexivo, con distintos textos o voces enmarcadas que se hacen referencia unas a otras, de manera que se apartan de la mimesis y se enfocan, ante todo, en el marco. La filósofa posestructuralista Judith Butler señala que “cuando un cuadro es enmarcado, puede haber en juego todo un sinfín de maneras de comentar o ampliar la imagen” y el marco, además, “guía implícitamente la interpretación” (*Marcos* 23). Precisamente, el corpus de obras que analizaremos incluye formas narrativas que se han categorizado usualmente como metaficción, autoficción, testimonio-ficción, *myse-en-abyme*², o en términos de polifonía porque, centradas en la temática de la violencia, contienen marcos que guían la interpretación de los hechos. Presentándose como híbridos de documentos oficiales con invenciones o parodias, distorsiones, alegorías, estas narraciones suponen incertidumbre ante lo legítimo referencial.

² Hasta hoy, la metaficción/autoficción se ha estudiado desde los postulados de Patricia Waugh en *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (1984), Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative, the Metafictional Paradox* (1984), Robert Spirens *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel* (1984), Michel Boyd en *The Reflexive Novel: Fiction as Critique* (1983), Lucien Dällenbach *Le récit spéculaire* (1977), los cuales tienen en común una postura influida por el formalismo ruso y atienden necesidades genéricas y metodológicas antes que específicas de contenido.

El concepto de *ficción especular* (o especulativa) ha sido utilizado previamente por Piglia en “Tres propuestas literarias para el próximo milenio (y cinco dificultades)” (2000) y por Josefina Ludmer, en *Aquí América Latina: Una especulación* (2010), para referirse a distintos tipos y usos de literatura. Considero conveniente delimitar sus posturas para desarrollar la propia, que emerge del punto de encuentro, la síntesis y depuración de ambas figuraciones. Para Piglia, la ficción especulativa imagina la sociedad del porvenir a partir de una literatura potencial y marca las relaciones entre política y literatura. Se orienta, ante todo, a la escritura y figura de Rodolfo Walsh para establecer la noción de responsabilidad civil del intelectual, que se resume en el rastreo de la verdad y en “descubrir el secreto que el Estado manipula”. Es evidente que para Piglia el valor fundamental de la literatura es la verdad; continúa creyendo en la idea metafísica de la verdad como correspondencia objetiva a los hechos. Conjuntamente, Piglia piensa al Estado como creador de ficciones cuyo objetivo es generar consenso, tesis que sería confirmada por el filósofo francés Michael Foucault, quien se apoya, a su vez, en la filosofía de la voluntad de posibilidad—de Friedrich Nietzsche—para decir que el poder crea la verdad o, en este contexto, que el Estado dispone de medios para imponer su interpretación y hacerla efectiva. En contraposición, la ficción especulativa ayudaría a entender el funcionamiento de las ficciones del Estado. Al esbozar esta oposición, Piglia insinúa que el escritor funciona como *speculator*, es decir, el espía de la guerra, el explorador, el que hace labor de inteligencia, como hizo Walsh en la organización político-militar Montoneros. Por último, para Piglia, especular mantiene su connotación adjetival, relativo al espejo; dicha postura se evoca en la consigna de Walsh anotada en su *Diario*: “ser absolutamente diáfano”, además de sus diversas ocupaciones como lavacopas, limpiador de ventanas y criptógrafo, trabajos relacionados con el perfeccionamiento de vista, el aclaramiento, la plena

percepción a través de un cristal, una mancha, un mensaje cifrado, para proponer el eje de la literatura del porvenir como una depuración visual.

La postura de Ludmer, en cambio, es menos idealista y contempla el carácter plural de la sociedad, la abundancia de verdades o versiones. Para ella, la ficción especulativa “no pretende ser verdadera ni falsa; se mueve en el como si, el imaginemos y el supongamos: en la concepción de una pura posibilidad” (10). Mantiene que el concepto de ficción especulativa alude a una literatura que reflexiona sobre la realidad actual en el continente americano; realidad urgida de nuevas palabras y nociones para ser representada. Para lograr tal novedad, la ficción especulativa “inventa un universo y lo *funda* desde cero” (mis itálicas 10). El verbo subrayado sintetiza gran parte de la preocupación de Ludmer, quien hace referencia a los mitos fundacionales argentinos, mismos que instituyeron un proyecto de país, de Estado y de Nación, definiendo el cuerpo de la patria y sus límites, su territorio y su identidad. La *ficción especulativa*, para Ludmer, sería la contracara de los mitos fundacionales al revelar secretos impúdicos, la intimidad de los padres de la patria o sus allegados, historias contadas desde el margen, narraciones que expropian y extrapolan de la realidad pero que no se limitan a ella.

Aun cuando parezcan disímiles, una con miras al futuro y otra al pasado, una desde lo fáctico y la otra utópica—el área menos explorada por estos autores es el tipo de ficción que mezcla lo fáctico con lo utópico, Ludmer llama *realidadficción*—las nociones de ficción especulativa de Piglia y Ludmer guardan al menos una similitud esencial, posicionándose contra una narrativa hegemónica estatal, contra la Historia. Ambos escritores enfatizan narraciones antagónicas, en tensión con la historia oficial y resaltan su capacidad de declinar géneros o categorías, pues aparecen como testimonios, autobiografías, reportajes periodísticos, crónicas, diario íntimo, y hasta etnografías “muchas veces con algún ‘género literario’ injertado en su interior: policial o

ciencia ficción” (Ludmer 151). Pero es también a partir de sus diferencias que se complementan: Piglia se enfoca mayormente en la tarea del escritor, mientras que Ludmer considera a cualquiera creador, resaltando la agencia general e instaurando el concepto de *imaginación pública* o *fábrica de realidad* como “un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad” (11). Paradójicamente, a pesar de construir la realidad, se “inventa un mundo diferente del conocido: un universo sin afueras, real virtual” (11) y ese traspaso de la pura potencia al hecho tiene un paralelo en el movimiento de lo privado a lo público: el secreto, la intimidad, la memoria. A su vez, ambos autores concuerdan en que el propósito de la ficción especulativa es usar la literatura como asistencia óptica. Para Ludmer, ese “lente” de ficción sirve “para poder ver algo de la fábrica de la realidad” (Ludmer 12) y para Piglia, el relato que analiza “no dice nada, pero hace ver [...]”. En esta percepción del Estado como pura opacidad, como productor de cataratas, la ficción especulativa fungiría restableciendo la claridad de la experiencia.

Especular es imaginar y suponer a partir de la *imaginación pública*. Conviene visualizar este fenómeno con un ejemplo particular. Piglia cuenta una historia que ilustra la *fábrica de realidad* (su construcción de sentido): “Se decía que alguien conocía a alguien que en una estación de tren del suburbio, desierta, a la madrugada, había visto pasar un tren con féretros que iba hacia el sur”³. Ese alguien-que-conoce-a-alguien representa la imaginación pública desprivatizada y anfibológica: los féretros remiten a los desaparecidos, a los cuerpos sin sepultura, y a la vez anticipan la Guerra de las Malvinas; el tren se dirige hacia donde los soldados habrán de morir y ser sepultados. La imaginación pública desprivatizada marca, ante todo, su movimiento. Más que un narrador fijo, se evidencian los materiales que circulan de boca en boca. De esta manera, la imaginación pública se construye social, anónima y colectivamente, y se enfrenta a la operación

³ <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>

secreta del Estado; en la estación desierta hay alguien que narra la experiencia oculta, la hace visible. No queda más que especular sobre el significado de esta invención social, ya que el relato—que data de la época de la última dictadura militar en Argentina—no dice nada directamente, sino que insinúa, indica.

Al retomar el concepto de *ficción especular* acepto ciertas estipulaciones circunscritas a los autores mencionados, como el pensar a la narración desde una óptica que cuestiona versiones hegemónicas de la historia. Me interesan las narraciones que exceden la categorización genérica, mezclando ficción con el reportaje, debatiéndose entre lo verdadero y lo falso, la imaginación y las suposiciones. Disto de interesarme, como Ludmer, en mitos fundacionales, aunque considero sugestivo su análisis sobre *Don José*, de José García Hamilton o *El exilio de Echeverría*, de Martín Kohan, en tanto contrapuntos de la historia hegemónica, y la versión supletoria de esta desde una perspectiva femenina o desde una posición subalterna, pues dichas reescrituras transforman los textos originales, consolidados y fijos, en continuo proceso. Encuentro que el título *Aquí América Latina: Una especulación* es engañoso ya que el análisis se limita a Argentina, de la misma manera que Piglia se enfoca particularmente en la obra de Walsh. Este análisis pretende exponer una carencia en la bibliografía sobre los estudios de narrativas especulares, cuya estructura refleja una poética sobre la visión, y cuyo objetivo es el hacer ver o aparecer lo subrepticio, donde se representa la aparición de una imagen refractada de la realidad y desde donde surgen hipótesis, cálculos o especulaciones acerca del alcance de la violencia junto a sus agentes transmisores y receptores. Aunque se han seleccionado textos de autoras y autores de México y Argentina, el estudio pretende un alcance mayor al delimitar un procedimiento aplicable a cualquier texto compuesto por otros internos, voces o perspectivas múltiples que aborden la violencia.

Coincido en que la ficción crea propuestas para rastrear conexiones entre el mundo imaginado y nuestras presentes y futuras realidades, y que está encaminada a expandir y articular un rango de configuraciones sociales, técnicas y legales por medio del uso de tropos e imágenes reconocibles. Encuentro en el neologismo *realidadficción*, descrito por Ludmer como una sola palabra/categoría, la calidad oscilante de obras que combinan la creatividad imaginativa con el archivo o los datos duros. La vacilación entre tipos de discursos privilegia la intersección, al tiempo que evidencia la ambigüedad de fronteras y la plausibilidad de alternativas.

Uno de los dilemas que el corpus seleccionado presenta es la representación del contexto socio-político o la experiencia subjetiva de las víctimas. Me baso en *Reflexiones sobre la violencia* (1978), de Georges Sorel, para tratar de demostrar cómo la literatura insta a abordar la historia “sin caer en la chatura” (31). Sorel indica cierta tendencia a abordar problemáticas sociales desde un solo ángulo, y un circunscrito sentido de totalidad que resulta en una “miopía sobre la historia” (37), es decir, una visión que considera aspectos inmediatos, mientras que lo lejano—las perspectivas ajenas o subalternas—tiende a borrarse o ser descartado. Hoy en día, la filosofía y las ciencias de la comunicación parten del supuesto de que el conocimiento y el concepto mismo de “verdad” son siempre una construcción sujeta a condiciones que le dan coherencia. Resta cuestionarse la función de la verdad en “el mundo del consenso manipulado” (Vattimo 53). La solución a la “chatura”, desde la textualidad, se manifiesta con el acompañamiento de múltiples puntos de vista, versiones distintas, o un punto de vista autocrítico.

Sostengo una propuesta para reflexionar sobre el compromiso de la memoria subjetiva con la historia y, sobre todo, me preocupa el movimiento del centro a los márgenes, de la “vía única” hacia “la multiplicación de los horizontes de sentido” (Vattimo 13), trucando “los grandes metarrelatos legitimadores” por “millares de historias pequeñas o no tan pequeñas que continúan

tramando el tejido de la vida cotidiana” (Lyotard 121). Los testimonios se unen al trabajo artístico de la ficción para desarrollar una suerte de declaración y artificio compatibles, cimentando un abordaje misceláneo. Como mencionamos, aunque se pensaría que, por tratarse de ficción o no-ficción, quedaría descartada la crítica sobre autenticidad o veracidad, permean otras controversias al ficcionalizar acontecimientos violentos, como el de la intencionalidad. Ejemplo de ello, es la reflexión de Gloria Yaneth Losada sobre la fecunda creación de testimonios-ficción entre los hijos de los militantes y de los no militantes durante la última dictadura argentina. Losada menciona que aunque éstos “se encontraron en medio de la fuerza centrífuga de la lucha entre los militares y sus oponentes” (6), se delibera si por ser HIJOS “entonces el estatuto de escritor resulta ser secundario, putativo, sospechado de oportunismo, una ocasión para entrar al mercado literario por la puerta trasera” (Basile 16). Análogamente, el género de testimonio-ficción, próspero tras la dictadura argentina, se manifiesta comúnmente en obras que tratan la violencia de género y, aplicado a esta problemática, recibe críticas similares.

Ante tal crítica sobre la viabilidad o legitimidad para ficcionalizar la violencia extrema, los feminicidios, u otros abusos, el novelista argentino Juan José Saer, objeta que escribir ficción no está relacionado a tergiversar la verdad, “no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o por irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’ sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación” (*El concepto* 15). La ficción que emana de acontecimientos históricos, a fin de evitar caer en la unilateralidad y lo unívoco, y para no quitarle credibilidad a los testimonios, hace uso de estructuras narrativas no lineales, formuladas “con retazos de significación que encierran lo que podemos llamar un caos narrativo [y] despliegan aberturas por donde el lector puede entrar y resignificar la historia” (Losada 2). Este tipo de escritura incluye una tendencia de sumas contradictorias que coexisten; no se eliminan

mutuamente, eludiendo un realismo reductor, ni cae en el pasatiempo frívolo, de espaldas al contexto, trasciende las apariencias y muestra una verdad subjetiva.

Propongo que dicha estructura intrincada es un padecimiento del mismo hecho violento, ya que “no es posible disociar suceso y estructura” (Lefebvre 39) y, que siendo el primero un evento desestabilizador, la estructura lo imita. La violencia imposibilita la linealidad progresiva y razonante de la narración y dificulta una postura directa del narrador con respecto a lo que cuenta. Fernando Reati asevera, en *Nombrar lo innombrable* (1992)—donde analiza la literatura argentina entre 1975 y 1985—, que la mayoría de escritores en la muestra reunida no se enfocan en representar la violencia a través del realismo o mimesis, dado que los hechos violentos son tan extraordinarios que los arquetipos tradicionales ya no sirven para comprenderlos: “el escritor debe buscar estrategias originales, no miméticas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas” (34). Como atestigüemos, estas estrategias manifiestas en las *ficciones especulares* pueden englobarse en tipos generales de *desplazamientos*: en torno al narrador (ocasionando la autoficción y testimonios-ficción) a la historia (ocasionando la metaficción, *myse-en-abyme*, manuscrito encontrado, etc.) y al lector (para re-sensibilizarlo, hacerlo parte del relato en la búsqueda de sentido). Aunque sus formulaciones sean distintas, el propósito, al tratar la violencia, es el mismo: proponer un marco que guíe al lector a desarrollar una interpretación a partir de los variados discursos que se mezclan y le provea una visión, subjetiva y fragmentaria, del acontecimiento.

Paralela a la propuesta de Reati, Segato insta a ponderar las nuevas convenciones de la violencia desde otro tipo de dispositivos: “no podemos pensar las nuevas formas de violencia que se expanden en las periferias de las grandes ciudades de América Latina sin proponer modelos que nos permitan hacer apuestas sobre su significado” (*La guerra contra las mujeres* 76). Ante tal inteligibilidad de la violencia, Melchor, Toscana y Almada especulan sobre su significado, actores,

alcances y modos de representación. Consideramos sus obras como ficciones especulares, del verbo latino *speculāri*—mirar desde arriba, desde una atalaya—, dado que este tipo de literatura observa, escruta condiciones sociales desde un posicionamiento óptimo conexas a los hechos, y es creadora de reflejos o simetrías. Así, la actual violencia aparentemente irracional, fortuita y caprichosa encuentra un marco de contención y una valoración posible.

Esta breve recapitulación del marco teórico permite concebir desde qué perspectivas conceptuales se promueve el debate de textos literarios en relación a fenómenos de violencia de género. Faltaría agregar que se ha tomado en cuenta el papel que juegan los medios de comunicación como intérpretes de fenómenos sociales. En especial, el concepto de *exposición selectiva*, destacado por Mauro Wolf (1996), resulta crucial para entender la plausible persuasión a propiciar ambientes hostiles hacia las propias víctimas. Nos ha interesado ahondar en la operatividad de los medios de comunicación, en específico, en “los modelos-guía y las formas arquetípicas de lo imaginario” (Wolf 114), con respecto al fenómeno de culpabilización a las víctimas, fenómeno visible en el lenguaje pasivo que centra la atención en ellas en vez de enfocarse en la(s) persona(s) agresora(s). El análisis de este tipo de lenguaje, propio de los medios, cuya función es imposibilitar la empatía, ha dado paso a la interrogación de sus efectos desensibilizadores, puesto que la información de masas contribuye a construir la imagen que de la realidad social elaboran los individuos.

CAPÍTULO 1

“Necro-memorias de un feminicidio y la construcción cultural de la masculinidad hegemónica en *El último lector*”

En este capítulo analizaremos *El último lector* (2004), de David Toscana, ficción especular que narra un fortuito hallazgo forense, la aparición del cadáver de una niña en un pozo de agua. Partiremos de un cuestionamiento a la forma narrativa, que sigue una estructura similar a las novelas policiales, dado que parte de un misterioso asesinato y revela el perfil de la víctima mediante morfemas dilatorios⁴. A diferencia del género negro, empero, en esta obra la pesquisa policial resulta superflua. Más que centrarse en la figura del detective o en la resolución del misterio, la narración prioriza las representaciones mediáticas o escriturales del caso, y puede entreverse, en la recepción pública de la noticia, un acercamiento a la víctima opacado por la falta de sensibilidad de parte tanto de sus posibles agresores como de la sociedad en general.

Aunque interpela fenómenos de violencia contemporánea, en *El último lector* sobresale la pregunta por el origen de la violencia, así como el debate en torno a los modos de su continua restitución y restauración en la sociedad mexicana. A partir de tal demanda, lanza una mirada a la historia bélica de México. Entrelazadas a la guerra surgen reescrituras alternativas y discordantes, textos cuyo tema central es la diseminación de violencia en situación de biopolítica. La pregunta por el origen de las vidas eliminables se enmarca en la obediencia incondicional de hombres hacia sus pares y opresores, y en la noción de sacrificio.

A grandes rasgos, prevalece en la obra la pulsión de muerte figurada en las alusiones a la Revolución mexicana (1910-1920/1940), de la cual se subrayan las tumbas sin nombre de soldados

⁴ Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, pp. 24.

caídos, patente criptografía de las anónimas osamentas femeninas encontradas en el desierto con marcas de violencia sexual, y las llamadas “narcofosas”. Por otro lado, la narración evidencia la herencia católica en términos de la adopción y práctica de un orden patriarcal y la programación de una ética ajena al sujeto, propagandista de la asimetría de género. La injusta distribución de la *nuda vida* es representada mediante distintas coordenadas históricas, dotando de imágenes crímenes que intentan ocultarse. *El último lector*, a través de recurrentes imágenes sobre cadáveres enterrados, hace hincapié en que ningún acontecimiento que no sea atravesado por un régimen de visibilidad existe.

El enclave conceptual consiste en abordar el problema de la violencia de género palmo a palmo con el tema de la intemperie de la vida. Resulta insostenible aislar la violencia de género de una situación económica al borde del colapso, donde hombres apesadumbrados son incapaces de demostrar su masculinidad a través de un rol auto-impuesto como proveedores. En este ejercicio de presiones y límites, Toscana muestra que la violencia actúa también íntimamente, desde el propio ser, adentrándose en la psique de personajes que persiguen ideales de masculinidad vetustos, hombres que creen necesario realizar proezas y mostrarse impávidos al dolor. La perspectiva de género de mi estudio permite enfocarse en la representación de masculinidades sin dejar de lado las condiciones socioeconómicas que dan forma a las construcciones culturales de la masculinidad tóxica ejemplar y a los detonantes de la recepción anestesiada de violencia.

1.1.1 Resumen de la trama de la novela

La trama se sitúa en Icamole⁵, un lugar localizado en el norte de México, cuya población no llega a los doscientos habitantes, según el último censo. Zona desértica, monótona y desclasada: “a falta de clases sociales, en Icamole se marcan diferencias con pequeñas cosas, como una cara limpia” (22). El agua acentúa diferencias sociales y es precisamente en su pozo donde Remigio encuentra el cadáver de Anamari. Por miedo a ser encarcelado injustamente, acude a su padre y bibliotecario del pueblo, Lucio, para que lo ayude a encubrir un crimen que no cometió. Usando las tramas de libros apócrifos incrustados, Lucio inculpa a Melquidesec, un anciano repartidor de agua, quien es brutalmente torturado por la policía hasta matarlo.

La madre, anónima, busca desesperadamente a Anamari y se topa con un obstáculo. Lucio ha prometido a Remigio mantener en secreto su hallazgo. Una forma de sortear esta confabulación entre hombres—verdadera fraternidad—es representando otros papeles, alterando signos, y travistiéndose mediante una sencilla presentación: “Porfirio Díaz, dice ella, [...] a sus órdenes” (131). El posicionarse entre géneros y contender desde otras coordenadas, históricas y textuales, permite a la madre de Anamari, personificada en el general Díaz, actualizar un complejo sistema de reglas y oponerse a las fuerzas activas que configuran la distribución de poder a fin de dar con el paradero de su hija, quien yace enterrada bajo un árbol. Absurdamente, sin resentimiento alguno por la complicidad delictiva o por el inicial mutismo del bibliotecario, la madre le propone una pensión mensual para que mantenga abierta la biblioteca.

No obstante que nadie en Icamole está interesado en la lectura, Lucio se niega a cerrar el recinto del conocimiento. Se niega, también, a recibir la pensión mensual ofrecida, no por saberse involucrado en el feminicidio sino a causa de un rancio honor imbricado en el machismo, mismo

⁵ pueblo insigne por la derrota que le causó a Porfirio Díaz el mote de “El llorón de Icamole”

que le impide estar en una posición subordinada. Así se teje la masculinidad frágil de Lucio y se apilan sus fracasos personales—la falta de cuórum en la biblioteca, la carencia cotidiana en una frase iterativa: “Lucio tiene hambre” (115), y malogradas relaciones afectivas—. La ausencia de lectores, sin embargo, le da a Lucio la libertad de ejercer una crítica literaria informal, arrojando al “infierno”—el cuarto contiguo— los libros condenados por lugares comunes, clichés románticos o la presencia de productos extranjeros que imposibilitan imaginar, entiéndase materializar o reconstruir, los acontecimientos leídos. Con esto, muestra una poética del espectador que arde en deseos de “vivir” intensamente lo representado.

La lectura se plantea como una práctica lingüística capaz de generar mundos anexos, o regenerarlos, como cuando Lucio recupera a su esposa fallecida vía palabras recortadas de libros: “Ya consiguió la piel tersa de Herlinda pero aún falta mucho de ella” (186). A pesar de este milagro, Lucio vacila continuamente si hay algo afuera del texto, generando la exigencia de un espectáculo que ya no simule. La demanda de verdad también se presenta mediante la codificación de las novelas incrustadas, donde se cuestiona la ineficacia de la ley en el México contemporáneo. La impericia de la policía en torno a los feminicidios acaecidos actualmente encuentra un paralelismo ficcional en los agentes interesados en resolver el caso a modo de competencia, esparcimiento y algarabía entre jurisdicciones. La cercanía de lo novelado con la realidad es ineludible. Las novelas incrustadas recalcan, mediante repeticiones y juegos de espejos, rehechuras de comportamientos e ideologías. Ficción y realidad se confunden.

Un cronotopo de la Revolución mexicana emerge en la novela con una carta de un soldado caído a su amante, un “objeto de veneración” (69), dada su envergadura religiosa y contenido romántico. La carta engendra un sentimiento comunitario de fe y se levanta una capilla en el sitio donde fue encontrada. A Lucio le incomoda un error ortográfico y la enmienda, quitándole el

acento a la palabra fe. No es un detalle insignificante. Quitarle el acento a la palabra implica controvertir lo dogmático de la historia, la historia de los vencedores, si tomamos en cuenta que la expresión “poner el acento en...” significa “hacer hincapié”. Intervenir en un documento tomado por sagrado es fruto de la disputa contra la historia hegemónica. Despliega una política de resistencia ante el poder percibido. Quitarle el acento a un discurso aceptado a ciegas por la mayoría resquebraja su univocidad y viste a la verdad de un halo nietzscheano.

Al final, las novelas apócrifas descartadas debido a su pobre exposición del dolor estimulan una cátedra sobre víctimas sacrificiales. Ya que las descripciones provistas por otros autores parecen deficientemente realizadas—imposibles de poner en práctica—, Lucio cree que Remigio debe atestiguar un evento traumático para ser capaz de enunciar mejor los efectos de la violencia, y le pide “descifrar la expresión” (157) de su víctima. Remigio, *el remero*, acuchilla a un animal irreflexivamente, de forma tan automática como los bogantes obedecen la orden de avance, y captura tanto la gestualidad como los estertores previos a la expiración, ubicando en el rostro de la otredad una sola sensación: *la vergüenza*. Tal escena de sacrificio alecciona sobre la docilidad masculina en torno a cometer actos violentos y acentúa la pulsión de muerte que abunda en la ficción especular. El final compara la experiencia de primera mano contra lo descrito en la lectura. Si bien el adiestramiento de codificación corporal está inscrito en la formación de un “lector modelo”⁶, este también aventura un cuestionamiento textual cuya función debe plantearse como el rescate de la sensibilidad frente al dolor del Otro.

⁶ Para Umberto Eco, un lector modelo es aquel capaz de cooperar en la actualización interpretativa textual, es decir, aquel que da sentido a un determinado patrimonio léxico y estilístico (*Lector in fábula* 79-80).

1.1.2 Bibliografía existente

Gran parte de los estudios sobre *El último lector* atienden los temas del humor y la sátira. Michael Abeyta comenta que Toscana satiriza la historia mexicana y la modernidad, mostrando fracasos de una nación subdesarrollada, percibe “una burla frente a la distancia entre el Primer y el Tercer mundo” (421). En una línea similar, Diana Geraldo propone a la parodia y autoparodia como los recursos que permiten explicar la visión crítica y desencantada de México, crítica que aparece desde el interior del mundo ficcional. Geraldo entiende la parodia no solo como un vínculo entre dos obras, sino como “un acto de entrecruzamiento de subjetividades” (63). Considera a *El último lector* como un “entramado ficcional compuesto por realidades paralelas que coexisten” (63), un conglomerado de discursos que le permiten al lector percibir una visión panorámica y multi-posicionada, encaminada a una relectura de la historia de México, vista desde el norte, en detrimento del común discurso centralista. La percepción del país desde la posición del sujeto marginal es, tanto para Abeyta como para Geraldo, el énfasis de la novela. El punto clave, resaltado por estos críticos, consiste en reformular los componentes estéticos de la novela mexicana mediante la ironía y la representación crítica.

Julio Puente García propone una cesura entre Toscana y otros escritores de su generación, como Jorge Volpi e Ignacio Padilla. Señala que los escritores del *crack* intentan producir “una obra transnacional” (324) influenciada principalmente por la narrativa norteamericana, mientras que el regiomontano postula un retorno a la literatura regional enfocada en el día a día y, simultáneamente, interesada en temas nacionales. Según Puente García, para lograr esta ligazón entre la micro y la macro-historia, *El último lector* entra en diálogo con la obra de Juan Rulfo, autor de *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), novelas situadas en el campo, con tramas de desolación y desesperanza que indagan en el espíritu humano a través de mitologías

religiosas. Emparentar a Toscana con Rulfo tiene como telón de fondo, además, una proyección sobre temas tales como la relación padre-hijo y los engranajes confusos de la legalidad. Sin duda los hermana la indagación en el mundo hostil, la fantasía y la venganza, como elementos equilibradores de la desigualdad entre clases sociales. A contrapunto, la generación del crack, cansada de comparaciones con el *boom*, se aleja del realismo mágico y del compromiso político. Toscana, por el otro lado, interpela a escritores canónicos buscando en sus obras un aliento aplicable al mundo rural creado, detenido en el tiempo, donde es legible una aproximación contestataria a problemáticas de la actualidad.

El artículo de Puente García es revelador en tanto que muestra una evolución con respecto a la tradición literaria, vinculando a *El último lector* con obras mexicanas clásicas y a pasajes cervantinos, como esa duplicación jocosa de Sancho-Quijote con Remigio-Lucio: “Toscana’s literary interventions reflect a universal and satirical vision of literature; [he] conceives his narrative *as an evolution* rather than a break with literature” (énfasis original Puente García 329-331). El desarrollo en la tradición literaria admite un retorno a temas cotidianos e invita a hacer sentido de la realidad a través de la creación literaria. Al delinear conexiones sincrónicas y diacrónicas, este artículo enjuicia al fragmento novelado de la Revolución mexicana con una tendencia, si bien en apariencia satírica, encaminada a discutir concepciones sobre la justicia. Recalca, de esta manera, una función de la literatura, utilitaria o educativa, de reconstruir, resolver y hacer sentido de una realidad fragmentaria.

Samanta Ordóñez Robles, aunque enfoca su estudio en *El ejército iluminado*, de Toscana, formula varias aportaciones que se sostienen para *El último lector*. Su artículo traza esencialismos sobre la mexicanidad y enfatiza a la categoría de género como un producto histórico. Evidencia vínculos entre la mexicanidad y las masculinidades, interpretando códigos en la performatividad

de ambos conceptos. Al indagar sobre cómo las masculinidades se demuestran en el andamiaje nacional, insiste en las contradicciones que aparecen en *El ejército iluminado* y las posiciones subalternas: lo que la masculinidad rechaza. La estructura argumentativa del artículo une dinámicas de exclusión en un circuito de poder hegemónico y coloca al mismo hombre bajo el yugo de estos códigos de masculinidad, emergentes durante la época colonial e intensificados con la guerra entre Estados Unidos y México.

Ordoñez Robles explora rasgos comunes presentes en las novelas de Toscana, como el afán de revisar los puntos de des-encuentro entre el imaginario social y la historia centralista, conformando una constelación de relecturas de la historia mexicana. De esta forma, en *El ejército iluminado*, el cuerpo se expone como un lugar de re-significación histórica, porque en él se entroncan las olimpiadas con un entorno bélico. Desde su perspectiva, la carrera de revelos adquiere un propósito militar. Es interesante la traslación semiótica propuesta entre un plano narrativo y otro, puesto que visibiliza un trabajo de flujo, donde conceptos como “nacionalidad”, “masculinidad” y “patriotismo” polinizan una misma estructura sistémica de poder.

Vale recalcar que Ordóñez Robles ofrece una aproximación nueva a la técnica paródica, destacando en ella un procedimiento de repetición recontextualizado. Expande el panorama en que la novela puede encuadrarse pues lee en la repetición, además de una vía para el humor generado en la parodia—como recurso reconstructivo—la estructura performativa del género. Citando a Judith Butler, Ordóñez Robles plantea que el género “es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*” (*Cuerpos que importan* 297). El punto definitorio del artículo expone cómo los personajes repiten (o intentan repetir) códigos de masculinidad mexicana, ideales imposibles, llevándolos a un rotundo fracaso.

1.1.3 Hipótesis y marco teórico

Mi punto de partida para analizar la representación de la violencia de género en *El último lector* es la biblioteca domiciliaria. Ese conglomerado de textos incrustados señala que la violencia de género se provoca bajo la forma de un *mandato*⁷. Heterotópica, aparece en libros cargados con detalles naturalistas, *westerns*, crónicas de viaje, novelas históricas y traducciones, de tal manera que genera, distribuye y archiva una colección de imperativos de exacción forzada. Como condición necesaria para la reproducción del género en tanto estructura de relaciones de dominación y competencia entre pares, la violencia se representa, en la ficción especular, como piezas de rompecabezas en el complejo entramado de relaciones de poder.

Mi hipótesis es que *El último lector* dimensiona la cotidianidad de los crímenes de género en los libros compendiados, colección que expresa distintos tipos violencia, como la verbal, la institucional y la física, articulando las posibles causas del feminicidio en un marco de impunidad. Me baso en la relación de los personajes masculinos, como modelo patriarcal, para señalar que la banalización de la violencia hacia las mujeres deriva, a través de la reiteración, a una naturalización de los comportamientos agresivos. Sostengo que la especularidad de *El último lector* evidencia redes ideológicas vinculadas a los llamados “crímenes del patriarcado” (*La guerra contra las mujeres* 22) como el infanticidio, el abuso sexual de menores, la violencia doméstica, el acoso sexual, y el acecho. Ya que este mensaje es fragmentario, *El último lector* deviene un texto “bastante perezoso” (*Lector in fábula* 75) que deja en las manos del lector introducir una “plusvalía de sentido” (*Lector in fábula* 75) a las formas de violencia narradas.

⁷ La idea de *mandato*, según Rita Laura Segato, hace referencia aquí al imperativo y a la condición necesaria para la reproducción del género “como estructura de relaciones entre posiciones marcadas por un diferencial jerárquico e instancia paradigmática de todos los otros órdenes de estatus -racial, de clase, entre naciones o regiones-” (*Las estructuras* 13).

La crítica ha caracterizado la función de la biblioteca en *El último lector* como la acreditación de la inventiva literaria en tanto valor preponderante. Christopher Domínguez Michael supone más fácil la creación de esa biblioteca si “el novelista reseñara algunos libros consagrados por la tradición y los ofreciera a la carta [como hace Cervantes en el *Quijote*]. No fue así, Toscana decidió también inventar esos clásicos que su bibliotecario va leyendo [...]” (644). Sin embargo, considero que esos clásicos inventados no solo resaltan la predilección autoral por la creatividad. Los fragmentos de libros apócrifos introducidos revelan un patrón o pauta en ellos, una especie de espejo que refleja los puntos ciegos del hallazgo forense y lo no dicho acerca de la *emocionalización* de la vida pública o la falta de ella. Sospecho que la biblioteca tiene, entonces, la función de un marco interpretativo. Como todos los libros introducidos a la trama principal tratan sobre violencia—recorren linchamientos, secuestros, maltratos físicos y abusos sexuales— el eje temático estructura y revela intensidades relativas al trauma.

Mi postura con respecto a la representación de la violencia es que la biblioteca gravita en el encuentro entre el palimpsesto e hipertexto (Barbero 47). Por tanto, creo necesario escudriñar la manera en que la violencia se desvanece al *cotidianizarse*, cambia de orientación, y se vuelve residual. Los textos incrustados hablan de un pasado borrado (silenciado) que emerge tenazmente en el presente. Aunque las novelas apócrifas bombardean imágenes violentas en múltiples demostraciones, los personajes apenas si reaccionan a las condiciones limítrofes. El montaje de conexiones en red permite, por tanto, el análisis de la violencia en el campo simbólico, arraigada en el mandato de masculinidad⁸ y sus consecuencias fatales presentadas a manera de *zapping*⁹. La

⁸ “El mandato de masculinidad exige al hombre probarse hombre todo el tiempo; porque la masculinidad, a diferencia de la femineidad, es un estatus, una jerarquía de prestigio, se adquiere como un título y se debe renovar y comprobar su vigencia como tal” (*Contra-pedagogías de la crueldad* 40).

⁹Cambio rápido y continuo del canal del televisor por medio del mando a distancia o control remoto.

variación vertiginosa e hipertextual de eventos violentos da cuenta de una realidad caracterizada por la alienación de los sentidos y la baja empatía.

Porque el tema central que nos ocupa es la representación de la violencia, acudo a Jacques Rancière para repensar lo que significa ser un espectador de eventos traumáticos. Según el filósofo francés, un espectador “permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que la recubre” (10). Se despliegan con esta definición dos problemáticas cruciales para *El último lector*: la ignorancia y la pasividad, plasmadas en forma de desinterés literario e inacción. Puesto que el espectador viene a estar separado de la capacidad de conocer y del poder actuar, se busca un espectador convertido en participante activo, en investigador observante de fenómenos e indagador de causas. Siguiendo a Antonin Artaud, Rancière propone que el espectador “debe perder toda distancia” (12) para salir del embrutecimiento causado por el embeleso de la apariencia.

Me baso en el estudio minucioso de *collages*, entendidos como dispositivos críticos, realizado por Rancière, con el objetivo de estimar la función de textos superpuestos en la narración. Si bien la conexión entre distintos textos acentúa su heterogeneidad, la superposición desenmascara para el lector una realidad que no puede o no quiere ver, por saberse responsable de ella. La pluralidad de textos afines es sintomática de una falta de compromiso por parte del espectador y sus bajos niveles de empatía, en tanto que la violencia representada es atenuada, empequeñecida en su sobreexposición. Citando al filósofo alemán Peter Sloterdijk, Rancière denomina a este proceso, resultante de la modernidad, “antigravitación”. Más allá de las invenciones técnicas que han permitido al hombre conquistar el espacio, la *antigravitación* se refiere a la minusvalía del sufrimiento, la amargura y la miseria, menoscabadas en la realidad (35). El feminicidio, junto con otras violencias, se trata como un fenómeno baladí, un asunto sin peso

ya incorporado a la vida diaria. La violencia, en su condición de baratija, es propuesta mediante una estructura que la enmarca y la reduplica a fin de estimular una conmoción.

Para delinear la forma de la ficción especular, la narración marco y enmarcadas, tomo prestado el término *embeddedness* (*incrustación*) que emplean tanto la socióloga Saskia Sassen (*Expulsions* 2009) y el economista Karl Polanyi, con el objetivo de relacionar/integrar prácticas económicas a instituciones sociales, o desvincularlas. Este concepto facilita el análisis de la traslación de sentido de una trama a otra, formando redes o circuitos narrativos. Sassen se aproxima a la *incrustación* a través del estudio de las grandes compañías, observando cómo estas tienden a subarrendar servicios—legales, contabilidad, calificadoras de riesgo, telecomunicaciones—en redes de ciudades localizadas en distintos países, lo cual crea circuitos trans-fronterizos. Sassen llega así al concepto de la *ciudad-global*, un espacio organizado a partir del incremento de movilidad, la apertura del mercado nacional a empresas extranjeras y el debilitamiento de lo nacional. Por mi parte, al aplicar el concepto de *incrustación* me interesa también la formación de circuitos, puesto que la novela se presenta como una caja llena de elementos prefabricados (“kit”) que hace trabajar al lector para armar y entender un proceso operativo a gran escala.

Por último, siguiendo los estudios carcelarios de Segato, percibo en las narraciones incrustadas, un conflicto para enunciar los actos violentos. En la cárcel, Segato lleva a cabo ejercicios comunicativos con los reos; el más exitoso es el *mamulengo*, un *taller de la palabra* en el que se interpela al interno a que relate su historia con la ayuda de títeres. La conclusión ofrecida es que lo que no se puede decir en primera persona, es posible mediante la duplicación. La duplicación es el elemento que le facilita al reo la incursión en el autoanálisis de las condiciones que propiciaron el crimen cometido. Aquello indecible en la trama principal encuentra su manera de presentarse a través de las narraciones incrustadas.

1.2 Crímenes estructurales y su hermenéutica

Una biblioteca puede considerarse como un ente físico, dinámico y fluctuante, oscilatorio a causa de las adquisiciones, préstamos, intercambios y pérdidas propias de una colección pública, “concluido este ciclo vital, la biblioteca pierde la mecánica íntima que la gobernaba y pasa a un estado de hibernación que le otorga la característica final de legado póstumo” (Rosato y Álvarez 46). En *El último lector* localizamos una biblioteca pública-en-principio que se rehúsa a préstamos, una colección vetada de nuevas adquisiciones a petición del gobierno. Dada esta falta de circulación, una parte de la crítica se ha enfocado en resaltar la caducidad del libro como objeto de uso (Abeyta 415-436, Domínguez Michael 644-646). Sin embargo, habría que preguntarse, si el autor concibiera al libro como un objeto caduco y precario, por el que nadie se interesa, ¿por qué publicaría *El último lector*, *Olegaroy*, *La ciudad que el diablo se llevó*, y otros tantos? ¿Serían, acaso, vagos destellos de nostalgia?

Es entendible que, al perder focalización el cadáver sobre el que gira la trama de *El último lector*, al atenuar su representación directa y despremiar su búsqueda, el lector tradicional se enfoque en el estancamiento literario referido y lo entienda como un reflejo directo de la renuencia letrada acaecida en la sociedad mexicana actual donde, según el INEGI, únicamente el 41% de la población alfabetada se dio a la tarea de leer apenas un libro¹⁰ durante el 2020, porcentaje en constante decrecimiento. Este enfoque mimético sobre la caducidad del libro dejaría de lado la abundante violencia de la trama o simplemente la asumiría como parte del humor negro. Empero, cada vez que Toscana toca el tema del desinterés literario, coexisten singulares condiciones de violencia. Por ejemplo, en *Olegaroy* (2017), el padre Fabián planea dejar el sacerdocio y volver a su pueblo natal para enseñar a los niños a leer y escribir (245). Previo a su misión educativa, ha

¹⁰ https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2020/EstSociodemo/MOLEC2019_04.pdf

sido confesor de un feminicidio. Como sacerdote, está atado al sigilo sacramental, y sin embargo le preocupa ser apto de informar con rigor lo ocurrido; forcejea “con la incapacidad de la palabra para precisar” (*Olegaroy* 243). Su misión alfabetizante deriva de enseñar a leer un fenómeno social con precisión.

En contexto, la falta de lectura es acompañada de delitos de género solapados por el silencio y la complicidad entre hombres, como queda estipulado en un encabezado de periódico en *Olegaroy*: “Sacerdote encubre asesinato” (217). Anterior al servicio alfabetizante en su pueblo natal, el padre Fabián pasó tiempo recostado en el mismo colchón donde ocurrió un feminicidio y fue cómplice en el robo del cadáver, un acto propuesto a medio camino entre la apertura del Santo Sepulcro y la instalación artística, titulada *Alfombra Roja*, de Rosa María Robles¹¹, dispuesta por cobijas manchadas por la sangre de los cuerpos asesinados, envueltos en ellas y enviados como mensajes de terror entre la mafia. La misión pedagógica del sacerdote está, como vemos, enmarcada por un acercamiento de primera mano a la violencia de género.

Asimismo, en *La ciudad que el diablo se llevó* (2012), Toscana representa el tema del desinterés literario con una imagen de profunda desconexión, ruptura enmarcada por la vigilancia del estado. Féliks compra un aparato de clave Morse y manda un mensaje al vacío: “había enviado sus palabras al infinito y no había quien las escuchara” (42). Dicho mensaje es únicamente atendido por funcionarios del gobierno, quienes secuestran, torturan y amenazan al emisor. Efectivamente, en varias obras observamos tecnologías de poder que reducen el hábito de la lectura. Los libros se extravían, son confiscados o censurados. A contrapelo, fuerzas sociales sujetan a los personajes toscanianos, quienes encarnan una avidez por la narración. Ya enfrentado a su total miseria, una

¹¹ Ver detalles de la obra artística en “Encarnaciones poéticas. Cuerpo, arte y necropolítica” Ileana Diéguez Caballero, *Athenea Digital* - vol. 18, no. 1: pp. 203-219 (marzo 2018) -Tema Especial.

súplica emanada por Féliks reafirma su apetencia literaria: “Señora, quiero que me cuente un cuento” (*La ciudad que el diablo se llevó* 216). En conjunto, Toscana programa la aspiración de llevar a costas un mensaje y que este logre ser transmitido, a su vez, por otros, a pesar de las trabas. Tal aspiración suele ir acompañada de sucesos (masacres, guerras, terror, exterminación) que la resisten.

Advertimos que un elemento clave en el imaginario creativo de Toscana es el declive en el interés por la lectura, empero, este acontece junto a fenómenos como la violencia contra la mujer y los crímenes de Estado. Para el filósofo Jacques Rancière, este tema sería concebido espacialmente: “el saber no es un conjunto de conocimientos. Es una posición” (16). Lo acentuado es una posición de desinterés y marca la incapacidad de traducir los signos de la violencia, imprecisos, a signos de valor. Las obras de Toscana insisten no solo en una falta general de educación ante los crímenes de género, “el *saber de la ignorancia*” (Rancière 16), sino que, como arte crítico, se coloca en la frontera entre el pensamiento y la acción, sin caer en la dialéctica ni precipitarse hacia un fácil pragmatismo. Sus obras buscan eliminar la distancia que imposibilita leer o asimilar el dolor del Otro. Podría pensarse al desinterés literario, metafóricamente, como una venda en los ojos que impide leer los mecanismos de una sociedad violenta y esa carencia de lectura social interviene en el desinterés por el sufrimiento, en la pasividad. Un ejemplo claro de dicho distanciamiento separa a Lucio de la víctima injustamente inculpada: “Me da lo mismo si se desangró en su celda o a la orilla de la carretera o si están esperando mi firma para clavarle un cuchillo junto al esternón” (*El último lector* 165). Ostensiblemente, se exhibe un escenario donde es forzoso plantear en otros términos los hechos violentos, mostrarlos desde otros ángulos, a fin de que el espectador abandone su posición de entumecimiento, parálisis producto del sobre-estímulo.

Debido a la sobre-exposición de estímulos, la violencia se trata por medio de decisiones proxémicas de acercamiento y alejamiento. Al sacar el cadáver de Anamari del pozo, Remigio anuda una soga y percibe en ella, en vez de un simple lazo, una horca (12). El significante se traslapa con otro relativo a la pulsión de muerte. En las palabras y objetos asoma un trasfondo violento percibido desde el sesgo, contrapuesto a la reacción sensible suprimida frente al cadáver “le sorprende no sentir asco” (12). Así como su padre ha invalidado una reacción emotiva frente al anciano torturado, Melquisedec, también Remigio evade un verdadero acercamiento emocional, y llega a comparar la inmediatez de la niña muerta con haber encontrado un coyote ahogado años atrás. Frente al escenario cruento, estos sujetos presentan una mínima amplitud de percepción. Al quedar indemne en vista del cadáver, Remigio niega el contacto real y se formula una lógica hiperbolizada de héroe: “imposible renunciar así de fácil al eterno sueño de salvar a una muchacha” (12). Con un par de imágenes, el narrador muestra una decisión proxémica de alejamiento con un sujeto que, cegado por el peso de la abstracta heroicidad, desatiende la obligación moral de reportar el cadáver a las autoridades o familiares, y lo acapara.

Resulta coherente el salto que da la narración después del hallazgo, en vez de continuar con la búsqueda del asesino, la trama toma otra ruta al incrustar un libro apócrifo con otros personajes: una historia de vaqueros que, si bien se aleja del cadáver, tiende un puente a este mediante una deuda emocional y mediante la complicidad misógina. Así como Lucio bromea con la ocurrencia de Remigio de escamotear un cadáver, los personajes de la historia leída siguen este comportamiento: “Le hablé de una ramera que había conocido en México, y Tom rió con cada frase [...]” (15). *El último lector* captará en estos saltos narrativos una representación del feminicidio por medio de referencias literarias y calcos de ideologías afines. De esta forma, la ficción especular enseña a leer un fenómeno atravesado por un orden de estatus, posiciones

fraguadas en un campo simbólico. A manera de *collage*, son incrustadas tramas de novelas que explican las condiciones que propiciaron el asesinato de Anamari.

Una dificultad para leer este crimen de género es que no hay posibilidad de conocer a la víctima sino mediante re-apropiaciones de otros relatos. Anamari está trasapelada en el archivo de su doble, distanciada de sí, incluso confundida con el nombre de “Babette”. Sin embargo, a pesar de habitar esferas sociales distintas, comparten un sistema de justicia aletargado que las minimiza. Babette escapa de una muchedumbre, toca a una puerta pidiendo auxilio y es desaparecida sin dejar rastro. El final de su historia está vagamente sellado tras una puerta y aunque Remigio critica: “una historia no puede terminar así” (31), Anamari y Babette comparten una finitud prematura promovida por una justicia cruzada de brazos. El culpable nunca aparece y es solo lacónicamente perseguido. La escueta pesquisa judicial se lleva a cabo sin verificar hechos. Lucio, cómplice del delito, sugiere paralelos entre las tramas de sus libros y el caso investigado por el teniente Aguilar (62-3), hasta que lo confunde. En voz alta, Lucio lee una novela y los policías toman su lectura como una cartografía del crimen ocurrido.

Este precario método de escudriñamiento ante un feminicidio da la impresión de ser pura fábula, sin embargo, se acerca más a la realidad de lo pensado. La misma precariedad se ha demostrado en la investigación de feminicidios en Ciudad Juárez, con negligencias palpables en todas las fotografías de archivo inservibles, mal enfocadas y mal iluminadas, o en la falta de correspondencia de los cuerpos con los expedientes de investigación, como sería el caso de Anamari-Babette, pero sobre todo por una carestía en la lectura sobre el patrón delincencial. Así como en la ficción acuden policías de otros pueblos a tratar de resolver el caso, en 1995 un equipo de expertos capitalinos, compuesto por criminólogos, analistas y detectives, viajó a Juárez para ofrecer apoyo a las autoridades locales. El grupo se dio cuenta rápidamente de que “los expedientes

carecían de la formalidad y el rigor necesarios” (González Rodríguez 78). La pobre investigación previa demostró basarse en prejuicios machistas, entelequias sobre la pureza de la mujer y otros supuestos valores cívicos perdidos. Los policías encasillaron a las víctimas como prostitutas o drogadictas, es decir, como muertes no dignas de ser lloradas, sujetos que no son completamente reconocibles como sujetos (*Marcos* 17-8). Viéndolo de cerca, justo como en *El último lector*, los policías e investigadores se basaron también en la lectura en voz alta de otro, ya sea la Iglesia, la prensa, sus jefes, u otros hombres, para explicar el fenómeno de violencia e inventar culpables. Se basaron en una ficción o ellos mismos la conformaron, como menciona Sergio González Rodríguez en las conclusiones de *Huesos en el desierto*: “El Estado de derecho en México sería una ficción” (253). La misoginia les nubló la vista, impidió ver la verdadera naturaleza de los crímenes o siquiera interesarse en ellos.

De esta manera, el desinterés literario indicado en la obra de Toscana vendría a simbolizar, de manera metafórica, una ignorancia que abarca desde la literatura hasta los alcances y mecanismos de la violencia de género, ni siquiera reconocida como tal. Como personaje principal de *El último lector*, Lucio, cuyo nombre refrenda un portento lumínico, debería arrojar luz sobre las penumbras del feminicidio. Sin embargo, la perspectiva de Lucio es inservible para aclarar un crimen del patriarcado pues su primer acercamiento a cualquier mujer se limita a la evaluación de su cuerpo. Por mencionar un ejemplo entre muchos, en un rápido atisbo, Lucio morbosea a una empleada de gobierno que visita la biblioteca, y juzga, de inmediato, junto con Remigio, que la mujer “es indeseable [...] por la excesiva cadera y poco pecho” (162). El narrador se adentra en los pensamientos machistas de Lucio y llama la atención a la expedita transferencia de una ideología, ya asumida por su hijo, quien reproduce comportamientos de asedio y morbo.

La relación entre Lucio y Remigio ejemplifica eso que Rita Laura Segato llama “mandato de masculinidad” (*Contra-pedagogías* 15), la primera lección de jerarquía acerca del cuerpo-cosa de la mujer. A juzgar por la morbosidad y la recurrencia de estos juicios, Lucio manda a Remigio, cuyo nombre significa “remero”, el galeote o “forzado”, a interiorizar prácticas y políticas misóginas, dando rienda suelta a fetiches sexuales de pedofilia. Tengamos en cuenta que, en el sitio donde es enterrada la menor, reverdece un árbol de aguacates. Remigio recoge los frutos, los lleva a su cama “y se tiende con ellos. Les ofrece caricias, lisonjas” (57). Cuando el padre descubre la viciada escena, esa habitación salpicada de verde donde, si las manchas fuera rojas, “parecería el escenario de un feroz crimen” (144), la comunicación entre ellos desemboca en una simple broma relacionada al desempeño sexual. El narrador emplea el condicional, “parecería”, en relación al crimen, porque es una fruta y no sangre lo que mancha las sábanas, sin embargo, Remigio—textualmente—reduce el cuerpo de la mujer a una cosa. En ese pueblo azotado por la pobreza, encuentra una manera de seguir consumiendo, un gozo narcisístico de la cosificación de la vida, y comparte con su padre la satisfacción de haber consumido hasta la última pulgarada un cuerpo.

La lección de jerarquía masculina demanda una necesidad de titulación, que el hombre se pruebe hombre frente a otros, que muestre su “piel dura” frente a sus árbitros. La antropóloga Segato llama a los co-partícipes de esta titulación—presentes o supuestos— “interlocutores en la sombra” (*Las estructuras elementales* 41). Los intercambios comunicativos entre hombres, como sus silencios, definen las condiciones propicias para la impunidad de un asesinato. Cuando Lucio imagina a un interlocutor con intenciones de raptar a Anamari, las justifica: “una niña hermosa [...] muy bella, y por lo mismo se antoja robársela [...] si lo hubiera hecho un muchacho se entiende, pero no un anciano como Melquisedec” (127). En ese soñar despierto aflora, además de

una lealtad inquebrantable para los de su grupo, una libidinización del cuerpo infantil reducido a un objeto de consumo, sacrificable. En tal caso, el interlocutor es solo una máscara, una excusa para revelar un diálogo oculto, pero traza con precisión una estructura de sujetos masculinos que anteponen, con el silencio cómplice, la categoría de género a la resolución de un asesinato.

El texto formula una sociedad donde la justicia depende de una corporación machista. Lucio excusa el crimen intuyendo que el abuso sexual es producto de una falta de contención, casi instintiva o natural, en los jóvenes. Nada más engañoso que tal juicio. Los abusos sexuales son crímenes de poder, “es el poder lo que se esconde detrás de la testosterona [...] la dimensión libidinal es la que menos ayuda en la comprensión de los crímenes de género” (Segato 49). Como prueba de ello, Lucio pone el énfasis ambivalentemente en el sometimiento del verdugo a la víctima o en la (absurda) situación inversa donde es la víctima quien figura “ambiciosa de piel y poder” (151), como si pudiera sacarle algún provecho a su violación. Incluso en tal situación incoherente, el poder está en el centro, no el libido. Aunque Lucio trate de justificar el feminicidio en términos de apetencias corporales, queda claro, desde su propia lógica, que la excusa emana, simple y llanamente, de la organización corporativa de la masculinidad.

Como conclusiones de este segmento, la dificultad para leer crímenes de género es metaforizada mediante el declive en el interés general de la lectura. Es arduo el acercamiento a la víctima pues la narración es mayormente conducida por sujetos vedados de alcance emocional, regidos por bajos instintos y por la necesidad de probarse hombres ante sus pares, en un pueblo sin ley que necesita la intervención de poderes externos, aunque esto no hace sino visibilizar la ineptitud del sistema de justicia. Aunque el cadáver parezca marcar el devenir de la ficción, este pierde tanta importancia que al final lo único a rescatar es un fenómeno discursivo en torno al destino de entes ficcionales. Tal desvío coexiste con la incapacidad de leer las condiciones

causantes del feminicidio, propuestas en la simplicidad mono-causal del libido. Entre padre e hijo asoma la estructura-criadero de hombres misóginos y violentos, elementos enmarcados por la impunidad del crimen. La relación padre-hijo evidencia también el “mandato de masculinidad” que hace por reducir a la mujer a la condición de objeto y que cede a la víctima un papel de secundariedad, incluso tendiendo a la borradura total. Como evidencia de este imperativo estructurante, *El último lector* incluye múltiples “interlocutores en la sombra” reflejados en cada libro incrustado, a manera de *collage*, que versa sobre violencia de género.

1.2.1 El monumento atroz del feminicidio, necro-memorias

“Maupassant desayunaba a menudo en el restaurante de la Torre,
pero la Torre no le gustaba:
‘Es—decía—el único lugar de París desde donde no la veo’”
Roland Barthes, *La Torre Eiffel*, 57

En *El último lector* lo “emocional” no se opone en modo alguno a lo “racional”, sino en todo caso a la insensibilidad, que aparece como un fenómeno patológico. Incluso la madre frente a la fosa de su hija asesinada destaca por su alarmante letargo. Después de librar múltiples obstáculos burocráticos, la madre de Anamari acierta con la tumba de su hija, mas su respuesta emocional es vaporosa, grácil: “visitará la tumba en silencio, sin ganas de escarbar, sin buscar venganzas o culpables más allá de Melquisedec” (144). Contra-arquetípicamente, la madre con una hija desaparecida se detiene frente a su tumba sin corroborar pruebas, pasiva, indiferente. En contraste a un caso real como el de Marisela Escobedo Ortiz, madre de Rubí Marisol Escobedo Fraire, quien caminó kilómetros para protestar, recorrió México dando a conocer su historia de impunidad y frente a la incompetencia de las autoridades, investigó y encontró al asesino de su hija, exigiendo justicia hasta el día que recibió un disparo en la cabeza por el Cartel de los Zetas¹², la respuesta anodina de la madre de Anamari genera difidencia. Achacar tal apatía a la ficcionalidad del libro, o al absurdo que parece regirlo, desatendería la sinuosa correspondencia entre “pasividad” y “pasión”, palabras que comparten la misma raíz latina: “sufrimiento” (*passio*) (Ahmed 2). En un estado de contra-emergencia, la pasividad materna podría no estar ausente de emoción sino cambiar la orientación emocional hacia otro lugar, lejos de agresores.

Un elemento clave del texto es la propensión a manipular las condiciones sociales de la historia a conveniencia, vivirlas a contrapelo: “modificaron tantas circunstancias de esa batalla que

¹² El caso es analizado a fondo en *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, un documental del director mexicano Carlos Pérez Osorio. Aborda el caso de Marisela Escobedo Ortiz, activista mexicana asesinada en 2010 mientras protestaba por la injusticia en el feminicidio de su hija Rubí, ocurrido en el año 2008.

acabaron por convertirla en otra, con diferentes adversarios [...]” (68). Con base en esta permutación histórica, se podría hipotetizar que los habitantes del pueblo de Icamole se hacen continuamente las siguientes preguntas: “¿De qué hay recuerdo?” y “¿De quién es la memoria?”. Las mujeres que manipulan la herencia cultural de Icamole le quitan centralidad a otros hechos historiados por el gobierno y le otorgan un lugar imprescindible a su historia contra-hegemónica, de resistencia. Modifican las circunstancias de la batalla porque resguardan, a pesar de ésta, una formidable capacidad de lucha propia. Contra la historia académica, forman un nuevo comienzo, toman la iniciativa. Emprenden por sí mismas una cadena de acontecimientos e interrumpen un proceso social e histórico: “las mujeres de Icamole prefirieron hablar de las aguerridas esposas, ancianas y vírgenes que habían salvaguardado su honra con uñas y mordidas” (68). Lejos de un simple arraigo de valores tradicionales hetero-patriarcales, impera en el discurso el afán de preservar la multiplicidad de historias. En juego está no solo un dato más para los libros, ya que desde el contexto del trauma en la violación sexual, la memoria emerge como pregunta y evita la repetición sempiterna en el corazón de la catástrofe.

Ya la escritora feminista Chimamanda Ngozi Adichie ha propuesto que ninguna persona, ninguna cultura o nación tiene una sola historia. En cuanto creemos que sí, que se puede tener una historia que explica el devenir de una sociedad, eso significa que ha triunfado el enemigo. Es preferible una postura que circunscriba “historias de encuentros y desvíos [...] un ir y venir continuo de personajes que llegan y se van” (Adichie 17), cuyas condiciones están siempre por alterarse. Al cambiar las circunstancias de la historia, las mujeres de Icamole se deshacen de categorías rígidas y de discursos hegemónicos, cuestionan la historia del progreso único y del pensamiento único. Así también la madre de Anamari se aleja del estereotipo de la victimización, optando por conservar un recuerdo propio de su hija, lejos de ese pueblo sin ley. En conjunto,

enseñan que la verdad hay que relatarla, producirla. Demuestran estar indigestas de un eje fiscalizador de cuerpos en su forma social especializada: la memoria (Bergero 116). Intervenir en los procesos de memoria concierne al cuestionamiento de aquello que parece darle sentido la realidad: ¿Cómo desbandarse de un eje estructurador sino estando adentro de él?

Recordemos la peculiar manera del autor Guy de Maupassant para escapar del alcance de la Torre Eiffel. El francés estaba harto de su presencia abarcadora, cansado de su poder de estructurar todo a su alrededor, independientemente si las edificaciones contiguas fueran anteriores o posteriores. Desde la Torre, la vista le concede al espectador la posibilidad de organizar una historia sobre el plano de la ciudad. Ese objeto local que mira y es mirado alrededor del mundo, pertenece a “la lengua universal del viaje” (Barthes 58). Como es la estructura más alta, parece que el Museo de Louvre y la Catedral de Notre Dame se han puesto en fila, de acuerdo a la Torre. Maupassant repugna no poder escapar de ese eje que puede ser visto desde cada esquina y azotea. La única solución posible de escape, paradójicamente, es estar dentro. En las últimas décadas, la violencia de género y del crimen organizado en México se han convertido también en un eje estructurador que delimita el horizonte, *una lengua universal de viaje* hecha de reportajes y conferencias a nivel global sobre asesinatos en serie, derechos humanos, campañas de prevención, políticas de la sexualidad. Convertidos en monumento—conforme a su significancia de advertencia, recordatorio o memoria—los feminicidios son ya emblemáticos de México. Da la impresión de que el narrador de *El último lector* relata un cuerpo asesinado precisamente para evitar verlo. El cadáver aparece brevemente al inicio y luego desaparece sin dejar rastro, interrumpido por otras narraciones.

La madre de Anamari desea que el nombre de su hija pase a la posteridad, aunque sea cambiándole de nombre a una institución, porque la fe en la justicia tradicional la ha perdido por

completo: “en vez de buscar evidencias me miran las piernas” (105). Al saberla inútil, su sed de justicia no va por el camino de desenterrar aquello que ha desaparecido, se conforma con cambiarle el nombre a la biblioteca, quitándole su rol de eje estructurador. Está encaminada a revelar las marcas de un proyecto, de algo que hubiera podido revelarse. Con este gesto puede trasgredir lo esencialmente estatal pues la biblioteca corre a cargo del gobierno y transgredir también la facultad de memoria en la esfera pública; ella exige recusar la historia monumental, misma que criticaba el filósofo alemán Friedrich Nietzsche¹³, la historia de anticuario que se dirige a la grandeza del pasado, propuesta para mantener continuidades. Sin embargo, hay una tensión entre el deseo del bibliotecario de que los libros se vayan a la tumba junto con él y el deseo de la madre de re-nombrar a la biblioteca como su hija con el fin de enfocar la historicidad hacia Anamari, como una mínima compensación para la víctima del feminicidio de mantenerse viva en la memoria pública.

Aunque la falta de justicia es angustiosa, igualmente inquieta el hecho de la memoria se deniegue. El nombre de la menor no pasa a la posteridad, eliminando cualquier posibilidad de co-sufrimiento (Ahmed 21). El mensaje es claro. Para el “Deus ex machina” gubernamental, la contrariedad descubre un orden de dominación patriarcal impuesto aún en el más mínimo detalle: “Anamari es un bonito nombre para una niña, pero en un edificio apenas alcanza para una lonchería” (152). La insensibilidad llega al grado de mofarse, ridiculizar al doliente y negarle el mínimo consuelo. La falta de derechos naturales resalta un tipo de poder que ordena los cuerpos y define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir. Se evidencia, con la negación de memoria o el espacio público, un orden de lo visible y lo decible “que hace que tal actividad sea visible y que otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como

¹³ En la *Segunda consideración intempestiva*, Friedrich Nietzsche aborda explícitamente el tema de la historia. Trata del papel de la memoria en la historia, pero también del olvido, que resulta fundamental para la sobrevivencia humana.

perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (Rancière, *El desacuerdo: Política y filosofía*, 44-45), encerrando a los cuerpos en determinadas capacidades ya establecidas desde antes.

La política en Icamole acontece como un accidente recurrente en las formas de la dominación, manifiesta en sí misma la pura contingencia del orden. Icamole contiene la “historia y prehistoria” (119) de una localidad predadora. Sintéticamente, en un enunciado, el narrador superpone imágenes de la Revolución mexicana, un ictiosauro—reptil extinto del Cretácico—devorando un pez, y el homicida llevando a rastras a su víctima (119). En ese espacio ultra-reducido se acumulan actos violentos esparcidos a través de una prolongación histórica cuyo origen no alcanza a distinguirse claramente. Cuando hablamos de los feminicidios en la frontera norte de México, ocurre algo similar. Se otorga simbólicamente la fecha de 1993, mas los estudios periodísticos arrojan fechas anteriores, sin un umbral claro.

Nos adentramos, pues, en la concatenación histórica del feminicidio. El aparato textual abre la discusión al papel de la ficción en el borrado de la frontera con la realidad. Como monumento a la necro-política, el narrador resalta un tema fosilizado-ficcionalizado por las autoridades, quienes inventan culpables y archivan casos sin darles el seguimiento adecuado. La gran atalaya edificada con actos violentos muestra un panorama histórico de barbarie, un panorama que, como Maupassant hace con la Torre Eiffel, es cuestionado desde adentro.

La inclusión textual de distintos géneros: novela rosa, *westerns*, traducciones rusas, de suspenso, etc., donde se resalta la violencia contra la mujer cuestiona, en *El último lector*, la categoría de género, resultando en irónico discurso falogocéntrico. La centralidad de lo fálico y la dominación en la primacía del *lógos* ensombrecen la matriz textual de la novela, el feminicidio. Abordar el feminicidio obliga a buscar cómo el discurso mediático y social desestima y oculta el monopolio de asesinatos que ha ocasionado el mandato de masculinidad. Como menciona la madre

de una de las víctimas de feminicidio, las autoridades buscan la salida más fácil para concluir una investigación¹⁴. La ficción especular reclama el pensar en los mecanismos que colocan a la violencia de género en términos de segundidad, como han hecho las autoridades al enunciar esta problemática como casos aislados y culpar a las familias de las víctimas de negligencia.

No se ha terminado de limpiar la imagen de la víctima ofrecida por los medios, en el inicio de los hallazgos forenses, descrita como una mujer de doble vida o de costumbres libertinas, quien solía encontrarse con su verdugo en los antros y bares de la ciudad. Las indagaciones policiales arrojaban por ley el perfil de una mujer polígama y/o alcohólica, independiente y gárrula. Ante el juicio moral, por demás irrelevante, *El último lector* propone una víctima antitética al encasillamiento propuesto: una niña de edad escolar, raptada de día, en un pueblo pequeño. Sin embargo, aun a ella se le achaca una sexualidad precoz: “poseía la vanidad de una mujer mayor y gustaba de llevar vestidos ceñidos en la cintura, que mostraran un mínimo de pantorrilla” (29). Bajo ninguna circunstancia, queda claro en este contexto, la víctima puede ser completamente inocente. El discurso falogocéntrico encuentra excusas para lavarse las manos y estrategias para convertirla en parte de esa torre de actos violentos, inculpando a la propia víctima o excusando los crímenes como propios del devenir histórico.

Aunque es impresionante leer la falta de sentimiento de la madre frente a la tumba de su hija, su pasividad podría contener pasión y sería explicable dada una falta de confianza en la justicia. Ella evita re-victimizarse frente a los ojos de la autoridad, y de los posibles agresores. Su intento de cambiar de nombre a la biblioteca puede ser leído a la luz de implementar una resistencia frente al poder y a la historia hegemónica. Hemos tomado como ejemplo a la Torre Eiffel para pensar la manera en que un sujeto puede evadir un eje estructurador para alterar el devenir de la

¹⁴ El testimonio de varias madres con hijas asesinadas aparece en esta crónica de *El País* <https://www.youtube.com/watch?v=dPv0dQ2mWWQ>

memoria, quitándole centralidad a un hecho traumático. De manera similar a como otras mujeres permutan las agresiones sexuales ocurridas durante la Revolución mexicana por una narrativa propia que evita recrear el trauma de la violación, nombrar “Anamari” a la biblioteca implicaría que esta fuese recordada por circunstancias distintas a las de su asesinato. Sin embargo, la narración ni ese exiguo bálsamo concede. El cuerpo soporta, hasta en la muerte, la sanción del error.

1.2.2 Propiedades fractales: El trauma y sus réplicas

Cuando en la fabulación se modifican las circunstancias de una batalla para evitar el trauma causado por violaciones tumultuarias, o se intenta cambiar el nombre de la biblioteca para intervenir en la memoria pública, se recalca con ello el poder de la repetición. Cualquier norma—social, sexual, política, religiosa, etc.—solo funciona como un poder en la reiteración de su enunciación. En este tenor, *El último lector* trabaja con propiedades fractales, historias que se repiten mediante la independencia de escala y autosimilaridad, como mecanismos que protegen al reproducir las prácticas de vida que ponen en funcionamiento.

Lucio echa mano de los textos incrustados como si fueran oráculos, porque la autosimilaridad de estas narraciones con eventos de la vida diaria resulta categórica. Por ejemplo, lee en un libro el destino fatal de Melquisedec, quien fue retenido por la policía unos días antes bajo misteriosas circunstancias, y aplica las circunstancias de la tortura ficcional a la tortura real. Indignados, los oyentes protestan ante la información de dudosa procedencia y acusan al bibliotecario de embustero, a lo que Lucio responde: “También tengo una novela en la que la gente de un pueblo se reúne en la biblioteca para enterarse de lo que ocurrió con una persona que arresta la policía” (101). La realidad parece emanar de la ficción y no al contrario. Hay una novela que explica cada situación de su vida. Urioste precisa el término “fractal”¹⁵ para discutir este fenómeno: “un fractal es una forma que se repite, donde la forma de una parte del todo es similar a la forma de la totalidad. El todo se reproduce a sí mismo hasta el infinito en cada una de sus

¹⁵ Roger Penrose, matemático y físico inglés, propone el principio de auto-similitud en la “Teselación” o “suelo de baldosas”, un componente pensado como fractal. Penrose determina un patrón en escala y reglas de ensamble en diversas figuras (rombos, pentágonos) cuya cualidad no simétrica establece que cualquier región finita en una teselación aparece un número infinito de veces en esa teselación. Para una explicación amplia consultar: Ramachandrarao, P., et al. “On the Fractal Nature of Penrose Tiling.” *Current Science*, vol. 79, no. 3, 2000, pp. 364–366.

partes” (91). Piglia representa esta misma codificación por medio de una metáfora. Cuenta la historia de un hombre que esconde la réplica de una ciudad en su casa: “la ha construido con materiales mínimos [...] no es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia” (*El último lector* 11). La narración fractal consta de repeticiones textuales cimentadas con materiales de la trama principal. Estructuralmente, propone una manera de entender un tipo de ficciones que incrustan narraciones dentro de sí, que las explican reduciéndolas a su esencia.

La biblioteca en *El último lector* trabaja una espiral textual donde cada historia contada, incluso cada fragmento, tiene un calco novelesco y estos facsímiles animan a buscar euritmias y disonancias entre textos. Un ejemplo de ello aparece con la visita de la empleada de gobierno a la biblioteca para notificar a Lucio sobre su argüida participación en la muerte de Melquisedec. A fin de librarse de tal culpabilidad, el bibliotecario rememora un relato ficcional que refleja la situación en la que se encuentra: “durante una visita al zoológico el protagonista empuja a su compañero de escuela al foso de los tigres de Bengala. Pueden acusarme de empujón, diría más tarde, pero yo no devoré a Billy” (164). Lucio recurre a un relato que lo protege, se identifica con un grado de infracción mínima. Confronta un documento oficial, la carta mandada por el gobierno que lo inculpa y emparenta con el fallecido, contra un documento ficcional exonerador: su intención es desdramatizar la muerte, desentenderse. Lo traumático en esta clave, conforma un cuerpo extraño en el psiquismo en cuanto no puede ser integrado como experiencia y por ello busca cotejarse textualmente.

Una manera de aproximarse a la biblioteca de *El último lector* es concebir la manera en que los conjuntos temáticos de los libros apócrifos trabajan *en lugar de* la trama principal. Así deviene una “máquina perezosa” que exige del lector un arduo trabajo subsidiario “para colmar

espacios de ‘no dicho’ o de ‘ya dicho’, espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco” (Eco 38). El adjetivo “último”, proveniente del título, no se referiría entonces a una desaparición del libro como objeto, sino a una figura postrimera del lector únicamente afirmado en la reciprocidad textual y experimental. El título recomendaría evitar la ceguera causada por las luces de la hermenéutica tradicional, animando a la asimilación de los fractales, lo cual da una medida de complejidad de la estructura.

La crítica se ha ocupado, en mayor o menor medida, de la figura del lector, de las influencias autorales, de la obsolescencia del libro como artefacto, mas no del *modus legendi*, ni la significancia de la biblioteca como conjunto. Este estudio aborda esta inadvertencia, tomando en cuenta, a través de un juego de espejos, la diversidad del archivo narrado como diferencial para descifrar un conjunto de ideas. Lucio enumera las novelas apócrifas *La muerte de Babette*, *Calcetas rosas*, *Ciudad sin niños*, *El hospicio de los inocentes*, *La hija del telegrafista*, entre otras, para ilustrar casos de menores desaparecidos. Son auto-semejantes. Este cúmulo de novelas trabajan entre sí, ubicando en ellas un elemento en común: “en las novelas las niñas se hicieron para desearse, ultrajarse” (30), aclarando una posición de género conductiva “hablo de las novelas escritas por hombres” (30). Mediante este comentario se marca una “categoría” autorial relativa al género, el esqueleto de un canon falocéntrico: son narrativas donde el autor objetiva a menores. Es propuesta, como esencia textual de este cúmulo de novelas apócrifas, la interpelación de un poder constituyente, una teoría de sujeción que convierte a los autores masculinos en una máquina de respuestas por adelantado.

Frida Gorbach y Mario Rufer definen a este tipo de escritura como “texto-palimpsesto (un archivo que en su propio origen es también lo que silencia y lo que tacha y borrona)” (18). Aparecen reminiscencias de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, durante 1993 y 1995, y el

presunto involucramiento de un sujeto egipcio, llamado Abdel Latif Sharif Sharif, aprehendido por antecedentes penales por violación y abusos físicos en Estados Unidos. Con estos cargos, Sharif reunía las características necesarias para perfilarlo como asesino en serie: su extranjería. El periodista Sergio González Rodríguez recoge las palabras del gobernador en torno a este caso, subrayando su condición foránea: “la consigna oficiosa entre los cuerpos policiacos mexicanos era que el asesino en serie no podía ser un mexicano. Debía ser un extranjero. No había alternativa” (*Huesos en el desierto* 34). Comparable es la respuesta oficial en *El último lector*: “las autoridades nos piden que estemos atentos a cualquier cosa extraña, sobre todo si vemos un desconocido” (22). El sujeto criminal, como se indica, debe ser foráneo, indicando una preocupación por lo que ha venido en llamarse “el Otro”. El gobierno dirige la mirada hacia fuera; descarta la posibilidad de encontrar al asesino entre sus filas y crea la pantomima de una captura exitosa, a pesar de que los feminicidios—aún con él preso—continúan ocurriendo.

1.2.3 Desdoblamientos escriturales, análisis de vasos comunicantes

A fin de realizar un ejercicio que nos revele las bases de la violencia y la significación de sus múltiples manifestaciones literarias, hemos de estudiar los modos de incrustación textual, siguiendo a uno de sus más reconocidos exponentes, trazando semejanzas y desarrollos estructurales, entre *Don Quijote* y *El último lector*. Presto atención especialmente a la relación didáctica entre Don Quijote-Sancho y Lucio-Remigio, esta última empañada por mecánicas de dominación, así como el calco de Dulcinea en Herlinda, vínculo donde se reitera un hecho de codependencia: así como Dulcinea es creada voluntariamente para ser amada, porque Don Quijote tiene que amar para ser quien quiere ser, también Herlinda ocupa, despojada de valores caballerescos, el rol de deseo inalcanzable, sublimado, eternamente anhelado y eternamente negado (debido a una pronta muerte).

El *Quijote* “is a novel about reading novels” (Spires 23), tanto como *El último lector* se basa en la lectura de novelas. A pesar de la evidente diferencia en cuanto al contenido, Toscana desarrolla una trama basada en parodiar a Cervantes, escribiendo sobre un lector de novelas. Este dato no es arbitrario. Si tras leer una serie de novelas de caballerías, Don Quijote se concibe caballero andante, Lucio, después de catalogar una biblioteca especializada en novelas sobre violencia contra la mujer, westerns donde se arrastra a hombres por el desierto, etc., ¿no es factible que se comporte como uno de esos personajes que lee o que al menos se piense en ese tenor? La parodia mantiene un estrecho vínculo con la metaficción, en tanto le “facilita un espejo a la ficción” original (Urioste 97). Parodiar implica, en este caso, reflejarse en los textos leídos, a la vez que el calco deja espacio para diferencias.

Aunque Don Quijote y Sancho no sean padre e hijo, *El último lector* presenta un reflejo de esta relación didáctica y paternal en Lucio y Remigio. Si recordamos la escena en que el “Caballero

de la Triste Figura” aconseja a su fiel escudero sobre el comportamiento necesario para gobernar la ínsula prometida, le adjudica un apelativo filial: “Primeramente, ¡oh hijo!, has de temer a Dios, porque en el temerle está la sabiduría y siendo sabio no podrás errar en nada” (II, 42, 868), distinguimos que estas lecciones giran en torno a la comprensión, el honor y la virtud. En las antípodas, Lucio alecciona a su hijo sobre cómo esconder un cadáver, técnicas para infligir dolor y mantener el “pellejo duro”. Don Quijote y Lucio comparten, aun así, una voluntad proyectiva, al tiempo que Sancho y Remigio participan en una receptiva. Hablamos en términos generales, dado que los diálogos entre amo y escudero, como entre padre e hijo, influyen en ambas direcciones. Entrevemos, ante todo, una pedagogía en acción, un protagonismo esencialmente dual.

Como conclusión, advertimos un reflejo de Don Quijote y Sancho en Lucio y Remigio. Este reflejo se lleva a cabo con el fin de enfatizar la percepción deformada de la realidad. El feminicidio es a los personajes de Toscana lo que los molinos de viento a los cervantinos: una percepción diametralmente opuesta de la realidad, un choque entre lo mundano y lo épico, la verdad y la ficción. Tras un diálogo con su padre acerca de los libros y el cuerpo difunto que halló en su pozo, Remigio explica: “para mí no es narración, es la vida real [...]” (52). Sin embargo, cuando Lucio le pide que le narre cómo enterró el cuerpo de Anamari, declara: “Ahora mismo que me contabas cómo te deshiciste de Babette creaste mejor literatura de la que Santín podría soñar” (52). Para Lucio la línea entre ficción y realidad es difusa. Al narrar el entierro, Anamari se convierte en personaje de ficción, Babette, y en la mente del hablante, el suceso real se inserta en una lógica inventada por él. Equivaldría a decir que la mejor literatura no trata de mostrar la realidad como absoluto sino como una perspectiva de esa realidad, ya que el observador cambia lo observado. Spires considera que el modo metaficcional tiene lugar cuando un miembro de un

grupo viola el mundo de otro (el del autor ficticio, el de la historia o el del lector) (15). El hecho de que un miembro cruce de una categoría a otra, que Don Quijote lea sus propias aventuras o que Remigio siga al pie de la letra una novela como si fuera un manual de sepulturero, produce un trampantojo en que la ficción tiene efectos sobre “la realidad” o el relato marco.

Toscana usa varias técnicas adoptadas por Cervantes: la autorreferencia y el encubrimiento de la mano autoral, así como críticas a los estereotipos de género e identidad, y un tránsito continuo entre locura y sensatez. Como Cervantes, Toscana hace un “donoso escrutinio” en el que critica su propia obra: “Esto debe ir derecho a las tinieblas, *Santa María del Circo*, un melodrama sobre enanos y mujeres barbudas” (108). Precisamente, nombra a *Santa María del Circo* porque, similar a Don Quijote, es una obra en la que ocurren múltiples travestismos, donde se critica la sospechada ambigüedad rígida de los binarismos hombre-mujer, heterosexual-homosexual. La diferencia es que el español se concede el beneficio de la duda, mientras que el mexicano descarta por completo su trabajo. Y así como Don Quijote durante su visita a la imprenta, Lucio se muestra consciente de ser un personaje: “sabe que un escritor de ciudad [...] habrá de reducirlo a la nada [...] habrá de sepultarlo en las arenas del mar o del desierto cada vez que alguien abra la última página de *El último lector*” (190). La nota concluyente propone una poética de lectura que va en sintonía con la teoría filosófica de George Berkeley: ser es ser percibido. Lucio reconoce que solo existe mientras alguien lo lea.

En lugar de recobrar la salud mental, como Don Quijote, al final de la novela parece que Lucio se vuelve definitivamente loco por el hambre o la lectura, “cree en su imaginación que Herlinda, su mujer difunta, ha vuelto a vivir con él. En este sentido, ella se convierte en una especie de Dulcinea, producto del amor, la soledad, la imaginación literaria y la locura” (Abeyta 426). La comparación propuesta entre Herlinda y Dulcinea sobresale dado que en ambos casos se antepone

a la realidad un ideal de mujer: “Herlinda jamás será vieja” (146). Dicho ideal es pernicioso en tanto que Herlinda, joven inmarcesible, se vuelve “perfecta” ante la mirada consumidora del hombre. Lucio la distingue, antepuesta a reduccionismos basados en comportamientos sexuales liberales: “Hay mujeres de ciudad, sofisticadas [...] o putas, nada como Herlinda” (146). Es importante reparar en que Herlinda no tiene un diálogo hasta después de muerta. El prototipo de mujer representado es la que no habla, la que no envejece, la intachable. Como Aldonza Lorenzo, la campesina de Icamole es la encarnación utópica de la belleza y la virtud. Hay, por supuesto, una fantasía corporeizada en Herlinda que la conecta con Dulcinea y Babette. Gracias a este traspaso entre realidad y ficción, Lucio puede sustituir “la imagen de su mujer por la heroína de Rebeca por las tardes” (92). Sin embargo, este reemplazo afectivo deja entrever una ideología deletérea, ya que Rebeca, la de “falda corta y camiseta de tirantes”, la mujer que “es para algunas noches” (92), representa una muestra de alarmante equidad en la obsesión del bibliotecario al desechar tanto mujeres como libros.

La relación entre Herlinda y Dulcinea radica en que ambas mujeres propician en sus “parejas” un proyecto de vida. Don Quijote se lanza a la aventura caballerescas con el propósito de que el mundo entero exalte su nombre. Por su parte, Lucio construye un segundo piso en su casa para criar chivos, siendo éste el sueño de Herlinda. Así, Lucio comienza su carrera como lector de la mano de su esposa, quien “trajo el primer libro a su casa: *Cuidado integral de los chivos*” (92). Sin embargo, muy pronto encontramos diferencias abismales entre el trato mantenido por Lucio y Don Quijote con sus respectivas duplas. Mientras que el caballero insiste en proclamar a Dulcinea “Emperatriz de la Mancha” y entrar en batalla contra quienes pongan en tela de juicio su hermosura (I, IV, 18). Lucio, al enterarse del fallecimiento de Herlinda: “no le rezó ni le llegaron pensamientos sobre el alma o la vida en el más allá. Observó el contorno del cuerpo y se arrepintió

de no haberle hecho el amor la noche anterior” (93). Apático y lascivo, Lucio gestiona un duelo a la ligera al considerar a su esposa como un objeto reemplazable. La muerte tiene poca importancia al abundar, y como el resto de los asesinatos, no hay un sistema legal que investigue las causas de muerte, “a falta de certeza, en Icamole acabó por aceptarse que la muerte le llegó a Herlinda por un piquete de alacrán” (93). La narración enfatiza propiedades físicas: el cuerpo como materia aprovechable. Como Don Quijote, Lucio le inventa atributos corporales a su agrado y al final ambos sepultan el proyecto inicial: uno renuncia a las aventuras de caballería, otro vende a los chivos para construir la biblioteca. Sin embargo, a diferencia del caballero que vive de ideales, Lucio se mantiene en una personalidad frívola y cruel, enfocado en el consumo de cuerpos.

Los vasos comunicantes con *Don Quijote* revelan un problema grave, la continuidad de una ideología donde la libertad de la mujer amenaza, y donde hombres perpetúan ideologías atroces en que la mujer es percibida como extensión de posesiones y honra, además de proponer estándares de belleza inabordables. De Babette se remarca, por encima de todo, su piel tersa y blanca (29) y, cuando el bibliotecario recuerda a su difunta esposa, reconoce que “le importaba sobre todo la piel” (91), razón por la cual le impide que siga trabajando en el campo, con la intención de que no se convierta en “una de esas señoras de Icamole con callos [...]” (91). Con la más sombría naturalidad se justifica la opresión de la mujer, la desigual distribución de derechos y deberes. El poder se revela a sus anchas y ocasiona un daño psicológico, moral y emocional asociado al menoscabo del ejercicio independiente de la voluntad y la libertad de elección.

El feminicidio expone a los personajes a su exterioridad, a explorar correspondencias y solo mediante este espejo que reduplica se logra evocar emociones. Lucio se percata que habita las páginas de *El último lector*, que quizás la mujer que amó, Herlinda, sea solo una fantasía y lo infausto es que cabe la posibilidad de que algún día se tope con un libro titulado *La muerte de*

Herlinda (190) donde el final de su amada es tan siniestro como el de la *Babette*: “detrás de una puerta o por obra de un anciano que roba jóvenes esposas” (190). Este desdoblamiento escritural hace ver la realidad como ficción, o viceversa, y descubre las raíces comunes del feminicidio. En este caso, equiparar los destinos mortales de las dos mujeres ofrece claridad. Por un lado, la primera parte de la oración, “detrás de una puerta”, corresponde a la novela apócrifa *La muerte de Babette*, cuando una niña corre de una muchedumbre y toca una puerta para salvarse, mientras que la segunda parte de la frase, “por obra de un anciano que roba jóvenes esposas”, puede ajustarse a Lucio si recordamos que él: “se casó con Herlinda cuando ella era casi una niña [...]” (91). El miedo del agresor se siente cuando se ve reflejado en la contracara del crimen del que es partícipe.

Ya no solo se trata, como en las aventuras de la venta en el *Quijote*, de mezclar historias aleatorias a manera de caja china, sino que estas interactúan entre sí con el objetivo de revelar la violencia estructural. La trama evita encargarse de las condiciones del feminicidio o dar detalles concretos sobre el homicida evidenciando las barreras invisibles que dificultan testimoniar. Deja preguntas sin respuesta a forma de que las novelas apócrifas rellenen esta información de manera indirecta, especular. Urioste llama a este tipo de relatos, narraciones de segundo grado puesto que se integran a una narración, denominadas de primer grado, que las contiene (92). Dicha diferenciación es central para el análisis. Toscana inserta las siguientes narrativas de segundo grado: *Las nieves azules*, *La muerte de Babette*, *El pan de cada día*, *Los peces en la tierra*, *El otoño en Madrid*, etc. La novela conforma, a simple vista, un relato de relatos. Sin embargo, cada novela de segundo grado tiene injerencia sobre la narración en primero, llenando los vacíos que deja el crimen. Por tanto, podemos considerar a *El último lector* a partir de su modalidad fractal. Quiero detenerme en algunos de estos ejemplos para puntualizar su importancia en el “relato marco” del feminicidio.

1.2.4 Denuncias y desorden: Una gestión de la historia que elude la linealidad

Los peces de la tierra es una novela con chispazos naturalistas, del escritor apócrifo Klaus Haslinger, que narra la llegada de Fritz y Petra a un pueblo con paisajes bucólicos. Hasta ahí, parece solo una narración circunstancial. Nos interesa porque la relación entre Fritz y Petra refleja la relación entre Lucio y Herlinda. Podemos visualizar en su comportamiento, de manera fractal, un patrón en escala y reglas de ensamble. Lucio cuestiona la lectura dado que la trama semeja una excusa para describir un ambiente idílico, sin embargo: “la pareja arribó a un sitio que, a Lucio no le cupo duda, era Icamole” (34). Haslinger no hace mención directa a la ciudad, más allá de compararla con la Atlántida. Empero, como novela fractal, Lucio adivina una apertura en el texto, como si la realidad se reflejara o multiplicara en la novela que había estado a punto de censurar. Es la primera señal de un modo de lectura: la forma en que el presente influye en la manera en la que leemos. El mundo descrito por Haslinger y la aceptación de Petra: “viviremos en el fondo del mar” (34) se emparenta con el de Lucio: “me encerraré en mi biblioteca para ahogarme en el fondo del mar” (85). Urioste llama a este parámetro un “fractal espacial” (94), dado que se forma una simetría entre la realidad y la ficción que comienza por la descripción del espacio. La injerencia de *Los peces de la tierra*, además, se extiende a otros ámbitos. Al llegar a ese pensado paraíso, Fritz “apretó con excesiva fuerza” (33) a Petra, lo que ella reclama: “me lastimas” (33). El énfasis se pone en ese gesto, por lo que funge también como un “fractal temático” (Urioste 97) que remite a la violencia establecida a lo largo de la obra.

Los peces de la tierra anuncia desde el título una extrañeza a causa de lo aparentemente paradójico de seres fuera de lugar. Los personajes, descritos como alemanes, también están fuera de lugar en ese pueblo agreste y su tremenda desfamiliarización origina en las personas del pueblo un juicio de resquemor: “las novelas cuentan cosas que no existen, son mentiras” (35). Se nos

plantea un deseo de encontrar un registro textual de la realidad, un acercamiento total a los hechos que viven. Ese pueblo de no-lectores olvida que “la distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación” (Rancière 17). Los peces de la tierra significan los fósiles de trilobites; el título está señalando algo que ha dejado huella, algo que perdura a través de la historia. La novela enseña a hacer maleable la distancia entre lo contado y el contexto histórico. Y enseña también a percibir distancias y proximidades entre un “quebrantamiento”, como es el exceso de fuerza de Fritz para con Petra al sentirse entusiasmado, y otras formas de violencia de género que persisten a través del tiempo.

Otro ejemplo de reflejo o desdoblamiento ocurre en la novela *Vidas ocultas*, donde la violencia doméstica de la pareja protagonista establece un paralelo con Lucio y Herlinda. Lucio se decepciona al saber que a la madre de Anamari no le atrajo *Vidas ocultas* por un juicio moral. De hecho, cuando la madre de Anamari argumenta que la protagonista de *Vidas ocultas* debió marcharse después de recibir la primera golpiza de su marido, Lucio piensa que “podrían sentarse a discutir si Miranda merecía o no las golpizas, pero eso le parece irrelevante” (107-8). Irrelevante porque, al fin y al cabo, las palizas a mujeres no es un tema que le preocupe. E irrelevante también porque para Lucio esa violencia es perfectamente justificable por las razones adecuadas. Lucio personifica no una excepción sino un machismo estructural del que este personaje solo es una manifestación. De nuevo, el relato enmarcado comenta sobre el relato marco para señalar un problema generalizado de conciencia de género, lo que Butler llama “producto del contrato social heterocentrado”, cuyas normas han sido “inscritas en los cuerpos como verdades biológicas” (Preciado 18). Pero, ¿de qué sujeto emanan estas inferidas verdades y con qué propósito se inscriben?

La transformación discursiva-corporal ha sido formulada previamente en reiteradas ocasiones por Segato, quien explica que la violencia se expresa “en el cuerpo de las mujeres, y esta expresividad denota precisamente el esprit-de-corps de quienes la perpetran, se ‘escribe’ en el cuerpo de las mujeres victimizadas por la conflictividad informal al hacer de sus cuerpos el bastidor en el que la estructura de la guerra se manifiesta” (“Las nuevas formas” 344). Es importante recalcar que Segato clasifica la violencia de género en términos bélicos. Paralelamente, *El último lector* incluye la derrota sufrida por Porfirio Díaz el 10 de marzo de 1876, por lo cual fue llamado “El Llorón de Icamole”. La guerra, en la novela, está ligada al fracaso de la masculinidad ejemplar y dicho escenario consiente la violencia y la violación, otorgándole un trasfondo histórico, perpetuándola.

En *La vida en el campo de patatas* (138) se narra la violación y asesinato de una menor, insinuando la suerte de Anamari a través de un reflejo o narración fractal. El personaje llamado “Bobby Masterson” es una suerte de espejo para el gordo Antúnez, un personaje ignominioso en Icamole. De esta novela se extrae apenas una breve sinopsis: Bobby lleva semanas espiando a su prima Lucille y cierta noche, la ataca sexualmente y la mata “mientras le dice que la quiere y le pregunta si ella lo ama” (138). El narrador se detiene en las coincidencias entre estos personajes y los sobrepone: “se acerca al Bobby Masterson de Icamole” (139). Al mismo tiempo, se dice que a “Lucio no le hicieron falta explicaciones” (138) para la violación y asesinato de Lucille, y según el narrador, resulta “predecible” (138) porque Lucio: “Tienes tres complejos de pueblerino: contra los gachupines, contra los gringos y contra las mujeres” (116). La novela equipara la misoginia de Bobby, que termina en asesinato, a la de Lucio. El punto más importante de *La vida en el campo de patatas*, aleccionador, es ese señalamiento de actitudes machistas planteado de frente, sin tapujos.

Las nieves azules propone la separación de una pareja, por medio de la cual Lucio se ve reflejado con Herlinda. Únicamente se narra la despedida de una pareja en Rusia antes de abordar el tren que los separará. Ella “se arrepiente de hablar. Las palabras sobran. Si han de recordarse por ese último instante, más valioso es el silencio, la decisión de no llorar” (125). También, la separación de Lucio y Herlinda se hizo en completo mutismo: “mejor fue morir como lo hizo, en silencio” (158). Bronislava, la heroína, sufre porque “ya no se llevará un recuerdo lindo [...]” y Lucio se identifica plenamente: “lo mismo me ocurre a mí” (126). Como Ana Karenina, Lucio lee en el libro su propia vida, una especie de “destino personalmente dirigido” (Piglia 148). Por lo demás, el silencio como cualidad valuada en el marco de las relaciones amorosas vuelve a admitir trascendencia en estas ficciones.

El otoño en Madrid, quizá la más críptica de las narraciones enmarcadas, abre con unos meseros golpeándose con unas piernas de jamón, mientras un inmigrante africano los ve desde la ventana. Esta narración enmarcada incumbe principalmente porque genera una imitación de sensaciones corporales a partir de la lectura: Lucio se refleja en ese inmigrante que ve tras la ventana el derroche de comida, su función lúdica en la historia. Lucio piensa que “el sexo puede saciarse con imaginación [...] pero el hambre se vuelve peor” (18). Busca saciar en la lectura sus necesidades físicas: el hambre, el sexo, la violencia. Por ello, cuando el narrador interrumpe la descripción de la pelea en *El otoño en Madrid* con el fin de incluir una reflexión tierna sobre la amada, Lucio critica este giro romántico e “imagina lo que pudo ser una novela de matadero: cruda en los sacrificios de cerdos [...] sutil en su significado [...]” (26). Lucio desea que los mundos, el de la novela y el suyo, sean intercambiables; que se interrumpan y tengan su equivalente. Al momento en que *El otoño en Madrid* detalla los jamones, el bibliotecario sabe que pasará la noche en vela “pensando en la carne de puerco” (26). Repetidas veces se recalca su apetencia: “debe

vencer la tentación de ir tras ellas y pedirles algo de comida” (18), “yo muero de hambre” (19), “para nadie es un secreto que te estás muriendo de hambre” (25), etc. Tal apetito se vincula a su sed de sexo y de violencia.

El pan de cada día sintetiza la relación de Lucio con la madre de Anamari, dado que enfatiza la posibilidad de un intercambio monetario o sustento por parte de la figura femenina a un hombre necesitado. Es, por ello, un “fractal de personajes”. Oleg “no tiene trabajo, pasa hambre” (152) de la misma forma que Lucio subsiste a través de la novela comiendo un par de aguacates que su hijo le lleva por caridad. Más allá de eso, Oleg y Lucio son hombres fuera de lugar. Se dice que Oleg, en el campo, era un hombre rudo, hacía zanjas y cargaba cosas pesadas, pero en la ciudad sus habilidades físicas son infructuosas. Paralelamente, cuando Lucio atiende una conferencia de bibliotecarios en Monterrey, es humillado por sus métodos excéntricos y su miedo a subir escaleras eléctricas: “Juró que jamás asistiría a otra reunión de esas ni pisaría de nuevo la ciudad de Monterrey o cualquier otra ciudad” (116). Oleg pasa desventuras hasta que la dueña de una panadería le ofrece algo de comer y beber. A la par, la madre de Anamari le promete a Lucio una pensión mensual para que mantenga abierta la biblioteca en memoria de su hija. Esta narración prueba la relación que existe entre la violencia de género y la discriminación, indica que tal violencia es una manifestación de las relaciones de poder históricamente desiguales entre mujeres y hombres. Hay un desdoblamiento, un traspaso, entre lo que se lee y lo que se vive, hasta que Lucio decide confrontar la narración, evitar la prórroga y básicamente, dejarse morir.

1.3 Masculinidades teorizadas

1.3.1 Construcciones culturales de la sexualidad masculina: Censura emocional

La discusión en torno a la sexualidad se ha distanciado del campo de la biología, ciencia que la reducía a cuestiones anatómicas, genéticas y necesidades fisiológicas de los individuos. Se ha complementado con el campo de la cultura y las relaciones sociales. La biología y la subjetividad abren, con ello, el abanico de estudios que toman en cuenta el medio ambiente, el contexto del deseo, los estigmas y la fluidez en la orientación sexual. Se forma así un artefacto cultural no generalizable, inherente a procesos históricos precisos. El teorizar las experiencias contradictorias de la sexualidad y la(s) masculinidad(es) como forma(s) identitaria(s) para los hombres requiere algunas distinciones: 1) no existe una masculinidad única y 2) aunque no es unívoca, hay formas hegemónicas y subordinadas de masculinidad que son acogidas de manera armoniosa o discordante por individuos.

Aunque la mayoría de sujetos en *El último lector* demuestran comportamientos de una masculinidad hegemónica perniciosa, la obra rescata una excepción, y esa excepción se torna venerable. Tras la batalla perdida por el general Porfirio Díaz, es recuperada una carta de un tal Pedro Montes, donde se explicita el cariño y la añoranza por la amada Evangelina (es decir, por las buenas noticias). El sitio del soldado caído se convierte en una capilla “donde se guardó la carta en un frasco de vidrio” (70). Este emplazamiento devoto singulariza un tipo de masculinidad abierta y receptiva a las emociones, además de concebirse como digno de veneración (en su etimología latina *venerari*: dar culto a Venus, a la diosa del amor). Es especialmente significativo que esta carta aparezca como corolario del contexto bélico, en contraposición a los ideales masculinos sobre la guerra, la agresividad, el riesgo. La carta posiciona al amor y a las emociones en primer plano pero también incluye otras muestras de vulnerabilidad. El soldado se despide

diciendo: “ahora que mi vida se acaba solo me resta hacerlo con la fé de un niño” (acento en el original 70). Con esta cisma, el soldado renuncia a los ideales de masculinidad hegemónica aleccionados por el ejército y propone un modelo positivo exento de crueldad.

Ejemplo de modelo de masculinidad positiva, enfrenta a otros modelos estereotípicos enfocados a la potencia sexual, la agresividad, el distanciamiento emocional, en sí, toda oposición a lo considerado “femenino”. Jeff Hearn (*The Gender of Oppression*) y Michael Kaufman (“Las experiencias contradictorias de poder”) relacionan los modelos de masculinidad ejemplar con la alienación, una alienación resultante en el distanciamiento para con las mujeres, distancia propia, al oscurecer la experiencia sentimental, y aislamiento con otros hombres. De las indagaciones de Hearn y Kaufman, tomo el concepto de “alienación”, usado previamente por Karl Marx para determinar al trabajador que pierde invariablemente la capacidad de determinar su quehacer cuando se le niega el derecho de pensarse a sí mismo como director de sus propias acciones. Pienso esa negación de libertad en un contexto más amplio. A partir de la revisión de *El último lector*, diviso a la masculinidad en torno a la alienación, como un modelo que identifica el descontento confuso del hombre en la sociedad, un hombre derogado de sus acciones en tanto esclavo de un modelo hegemónico, coercitivo. Mi lectura del texto se encamina a iluminar cómo la categoría de género masculina es constitutiva al armazón de poder que oprime al propio hombre.

La alienación obstaculiza la puesta en lenguaje de emociones, en especial para Lucio que ha perdido a su esposa y oculta ese deseo en su inconsciente. El inconsciente, debemos tener en cuenta, no es lo opuesto a la consciencia. Para Jacques Lacan, psicoanalista francés, “el inconsciente es el discurso del Otro” (“Introducción” 364), se presenta como lapsus verbales, ya que el inconsciente “está estructurado como un lenguaje” (365). Por sí mismo, Lucio es incapaz de evocar la memoria de su mujer; para reconstruirla recurre al discurso del Otro, a las tramas de

los libros que lee y así extrae, letra por letra, la figura de su difunta esposa. Después de leer varias novelas, “ya consiguió la piel tersa de Herlinda, pero aún le falta mucho de ella” (186); esta extracción literaria funciona como un complicado proceso asociativo. El inconsciente irrumpe, emerge, quiebra la continuidad del discurso corriente por medio de una *hiancia* (abertura). Es necesario crear este agujero, una salida por donde la memoria se abra paso entre ese lugar de arduo acceso para el sujeto alienado: “decide que es hora de encontrarla y que ha de pasar por los infiernos para llegar a su mujer. Toma una vara metálica y golpea el tablón con el que clausuró las escaleras hacia el cuarto de los libros clausurados” (86). Este pasaje de descenso a los “infiernos” representa una metáfora de la exploración del inconsciente, donde los libros—como las emociones—han estado clausuradas, impenetrables bajo la fuerza coercitiva de la masculinidad hegemónica, exploración que resulta en centellazos, síntomas de la rememoración.

Anteriormente se ha vinculado al cuarto contiguo de la biblioteca, “el infierno”, con alegorías y símbolos de la cristiandad (Puente García 329), pero se ha pasado por alto que para la teología católica, el infierno es un estado de sufrimiento, más que un lugar. Según las descripciones sobre el aislamiento, se puede inferir que, además de servir para la rudimentaria sistematización de los libros pésimos, el bibliotecario ha constituido frente a este estado de sufrimiento una barrera hermética por medio de la censura. Pierre Legendre, catedrático interdisciplinario de derecho y psicoanálisis, denomina, en *El amor del censor* (1974), a la censura como “los medios eficaces para enterrar el conflicto, según las exigencias lógicas de un doble juego en el que se cumple la función vital de enmascarar la verdad” (17). En el descenso al inconsciente, esa catacumba literaria donde ha enterrado el conflicto de su dolor, Lucio entiende que ha establecido un espacio de distracción para desentenderse de sus emociones. Durante la narración, Lucio disfraza su vulnerabilidad tras actitudes violentas, ímpetus sexuales laxos, defensas acérrimas del valor

nacional, y tales comportamientos encuentran su contracara en la censura de libros que favorecen la apertura, las influencias externas y la expresión de sentimientos.

Robert Connell ideó, en 1995, el término *masculinidad hegemónica* para aludir a un arreglo social vigente, un punto de referencia organizativo en la vida de los hombres, y las relaciones de estos con las mujeres. Esquemáticamente, Connell propone que 1) los hombres deben esconder los sentimientos y afectos, pues estos son parte constitutiva de las mujeres 2) deben, asimismo, desplegar autoridad sobre mujeres, niños, y sobre otros hombres 3) conviene a los hombres ejercer trabajos asalariados y públicamente reconocidos 4) el ser hombre está en las antípodas del ser de la mujer: los hombres deben comportarse de forma opuesta a las mujeres, permitiéndose actos física y verbalmente violentos, pues con ello se alude a una potencia sexo-erótica (Gutiérrez Lozano 76). Esta posición teórica se organiza, claramente, en torno a relaciones binarias: hombre/mujer, racionalidad/afectividad, público/privado, etc. y las considera estáticas. Un punto clave de la masculinidad hegemónica es que los hombres consideran a las mujeres un objeto parcializado de deseo: “los hombres se reconocen como acosadores naturales y dispuestos a la relación coital” (78). Ante el deseo no concretado, surge la humillación y el deterioro de la reputación masculina.

A pesar de lo vetusto y rancio de estos postulados, algunas de estas concepciones sobre la esfera pública y privada, separaciones sobre estados afectivos y espacios del deseo, siguen normalizando áreas de la sociedad: *El último lector* es prueba de esta arcaicidad puesta en práctica. La biblioteca, así como sus lectores, muestran un paisaje de masculinidad hegemónica. La primera novela apócrifa incrustada, llamada *El color del cielo*, por ejemplo, describe a dos forajidos compartiendo una botella y hablando pestes sobre mujeres. Es censurada por Lucio al intuir un final sin decesos, desliz que le gana al autor el mote de “blanco perdonavidas” (16). Refrenda, con

este apodo, una propensión a la violencia, verdadero gusto por escenarios catastróficos. No tolera la compasión del novelista, la buena voluntad. Con estos parámetros de selección, las novelas que subsisten determinan una repetición de violencia que produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad. Es claro el gusto por las descripciones “masculinas”: el cautivo siendo arrastrado por el caballo, la aspiración libertaria en el viejo oeste. En cambio, cuando los clichés de la masculinidad cesan, aparece la impulsividad censuradora.

Como conclusión, la censura, como modo de rechazo o bloqueo, nos muestra planteamientos políticos y morales, no solo desaprobados por el lector, sino que, visto desde afuera, corresponde a todo aquello que no se ajusta a los estándares de la masculinidad. Por tanto, esa primera lectura, execrada, da paso a aquello que la masculinidad sí acepta, como muestra, un ímpetu sexual desenfrenado: “Lucio siente que le palpitan las sienes cuando las mujeres se retiran bamboleando sus caderas” (17). Empero, Lucio únicamente funciona como un reflejo de lo leído. En contraposición al “blanco perdonavidas” aparece, como relámpago, una novela apócrifa sobre un seminarista que pinta desnudos: “amaba el arte, pero más amaba tener enfrente a las jóvenes sin ropa” (17). La biblioteca es, desde su primer introducción, el reflejo de la masculinidad hegemónica; enfatiza a la mujer como objeto de deseo, censura las muestras de afectividad o sentimientos y pretende a los sujetos masculinos como acosadores sexuales por naturaleza.

1.3.2 Pedagogía de la crueldad: Adiestramiento sobre la víctima como ofrenda

El hecho de que los hombres no expresen sus emociones manifiesta una violencia intra-género iniciada desde la infancia. Para Rita Segato, “la primera víctima del mandato de masculinidad son los hombres” (*Contra-pedagogías* 13). Resulta impresionante, a primera vista, un juicio de tal magnitud. Sin embargo, esa posición inicial solo indica una disposición en el tiempo, no de alcance: los hombres son la primera víctima del mandato de masculinidad porque es un acontecimiento coetáneo a la incorporación a la sociedad. Segato añade que “la iniciación a la masculinidad es un tránsito violentísimo” (*Contra-pedagogías* 13), preparado por la misma familia y por una sociedad que antepone un proyecto histórico dirigido a satisfacer al individuo con cosas en vez de fomentar la felicidad a través de vínculos.

Ese noviciado al género masculino es capturado por *El último lector* mediante una escena de violencia doméstica. Se trata de la fotografía familiar encontrada en la casa de Melquisedec en la que, de niño, posa sobre un caballo de madera. La foto revela, en el gesto atemorizado de Melquisedec, una discusión familiar en la que la madre es violentada por su marido, “por eso el intento [fallido] de hacerlo sonreír” (111). Desenfocada en ese simulacro del papel y de la luz, la madre hace todo por desensibilizar a su hijo al sufrimiento de los otros. La pregunta subyacente de Remigio: “¿por qué el rostro del niño tenía que reflejar ese destino?” (111) apunta a esa acogida violenta que implica ser testigo de violencia familiar, una violencia escondida tras un fondo celebrativo y animoso, misma violencia que luego tiende a verterse en la sociedad. Rodeado de estímulos materiales, el niño intenta ocultar el estremecimiento de la violencia familiar y se le insta a que se auto-censure, que interrumpa su sentir.

La iniciación en la masculinidad va de la mano con bajos índices de empatía, de donde emana el menosprecio hacia la vida de las subjetividades femeninas. Segato, siguiendo una lectura

de Claude Lévi-Strauss, antropólogo, filósofo y etnólogo francés, sobre las sociedades binarias (1967), así como una subsecuente aproximación de Gayle Rubin, señala el sistema de trueques, en la que la mujer fue parte de una circulación de dádivas encaminadas a la conyugalidad y la progeneración (*Las estructuras elementales* 254). Ese sistema de economía simbólica “depende de un ser-menos de los que participan como otros dentro del sistema [...] resultado de una exacción o expropiación simbólica y material” (*Las estructuras elementales* 254). La mujer, en tanto moneda de trueque, cosificada, abrevia su valor a la vista del hombre guiado por los principios de masculinidad ejemplar. Somos testigos de esta falta de empatía en el encuentro de Lucio con la madre de Anamari. Tras extraviar a su hija, recibe muestras de afecto y compasión por parte de sus allegados. En cambio, el bibliotecario, sin tacto, elucida: “yo no voy a rezar por su hija ni la voy a compadecer a usted ni le diré que lo siento mucho” (106). En este tosco intercambio, nos encontramos frente a la incapacidad de proximidad. A pesar de que el bibliotecario se muestra atraído por la mujer, no puede evitar ser cruel, incluso inhumano. De ahí que *El último lector* reduzca a la víctima a un cuerpo sin historia, sin valor propio y que la madre tenga que enfrentarse a ser objetivada, también, durante la búsqueda de su hija.

Segato llama “pedagogía de la crueldad” a los actos que “enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas [...] Esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá del matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto” (mis itálicas *Contra-pedagogías* 11). Este concepto es clave para entender los feminicidios, la ideología que se esconde en la transmutación de la mujer a una posición de sujeto matable, aprovechable, e incluso vendible. La profunda explicación y contexto de los crímenes de género en la que nos hemos adentrado es importante porque *El último lector* puede explicarse a partir de este concepto. En una escena crucial, por su pedagogía, Lucio

le enseña a su hijo a matar a un chivo. Dadas las condiciones de la vida y lo simbólico de su ejecución, el sacrificio podría ser intercambiable: una mujer, otro hombre; cualquier vida figura solo números en una estadística de tragedias, lo que Susana Rotker, periodista venezolana, llama “una víctima-en-potencia” (205).

La víctima-en-potencia reemplaza al ciudadano—en el sentido iluminista del término—. Ahora, cada sujeto equivale a posible blanco de la violencia y es a través de esa potencia que se relaciona con la realidad. Las acciones al salir de casa y dentro de ella se definen por la posibilidad de ser victimizados. La madre de Anamari ve en su hija, en su vulnerabilidad, una víctima-en-potencia y así se lo confiesa a su interlocutor: “siempre pensando que la perdería tras una puerta, por obra de una mano que se la lleva; por eso aborrezco las campanas, las multitudes” (78). Ese temor tiene raíces en una memoria corporal; se sabe parte de un engranaje donde la violencia social se agrava cada año, y parte también de modelos de solidaridad caducos. La sociedad representada rebasa el miedo manipulado por militares, torturadores o dictadores; el miedo proviene de cualquier individuo y situación, y escribe una nueva condición ciudadana, ante sensaciones generalizadas de inseguridad. Rotker señala que parte de esa inseguridad recae en nuevos conceptos de ciudadanía. Recuerda que el concepto de ciudadanía—en la Grecia antigua—“se construía sobre los pactos (excluyentes) de una sociedad de pares y sobre el habla” (202). Algo de esta exclusión discursiva persiste hoy en día y consolida el miedo.

El sacrificio, como enseñanza y como acto probatorio de hombría, constata un vínculo entre iguales, al tiempo que deflaciona el valor del sujeto excluido. En la obra este pacto es materializado a través del chivo ofrendado por un vecino, quien ofrece al animal para la enseñanza de muerte, sin dinero de por medio. Además, al vecino se le promete regresarlo “limpio, listo para comerse o venderse” (155), recalando las cualidades matables, aprovechables, y vendibles del

sujeto-Otro. La pedagogía de la crueldad se concreta en este intercambio, mas el concepto es trabajado en las distintas narraciones enmarcadas. La enseñanza de cómo matar—sin dejar residuos del difunto—es, pues, el núcleo de *El último lector*. Como técnica de paliación, cuyo objetivo es librar el ojo inquisidor de la policía, se contempla enterrar el cadáver a los pies de un árbol de aguacates porque “tu árbol devorará en poco tiempo lo que el mar y el desierto no devoran en siglos” (72), dice Lucio. Dicha enseñanza propone convertir el cuerpo femenino en una cosa dispuesta a no dejar rastro. Se desarrolla con esto la ideología dominante de la masculinidad—como corporación—en el México contemporáneo.

Prescindiendo de conceptos o abstracciones, *El último lector* ejemplifica la pedagogía de la crueldad mediante la escena escabrosa recién mencionada. A detalle, entonces, Lucio le enseña a matar a su hijo un chivo. La escena se singulariza por la acotación del padre: “Espera [...] no lo mates como de costumbre” (155). Aduñados del animal, las instrucciones son precisas: “tú vas a estar frente a él, lo vas a levantar de manera que esté parado en dos patas y puedas mirarlo directo a los ojos. Remigio tuerce la boca y medita un instante. Afirma con la cabeza y se mete a su casa” (156) para cambiarse de ropa. Lucio, decepcionado, comenta para sí “¿En qué momento se ablandó mi hijo” (156). Entre padre e hijo se condensa la ideología machista centrada en atormentar: “el animal debe estar consciente que eres tú quien le hace daño” (156). A través de la novela, la relación entre padre e hijo es ínfima, accesoria, y no es sino hasta esta escena que fraternizan. La violencia se torna un lenguaje cohesivo de masculinidad. Por otra parte, esta escena macabra tiene como propósito desmentir la descripción literaria sobre el asesinato: Lucio objeta que algunos autores retraten la expresión facial fúnebre como “horror y ojos abiertos como platos” (157). Quiere que su hijo compare lo que ha leído con la experiencia de muerte de primera mano.

1.3.3 Discusiones con René Girard, violencia sacrificial

¿Qué lugar ocupa la violencia en las sociedades humanas? René Girard, crítico literario, historiador y filósofo francés, emplaza la violencia en el núcleo de la sociedad primitiva—una sociedad sacrificial—, como si esta se tratara de una suerte de lenguaje aplicado a la resolución de conflictos (*La violencia y lo sagrado*). Dado que los actos violentos eran seguidos de venganzas en las sociedades primitivas, estableciendo un ciclo extendido en la sociedad, los sacrificios humanos y de animales se ofrecían con el fin de romper el ciclo, distrayendo a la violencia con una víctima irreclamable. El estudio de Girard recorre la literatura trágica de los griegos, transita pasajes bíblicos, estudios etnográficos recientes, demostrando que el mecanismo sacrificial “engaña-violencia” es un elemento estructurador de convivencia, aún presente en las sociedades modernas, aparentemente civilizadas.

Girard explica que una sociedad sacrificial es aquella en la que “el sacrificio [...] se plantea al nivel de toda la colectividad. La víctima [...] se ofrece a un tiempo a todos los miembros de la sociedad por todos los miembros de la sociedad” (15). Es una técnica que solventa los gastos emocionales de una comunidad entera y en la que el sacrificio la protege de su propia violencia “es la comunidad entera la que es desviada hacia unas víctimas que le son exteriores” (15). De esta forma, la violencia se dirige a un grupo que no es el propio, por medio de un mecanismo de sustitución que permite burlar a la violencia, como si se tratara de arrojar una suerte de presa o carnada que la satisfará.

El último lector expone, mediante las deficiencias en el sistema de justicia, una sociedad sacrificial. Una vez engañados los policías con las falsas pistas proporcionadas por Lucio, estos van tras de Melquisedec, quien es juzgado culpable por tener ciertas similitudes con un robachicos ficcional. Ciertamente, la averiguación sobre su culpabilidad es inexistente; lo que importa, para

la justicia, es que la violencia—la desaparición y asesinato de Anamari—debe de ser correspondida con más violencia, a fin de romper el ciclo extendido en la comunidad. Según Girard, la violencia sacrificial “restaura la armonía de la comunidad y refuerza la unidad social” (16). Juicio aplicable para Icamole, una comunidad ordenada y pacífica, casi utópica, pues una vez torturado Melquisedec, el caso de Anamari se da por concluido.

Toscana codifica el posible retorno a la paz por medio del sacrificio a Melquisedec, cuyo nombre proviene de un personaje bíblico, rey de Salem, a quien Abraham le entrega la décima parte de lo ganado en la batalla. Su nombre significa “rey justo” o “rey de paz” (Hebreos 7: 2-4). Toscana alude con este personaje a dos factores, imbricados, que hemos discutido. El primero se relaciona al ambiente épico-guerrero en que aparece. Melquisedec recibe un diezmo a cambio de la bendición y promesas hechas por Abraham para ganar la batalla. De cierta manera, esa contribución o impuesto se relaciona también a la resolución de conflictos. Aunque no es un sacrificio humano o animal, esa décima parte de lo ganado está íntimamente vinculada a un ciclo de violencia que se cierra. Sumado a ello, ese “rey de paz” bíblico se transforma, en la ficción especular, en un cordero sacrificial, cuya función es, precisamente, romper el ciclo de violencia comenzado con la victimización de Anamari. La violencia “de recambio” señalada por Girard se efectuaría con la tortura de este personaje. Y ese recambio aparece en un cotejamiento de ambas víctimas. Mientras Remigio inspecciona la vieja fotografía, compara la expresión tremebunda del chico con la “recién sacada del pozo [quien] no lucía tan opaca. Seguro es por ese nombre de anciano que resulta muy pesado para un niño” (112). En ese comentario final, que vincula al nombre bíblico con la expresión de ambas víctimas sacrificiales, el narrador sintetiza el funcionamiento sacrificial de la sociedad mexicana y una paz que se logra únicamente mediante la exacerbación de violencia.

El problema es que la tortura y el asesinato de Melquisedec no concluyen el círculo de violencia: al asesinarlo, la policía se dirige al siguiente sospechoso, previsto ya como culpable. Con los crímenes de género en Ciudad Juárez ocurre algo similar (“Vida y castigo” 14). Los políticos proponen modificar la ley, partiendo hacia un punitivismo mayor para solucionar el fenómeno, proyecto en vano. Si bien se plantea, en principio, una sociedad sacrificial, la función del sacrificio ha perdido su capacidad restaurativa o ha probado su límite, una demarcación que el mismo Girard pone entre paréntesis:

El sacrificio tiene como función apaciguar las violencias intestinas, impedir que los conflictos estallen. Pero las sociedades que no tienen ritos propiamente sacrificiales, como la nuestra, logran bastante bien evitarlos; la violencia intestinal no está ausente, sin duda, pero ella no se desencadena jamás hasta el punto de comprometer la existencia de la sociedad (Girard 27). Con el sacrificio del chivo no se busca apaciguar la violencia intestinal, simplemente se intenta aplicar al poder una relación diferente, comprender (o experimentar) la muerte a partir de sus detalles más mínimos, como un gesto o una emoción. Conjunción de producción y defensa, se rastrea en el sacrificio animal una réplica del dolor humano. Censurados emocionalmente hasta el límite, los personajes intentan concebir una producción concreta y singular de un “quién”, como una práctica especulativa, buscando múltiples efectos virtuales producidos en el cuerpo. Esa imagen de sacrificio, como estructura metonímica, designa una cosa con el nombre de otra que le sirve de signo. El sacrificio animal produce un desplazamiento nominativo, y corresponde al entrelazamiento de un fenómeno de la realidad (como el feminicidio) con otras violencias circundantes.

1.4 Conclusiones

El último lector representa un feminicidio y lo expone mediante narraciones incrustadas que evidencian comportamientos e ideologías machistas. El núcleo de la novela es la biblioteca domiciliaria donde la violencia de género acapara los estantes. Debido a tal sobre-exposición, la violencia pierde peso, se cotidianiza. *Icamole* se reconoce por un desinterés literario que, metafóricamente, es entendido como la imposibilidad de lectura social. Además del desinterés literario, *Icamole*, metonimia de México, carece de ley, por lo que identificamos un paralelo con las fallas en la justicia en torno a los casos de feminicidio de las últimas décadas. Hemos reconocido el obstáculo que presenta la lectura en relación al acercamiento a la víctima, pues la narración es mayormente conducida por sujetos vedados de alcance emocional, regidos por bajos instintos y por la necesidad de probarse hombres ante sus pares.

En la relación de Lucio con Remigio identificamos una lección de jerarquía que hace por reducir a la mujer al papel de objeto de consumo, vendible, obsolescente. Proponemos a este avasallamiento ha sido la causa principal de los crímenes de género. La novela, a pesar de representar a una víctima que escapa al perfil tradicional que han propuesto los medios (una mujer de clase baja, morena, empañada por estereotipos de ser polígama, gárrula, frecuentar bares, etc), retrata a una niña de edad escolar, pero no por ello evade la impronta de una sexualidad precoz, inculpándola de ofrecimiento por su vestir. Con ello, la narración demuestra un sistema de justicia que culpa a la víctima, hiper-sexualizándola.

De la mano de la antropóloga brasileña-argentina Rita Segato, estudiamos la función del cuerpo en la inscripción de signos de violencia. El cuerpo femenino resulta un bastidor donde se llevan a cabo tácticas de guerra. De manera indirecta, se narra una violación tumultuaria durante los tiempos de la Revolución mexicana. Las mujeres de *Icamole*, en un intento de escapar la

repetición traumática del evento, modifican las circunstancias de la guerra con el fin de abrir la posibilidad a la multiplicidad de historias y perspectivas, por medio de las cuales determinan su poder de resistencia. La guerra tiene un papel fundamental para la narración puesto que ella formula dos modos de masculinidad. Por una lado, acaece la consabida propuesta del sujeto empeñado en el aniquilamiento, pero sobresale la invitación de Pedro Montes, un hombre que renuncia al “mandato de masculinidad”, a probarse hombre frente a otros, y reivindica la apertura a las emociones, y al cariño de Evangelina, es decir, a las buenas nuevas.

Hemos analizado la reacción aparentemente apática o distante de la madre de Anamari frente a la tumba de su hija, encontrando en su pasividad una posibilidad de pasión. Y leemos en la intención de re-nombrar a la biblioteca como su hija en vistas a redirigir la memoria pública a las marcas de un proyecto por cumplirse, evitando así la experiencia traumática de la réplica. Aunque tal deseo no se cumple, la sola intención llama a intervenir la historia de anticuario, y cuestionar el eje estructurador que domina el panorama. Así como hace Maupassant con la Torre Eiffel, el cuestionamiento viene desde adentro. Por ello, la madre de Anamari se personifica en el general Porfirio Díaz, se hace parte de la historia y habla por ella, la supedita a su persona en un entrelazamiento o desdoblamiento complejo.

Siendo partícipes también en entrelazamientos, Lucio y Remigio obtienen de Don Quijote y Sancho una relación de maestro-discípulo, aunque la enseñanza difiere, siendo por un lado el tema la ocultación de cadáveres y la masculinidad hegemónica y, por otro, la virtud y el valor. Así también, Herlinda se entrelaza a Dulcinea, representando en ella valores de belleza utópica, inmarcesible. Quizá, tal fórmula fuese propia en el marco de novelas de caballería, pero trasladados a la contemporaneidad, esos juicios no hacen sino alimentar la desvalorización de la mujer como persona. Resaltamos de lo mencionado una carencia emocional de Lucio tras la pérdida de su

esposa, a quien valoraba únicamente en términos de su relación física. Si es posible hablar de una parodia cervantina, esta acaecería como una deflación emocional, la transformación de lo caballeresco en lo ruin.

Mediante la fotografía de Melquisedec con su familia, evocamos los mecanismos en que el mandato de masculinidad se presenta ante los sujetos desde una edad temprana, como un tránsito violentísimo que surge del seno de la familia para luego insertarse en la sociedad. Con esa madre que insta a su hijo a censurar sus emociones, a no llorar frente a la cámara y cruzarse de brazos ante la violencia familiar, se marca un destino de infelicidad y asoma una estructura por medio de la cual la violencia de género deviene otros tipos de violencia.

A partir del término de *antigravitación*, recuperado por Jacques Rancière, y la discusión de René Girard sobre el sacrificio, nos aproximamos a la escena de la expiación del chivo, en la que Lucio ordena a Remigio acuchillarlo para captar en él la gestualidad previa a la muerte. Como causa de esta escena, prevemos una sobre-exposición a la violencia que la convierte en baratija, incorporada a la vida diaria. Prueba de ello, citamos el pasaje donde Lucio desatiende las condiciones de tortura del anciano Melquisedec, una tortura que él mismo propició y que minimiza, y también la relación hecha por Remigio entre Anamari y un coyote ahogado. Ambos representan distancias proxémicas. El sacrificio del chivo puede leerse, entonces, como un medio de acercamiento a la emoción del que sufre. Pero también revela la forma en que la violencia trata de mitigarse con más violencia, a fin de contener conflictos.

Esencialmente, ese *close-up* a la gestualidad del dolor busca que el espectador de un evento traumático abandone el embrutecimiento de la apariencia. La exacerbación de la muerte convoca a una capacidad activa de interpretación. Empuja a la pensatividad de la imagen.

CAPÍTULO 2

La brujería, salvamento de la comunidad y asociación disidente: *Temporada de huracanes*

2.1.1 Presentación

En este capítulo examinaremos *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor, a contraluz de un feminicidio o crimen de género verídico. Esta ficción especular se basa en una noticia periodística, encontrada por la autora, cuyo contenido debate el asesinato a una presunta bruja. Al no poder realizar el trabajo de investigación pretendido, el proyecto informativo quedó novelado. Nos enfocamos en la plurivocidad y la conservación coral de perspectivas, pues la historia gira alrededor del asesinato de un personaje transgénero apodado “La Bruja” y se presentan, a manera de reflexión, un conjunto de opiniones del vulgo acerca de lo sucedido. El crimen ocurre en la zona rural de México, en un pueblo contrahecho llamado “La Matosa”, juego de palabras que implica tanto la plenitud vegetal como un sitio formado por el verbo “matar” y el sufijo “-osa”, indicador de abundancia, es decir, un lugar boyante en aniquilamientos.

2.1.2 Resumen de la trama de la novela

El primer capítulo, una viñeta textual, muestra a un grupo de niños que juegan a la guerra. Llevan a cuestas una vasija con piedras, a la espera de una emboscada. Les sorprende, sin embargo, el cadáver de “La Bruja”, oculto entre bolsas de plástico y aguas negras.

El segundo capítulo abarca la biografía compartida de la “La Bruja” y su madre, ambas sin nombre. Se cree que la madre mató a su concubino a fin de quedarse con sus posesiones. Los hijos de su pareja, opulentos, acuden al pueblo para despojarla. Empero, estos tienen un fatal accidente automovilístico que lleva a los habitantes de “La Matosa” a aseverar que la bruja madre fornicaba con el diablo, valiéndose del poder transferido contra sus adversarios. En el bar local, se comenta la violación en grupo a la bruja madre y tal crimen queda sin hay castigo. En cambio, se critica

que las brujas preparen pócimas abortivas y ayuden a las prostitutas. La proliferación de burdeles es síntoma de la construcción de una carretera que conecta pozos petroleros, industria propia de Veracruz. Cuando un huracán azota la región, la bruja madre muere sepultada en el fango. Entonces, “La Bruja” hereda la labor y continúa fraternizando con las prostitutas, quienes la visitan continuamente para compartir pesares, desarrollando vínculos amistosos. Son ellas quienes reclaman su cadáver.

El tercer capítulo contiene el entorno familiar de uno de los asesinos. Luismi es bisexual y drogadicto. Sostiene, a escondidas, un amorío con “La Bruja”. Sus primas, Yesenia, “Lagarta”, y Vanessa, sufren de violencia física y emocional por parte de la abuela, quien las menosprecia, mientras que al varón le tiene toda clase de consideraciones, mostrando a todas luces su misoginia. Yesenia fue testigo del asesinato que cometió Luismi con los otros, y ella los denuncia. Está al tanto, como todo el pueblo, de las violaciones que ha cometido con su pandilla y de que asalta para conseguir droga; intenta—una y otra vez— echarlo de cabeza, sin conseguirlo. Las primas trabajan en el restaurante de la abuela haciendo tamales y, de forma sensorial, esa preparación de alimentos se conecta a un video viral acerca de una muchacha esclavizada sexualmente, sujeción que desemboca en prácticas canibalísticas.

El cuarto capítulo detalla la confesión forzada de Munra, padrastro de Luismi, quien aceptó llevar a su hijastro y a Brando, el otro asesino, a casa de “La Bruja”, con el propósito de despojarla de la fortuna heredada. Su confesión se desvía en detalles acerca de su pareja, Chabela, trabajadora sexual, a quien él ha estado buscando por días, intuyendo que lo engaña con un narcotraficante. Munra desconoce que únicamente el paradero del dinero robado interesa en el interrogatorio. Anterior al crimen, había sostenido una relación distante y conflictiva con su hijastro. Asimismo, este aborrece a Norma, una menor de trece años amancebada con Luismi; la señala como la

causante de conflictos en su familia. Norma—cuyo nombre indica una pauta, modelo o patrón regularizante, un fenómeno que tiende a la generalidad—escapó de su hogar después de ser violada y quedar embarazada de su padrastro. Tras beber la pócima abortiva, sufre una hemorragia y termina en el hospital. Luismi desentierra el frasco donde Norma escondió el feto y, creyéndolo suyo, entra en crisis. Dicha crisis desencadena el asesinato de “La Bruja”.

El quinto capítulo encara el parto de Norma. Siendo una madre adolescente, repasa cómo la mayor parte de su vida ha cuidado de sus hermanos menores mientras su madre trabaja. Su padrastro, Pepe, se aprovecha del tiempo a solas con ella y, mediante *grooming*¹⁶ consigue violarla sin que esta discierna el abuso. Dada su inocencia, Norma confunde la menstruación con el embarazo. Hasta que lee un cómic titulado “Cuentos de Hadas para Niños de Todas las Edades”—acerca de un hombre que interrumpe un aquelarre y es castigado con una barriga y carnosidades—comprende su situación y decide fugarse antes de que su madre la descubra. Creyéndose traidora, se culpabiliza por *sentir* durante el coito forzado. Tras abortar, la trabajadora social en el hospital la mira con asco por ejercer su sexualidad tan joven, conjeturando un embarazo no planeado, y la amenaza con meterla a la cárcel por ser incapaz de solventar los gastos médicos.

El sexto capítulo trata sobre la confesión forzada de Brando acerca del dinero robado. Resulta que no hay tal. Brando se muestra insensible en torno al asesinato de “La Bruja”: es homofóbico. Paradójicamente, está enamorado de Luismi. Su resentimiento corresponde tanto a la negación de su homosexualidad como al abandono paterno. Su madre, ferviente católica, lo considera un endemoniado. Al verse en un espejo, vislumbra unos aros de luz en vez de sus ojos y teme un ataque de su reflejo. Brando manifiesta una variedad de conductas psicóticas y violentas, como prenderle fuego a peluches en el patio de su casa, imaginando que son animales de verdad.

¹⁶ conductas de acercamiento o preparación para ganarse la amistad de una menor.

Junto a su pandilla, viola a una mujer, quien lo orina al quedarse dormida. Acto seguido, Brando la golpea deseando matarla. Él es el autor intelectual del asesinato de “La Bruja”. Planeaba saquearla para escapar del pueblo junto con Luismi y, una vez lejos, preveía matarlo a él también a fin de mantener en secreto su orientación sexual.

El séptimo capítulo recorre una serie de chismes relacionados al asesinato de “La Bruja”. Son las voces del pueblo que imaginan qué ocurrió con los policías que allanaron su casa.

El octavo y último capítulo es una suerte de epílogo o “posfacio”. Introduce un personaje nuevo llamado “El abuelo”, sepulturero de profesión. Se enfoca en el manejo de los cuerpos, repasa el aspecto de diferentes fenecidos en el cementerio, al tiempo que comparte los cuidados y rituales necesarios, como el hablarles para que una voz los acompañe en el más allá.

2.1.3 Bibliografía existente

Una parte de la crítica ha examinado en la obra la carga epistemológica de la quema de brujas en relación a los feminicidios contemporáneos. Gloria Luz Godínez Rivas y Luis Román Nieto (2019) recorren la realidad histórica detrás del arquetipo de la bruja. En esa misma línea, evocan la justificación colonizadora de los españoles, quienes defendieron su violencia con base en la representación de los pueblos originarios del Caribe como caníbales, adoradores del diablo y sodomitas. Estos críticos ven en la persecución de brujas el asedio a la diversidad de prácticas sexuales. En vez de un análisis textual, Godínez Rivas y Román Nieto se apoyan en la trama de *Temporada de huracanes* con el propósito de conectar eventos en el panorama histórico de violencia: la quema de brujas se vincula a la lucha de clases y al desarrollo del capitalismo.

Otra crítica ha puesto el acento en las condiciones socioeconómicas que confluyen en la obra, condiciones especialmente desfavorables para la mujer. Alejandra Hernández Ojendi propone que, aunque el narcotráfico juega un papel importante en *Temporada de huracanes*, este debe ser considerado solo como el telón de fondo de una violencia originada en la marginación económica y social. Puntualiza a los personajes femeninos enfocados en cada capítulo: la Bruja-madre e hija-, Yesenia y Norma y, a partir de lo sufrido por ellas, desarrolla una postura acerca de la violencia de género reiterada y sistemática. Propone que esta violencia es comunicada mediante la polifonía: una pluralidad de voces y conciencias independientes. Hernández Ojendi distingue las voces del narrador exadieético, las de los personajes principales y la voz del pueblo: un grupo de integrantes no diferenciados, coral. En este aspecto, se reitera la función del chisme, trascendental para la valorización del discurso y la caracterización de los personajes, especialmente en relación al estigma contra la brujería y los cánones de género socialmente establecidos. Además, considera al asesinato de “La Bruja” como multi-causal, singularizando la hechicería y la transexualidad en tanto características esenciales de un retrato moral.

2.1.4 Hipótesis y marco teórico

La ficción especular de la que me ocupo en este capítulo se ambienta en un sitio donde la prostitución y el extractivismo prosperan como dos caras de la misma moneda. “La Matosa” contiene la huella de una América Latina erigida sobre la base de la invasión a los territorios, el latrocinio de sus recursos, la subordinación de la población y neutralización de resistencias mediante genocidios, así como, a través de la apropiación y transgresión de los cuerpos en dichos territorios explotados. Es importante recalcar que “La Bruja” representa el entrecruce de la invasión territorial—gradualmente pierde su patrimonio—y la vulneración del cuerpo femenino—es torturada, degollada, y tirada en un canal de riego—, expresando así una contigüidad cognitiva-semántica: el territorio entendido como cuerpo y cuerpos conquistados como territorios.

Mi hipótesis con base en el contenido de la trama es que la inclusión temática de la brujería en *Temporada de huracanes* moderniza percepciones antiguas de la nigromancia, substancialmente en términos económicos, y amplía el reconocimiento de la masculinidad tóxica ejemplar. Me enfoco en las distintas figuraciones de “La Bruja” como prestamista y usurera, cuya renovada labor le conserva su estatus “antinatural”, pues, como describe Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, la usura genera “una ganancia de dinero a partir del propio dinero” 1258b, como si el dinero pudiera reproducirse como un animal. De ahí que la brujería, en la obra, se vincule a actos antinaturales de procreación, de sexo ilícito. En este sentido, leo la cacería de brujas como una herramienta de represión para someter y controlar a las mujeres con fines económicos o sexuales. Analizo este sometimiento echando mano de un concepto, vinculatorio entre la economía y el poder, desarrollado por Sócrates en voz de Platón: la *pleonexía*, hoy entendida como *dueñidad*. Para llegar a las raíces de la masculinidad ejemplar, esta ficción especular se remonta a la historia colonial, donde las mujeres se poseían, eran objeto de intercambio y de rivalidad masculina. Como

prueba, basta mirar los carteles militares ultramarinos para reclutar soldados; estos alimentan las estrategias del poder con paisajes, aventuras y mujeres desnudas, patentizando las colonias como paraísos sexuales.

En cuanto a la estructura provista por la obra, planteo que el manuscrito encontrado (titulado *Cuentos de Hadas para Niños de Todas las Edades*) proporciona un medio para repensar, por una parte, los mecanismos del abuso sexual, y por otra, el poder de la comunidad, en tanto que posibilita la lectura simbólica/referencial de la brujería y abre la discusión del abuso sexual a menores, incluyendo los procesos psicológicos de culpabilización. Concibo a esa ficción adentro de la ficción como la propuesta de un escenario donde la justicia o el resarcimiento es posible. Encuentro en ese texto interno la invitación a realizar una operación de realismo en la que elementos nigrománticos quedan desprovistos de su carga metafísica. Esa *ficción especular* descubre, con su capacidad de espejo, la pujanza de la asociación femenina, retomando el perfil de la bruja, sujeto desafiante a las estructuras de poder (tanto al catolicismo, capitalismo y machismo), perfil delineado por los epígrafes que enmarcan la obra.

En la actualidad, la *pleonexía* es llamada, por Rita Segato, *dueñidad concentradora* (*Contra-pedagogías* 47). Une a estos conceptos la incapacidad de medida, la codicia, la arrogancia y la conjeturada superioridad. Uso alternativamente los conceptos *pleonexía/dueñidad* para desentramar un escenario donde imperan los hábitos de consumo y acumulación, además de una indiferenciación entre lo material y lo humano. En el centro de la ficción especular yace un (falso) tesoro escondido, cuya mera codicia produce múltiples torturas, engaños y asesinatos. La codicia por bienes materiales desemboca en la necesidad de transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En la jerga de los asesinos, quienes planean “*chacalear* ese dinero” (mi énfasis 198), vislumbro una ideología afín de animales carroñeros, que cazan en manada. Planteo que Melchor centra

Temporada de huracanes en torno a la unión de los asesinos en una misma ideología de alienación por capital y poder.

Por una parte, me interesa rastrear los hechos históricos que determinan la ideología consumista-capitalista. Es sugerente que la mayor desdicha para uno de los victimarios, tras ser apresado, es que le hayan robado sus tenis nuevos en la cárcel. La ideología que detallo puede resumirse en una pregunta del sociólogo norteamericano Richard Sennett: “¿Cómo decidimos lo que es de valor duradero en nosotros en una sociedad impaciente y centrada en lo inmediato?” (*La corrosión del carácter* 10). La impaciencia por el capital conlleva formas fugaces de asociación: incluso los miembros de la banda de asesinos se echan de cabeza, sin pensarlo, unos a otros y planeaban matarse en cuanto consiguieran el botín. Nada ocurre a largo plazo y la vincularidad débil es señal de un devalúo o indiferencia total para con el otro. Detrás de la ambición pecuniaria yace la deflación en el valor humano.

Por otro lado, reconozco que la *pleonexía* está orientada más allá de la acumulación material, hacia la espectacularización de poderío. Esta distinción resulta significativa al tratar el tema de la “violencia sexual”. Aunque la agresión se ejecute por medios sexuales, la finalidad de la misma no atañe al orden de lo sexual sino al orden del dominio y la preponderancia. Más expresiva que instrumental, la violencia sexual conlleva un mensaje. Es necesario preguntarnos: ¿Qué dice la violación y a quién? Localizo esta aproximación en la escena de la violación tumultuaria. Foráneos se jactan de haber violado a la bruja madre, como una muestra de señorío frente a otros hombres en la cantina. Se disputa, mediante el cuerpo de la mujer, una jurisdicción territorial. Asimismo, la violación tiene como propósito asentar preponderancia frente a la mujer que “se las daba de muy bruja” (21), es decir, la violencia sexual contiene un enunciado de escarnio: su propósito es asentar el supuesto lugar que le corresponde a cada quien en la sociedad.

El marco teórico que empleo para el análisis de *Temporada de huracanes* incluye mayormente los textos de Segato: *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018) y *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres* (2014). Atraviesa a dichos textos la propuesta de rebobinar el concepto de la violación¹⁷. Es necesario desvincular la violación de la urgencia sexual y remover la concepción “económica” que tipifica al violador como un ladrón que “roba” el sexo de la mujer. Los violadores son, por incoherente que parezca a primera vista, sujetos moralizantes: “son los dueños de la vara moral” (*Contra-pedagogías* 44). En la obra, este fenómeno es visible con Brando, quien juzga aceptable el sexo homosexual siempre y cuando haya dinero de por medio, mas le resulta repugnante cuando se trata de placer. Como violador, él cree tener “la vara moral” que separa sexualidades aceptables de modelos infectos.

La moralidad juega un papel determinante en las violaciones y feminicidios, por ello considero que la caza de brujas en la novela está relacionada a este tema; encuentro esta idea en *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación agraria* (2010), de la historiadora y feminista Silvia Federici, quien expande la imagen de la bruja no solo como la partera, la mujer que evita la maternidad, sino también como la promiscua, la prostituta, o la que practica su sexualidad fuera del matrimonio. Juzga a la moralidad como un elemento clave, ya que “en los juicios por brujería la ‘mala reputación’ era prueba de culpabilidad” (254). En esos juicios se castigaba a las mujeres poco razonables, vanidosas, salvajes o despilfarradoras, a las murmuradoras, pues la lengua se consideraba un instrumento de insubordinación. Adicionalmente, rastrea algunos casos de mujeres que envenenaron a su marido (tal como ocurre con la bruja madre en *Temporada de huracanes*). La villana principal es, pues, la esposa desobediente, y esta figura es preferida por escritores populares y moralistas, como es el caso de *La fierecilla domada*, de Shakespeare (155), obra que

¹⁷ *Contra-pedagogías de la crueldad* (44), *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres* (60).

celebra el castigo a la insubordinación femenina.

La moralidad emerge como una fuerza en oposición al auge en el poder femenino, ya que las mujeres han ganado, paulatinamente, fuerza y visibilidad política desde hace más de un siglo. Son líderes de movimientos sociales y ocupan todo tipo de cargos y profesiones; como consecuencia, los hombres ven amenazados el poder político y económico ostentado históricamente, lo cual manifiesta su injerencia directa en el aumento de la violencia machista en las calles y en espacios privados. Por tanto, la inclusión de la figura de la bruja en la novela determina una renovada caza contra la mujer y su posición en la sociedad, puesto que esta se relaciona a métodos para controlar la natalidad y aboga por la libertad de sus pares, rodeándose de otras mujeres que practican su sexualidad sin reservas, además de tener dotes administrativas en su negocio, poseer fuerza y resistencia excepcionales (sería juzgada como salvaje), organizar fiestas— modernos aquelarres—y consumir drogas. A la par, cuestiona el poder del Estado (y de los hombres) sobre el cuerpo femenino.

El asesinato de “La Bruja” nos demuestra que la violación no es una anomalía de un sujeto solitario. Se comete en grupo, como la mayoría de las violaciones en la realidad. Corresponde así con las características del mandato de masculinidad ejemplar: el tener que demostrar la hombría o virilidad en una situación de falta absoluta de poder, basada en una visión económica que vincula al valor humano con la posesión material: se cree ser más cuanto más se tiene. Repensar la *dueñidad* y la *pleonexía* nos orienta en el desciframiento del proyecto histórico de la violencia patriarcal, misógina y homofóbica.

Temporada de huracanes hace un cameo de la conquista de América, puntualizando la extracción de recursos y la erradicación de poblaciones originarias. Considero este vector histórico como un sedimento que concretiza la violencia acontecida en lo posterior. Analizo este tema

siguiendo una lectura de Aníbal Quijano, sociólogo y teórico político peruano, quien entrevé relaciones causales entre la colonialidad y la violencia de género. Este asevera que el Estado establece leyes, como la “Lei Maria da Penha contra la Violência Doméstica”, únicamente porque él mismo expuso a las mujeres a la violencia, rompiendo “las instituciones tradicionales y la trama comunitaria que las protegía” (*Colonialidad del poder* 73). La colonialidad pone la balanza en la adquisición inmediata de riqueza en contra de un posible beneficio social a largo plazo al socavar por siglos la generación de trabajo, la fuerza productiva y la acumulación de saberes. Para Quijano, un pueblo es “un proyecto de ser una historia” (76). Por tanto, la colonialidad desestima el entramado de memoria colectiva. Su modo de operar creó alianzas entre conquistadores y hombres nativos, alianzas que han dejado su impronta en individuos que desean el lucro por sobre la historia, aunque tal ganancia dependa del sometimiento a su propio pueblo y la destrucción del medio ambiente.

La forma de gobierno, heredada por la administración imperial, debilitó las autonomías, rasgó el tejido comunitario, a la vez que sometió a los individuos no-blancos a la emasculación, fuerza arrebatada que luego busca estatuirse en contra de la mujer, como una forma de salvaguardar un atisbo de autoridad. Precisamente, la emasculación es el principal temor del asesino, Brando, quien teme que “lo castr[en] frente al pueblo entero llamándolo choto, puto, maricón” (189). El miedo a la castración provoca reacciones violentas en contra de mujeres, lo distancia de su madre, y distorsiona la imagen que tiene de sí ante el espejo. Su fobia a la pérdida de poder intenta ser mitigada con una exhibición de brutalidad y sadismo.

2.2 Raigambre de los epígrafes

2.2.1 Teorización del paratexto: Gérard Genette

En *Umbrales* (2001), Gérard Genette describe al paratexto como un acompañamiento o una zona indecisa cuya función pragmática es darle presencia a un libro. Menciona, como ejemplos de paratextos, al título, prefacios, entrevistas al autor/a, dedicatorias, comentarios, epígrafes, entre otros. Siguiendo una lectura de Borges, Genette entrevé en ese *vestíbulo* la posibilidad de entrar o de retroceder al texto. Se pregunta acerca de los efectos de dirección que tiene el umbral, tales como: “¿cómo leeríamos al *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*?” (8). Esta interrogante llama la atención sobre la *fuerza ilocutiva* (15) que sobrelleva el paratexto. Tomada de la filosofía del lenguaje, la fuerza ilocutiva, puesta en el vestíbulo textual, da a conocer una interpretación deseada o una promesa por parte de un/a autor/a o editor/a en relación al libro. En definitiva, Genette expone la variedad de formas, contextos (edades, géneros), tiempos (anterior, ulterior, tardío, ántumo, póstumo), modos de existencia (verbal, escrito), tipos de emplazamiento, intermitencias, destinatarios, libertades y límites que el paratexto puede presentar. Sin embargo, entre esa apabullante variedad resalta el carácter “ eminentemente funcional” (12) de todo paratexto, ligado al compromiso, indicación genérica o conminación con respecto a la pretensión formal de lectura.

2.2.2 Yeats: vasos comunicantes con las ciencias ocultas

Temporada de huracanes comienza con un epígrafe del poeta y dramaturgo irlandés W.B. Yeats, mas el epígrafe remite, primeramente, a su biografía. Melchor subtrae de Yeats la fascinación del uso de drogas con fines espirituales y narco-mágicos, y consigna este embeleso a la esencia de “La Bruja”. Es un hecho conocido que el poeta era aficionado de las leyendas populares y practicante de las ciencias ocultas. En 1885 publica sus primeros poemas y, paralelamente, funda la “Sociedad Hermética de Dublín”. Su ensayo “Magia” 1901* (2018),

propone una concepción de la hechicería ingénita al arte y al folklore. Yeats cree que el poeta, el músico y el artista son descendientes de brujos o hechiceros, pues las palabras mantienen el poder original que trasciende al individuo, y pueden revelar una memoria universal perturbada por la vida moderna en la ciudad. Precisamente, Melchor esboza esta aproximación de la hechicería en torno a su personaje principal, teniendo éste actitudes tripartitas— tradicionales, vanguardistas y toxicómanas—. Por ejemplo, una de las características peculiares de “La Bruja” es su atracción por las artes: gusta de cantar y de leer. Dicha afinidad se combina con el uso y repartición de drogas alucinógenas durante las recurrentes fiestas celebradas en su casa. Esta actitud mundana, seguida de su indecisión por tomar el lugar de su madre, determina una incertidumbre con respecto a la hechicería, también apreciada en Yeats. A pesar de que el ensayo “Magia” comienza con una suerte de credo sobre la evocación de espíritus, es evidente, con las justificaciones y alegatos formulados, que persiste un halo de duda.

Superficialmente, los versos citados parecen desvinculados de una narración que gira en torno al narcotráfico, a un aparente feminicidio¹⁸, o bien a un delito de odio basado en la trans- y homofobia, además de focalizar el abuso sexual a una menor. El lector se pregunta cómo el poema que conmemora el levantamiento de irlandeses nacionalistas durante la pascua de 1916—insurgencia en vistas a independizarse del dominio británico—encaja con una trama novelística que toma lugar en una suerte de México actual—valgan las ciudades con nombres formulados como retruécanos—un sitio con los rasgos propios de Veracruz después de la llegada del “Cartel de los Zetas”, alrededor del 2005. El epígrafe le sirve como marco a *Temporada de huracanes*;

¹⁸ Desde la perspectiva del sujeto pasivo del delito, puede entenderse que el término «mujer» presente en la descripción típica [del feminicidio]: («el que mata a una mujer por su condición de tal») es un elemento normativo que debe ser llenado de contenido acudiendo a pautas socioculturales, no puramente biológicas. Ello permite sostener que el delito de feminicidio se extiende a «los asesinatos de mujeres transgénero orientados a reafirmar el estereotipo de que la condición de mujer está reservada para quienes nacieron con vagina y dos cromosomas sexuales X» (Díaz, Rodríguez, y Valega, 2019, p. 68).

esta re-contextualiza las implicaciones de la comedia, la belleza, el cambio y el nacimiento, resaltados en el poema, circunscribiéndolos a la violencia del crimen organizado y a la de género.

El poema de Yeats, incluido como epígrafe, reza: “He too, has *resigned* his part/ In the *casual comedy*;/ He, too, has been *changed* in turn/ *Transformed* utterly;/ A *terrible beauty* is *born*” (mis itálicas 9) y Melchor ajusta estos cuatro temas a la caracterización—la comedia, el cambio, la terrible belleza, y el nacimiento—. Para Yeats, el nacimiento se relaciona a un tipo renovado de percepción humana. Anterior a las líneas citadas, la voz lírica reconoce haberse burlado de los insurgentes irlandeses, describiéndolos como simplones e insensatos. En contraparte, en *Temporada de huracanes*, incluso la madre de “La Bruja” la desprecia, llamándola por apodosos ofensivos y declarando las pretensiones de deshacerse de ella tras el parto: “debí matarte cuando naciste, debí tirarte al fondo del río [...]” (33). De esta forma, desde su nacimiento quedan profetizadas la condiciones de su muerte. Un primer umbral indica la pauta para leer ambas obras enmarcadas en un contexto espacial donde predomina la violencia y la presencia contumaz de asesinatos. Ambas narraciones, a su vez, guardan en su seno la lucha por la independencia y la libertad. El nacimiento, para ambas, determina un nuevo comienzo.

Si agregamos, como trasfondo, la ideología de Yeats acerca de la magia, la presencia del epígrafe remarca el poder transformativo de la congregación. El poeta declara, en su largo ensayo, “que los límites de la mente *nunca dejan de cambiar*, y que muchas mentes pueden confluír, por así decirlo, y crear o revelar una única mente, una única energía” (mis itálicas 23). El poema citado, en la misma línea, insiste en los verbos: “*changed*”, “*transformed*” y “*resigned*”; abarlot ideas consanguíneas: transformación, renuncia, permuta, y tal naturaleza acompasa la biografía de “La Bruja”, cuyo ser está ligado a la metamorfosis, al grado de ser percibido por la población como una bestia con garras al acecho de hombres (nótese la especificidad de la presa), una bestia que

tenía “ganas de abrir el pico y hablarles” (215). Como no cuenta con un diálogo directo, hay que preguntarse qué es eso que se esfuerza por decir. Queda clara su intención de renunciar al silencio. Durante las congregaciones con las prostitutas, sus compañeras inseparables, “La Bruja” obtiene y remite su energía: confluyen. Con la ayuda de esta comunidad rompe su mutismo acerca de la violencia de género padecida. La “terrible” belleza es causada por los hombres con los que se relaciona; sus victimarios la desfiguran. Un velo no le basta para “disimular los moretones que le inflaban los párpados, las costras que le partían la boca y las cejas tupidas” (31). Ante este escenario de violencia, la congregación de amistad tiene un carácter curativo e incita la renuncia a quedarse calladas.

La “comedia casual” nombrada en el epígrafe hace referencia a la comedia pastoral de Shakespeare titulada *Como les guste* (1999) 1599*, en específico, a los versos: “el mundo entero es escenario/ y todos los hombres y mujeres simples actores” (73). “La Bruja”, como buena actriz, usa la máscara del misticismo a fin de tomar el control, las riendas del negocio nigromántico de su madre, quien comienza a perder la razón desde joven, debido a la violación tumultuaria que sufrió. Paradójicamente, “La Bruja” también representa otros papeles antagónicos al misticismo. Se muestra—en público, por primera vez—leyendo y exigiendo un pago justo para su madre. Su gusto por la literatura, dotes de contadora y tendencia a ser maestra de ceremonias durante fiestas karaoke, ejemplifican actos antagónicos al misticismo: una aproximación o intento de humanizarse, de representar una variedad de papeles o su personalidad. Tal como acontece en el poema de Yeats, donde sobresale una dualidad en los personajes, entre héroes insurrectos y personas de vidas comunes y corrientes, “La Bruja” fluctúa entre lo épico-místico y la mundanidad, entre los papeles que representa y su propia persona.

A diferencia del poema de Yeats, donde los hombres y mujeres de vidas comunes y corrientes logran ganarse el respeto de la voz lírica gracias a sus valientes acciones, “La Bruja” es temida y menospreciada, debido a su sexualidad y apariencia, por el grueso de la población. Cuando esta interpreta el papel de cantante “bajo las luces de colores del escenario” (179) provisionado en su casa, Brando la describe como “una muñeca de cuerda, un maniquí de pesadilla que de pronto hubiera cobrado vida” (179). Más allá del balance vejatorio, estas descripciones recalcan una falta de criterio como ser humano. Subyace un menosprecio hacia su vida; es alternativamente considerada por la población como un espectro, como maniquí, como máscara, como monstruo; todo por ser la única persona que celebra su orientación sexual en público, besando a su pareja, quien termina asesinándole. Tienen en común estas delineaciones despectivas la falta de reconocimiento de su personalidad jurídica, al extremo de confundir a la bruja madre y a ella como una sola otredad, por tanto, desposeyéndolas de los Derechos Humanos inalienables, como la falta de condiciones de igualdad a causa de sexo, o religión.

A modo de conclusión de este segmento, el epígrafe de Yeats recalca a “La Bruja” como un personaje complejo que vive, como los revolucionarios irlandeses, segregada de la comunidad. Su desfiguración, la “terrible belleza” producto de violencia de género, en conjunto con creencias populares absurdas, ocasiona que no sea reconocida como ser humano; por tanto, su vida pasa a ser un objeto de consumición, desechable. Después de ser despreciada por la comunidad y por su madre, encuentra en sus amigas el valor para romper el silencio acerca de sus victimarios. Mediante esos vínculos afectivos consigue transformarse, aceptar su sexualidad. Esta aquiescencia de su orientación e identificación sexual se demuestra en el paulatino cambio de pronombre, dado que la narración comienza refiriéndose a “La Bruja” con un pronombre masculino y, a partir de

los lazos de amistad desarrollados, cambia a femenino. El epígrafe de Yeats enmarca a la obra con la potencia revolucionaria y la demanda de libertad.

2.2.3 Ibargüengoitia: la influencia del periodismo desatado

Jorge Ibargüengoitia (1928-1983), dramaturgo, columnista y novelista, es mayormente conocido por subvertir con humor e ironía la solemnidad de la historia mexicana. Usa el humor irreverente de forma iconoclasta, para destruir mitos y sacarnos de la complacencia y la pasividad. Señala, por ejemplo, que “si la historia de México que se enseña es aburrida no es por culpa de los acontecimientos, que son variados y muy interesantes, sino porque a los que la confeccionaron no les interesaba tanto presentar el pasado, como justificar el presente” (*Instrucciones para vivir en México* 32). Su manera de narrar la historia y la microhistoria (esta última más frecuente en su obra) se basa en el humor pero, aunque superficialmente el lector pueda reírse de las delirantes aventuras de los revolucionarios mexicanos o de las burlescas representaciones de las madamas y prostitutas que aparecen en su obra, la lectura profunda revela una visión anti-trágica del mundo, cuya mordacidad rehúye a los sentimentalismos y se pretende como un modo de conocimiento basado en materiales documentales y acercamientos periodísticos. La inclusión del epígrafe de Ibargüengoitia tiene, por principio, una conminación al lector a acercarse a la obra, de ambiente asfixiante y absurdo, como si fuera un mundo natural o cotidiano. La mención del autor pretende reproducir una técnica de distanciamiento anti-catártico al contar acontecimientos crueles desde la trivialidad.

He mencionado que *Temporada de huracanes* está basada en un feminicidio verídico, y su posicionamiento liminar entre la realidad y la ficción se pone de manifiesto con el segundo epígrafe, el cual contiene una advertencia de *Las muertas* (1977), de Ibargüengoitia: “algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios” (10).

Esta advertencia, introducida como preámbulo por el propio Ibarguengoitia en su novela, subraya el trabajo de ficción. *Las muertas* ofrece un reportaje novelado: cuenta la historia de las hermanas proxenetas María del Jesús y Delfina González Valenzuela, alias “Las Poquiachis”, quienes construyeron una red de secuestro y prostitución, y asesinaron entre noventa y ciento cincuenta mujeres explotadas, recién nacidos y clientes. El relato comienza con una incitación a la fantasía: “Es posible imaginarlos” y, una y otra vez, esta expresión se repetirá a lo largo de la diégesis: “podemos imaginar”. En paralelo, Melchor no esconde sus falacias sino que las subraya mediante una muletilla constante que enfatiza la calidad de chisme de lo contado: “Dicen que tiene oro ahí escondido [...] dicen que una vez un bato encontró una monedita [...]” (196). El epígrafe de *Las muertas* indica, entonces, una cercanía con el modo de relatar un suceso real desde la ficción y promueve un hermanamiento temático que comprende a la prostitución y los feminicidios, derivados de la codicia, la esclavitud sexual y la devaluación humana.

Existe, por otra parte, una conexión entre la codicia que perjudica a “La Bruja” y a Blanca, así como en la respuesta frugal que tienen frente a las condiciones económicas desventajosas de sus amigas. Los dientes de oro de Blanca equivaldrían a la supuesta fortuna heredada por “La Bruja”, ya que en ambos casos los objetos pretendidos son inaprovechables y/o mínimos. Vale la pena pensar en lo que esos objetos sustituyen y su relación con el valor humano asignado a cada víctima. Cuando Blanca es niña tiene los dientes superiores manchados. Este rasgo físico ocasiona un regateo cuando es vendida a las “Poquiachis”. La narración enfatiza el esfuerzo que hace Blanca por cambiar su apariencia con los dientes, su única inhibición, por unos de oro. “La Bruja”, comparablemente, esconde su rostro detrás de un velo, consciente del efecto adverso que causa su apariencia en el pueblo. Pese a los malos tratos, Blanca regala su ropa en buen estado y nunca compete con otras prostitutas (39), les cede el lugar cuando estas tienen oportunidad de clientes.

“La Bruja” se muestra empática con sus amigas; no cobra consultas, regala estupefacientes, deja ir la fortuna heredada. Sus actitudes caritativas reflejan una oposición al mundo en el que viven, regido por la codicia, anteponiendo la vincularidad femenina pese a los atropellos que sufren por sus características físicas.

El vínculo entre *Las muertas* y *Temporada de huracanes* no solo descansa en el tema de los feminicidios y el dinero, sino en ciertas características biográficas de las víctimas, como la naturaleza de su apelativo y aspectos relacionados a su labor. Una de las prostitutas asesinadas en *Las muertas* se llama Blanca, cuyo nombre—como el de “La Bruja”—no es el de pila. Blanca cambia de personalidad y de nombre; juega a ser todas las prostitutas. El motivo de su muerte es la codicia y el robo. Como catalizador del crimen, aparecen sus dientes de oro. Pero, al igual que “La Bruja”, su asesinato puede ser considerado como multi-causal, pudiendo ser uno de los motivos la discriminación étnica; uno de sus clientes describe el color de piel opuesto a su nombre: “*Blanca era negra*” (mis itálicas 101). Así también, el apodo de “La Bruja” contradice algo de su ser: escasea de poderes mágicos o hábitos ceremoniales, a excepción del brebaje abortivo heredado de su madre.

El tema de la interrupción voluntaria del embarazo vincula a “La Bruja” y a Blanca, ya que esta última sufre un aborto con mala praxis, queda paralizada, muda y demacrada, por tanto, imposibilitada de trabajar. Aunque en el caso de “La Bruja” no es ella quien padece un aborto estropeado, sí es la causante de uno, ya que aún sabiendo que Norma estaba muy avanzada en su preñez, decide facilitarle el legrado. Tanto para Blanca como para Norma, el legrado es solo el principio de su sufrimiento: a Blanca le aplican planchas “bien calientes [...] sobre el lado paralizado [...] hasta que la manta adquiriera un color café oscuro” (90) provocando que la piel se le adhiera a la tela y pierda el conocimiento. Norma sufre una hemorragia que la lleva al hospital,

donde la rasuran y exhiben su cuerpo desnudo frente a los demás pacientes, a modo de castigo. Blanca adolece por no ser capaz de prácticas sexuales y Norma por haberlas cometido, el punto de correspondencia para ambas es el sexo como una imposición y el subsecuente tormento.

Los narradores no exploran la tortura imparcialmente, sino que adoptan el punto de vista de los espectadores o el de los victimarios. El efecto de esta reducción en el enfoque es que las voces narrativas refieren, sin asimilarlos, hechos que sin embargo el lector reconoce despavorido. De este modo, donde el lector reconoce gestos de dolor, la voz narrativa en *Las muertas* identifica elementos positivos (“gritó con más coherencia”, “movió músculos que habían estado inactivos durante mucho tiempo” (90)), donde el lector reconoce una atroz tortura, la voz narrativa sólo ve una cura imperfecta. En *Temporada de huracanes*, la voz narrativa se enfoca en el punto de vista del violador, quien pretende que su víctima asuma la culpa de su abuso (“como debe ser, como Norma se lo merecía, como ella misma lo había estado pidiendo en silencio todos esos años” (134)). Así, la tortura tiene un efecto doble; la compasión es nula. La narración, tomando esta posición, se empapa de insensibilidad y da a entender cuan alejados del dolor están los criminales y devela los motivos socioeconómicos que perpetúan el abuso.

Es importante señalar que el homenaje rendido por *Temporada de huracanes* a *Las muertas*, como paratexto, hace un guiño sobre la peculiar estructura de la novela, incluyendo como eje central al dinero. El octavo capítulo de *Temporada de huracanes* se asemeja al epílogo de *Las muertas*: los seis apéndices que cierran el relato. Su similitud reside en que el final escrito por Iburgüengoitia indica tanto la posibilidad de las hermanas proxenetas de salir con vida de la cárcel, mientras manejan ahí un negocio de refrescos y comidas, a la vez que son prestamistas, aludiendo que la corrupción no concluye. El final escrito por Melchor también remite a la posibilidad de salir con vida, pero del cementerio, metaforizada en una tenue luz al final del camino. Asimismo,

Temporada de huracanes expone una continuidad en la corrupción y violencia, concibiendo a la muerte en un sentido económico: uno de los sepultureros afirma que “se viene más chamba” (220). El final, anexo justificativo, señala una impresión execrable acerca de las condiciones sociales que han posibilitado la trama. Es claro que el negocio de prestamistas organizado por las hermanas proxenetas es el sedimento para las brujas usureras de “La Matosa”.

Un punto de contacto entre Melchor e Iburgüengoitia es la postura neutra y la complejidad de los acontecimientos narrados, en los cuales permean intenciones varias, y sujetos de personalidades multifacéticas. Con el fin de establecer su neutralidad, Iburgüengoitia deja algunas marcas vinculatorias que reconstruyen el proceso de investigación, como la transcripción del narrador sobre datos personales, en realce meramente informativo, similar a los expedientes policiacos: “Blanca N., Ticomán, 1936 – Concepción de Ruiz, 1963” (96). Además, la narración evita re-victimizar a una persona que pasó por la trata de blancas (Blanca): “Fue apartada de su familia con engaños, vendida y comprada, iniciada en la prostitución a los catorce años y sin embargo, todo parece indicar que fue feliz” (38). Dicho tono evidencia el distanciamiento de emociones por parte del narrador, para que sea el lector quien lidie con la temática atroz. *Las muertas* tiene, sobre todo, un carácter testimonial y de denuncia, pero rechaza el tono moralista, el reduccionismo y las posturas maniqueas. Citar esta obra establece afinidades entre estructuras narrativas y crea un puente entre lo laberíntico de los acontecimientos criminales, como el detalle de que “La Bruja” esté relacionada al tráfico de drogas o le haya practicado un aborto a una menor en estado avanzado de gestación. Al incorporar datos inventados a un asesinato verídico, se coloca a caballo entre la ficción y la pesquisa.

De manera inexacta, Godínez Rivas y Román Nieto proponen que *Temporada de huracanes* busca “la experiencia de la nota roja o prensa sensacionalista [pero] a pesar del factor

de espectacularidad y exageración, no refleja las dimensiones reales de la violencia en México” (60). Esta obra no podría, como ningún otro proyecto novelado, reflejar las dimensiones *reales* de la violencia en México. Ante todo, la novela convierte esas dimensiones, por demás incomprensibles, en algo asimilable, proveyéndole una biografía a un cadáver sin rostro, al igual que un contexto socioeconómico y motivos para los criminales. Atrocidad y humor se embrollan en la novela, poniendo de relieve la dimensión aberrante de algunos crímenes relacionados: la nota roja se sirve del poder representativo e imaginativo del lenguaje literario no solo para captar la atención del lector, sino para criticar la representación de los hechos, invariablemente subjetiva. Melchor propone una narración alternativa para un suceso horripilante a través de la reunión de géneros literarios e informativos. En una entrevista, la autora determina esta disposición transformativa en torno al género periodístico:

Por un lado sólo había estado en contacto con un periodismo común, tradicional por así decirlo: el de los manuales, el que enseñaban en la escuela, el que escribían mis maestros, el que yo consumía en publicaciones como *La Jornada*, *Reforma* y *Proceso*. El periodismo del qué, quién, dónde, cuándo y san se acabó, porque las causas de un hecho o un fenómeno social (el por qué), nos enseñaban, pertenecía al ámbito de la sociología, la psicología o la teología (<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/ensayo-periodismo-2/>).

Bajo esta ficción periodística, debemos recordar, late un crimen real. Este año, 2020, en México, ocurrió el homicidio de Jonathan Santos, investigado con el protocolo de feminicidio, dado que se trata de un hombre homosexual y no se cuenta aún con un protocolo de crimen de odio. Aunque aún no se ha clasificado como feminicidio, por la vulnerabilidad y características de la víctima, se ha partido desde esa premisa, lo cual implica una adaptación o adecuación del crimen. Como caso, constituye una demostración más de la invisibilidad en la que se encuentran

las personas LGBTQ+ en temas de Derechos Humanos y acceso a la justicia. Según estadísticas del Observatorio Nacional¹⁹, en los últimos cinco años han sido asesinadas 209 personas LGBTQ+ en diez estados del país (los únicos que aportaron un registro). Se reveló que las mujeres transgénero son las principales víctimas de estos crímenes, con un 44.5 por ciento, tan solo seguidas por hombres con tendencias consideradas como femeninas, en un 40.7 por ciento. Algunas víctimas trabajaban en organizaciones defensoras de los derechos de la diversidad sexual. Aparentemente, estas cifras han sido insuficientes para reconocer que hay un problema de violencia sistémica hacia las personas LGBTQ+, y ésta se refleja en la falta de acciones para garantizar la seguridad y justicia a las víctimas. Cobra sentido que *Temporada de huracanes* gire en torno al asesinato, no solo de una bruja, sino de una persona transicionando entre géneros, que además enfoca parte de su vida a una labor altruista con prostitutas y servicios de aborto clandestino.

Como conclusión de este segmento, considero que el epígrafe de Ibargüengoitia tiene como función principal conminar a leer *Temporada de huracanes* a caballo entre la ficción y el periodismo. Un tipo de periodismo reconocido por la visibilidad del corresponsal, recalcando una perspectiva subjetiva, que viabiliza la opinión del escritor, su injerencia e inmersión en lo investigado. Dado que Ibargüengoitia persigue arreglos o intervenciones a las técnicas del periodismo narrativo, cuyo propósito es parodiar el modo en que la noticia se trata en los medios de comunicación y mostrar el enredo del sistema de justicia mexicano y su corrupción, Melchor aprovecha esta misma estrategia para desarrollar una historia a partir de un encabezado inverosímil y demencial. Desde el humor, ambos autores trabajan con las formas en que se manipula la verdad. *Las muertas* noveliza un caso delictivo verdadero de explotación sexual y representa la decadencia

¹⁹ <http://www.fundacionarcoiris.org.mx/wp-content/uploads/2020/07/Informe-Observatorio-2020.pdf>

de los valores morales. La confluencia de documentación, mezclada con el humor y la parodia, deconstruye tanto la fórmula policial como la fórmula de la crónica, sirviendo de modelo narrativo para *Temporada de huracanes*.

Al citarlo, Melchor pone el dedo en una renovación necesaria que el periodismo debe llevar en sus bases, incluyendo nociones de la sociología o psicología, a fin de adentrarse en la materialidad o el contexto socio-histórico de las situaciones narradas/investigadas, en aras a buscar el porqué de los crímenes, no solo concentrándose en las minutas que posicionan regularmente a la noticia como un catálogo de coordenadas rastreables. El paratexto de Ibarguengoitia plantea una continuidad en las fallas del sistema de justicia y un encadenamiento en torno a las condiciones materiales que pueden haber suscitado los crímenes. Revela similitudes entre las víctimas de *Las muertas* y “La Bruja”, como la codicia/pleonexía, concretada en los dientes de oro y la supuesta herencia, además de la discriminación sexual y étnica, factores determinantes en los asesinatos. Sin embargo, estos factores resultan la huella visible de otro problema mayor y, por desgracia, menos ostensible a la vista de la ley: la prostitución. Al detenerse a describir las condiciones socioeconómicas que viven las prostitutas, los engaños a los que son sometidas para esclavizarlas, y al adentrarse en la ideología de los violadores y licenciosos, estas novelas buscan llegar a la raíz de un problema social manifiesto en abusos extremos contra la mujer.

2.2.4 Melchor: poliaudición, polifonía e intertextualidad: Bajtín como abrecamino

Mijaíl Bajtín, filósofo y crítico literario ruso (1895-1975), propone, como punto de partida, el rechazo de unicidad del sujeto hablante. A propósito de la poética de Fiódor Dostoyevski, Bajtín considera que una característica de este novelista es “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la única polifonía de voces autónomas” asoma en su obra (16). Las voces plurales interactúan, siendo la polifonía una forma de estructuración. En cuanto al dialogismo, Bajtín lo define como la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista y voces en un mismo discurso, e incluso en un mismo enunciado (20-1). Esta noción es de carácter sociológico e ideológico: hace referencia a un discurso ajeno superpuesto a la enunciación de otro.

Melchor, hemos visto, incluye los puntos de vista de Yeats e Ibarguengoitia en las discursividades de la novela. Como todo lenguaje es social, nos habla de las relaciones dialógicas, las cuales nos permiten comprender el texto como una serie de valoraciones y significaciones. Como fenómeno social, el lenguaje tiene el propósito vinculatorio entre seres u obras. Melchor presta atención a algunos símbolos de la obra de Yeats, por ejemplo, “el grito de un grotesco pajarillo” del poema “Recuerdo de juventud” y lo transforma en un expresivo “milano gigante”, ave rapaz que aparece después del asesinato de la “La Bruja”, el cual quiere hablarle a los que pasan por debajo de los árboles. Los textos previos, como el de Yeats, condicionan el acto de significar. En este tejido o entrelazamiento, el habla de la víctima contiene el eco de un grito. Los significados se agrupan y dan la posibilidad de comprender y producir unos nuevos.

No trato con esto de encontrar un punto de partida o un texto primigenio. Estoy de acuerdo con lo que menciona el filósofo francés Roland Barthes, que “la intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún

origen del texto” (*El susurro del lenguaje* 78) pero no admito lo subsecuente a su juicio; Barthes estima que “buscar las ‘fuentes’ o las ‘influencias’ de una obra es satisfacer el mito de filiación” (78). Es seguro o, al menos probable, que hay otras obras con imágenes similares a la de un pájaro grotesco enronqueciendo. Sin embargo, la filiación con los epígrafes de Yeats e Ibarguengoitia no es un mito. Por lo contrario, tiene efectos de vital importancia para la lectura. Repasemos algunos de ellos.

De *Las muertas*, la autora capta un sistema judicial enmarañado en las operaciones de los burdeles establecidos por “Las Poquianchis”, y reproduce los moralismos que restringen a la mujer y a personas de sexualidad diferente. Representa, a partir de esa captura, un conjunto de voces en *Temporada de huracanes*, como la del comandante Rigorito y la madre de Brando. Toma a Isidro, padre de las hermanas proxenetas, quien era policía y maltrataba tanto a su esposa como a sus hijas y, además, obligaba a las niñas a observar las torturas de los prisioneros; crea, a partir de una imagen deformada de Isidro, al comandante Rigorito, quien tortura a Brando “hasta hacerle sacar sangre” (153), con el objetivo de quitarle al ladrón el dinero robado. Melchor explora el ADN de las instituciones de justicia, reconociendo el machismo que impera en la práctica de la ley.

La religión, como atadura, se materializa en una acción vengativa de Isidro que, cuando crecieron sus hijas, encerró a Carmen en la cárcel municipal, como escarmiento por escaparse con un hombre sin estar casada. Encima, su madre era una fanática religiosa, abnegada, devota del rosario. Veo también una filiación entre Bernardina, madre de “Las Poquianchis”, y la madre de Brando, quien “donaba [todo su dinero] al seminario” (160) y quien ocupa su tiempo “metida en la iglesia dándole coba al puto padre Casto” (160). Más que meros guiños textuales, en el fondo, Melchor percibe que las condiciones del sistema de justicia son las mismas, siendo la policía corrupta e ineficiente, a la vez que remarca ciertas ideologías que oprimen a la mujer.

Esa misma policía que en *Las muertas* se hace de la vista gorda, permitiendo a “Las Poquianchis” abrir un segundo burdel en Jalisco, siendo que la prostitución era ilegal, es la misma policía, actualizada, que se mantiene al margen de investigar un feminicidio en *Temporada de huracanes*. La filiación no indica una falta de originalidad, sino recalca un grave problema que rebasa la ficción: la ineficiencia de las instituciones para resolver los crímenes contra la mujer. Tan solo hace un par de meses, el 7 de septiembre del 2020, colectivos feministas ocuparon las oficinas de la Comisión de Derechos Humanos en la capital, donde hallaron productos gourmet y adornos suntuosos²⁰, mientras que México ocupa el primer lugar en abuso sexual contra niñas y niños, y se reportan al menos diez desapariciones diarias²¹, sin que nadie tome cartas en el asunto. Radica ahí el propósito de la filiación: recordarle al lector una historia de ineptitud, historia coadyuvada entre la policía y el mundo criminal, directa o indirectamente, a través de la inacción. Tampoco olvidemos que la prostitución en México solo es legal, hoy en día, cuando se trata de personas mayores de edad y por voluntad propia. Ambas narraciones ponen el dedo en una realidad muy distinta: la prostitución conseguida mediante mentiras a menores, trata de blancas, explotación sexual y un sistema de justicia impávido.

Si bien *Temporada de huracanes* se construye como un mosaico de textos donde se encuentran atisbos de Yeats, Ibarigüengoitia, entre otros, una característica de la obra consiste no solo en aprovechar la intertextualidad y las reminiscencias (el adeudo del acto creador con la historia de la cultura), sino en instaurar en el corazón del huracán una intra-textualidad, una ficción en el seno de la novela cuya función especular redimensiona la trama principal a través de la parodia y la codificación, al tiempo que delimita la estructura. Ese pliegue textual propone una

²⁰ <https://www.infobae.com/america/fotos/2020/09/07/ni-perdonamos-ni-olvidamos-al-interior-de-la-toma-de-la-cndh-por-colectivos-feministas/>

²¹ <https://www.excelsior.com.mx/nacional/mexico-busca-a-11-mil-ninos-desaparecidosalerta-amber-no-sirve/1359092#:~:text=De%20acuerdo%20con%20un%20informe,no%20se%20sabe%20su%20paradero.>

“excavación en lo otro hacia lo otro en la que lo mismo busca su filón y el oro verdadero de su fenómeno” (*La escritura y la diferencia* 46). Esto quiere decir que la novela crea un espejo de sí misma a partir de la condensación del feminicidio, el abuso sexual y la brujería—como representación de Otro segregado—en una fábula. La introducción de una breve fábula adentro de la novela, titulada “Cuentos de Hadas para Niños de Todas las Edades”, establece un diálogo con la trama general; como forma de espejo crea una doble escritura: el contexto mundano de “La Bruja” aparece en la fábula como el arquetipo de la bruja hechicera, el aquelarre en medio del bosque, mientras que el abuso sexual y el subsecuente embarazo se codifica como la maldición a un hombre debido a su codicia, embrujo simbolizado en un abultado vientre y verrugas. El contacto entre la trama principal y esta fábula interna resignifica la obra a fin de presentar aproximaciones a la violencia, no como una fórmula muerta, sino como una serie de hipótesis perfectibles en contacto.

2.3 Extractivismo y violencia

2.3.1 Pleonexía ayer y hoy

Hace 2500 años, el deseo permanente de expansión fue llamado *pleonexía*. Era considerado una enfermedad y un motor de la sociedad que necesita límites. Hoy es, lisa y llanamente, signo de éxito. El concepto de *pleonexía* aparece por primera vez en la *República*, cuando Cacicles intenta sostener que la justicia es la ley suprema; vale aclarar: la ley impuesta por el más fuerte. Para Cacicles, la naturaleza demuestra que lo justo es que el más fuerte se imponga al débil (483e-484b). Es en esta discusión que aparece mencionado el “pleón éxhein”: “Ha dicho que, consultando con la naturaleza, el más poderoso tiene derecho a apropiarse de lo que le pertenece al inferior, el mejor a mandar al mediocre y el que vale más dominar más [pleón éxhein] que el que vale menos?” (486e-487c). Sócrates se manifiesta, ante todo, a favor de una ciudad basada en la satisfacción de necesidades recíprocas y la cooperación mutua. Sin embargo, dadas las diferentes cualidades y capacidades de cada quien, cree que el más fuerte será el más sensato (*phrónon*) y que, por tanto, a este le corresponde mandar y tener más.

Tucídides, historiador y militar ateniense, para quien la historiografía denota el estudio de un proceso continuo de política y guerras, de oposición y fuerzas contrarias, mediante el cual se configura el poder, llevó un paso más allá el concepto de “pleonexía”, definiéndolo como una peculiaridad antropológica manifiesta en la política expansionista²². Esta variante de la *pleonexía*, asociada al expansionismo y al ámbito bélico, es visiblemente actualizada y renombrada por Rita Laura Segato en *La guerra contra las mujeres* (2016) como “dueñidad concentradora”²³, o neo-feudalismo, pues la codicia abocada a bienes materiales se logra con la sujeción de las personas a la condición de mercancía. Segato, sin embargo, nos previene de una posible confusión que el

²² *Historia de la guerra del peloponeso*, 123-131.

²³ Rita Laura Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad*, 47.

título implica, el cual es llamativo pero induce a un posicionamiento erróneo. No es que haya una guerra contra las mujeres. Se disputa, en cambio, una guerra entre los dueños territoriales, jurisdiccionales, una guerra por la soberanía, mafiosa, en contra de la sociedad y del Estado, cuyo campo de batalla o bastidor es el cuerpo de la mujer.

Una particularidad del *modus operandi* de toda empresa extractivista, establecida en las zonas rurales de América Latina, encauzada a abastecer productos al mercado global, es que “al instalarse trae consigo o es, inclusive, precedida por burdeles y el cuerpo-cosa de las mujeres que allí se ofrecen” (*Contra-pedagogías* 11). Gracias a este proceso de cambios acelerados demográficos y mercantiles acontece la cosificación de la vida y, por consiguiente, se acrecienta la depredación sexual. Asimismo, la devaluación humana explica por qué las víctimas, degradadas y abyectas, van a parar a basurales, terrenos baldíos, desiertos, cajuelas, y no a cementerios. Este tipo de violencia sería expresiva: es una violencia que habla, transmitiendo un mensaje de impunidad. El cuerpo de la mujer opera como un territorio donde se establecen los términos de la contienda, incluyendo la destrucción corporal—de aumentado sadismo—la trata, comercialización, esclavitud, entretenimiento sexual, tratos humillantes y degradantes. Mediante estas acciones denigrantes y sádicas se afirma la capacidad letal en contra de la moral de un grupo antagonista.

Percibo, además, una convergencia entre las prácticas extractivistas que toman lugar en la obra y la agudización de la violencia de género. Dicha convergencia queda simbolizada, en *Temporada de huracanes*, en el hallazgo de un cadáver entre bolsas de plástico y detrito, descubrimiento enmarcado por procesos de urbanización, precedidos por la emergencia de lupanares. El extractivismo, así como toda actividad económica que impacta al ambiente, se presenta como un costo necesario para el capitalismo. La vulneración de los territorios, los

ecosistemas y la vida de quienes habitan estas zonas se precarizan en nombre de la producción de mercancías. Y esta producción de cosas se distingue por su intencionada falta de durabilidad. Para la teórica política alemana Hannah Arendt, la durabilidad de las cosas da al mundo “la estabilidad y solidez sin la cual no se podría confiar en él para esta criatura inestable y mortal que es el hombre” (*De la historia a la acción* 90). La falta de estabilidad de las cosas deriva en la transformación elemental del ciclo de la vida biológica. El menosprecio por el árbol que provee madera o la interrupción desaprensiva de los procesos naturales más lentos, como el arrancar minerales del seno de la tierra, se convierte en la antesala de una experiencia de violencia dirigida en contra de la propia identidad humana. Esa criatura inestable, mencionada por Arendt, sin enganche a nada duradero, es el denominador común de la novela: jóvenes atraídos por lo banal, carentes de planes o proyectos de vida, para quienes asesinar es tan insignificante como deshacerse de un trasto. La objetivación sexual de la mujer se vuelve indisociable de las prácticas extractivistas dado que tienen a la *pleonexía* como punto originario.

2.3.2 Raíces históricas del despojo

Temporada de huracanes muestra un escenario donde el arrasamiento de los fuertes para con los débiles es tal que esboza una sociedad sin justicia. Incluso, imaginar la ciudad socrática se vuelve imposible ya que los poderosos no se limitan a mandar a los endeblés, sino que pretenden imposibilitar la coexistencia en el mismo espacio.

La novela traza una historia del despojo remontada a tiempos coloniales: “los gachupines, [...] desde sus barcos vieron todo aquello y dijeron matanga, estas tierras son de nosotros y del reino de Castilla” (15). Esta cita detalla la configuración de un Estado-nación como estructura de poder en las “Indias Occidentales”. El proceso de colonización representa, en esas voces extranjeras que reclaman un espacio a través del poder centralizado, una conocida fantasía

europea: América misma figura una mujer desnuda reclinada que invita seductoramente al extranjero blanco para su posesión. El breve encuentro entre conquistadores y conquistados narrado codifica, entre líneas, diferencias entre grupos, “una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros” (*Colonialidad del poder* 202). Ya en este intercambio asoman relaciones de dominación, jerarquías, y el aspecto de la pleonexía que propone la ley del más fuerte, permitiendo la apropiación de lo que le pertenece a los más débiles.

Ante la amenaza, los antiguos habitantes de “La Matosa” huyen a la sierra, pierden sus propiedades y su cultura. Esta rememoración sirve de antecedente para otro desalojo en puerta. La bruja madre heredó tierras y dinero de su concubino, mas los hijos “legítimos” y acaudalados, al enterarse de la muerte del padre, acuden al pueblo con el ultimátum de desahucio: “tenía hasta el día siguiente para largarse de la casa y del pueblo” (14). Pleonéxicos, estos hombres desean tener más, y esa ganancia debe traer como consecuencia la eliminación/expulsión del Otro. No solo se trata de una búsqueda material, sino que la reyerta contiene un juego de poder, una manera de legitimar relaciones de superioridad/inferioridad.

La insaciabilidad es alimentada por una conjeturada diferencia de estatus. A la bruja madre la tachan de “furcia” (de prostituta) y es comparada con la esposa citadina, una mujer de clase a quien, “por derecho legal y hasta divino” (15), le corresponden los bienes del difunto. Una vez construido un espacio de las diferencias de clase, parece escandaloso, hasta inmoral, atentar contra la escalinata económica y menos a través de estafas, ya que se cree que la bruja madre asesinó a su esposo con un veneno que no dejó rastro en la autopsia. Por ello, “enfrente de todo el mundo” (14), los hijos amenazan y disputan el poder arrebatado con astucia.

El despojo al que se enfrenta la bruja madre resurge, tras su muerte, con más ímpetu; esta continuación del despojo constituye, mayormente, la trama de la novela. Entre una generación y otra, se pierden paulatinamente los terrenos, debido a que no hay documentos legales para ampararse. La estocada final del saqueo toma lugar en un robo que incluye, además de los aparatos electrónicos y un poco de dinero, el pillaje de una vida. Arendt, en *La tradición oculta* (1978), puntualiza que “cada vez que la sociedad deja sin medios de subsistencia al hombre pequeño, mata el funcionamiento normal y el autorrespeto normal del mismo y lo prepara para aquella última etapa en la que estará dispuesto a asumir cualquier función, incluido el *job* de verdugo” (énfasis original 44). Las condiciones paupérrimas de “La Matosa” impiden la estabilidad económica de sus habitantes y esos “hombres pequeños” pierden cuidado en revelarse como sayones.

Los asesinos de la “Bruja” no cuentan ni con trabajo ni estudios, de forma que venden su cuerpo para sobrevivir, y se deshacen de su dignidad. Sin contar con medios de manutención, su psique deja de funcionar normalmente y se limita a fraguar las condiciones del crimen: “eso era todo en lo que pensaba últimamente: en matar y en huir, y nada más” (191). Marginalizados, los “hombres pequeños” asumen su función de verdugos paulatinamente, aceptando órdenes sin cuestionar las consecuencias. El proceso de deformación psicológica comienza con la pleonexía, no obstante, el plan no se consolida hasta que acontece el aborto de Norma. Perder al hijo que creía suyo merma el autorrespeto de Luismi, quien se considera, de por sí, inane e improductivo: “no sabía hacer otra cosa que coger y dejarse coger y nadie en su sano juicio le daría trabajo, ni siquiera de barrendero” (187). Tales condiciones de descrédito y miseria enmarcan la venganza contra un sujeto que asemeja habitar un espacio de opulencia, “La Bruja”. No surge, ni siquiera como una posibilidad remota, el plan de saquear al arquetipo de narcotraficante pudiente, pues el crimen organizado le otorga un estatus intocable.

2.3.3 Énfasis en modelos sociales comunitarios vs. Énfasis en modelos sociales individualistas

Combinar la figura de la bruja con el tema de la conquista de América remite a una indagación en las raíces históricas de la brujería, el poder de las mujeres y la subversión de la comunidad. La caza de brujas constituyó una guerra contra las mujeres, un intento coordinado de destruir su poder social. Tal y como lo refleja la existencia de una variedad de deidades femeninas en las religiones precolombinas, las mujeres habían tenido una posición de poder en esas sociedades. Por ejemplo, en 1517, Hernández de Córdoba arribó a una isla cercana a la península de Yucatán y la llamó “Isla Mujeres”, mote adecuado a los templos y la cantidad de ídolos femeninos hallados en la zona.

Irene Silverblatt señala que los españoles perseguían a las mujeres como brujas, incluyendo a las practicantes de religiones nativas, a las instigadoras de la revuelta anti-colonial, en un intento de definir las esferas de actividad en las que las mujeres indígenas podían participar (*The Moon, the Sun and the Witches* 160). Silverblatt añade que aunque el concepto de brujería era ajeno a la sociedad andina, las mujeres especialistas en el conocimiento médico y de plantas medicinales terminaron por confesar, debido a intensa tortura, los mismos crímenes imputados a las mujeres en los juicios por brujería en Europa, como pactos y copulación con el Diablo, uso de remedios a base de hierbas, y haber hechizado a autoridades y hombres poderosos para causarles la muerte (*The Moon, the Sun and the Witches* 174, 187-188). A pesar de su persecución, las mujeres fueron actores clave en la preservación de religiones precolombinas y en la lucha anti-colonial, organizando a sus comunidades y defendiendo antiguos modos de existencia.

A propósito, Silvia Federici hace un recorrido sobre los significados de la caza de brujas en distintos tiempos y espacios, encontrando conexiones entre este fenómeno de “limpieza social” y reestructuración social y económica. Federici rastrea una tesis propuesta por Michael Taussig, en

The Devil and Commodity Fetishism in South America (1980), quien sostiene que “las creencias diabólicas surgen en los periodos históricos en los que un modo de producción viene sustituido por otro” (*Calibán y la bruja* 233). Las conclusiones a las que llega Taussig parten del estudio a trabajadores rurales colombianos y mineros bolivianos en una época en que surgen cambios en la economía relacionados por la población a lo diabólico, ya que aún persistían formas de producción orientadas a la subsistencia (233), en vez de encauzarse a la acumulación. En estos periodos se transformaron radicalmente las condiciones de vida y las bases del orden social, como la concepción del valor, la definición de lo anti- y natural. Con esta relación entre las formas de mercancía y lo siniestro, Federici nos recuerda que la caza de brujas y la expansión del capitalismo están vinculados. Detrás de la caza de brujas deriva un aumento en los índices de pobreza, hambre y dislocación social, producidos por una clase proto-capitalista.

La relación entre la caza de brujas y la aparición de modelos económicos individualistas resulta contundente y se vincula a estrategias de desposeimiento: “la mayoría de juicios por brujería en Inglaterra [tuvieron] lugar en Essex, donde la mayor parte de la tierra había sido cercada durante el siglo XVI, mientras que las regiones de las Islas Británicas en las que la privatización de la tierra no se dio y tampoco formó parte de la agenda, no hay registros de caza de brujas” (*Calibán y la bruja* 234). Cuando el sistema de campo abierto fue abolido y las tierras comunales fueron cercadas, la cooperación desapareció y los contratos de trabajo individuales reemplazaron a los contratos colectivos, profundizando las diferencias económicas entre la población rural. El Estado trató de contener a las mujeres que se organizaban y luchaban por la propiedad comunal, implementó torturas para controlar su modo de vida en lo familiar y laboral: durante la Edad de la Razón “a las mujeres acusadas de ‘regañonas’ se les ponían bozales como a los perros y eran paseadas por las calles; las prostitutas eran azotadas o enjauladas y sometidas a simulacros de

ahogamientos” (Federici 155). Estas acciones constituyeron un proyecto político cuyo fin era dejar a las mujeres sin autonomía ni poder social, a base de esparcir miedo. Federici traza correspondencias entre el modo de tratar a las mujeres rebeldes con la hostilidad padecida por los “salvajes indios”, resaltando incluso la forma en que se les retrata en la literatura después de la conquista: “en ambos casos la denigración literaria y cultural estaba al servicio de un proyecto de expropiación” (156). La demonización justifica el saqueo, esclavización, y el precio que se paga por resistir el avance del capitalismo es el exterminio.

En *Temporada de huracanes*, “La Bruja” intenta recuperar un modo de existencia enfocado en la comunidad entre mujeres, escapando a los ideales burgueses de feminidad y domesticidad. La función de “La Bruja” en la novela es antagónica a la misión que cumplió la caza de brujas, en específico, a la destrucción del control que las mujeres habían ejercido sobre su función reproductiva, sirviendo a un régimen patriarcal más opresivo, y al surgimiento del capitalismo. “La Bruja” no solo prepara pócimas abortivas para las prostitutas, sino que además decide ayudarlas “cosa rara, *sin cobrarles un solo peso*, lo cual era bueno porque la mayor parte de las chicas de la carretera con dificultad comían una vez al día y muchas no eran dueñas ni de la toalla con la que se limpiaban los humores de los machos” (mis itálicas 31). Siendo consciente de las condiciones miserables, esclavizantes, en las que viven sus amigas, “La Bruja” pone de lado la ambición monetaria con la que fue introducida y les proporciona métodos para controlar la procreación, liberándolas y construyendo una red de apoyo mutuo que escapa a los intereses mercantiles y se enfoca en la compañía.

Melchor incluye una imagen que sintetiza este ánimo de romper con los métodos de producción individualistas a través de la casa de “La Bruja”. Al principio, esta se describe como una propiedad tapiada, en penumbras, cubierta de madera y ladrillos “para que ya nunca se abriera”

(23) y aprovisionada con una reja “con barrotes más gruesos que los de las celdas en la cárcel de Villa” (23). Hermética, la propiedad mantiene en exilio a sus habitantes e incluso la bruja madre queda momificada, aprisionada, en su cuarto. Se determina así una marcha hacia adentro, una pérdida territorial: la conquista de América cierra su ciclo en la conquista de la casa por el miedo a que la violación tumultuaria se repita, en un acecho que emula a “Casa tomada”, de Julio Cortázar. En cambio, aquí emerge una fuerza opositora ante ese avance silencioso, foráneo: “La Bruja” refuta esa división que la distancia de sus amigas y abre su casa a conocidos y extraños, ofreciendo todo lo que posee. Promueve con este gesto amistoso una ideología que cuestiona el excedente material y objeta el valor de la propiedad.

2.3.4 La masculinidad ejemplar como organización corporativa

La antropóloga Segato mantiene una postura crítica ante el carácter precario del empleo y del salario, encontrando en el retorno del trabajo servil, semi-esclavo, la predación de territorios y espacios comunales, la cosificación de la vida. Su interés en estos problemas no solo está encaminado a desarrollar una crítica en contra de la modernidad sino que, detrás de este paradigma de explotación actual, yace el cuestionamiento de una ideología que atenta contra la vida de la mujer. Naturalizar la expropiación de la vida va de la mano con la forma en que se gestan las relaciones de género y algunos atributos enlazados a la masculinidad ejemplar, como la guerra, la crueldad, la baja empatía y el distanciamiento (*Contra-pedagogías* 13).

La masculinidad tóxica ejemplar empuja a la mujer al papel de objeto disponible y desechable. Organizada como una corporación, la masculinidad tóxica se caracteriza por la obediencia, *el secreto* y el silencio recíproco de sus miembros (mis itálicas *Contrapedagogías* 49), estableciendo con estos elementos un pacto de complicidad. La masculinidad hegemónica o ejemplar se configura ante todo en la práctica. Aunque algunos de sus componentes estén

actualmente en crisis de legitimación social, su poder configurador sigue casi intacto. Se relaciona con la voluntad de dominio y control, y está construida en vista de la desigual distribución genérica de poder. Es una estructura simbólica y arbitraria compuesta por mitos, creencias y significados sobre el ser hombre que nos indica cómo tiene que ser un hombre auténtico e impregna profundamente las identidades: genera la creación de otro/as subordinado/as para reafirmarse.

Vuelvo a la escena de la violación en grupo porque en ella se encierra una ideología compleja sobre la masculinidad tóxica hegemónica/ejemplar. Cuando los foráneos presumen haber violado entre todos a la bruja se suscita un breve enfrentamiento contra los otros hombres en la cantina, quienes protestan, no por la violación sino por un desaire o desdén en contra del pueblo, el cual es llamado “rascuache” (21), es decir, pobre y miserable. La confrontación termina pronto porque “no había mujeres a quienes impresionar” (22). En el fondo, la pelea tiene por objetivo asegurarse su lugar de hombres, promueve un sentido de la vida basado en la búsqueda de hazañas y proezas (mas no de justicia o reparación). Queda claro en este episodio que la masculinidad hegemónica desarrolla una visión de la vida como desafío y del mundo como campo de batalla en el que gana el más fuerte y donde la amenaza es constante, la violencia requerida y en la que el premio es el emblema de la masculinidad: el ser más.

Tras el enfrentamiento contra los foráneos, los parroquianos se burlan de la bruja, y planean ellos también ir a violarla: ya se reconocen miembros de una comunidad formada en torno al exhibicionismo de poder y la impunidad. Segato menciona que “la agresión de género no ocurre porque hay impunidad, sino que es la exhibición misma de la impunidad, la declaración pública e la intocabilidad masculina” (*Contra-pedagogías* 49). Así se manifiesta la masculinidad como corporación, el silencio recíproco de sus miembros genera pactos de complicidad. Lo que parecía una rivalidad termina siendo hermanamiento y una declaración pública de poder. La siguiente

escena grotesca detalla la cantidad de maltratos sufridos: “aquello se volvió una procesión, un peregrinar continuo de muchachos y hombres ya hechos que se peleaban por entrar primero y a veces nomás iban a echar bola” (29). No se puede hablar sino de rapiña en torno a este abuso. A través de su estatus de corporación, este peregrinar de hombres actúan como uno solo. Un ente anónimo que usa su anonimidad para eludir la culpa y la responsabilidad de sus actos. El último detalle ilustra cómo los hombres que son incapaces de agredir sexualmente de modo individual, bajo la presión del grupo, participan activamente para no sentirse excluidos o perder la aprobación de los demás. El modelo alterno es el del testigo que permanece en silencio. Aquí se expone la “fratria” masculina que obliga a los hombres a curvarse al pacto corporativo, obedecer sus reglas y jerarquías expresadas en el mandato de violación, de dominación.

El incremento en el número de violaciones tumultuarias en todo el mundo, como es el caso de “Los Porkys”, en México, o “La Manada”, en España, nos describe un problema enganchado a los valores del machismo. La falta de reconocimiento a los derechos sexuales y a la intimidad de las mujeres, se manifiesta en la percepción pública de los delitos sexuales como una problemática de escaso valor, donde incluso la sentencia de los jueces y el trato recibido a mano de las autoridades es negligente y carente de respeto.

Con razón, uno de los atributos ligados a la masculinidad hegemónica/ejemplar es el de la baja empatía o el distanciamiento, desafecto concretado en el disimulo del rostro de la víctima. Se necesita no considerar a la mujer como persona para ser capaz de tal humillación. Cuando los violadores describen su ofensa en *Temporada de huracanes*, lo primero que enlistan es esa falta de empatía: “ni siquiera tuve que verle la cara” (29). En contraste, cuando los niños encuentran el cadáver, la narración enfoca, únicamente, su rostro: “la máscara prieta que bullía en una miriada de culebras negras, y sonreía” (12). Enfatizar la cara refrenda una postura del filósofo francés-

lituano Emmanuel Lévinas, quien subraya la alteridad y la importancia del rostro como punto de partida del pensamiento filosófico, ya que debe existir en el sujeto la capacidad fundamental del reconocimiento (por encima del conocimiento), pues a través de los otros, el sujeto se ve a sí mismo. Esto conduce al filósofo a sustituir las categorías tradicionales ontológicas por otras nuevas, posicionando a la ética como filosofía primera, y desplegando en el rostro la formulación del humanismo del otro: “La mejor manera de encontrar al rostro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos [...] La piel del rostro es la que está más desprotegida, más desnuda [...] *Al mismo tiempo, el rostro es lo que nos prohíbe matar* (mis itálicas 71-72). El texto entonces nos insta a mirar de lleno la cara del sufriente. Llama a hacerse responsable y descentrar al sujeto egocéntrico para darle cabida a otro, enfatizando la empatía como valor fundamental.

A modo de conclusión, estimo que *Temporada de huracanes* cuestiona un modelo de masculinidad tóxica ejemplar determinado por la baja empatía y el distanciamiento. Por medio de la escena de la violación en grupo, leo al abuso como un dispositivo de exhibicionismo, en el cual se hace algarabía de la impunidad. Quienes cometen estos crímenes no estiman a las víctimas como humanos y la prueba de ello es que resisten ver su rostro: no identifican a la víctima. Los dos grupos de hombres involucrados en la violación disputan, primeramente, una jurisdicción territorial mediante el cuerpo de la mujer. Una vez librada la batalla, los dos grupos antagónicos se hermanan en una declaración pública de intocabilidad. No es en vano tal demostración de poder, ya que efectivamente ni la violación, ni la violencia de género, ni el feminicidio se investigan en la novela. Más allá de la ficción, las violaciones tumultuarias que han salido a la luz en los últimos años también han sido desestimadas, al menos al principio, por jueces incompetentes que no encuentran pruebas suficientes para imputar una pena, o que sentencian a los criminales con condenas mínimas, ya sea por estar ligados a corporaciones policiacas o simplemente por fallas en

el sistema de justicia, fallas que tienen por consecuencia procesos de re-victimización y dibujan una historia truculenta, vinculatoria entre la violencia y la virilidad.

2.4 Políticas de la brujería y hechicería- Cuerpos deseantes

2.4.1 Modernidad, descarte de saberes y agencialidad alternativos

Con la llegada del capitalismo, en los siglos XVI y XVII en Europa, se tomaron nuevas formas de vigilancia para asegurar que las mujeres no terminaran sus embarazos: “En Francia, un edicto real de 1556 requería de las mujeres que registrasen cada embarazo y sentenciaba a muerte a aquellas cuyos bebés morían antes del bautismo después de un parto a escondidas” (Federici 163). Se vigilaba a las madres solteras y era ilegal hospedar a una mujer embarazada sin compañía. En estos siglos, las mujeres fueron ejecutadas por infanticidio más que por cualquier otro crimen, excepto brujería, un crimen ligado al asesinato de niños. Como consecuencia, las parteras fueron tratadas como sospechosas de complicidad y perdieron su autoridad frente al doctor masculino en la sala de partos, una presencia que combatía los miedos al infanticidio: “con la marginación de la partera, comenzó un proceso por el cual las mujeres perdieron el control que habían ejercido sobre la procreación, reducidas a un papel pasivo en el parto, mientras que los médicos comenzaron a ser considerados como los verdaderos ‘dadores de vida’” (Federici 137). Con miras a esclavizar a la mujer a la procreación, los doctores toman el puesto de las parteras, no por incompetencia de las últimas, sino porque comienza una etapa de vigilancia a la mujer y las prioridades cambian, otorgándole primacía a la vida del feto por sobre la madre.

La vigilancia en torno a la sexualidad, germinal en el Renacimiento, tiene cabida en distintas manifestaciones modernas, como la esterilización sin consentimiento a mujeres inmigrantes, pobres o indígenas, la criminalización de la sexualidad y reproducción, y la falta de educación sexual en edades tempranas por motivos religiosos o morales. En este último aspecto, Norma ignora por completo los procesos físicos, pues su madre se limita a intimidarla y a ofrecer admoniciones con respecto a la compañía masculina, circunscribiendo su papel de madre al de la

vigilancia, la sospecha y el estricto control de comportamiento femenino, cuya prueba está en el obligar a Norma a convertirse en madre con la crianza de sus hermanos menores. El cuerpo deseante de la menor desea, ante todo, el amor materno y, en cambio, recibe un listado de normas—valga el calambur—sobre qué debe evitar su cuerpo: desde los carbohidratos hasta los hombres, y a qué objetivos orientarse, en corto, a la crianza.

Temporada de huracanes sintetiza o simplifica el descarte de los saberes antiguos en un movimiento repentino entre el aborto provocado por “La Bruja” a Norma, quien la revisa con tacto y comprensión, entendiendo la posición complicada de la joven madre, lo cual cambia abruptamente con el trato recibido en la clínica, donde es subyugada y mirada con asco por ejercer su sexualidad a su corta edad. Podemos leer el progreso de la modernidad y la tecnología como un salto que se desprende de los saberes compartidos por matronas y parteras. Se disputa en esta transición el útero como un territorio político, inspeccionado por los hombres y el Estado: la procreación es puesta al servicio de la acumulación capitalista. Esa ambición por el capital también se revela en la transición entre el encuentro con “La Bruja”, quien se niega a recibir dinero a cambio del servicio anticonceptivo prestado y la trabajadora social, amenazando con la cárcel al intuir la incapacidad de solventar los gastos médicos.

Asimismo, el descarte de saberes es palpable con la mofa de la muerte ritual procurada por “El Abuelo”, quien habla con los cuerpos en el cementerio para que una voz los acompañe en el más allá. Este ritual pretende ser intercambiado por una filosofía Fordista con respecto a los cadáveres, puesto que los nuevos trabajadores plantean el enterrar a los cuerpos de pie, una forma más eficiente: se intenta una línea de producción con la hecatombe.

En este espacio de claroscuros, donde los saberes de la comunidad y los ritos disputan un lugar frente modelos capitalistas, el papel de “La Bruja” imbrica estos polos o percepciones

económicas contrapuestas: despunta como usurera, cuyas ganancias atraen la envidia de los pobladores, y luego se desprende de sus bienes, afanada por crear una comunidad femenina donde los vínculos de sororidad se anteponen al usufructo.

2.4.2 El campo y la ciudad: percepciones económicas de la bruja

Los antropólogos Jean Comaroff y Miquel Izquierdo indican que las brujas conservan una apreciación distinta en zonas rurales y urbanas (87). En la ciudad, las brujas son percibidas como oportunistas, por quedarse con las tierras de los campesinos que migran en busca de trabajo, mientras que “desde la posición de la aldea, las brujas son la encarnación de la ciudad, asolando el campo al consumir a la gente, mediante los productos y el dinero, de modo que la propia supervivencia del medio rural se ve amenazada [...]” (88). En *Temporada de huracanes*, estas dos perspectivas toman lugar, dado que el pueblo comienza poblarse con migrantes de las metrópolis circundantes. De esta manera, se cumple la percepción de la bruja como oportunista, pues se cree que la bruja madre asesinó a su esposo por quedarse con el dinero y las hectáreas de siembra y ganado que le dejarían considerables rentas.

Por su parte, “La Bruja” ocupa la percepción luciferina desde el campo, en tanto se crea el perfil de prestamista y recaudadora, relacionado por el pueblo con lo inmoral y lo ilegal: “y no faltaba el que decía en la cantina que eso de los intereses era un robo [porque] qué se creía de andar explotando a la gente de La Matosa y demás rancherías” (20). Su presencia en el pueblo atenta contra las buenas costumbres y además, se sospecha que su fortuna compromete la existencia misma de los otros. De un momento a otro esta fortuna acumulada decrece, pero, inexplicablemente, la casa de la brujas sigue siendo sede de fiestas orgiásticas donde se proporcionan narcóticos y bebidas de forma gratuita a los invitados. Tal misterio alimenta el mito de que las brujas producen dinero mágicamente y agotan los recursos locales, a pesar de que sean

los pobladores los que acudan en su búsqueda. Debajo de estos mitos florece un juego de poder en el que los hombres ven diezmada su posición de mando o supremacía frente a una mujer.

Comaroff e Izquierdo señalan que las brujas, en la tradición africana, son conocidas por “(literalmente) amasar dinero” (89), y este apetito tiene tintes sicalípticos, ya que se piensa que estos seres consumen almas o fuerzas vitales: “La palabra que representa dicho consumo es *ci*, una metáfora del acto sexual” (91). Con estos medios y dispendios económico-corporales, la brujería “cree celebrar y subvertir [...] las estructuras de poder existentes” (92). Tal conflicto de poder toma lugar en *Temporada de huracanes* cuando los trabajadores del Ingenio esperan que estas cometan un descuido para despojarlas con algún embuste legal. Sin embargo, ellas aprenden a “negociar los dineros” (18) con astucia para refrendar su espacio en la sociedad, en especial contraposición al género masculino ya que, sincrónico al conflicto entre los estafadores y las brujas, aparece un animal nocturno que persigue “*a los hombres* que regresaban de casa por los caminos de tierra entre los pueblos, las garras abiertas para herirlos o tal vez llevárselos [...]” (itálicas mías 8). Así, en el desprecio manifiesto en el ámbito económico y simbólico (con estas leyendas de animales míticos), las brujas libran una batalla contra los hombres, a los que la bruja madre desdeña echando pestes de ellos, “diciendo que eran todos unos borrachos, unos huevones [...] y que ellas, las mujeres del pueblo, eran unas pendejas por aguantarlos” (17). Subyace en este desprecio la huella imborrable de la violación tumultuaria y también una conciencia de clase y de género; la novela carece de un solo personaje masculino diligente, laborioso o al menos honrado. Precisamente esa estructura de poder deteriorada trata de ser subvertida.

Aunque “La Bruja” mantenga relaciones homosexuales con los que acuden a sus dionisiacas fiestas, la relación formada con las prostitutas adquiere primacía. Para Comaroff e Izquierdo, el mero hecho de hablar de brujería es ya “un discurso acerca de la naturaleza de poder,

un argumento que pretende a menudo reconfigurar el espacio moral” (92). Precisamente, es la casa de las brujas vuelta sanatorio, banco, centro orgiástico y alternativa de planificación familiar, la que reconfigura la moralidad y las estructuras de poder—mayormente católicas—en la localidad.

2.4.3 Producción del espacio social

Las brujas hacen que un camión lleno de varillas suelte algunas frente al vehículo donde viajaban sus demandantes, empalándolos: como metáfora, la varilla, en tanto símbolo fálico, retrata a la masculinidad como un arma fatal²⁴. La disputa mortal por la permanencia es anunciada en el nombre del pueblo: “La Matosa”, mote que remite a la abundancia de matas o hierbas, pero también a un lugar donde matan, prefigurando un escenario de corrosión y violencia. Es particularmente simbólico que este caserío colinde con “Palogacho”, cuyo nombre está compuesto por un símbolo fálico y un adjetivo que indica una posición en declive, y que además, en México, “gacho” significa desagradable, feo, molesto, malo. La historia, entonces, se desarrolla en las inmediaciones de una masculinidad grotesca, lo que Pierre Bordieu, sociólogo francés, ha denominado una “imagen magnificada” de la hombría que se ejerce de modo despiadado sobre los cuerpos más vulnerables, y una “hombría [que] requiere validarse a través de otros hombres, en su realidad de facto o en su violencia potencial [...] construida enfrente de otros hombres y para otros hombres y contra la feminidad, en una especie de miedo a lo femenino [...]” (52-3). La exaltación de los valores masculinos tiene su contraparte en los miedos y las angustias provocada por la feminidad: se teme la vulnerabilidad, la ternura, sentimientos que se demuestran ante otros, y que se combaten con el rechazo a medidas de seguridad, desafiando el peligro y cuyo razonamiento es el miedo a perder la estima o admiración del grupo.

²⁴ El vínculo entre la virilidad y la violencia está explícito en la tradición brasileña que describe el pene como una arma (R. G. Parker, *Bodies, Pleasures and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*, Boston, Beacon Press, 1991, p. 37). También es explícita la correlación entre la penetración (foder) y la dominación (p. 42).

La cercanía con un territorio donde la masculinidad está en declive ocasiona que esta concepción genérica deba reforzarse de forma reiterada, creando un lugar hostil “potencialmente peligroso para quienes hacen pública su orientación sexual, especialmente los afeminados y los travestis [...]” (Castillo 8). Este escenario es particularmente significativo con respecto a “La Bruja”, quien es el/la único/a dispuesto a hacer pública su orientación sexual. Desde las primeras escenas, después del deslave que azota la localidad y deja medio pueblo sepultado bajo escombros, “La Bruja” aparece vestida de negro, en luto por la pérdida de su madre. En lugar de mostrar un duelo compartido, una proximidad a su dolor, los habitantes del pueblo se mofan de este sujeto por vestir de negro en una época calurosa y relacionan su forma de vestir con los travestis: “qué ganas de hacerle al mamarracho como los travestidos que año con año se aparecían en el carnaval” (25). Ese sujeto en pleno contacto con su feminidad, quien viste ropa de mujer, se pinta las uñas y mantiene lazos de sororidad con las prostitutas, es temido y odiado por otros hombres y no sorprende, entonces, que uno de sus asesinos haya sido también su amante, alguien que mantenía sus preferencias sexuales en secreto o negándolas a toda costa, evidenciando una masculinidad frágil.

“La Matosa” colinda también con Villagarbosa, es decir, con un espacio de gracia, al cual aspiran migrar y pertenecer los habitantes de los poblados contiguos. Así, los territorios se definen por oposición. El antónimo de garboso es descuidado, abandonado, y “La Matosa” bien se puede definir con esos adjetivos, ya que fue azotada por un huracán (de ahí el título de la novela), un huracán que, con el gran deslave, dejó tres cuartas partes del pueblo convertido en cementerio y fue abandonado por años. Dicho huracán no solo deja una huella en el territorio, dado que los futuros habitantes construyen sus casas sobre los huesos de las víctimas, sino que los sobrevivientes padecen una enfermedad epidérmica a causa de la inundación, exhiben “las carnes

invadidas de líquenes” (24). Este fenómeno de invasión, el allanamiento corporal, representa un modelo de las múltiples intrusiones corporales que señala Melchor, como el hecho de que “La Bruja” ayude a las mujeres a abortar, a deshacerse de la “semilla implantada ahí por derecho” (23). A este respecto, podemos interpretar que “La Bruja” va en contra de esta intrusión, en contra de ese “derecho” de penetración territorial-corporal ejercido por los hombres y en contra de la “naturaleza” en varios sentidos—si abstraemos el huracán a su característica más fundamental—ya que “La Bruja” es una de las pocas sobrevivientes del deslave y además, se identifica como trans* y homosexual, una posición “antinatural” que lleva a los habitantes de “La Matosa” a creer que es hija del diablo, quitándole la posibilidad de migrar a un espacio de gracia.

Como conclusión, la obra coteja saberes antiguos de matronas, parteras y la ritualidad en la sepultura con el hospital, los nuevos conocimientos médicos y un énfasis en el rendimiento y la eficiencia fomentado incluso en el cementerio. En este careo entre los valores antiguos y los nuevos se revela una pérdida en la empatía y el tacto. “La Bruja” encarna ambas ideologías, como la usurera y como la impugnante de los valores capitalistas. El espacio que habita es prefigurado en los apelativos y la masculinidad ejemplar resulta un arma mortal. Un peligro visibilizado en las críticas a su modo de vestir y la orientación sexual, sin respetar siquiera el momento de duelo.

2.5 Anestesia social

La sociedad moderna vive sobrecargada de estímulos, cuya réplica precisa la anestesia, una inversión dialéctica que debe bloquear la realidad. El ensayo de Susan Buck-Morss, “*Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*” (1993), data esta problemática a las primera décadas del siglo XX, cuando la tecnología se pone al servicio de las obras del arte (71-3). Buck-Morss, en su estudio, detalla cómo las obras de arte han pasado de una contemplación estática a los veinticuatro fotogramas por segundo (fps) a los que se reproduce una película. Para sobrevivir a las condiciones de “shock” que produce a la sociedad moderna, dicha sobre-estimulación, la respuesta evasiva del inconsciente humano se ha hecho indispensable. Estas reacciones individuales, a gran escala, terminan siendo un medio de control social.

2.5.1 El caso de Norma: la proyección de la culpa

Para Freud, el sentimiento de culpabilidad es “el concepto más importante de la evolución cultural” (*El malestar en la cultura* 79). Su importancia radica en que la culpa entretiene relaciones de amor y pulsión, ya que la culpa se presenta como un dolor psíquico o “angustia social” (*El malestar* 121) impuesta por el propio individuo por traicionar a otro y pone en riesgo su relación. Entre madre e hija se fomenta una relación de competitividad por cariño y atención, cuyo origen contiene un sentido de dependencia inverso; es Norma quien considera que su madre la necesita: “No podía fallarle a su madre, tenía que ayudarla” (137). Siente culpa al creer que le ha arrebatado a su madre la posibilidad de ser feliz con su pareja. Se culpa por el hermanito que murió mientras estaba a su cuidado, y se culpa por *sentir* durante el abuso sexual perpetrado por su padrastro. Pero la culpa también proviene de un lugar ambiguo: sabe que su madre la considera a ella y a sus hermanos “yerros” (127), errores cometidos con el afán de retener a hombres que para Norma son

simples “sombras en las que su madre se envolvía” (127). Hay una culpa intrínseca en ese desbalance afectivo. Por un impulso incriminatorio huye de casa.

Norma queda traumatizada porque su madre busca afecto en hombres que se aprovechan de ella, lo cual la lleva a encerrarse en el baño a “gritar que quería morirse porque no tenía a nadie [y] los dejaba encerrados por las noches para ir a emborracharse” (81). La existencia de Norma está marcada por el encierro y la falta de movilidad. Como vimos en la escena del hospital, después de abortar, la amarran a su cama para que no escape. Ese encierro la vincula con las brujas: con la bruja Madre quien “se encerró en la casa y ya no volvió a salir nunca” (8) y con la Chica, “la vestida [...] que se la vivía encerrada en aquella casa siniestra” (119). Ese encierro invisibiliza la violencia e implica una pérdida de poder/autonomía también para las mujeres que se la pasan “metidas” en la iglesia (114) y en Norma, quien por su inocencia y falta de exposición al mundo, confunde la inminencia materna de salir “con su domingo siete”, creyendo que significa menstruar, implicando así un sentido de culpa en su naturaleza corporal, un desacierto que descifra cuando ya está embarazada.

Aunada a la posibilidad latente de situación de calle, Norma sufre violencia verbal, física y emocional: dar por hecho que su madre antepondrá la relación de pareja, cuestionando la verosimilitud de su denuncia. La historia de Norma revela la anestesia social, un dolor no reconocido. Expone con ello el horror en su máxima expresión: sobrecargada de estímulos dolorosos, Norma piensa deliberadamente en situaciones de abuso sexual con la intención de abstraerse, “de no sentir ese doloroso vacío que de unos meses a la fecha la hacía llorar en silencio frente a la almohada” (126). Su madre, en vez de atender el pesar de su hija, le pide que no se comporte de forma infantil, y se haga cargo de las labores de la casa. Es incapaz de asimilar el sufrimiento de su hija, incapaz de ver que su pareja abusa sexualmente de ella en su ausencia.

Norma conceptualiza el abuso como una traición a su madre y revela las razones por las que la denuncia puede ser un proceso complejo, en tanto que los menores pueden carecer de las herramientas necesarias o la confianza para expresar su pesar. Un obstáculo es la propia madre, quien siente una pérdida de atención, un menoscabo afectivo: “le encabronaba a la madre que Pepe [el padrastro] le hiciera tanto caso a la chamaca” (124). Pepe, a través de recursos retóricos: “tenía una respuesta para todo y usaba palabras que nadie más conocía” (124), crea con ese lenguaje que escapa el entendimiento una rivalidad entre madre e hija, nublando el sentido de la verdad y los parámetros de pertenencia en la familia. La historia de Norma (una historia generalizada) cuestiona el sentido de justicia, ya que ella duda contarle a su madre la verdad; teme que no le crea. Se reconoce como la culpable de la infidelidad a su madre en tanto la realidad se ajusta al lenguaje desconocido del padrastro. Ahí radica una violencia invisible, hecha de un modo sutil, porque Pepe mezcla las cosquillas con las caricias y el abuso con el juego hasta que el atropello se camufla: “todo era chusco y divertido de nuevo, y Pepe solo había estado bromeando y Pepe solo trataba de demostrarle el afecto que sentía por ella” (82). Al situar el punto de vista en el violador, la novela construye una visión del juego de dominio y control que siembra discordia y cuestiona el relato de la vivencia.

La culpa es tangible en sujetos que emiten juicios adversos en contra de acciones que realizaron y está acompañada de emociones dolorosas o negativas como pesar, aflicción, tristeza, miedo, ansiedad, enojo, tensión, arrepentimiento y provoca en el individuo el deseo de pagar la culpa, de autocastigarse o de llevar a cabo alguna acción reparadora para subsanar el daño ocasionado (Reidl-Martínez y Jurado 45-58). Norma lo reconoce de esta manera, cree que es “su castigo por haber permitido que Pepe se acercara a ella. Penny Parks menciona, en *Rescuing The Inner Child*, que “the aggressor projects the blame and guilt onto the child and the child accepts

that projection as truth. It is like life imprisonment for a crime that someone else has committed” (43). La descalificación psicológica o *gaslighting* lleva a una inversión en los papeles de la culpa, el padrastro insiste que los toqueteos son de su agrado, hasta que ella lo cree cierto. Internaliza la culpa y cree que “verdaderamente tenía que existir algo muy malo dentro de ella, algo podrido e inmundado que la hacía gozar” (133). La culpa la hace creer que ella se merece el abuso sexual; su manera de lidiar con el abuso es la abstracción: “el secreto era no pensar” (133). Con el ensimismamiento, al proyectar la culpa, se encierra en esa “prisión” mental y emocional por un crimen que cometió alguien más.

2.5.2 “Cuentos de hadas para niños de todas las edades”: el espejo y sus reflejos

El cómic, titulado “Cuentos de Hadas para Niños de Todas las Edades” (128) sintetiza elementos constitutivos de las principales líneas argumentales; mezcla el asesinato de “La Bruja” con el abuso sexual de Norma a fin de presentar un escenario alternativo para la violencia de género. Los símbolos contenidos por el cómic son 1) el aquelarre 2) un premio económico y una represalia: carnosidades 3) una canción que alterna los días de la semana con los números dígitos, formando el “Domingo siete”, es decir, el embarazo no planeado. El elemento sobresaliente del cómic, su pieza repetida, es la interrupción. Tal intermisión o corte rinde, por un lado, el premio (pecuniario) y, por otro, el castigo (corporal). Se establecen de esta manera los dos temas centrales de la novela, el dinero y el cuerpo, llegando a ser indiferentes.

Este breve cuento enlaza la aparición de brujas y la idea de abundancia financiera, una fortuna al alcance de quien pueda “completar” una falta (femenina)²⁵. Este guiño a la ambición

²⁵ En su cuarto seminario, titulado *Teoría de la falta de objeto* (1994) (*La relation d'objet*) Jacques Lacan distingue entre *tres tipos de falta*, según la naturaleza de lo que falta. La primera es la castración simbólica y su objeto relacionado es el falo imaginario. La segunda es la frustración imaginaria y su objeto relacionado es el pecho real, subjetivamente valorado. El tercer tipo de falta es la privación real y su objeto relacionado es el falo simbólico.

masculina de deuda simbólica o de castración, tanto en la novela como en el cómic, se presenta la noción de que la sexualidad es, de cierta manera, regulada por las brujas. En el caso de la breve fábula, las brujas castigan al hombre con un embarazo simbólico, adjudicándole una barriga y castigando su ambición económica con verrugas, es decir, convirtiendo al hombre en un igual. En cierto sentido, la castración toma lugar no solo en hechizo del embarazo sino en quitarle al hombre la posibilidad heroica del complemento.

En la historia-marco, Norma interrumpe su embarazo y, a cambio, la “Bruja” recibe un pago (a pesar de que esta se rehúse). Ahí se consume el lauro pecuniario. Por otra parte, Luismi cree ser el padre del vástago que engendraba Norma y da la impresión de que el aborto se antepone como una de las motivaciones del crimen, a modo de venganza o reparación territorial, puesto que los asesinos invaden la propiedad de “La Bruja” en busca de dinero y únicamente hallan el pago por la efluencia. El castigo corporal puede referirse tanto a los golpes y la puñalada que recibe “La Bruja” o a la valoración emitida por Norma acerca de su embarazo como un castigo, interpretado por ella como fruto de su curiosidad sexual y mediado por la percepción co-participativa sobre su abuso, ya que entrevé una traición infringida a su madre en el acto involuntario de tener relaciones con su padrastro.

En resumidas cuentas, el punto de encuentro entre historias-marco e historia-enmarcada es la lógica extractivista que delimita la existencia de los seres humanos en torno a su capacidad de trabajo y adquisición. Sin barroquismos, Melchor perfila al consumo como cimiento endeble de las relaciones sociales, en específico, las sexuales. El cómic emplea el capital como metáfora, por excelencia, de la cópula. El punto de encuentro entre líneas narrativas deja entrever una tecnología del hiperconsumo. Omni-estructurador, el capital se presenta como elemento inherente, consustancial a los intercambios humanos. En palabras de Segato, “en la situación contemporánea

[...] el estado ciudadano va a remolque del estado empresarial [...] porque el lenguaje de los derechos ya se encuentra dentro del lenguaje de la modernidad, del desarrollo, el progreso entendido unilateralmente como capacidad de acumulación” (“El sexo y la norma” 597). En la novela, tanto el progreso como las relaciones sexuales quedan ligadas al *capitalismo gore*, prueba de ello es la suposición de Norma con respecto a una compensación física a cambio de la ayuda: “se había pasado toda la noche velada esperando el momento en que él se abalanzaría sobre ella para cobrarse su hospitalidad a lo chino [...]” (105). Como víctima, no teme un renovado abuso sexual, sino que el abusador descubra su previo embarazo, por lo que ella misma se adelanta a iniciar el ayuntamiento. La tropelía de los seres queridos desemboca en sentimientos de inseguridad y flaqueza, dificulta la confianza en otros y merma la autoestima, creyéndose inmeritoria de amor, en tanto objeto de consumo.

El cómic hace las veces de espejo, refleja una situación de violencia psíquica y sistémica, difícilmente reconocible para la víctima. Slavoj Žižek habla de una violencia inherente al sistema, en la que los criminales no identifican sus propios comportamientos nocivos (19). No solo se trata del padrastro abusador enredando cariño y manoseo. Luismi niega toda perversidad relacionada a tener relaciones con una menor e insiste que “Norma no era una niña sino una mujer y lo bastante madura para decidir con quién se juntaba, porque entonces cómo era posible que su abuela a los trece ya estuviera casada [...]” (47). Es tan invisible y tan inherente la injusticia al sistema machista que, desde su cama de hospital, Norma también se rehúsa a culpar a Luismi, porque, desde su perspectiva, el muchacho solo ha tratado de ayudarla y se rehúsa, quizá, porque a su corta edad reconoce un sistema puesto en su contra, donde ella será siempre la culpable. Esta violencia sistemática se percibe en las palabras de Munra, quien, a pesar de estar consciente del abuso cometido por su hijastro, le asigna a la niña la culpa: “seguramente fue ella la que te echó de cabeza

con la trabajadora social, para que te chingaras, así son las viejas de cabronas” (46). Y esa violencia del sistema no se limita a los hombres. Incluso la trabajadora social la infama, llamándola “pendeja” y la denigra. La trabajadora social, quien debía estar de su parte, la ata a la cama, la convierte en prisionera, para que pague—sí, la cuenta del hospital—pero además que remedie, como un criminal, la culpa de haber ejercido su sexualidad.

Gracias a la forma en que la historia de la violencia de género aparece enmarcada en un nuevo orden en “Cuentos de Hadas para Niños de Todas las Edades”, el lector cuenta con una visión deconstruida de los elementos constitutivos de la violencia: el oro (el cuerpo funcional al capital), la superstición (derivada en profanación), el castigo moralizante, y la exhibición (pedagogía) de crueldad. Como factor desencadenante, asimismo, entrevemos formas de expulsión o de exclusión social. En este paisaje siniestro, una manera de organizar la experiencia de la violencia desatada y sin límite, consiste en una estrategia discursiva de reproducción simbólica que se enfrenta a sí misma, reduciéndose o ramificándose, con motivo de profundizar en lógicas socioculturales.

2.6 Conclusiones

Temporada de huracanes narra la historia del cuerpo femenino convertido en mercancía y, por tanto, en un objeto de uso, desechable. Las condiciones socioeconómicas que posibilitan esta devaluación humana se originan con el auge de empresas extractivistas en la región. El extractivismo trae consigo una ideología de explotación y carece de enganche a nada duradero, fomentando vincularidad débil, lo cual rompe el tejido comunitario. De forma diacrónica, la novela rastrea la evolución de dichos comportamientos individualistas. Narra en un breve episodio la conquista de América. Esta escena permite entrever un concepto evolucionando, primero la *pleonexía*, otra forma de llamar a la codicia, y luego se transforma en *dueñidad*, un término con tintes apocalípticos que enfatiza las grandes diferencias económicas en el mundo de hoy. El punto de encuentro entre *dueñidad concentradora* y *pleonexía* rebasa la mera adquisición material y comprende la búsqueda de poder.

Repasamos varios casos de violencia de género, feminicidios y abuso a menores que aparecen en la obra como crímenes expresivos, más que instrumentales. Estos crímenes contienen un mensaje de escarnio para las víctimas y para la sociedad: una burla a las instituciones de justicia, algarabía de intocabilidad y un mensaje de hermanamiento para con otros hombres, por medio del cual se establece a la masculinidad ejemplar o hegemónica como una organización corporativa, respetando jerarquías y ofreciendo pactos de silencio y complicidad. Sobresale un miedo a la castración en los personajes masculinos, un miedo simbólico que se materializa en la no aceptación del grupo o a mostrar señas de vulnerabilidad o emociones. Una de las formas de lidiar con esta fobia en el sujeto es exhibir insensibilidad, sadismo, crueldad, cualidades relacionadas a la guerra y una afirmación del cuerpo como auto-contenido, opuesto a la estética femenina de la receptividad y la vinculación.

Melchor incluye dos epígrafes, de Yeats e Ibarregui, a modo de introducir características de los personajes principales y con la intención de que la obra sea leída desde una perspectiva que cuestiona los límites de la ficción. Con el epígrafe de Yeats, establece un vínculo en la biografía de “La Bruja” a través la vida del poeta irlandés, una coyuntura entre la magia, las drogas alucinógenas y el gusto por las artes. Además, los versos de Yeats contienen una idea principal: el cambio. “La Bruja” puede ser entendida como un sujeto de transformaciones continuas, desde la perspectiva propia y ajenas. Fueron considerados los papeles que interpreta, asumiendo la hechicería con un énfasis humanitario, al intentar ayudar a las prostitutas con servicios anticonceptivos. Siendo consiente de la miseria y las condiciones de explotación que padecen, leo su papel en un lente subversivo, abocada a transformar las estructuras de poder que aquejan a la mujer en un ciclo de procreación sin fin. Es importante que el cambio fundamental de “La Bruja” se relaciona a su posición en torno al dinero. Va de punto A (usurera) a punto B (anti-capitalista) en un giro completo cuya base son las relaciones fraguadas en la amistad y en una pugna por acabar con la violencia de género.

El paratexto de Ibarregui plantea una forma de lectura similar a la del reportaje novelado. La huella de la realidad persiste, sin embargo, al trazar una historia de incompetencia por parte de las autoridades y la religión como un sistema opresivo que limita la experiencia de la mujer. En ambas obras recalamos el papel de la prostitución en la sujeción de las mujeres a la condición de mercancía, así como las mentiras, castigos físicos y emocionales sufridas por menores de edad. Si bien recalamos a la codicia como uno de los factores involucrados en los asesinatos relatados en estas obras, queda claro que es un problema multi-causal, donde los juegos de poder, la apelación de dominio, y los bajos niveles de empatía resultan axiomáticos. Para narrar este desapego emocional, tanto Ibarregui como Melchor, recurren a situar el punto de vista

en los espectadores o victimarios, logrando con ello que la narración eluda el enfoque de la víctima e incluso dotando las descripciones del abuso con comentarios positivos o reafirmaciones de poder. Este enfoque permite que no sea la voz narrativa la que asimile los hechos para que el lector reaccione emocionalmente.

Hemos provisto de un acercamiento histórico a la caza de brujas con el objetivo de emparentar su contingencia al desarrollo del capitalismo. La caza de brujas aparece como una persecución a mujeres rebeldes, parteras, matronas, murmuradoras, en fin, una asechanza a modos de vida más equitativos o comunales. Fue con este proceso de limpieza social que se descartaron saberes antiguos y el útero fue imaginado como un territorio de disputa político. “La Bruja” representa una fuerza opositora a esta acechanza en el cuerpo de la mujer, ofreciendo gratuitamente servicios anticonceptivos. Asimismo, la estructura de su casa es muestra de oposición al capitalismo, la *pleonexía* y la *dueñidad*. Pasa de estar cerrada herméticamente como una cárcel, a liberar la prisión en la que vive para atender a quien lo necesite, además de ofrecer sus posesiones a cambio de simple compañía.

Puntualizamos el caso de Norma en tanto fenómeno generalizado y sistemático de violencia machista. El sistema en su contra la señala como la culpable de ejercer su sexualidad, a pesar de que haya sido a la fuerza. No solo su violador, huéspedes, instituciones médicas y madre encuentran culpa en su modo de actuar, sino que ella misma se responsabiliza por el abuso sufrido. Tal postura es viable solo mediante una proyección de culpa trabajada paulatinamente por su agresor, quien invierte los papeles gracias a la manipulación de la víctima, de sus seres queridos, y gracias también a la desinformación de la menor en cuanto a educación sexual, una educación que se le niega por motivos religiosos o morales o porque se le da primacía a su rol de segunda madre.

La falta de educación sexual es suplida por un manuscrito encontrado, un cómic que ilustra su situación y con el cual, a modo de espejo, es capaz de entender los cambios sufridos en su cuerpo. Dicho cómic plantea los temas principales que hemos desarrollado, como la pleonexía, en la ambición económica de los hombres. Pero también muestra al embarazo como un castigo, una pena que Norma asume en silencio. Por otra parte, el cómic celebra la asociación femenina, y es a través de dichos vínculos que el resarcimiento es posible, puesto que el sujeto que interrumpe en el aquelarre termina escarmentado. La interrupción puede leerse en términos del aborto o, literalmente, como la interrupción al canto de las mujeres reunidas. El sentido de la fábula queda abierto; es el lector quien tiene la libertad de decidir, libertad promulgada desde el primer epígrafe, donde encumbra los ánimos de independencia.

CAPÍTULO 3

Derechos Humanos en desorden: Espectros de folklor, supercherías y no-ficción en los feminicidios de *Chicas muertas*.

Lo primero fue mi deseo de hablar con los muertos [...] Ni siquiera renuncié a este deseo cuando comprendí que, por más que me esforzara en escuchar, lo único que alcanzaría a oír sería mi propia voz. Pero mi propia voz es la de los muertos, ya que han dejado huellas textuales que se oyen en las voces de los vivos. (Stephen Greenblatt, *La circulación de la energía social* 33)

3.1.1 Presentación

En este capítulo examinaremos *Chicas muertas* (2014), la ficción especular de Selva Almada, la cual presenta de forma desordenada, no-lineal, casos de feminicidio ocurridos en 1980. Por definición, el término *crónica* suele describir relatos contados cronológicamente, creando la ilusión de que el lector está ante los hechos en el orden que sucedieron. En este trayecto, sin embargo, prevalecen varias líneas temporales, retrocesos y reapariciones. Imposibilitada de síntesis, la ficción especular de Almada controvierte la actualidad misma, el tiempo lineal, y enfatiza la presencia de la narradora, omisión regular en este tipo de literatura. De tal forma, la crítica integral a la tradición del género literario se manifiesta síntoma de la radical crítica de género, feminista. Mediante los perfiles de Andrea Danne, Sarita Mundín y María Luisa Quevedo se rememora la injusticia en polifonía, producto de continuas revisiones-desentierros. Los fantasmas y memorias que componen la ficción especular asedian cualquier “orden tranquilizador de los presentes” (*Espectros de Marx* 52).

Simultáneamente, *Chicas muertas* reflexiona sobre el espectro de la época dictatorial en Argentina y los subsecuentes abusos legales e imposiciones, ofreciendo un espacio de discusión a feminicidios coetáneos. Dado que el gobierno *de facto* operó bajo técnicas de silenciamiento y no

se contaba con la tipificación legal de la violencia de género, muchos casos no tuvieron la exposición mediática correspondiente o fueron cubiertos “como si fuera un culebrón o un folletín por entregas” (Almada 152). Profundizar en ellos implica reabrir heridas pero también repensar los contextos que los propiciaron y siguen propiciando. Contra ello surgen estrategias de resistencia incorporadas textualmente en anécdotas de pequeñas victorias y testimonios de familiares sobrevivientes.

La evolución en los títulos provistos por Almada para narrar el mismo suceso, de “Chicas lindas” (2007) a *Chicas muertas* (2014), denota una devaluación de lo frívolo, al tiempo que sanciona las desapariciones y asesinatos en cuestión. Además del traspaso de géneros literarios, de la ficción a la no-ficción, se percibe un replanteamiento profundo sobre la experiencia de ser mujer en un mundo influenciado por opresiones machistas. Ya en el cuento primigenio se alcanzaba a vislumbrar una crítica de género en el acento a los rituales de belleza, pero la ficción especular se aboca entera a revelar las huellas punibles en los sistemas sociales donde la mujer es reducida a objeto de consumo. La mirada ontológica del usar y desechar sugiere a un grupo de sujetos, fisgones, que consumen visualmente cuerpos de mujeres desde la clandestinidad. Aunque empieza por considerarlos inofensivos, Almada atina en señalar un peligro larval delimitado por la falta de equidad de género, tangible en el cuerpo femenino mercantilizado.

La investigadora asevera haber encontrado su misión en un relato folklórico con orígenes inciertos acerca de “La Huesera”—también conocida como “La Loba”—aunque ajusta el relato en términos vinculares. El cuento folklórico muta decisivamente; de ser originalmente descrito por la doctora/ analista post-trauma Clarissa Pinkola Estés, en *Mujeres que corren con los lobos* (1989), como un instrumento de descubrimiento o sanación personal (36-8), se convierte en una herramienta de conexión interpersonal en voz de una escritora resignada a ver a aquellas jóvenes

asesinadas como un número más, y convencida de que reunir huesos-información avalará el llamado por la seguridad e integridad de las mujeres en general.

Afirmándose en el contacto pleno con la víctima, Almada hace referencia al poema vanguardista titulado “¿Por qué grita esa mujer?”, de Susana Thénon, y reclama igualdad en dignidad y derechos. El grito irrumpe en el espacio público y revela la ficción de lo privado. *Chicas muertas* reubica ese grito de impotencia o frustración moldeando un sujeto femenino preocupado por la demanda ajena. Thénon describe a una mujer que grita hasta que ese grito se apaga de pronto, violentamente; del grito sobreviene una pregunta entre paréntesis, como a hurtadillas: “(¿te acordás de esa mujer?)”. Almada descubre un proyecto retoñado a partir de ese paréntesis que insta a hacer memoria, comprometido a cuestionar diferentes manifestaciones de abuso, y tejiendo redes de solidaridad para evitar la repetición de la tragedia.

En la primera edición de “¿Por qué grita esa mujer?”, a cargo de Ana María Barrenechea y María Negroni, incluida en *La morada imposible*, el poema se maneja con una serie de itálicas que diferencian la pluralidad vocal, rasgo imprescindible para la ficción especular de Almada. Conviene reproducir un fragmento de esa ambientación coral, puesto que su dimensión visual determina la conjugación de perspectivas encontradas:

¿por qué grita esa mujer?
¿por qué grita?
¿por qué grita esa mujer? *andá a saber*
esa mujer ¿por qué grita? andá a saber
mirá que flores bonitas
¿por qué grita?
jacintos margaritas
¿por qué?
¿por qué qué?
¿por qué grita esa mujer? (128)

En este poema se evidencia la propensión de Thénon de mezclar registros y formas, operación semejante a la de un ventrílocuo. La poeta argentina se distingue por el uso de injertos discursivos, a veces discordantes e inarmónicos, que dialogan aglomerándose. Intuitivamente, Almada replica la polifonía del poema en la ficción especular, pero no a través de itálicas. Lo hace a través de una antología de la cotidianeidad, en fragmentos de vidas de mujeres y adolescentes antes de ser violentadas. Al tiempo, la narración de Almada ensambla las circunstancias de asesinatos y desapariciones. Como Stephen Greenblatt, la relatora se esfuerza por escuchar y rescatar la voz de las muertas, revelando las huellas textuales de esas víctimas en su propia voz.

3.1.2 Resumen del contenido del libro

Estructuralmente, *Chicas muertas* está compuesto por once breves fragmentos y un epílogo, y cuenta con el poema epígrafe de Susana Thénon. Almada extrae del poema la potencia de una voz femenina, potencia de una mujer tildada de loca porque menosprecia los consumos tradicionalmente dictados por el género, y cuya excéntrica presencia puede ser evocada por otras mujeres prolongando su clamor. Precisamente, la escena inicial perfila una voz en primera persona—desdoblamiento de la autora—quien, tras escuchar la noticia de un feminicidio en el radio, resuelve no quedarse de brazos cruzados y rastrea el grito inherente al asesinato de Andrea Danne, joven de diecinueve años acuchillada mientras dormía. La cercanía de la muerte sacude a la radioescucha: “No estaba prestando atención, sin embargo la oí tan claramente” (Almada 15), le abre los sentidos a un peligro inmediato. A partir de entonces, en cada sobremesa, a la historia de Andrea se le incrustan las de otras mujeres asesinadas impunemente, como María Luisa Quevedo, adolescente de quince años quien apareció en un baldío, violada y estrangulada, y Sarita Mundín, de veinte años, aún desaparecida. Andrea, María Luisa y Sarita funcionan como nódulos en una larga cadena de crímenes violentos acumulados de generación en generación.

Los feminicidios tienen en común la carencia económica, y la relatora se identifica con esta condición vulnerable. La desaparición de María Luisa ocurre después de su trabajo como mucama, que ejerce siendo niña y, por ende, queda descartada su educación: “no iba al colegio ni tenía otras amigas que las del barrio [...] era muy de su casa” (Almada 101). La inseguridad económica también está presente en Sarita Mundín, quien vive en un apartamento pequeño con su hijo, su hermana menor embarazada y la madre enferma. Identificada con la vulnerabilidad económica de estas mujeres, la cronista cuenta sus propios apuros financieros que la llevaron a viajar a dedo en

la carretera, donde apenas se libró de ser violentada. La voz que reporta se entretiene con las voces entrevistadas; hace del lenguaje un proceso de acción y mediación.

Chicas muertas se fundamenta en el cruce de fronteras, una coyuntura que circunscribe relaciones estrechas de lo factual y esotérico. La ineptitud de las autoridades para resolver los crímenes orilla a la investigadora a visitar periódicamente a una gitana que guía, en el ámbito paranormal, la búsqueda de las desaparecidas. Vocera de asesinadas, Almada descubre en una lectura del tarot su misión: “juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde tengan que ir” (Almada 50). El tarot dicta un sentimiento de complicidad, una toma de conciencia originada en la reacción física tras escuchar sobre el asesinato de una joven en la cercanía.

Además de la violencia que termina fatalmente, *Chicas muertas* explora violencias ejercidas en el terreno de la convivencia asimilada. Por ejemplo, discute la sospecha de que el empresario Olivero le pegaba a Sarita (Almada 56), casada y embarazada a los quince años. Equiparablemente, se narran disquisiciones sobre alguna vecina que inventa accidentes para cubrir los cardenales propinados por el marido. Como respuesta a esa presencia invasora, la investigadora comparte un altercado en el propio hogar que resalta la imagen de resistencia de su madre frente al padre violento. En conjunto, son violencias que colman la esfera privada. Cuanto más se penetra en las condiciones socioculturales de la región, más se evidencian silencios y comportamientos de prostitución, sistemas de violación tolerados o disimulados, uno de ellos, “hacer el becerro” (Almada 66), un acto donde se engaña a una joven, siempre de clase baja, llevándola a un descampado para violarla entre un grupo. La violencia prospera en situaciones integradas al día a día, donde las personas prefieren guardar silencio y ser cómplices.

Chicas muertas contiene tantos crímenes, declaraciones alteradas, cadáveres erróneamente identificados, tantos posibles asesinos, violadores, esposos violentos y mirones, que se dificulta mantener la fe en la resolución de los casos. Proxenetas, choferes de ruta, novios, amantes, e incluso los mismos padres, en el caso de Andrea Danne, figuran como viables culpables. Además de esta intrincada lista que entorpece la investigación, la investigadora comparte las dificultades de conseguir entrevistas con los familiares de las víctimas, como Yogui Quevedo, quien le da largas, cancela, se esconde. Afloran, asimismo, morbos y malestares emocionales, como cuando el mismo Yogui, una vez asistiendo a la cita convenida, le comparte una fotografía de su hermana en la morgue, desfigurada. Es la única que conserva. La narración pone en duda la fiabilidad de un sujeto totalmente desensibilizado. En esta desconfianza se revela un paralelo en torno al cuestionamiento de la versión de la madre de Andrea, quien recita su versión de los hechos como si fuera un libreto, y quien visita el salón de belleza el día siguiente al asesinato de su hija. Estos detalles no solo complican la fiabilidad de las fuentes, también muestran la respuesta emocional de la sociedad, la cual no tolera ni la piedad ni la resignación materna.

En el trasfondo histórico del libro aparece la dictadura militar de 1976-1983, el denominado Proceso de Reorganización Nacional, constriñendo a los feminicidios a compartir un espacio en el debate de otros crímenes de lesa humanidad, como “la apropiación ilegal de bebés y niños en la dictadura” (Almada 151). Sin trazar relaciones directas de causa-consecuencia, *Chicas muertas* entrevé en la historia de las intervenciones militares un escenario donde los procedimientos de tortura, el tratamiento del “otro” por la vía represiva, la desaparición de personas, las ejecuciones ilegales, etc. conforman una maquinaria Estatal propicia para la impunidad de los feminicidios.

Chicas muertas contiene manifestaciones tergiversadas de la realidad, percepciones distorsionadas de testigos no confiables. La ficción especular combina fragmentos de entrevistas con material declaradamente ficticio: “los sucesos novelescos de la narración de Yogui Quevedo no terminan aquí [...] *Esta que me cuenta podría ser alguna escena escrita por Raymond Chandler*” (mis itálicas 156). Se avisa que las versiones recogidas rayan en el absurdo, y sin embargo el sistema judicial las toma por fidedignas. En el relato de Yogui Quevedo “transita[n], de a ratos, fragmentos de telenovela” (154) donde el sujeto se auto-categoriza en el arquetipo “justiciero” (155), como un loco “todo el tiempo con un revólver en la cintura” (155). Ficción y no-ficción se deslíen. Cada fragmento novelesco marca un rasgo distintivo de masculinidad tóxica.

La propuesta del libro convoca a luchar contra el fantasma político de opresiones abundantes: dictatoriales, machistas y espacios domésticos violentos. Para muestra, el libro epiloga una historia familiar de supervivencia, acerca de una tía que escapa de ser violada milagrosamente: “nunca se explicó de dónde sacó la fuerza necesaria para zafarse de las manos toscas que se cerraban sobre sus brazos” (*Chicas muertas* 184). El tono de este laurel contrasta con la marejada de recientes noticias sobre feminicidios que llegan de todas partes: “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 Díaz, de un disparo” (*Chicas muertas* 181). Aunque se intenta prevenir la violencia de género, la larga enumeración en los diarios evidencia un fallido proyecto histórico de inclusión.

El libro cierra con un caso que alcanza el grado de *basurización*, concepto de Rocío Silva Santiesteban. Maira Tévez fue hecha pedazos por su novio Héctor Ponce: “la mató de un disparo en la cabeza y luego seccionó el cuerpo en varias partes, sembradas en distintos lugares” (Almada 173). Concluye con el avasallamiento total a expensas de violencia sobrexcedida.

3.1.3 Bibliografía existente

Mariela Peller y Alejandra Oberti, en “Escribir la violencia hacia las mujeres: Feminismo, afectos y hospitalidad” (2018), plantean que Selva Almada, junto con Gabriela Cabezón Cámara y Belén López Peiró, habilita nuevas condiciones de escucha mediante la reconstrucción de memoria y un modo de testimoniar que da voz a víctimas y familiares. Su artículo construye una genealogía de escritoras que retoman crímenes de género apoyadas en procedimientos literarios marcados por las emociones.

Discutiendo la compleja relación entre prácticas discursivas (como el uso simbólico de mujer o metafórico de violación) y prácticas sociales (la violación como tal), Peller y Oberti se hacen las siguientes preguntas: “¿Cómo representar la violencia hacia las mujeres? ¿Quién debe y quién puede asumir esa tarea? ¿Mediante qué estrategias formales?” (1). El interés de las investigadoras reposa en marcar una diferencia entre el archivo tradicional, que borra a las mujeres como sujetos, y un nuevo tipo de archivo, llamado “hospitalario” o feminista, que crea condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente. Este tipo de archivo conlleva un “espacio donde se cobijó históricamente lo que no se podía decir (por censura o por normas de la época) y también lo que todavía no se podía pensar” (3). Además de despertar el interés por problemáticas adormecidas, la estrategia formal para la representación de la violencia a la mujer, de acuerdo a estas investigadores, recae en el cotejamiento de la experiencia propia en narrativas múltiples sobre las posiciones del deseo y la transgresión de códigos en violaciones, miradas de lascivia, violencia económica o física, secuestros, prostitución, etc. Es decir, estas investigadoras hacen eco de una pregunta que se hizo Teresa de Lauretis en *Alicia ya no*: “¿Cómo percibir a las mujeres como sujetos en una cultura que objetiviza, aprisiona y excluye a la mujer?” (22)

El enfoque de Peller y Oberti muestra propiedades comunes entre las víctimas y la voz en primera persona, identificada con Almada, contigüidades entre las chicas muertas y la experiencia de la cronista de ser mujer en un mundo dominado por un orden patriarcal y violento. Almada logra, al buscar identificarse con las víctimas, un archivo distinto, hospitalario, que le da lugar a emociones, murmullos del pueblo y dimensiones subjetivas. Le confiere un estatus de legitimidad e importancia a voces que no habían sido escuchadas. *Chicas muertas*, según Peller y Oberti, resalta la formación de lazos afectivos y una generación a través de una lucha compartida.

Por su parte, Zulema Moret, en “La imposibilidad de la verdad en *Chicas muertas* de Selva Almada” (2018), percibe en el libro algunas herramientas propias del *thriller*, como la búsqueda de verdad, y señala los obstáculos de una época en que la información se daba a cuentagotas, por medio de la radio, los diarios de los pueblos y de boca en boca. Moret está interesada en cómo el estatuto de no-ficción se entrecruza con la novela policial, el nuevo periodismo y la crónica, admitiendo al tiempo anécdotas y recuerdos de la vida familiar.

La hibridez técnica de la narrativa, afirma Moret, permite rellenar, ordenar, articular acontecimientos de las tres jóvenes asesinadas impunemente, Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sarita Mundín: “lo que mueve de algún modo esta reconstrucción es la búsqueda de la verdad y el hallazgo de los culpables [...] el texto zigzaguea en su construcción” (86-7). Es interesante este serpenteo que elude la reconstrucción cronológica de los sucesos y favorece un movimiento orgánico, desde el momento en que fueron encontrados los cadáveres o se dio la noticia de su desaparición, hasta detalles específicos de sus vidas.

En contrapunto, Moret señala que *Chicas muertas* escenifica diferentes modos de impunidad: “por un lado, ausencia de acusados convincentes para la opinión pública; ausencia de líneas de investigación consistentes; y como consecuencia de las dos anteriores: la repetición sin

fin de este tipo de crímenes” (89). La impunidad obstaculiza la aproximación a la verdad, la imposibilidad definitiva de saber cómo ocurrieron los hechos ya que la realidad se presenta maquillada, disfrazada, travestida.

Un inconveniente del artículo de Moret es que pone tanta atención en el alcance de la verdad que traza hipótesis propias en torno a las condiciones que favorecieron los feminicidios, como el estatus sexo-afectivo/familiar de las víctimas. Al estudiarlas en conjunto, Moret borra sus diferencias personales, englobándolas erróneamente como “chicas jóvenes que no responden a la familia nuclear convencional: no están casadas, no viven con los novios ni con los amantes” (89). Tal juicio es inexacto puesto que Andrea pertenece a una “familia nuclear convencional”, vive con sus padres y hermanos, al igual que María Luisa. En el esfuerzo de representar la verdad, Moret confunde detalles y resalta versiones infundadas, dando por cierta una hipótesis relacionada “con el demonio” (91).

María Celeste Cabral, en “*Chicas muertas* de Selva Almada: Nuevas formas de la memoria sobre el feminicidio en la narrativa argentina” (2018), otorga a los episodios traumáticos del pasado dictatorial un espacio preponderante. Cabral define al texto de Almada como un relato polifónico incluido en lo que Beatriz Sarlo ha llamado “literatura de provincia” (1), poniendo en tensión la crónica y el testimonio. Cabral pone énfasis en la recuperación de memoria y en las técnicas literarias que se han usado tradicionalmente para abordar la violencia política del pasado reciente, tales como “la elipsis narrativa, la alusión metafórica y la escritura fragmentaria” (2), todas ellas localizables en *Chicas muertas*. Tales alusiones y elipsis responden a recuerdos indecibles, vergonzosos “que no encuentran en su momento condiciones de audibilidad, se conservan y transmiten por vías alternativas en el ámbito privado” (3). Citando a Michelle Pollak, Cabral denomina a estos recuerdos “memorias subterráneas” (3). De acuerdo a Cabral, antes de

que se popularice el término “feminicidio”, la población ya discute este fenómeno de vulneraciones de derechos humanos en el seno de la familia y entre vecinos. A diferencia de las víctimas del terrorismo de estado, quienes alcanzaron un espacio en la memoria colectiva-hegemónica, el Estado escondió “bajo la alfombra los feminicidios en el interior del país” (3), negándoles un espacio para la discusión y la posibilidad de justicia.

Cabral traza una equivalencia entre los feminicidios y las víctimas de Auschwitz: “Las chicas muertas son aquí los hundidos de Primo Levi cuyas voces la narradora reemplaza” (4), arguyendo similitudes en tanto la naturaleza de acontecimientos sin testigos, la dificultad de comprender su radicalidad, y el testimonio que presenta lagunas y se ha de dar por cuenta de terceros, componiendo “el relato de cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo” (4). Aunque debatible por ciertas diferencias, como el hecho de que Auschwitz se trató de un genocidio sistematizado y mecanizado que eliminó a un tercio de la población mundial de entonces con el fin de apoyar la hegemonía de la raza aria, los vínculos delineados por Cabral son compartidos por Sabina Berman quien clasifica al asesinato actual de mujeres como *holocausto de género* tras hacer hincapié en que, según datos de la Secretaría de Salud (mexicana), “entre 30 y 70 por ciento de las mujeres mayores de quince años han sufrido violencia física, intimidación y abuso sexual y la violencia de pareja es soportada en proporción abrumadora por las mujeres e infligida por los hombres” (Poniatowska 88). En ese vínculo del holocausto apunta al grado de impunidad, a desbalances de poder que introducen la desvalorización de la vida humana.

En su artículo “Femicidio y exhumación del archivo en *Chicas muertas* de Selva Amada” (2015), María Verónica Elizondo Oviedo acentúa el matiz casual de ciertos verbos como “me llegó, me topé, tuve noticia”, empleados para describir la circulación de noticias de feminicidios, como si fueran hechos casi aleatorios en la vida cotidiana. Elizondo Oviedo expone una presunta

paradoja en oposición al título: “el libro habla de chicas vivas y cuerpos deseantes” (4), y a partir de ese contrasentido analiza los feminicidios como crímenes expresivos que se distinguen por doblegar la voluntad del otro. Propone que el texto profundiza en la vida de estas mujeres de modo que “sus nombres dejan de ser un significante vacío en una larga lista de chicas muertas” (7). La violencia patriarcal, la heteronormatividad y el capitalismo se imbrican para construir sistemas que marcan la exclusión, sobre todo, de mujeres pobres.

Ben Bollig subraya una indeterminación genérica de cierto corpus contemporáneo de autoras como María Angélica Bosco, Claudia Piñeiro y Selva Almada. Resuelve el titubeo llamándolos “cuentos de delito” o “crime narratives”, términos cercanos a los propuestos por Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito, un manual* (1999), dado que cuestionan el papel del género en la literatura policial²⁶. Bollig evoca el grado de empatía palpable en el texto, a partir de una entrevista en que Almada “destaca el fuerte impacto que una de las muertes le había provocado” (Bollig 175). El profesor de Oxford encuentra en las obras, de ficción y de no-ficción escritas por Almada, rasgos comunes tales como el machismo y la homofobia. Por otra parte, rastrea influencias de la novela de Roberto Bolaño, *2666*, pues la relatora persigue pistas falsas igual que los académicos con Benno von Archimboldi, y destaca un vestigio de *Operación masacre*, al denunciar la violencia militar, demostrando similar compromiso y urgencia (177).

María Alonso Alonso, en “El realismo brutal de las narrativas contra el feminicidio: *Chicas muertas* como ejemplo paradigmático de la novela de no-ficción” (2016), agrupa a *Chicas muertas* en el “nuevo Boom de las letras latinoamericanas con lo que ya se conoce como ‘Narrativas contra el feminicidio’” (227), junto a novelas como *Qué raro que me llame Guadalupe*, de la autora

²⁶ «Muchas mujeres para las que no hubo justicia». «Cuentos de delitos» por tres escritoras argentinas, traducción de Analía Gerbaudo, Universidad Nacional del Litoral, 2020.

argentino-mexicana Myriam Laurini, y 2666, de Roberto Bolaño. Determina como característica principal de esta nueva corriente un “realismo brutal” (228) que describe a detalle la violencia infringida en el cuerpo de la mujer. Alonso Alonso recalca los paralelismos de las tres mujeres sobre las que gira la narración y detalla cómo los crímenes impunes del pasado se relacionan con las condiciones presentes “como señal del trauma” (229). Se apoya en el término propuesto por Marianne Hirsch, la “post-memoria”, como detonante de empatía. Aunque Almada no conocía a ninguna de las víctimas, a través de su vuelta al pasado por medio de la hemeroteca, se articula en ellas “como si se tratase de algo que le atañe a ella personalmente” (230). La memoria histórica guarda injerencia en la memoria personal.

Eva Van Hoey, en su tesina de maestría titulada “La violencia de género (el Femicidio) y su representación en *Chicas muertas* de Selva Almada y *Racimo* de Diego Zúñiga”, aclara el término paradójico propuesto por Alonso Alonso (novela de no-ficción) clasificando a *Chicas muertas* como una crónica, puntualizando las entrevistas, la dedicatoria, las fotografías descritas, etc., como muestras de autenticidad y como anclajes para narrar hechos factuales, “a pesar de su derecho a una mirada personal, característica de la novela” (49) y las declaraciones inestables de los testigos. Además, Van Hoey afirma que la crónica se distingue por la relación con el lector: “la denuncia, parte inherente de la crónica, está dirigida a un público del que se espera que entienda y se indigne por el sufrimiento de los personajes puestos en escena” (49). La interpretación de Alonso Alonso al encasillar *Chicas muertas* como una novela puede surgir de tal retórica persuasiva y de ciertas estructuras condicionales que conceden al lector una mirada al interior de los posibles pensamientos de las jóvenes asesinadas, tales como “Tal vez María Luisa y Sarita llegaron a sentirse perdidas, momentos antes de su muerte” (Almada 33).

Un aporte fundamental de Van Hoey es la identificación detallada del nivel metaliterario en *Chicas muertas*: “El lector sigue, en parte, la realización del libro que tiene entre sus manos” (38). Van Hoey se refiere a los momentos en que la relatora reflexiona sobre la naturaleza de lo escrito y distintos soportes narrativos entrecruzados: “¿Es para el diario? No, estoy escribiendo un libro” (Almada 74). Van Hoey, además, presta atención a los momentos en que la cronista describe la realización del proceso, así como los inconvenientes que se topa en el camino: “*Chicas muertas* es tanto el libro al que se refiere la narradora como el resultado y la descripción de su investigación” (39). A través de esta glosa concebimos sus pensamientos y emociones.

Por otra parte, me interesan, como a Van Hoey, los textos incrustados en el desarrollo de la ficción especular, los cuales ofrecen caminos adyacentes de lectura, comparaciones o fractalidad, tal es el caso de “*Veinticinco crímenes de la crónica policial saenzpeñense*, del historiador local Raúl López” (Almada 89). Para Van Hoey, el nivel metaliterario es empleado para abordar problemas relacionados con la escritura de la violencia, y tiene como resultado “una reflexión por parte de sus lectores sobre la construcción [del texto]” (45). Creo necesario hacer una dicotomía del término “metaliterario”; por un lado, este se refiere a una auto-consciencia o reflexión del autor sobre lo escrito y, por otra parte, es usado para puntualizar la inclusión de otros textos, llámese *Veinticinco crímenes de la crónica policial saenzpeñense* o leyendas folklóricas, como “La Huesera”. Los textos incrustados, radicales en cuanto a la co-presencia del otro y de sí mismo, cuestión de intersubjetividad como fenómeno intencional y diálogo necesario, causan efectos directos sobre la percepción y resaltan el rol del montaje.

3.1.4 Hipótesis y marco teórico

Es portentosa, a pesar de su estado reciente, la cantidad de investigaciones académicas que han suscitado las obras de Selva Almada. Siendo discípula de Alberto Laiseca, escritor argentino clasificado en la línea del realismo delirante—quien ha afirmado que la labor del literato es revertir imaginariamente los padecimientos de una infancia presidida por la pérdida²⁷—, es lógico que su escritura pretenda hacerle frente a aflicciones sociales. Su ficción especular ambiciona crear un espacio de poder a partir de rectificaciones de archivos cerrados. Como Laiseca, Almada echa mano de narraciones orales y, como su mentor, expresa que la finalidad de la literatura es hacernos más íntegros y más humanos. La discrepancia más visible entre estos autores radica en el soslayo de la exageración desmesurada, ya que las historias enhebradas en *Chicas muertas* se sustentan en lo verdadero y lo verosímil.

Chicas muertas se reconoce precisamente por su anti-contemporaneidad. En vez de considerar crímenes de género actuales, la autora retrocede en el tiempo a fin de ofrecer una imagen, si bien fechada, lo más completa de feminicidios, a partir de los perfiles de las víctimas. Ofrece una composición detallada de lugar, la casa, su fachada, sus interiores, como una cámara que se abre primero en plano general y luego realiza acercamientos diversos, para penetrar en *travelling* por estancias interiores y aposentos, todo antes de brindarnos, detalladamente también la descripción física de las mujeres desaparecidas, en *close-up*. Mediante esta exposición gradual, Almada retrata la expresividad de los sujetos hasta lograr un nivel de intimidad.

Basado en los textos incrustados, mi hipótesis es que *Chicas muertas* coteja versiones oficiales y no oficiales de los feminicidios examinando intenciones, veracidad y la representación de las y los sujetos involucrados. Hace uso del formato de ficción especular, combinando la crónica

²⁷ https://elpais.com/cultura/2016/12/24/actualidad/1482585981_358307.html

y la novela, para 1) balancear elementos como arte y noción de funcionalidad y 2) dotar de emocionalidad un discurso factual, distante, cuyo instrumento es el profundo desarraigo.

Parto de un concepto clave del filósofo francés Jacques Derrida encontrado en *Márgenes de la filosofía*, la *différance*, mas lo matizo encarando únicamente el desplazamiento temporal, junto con el aspecto relacional, a fin de aproximarme a la investigación de las mujeres asesinadas. Repensar los artículos periodísticos sobre feminicidios ocurridos hace décadas apremia a concederle el sentido original de la predominancia de la escritura sobre la voz. Tal supremacía es patente en los materiales escogidos por la cronista puestos en confrontación: “cuando hace nueve años fue asesinada Andrea Danne, las versiones más encontradas circularon por San José. Muchos vieron detrás del crimen la mano negra de alguna secta, de la droga, de la prostitución” (*Chicas muertas* 163). Con base en este concepto analizo el plazo indefinido sobre la verdad que ocasiona continuidad en las versiones quiméricas. Considero que en casos particulares, el retraso textual se relaciona a la aparición del trauma.

La profundización sobre estos tres casos de feminicidios, impunes, ocurridos hace décadas, precisamente por su larga dilación, sostengo, va en busca de la renovación de accesos perceptivos. Tal exploración no sería factible para el periodismo de acción inmediata, directa. En cambio, la investigación aplazada permite a la relatora hacer un retrato de la colectividad, antes y después de los feminicidios que le ha tocado observar. Si bien es veloz, el periodismo solo arroja datos superficiales y transparentes. Por el contrario, la obra imbuida por la ficción da a conocer a detalle las vidas de estas mujeres. Su largo proceso de desarrollo va en contra de la universalización de la violencia, y rescata al lector del acercamiento vacío, inconexo, de la información. Junto con Peller y Orbeti pienso que este acercamiento produce “la posibilidad de un desplazamiento desde un archivo patriarcal hacia uno hospitalario, afectivo y feminista” (7). Al reportar las minucias de la

investigación quedan plasmados, como en un diario íntimo, desahogos de un narrador autodiegético, como si de una meditación se tratara.

Me interesa analizar las formas de expresión subjetivas, como el relato folklórico de “La Huesera” o “La Loba”, que transforman el aparato noticioso de los feminicidios en material literario y moralizante, a modo de respuesta o combate contra la contención afectiva. Es cierto que la incrustación de fábulas folklóricas y las referencias a videntes o reflexiones meta-literarias podrían mermar la objetividad de la investigadora, pero estas referencias poco ortodoxas refuerzan la idea ya discutida por el poeta Miguel Gutiérrez Nájera, de que el objetivo del arte no es la imitación de la realidad o la ilusión de los sentidos.

El folclor recoge los mitos y las manifestaciones de creencias populares, mas postulo, la ficción especular sobresale por su función integrativa de historia común alrededor de las violaciones a los Derechos Humanos. El folclor suscita también la sensación de un tipo de relato que desaparece paulatinamente, como la presencia de las mujeres asesinadas. Este ardid de borradura deteriora la calidad de vida y atenta contra los derechos civiles, económicos, sociales y culturales. La violación de espacios, de cuerpos, la transgresión de costumbres y de la lengua determina parentesco entre investigadora y las muchachas desaparecidas, frente a un posible público lector compaginado en atropellos sistémicos.

Acudo a los conceptos de Rita Segato sobre *violencia expresiva y pedagogía de la crueldad*; han sido de gran utilidad al estudiar los fenómenos de violencia de género, aclarando el razonamiento de los reos acusados por crímenes de género. El estudio antropológico de Segato reconoce la influencia del capitalismo tardío en la violencia puesto que dicho sistema, al fomentar la predación de territorios en búsqueda de mercancías para el mercado internacional, avasalla espacios y comportamientos de vincularidad. De acuerdo a Segato, “el capital hoy depende de que

seamos capaces de acostumbrarnos al espectáculo de la crueldad en un sentido muy preciso: que naturalicemos la expropiación de la vida” (*Contra-pedagogías* 12). Tal énfasis en la precarización del trabajo, trabajo servil y, en general, en la competitividad por el capital, es provechoso al considerar crímenes donde el factor común determinante es la carencia económica y el trabajo sexual/ infantil.

Considero fundamental la postura de Segato sobre la violencia de género, en muchos casos divulgada erróneamente por las autoridades como inducida por el deseo sexual, cuando se trata mayormente de un acto simbólico de poder. El posicionamiento de los cuerpos ultrajados, el desecho de cadáveres en basurales, las amenazas a los familiares o los sobornos ofrecidos, así como el involucramiento de actores en las altas capas de la sociedad, deja claro un régimen jerárquico, donde la violencia moral es “inherente y esencial” (*Las estructuras elementales* 17) a un orden de estatus. Creo necesario revisar la investigación de Segato donde ha fungido como perito experto en varios casos donde la esclavitud sexual, las violaciones forzadas y la violencia convergieron, manifestaciones descritas en distintas instancias por Almada, como la mujer anónima que “estuvo secuestrada varios días, desnuda, atada y amordazada en un lugar que parecía abandonado. Apenas le daban de comer y de beber para mantenerla viva [...]” (Almada 19). Casos como estos de esclavitud sexual son prueba fehaciente de que, a pesar de la multiplicación de leyes y políticas públicas de protección para las mujeres, la vulnerabilidad de estas, así como el nivel de saña, ha aumentado.

3.2 Diseminación del feminicidio: Invocación de espectros

3.2.1 La dictadura argentina (1976-1983) y la inyunción del género

Durante la última Dictadura cívico-militar, como movimiento represivo y profundamente conservador, envileció la representación de la mujer en la sociedad argentina. Aquellas militantes, sindicales, sexualmente libres y activas, o guerrilleras, fueron consideradas como malas madres o, incluso, como prostitutas. De moral católica, este modelo alentaba un tipo de mujer heteronormativa, monogámica, encargada del cuidado y la reproducción, siempre sometida a la autoridad masculina. Es necesario considerar que dicha ideología afectó a las mujeres durante el conflicto armado y aún después de este, sometiéndolas a situaciones de violencia de género y violaciones sexuales, pisoteando sus Derechos Humanos.

Analía Aucía, en “Género, violencia sexual y contextos represivos” (2013), recoge el testimonio de mujeres y de varones (en menor medida) donde se da cuenta de continuas violaciones a través de diferentes formas de secuencias, cuyos objetivos radicaban en destruir la capacidad de compromiso (49), obtener información o simplemente causar daño por el daño mismo. Su investigación detalla actos de lesa humanidad tales como la mutilación, la destrucción de senos con cortes o mordidas, la picana en zonas íntimas del cuerpo, la lascivia y el forzamiento a la pornografía, el exhibicionismo, la violación a mujeres después de muertas, la servidumbre sexual, la violación con objetos, embarazos, abortos, esterilización forzada y más.

Por otro lado, en contraposición a dichos lineamientos escrupulosos, la imagen femenina sufrió un proceso de *vedettización* con figuras como Adriana Salgueiro, Susana Romero, Adriana Brodsky o Beatriz Salomón, quienes brillaron en cine, teatro y televisión, además de destacarse como modelos. Al retroceder a la década de 1980, Almada pone el dedo en este auge de exposición femenina en tanto objeto de consumo. El sociólogo Jean Cazeneuve explica, en *Les pouvoirs de la*

télévision (1970), que a cada una de las civilizaciones se vincula un sistema de medios que condiciona a los hombres en tanto que los adiestra a coordinar sus sentidos, descuidando unos y desarrollando la eficiencia de otros (56). Implícitamente, Almada reflexiona sobre estas mutaciones socioculturales que registran las representaciones de la mujer, los estereotipos de la virilidad y la atracción erótica. Así señala con firmeza la correlación entre los medios de comunicación, la prensa ideológica, y la estructura social. A la autora le interesa demostrar en qué medida los medios ejercen alguna influencia sobre la opinión, cómo esta se puede fabricar y cómo en esta va implicada a situaciones como estereotipos, rumores, símbolos y técnicas de difusión.

Aunque los feminicidios en *Chicas muertas* no guardan relación alguna con causas políticas, es viable concebir—teniendo en cuenta la sistematización del abuso contra la oposición y la percepción de la mujer como subordinada durante la dictadura—el porqué de tantos casos impunes: para el Estado las mujeres libres representaban una amenaza. Para María Verónica Elizondo Oviedo, los asesinatos de Andrea, María Luisa y Sarita evidencian “la trama de impunidad, corrupción y violencia que sostiene la sociedad patriarcal” (3). Durante el mandato de Videla y las otras Juntas militares, la jerarquización desigual en base a roles sexuales se expresó en la mujer bajo formas de subordinación y discriminación, tanto institucionales como culturales, constituyendo como consecuencia, una lógica de violencia de género.

Aspirante a la refundación del país, la dictadura trajo consigo la radicalidad de sus propósitos y la impunidad en la desaparición de personas *non-gratas*. El gobierno castrense adoptaría valores de disciplina y respeto al orden, autodefiniéndose como líder “mesiánico” en una cruzada “salvadora” de la patria, cuyo método fue la absorción o eliminación de la otredad. A la vez que sustentaba doctrinas de supuesta seguridad nacional, justificaba la represión de enemigos internos. La escalada represiva estatal y paraestatal trató de contrarrestar la insurgencia armada y

reducir los niveles de conflictividad social por medio de la represión. La ficción especular observa rastros de tal represión en manos de machos, uno “posesivo, celoso, violento” (Almada 90) que no admite la independencia de su ex-pareja y elige vulnerabilizar su intimidad para luego asesinarla. Otro, que se muestra violento aunque bondadoso, asesino refrendado en aportaciones económicas.

En menor escala la *normalidad violenta* se exhibe en las relaciones afectivas entre pareja, incluso en zonas del Interior. Proveniente de la lectura incrustada de *Veinticinco crímenes de la crónica policial saénzpeñense*, a la cronista le atrae la historia de una polaca y un paraguayo residentes en el Chaco. Cuando la relación es concluida, él la exhibe públicamente describiendo sus relaciones en el diario local: “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” (89). El castigo de género, el exhibicionismo y la desestructuración de la identidad psíquica, son tácticas de terror que permean del ámbito castrense al sector privado. En ambas esferas, los comportamientos mesiánicos y la represión escalan a un baño de sangre.

3.2.2 La reescritura espectral y la repetición traumática en *Chicas muertas*

Cathy Caruth señala como posible resultado de un evento traumático a la distorsión en la memoria, filtración del evento original que imposibilita su acceso directo (*Unclaimed Experience* 15-6). A raíz de una noticia que la conmueve, Almada publicó el cuento “La muerta en su cama” (2007) en la antología *In fraganti: Los mejores escritores de nuestra generación escriben sobre casos policiales*, donde plasma por primera vez la impresión de la noticia fatal, alterada de tanto repensarse, “a partir de que se supo la noticia, se dijeron muchas cosas. Todo ese verano hablaríamos de la chica muerta, su asesinato sería tema de conversación una y otra vez” (6). El deceso fatal hace dudar sobre la virtualidad del cuerpo que se niega a abandonar la memoria

pública aunque tal memoria esté contaminada por el crédito y el descrédito, lo verdadero y lo falso, por ende, la noticia que circula es más una proyección distorsionada que un informe.

En su lectura de Freud, Caruth recalca el significado griego de “trauma” (herida) que a diferencia de las lesiones corporales, no está disponible para la conciencia hasta que se impone a sí misma de nuevo, repetitivamente (*Unclaimed Experience* 4). Que las personas se reúnan a discutir una y otra vez los detalles del feminicidio difumina el trauma, ya no localizable solo en el evento original. El desconocimiento deja una herida abierta, sin *locus de referencialidad* (Caruth 6) es subsanado por versiones propias e interpelaciones. Algo debe llenar ese vacío: “la gente decía, inventaba porque no había, no hubo, novedades de la justicia” (Almada 7). El sujeto dado, “la gente”, denota pluralidad y para Caruth, una característica fundamental del trauma es la posibilidad de conexión interpersonal: “trauma may lead, therefore, to the encounter with another [...]” (8). En ello consiste el agrupamiento de feminicidios y de voces incluido en *Chicas muertas*: rehúye tratar únicamente la historia del individuo con los eventos de su pasado; exige la afirmación de alteridad como principio para enfrentar un fenómeno periódico generalizado.

Imposibilitada al acceso directo, la investigadora vuelve a ese crimen olvidado y lo descifra con las voces de cadáveres convertidos en espectros, usando el vocabulario conceptual del filósofo francés, Jacques Derrida, quien sostiene que “el espectro, como su nombre indica, es la *frecuencia* de cierta visibilidad” (énfasis original, *Espectros de Marx* 117). *Chicas muertas* reúne casos archivados dándoles visibilidad en un espacio para la discusión. Contraria a la norma del género literario, opta por no presentarlos en orden cronológico. La repetición contingente de los nombres y los casos genera un eco, una *frecuencia*. La relatora aprende el valor de la periodicidad desde casa: “de chica, mi madre me contó en varias ocasiones la misma anécdota” (Almada 53). Dicha anécdota insiste en una escena en que la madre tuvo que encajar un tenedor en la mano del padre

como salvaguardia. Se repite entonces para dejar una marca punzante en la memoria. Igualmente, los perfiles de las muertas, desarticulados e infatigables, se interrumpen y reculan, retornan catapultando la sensación de re-aparecidos, nunca completamente asibles.

La investigación de Almada está orientada hacia el futuro; hace un diagnóstico basado en la frecuencia de los feminicidios. Los restos atestiguan, son “el ser-promesa de una promesa” (Derrida 122) que no se cumple. Su hallazgo confirma alguna verdad, información factual, a fin de evitar esa muletilla fija a lo no comprobable, “decían que [...]”, excesiva en el cuento titulado “La muerta en su cama”. Dicha reiteración denunciaba la falta de rigor investigativo por parte de las autoridades: “la gente tejó y destejó a gusto. Se habló de magia negra, secta satánica, narcotráfico, prostitución, un amante celoso” (7). En ese tejer y destejer, propio de la griega Penélope que prolonga el engaño indefinidamente, establece el ritmo cíclico natural de la espera que sin resolución coloca a la víctima en situación de criminalidad. Los escenarios imaginados conforman prejuicios raciales o de clase, mitos acerca de la violación, la ideología sexista, y bajos niveles de empatía en una comunidad acostumbrada cada vez más a la violencia.

Allí donde queda el espectro de los dimes y diretes en la construcción de la sociedad, también figura un fantasma menos visible: la violencia dirigida a las personas de la diversidad sexual. Mientras Almada describe su participación en una noche de comparsa, critica la invisibilización de la diversidad. A pesar de la lentejuelas y plumas coloridas, “al contrario de las comparsas cariocas en esta no hay ninguna travesti [...] En esta ciudad de descendientes gringos la gente es conservadora” (84). La frecuencia de cierta visibilidad es perceptible, paradójicamente, en el ocultamiento o la represión de identidades/ orientaciones sexuales. Velada en el esplendor de la fiesta y la algarabía, la ideología represora deja una huella en la apertura a la representación de la alteridad. Nula la traza de la comunidad LGBTQ+, queda amplificadas la sombra de los

fantasmas retrógrados. Definitivamente es un tipo de violencia distinta, no fatal, mas al colocarla en el conjunto, la relatora puntea un sentido de continuidad, como quien coloca dos imágenes para encontrar similitudes o diferencias. *Aconteciente*, el feminicidio trae a colación la discriminación: aunque no puede ser incluido en la mismidad de modo fagocítico, estas problemáticas constituyen dos manifestaciones vectorizadas en la masculinidad tóxica, como en el caso de poner en duda la credibilidad de una acusación en base en razón de la conducta sexual previa de la víctima, trasladándole la responsabilidad a ella.

Chicas muertas hace uso de la espectralidad²⁸, por ejemplo, vinculando la fotografía de María Luisa en el sitio donde fue encontrada, flotando en el agua, con “la pintura de John Millais, la de Ofelia muerta” (108). Esta pintura, inspirada en el *Hamlet* de Shakespeare, prefija en su vinculación con María Luisa una muerte trágica. A detalle se lleva a cabo un cotejamiento: “como en el cuadro, las hojas planas de los juncos se inclinan sobre la laguna [...] No son esas flores lilas que la reina Gertrudis llama Dedos de muerto, con la que Ofelia había tejido sus coronas, sino esas otras a las que les dicen Lentejas de Agua. Un árbol, que no es el sauce del que cae Ofelia, sino uno de copa achaparrada, echa su sombra sobre el cuerpo de María Luisa” (Almada 108). Millais pinta a Elizabeth Sindal con rasgos vivos; su intención es que ese rostro perdure en la memoria de los deudos. En este parecer se sitúa la crítica de María Verónica Elizondo Oviedo, quien asevera que Almada “pretende restituir las vidas de esos 'cuerpos que no importan', desplazando el foco de la muerte. En oposición al título, el libro habla de chicas vivas y cuerpos deseantes” (4). Comparando sus perfiles trágicos y la vitalidad que perdura en ellos, se resalta lo que queda por venir, la promesa y la exigencia de justicia. El empalme de María Luisa con la Ofelia es

²⁸ Siguiendo a Maurice Blanchot, Derrida plantea el término de "espectralidad" para "pensar [cómo] «mantener la unión» de la disparidad misma. No el mantener unida la disparidad, sino el colocarnos allí donde la disparidad misma mantiene la unión, sin perjudicar la dis-yunción, la dispersión o la diferencia, sin borrar la heterogeneidad del otro" (*Espectros de Marx* 43)

sintomático de una estructura argumentativa que adoptará la ficción especular como conjunto, la cual reúne distintas versiones de los acontecimientos, oficiales y no-oficiales, los contrapone, sin perder por ello un sentido de asociación.

Almada propicia un espacio interrogativo entre la palabra y el mundo (la literatura y la vida, la literatura y la sociedad, la literatura y la política). Por eso, son efectivas las relaciones trazadas entre cuerpos reales y cuerpos ficticios, como las analogías entre la fotografía de María Luisa, a blanco y negro, y la pintura de John Millais. No podemos olvidar que Ofelia, modelo de belleza femenina, acaba enloqueciendo a raíz de ser continuamente manipulada. Con esta simple mención, la relatora señala tanto un atascamiento temporal en cuanto al trato a la mujer, como un conjunto de percepciones públicas que romantizan la violencia de género. Además, la referencia sella un final trágico esperado como en las obras de Shakespeare, estableciendo una percepción predictiva, un vínculo que transpone género, belleza y fatalidad.

En suma, hemos identificado estrategias de intertextualidad similares en varias ramas del conocimiento cuyo objetivo es la síntesis conceptual, en términos de confrontación y paralelismos. Derrida coteja el manifiesto del partido comunista, escrito por Karl Marx, con el *Hamlet* de Shakespeare, a través de la figura del espectro porque en ambos textos existe un re-aparecido que necesita hacerse oír. En paralelo, la investigación enfoca esta demanda comunicativa para las víctimas trazando correspondencias en escenas eslabonadas donde la percepción auditiva es el punto central: “yo digo que si nunca la soñé es porque sigue viva. Si estuviera muerta, hubiese vuelto en sueños a despedirse” (Almada 129). Para los familiares, la falta de señal es también una señal para mantenerse en la esperanza de recuperar al ser querido a salvo. La madre confiesa ya no recordar las señas particulares de su hija. Al tiempo, la relatora describe una distorsión sonora al subirse a un taxi con la radio prendida: “la transmisión se interrumpe a cada rato por la fritura

del radiollamado, la voz de la chica que, desde la centralita, repite direcciones y nombres de clientes” (129). Justo como la asociación improbable de Shakespeare y Marx, se tiende un puente entre el vínculo interrumpido entre madre e hija con la transmisión malograda entre el partido de fútbol y la localización de los usuarios. En la imposibilidad al acceso directo surgen asociaciones referentes a la escucha o el contacto perjudicado.

3.2.3 El contexto socio-histórico en la intertextualidad: De la apostura al cementerio

El contexto socio-histórico de *Chicas muertas* (2014) aparece previamente esbozado en “Chicas lindas” (2007), donde se divisan la brecha económica entre pobres y ricos, y la ideología machista como los factores desencadenantes de los feminicidios. Siete años después de publicarse, “Chicas lindas” retorna como un espectro, *desajustado, out of joint* (Derrida 17) en forma de ficción especular, echando mano de elementos propios de la crónica y la novela. El tema de la violencia de género vuelve para ser visto y en esa re-visión surgen preguntas nuevas, reconducidas. Dado que en 1980, cuando ocurren los feminicidios recopilados en *Chicas muertas*, aún no era acuñado el término que refiere a un tipo de violencia específico en que las mujeres son asesinadas por cuestiones de género, el libro rellena ese vacío conceptual con imágenes contrapuestas, antes y después del asesinato, y a través de vínculos con otras obras.

Desde su grafía incoativa, “Chicas lindas” despliega a la violencia como un proceso enraizado en la vida cotidiana. Sin embargo, no es hasta *Chicas muertas* que emerge una conciencia crítica que involucra la expresión de solidaridad con base en Derechos Humanos. La protagonista de “Chicas lindas” está aturdida por un crimen que avasalla su espacio de intimidad—Andrea Danne es acuchillada en su cama mientras duerme en un poblado vecino—de manera que la percepción de seguridad en el hogar se viene abajo y la conmoción en el pueblo interrumpe el ensueño pequeñoburgués. La protagonista de ese *bildungsroman*, que inicialmente evita el

contacto con la otredad, confiesa aversión al hedor del frigorífico vecino: “nos tapábamos la boca y la nariz para no sentirlo” (*El desapego es una forma de querernos* 99), equiparando el tizne de los hornos con una sospechada mácula moral de los sanjocesinos. Esta infantil narradora transmuta en la investigadora que asume el compromiso por despertar un núcleo de verdad en torno a los feminicidios de *Chicas muertas*.

Entre “Chicas lindas” y *Chicas muertas* pasaron siete años de dilación. Alentada por una constante voluntad de escucha, Almada retornó a la historia de la joven asesinada mientras dormía. Entre un texto y otro hay un cambio en el tipo de fuentes que nutren la narrativa. En el primer formato, Almada usó herramientas ligadas a saberes no reconocidos, recuerdos y chismes populares. “Chicas lindas”, así como su continuación, “La muerta en su cama”, da diversas explicaciones en torno a las condiciones misteriosas del feminicidio de Danne, fabulaciones en camino a la voluntad de reconstrucción. *Chicas muertas*, en cambio, retoma la búsqueda de respuestas desde el archivo duro, interpela al funcionamiento de la esfera privada y pública, y debate los procedimientos judiciales que contribuyeron a la impunidad, como un sistema policial viciado por la última dictadura argentina e inconsistencias testimoniales. Renovado, el acuerdo implícito con el lector es que lo narrado es verosímil porque es cierto. La relatora, como alguien que llega tarde a la noticia, no está interesada en revelar una primicia sino demanda revelar conflictos acerca de las memorias del pasado y plantear luchas políticas en función del futuro.

La dilación temporal frente a la investigación del feminicidio indica un trabajo de duelo, marcando la paciencia necesaria para el proceso psicológico de la pérdida. Para Derrida, “el duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes [...]” (*Espectros de Marx* 23). Precisamente, al retornar a los crímenes ocurridos en los 80's, Almada trae de regreso un reclamo acerca del paradero de las víctimas. Plasma las consecuencias de su desaparición en las familias,

como el hijo de Sarita Mundín, Germán, quien “nunca pregunta por su madre ni la nombra” (Almada 128). Esa forzada reunión entre el hijo y el nombre ausente de la madre evidencia el duelo, una juntura rota, *out of joint* (fuera de quicio).

“Chicas lindas” da pie al perfil de Andrea Danne, cuya muerte detona el interés investigativo subsecuente, encaminado a analizar la asimetría en las relaciones de género. Narrada por una niña de provincia, la historia abunda en detalles relativos a la inocencia característica campirana: “¿Cómo sería ir a un baile? Estar toda la noche fuera de la casa bailando, bailando, y volver cuando empezaba a clarear” (*El desapego* 70) y hay un énfasis en las relaciones interpersonales que moldean la cosmovisión: “nos faltaban más de diez años para alcanzarlas y por el momento sólo podíamos revolotear a la vuelta de ellas, ser testigos de sus preparativos para el baile” (*El desapego* 69). Ese estilo de narrar, próximo al sujeto de estudio, es retomado por la relatora al detallar la vida de las mujeres perdidas. Ya desde su versión infantil asoma una apuesta por la vincularidad, la construcción de redes de apoyo: “Mi amiga Romina y yo queríamos ser grandes, dos señoritas como sus primas, la Zuni y la Diana, que además de ser primas tuyas eran mis vecinas” (*El desapego* 69). En esta una comunidad afectiva se comparten los primeros devaneos juveniles, el embeleso de los bailes el fin de semana, pero pronto el encanto se ve en peligro. Un sujeto invade lo que parecía un espacio seguro: “el tipo siempre las estaba mirando. Las miraba porque eran lindas y porque era medio pajarón [...] la Diana lo pescó espiando a través de la ligustrina que dividía los terrenos [...]” (*El desapego* 71). Aunque el suceso se cuenta de forma hilarante y propicia una oportunidad para hacerle una broma al *voyeur*, denota una transgresión al cuerpo, un atropello que pudiese ir en escalada.

Tanto a la joven cuentista como a la madura investigadora les intriga el peso de la mirada²⁹. Tan cercana a lo impalpable, la mirada se asocia primero a la constatación de la belleza. Semeja ser inofensiva, mas en *Chicas muertas* surge como una ejecución incoativa de rapacidad. Un mínimo gesto transmite sensación de peligro: “me di cuenta de que sucedía algo raro. El tipo apartaba la vista del camino e inclinaba la cabeza para hablarle a mi amiga” (*Chicas muertas* 31). En los ojos comienza un juego de poder que radica en la imposibilidad de no ser vistas, de estar al alcance de un sujeto. Atrapada por el vehículo en movimiento y desde el asiento trasero, la relatora intenta descifrar la intención del conductor con su amiga. La sensación de peligro se ajusta a un contraste: por un lado, casi como desde una vitrina, llegan imágenes con banderas rojas: “entonces vi su mano palmeando la rodilla de ella, la misma mano subiendo y acariciándole el brazo” (32) y por otro, la limitación perceptible acentúa el estremecimiento: “afuera era de noche y no se veían ni los campos al borde de la ruta. Miré para todos lados: todo negro” (32). La narración emplea este impedimento visual a modo de suspenso; traza un callejón sin salida que incluye al lector en el desasosiego. Es claro entonces que uno de los mayores cambios que ocurren entre “Chicas lindas” y *Chicas muertas* se fundamenta en la conceptualización de la mirada, la cual comienza como un lente especial de belleza, como objeto de competición, a un mecanismo activo que refleja los límites y las demandas del espectador-circunstante. Almada hace énfasis en la mirada es debido a su capacidad inferencial, predictiva que hace del percibir una serie de conjeturas.

²⁹ Según la fisióloga Colin Blakemore, nuestra visión, aparentemente unificada, del mundo exterior es, en realidad, el producto de las operaciones interconectadas de diversos procesos neuronales: “cada neurona responde a un campo de respuestas específico y su acción queda inhibida o excitada por la acción de otras células corticales adyacentes” (de Lauretis 90). Es decir, la visión no es otra cosa que una proyección discontinua del mundo externo.

3.2.4 Construcción visual de las identidades sexuales durante la dictadura argentina

Una de las herramientas más importantes del periodista es su mirada: saber qué mirar, cómo mirar. En la misma acción de mirar intervienen el encuadre, la focalización. Ante todo está el decidir qué incluir y dejar fuera, como si se pusiera una voz en off para dejar oír a las protagonistas. Narración y mirada quedan asociadas en la obra, como dice María Angulo: “mirar es documentarse y reportar” (37). Trabajamos constantemente con el cotejamiento de miradas, como cuando entre compañeras discuten diferentes nociones sobre el trabajo infantil y se arrojan críticas tanto halagadoras como despiadadas hasta que la relatora concluye: “me daba un poco de envidia la situación de mi amiga: ella cobraba un sueldo, magro pero sueldo al fin, es decir tenía dinero propio [...] a mis ojos, mi amiga era superior, era una chica desenvuelta, con calle. Sin embargo, mi mirada no era compartida por el resto de mis amigas” (110). Un mismo acontecimiento contrapone cosmovisiones desde la temprana edad. La mirada de la investigadora se sostiene en la subjetividad convertida en lucidez; hace por rescatar y semantizar una realidad sobre un problema subterráneo, latente. Al envolver su experiencia auto-biográfica con la experiencia del objeto narrado se constituye implícitamente como acto deconstructivo de la estructura ideológica dominante.

La fragmentación del relato con la multiplicidad de miradas resulta ser, entonces, una estrategia que la autora utiliza en función de manifestar esfuerzos conjuntos en la investigación y compleja representación del pasado. Cáusticamente, la vidente en la obra reitera el peso de la contemplación visual: “lo que tenemos que conseguir es reconstruir cómo el mundo las miraba a ellas. Si logramos saber cómo eran miradas, vamos a saber cuál es la mirada que ellas tenían sobre el mundo” (*Chicas muertas* 109). Desde una perspectiva psicosocial, la violencia de género se enmarca en situaciones que suponen una amenaza a la dignidad personal. A través de

representaciones mediáticas y experiencia directa, los sujetos aprenden que su apariencia es una divisa. La mirada masculina (*the male gaze*) opera más evidentemente en encuentros sociales e interpersonales, como en el acoso callejero, fisgonear partes del cuerpo de la mujer, tocar la bocina o chiflidos. El proceso habitual de monitoreo corporal tiene que ver, en un sentido amplio, con el reconocimiento o la falta de este de la persona que puede llegar a ser internalizado como una mirada del observador sobre el propio cuerpo en un proceso de auto-objetivación.

Lejos de ser una eventualidad nimia, Almada revisa el personaje del mirón, renovando su presencia de “Chicas lindas” en *Chicas muertas* en un fragmento que retrata al fisgón del pueblo, “el Bochita Aguilera, un cincuentón petisito, de bigote, que vivía solo con su madre. Era maestro panadero y en la noche, camino a su trabajo, se metía en los patios de las casas a espiar muchachas [...] Era inofensivo” (138). Cotejándolos, la investigadora encuentra un lugar de experiencia y un vínculo de filiación desde el cual contacta a las víctimas en una suerte de *déjà-vu*. A través de lo personal se enuncia una mismidad que refleja experiencias compartidas. Así, interpela e interroga las semejanzas. En ambas narraciones, las acciones del mirón quedan atenuadas por situaciones jocosas, y se refiere a estos sujetos como personajes naturales, tolerados por la sociedad. Convocar a este fantasma silencioso alude a un deseo de identificación, de pensar su reproducción social. Organizada por medio de concatenaciones temáticas, con (re)apariciones espectrales, la ficción especular se debate “en la oposición entre lo que está presente y lo que no está” (Derrida 25). El texto encadena al mirón del pueblo, derivado de un recuerdo personal, a otro relacionado con los casos de estudio en cuestión, Aldo Cettour, quien “además de espiar muchachas había ido algunos meses al psicólogo [...]” (*Chicas muertas* 139). Tales acciones se describen como “travesuras”, sin embargo, cuando las investigaciones policiales correspondientes a los feminicidios se vuelven callejones sin salida, los primeros sospechosos son estos sujetos con antecedentes de invasión

personal. El acoso, parece decirnos la relatora, tiene su punto de origen en un quebrantamiento de la intimidad. La mirada masculina ostenta un poder que evidencia la objetivización del cuerpo femenino, un cuerpo endosado a la pasividad, erotizado y expurgado de agencialidad.

¿Cómo es que un acto incorpóreo se conecta a un auge en los niveles de violencia? Rita Segato marca un fenómeno de la actualidad propulsado por el consumo morboso de imágenes que exhiben la violencia en el cuerpo de la mujer. El dispendio en masa de la violencia introduce sujetos desensibilizados. Uno de los vectores de la *pedagogía de la crueldad (Contra-pedagogías 11)* es el gozo narcisístico enmarcado en un proyecto histórico dirigido por “la meta de las cosas como forma de satisfacción” (11). Empíricamente, la ficción especular plantea al fisgón como un sujeto que ve a las mujeres a través de un lente mercantil, aunque quizá el fisgón sea solo un arquetipo de la sociedad que ha perdido la capacidad de distinguir entre objetos y personas. Prueba de ello es el encuentro de la madre de Sarita yendo a recoger lo que supuestamente eran los restos de su hija: “un montón de huesos blancos. Agarraban uno y me lo mostraban. Mirá: huesos largos, de mujer alta” (125). Incluso la mirada institucional de los profesionales intenta convencer a la madre que esos restos aleatorios pueden considerarse persona.

El paradigma de la explotación actual comienza con la mirada: en la mirada se juega la consumición del cuerpo. Almada repite una y otra vez escenas donde los hombres cosifican a las mujeres; con tan solo verlas las deshumanizan. Imaginando los posibles futuros de Andrea Danne, la relatora le concede a la fallecida un escenario donde pudo terminar sus estudios y ejercer como asistente administrativa. Dentro de la institución, es examinada la asimetría de poder y el libido incómodo al que se enfrentan las oficinistas: “devoradas por *los ojos* de los obreros que, mientras serraban pezuñas, rabos y cabezas, y separaban el cuero de la carne, sintiéndose toritos soñarían con montarse a las secretarias como vacas” (mis itálicas, *Chicas muertas* 111). Como menciona

John Berger, “men do not simply look; their gaze carries with it the power of action and of possession” (*Ways of Seeing* 93). En la imagen de posesión los hombres ejercen una doble manipulación simbólica: el campo semántico bovino otorga un contexto de poderío, señala la potencia sexual incontrolable, al tiempo que acentúa para la iconografía contraria signos relacionados a la propiedad, al aislamiento y, sobre todo, al usufructo.

La comunidad femenina descrita enfrenta situaciones de vulnerabilidad, como la mirada acosadora de un vecino. En el entorno emergen, como un campo minado, sujetos abocados al ímpetu sexual, por ejemplo, un trabajador de campo cuyas posesiones se reducen a “algo de ropa y una pila de revistas porno” (*El desapego* 74). Al borde de la inocencia, para la narradora los sujetos masculinos adictos a la consumición visual del cuerpo femenino plantean un peligro inminente. Es fácil vislumbrar el peligro sentido por la narradora al quedar atrapada en la habitación sobrecargada de estímulos sexuales: “quería salir de allí a toda costa, pero la Romina escondía la llave en algún lugar que nunca pude descubrir” (*El desapego* 75). Contrastante, esta escena coteja la mirada posesiva y objetivista del hombre con la mirada curiosa y mimética de las menores: “cerrábamos la puerta con llave y jugábamos a copiar las poses de las mujeres de las fotos” (*El desapego* 74). Las chicas intercambian su papel de público por actrices, participan en una auto-presentación que les da la doble posibilidad de ser objetos de mirada como mironas. Se transforman accediendo a la representación del placer.

La mutación del campo sexual ha sido descrita por Segato en la introducción de la “mirada pornográfica”, donde se le atribuyen al cuerpo estatus de objeto, alienado, y colonia, esto en el ámbito de la desposesión progresiva³⁰. Si acudimos a la etimología, la pornografía, la palabra griega πορνή, prostituta, tiene la misma raíz que vender/exportar. La mirada moderna/colonial es

³⁰ Análisis propuesto en “La norma y el sexo: frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad”, incluido en la antología *Des/posesión: género, territorio y las luchas por la autodeterminación* (2015).

objetivadora, rebajadora y pornográfica, hace del acto sexual un intercambio económico: “el cuerpo pasa a ser no solamente un territorio accesible, sino también expropiable y objeto de rapiña” (“La norma y el sexo” 147). La experiencia del placer, lo que Foucault llamaría “ars erótica”, se vuelve otra, con énfasis en la representación del goce fálico, de poder apropiador y administrador, fetichista en la apropiación del cuerpo explotado, “diferente al placer de la conjunción en el que la entrega es compartida” (“La norma y el sexo” 148), pues se expurga al otro y a la diferencia.

En la dirección opuesta a la explotación visual del cuerpo, a pesar de que la relatora cuenta con una fotografía de María Luisa en la morgue, decide omitirla, librando al lector de consumición morbosa del cadáver. Alejada de la mirada pornográfica, la narración sesga la imagen porque su ausencia pesa más que el amarillismo o la nota roja. Mostrar la imagen del cuerpo deteriorado habitúa “a esa disección de lo vivo y lo vital” (*Contra-pedagogías* 12). La *pedagogía de la crueldad* se constituye en la pérdida de empatía, disminuida por el maquinal contacto con el dolor o la explotación. La decisión de escindir el desconuelo en la fotografía, además de ser una cortesía para las familias de las víctimas que se rehúsan a hacer de su pena un acontecimiento público, “somos reservados. En mi trabajo nadie sabe que ella es mi hermana [...] so alguien me pregunta si es familiar mío le digo que no. No quiero que se sepa que es mi hermana [...] mi dolor es mío y no quiero compartirlo” (128), denota una crítica al proyecto histórico de la obsolescencia y a los medios masivos de información que atacan la dignidad del cuerpo de las mujeres, reparando en la sintonía entre el sujeto que violenta a su pareja y el lente televisivo que reproduce hasta el hartazgo los detalles mórbidos.

Existe una tendencia contemporánea de agregar fotografías a las obras literarias, como hace el escritor alemán E.G. Sebald en todas sus novelas, desde *Vértigo* (1990) hasta *Austerlitz* (2001). Estos son libros en los que no es posible distinguir entre el relato auto-biográfico, la historia real,

la información periodística y la ficción; las imágenes, que nunca son gratuitas, pasan a ser parte del todo narrativo. Aunque en *Chicas muertas* persiste la confusión entre el relato auto-biográfico, la crónica, y la ficción, Almada omite fotografías de las víctimas anteponiendo el oficio de la palabra escrita, insustituible, y además, habilita un ocultamiento entendido como gesto afectivo. Interrumpe el morbo alrededor de la imagen cruenta, demuestra una resistencia a la exposición del medio visual que transmuta a la mujer, y a la violencia atomizada, en consumo y espectáculo.

Tal acto de censura nos recuerda al decreto de Roland Barthes, al escribir las reflexiones en torno a la fotografía que conforman *La cámara lúcida* (1980), la célebre paliación del crítico francés al omitir el retrato de su madre titulado *La Photo du Jardin d' Hiver, 1898 (La Foto del Invernadero)*. A detalle, Barthes describe el papel acartonado donde su madre juega con un grupo de niños en un invernadero con techo de cristal que produce un retorno vívido, aunque insociable: “Por primera vez la fotografía me daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo [...] no puedo mostrar la *Fotografía del Invernadero* [...] solo existe para mí. Para ustedes solo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo 'cualquiera'” (121-6). Este juicio aplica al lector de *Chicas muertas*, pues en caso de que la fotografía fuese mostrada, su cuerpo tan solo sería una señal de que lo narrado es verídico, y tal vez ni eso. Tomaría un contacto directo para que la imagen cobrase un valor emotivo.

A modo de conclusión preliminar, como la vista establece el lugar en el mundo circundante y la fotografía es compuesta por una visión que ha sido recreada o reproducida, una apariencia o un conjunto de apariencias separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez, la investigadora—iluminada por situaciones en las que percibe reciprocidad entre la mirada del hombre como un dispositivo de control y consumo—opta por dejar fuera del libro la fotografía de María Luisa en la morgue. Si bien las imágenes se hicieron en principio para evocar la apariencia

de algo/alguien ausente, es notorio que tal evocación (para Derrida, *conjuro* o *invocación*) se ha de llevar a cabo por medio del lenguaje y las referencias externas disponibles en el imaginario colectivo, como la Ofelia de Millais, en tanto que implica la puesta en práctica de un testimonio con la profundidad necesaria para que el lector pueda compartir la experiencia vital de la víctima. Hay una consciencia clara sobre el poder de la mirada en términos de objetivación. Almada reconoce una diferencia en los modos de mirar respecto al género: de un lado, la *pedagogía de la crueldad*, propia del machismo, afirma insensibilidad, desarraigo y baja empatía. La mirada propuesta por la investigadora se abstiene de la expropiación de valor y está investida en el proceso más que en el producto. Tiene poder de convocatoria y pone límites a la cosificación de la vida. El lector establece nuevas conexiones que lo ayudan a repensar lo “conocido” a fin de abandonar el discurso y la mirada generalizados, en torno a fenómenos como el feminicidio.

3.3 Facultades de la no-ficción: Corresponsabilidad del discurso humanístico

3.3.1 Derechos Humanos re-originados o el rigor repuesto según lo colectivo

Por lo general, la ley no es retroactiva, solo regula hechos posteriores a su sanción, aunque hay excepciones cuando así se dispone expresamente. En un vacío legal entra una afluencia de crímenes por razones de género, hecho que se ha venido remendando con estatutos legales como la ley “María da Penha”³¹ que establece tribunales especiales y condenas más estrictas para los maltratadores, además de instrumentos de prevención y auxilio a mujeres que han sufrido de violencia doméstica o familiar. Antiguamente se empleaba el término “uxiricidio” para referirse a las muertes de mujeres causadas por esposos, cuya causa cardinal eran los celos, crímenes con la tendencia a ser vistos como asesinatos de menor importancia considerándose como reacción válida para el esposo en caso de adulterio³². Sin la tipificación legal, el asesinato de mujeres fue invisibilizándose para las estadísticas y políticas institucionales.

En razón de que la ley no es retroactiva y de que el Estado suele privilegiar al hombre en la relación conyugal desatendiendo denuncias del ámbito privado, *Chicas muertas* se autoimpone la urgente necesidad de evidenciar una serialidad fatal, con origen incierto, sobre mujeres por razones de su sexo. A la relatora le interesa el volver sobre la historia, recomponerla; por ello, presenciar una llamada entre Quevedo y sus abogados la reanima un instante tan solo para quedar desalentada a causa de la nulidad contenciosa: “¿Es para pedir la apertura del caso?, le pregunto a Yogui. /No, para expresar su repudio por la falta de justicia en el caso de mi hermanita. / Ah, le digo decepcionada” (103). La mera retrospección burocrática se sabe inefectiva, apenas atavía un

³¹ La noche del 29 de mayo de 1983, la farmacéutica brasileña María da Penha Fernandes recibió un disparo de bala en la espalda, a manos de su esposo, por el que quedó parapléjica. Asustada como para llevar a cabo un divorcio o, al menos, una separación legal, regresó a su casa dos semanas después, donde sufrió un segundo intento de asesinato por parte de su marido. Esta vez trató de electrocutarla. La justicia brasileña se demoró 19 años en detenerlo y encarcelarlo.

³² Más información sobre el término “uxiricidio” y un debate profundo sobre la denominación actual de la violencia en contra de las mujeres en: <https://revistalogos.policia.edu.co:8443/index.php/rlct/article/view/132/345>

problema estructural apremiante con verborrea. La decepción de la relatora es explicable dado que se necesitan cambios visibles en la legislación, reabrir los casos archivados para darle una sentencia justa a los causantes de muerte, lesión, sufrimiento físico, sexual o psicológico, quienes reciben penas mínimas, como el agresor de María da Penha, quien fue sentenciado en el 2002 a ocho años de prisión pero estuvo preso solamente un año.

La crítica de Almada rebasa la ineffectividad de los códigos penales, se aplica también a los portavoces tibios, o a los que se aprovechan de la muerte de familiares para cobrar atención mediática, como Yogui Quevedo. La inclusión de Yogui es sobresaliente en tanto que lo inscribe como un camino errado hacia la restitución de los Derechos Humanos. Yogui, aprovechándose de la cobertura mediática que tuvo el asesinato de su hermana, convirtió su labor de portavoz en un *modus vivendi*: “trabajo y no trabajo, los ayudo [a mis hermanos]. Yo tengo un retiro voluntario. Trabajé muchos años manejando un camión de residuos” (*Chicas muertas* 100). Llama la atención el vínculo fortuito que conecta las actividades desempeñadas por el ahora representante de la occisa. Pasa de manejar residuos industriales a manejar residuos discursivos sobre el asesinato de su hermana. Opera con limaduras, pues solo conserva una foto en la morgue, demostrando su incapacidad de emoción. Se puede afirmar que *vive* de la *muerte* de su hermana, lo cual por lo demás le genera una especie de influjo sociopolítico: “me dice que estuvo toda la tarde en un acto con el gobernador” (92). Ese tipo de actos son nocivas parodias de la justicia que hacen gala de una trastada burocrática y “la historia de la burocracia no es la historia de las mujeres, no es la historia de los temas femeninos; es la historia del patriarcado” (Segato 19). La problemática de la mujer asesinada se resuelve por un pacto entre hombres quienes acuerdan, de forma subrepticia, la falta de persecución.

Entre más investiga, la relatora se percató de que hace falta un borrón y cuenta nueva en el ámbito de la justicia. Quien debía velar por la seguridad de su familia se confiesa también agresor: “yo pude reconocerla por una cicatriz que tenía en la pierna, de una vuelta que yo le tiré con un pasacasete” (99), dice Yogui. Ante tal confesión la relatora desea volver en el tiempo porque algo en el presente no va como debería ir, disyunto: “tal vez si volvemos al momento en que recién llegamos, si él pone otra vez la pava en la hornalla y cambia la yerba y vuelve y se sienta y me olvido del sobre con la foto, podremos empezar la entrevista” (99-100). Esta aspiración a volver en el tiempo conecta con las propuestas de retroactividad en torno a las modificaciones del Código Penal, en específico, la tipificación de los crímenes de género con miras a visibilizar el fenómeno.

La facultad de la ficción especular de aludir a la posibilidad de un *flashback* se corresponde con la capacidad del discurso humanístico de generar utopías que abogan por la realidad con ilusión. Semejante visión manifiestan las agrupaciones de Derechos Humanos como el Frente de Liberación Homosexual, #NiUnaMenos, “Nuestras Hijas de Regreso a Casa” y “8 de Marzo”, entre otras. Su fundamento iconoclasta imagina un estar en el mundo desde otras coordenadas, conceptualizadas como políticas del deseo “porque la política sin afecto es burocracia” (“Ni Una Menos” 179). El grito colectivo proclamado en la consigna de Ni Una Menos se asemeja a la agrupación de las víctimas en *Chicas muertas*, obra que como el movimiento nombra y formula “una utopía de un mundo sin feminicidios” (“Ni Una Menos” 185). Ambas propuestas-protestas ponen en práctica un mundo modelo, imaginar posibles escenarios a expensas de lo existente.

Ni Una Menos considera el poder de la lengua como dispositivo de enunciación, es decir, concibe la lengua como práctica política y desde tal situación propone comunidad: “se trata de que al tomar la palabra, no lo hagamos como sujeto individual sino en términos de enunciación colectiva” (185). Tiene como meta, entonces, una lucha común sin liderazgos individuales.

Repensando el ejemplo de la “Ley María da Penha”, su puesta en práctica se debe precisamente a la colaboración de organizaciones civiles feministas que llevaron adelante una movilización pública nacional. Sin liderazgos individuales, con la inclusión de grupos y movimientos sociales se abrió la posibilidad de expandir el derecho, en particular el derecho penal, como instrumento de cambio social y resolución de conflictos.

En primer plano, el ámbito literario y los movimientos sociales llaman la atención sobre el rol fallido del Estado en el cuidado y la prevención de la violencia de género. *Chicas muertas* lo ejemplifica al mencionar que un fotógrafo de sociales es el mismo que se encarga de fotografiar la evidencia policiaca, además que “no hay imágenes de Andrea Danne en el expediente, solo imágenes de la escena vacía, sin cuerpo” (135). ¿Qué ángulo puede darle al cuerpo violentado un lente acostumbrado a la farándula, anunciado con bombos y platillos, nutrido por la mercadotecnia? La insuficiencia de materiales investigativos, de profesionales encargados de documentar el caso, atestigua la imposibilidad de acceso a la justicia por parte de las víctimas. No es de sorprender que, incluso desde su estadio larvario, el colectivo Ni Una Menos haya solicitado como primera demanda la promoción eficaz legislativa: “pedimos que se cumpla integralmente [la prevención, asistencia y erradicación de la violencia contra las mujeres], que haya monitoreo y presupuesto para todo lo que se hace” (“Ni Una Menos” 184). Las junturas entre formas de pensamiento aventura a la corresponsabilidad discursiva, en proceso de expansión y descentramiento.

3.3.2 La reinterpretación folklórica de la vincularidad *de hueso colorado*

Una de las pancartas más sugerentes de la marcha del 8 de marzo del 2019 decía: “Neruda, cállate tú”. En el mensaje sobresale la imperativa ruptura del silencio de las mujeres en todo el mundo. La relatora de *Chicas muertas* garantiza, desde que escucha el asesinato de Andrea Danne en la radio, enemistad con el silencio de los feminicidios acumulados en su esfera de intimidad.

Aunque se le presentan trabas tecnológicas y sociales, la relatora dispone incluso de métodos poco ortodoxos para narrar la historia de las mujeres desaparecidas. Uno de ellos es la visita a una tarotista, quien le cuenta la historia de “La Huesera”: “es una vieja muy vieja que vive en algún escondite del alma [...] su tarea consiste en recoger huesos. Junta y guarda todo lo que corre en peligro de perderse [...] cuando la última pieza está en su sitio [...] La Huesera se sienta al fuego [y canta]. A medida que canta los huesos se van cubriendo de carne y la carne de cuero [...] la criatura cobra vida [...] y se transforma en una mujer” (50). A partir de esta leyenda, la investigadora identifica que, al escribir el libro, su trabajo se asemeja a la de “La Huesera” pues juntando los huesos, los fragmentos perdidos de las vidas de Andrea Danne, Sarita Mundín y María Luisa Quevedo, rompe el silencio alrededor de su injusticia y las deja libres.

Sobreviene un retoque en esta leyenda folklórica, el cual perfila una relación de contacto íntimo entre investigadora y sus casos de estudio. El mito original completo ha sido recogido por Clarissa Pinkola Estés, Ph.D. en *Mujeres que corren con los lobos: Mitos y cuentos de la mujer salvaje*. Según Pinkola Estés, psicoanalista junguiana y cantadora [guardiana de historias antiguas], esta narración “se podría considerar *un cuento milagro* pues nos muestra lo que puede ser beneficioso para el alma” (énfasis original 36), es decir, ubica al personaje de “La Huesera” o “La Loba” en el interior de cada mujer:

Esta vieja se encuentra situada entre los mundos de la racionalidad y del mito. Es el eje en torno al cual giran los dos mundos [...] como arquetipo es una fuerza inimitable [...] toda mujer tiene

potencialmente acceso [...] a través de la meditación profunda, la danza, la escritura, la oración, el canto, el estudio, la imaginación activa o cualquier otra actividad que exija una intensa alteración de la conciencia [...] *a través de la soledad deliberada* (mi énfasis 38-9) [aunque ambivalentemente añade que] tal personaje vive en “el lugar donde se besan el Yo y el Tú, el lugar donde las mujeres corren espiritualmente con los lobos” (38)

Ocurre pues que Almada parte de un mito relativo al conocimiento y fuerza personal y lo transmuta en una herramienta para crear nexos con otras mujeres. Se aleja del criterio necesario de la soledad, y de la mano de otra mujer emprende una búsqueda que le es impropia. Es un simple movimiento que pasa de la auto-contemplación a la mirada externa, generando sororidad y mostrando que no hay feminismo en solitario. La expresión “de hueso colorado”³³, utilizada mayormente en México en modo similar a defender a “capa y espada”, resulta apropiada para describir la defensa de la vincularidad o pluralidad visible en la manipulación del mito.

La modificación del mito, como meditación personal a soporte colectivo feminista, lleva a la investigadora a integrar un tejido simbólico. *Chicas muertas* parte de una reflexión folklórica sobre lo que significa la ciudadanía, tener los mismos derechos o las mismas posibilidades de influir en la comunidad. La relatora abre sus oídos a las historias familiares y naturalmente tantea un problema sistémico que se repite: “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” (18). A partir de estas historias familiares interconectadas y casos judiciales irresueltos es posible ver en el género reglas operativas, culturalmente conscientes, que generan signos, emisores y espectadores frente a una sociedad que articula a la sexualidad como diferencia. El encuadre aproxima a las víctimas con la investigadora y logra un efecto de inmediatez.

³³ La referencia más temprana de esta frase fue dejada por Alexander de Humboldt, en *Ensayo político sobre el Reyno de la Nueva España* (1811) donde escribió: “también en los meses de mayo, junio, julio y agosto se hacen sentir en el golfo de Méjico ventarrones muy fuertes, a que se dá el nombre de nortes de hueso colorado”. Se entiende que a finales del siglo diecinueve, también en México, la expresión “de hueso colorado” se extendió para referirse a quienes, como fuertes vendavales, se aprestaban a defender alguna ideología o partido político.

Cada proyección discontinua del cuerpo femenino como locus de sexualidad (de Lauretis 64) justifica la necesidad de la aplicación del enfoque de género en el código penal. “Mirar” desde el enfoque de género implica indagar sobre los efectos o impactos que las responsabilidades y representaciones de género tienen en mujeres y hombres, cómo y por qué se ven afectados de manera distinta por leyes o decisiones legales. En cuanto a este desbalance, se debe notar una diferencia que orienta nuestro interés. Lo que cambia hoy frente al escenario histórico de terror y dolor; y, por ende, modifica los términos del problema del ejercicio del poder sobre los cuerpos, es que aquellos cuerpos definidos como femeninos suman la mitad y poco más de la población mundial, en tanto que, quienes controlan y violentan sus vidas y sus cuerpos son, mayoritariamente definidos como masculinos. Por eso la meditación en solitario y la demanda en personal es tan enérgicamente descartada por la investigadora.

Al detallar la deficiente participación de la policía o la torpeza de los peritos que confunden cadáveres, *Chicas muertas* revela dónde reside el poder y cómo está distribuido en la sociedad. Esencialmente, el texto franquea la construcción de una sociedad, sus valores y discursos sesgados. Según Alicia Ruiz, autora de “La construcción jurídica de la subjetividad no es ajena a las mujeres” (2000), “el Derecho es un discurso social, y como tal, dota de sentido a las conductas de los seres humanos y los convierte en sujetos, al tiempo que opera como el gran legitimador de poder, que habla, convence, seduce y se impone a través de las palabras de la ley” (16). Como el código penal refleja los valores, mitos, rituales, y creencias de la sociedad que rige, y estos terminan por garantizar o no su eficacia, la relatora aventura algunos factores sociales que limitan el correcto funcionamiento de la ley. La primera escena es clara en este respecto: el código penal no se pone en práctica debido a una precariedad en los marcos de reconocimiento de la vida humana; aunque padre e hija escuchan en la radio el asesinato de Andrea Danne, el padre le da poca importancia y

sale “como esos chicos que ven pasar al heladero” (*Chicas muertas* 16) a tomarse unas copas en la esquina. Desde los ojos de la menor se percibe una falta de atención a la violencia de género y sus terribles consecuencias, su puesta en segundo plano.

Es vital detenerse en el papel de segundidad que adquiere esta problemática. Bárbara Galindo, en su tesis: “Vidas Huérfanas, Ciudades Torturadas y Derechos humanos Ecosociales”, hace hincapié en formas de disciplinamiento que atentan contra cuerpos y territorios “en sus posiciones de minorización y segundidad” (61). En *Chicas muertas*, la soberanía de la masculinidad supremacista, materializada en la destrucción y disciplinamiento se prueba en una actividad criminal instalada en la jerarquía. En el fondo se trata de una tecnología social propia de una cultura donde circulan mitos sobre diferencias sexuales, modelos epistemológicos que niegan a las mujeres el estatuto de sujetos y de productoras de cultura. La narración materna evidencia esta ideología: “anécdotas que no habían terminado en la muerte de la mujer, pero que sí habían hecho de ella objeto de la misoginia, del abuso, del desprecio [...] las había oído de boca de mi madre” (). Si adoptamos la noción de *proyección*, podemos vislumbrar una conexión femenina, un sendero entre las esferas de la existencia material, la percepción y sociabilidad. El testimonio materno prefigura la estructura del libro, ya que ilumina el código del contrato social mediante casos de abuso específicos agrupados por el reforzamiento de la sumisión.

3.3.3 Cuestiones en torno a la restauración de la economía de los cuerpos

En *Chicas muertas*, sobresale una práctica de consumo del cuerpo femenino: “hacer el becerro”. En esta práctica, los jóvenes de clases pudientes engañan a una mujer de clase pobre, llevándola a un descampado para luego violarla entre todos y ofrecerle dinero para que no denuncie. Los muchachos recodifican el crimen como una “costumbre” (66). Ciertamente el cambio de vocabulario, la atenuación del grado de gravedad, puede emparentarse con el estatus de segundidad que daría a las mujeres una ciudadanía de segundo grado, en el marco de infracciones no perseguidas por estar imbricadas en el mecanismo cotidiano de la comunidad.

Inclusive en la manera de nombrarse “hacer el becerro” tiene una connotación de animalidad. El enlace del animal es precedido por una persecución. Si es exitoso el gaucho, corre en su caballo y tira al becerro al suelo, lo detiene amarrado de sus patas. La descripción de Almada es paralela a este acorralamiento. Como en los campos, los muchachos “marcaban a una muchacha” (66). En un mundo de dueños, el primer paso es la inscripción del animal para identificar pertenencia y evitar el abigeato. Como amos y señores neo-feudales, se habla de que en “una fiesta de hijos de políticos y funcionarios policiales” (68) fue llevada a cabo esta costumbre por la que fue preso, como chivo expiatorio, el padrastro de la muchacha. La tremenda desigualdad económica entre pobres y ricos tiene alcances a una lógica de reprogramación para acallar a las personas y disminuir su capacidad de empatía. El vocablo desigual resulta insatisfactorio para abordar la realidad; para muestra, los jóvenes violadores suponen que una cantidad de dinero puede resarcir el daño emocional causado, considerando a los cuerpos vencidos de otra naturaleza.

La introducción de conceptos filosóficos en este capítulo está encaminada a reconocer una huella de la violencia llevada a cabo por el “Proceso”: la represión rutinaria y sistemática de sus episodios que conllevan a la deshumanización o animalización de los sujetos por la dictadura

encuentra un paralelo en la tortura sexual de “hacer el becerro”. Entre estos actos de violencia se dan similitudes con respecto a los perpetradores, “se encuentran en una posición de poder (social, político, como también física o simbólica [...] esta fortaleza le[s] permite atribuirle ciertas características negativas y alegas acciones y/o intenciones amenazantes a un grupo determinado” (Iazzetta 735). Reaparecen intentos de privar a las víctimas de su humanidad, animalizándolas o demonizándolas. Percibidas como radicalmente diferentes, al punto de no ser humanos para que el perpetrador se dé el lujo de apaciguar su culpa antes, durante y después de los atropellos.

Puesto que el texto pone al descubierto estrategias extremas de control y dominación ejercidas en cuerpos y subjetividades femeninas, en tanto superficies donde se lee una condensación de significantes históricos y políticos, se puede hablar de una guerra contra las mujeres. En esa guerra se levantan trincheras que abogan por la empatía en un movimiento conceptualizado como una marea, un colectivo de mujeres y cuerpos feminizados representado en publicaciones y movimientos como #NiUnaMenos que transparentan la problemática de la violencia de género, condicionadamente atendida por las editoriales en un pasado reciente, si se considera que hoy ésta es incorporada a una agenda que responde a la necesidad de exponer, denunciar y concientizar sobre el hecho de que las mujeres mueren por el hecho de ser mujeres, por vía una amplitud de voces y medios. Cabe aquí apuntar que el colectivo #NiUnaMenos, con la marcha en la Plaza del Congreso de Buenos Aires, inauguró el 3 de junio de 2015 un movimiento expansivo contra los feminicidios y contra la violencia de género, viralizado por las redes sociales, alcanzando así repercusiones a nivel nacional e internacional.

3.3.4 Oportunidades pedagógicas de la intervención literaria en tanto crítica de género

La construcción de acciones y reclamos suele enfrentarse al problema de la representación, apropiación y privatización. La violencia de género es un problema capilarizado y, como hemos visto, subrepticio en la composición social. Acometer de lleno un cambio estructural depende de romper con lógicas patriarcales. Por ello, los colectivos feministas proponen “que se garantice la Educación Sexual Integral en todos los niveles [...] que en todas las escuelas del país y en todos los niveles (público y privado) se den estos contenidos” (“Ni Una Menos” 184). Con miras al cambio cultural profundo, la intervención literaria conforma un campo de horizontalidad e interseccionalidad admitiendo diferentes tipos de materiales documentales para hacer accesibles variados sistemas informativos. El filósofo italiano Antonio Gramsci afirma que la educación no consiste en una transmisión de saber o una mera adaptación funcionalista a la sociedad establecida, sino en la formación del ser entero a una conciencia lúcida y activa, “es cultura liberadora tratando de generar [sujetos] nuevos, responsables y solidarios, que luchen por vivir su vida, por pensar y hacer su historia” (10). Sin importar qué tipo de textualidad se despliegue en *Chicas muertas*, a medida que avanza la narración, la información recaudada engendra una conciencia crítica sobre los atropellos y maltratos que siguen un ritmo cíclico. Impelido por la urgencia de que asesinatos violentos en contra de niñas y mujeres sigan ocurriendo mientras los encargados de dar seguridad a la población se enfrascan en repetir mitos que ensucian la memoria de las muertas para justificar su falta de actuación, se invita al lector a tomar un papel activo. La literatura como órgano de difusión popular atraviesa fronteras y lenguas para dar cabida a nuevos reclamos.

En esa misma línea, Julio Cortázar asevera que la literatura se define por un afán interrogativo. Esta “no nació para dar respuestas, sino más bien para hacer preguntas, para inquietar, para abrir la inteligencia y la sensibilidad a nuevas perspectivas de lo real” (230),

asimismo, el escritor argentino piensa que “la grande y hermosa paradoja está en que cuanto más literaria es la literatura, más histórica y más operante se vuelve” (238). Al implementar lecturas que introducen problemáticas sociales urgentes se pretende que el público cuestione el discurso de los Derechos Humanos y se anime a pensar por sí mismo y abrir su capacidad cognoscitiva a nuevos tipos de razonamiento diferentes a los preestablecidos. Puede pensarse *rara avis* a tal literatura operante, es decir, eficaz, porque generalmente la lectura rehúye un efecto destinado a producir. Sin embargo, cada vez surgen más textos interactivos de lenguaje accesible consignados a inquietar y hace preguntas que lleven adelante la movilización pública y la producción académica.

En contrapunto, el código penal tiene una particular tendencia a convertirse en una materia estrictamente teórica y abstracta. Como aliados, educadores o investigadores, erróneamente tiende a preferirse un alejamiento de los textos clásicos del derecho, plagados de su lenguaje estrictamente técnico, para utilizar un lenguaje más sencillo, no por esto menos importante. Salvaguardar la dignidad de las muchachas, laceradas hasta después de su muerte, involucra razonar a partir de la ley, dar con sus vacíos legales y aprovechar sus recursos pues una serie de análisis han privilegiado la dimensión instrumental del código penal como promotora del cambio social. Almada trae a colación casos en los que las víctimas no solo fueron asesinadas sino también vilipendiadas por los medios de comunicación. En la ficción especular se incluye el lenguaje objetivo del expediente, la biometría, la causa de muerte, pero también se adelanta un vocabulario raso con las opiniones de los testigos. Con el encuentro de discursos se pone en duda la existencia de una respuesta a la única pregunta que mueve al texto, una pregunta práctica y expedita sobre los feminicidas amparados por sistemas ideológicos, culturales, y enredos legales que los benefician.

En síntesis, *Chicas muertas* identifica medidas para aproximarse a los crímenes de género. Aunque aparecen contextualizados durante la época dictatorial, la investigación localiza en el componente sociopolítico la necesidad de separación o escisión de los abusos contra las mujeres de todas las demás prácticas sociales violentas. Esta secesión es fundamental puesto que los medios de comunicación masivos, al conectar imágenes violentas, tienden a borrar las formas en que se organiza la sociedad o las maneras en que se manifiesta el poder para autosostenerse. Conjuntamente, *Chicas muertas* esclarece un componente cultural, la banalización del sufrimiento humano. El carácter de las víctimas denota deslegitimización, sutil descalificación del estatuto ciudadano. El epílogo llama a elaborar propuestas, e impugnar si los organismos oficiales o gubernamentales bastan para garantizar los Derechos Humanos de las mujeres.

3.4 Conclusiones

El análisis de los textos y documentos incrustados en la ficción especular de Selva Almada, *Chicas muertas*, ha mostrado las limitantes afectivas del archivo estrictamente periodístico. Junto con investigadores como Eva Van Hoey, hemos percibido la ficción especular como una categoría útil no solo para la reflexión sobre los casos sino también para el desglosamiento de las múltiples posibilidades de representación. La incorporación de un texto ajeno (como *Veinticinco crímenes de la crónica policial saenzpeñense*) apunta a una transformación del crimen en material novelesco, deleitado en el romantización de la brutalidad. A contracorriente, en Almada predomina una crítica en contra del sensacionalismo y la exhibición de cuerpos femeninos, ostentada en la decisión de omitir una fotografía rapaz sobre el cuerpo de María Luisa Quevedo en la morgue. Para Rita Segato, la tecnología actual de la imagen morbosa está encaminada a una desensitización y objetivación de los cuerpos femeninos (*Contra-pedagogías* 12-7). En vez de circular la imagen atroz, la narración es enlazada a una pintura, la “Ofelia” de John Millais, que—inspirada en el *Hamlet* de Shakespeare—muestra la tragedia profesada en la manipulación de la subjetividad femenina y los estereotipos sociales de la “loca” que re-victimizan incluso después de la muerte.

Categorizamos la decisión de omitir esa fotografía como una de las síntesis preceptivas alrededor del poder de la mirada. En *Chicas muertas*, así como en los cuentos citados, proliferan sujetos masculinos, llamados “fisgonos” o “mirones”, que atentan contra la dignidad de mujeres desde la clandestinidad. A pesar de que las descripciones correspondientes contemplan al mirón en un marco burlesco, con tonos chuscos, en cada investigación emergen como posibles sospechosos. En ello reparamos en aspectos de responsabilidad, pues ante y bajo la mirada del otro no existe la autonomía. La intrusión visual del mirón establece una disimetría, un desbalance de poder.

Para conceptualizar el desbalance de poder inherente a la mirada del otro hemos acudido a la filosofía de Jacques Derrida, quien ha estudiado las formas en que el espectro participa de un tipo de visibilidad no recíproca³⁴. Hemos señalado momentos en que la relatora, por medio del discurso indirecto libre y suposiciones, le concede a las víctimas la posibilidad de miradas bilaterales, contestatarias, con el poder de narrar su propia versión de los hechos. En ese sentido también es posible pensar la omisión de la fotografía pues, para Derrida, decir el acontecimiento a través de la mediación técnica es dislocar lo que se dice, diferir el acontecimiento mismo. Precisamente, a Almada le interesa esta dis-locación, en especial la des-colocación del presente, lo cual la lleva a rescatar del olvido casos de feminicidio ocurridos hace décadas.

Hemos investigado los mecanismos ideológicos de una sociedad machista con rastros de estrategias de represión dictatoriales. La última dictadura argentina denominada como “Proceso de Reorganización Nacional” dejó una impronta ideológica que mermó la imagen de la mujer, considerándola subordinada, y sus tácticas emplearon la deshumanización por medio del exhibicionismo, la violación en grupo, los cortes corporales, la destrucción de la identidad psíquica, etc. Con el regreso de la democracia y los intentos de pacificación se cerraría un capítulo lamentable en la historia de los Derechos Humanos. Sin embargo, algunas de estas tácticas represivas acarreadoras de trauma permearon en el tejido social. Al detallar la saña con que violadores rapiñaron el cuerpo de niñas y mujeres, tal como queda evidenciado en la costumbre llamada “hacer el becerro”, sale a la luz una ideología de la basurización, credo donde la vida humana puede usarse y desecharse a la conveniencia. En este ejercicio de poder existe una economía del discurso que opera en la animalización de la mujer. Degradándola, el crimen se visualiza como una “costumbre” local que no da lugar a un problema ético/legal.

³⁴ “El espectro--escribe Derrida--dispone del derecho de mirada absoluta, es el mismo derecho de mirada”. *Ecografías de la Televisión. Entrevistas filmadas*, Eudeba, Buenos Aires, 1998. pp. 152.

Uno de los puntos claves resaltados en la narración es el ejercicio de reinterpretación. Hicimos hincapié en el cuento folclórico llamado “La Loba” o “La Huesera”, expuesto a detalle por la doctora Clarissa Pinkola Estés en *Mujeres que corren con los lobos*. La narración original tiene un énfasis en el descubrimiento personal femenino por medio de la meditación, el embeleso artístico o la profundización académica. Sin embargo, al insertar algunos fragmentos de este texto, la relatora modifica la iconografía del ego y recalca, en su lugar, una intención de pluralidad. Ejerce desde esta posición vincular su misión investigadora y hace de lo misceláneo una estructura narrativa, cediéndole la voz a las víctimas y a sus familiares, al tiempo que encuentra similitudes biográficas, provinciales, situaciones en las que su vida corrió peligro por el solo hecho de ser mujer. Más que empatía, este punto de conexión en la subalternidad prevalece como axioma. La amplia recopilación de casos desecha la posibilidad de ser aislados; marca las coordenadas de una colectividad marginalizada, un sitio donde cualquier campo social cuya relación entre la hegemonía y sus exclusiones, sus afueras constituyentes, debe ser disputado. Este esfuerzo está en sintonía con las letras de los himnos feministas que corean “si tocan a una, respondemos todas”.

Por último, *Chicas muertas* guarda relaciones con movimientos como #NiUnaMenos, “Nuestras Hijas de Regreso a Casa” y “8 de marzo” en tanto que antepone un reclamo de justicia, la enunciación colectiva, y tiene una naturaleza utópica/ontópica. El futuro pintado por estos textos y colectivos se percibe libre de feminicidios. Hacer eso posible requiere, como hemos señalado, una intervención directa en el vocabulario de la ley, a fin de que los crímenes de género sean visibilizados, se les dé la atención y el seguimiento requeridos.

CODA

El 18 de mayo del 2011, después de casi dos décadas de feminicidios sin resolver y auge en las operaciones de narcotráfico, después de recibir el título de la ciudad más peligrosa del mundo, con alrededor de ocho mil quinientas personas asesinadas entre el 2006-2011, Ciudad Juárez cambió oficialmente de nombre a “Heroica Ciudad Juárez”³⁵. El cambio de nombre, propuesto y concedido por el mismo sistema jurídico, buscaba una transformación identitaria. Este discurso nominal implica un calificativo relacionado a la valentía, a un arrojo que debe probarse ante las situaciones más adversas. Es sabido que el arquetipo del héroe, si es necesario, llegará a arriesgarse hasta la muerte “para probar que es valiente, no le importa morir, lo que no puede aceptar de ninguna manera es que se diga o se piense que él corrió” (Garza Ramos 12). La reciente designación, a primera vista magnánima, tiene una función clave: representar simbólicamente una historia trágica, con héroes y villanos. Tradicionalmente, en la épica, desde la *Eneida*, el destino del héroe es enfrentar a la muerte, en el entendido de que habrá de rendirse ante una situación que no puede ser cambiada pero que le brinda orden al mundo. El filósofo György Lukács hace énfasis en que “el héroe de la epopeya no es nunca un individuo” e insiste que el objeto de la épica es el destino de la comunidad, en búsqueda de equilibrio (61). El Estado, entonces, a partir de ese mote asigna categorías al cuerpo social y estipula la apariencia sensible de una existencia simbólica; entra en el debate de los conflictos sin resolver mediante la elaboración estética de la resignación.

Frente a este nombramiento, *Garabato* (2014), de Willivaldo Delgadillo, ilustra, mediante una variedad de narraciones internas, la imagen “heroica” de Ciudad Juárez, en tono paródico, tanto para sus habitantes como en el extranjero. No es casual que su título signifique, por un lado, un signo gráfico mal trazado, posiblemente ilegible. En la Ciudad Juárez figurada coexisten

³⁵ <https://www.cooperativa.cl/noticias/mundo/mexico/narcos/ciudad-juarez-cambiara-de-nombre-y-pasara-a-ser-heroica/2011-05-21/162832.html>

espacios en decadencia, como el arco del Triunfo “despostillado” y “de utilería” (166), objetos propios del teatro, cine o televisión, y asociados con lo ilusorio y el espectáculo. De esta manera, presenta una postura análoga a las obras previamente analizadas, barajando situaciones reales con alegorías, paralelismos o hipérboles. En esta misma línea, Delgadillo comienza la narración con un epígrafe de César Aira que apunta a similar ambivalencia: “Siempre hay algo de real en lo que pasa, es inevitable” (7). Vale mencionar que este epígrafe no solo evidencia la tensión entre lo real y lo imaginario sino que proviene de una novela titulada *Congreso de literatura* (2004), y será en un congreso de literatura mexicana, en Alemania, donde transcurrirá el marco narrativo. A partir de tal disyunción geográfica, la obra propone concebir tangencialmente la representatividad.

Según Dolores Córdoba, un garabato no pretende reproducir con fidelidad la realidad. Quienes garabatean “no intentan dibujar las cosas tal y como las ven, sino que intentan reproducir la conceptualización que de ellas tienen” (105). Con esto en cuenta, resulta difícil aceptar la crítica a los escritores nortños, invitados del congreso, a quienes se acusa de “conformarse con retratar la realidad”, y “no propone[r] nada” (*Garabato* 13). En realidad, *Garabato* mantiene firmemente una propuesta: entender la violencia y el miedo, en su función de mercancía. El objetivo no es retratar la realidad, sino conceptualizarla. La escritura funciona así como un medio introspectivo. Prueba de ello es que la coordinadora concluye que en la obra de Basilio, para encarar un asunto ético, [la] expresión más auténtica solo podía ser estética (28). Elucidar la violencia en Ciudad Juárez—lo ético—su obra y su persona—lo estético—son procesos inextricables. A manera de introducción frente al público “narrarse como escritor fronterizo y abrir espacio para comentar sobre la situación actual” (135). Parafraseando a Córdoba, Basilio trata de abstraer cómo se concibe: perfilar una imagen como representante de la frontera y como portavoz de la literatura

juarense. El resultado es que dicho texto autobiográfico queda “inconcluso e inédito” (135). Irónicamente, su semblanza es un garabato.

La obra de Delgadillo es esencialmente metaficcional, una novela de novelas que reflexiona sobre sí misma. Narra la historia del escritor juarense Basilio Muñoz, invitado suplente de Billy Garabato, un reconocido paisano que narra la violencia en Ciudad Juárez. La presencia de Basilio en el congreso sirve de marco para introducir la obra de Garabato. En Berlín, Basilio se da a la tarea de leer la llamada *trilogía juarense* de su rival literario (*De alba roja*, *Moteles del corazón* y *Sicario en El Jardín del Pulpo*) en caso de que le pregunten al respecto, dado que los asistentes al congreso lo identifican como su representante, como su alma gemela. La trama la constituyen estas tres novelas resumidas, más los fragmentos alternados de la vida de Basilio Muñoz. Es necesario revisar los puntos esenciales de cada novela apócrifa para visualizar sus coyunturas.

El caso del “cadáver fantasma” y el estudio de la imagen fotográfica

La primera de las narraciones enmarcadas ubica al lente fotográfico en las antípodas de la neutralidad, evidenciando las operaciones de edición, corrección de luz, sobreimpresiones y otras manipulaciones de la imagen. *De alba roja* narra la historia del foto-reportero Pep, quien retrata a un hombre balaceado en un automóvil Karmann Ghia, cerca de las dunas de Samalayuca, a las afueras de Ciudad Juárez. Pep es el primero en llegar a la escena del crimen, antes que la policía y los paramédicos, y por tanto es capaz de sacar fotos con detenimiento. El problema es que, tras publicar la noticia en el periódico, el cuerpo desaparece junto con el coche, y termina siendo Pep el único testigo. Pep es el espectador directo del crimen y su autoridad radica en el ojo de la cámara; al seguirlo a él, la narración representa lo que queda “fuera de cámara”, al mismo tiempo optimizando la confiabilidad propuesta, y evidenciando la falta de transparencia del medio.

Aunque *De alba roja* no proporciona directamente la fecha en la que ocurren los acontecimientos, suministra datos suficientes para hacer conjeturas. Entre los marcadores temporales ambiguos como: “la mañana de la publicación de la foto” (32), “esa tarde” (35), o “eran días de caballerosa competencia” (46) se mezclan hechos específicos, como el disco de Brian Eno, de 1973, pues el amigo Cristóbal compra la edición conmemorativa de los veinte años. Para 1993, el Karmann Ghia, donde aparece el hombre *rafagueado* que captura Pep, es ya un automóvil de colección. Resulta ridículo, o cuando menos irónico, que pueda perderse. Sobra recalcar que 1993 es un año parteaguas en la historia de Ciudad Juárez. En *Garabato*, la fecha trae consigo comentarios velados sobre la violencia de género: “desapariciones de mujeres que cada vez eran más frecuentes” (59). En el periódico, donde trabaja el fotorreportero, “El Diario de la Frontera”, una de las secretarías de redacción piensa en llevar la cuenta de los muertos y los desaparecidos en una pizarra, dividiéndolos en columnas por género, hasta que le surge la duda: “lo que no sé es si las debería contar aparte, o si [...] debería contar [las desapariciones] como muertes” (69). La fecha se deduce también por la época en que el periodismo se convierte en una operación aritmética.

En cierta medida, el periodismo acontece como un medio de consumo de información, y en otro, se presenta como un archivo documental que puede capturar un momento en la historia, una situación particular de la vida diaria. Además de ser fotógrafo de nota roja, Pep ha ido ampliando una colección sobre los lugares que están desapareciendo en la ciudad: “torterías y taquerías que se estaban viendo desplazadas por las franquicias norteamericanas” (34). Roland Barthes menciona que “en el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa” (*La cámara lúcida* 81). El archivo de Pep es subversivo en tanto que sus fotografías reflexionan sobre la cultura híbrida en la ciudad y sobre la

interdependencia asimétrica en la frontera, reflejada en el tipo de negocios que florecen. Aunque parecen temas inconexos, las fachadas de los negocios y los asesinatos, en el archivo parecen estar relacionados. Incluso los fritangueros son reconocidos como “sobrevivientes” (34). Billy Garabato así contrarresta la incursión invariable en la violencia: convirtiéndola en un tema más, o relacionándola con otros. En su versión de Ciudad Juárez todo desaparece; no solo los lugares emblemáticos, también los muertos y los reporteros. Ambos procesos de borrado, espaciales y sociales, ocurren paralelamente. La obstinación de Pep por preservar los referentes puede entenderse como un gesto ya no solo conservacionista, sino pre-catastrófico. Al señalar el valor de la fotografía, Pep anuncia que todo desaparecerá. No es accidental que después de los asesinatos en Ciudad Juárez quiera dedicarse a hacer fotos de las ruinas de Paquimé (40). En esencia, pone de relieve el mismo tema: la nostalgia por lo que ha sido y ya no está.

La fotografía materializa visualmente una crítica a la economía fronteriza, que mercadea hechos violentos. Pep tiene un “*stock* de ejecutados” (40)—término de almacenamiento usado en las maquiladoras—. El hecho de que el periodista piense en los ejecutados como *stock*, como inventario, los coloca en un contexto mercantil. El inventario en las maquiladoras guarda materia prima. Por ende, no es una sorpresa que el editor explique el ensamblaje de una nota periodística como “un proceso maquilado” (67). Esta es la primera alusión directa al miedo y la violencia como mercancía que luego se enfatizará: “los asesinatos eran como productos maquilados” (206). Este símil conduce a varias direcciones. Por una parte, el tipo de violencia se entiende como sistemática, en serie, quizás porque varios de los cuerpos encontrados son similares y presentan las mismas marcas de violencia. El trabajo maquilado pasa por varios filtros; cada trabajador contribuye en una parte del proceso. Aquí podemos identificar al propio periódico, al machismo, policías corruptos, vendedores de drogas, personas con poder político y económico, como posibles factores

en esa línea de producción. Al final, la cadena de mercado tiene su desenlace en una máxima enunciada por el archivista que hace un cameo: “todo mundo vende miedo” (209), convirtiendo a una emoción fundamento de toda la economía de las relaciones humanas, así como su merma.

La desaparición del fotorreportero revela la expresividad del crimen y se constituye paradigma de interlocución donde las conjeturas convergen. En el refrigerador de Pep hay una bolsa de comida china con una cantidad considerable de dólares en efectivo, y es la fuerza probatoria del capital la que prescribe explicaciones potenciales sobre el paradero de la víctima. Los colegas especulan sobre un secuestro común: “alguien se había avivado, aprovechando el río revuelto en que se había convertido la ciudad, y lo había secuestrado” (59). Hay otros que insisten en que el secuestro es una advertencia, una forma de mandar un mensaje—de miedo—hacia el director del periódico, otros más concluyen que fue un ajuste de cuentas, porque Pep trabajaba para la mafia (59). Esta última hipótesis, junto con otras variantes propuestas, tiene el afán de convertir a la víctima en culpable. El agente Rodelo afirma que la pesquisa judicial investiga a la víctima “para, en caso de no lograr la captura de su victimario, inculparla de su propia muerte o desaparición” (64). *De alba roja* muestra que encontrar a la verdadera víctima (el hombre del Karmann Ghia) y al victimario es de mínima importancia. La novela de Garabato es, en síntesis, un proceso de “maquilado” judicial, un ensamble de pistas que solo aclara las preguntas del periódico. El final de la historia es la anulación de la misma: “era tan sencillo como que la policía encontrara el cuerpo que realmente estaba perdido” (94). Esa limitante es el sustento de *De alba roja*. Lo que debería ser sencillo es imposible. La segunda narración enmarcada, *Moteles del corazón*, se hilvana a la anterior en tanto que presenta un crimen sin resolver, donde salen a la luz múltiples explicaciones, desde causas políticas, pasionales, económicas, dando a entender la imposibilidad de la verdad.

***Moteles del corazón* o el turismo sexual, la inclusión masificada del consumo**

La segunda narración incrustada, *Moteles del corazón*, detalla la corrupta política de Ciudad Juárez a través de dos servidores públicos, el “Gordo” Carrasco y Rodolfo Bencomo. Estos políticos comienzan una campaña publicitaria a favor del turismo erótico, cometen fraude electoral falsificando firmas, manejan bienes raíces y lavan dinero. Estos personajes, quienes gobiernan Juárez mientras viven en el extranjero, demuestran que los poderes que son múltiples no pueden ser totales y sin fisuras. Uno de ellos es grabado en video señalando cómplices, antes de ser asesinado. La multiplicidad del poder, entonces, produce lagunas y contradicciones. Así lo reconoce el propio narrador: “como suele suceder en este tipo de fabricaciones había en el expediente verdades mezcladas con mentiras” (130), dado que desconoce la causa de homicidio, en tanto que se conciben como móviles un crimen pasional, un secuestro y un atentado político en aras de desprestigiar al gobierno.

Como en otras narraciones aquí estudiadas, se debate un grado de certidumbre. Desde la introducción se refiere al texto como “una historia calumniosa y seguramente apócrifa [...] pero algo deslizó Bencomo en se momento, una palabra que tuvo el doble efecto de dotar a la historia de verosimilitud [...]” (105). La narración adquiere credibilidad porque se mencionan nombres verdaderos de políticos, como Francisco Barrio y Patricio Martínez, mas otros son ligeramente modificados. Asimismo, la verosimilitud se refuerza al aludir a un video que puede ser encontrado en la red y se enmaraña con los delincuentes que se visten de soldados para suplantar al ejército y cometer delitos. A caballo entre la ficción y la realidad, la narración se concreta en un marco histórico. En específico se enfatizan “los temas relacionados con el narcotráfico y los asesinatos de mujeres” (134), comentando que tanto Carrasco como Bencomo, prefieren abstenerse de participar en lo relacionado a los carteles. Entre líneas, *Garabato* expone una forma de

comportamiento criminal donde, con la ayuda de la policía, militares, y aliados políticos, controlan vastos territorios y se han apoderado de múltiples funciones del Estado.

Garabato ilustra la experiencia del trauma a partir de la huella de una separación y de una irremediable ausencia. Bencomo cuenta que, a pesar de que han pasado tres años, sigue viendo a su compañero: “todavía se me aparece en sueños. El muy cabrón me habla desde el otro lado de la cámara de video montada en un trípode. Su voz tiene tono de interrogatorio y me pregunta cosas sobre su muerte” (134). Dicha evocación es una realidad de “huecos”, como el narrador no tiene respuestas, ha tenido que mudarse al extranjero reconociéndose posiblemente incriminado. Propongo un punto de partida simbólico a partir de una metáfora: el grado cero. No exactamente en el sentido que le da Roland Barthes, ni en el de Antonio Cornejo Polar de acuerdo al problema de la interacción entre oralidad y escritura, o Martin Lienhard en relación a las literaturas alternativas³⁶, sino entendido como el grado cero de la subjetividad afectada por el trauma, en un sujeto que se define y reencuentra en la experiencia de la desposesión y la pérdida. Un grado cero que indica simbólicamente el momento de la pérdida misma, el origen de la melancolía.

Moteles del corazón visibiliza, ante todo, una problemática sobre el capitalismo salvaje. Mediante un proyecto de un tren binacional, que cruzaría desde la sierra de Juárez hasta Nuevo México y Colorado, se recalca la posesión de la tierra en manos de unos cuantos: “el pastel grande estaba repartido entre los señores, entre esos dos o tres señores que son los dueños de la ciudad” (125). Esta cita muestra al entrecruce México-Estados Unidos como una frontera porosa, por donde pasan alrededor de trescientos sesenta y siete billones de dólares al año (Vulliamy 6). Es la historia de una frontera adueñada, donde incluso el amor se merca dea entre moteles.

³⁶ Lienhard, Martin. *La voz y su huella: Estructura y conflicto étnico-social en America Latina* (1492-1988). Casa de las Americas, 1990.

Traficantes de miedo en *Sicario en El Jardín del Pulpo*

Un hombre decapitado, colgado de un puente en la avenida más transitada de Ciudad Juárez, abre la tercera narración incrustada, *Sicario en El Jardín del Pulpo*. La palabra *sicario* proviene del hebreo y se refiere a un tipo de terroristas, nombrados así por el tipo de armas que usaban, parecidas a las dagas persas pero curvas (Horsley 436). Los llamados *sicarii* se esparcieron en Jerusalén y mataban a plena luz del día en el centro de la ciudad. Al trasladar el término a México, este conlleva las implicaciones de impunidad, asesinatos organizados y la falta de respeto a personas vulnerables, lugares considerados sacros, usando el terror como un arma.

El modo de representar el terror es fundamental pues Delgadillo torna a la crueldad en un espectáculo. Mientras algunos comensales en un restaurante se enteran de la noticia del decapitado en el puente piden verlo: “prenda la tele cuñado, a ver si lo están pasando en vivo” (147). Al televisar el cuerpo degollado, la imagen cobra un sentido de inmediatez. La transmisión en directo genera una ilusión: “lo que veo es lo que es, en el mismo momento en que lo veo; veo lo que va siendo [...] veo el progreso de la existencia y veo el paso del tiempo; veo las cosas como son [...] sin que nadie me indique cómo debo ver lo que debo ver [...] veo, entonces, como si estuviera allí” (Sarlo 77). Tanta familiaridad consiguen los comensales al ver el cuerpo pendiendo del puente que se atreven a hacer hipótesis sobre el procedimiento en que fue colgado. Como una manera de lidiar con el terror, buscan explicaciones razonables para un fenómeno que se repite. Así como los *sicarii* hebreos, los asesinos en Ciudad Juárez, según *Garabato*, han tenido la audacia de ejecutar víctimas “en plena avenida, al cruzar la calle del consultorio del doctor cura callos [...] a cien metros de la academia de policía, a unos pasos de una preparatoria pública” (147). Al invadir el espacio público, la violencia menoscaba la soberanía del gobierno y ocasiona en los televidentes un estímulo doble: terror y fascinación.

Sicario en El Jardín del Pulpo busca una manera de sensibilizar al público que ha perdido el asombro ante la crueldad. Describe un fenómeno de larga duración con daños perceptibles en la sociedad: “en los últimos tiempos los televidentes de ese matutino se habían acostumbrado a despertar invariablemente con la imagen de hombres y mujeres asesinados, a veces en grupo, dispersos en los baldíos de la ciudad, y otras enredados en cobijas, o con la cabeza envuelta en cinta canela” (148). Aquí se señala una historicidad verídica, pues durante los últimos veinticinco años, Ciudad Juárez ha aparecido repetidamente como un sombrío precursor de nuevos modelos de soberanía política. Esto anuncia y consolida el arribo de una muestra expresiva de crueldad patriarcal. Tanto como los asesinatos de mujeres desde 1990 y, más recientemente, el terror ocasionado por el Estado en torno a la guerra contra las drogas (bajo el auspicio de Estados Unidos), que hicieron de la ciudad la capital mundial del homicidio entre 2009-2011, son emblemáticos escenarios violentos, cuya brutalidad y complejidad, llevan a la crisis de la representación que plantea desafíos éticos y epistemológicos para el diagnóstico crítico.

La violencia ha escalado a tal grado que los presentadores del noticiero matutino carecen de un vocabulario que describa las imágenes proyectadas. Durante la transmisión en vivo se evidencia tal falta: “buscaban palabras para describir lo que veían pero solamente lograban comunicar su propio estado de estupefacción” (147). Así se abre una renegociación crítica de la estética del shock. Ciudad Juárez, concreta e imaginaria, aparece como catalizador de nuevos vocabularios críticos y epistemologías en la era de crisis global. Mediante las experiencias de un trabajador ambulante, cocinero, parquero, mandadero, y mesero, encontramos nuevas formas de resistencia política y espacios híbridos de representación, que combinan la referencia tangible con la imaginación, el trauma y la esperanza, así como una exploración de la memoria mediante la búsqueda creativa en un futuro más allá de nuestros horizontes y hegemonías.

Un neologismo o la alocución del miedo

Garbato recupera un concepto del artista fronterizo León de la Rosa, el “espokenwordist”, mote que cuestiona los modos de comunicación en el presente, en específico, las operaciones de montaje. De acuerdo a Basilio, de la Rosa, en sus performances, declamaba palabras que aguardaban convertirse en ciudad, mientras que su pareja “proyectaba imágenes en video de una ciudad convertida en texto” (98). Lo interesante es que esta técnica (tecnología) literaria no implica, como *Garabato*, una representación directa. Su propósito no es “fijar supuestos referentes reales”, sino “crear horizontes de comunicación” (99). Asimismo, la obra no confronta las narrativas de Basilio y *Garabato* con objeto de recrear la realidad, sino para establecer comunicación entre dos narrativas que parecen irreconciliables: aquella que refiere indirectamente la violencia y la que la ataja. Según Octavio Paz, “miradas por el hombre, las cosas cambian el ser por el sentido: no son, significan” (103). *Garabato* asume una postura ante la violencia; la representa para “impregnarla” de sentido. En el trasfondo, el neologismo “espokenwordist” demuestra una ilusión abundante en la transmisión “en directo” puesto que tal estrategia televisiva genera la impresión de que entra la imagen y su referente material no hay nada, olvidando la posible dramatización con la aproximación de la cámara.

Para negar la ilusión de neutralidad, Delgadillo rescata modos narrativos que se plantean la heterogeneidad y la intervención patente. El prólogo mencionado remarca las operaciones técnicas mediante las cuales la imagen atraviesa un proceso de manipulaciones. Le interesa el registro relacional capaz de “hablar *de* y *a* sujetos en transición (individuos desmembrados, asesinados, televisados, criminalizados), [compuesto por] una voz, o quizá una multitud de voces que se cruzan” (99). La diferenciación entre preposiciones es cardinal porque “*de*” conlleva una representación de tales sujetos, mientras que “*a*” los reconoce como destinatarios reales. Pero ¿por

qué es necesario emplear un neologismo para temas manidos? De la Rosa elimina limitantes estructurales al tomar otro ángulo y al usar otros medios (sonoros y audiovisuales). Paz sostiene que los avances tecnológicos en la literatura no la desnaturalizan “al contrario, la devuelven a su origen, a lo que fue en un principio: palabra hablada, compartida por un grupo” (19). *Garabato* también incorpora sujetos en transición, habla de ellos y a ellos. En las tres novelas la transmisión televisiva es continua, se criminalizan individuos y aparecen cuerpos mutilados. Aunque recurre sólo al texto escrito, situándose en un congreso literario, *Garabato* pone énfasis en la dimensión relacional. A su vez, Basilio escribe un prólogo para de la Rosa y en esta comunicación metaliteraria configura “una ciudad sitiada por la paradoja del silencio y el ruido incesante de las balas” (*Garabato* 100). Esa también es una metáfora de su relación metaficcional: por un lado Basilio lleva años de silencio, soslayando el tema de la violencia, hasta el extremo de preferir temas misceláneos, a lo Pierre Menard, como la “cultura popular y [la] baja costura” (*Garabato* 12), mientras *Garabato* atiende el tema en boga.

Delgadillo esboza dos escritores ficticios, lectores recíprocos, afines a sus propios intereses sobre el comportamiento de la ciudad. La comunión entre *Garabato* y Muñoz existe en cuanto a que ambos practican la escritura como un vehículo destinado al discernimiento. De *Garabato* se reconoce su genuino interés por “entender lo que estaba pasando a su alrededor” (17). Bajo los mismos supuestos, Muñoz incluso muestra irritación por otros escritores quienes “se apropiaban de atmósferas e historias que no entendían” (17). En el centro de ambas teorías de la novela reposa un afán por entender. Pretenden concebirse a sí mismos como habitantes fronterizos, cuya identidad es contingente a una o varias líneas divisorias, y dar con una causalidad definitiva para los hechos violentos que transformarán en ficción.

Como hemos analizado en otras obras, *Garabato* incluye la idea de la reproducción a escala. La maqueta construida por Basilio es una ciudad miniatura empleada para explicar a su hijo la funcionalidad, los mecanismos internos de la urbe. A diferencia de las maquetas convencionales, que se construyen antes de la construcción, cuyo papel es indispensable para la planificación, su representación es *a posteriori*. Esta ciudad miniatura se planea con fines didácticos. Por un lado, refuerza el conocimiento lingüístico, “llamar a las cosas por su nombre”, aleccionando al niño sobre vocabulario relativo al espacio, como “glorieta” y “arbotante” (225). Por otro, apuesta por explicar mecanismos sociales. Se anticipa a las preguntas que el hijo pueda extrapolar sobre la violencia, por ejemplo, si en esa ciudad imaginaria también existen los sicarios y las mujeres asesinadas (225). La solución propuesta para las posibles interrogantes del hijo es incluir en la ciudad “al expiatorio Minotauro” (225). Basilio procura explicar los crímenes de manera alegórica, irónicamente, no llamando a las cosas por su nombre. En el juego, el laberinto cuenta con un lugar “expiatorio”, donde se descargan las culpas del pueblo, y a su vez, contiene una bestia que recibe sacrificios humanos por parte de la ciudad. La operación retórica determina que la culpa del pueblo está ligada a los asesinatos y las mujeres desaparecidas. Ya lo anticipa el epígrafe, *siempre hay algo de real en todo lo que pasa, es inevitable*. Esta ciudad miniatura tiene algo del Ciudad Juárez real, y jugar a ella es una forma de responder y responderse preguntas que otros prefieren evitar.

Lucía Melgar explica que “mientras no haya investigaciones serias y no se encarcele a todos los culpables no se podrá saber quiénes matan a las muchachas y niñas de Ciudad Juárez ni por qué” (256). Esta misma urgencia por aclarar el porqué de los móviles criminales se suscita en *Garabato*, después de que se presencian ataques a “payasitos, cigarreros, cipoles, strippers, empresarios” (157), dado que algunas de estas personas presuntamente no tienen nexos con el

crimen organizado. Melgar reconoce algunas hipótesis amarillistas que circulan acerca de las y los desaparecidos, como el tráfico de órganos o la producción de videos *snuff*. Es claro que, dentro de sus limitaciones, lo que intentan dichas teorías es darle un sentido, una “‘lógica’ económica a estos actos criminales” (Melgar y Belausteguigoitia 256), de forma que los delitos sean comprensibles.

En cuanto a esta argumentación económica, John Keane y Gustau Muñoz recuerdan que de septiembre a octubre del 2001, tras la cobertura mediática de casos de personas infectadas por ántrax y un atentado contra un chofer de autobús, la venta de municiones, chalecos antibalas y máscaras antigás, aumentó tanto como la de antibióticos, agua mineral y alimentos enlatados. “Empezó a hablarse de una ‘economía del miedo’” (13). En *Garabato*, Delgadillo elabora una teoría sociológica que parte del asesinato de un jugador en pleno campo de béisbol: “¿Por qué asesinar a un ampáyer?” (175). La primera aproximación y la más infecunda, se traza al plantear posibles actividades ilícitas de los peloteros de la región. Se formula una serie de preguntas retóricas que pretenden depurar la causalidad de los hechos presenciados: “¿Qué debían? ¿A quién? [...] ¿Qué interés tenían los asesinos en hacer cumplir su ley de la forma en la que lo hacían, utilizando como paredón las bardas de las escuelas mientras los niños estaban en clases? ¿Por qué matar a futbolistas y beisbolistas en pleno partido ante la mirada horrorizada de familiares y amigos?” (175), a lo cual, el experto en archivos juarenses responde que se trata de infundir miedo y caos (175). Otros personajes opinan que la guerra contra el narcotráfico es una farsa y “otros insistían que se trataba de un negocio” (178). El miedo en términos mercantiles se manifiesta en la implementación de servicios de seguridad nacional, en las cuotas que exigen los sicarios para no incendiar o destruir negocios, llamadas de extorsión, secuestros, etc. A fin de cuentas, se propone, que el miedo está dejando más dinero que las drogas (176). La primera novela de Billy

Garabato gira en torno a un personaje cuyo trabajo depende directamente del miedo y la violencia en la ciudad.

En conclusión, *Garabato* está conformada por un armazón narrativo dividido en varios planos. El primer nivel narrativo es la historia de Basilio Muñoz, quien supe a su contraparte estrella, Billy Garabato. El segundo plano es un rastro literario, Basilio Muñoz leyendo la trilogía de novelas de su rival. De esta forma, los dos escritores ficcionales de Ciudad Juárez se interrumpen mutuamente, intercalando narrativas y ampliando horizontes de comunicación. La ficción especular *Garabato* precisa de la metaficción para reflexionar sobre sí misma y alejarse de sentimentalismos superficiales, a fin de lograr un contacto emocional profundo. Dado su título, el lector puede inferir distintas maneras de aproximarse a la representación de la violencia en Ciudad Juárez: desde el trazo que no concuerda hasta la significación suprimida. Delgadillo idea maneras para hablar sobre la violencia indirectamente, incluyéndola como un tema más entre la fotografía, la estética literaria, relaciones padre-hijo, y los procesos de la industria maquiladora. Es rescatable que *Garabato* no se conforme con denunciar problemas políticos y sociales, sino que, a través de una multiplicidad de voces, intente dilucidar una causalidad para los hechos violentos recientes. Su resolución es una teoría del miedo. Según Delgadillo, las drogas ya no proveen el capital económico estimado; el miedo como mercancía es más lucrativo.

Obras citadas

- Abeyta, Michael. "El humor negro, la burla de la modernidad y la economía del libro en la narrativa de David Toscana". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 72, 2010, pp. 415-36.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. *El peligro de la historia única*. Random House, 2012.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh UP, 2014.
- Almada, Selva. *Chicas muertas*. Random House, 2014.
- . *El desapego es una manera de querernos*. Random House, 2016.
- Alonso Alonso, María. "El realismo brutal de las narrativas contra el feminicidio: *Chicas muertas* como ejemplo paradigmático de novela de no-ficción." *Nuevas perspectivas literarias y culturales* (I CIJIELC). (Eds.) Rocío Hernández Arias, Gabriela Rivera Rodríguez, S. Cuba López y David Pérez Álvarez. Universidad de Vigo, 2016, pp. 225-234.
- Arendt, Hannah. *De la historia a la acción*. Introducción de Manuel Cruz. Paidós, 1995.
- . *La tradición oculta*. Paidós, 2020.
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Trad. J. Palli. Editorial Gredos, 1985.
- Aucía, Analía. "Género, violencia sexual y contextos represivos" en *Grietas en el silencio. Una investigación sobre la violencia sexual en el marco del terrorismo de Estado*. Cladem, 2011.
- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Anthropos, 2010.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, 1999.
- . *La Torre Eiffel: Textos sobre la imagen*. Paidós, 2001.
- . *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós, 1990.

---. *S/Z*. Seuil, 1970.

Basile, Teresa, coord. *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Universidad Nacional de La Plata, 2015.

Benítez, Rohry, Adriana Candia, Patricia Cabrera, Guadalupe de la Mora, Josefina Martínez, Isabel Velázquez, y Ramona Ortíz. *El silencio que la voz de todas quiebra: Mujeres y víctimas de Ciudad Juárez*. S. Ediciones del Azar, 1999.

Berger, John. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 1972.

Bergero, Adriana. “El trabajo de las emociones. Memoria y piel como frontera en geografías emocionales de films hispanohablantes” en *Donde no habite el olvido: herencia y transmisión del testimonio en Argentina*. Ledizioni, 2017, pp. 113-127.

Bollig, Ben. “Dead Girls: Femicide in Argentina.” *The Philosophical Salon*. 5 de septiembre de 2016. <<http://thephilosophicalsalon.com/dead-girls-femicide-in-argentina/>>

Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford UP, 2001.

Buck-Morss, Susan. “Estética y anestética: Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”. *La balsa de la medusa*, vol. 25, 1993.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivo del sexo*. Paidós, 2002.

---. *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Paidós, 2010.

Cabral, María Celeste. “De investigadora a huesera: *Chicas muertas* de Selva Almada y las formas de narrar el femicidio en el interior.” Memoria Académica (IV Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género), 2016.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. John Hopkins UP, 2016.

- Castillo-Pérez, Alberto. “El Crack y su manifiesto”. *Revista de la Universidad de México*, vol. 31, 2006, pp. 83-87.
- Cazeneuve, Jean. *Les pouvoirs de la télévision*. Gallimard, 1970.
- Certeau de, Michel. *The Writing of History*, trans. Tom Conley. Columbia UP, 1988.
- Comaroff, Jean, and Miquel Izquierdo. “Pesadillas de la aldea global: abuso infantil, fetichismo y ‘El nuevo orden mundial’”. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, vol. 23, 2000, pp. 83–104.
- Connell, Robert. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Stanford UP, 1987.
- Cornejo-Juárez, Carlos Enrique. *Mariposas en el suelo*. Lulu, 2010.
- Cortázar, Julio. *Realidad y literatura en América Latina*. Alfaguara, 1994.
- Delgadillo, Willivaldo. *Garabato*. Samsara, 2015.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina De Peretti. Trotta, 1995.
- . *La escritura y la diferencia*. Anthropos, 1989.
- Devalle, Susana B.C. “Violencia: estigma de nuestro siglo”. *Poder y cultura de la violencia*, 2000, pp. 15–32.
- Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955–2005)*. FCE, 2007.
- Echeverría, Esteban. *El matadero y otros escritos*. CONACULTA, 2014.
- Eco, Umberto. *Lector in fábula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, 1993.

- Elizondo Oviedo, María Verónica. “Femicidio y exhumación del archivo en *Chicas muertas de Selva Almada*”. Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de Cuestiones críticas. Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR, 2015, pp. 1-8.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación agraria*. Traficantes de sueños, 2010.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Tomo XXI. El porvenir de una ilusión, el malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*. Amorrortu, 1992.
- Forcinito, Ana. “Las batallas de la memoria: violencia sexual y derechos humanos en Argentina.” *Letras Femeninas*, vol. 39, no. 2, 2013, pp. 93–111.
- Galindo, Bárbara. *Vidas huérfanas, ciudades torturadas y Derechos Humanos ecosociales: Representaciones culturales del terror minero en los Andes*. 2021. UCLA, PhD Dissertation. <https://escholarship.org/content/qt0pd8g126/qt0pd8g126.pdf?t=quwld2>
- Gennette, Gérard. *Umbrales*. Siglo XXI, 2001.
- Geraldo, Diana. “Parodia y autoparodia en *El último lector* de David Toscana”. *Valenciana*, vol. 16, 2015, pp. 57-76.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Anagrama, 1983.
- González-Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Anagrama, 2010.
- Godínez Rivas, Gloria Luz y Luis Román Nieto. “De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Anclajes*, vol. XXIII, no. 3, 2019, pp. 59-70.
- Gorbach Frida y Mario Rufer. *(In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura*. Siglo XXI, 2016.
- Gramsci, Antonio. *Educación y sociedad*. Tarea, 1987.

Greenblatt, Stephen. "The Circulation of Social Energy" en *Shakespearean Negotiations*.

Berkeley, UP, 1988, pp. 1-20 & 165-7. Traducción de Gonzalo Pontón.

Herr, Michael. *Dispatches*. Vintage, 1991.

Hearn, Jeff. *The Gender of Oppression: Men, Masculinity and the Critique of Marxism*. Prentice Hall, 1987.

Horsley, Richard. "The Sicarii: Ancient Jewish 'Terrorists.'" *The Journal of Religion*, vol. 59, no. 4, 1979, pp. 435-58.

Iazzetta, Marco. "Genealogía de las metáforas biológicas utilizadas para representar al 'enemigo subversivo'. Violencia y política durante el Golpe de Estado de 1976 en Argentina" en *Espacio Abierto*, vol. 22, no. 4, 2013, pp. 733-51.

Ibargüengoitia, Jorge. *Instrucciones para vivir en México*. Mortiz, 2019.

---. *Las muertas*. Mortiz, 2018.

Iglesia, Cristina. *Letras y divisas: Ensayos sobre literatura y rosismo*. Santiago Arcos, 2004.

Kaufman, Michael. "Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres" en *Masculinidad/es: Poder y crisis*. (Eds.) Teresa Valdés y José Olavarría. Ediciones de las mujeres, 1997.

Keane, John y Gustau Muñoz. "Miedo y democracia." *Pasajes*, no. 8, 2002, pp. 12-29.

Lacan, Jaques. *El Seminario. Libro 4. La Relación de Objeto*. Paidós, 2005.

---. "Introducción al comentario a Jean Hippolyte sobre la *Verneinung* de Freud". [1985].

En *Escritos 1. Siglo XXI*, 1954, pp. 354-365.

Lauretis de, Teresa. *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Valencia: Cátedra, 1992.

Legendre, Pierre. *El amor del censor*. Anagrama, 1979.

Lévinas, Emmanuel. *Ética e infinito*. Manchado libros, 2000.

- Losada, Gloria Yaneth. *Narrar lo inenarrable: trauma, memoria y dictadura en Argentina*. 2017. South Carolina U, PhD dissertation. *Scholar commons*, <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5487&context=etd>
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- . *El cuerpo del delito: Un manual*. Eterna Cadencia, 1999.
- Lukács, György. *Teoría de la novela: Un ensayo histórico-filosófico sobre la forma de la gran literatura épica*. Ediciones Godot, 2010.
- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. Random House, 2017.
- Melgar, Lucía y Marisa Belausteguigoitia. “¿A quiénes beneficia la impunidad?” *Debate Feminista*, vol. 32, 2005, pp. 253–263.
- Moret, Zulema. “La imposibilidad de la verdad en *Chicas muertas* de Selva Almada.” *Letras Femeninas. A Journal of Women and Gender Studies in Hispanic Literatures and Cultures*, vol. 43, no. 2, 2018, pp. 84-94.
- Ordóñez Robles, Samanta. “Masculinidades excluidas: el hombre mexicano en *El ejército iluminado* de David Toscana”. *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 2017, pp. 274-287.
- Palmeiro, Cecilia. “Ni Una Menos: las lenguas locas, del grito colectivo a la marea global”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 23, no. 46, 2019, pp. 177-195.
- Paz, Octavio. *El signo y el garabato*. Editorial Joaquín Mortiz, 1973.
- Peller, María y Alejandra Orbeti. “Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad”. *Estudios Feministas*, vol. 28, no. 2, 2020, pp. 1-13.
- Perks, Penny. *Rescuing the Inner Child: Therapy for Adults Sexually Abused as Children*. Souvenir Press, 1994.

- Pinkola- Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos: Mitos y cuentos del arquetipo de la mujer salvaje*. Vintage Español, 1998.
- Poniatowska, Elena. “Esa larga cicatriz”. *Chicana/Latina Studies*, vol. 4, no. 1, 2004, pp. 88-94.
- Preciado, Paul (Beatriz). *Manifiesto Contrasexual*. Anagrama, 2011.
- Puente García, Julio. “Juan Rulfo and the Mexican novel of the twenty-first century: the case of David Toscana’s *El último lector*.” In *Equestrian Rebels*, 2016, pp. 324-337.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en *Cuestiones y horizontes : de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO, 2014.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: Política y filosofía*. FCE, 2019.
- . *El espectador emancipado*. Manantial, 2010.
- Reidl-Martínez, Lucy y Jurado, Samuel. *Culpa y vergüenza: caracterización psicológica y social*. Facultad de Psicología-UNAM, 2007.
- Rosato, Laura, y Germán Álvarez. “Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional: Una hipótesis de trabajo”. *Variaciones Borges*, no. 46, 2018, pp. 77–92.
- Rotker, Susana. “Ciudades escritas por la violencia”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 23, no. 45, 2019, pp. 192-211.
- Ruiz, Alicia “La construcción jurídica de la subjetividad no es ajena a las mujeres” en Haydée Birgin (comp.) *El Derecho en el género y el género en el Derecho*. Biblos, 2000.
- Salazar Gutiérrez, Salvador. “Vida y castigo: Jóvenes en prisión sentenciados por homicidio en Ciudad Juárez, México”. *Estudios fronterizos*, vol. 17, no. 33, 2016, pp. 1-15.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Ariel, 1995.

- Sassen, Saskia. *Contra geografías de la globalización: Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Traficantes de sueños, 2003.
- . *Expulsions: Brutality and Complexity in Global Economy*. Harvard UP, 2014.
- Segato, Rita Laura. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo, 2018.
- “El sexo y la norma: Frente estatal, patriarcado, desposesión, colonidad.” *Estudios Feministas*, vol. 22, no. 2, 2014, pp. 593–616.
- . *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo, 2003.
- *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Tinta Limón, 2013.
- Sennett, Richard. *La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama, 2000.
- Silverblatt, Irene. *Moon, Sun and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton UP, 1987.
- Shakespeare, William. *Como les guste*. Norma, 1999.
- Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Kentucky UP, 2014.
- Thénon, Susana. *La morada imposible, Tomo 1*. (Eds.) María Negroni, Ana María Barrenechea. Corregidor, 2019.
- Toscana, David. *El último lector*. Mondadori, 2005.
- . *La ciudad que el diablo se llevó*. Alfaguara, 2013.
- . *Olegaroy*. Alfaguara, 2018.
- Urioste de, Carmen. “Metaficción: Fractales novelísticos”. *Hispanic Journal*, vol. 14, no. 1, 1993, pp. 91–99.

- Valega, Cristina y Julio Rodríguez Vázquez. *Feminicidio: Interpretación de un delito de violencia basada en género*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019.
- Van Hoey, Eva. *La violencia de género (el femicidio) y su representación en Chicas muertas de Selva Almada y Racimo de Diego Zúñiga: La denuncia y la memoria en una crónica y una novela del Cono Sur*. 2019. Ghent U, Master dissertation.
- Vattimo, Gianni. “The Crisis of Subjectivity from Nietzsche to Heidegger”. *Differentia: Review of Italian Thought*, vol. 1, 1986, pp. 13.
- Yeats, William Butler. *Magia*. Compilado y traducido por Matías Battistón. Interzona, 2018.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Paidós, 2019.