

La manada, el conjuro, la fiesta, la deriva.

Sobre Mariana Enríquez,
Marta Dillon, Selva Almada,
Gabriela Cabezón Cámara

187

Miriam Chiani¹

Entre la enorme y variada producción narrativa escrita por mujeres en la última década en Argentina, *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez, *Chicas muertas* de Selva Almada, *Aparecida* de Marta Dillon, y *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara, aún en su diferencia genérica y expresiva, coinciden en exponer como centro de preocupación la experiencia de precariedad, una “vida precaria”.

Lo precario es una categoría que, vinculada al complejo y heterogéneo campo de la biopolítica, comprende y explica distintos fenómenos de la sociedad contemporánea. De carácter ambivalente señala por una parte la condición humana básica de estar expuesto al otro, de interdependencia necesaria para sobrevivir en relación con los demás; y la

¹ Doctora por la Universidad Nacional de La Plata. Instituto de investigación de Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), Universidad Nacional de La Plata. CONICET.

realidad social y política transformada por el neoliberalismo, sus desmontajes de los derechos ciudadanos, el despojo material impuesto sobre los cuerpos, la multiplicación e intensificación de distintas formas de violencias, de exclusiones y desamparos, que demarcan fronteras, y producen distinciones jerárquicas entre vidas a proteger y vidas a abandonar, entre vidas que valen y vidas que no (BUTLER, 2007; 2017).² Pero, por otro lado, supone también las potencias que emergen cuando dicha vulnerabilidad se vuelve positiva, se invierte, o se resignifica en diferentes movimientos de afirmación: contra las retóricas del individualismo, construye lazo con el otro y adquiere visibilidad. Movimientos que muestran el componente transindividual (ético y político), de resistencia e invención de lo precario.

188

Lo precario desmonta tanto la lógica de la propiedad, de lo propio como posesión y como capitalización, como el presupuesto del sí mismo en tanto que dado, ontológicamente reconocible bajo la forma de un cuerpo, yo, sujeto, individuo – eso que en inglés se denomina *bounded individualism*, el individuo en tanto que ontológicamente demarcado, con fronteras nítidas, aislado u originariamente distinguible de sus agencias y sus lazos. Al contrario, precario nombrará esa apertura constitutiva, ese estar siempre fuera de sí, el estar hecho de la relación con los otros a partir de una supervivencia necesariamente interdependiente: precario, dicho de otro modo, nombra la posibilidad de una conciencia sobre el hecho de que no hay vida –ni individuo ni cuerpo– que no dependa de su relación con los otros. (GIORGI, 2016, p. 8)

Las condiciones precarias de vida encierran la potencialidad de un éxodo de las relaciones de dominación que puede dar lugar, frente a la

2 Conviene tener presente la distinción terminológica conceptual que establece Isabel Lorey (2016) entre “condición precaria”, “precariedad” y “precarización”, tres dimensiones de lo precario que se implican una a la otra. Condición precaria designa la dimensión socio-ontológica de la vida y de los cuerpos, una dimensión de vulnerabilidad compartida, atribuible a todos los seres vivos. Tal dimensión no existe más allá de lo social y lo político, no es independiente de la segunda, la precariedad, que refiere al reparto de esa condición precaria con arreglo a relaciones de desigualdad, su jerarquización en posicionamientos sociales diferenciales según relaciones naturalizadas de dominio a través de las cuales se protege a algunos y se rechaza o aniquila a otros considerados diferentes y menos merecedores de protección. Precarización remite a gubernamentalidad, a las modalidades de gobierno vinculadas a las relaciones industriales capitalistas, inseparables, en las sociedades occidentales modernas, del ideograma de la soberanía burguesa. Lorey se refiere aquí al surgimiento, teorizado por Foucault, de la biopolítica, cuando en el curso del siglo XVIII el liberalismo proporcionó los marcos económicos y políticos para que el poder se centrara en la población, y en la mejora continua de la vida. Maximizar el estándar de salud de una población significaba establecer precisas modalidades de gobierno biopolíticas, productivas, promotoras de la vida, así como la participación activa de cada uno de los individuos, su autogobierno. Si la biopolítica se esfuerza en reducir el desamparo de una condición existencial precaria con el objeto de garantizar una vida económica relativamente productiva, al hacerlo no deja de implantar una cultura política del peligro, amenazas constantes frente a las cuales debe generar distintos procesos de inmunización, produciendo así precariedad e incluso tanatopolítica (práctica del biopoder según la cual la incrementación de la vida tiene como su contracara la práctica de la muerte).

dispersión individualista, al despliegue de un poder constituyente que permita inventar una re-composición resistente (LOREY, 2016); una reunión plural de los cuerpos que derriba la diferencia entre esfera pública y esfera privada, y alienta formas concretas de exposición política y de lucha, acciones desafiantes e incluso revolucionarias (BUTLER, 2017).

Chicos que vuelven, Chicas muertas, Aparecida, y Las aventuras de la China Iron son textos que, si habilitan, según los casos, ingresos críticos desde los estudios sobre memoria, género o el paradigma *zombie* (MONTES 2017a, 2017b)³, permiten leer transversalmente, desde esta perspectiva, una singularidad: a la vez que inscriben diferentes formas de violencia, dan cuenta de la vulnerabilidad y de los mecanismos de exclusión y de abyección del otro, instalan imágenes de “recom-posición resistente” a la muerte, la violencia, o el olvido, de alianzas entre muertos, entre vivos y muertos y entre diferente órdenes de lo viviente –la manada, el conjuro, la fiesta y la deriva– y, en ese segundo movimiento, imprimen a los géneros de base empleados (relato de terror fantástico, *non fiction*, autoficción, novela) variaciones, cambios de registro, de ritmo o de tono.

189

La manada. *Chicos que vuelven.*

“Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los *muertos tapados*. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados” (ENRÍQUEZ, 2016a, p. 130). El final del cuento “Nada de carne sobre nosotras”, incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego*, ilumina una línea destacada de la narrativa de Mariana Enríquez: cruzar “lo gore” o el fantástico con

3 Los textos de Dillon, Almada, y Cabezón Cámara, como se verá, cruzan, en efecto, la perspectiva de género con precariedad. Para esta cuestión ver las relaciones que establece Butler entre performatividad, precariedad y políticas sexuales (BUTLER 2009). El texto de Mariana Enríquez (y también en cierto modo el de Dillon) puede pensarse en relación con el paradigma zombi planteado, entre otros por Alicia Montes (2017a, 2017b). Alicia Montes analiza el pasaje de lo inmunológico (ESPÓSITO, 2004) que abyecta al otro, al paradigma *zombie* que supone el retorno de lo negado. “El cuerpo *zombie* es un producto de la biopolítica [...] muestra el otro lado del control inmunitario de la sociedad para permanecer sana e incontaminada y los efectos de sus políticas sobre la vida” (MONTES, 2017a, p. 61).

temáticas políticas sociales; politizar el género, abrir en él un cauce a la memoria.⁴

En diferentes cuentos como “La hostería” o “Cuando hablábamos con los muertos” se filtran alusiones al accionar represivo del estado en los ‘70; en otros, “El carrito” o “Rambla Triste”, a las consecuencias de la implementación de políticas neoliberales que llevó a la crisis del 2001: miseria, desigualdad social, precarización y exclusiones. Pero en “Chicos que faltan” –publicado inicialmente en *Los peligros de fumar en la cama* en 2009, luego reescrito y publicado como *nouvelle* con el título *Chicos que vuelven*, el año siguiente– ambos contextos o violencias se superponen y los desaparecidos de la dictadura no dejan de evocarse en los jóvenes desaparecidos en barrios de Buenos Aires por otros motivos vinculados a problemas de la Argentina de los últimos años (pobreza, violencia familiar, trata, maltrato y prostitución infantil, menores en situación de calle, drogadicción) que, como fantasmas, comienzan a invadir la ciudad.

190

La historia se presenta desde la perspectiva de Mechi quien trabaja en el Consejo de los Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes del Centro de Gestión y Participación del Parque Chacabuco. En una oficina que comparte, casi sin relación, con solo dos compañeras que atienden al público y que funciona bajo una autopista cuyos ruidos la torturan, se dedica a un trabajo aislado y silencioso: a mantener y actualizar el archivo de chicos perdidos y desaparecidos. Su archivo solo tiene un valor documental –los expedientes importantes estaban en comisarías y fiscalías– era inútil, como una memoria; “una especie de memoria en perpetuo crecimiento pero sin capacidad de acción” (ENRÍQUEZ, 2015, p. 11); y aunque su tarea había permitido descifrar parte de un armado de una red de prostitución, cruzando datos, nunca había recibido atención de los grandes medios. Su rutina y la de los habitantes de la ciudad se altera cuando los chicos (muertos, secuestrados, perdidos) que en sus ficheros dormían en fotos

4 En distintas entrevistas y conferencias Mariana Enríquez se ha referido a los rasgos y materiales que adopta su literatura para componer una narrativa de terror propia. Ésta, en síntesis, recurre a veces al elemento sobrenatural (en la línea de Lovecraft) pero especialmente a la instancia gore vinculada a fobias sociales (en la línea de King), a violencias político/sociales y a paranoias urbanas. Incluye, por otro lado, “monstruos” propios pertenecientes a supersticiones locales (San La muerte, Gauchito Gil).

pésimas, desdibujados, comienzan a instalarse en los parques de la ciudad con una mansedumbre que resultaba inquietante: sentados en los terraplenes, en las escaleras, en los juegos. Aparecen todos juntos y con sus cuerpos intactos, con los mismos rasgos y apariencias que tenían en el momento de su desaparición; ocupan barrios y casas. El fenómeno provoca una histeria colectiva, y diferentes reacciones entre los vivientes: el deseo de anestesia y olvido, la huida, el miedo, la culpa, la negación. Los padres y familiares los rechazan –son iguales pero no son sus hijos–; se suicidan, incluso piden a las autoridades que los maten. Los otros ciudadanos huyen, se refugian o los atacan con palos, piedras y disparos. Los medios intentan neutralizar y dominar la anomalía, el escándalo, la sinrazón: “habían decidido que padre y madre de Juan Miguel eran pobres y borrachos, por lo tanto poco confiables, y que se habían confundido de chico” (2015, p. 51).

191

Con un paisaje que combina la ciudad de la miseria y el crimen organizado ocasionados por las crisis económicas reiteradas y la ciudad tomada, desierta, fantasmal de la dictadura, Mariana Enríquez torsiona el género hacia una representación crítica del trabajo de duelo, de la exclusión social, de las relaciones conflictivas que se tejen entre los vivos y los muertos o excluidos y del rol que tienen las instituciones y los medios. En *Chicos que vuelven* el fantasma –los aparecidos– es la proyección de un trauma en el espacio exterior; encarna los fallos de un proceso memorial encriptado, subterráneo, dominado por la burocracia, la pasividad, la desprotección y la inercia político institucional. Por otro lado, supone la transferencia de lo individual a lo colectivo: los jóvenes se presentan juntos y su invasión será el regreso de carne organizada, sus cuerpos se volverán cuerpo político. Después de morar en las plazas y ante las diferentes manifestaciones de horror generalizado de la gente, que con sus reacciones de nuevo los somete al desamor, la exclusión, y a la violencia, comienzan en “éxodo” a congregarse en las calles, salen “en procesión”, marchan; se mueven en columnas, conforman “grupos”. Uno de ellos ocupa el barrio “Cafferata” –un barrio obrero de la ciudad autónoma de Buenos Aires que debe su nombre al diputado Juan Cafferata, autor, a principios del siglo XX,

del proyecto de Casas Baratas;⁵ pero ese nombre activa también otra resonancia: la llamada “masacre de Ayolas y Cafferata”, ocurrida en la provincia de Santa Fe en enero de 1977, donde fueron asesinados seis estudiantes universitarios que pertenecían a la Corriente Universitaria por la Revolución Socialista (CURS), una rama de la organización política Poder Obrero. Se mueven, además, guiados por una líder llamada Vanadis – Enríquez recurre aquí al nombre de una diosa escandinava que, según algunas tradiciones, albergaba a los caídos en combate⁶; y, finalmente, terminan por atravesar las paredes de “una casa pintada de rosa” –en alusión tal vez a la Casa Rosada, sede del poder ejecutivo de nuestro país–, desde cuya ventana transmiten a través de su líder su deseo de no volver jamás con sus familias y se dejan ver como “un organismo, un ser completo que se movía en manada” (ENRÍQUEZ, 2015, p. 90). Los aparecidos insinúan de este modo, aún en su mansedumbre y su silencio, si bien el “retiro fúnebre” con “algo de religioso” (2015, p. 81), operaciones del activismo, la militancia, la manifestación o la protesta.

192

El relato roza entonces, la alegoría de una comunidad que se reapropia del espacio público para clamar por su presencia en la memoria y por un lugar en la sociedad que les ha sido negado. En varias ocasiones *Chicos que vuelven* subrayará una falta de espacio que remite a la maquinaria de muerte contemporánea, al sinnúmero de vidas postergables, a la cantidad ilimitada de vidas para la que no hay consideración, ni lugar. Mechi, por ejemplo, ante las apariciones recuerda la creencia japonesa de que las almas de los muertos van a un sitio limitado y cuando éste se acaba las condena a su retorno forzoso. Pedro, su amigo periodista, relaciona esa creencia con el traslado de los cementerios a las afueras de Paris en el siglo XVIII: “mudaron los huesos durante años, de noche, en carros, con caballos con frazadas negras encima para que estuvieran y monjes cantando y claro

5 El proyecto de Casas Baratas, decretado ley en 1915, fue presentado por el diputado J. Cafferata para revertir la deplorable situación de las familias obreras, hacinadas en conventillos e inquilinatos, sin condiciones mínimas de higiene, que había motivado numerosos reclamos obreros y la Huelga de inquilinos de 1907.

6 Aquí Enríquez recurre como en otros textos a las mitologías del norte y este de Europa. Vanadis o Freya es la diosa nórdica del amor, la belleza, las profecías, la fertilidad y el liderazgo. Pero también esta diosa se asociaba con la guerra y la muerte: recibía en el hall de su palacio, llamado “campo de la gente” a las almas de los muertos, pues tenía derecho a la mitad de los guerreros abatidos en combate.

las velas. Quedé medio obse con eso que dijiste de que los japoneses creen que cuando no hay más lugar para las almas, se vuelven. Los huesos de las catacumbas es medio así, terminaron allá abajo porque en los cementerios no había más lugar” (ENRÍQUEZ, 2015, p. 79).

Mariana Enríquez imagina una multitud temible, una manada de desaparecidos y muertos que representan una contestación a esa maquinaria. El cambio de título que realiza a la reescritura del relato (de “Chicos que faltan”; a “Chicos que vuelven”), anuncia el movimiento dado en el texto: el pasaje de lo excluido –tanto materialmente excluido como excluido del orden de lo visible y de lo representado– a lo visible y, sobre todo, la transformación de un objeto de exclusión o negación en sujeto de emancipación y reivindicación.

El conjuro de la huesera. *Chicas muertas*.

193

En *Chicas muertas* (2014) Selva Almada se aventura a la *non fiction*, abordada por primera vez en la revista *Anfibia* el año anterior, cuando escribe en base a la investigación de Federico Schirmer una crónica sobre el asesinato de Ángeles Rawson, “A esta nena la mataron”⁷. Aquí lo hace sobre los crímenes no esclarecidos de tres adolescentes, ocurridos en el interior del país durante la década del ochenta: María Luisa Quevedo, violada y estrangulada, en Sáenz Peña (Chaco) en 1983, cuando recién comenzaba a trabajar como empleada doméstica; Andrea Danne, asesinada en 1986 en San José, un pueblito de Entre Ríos, de una puñalada en el corazón mientras dormía en su casa y Sarita Mundín, una joven que después de encontrarse con su amante, desaparece de Villa María (Córdoba) en 1988, se supone sometida a la trata de personas.

Sin la esperanza, después de tantos años, de hallar nuevas pistas, o de encontrar la verdad; sin el intento de apostar por alguna hipótesis en particular, o de focalizar en un posible culpable por sobre otros, lo que

⁷ Almada escribe esta crónica tres meses después de ocurrido el asesinato. Aparecen allí algunos de los recursos explotados en *Chicas muertas* como el empleo del futuro perfecto del indicativo para enunciar acciones menores hipotéticas vinculadas a los hechos ocurridos.

parece impulsar la investigación sobre estos casos y la escritura de esta crónica es otras cosas. En primer lugar, ir contra el olvido, desempolvar casos cerrados que han estado ceñidos a la prensa local y a sus giros a veces novelescos; que han sido opacados en los medios por otros acontecimientos coincidentes más espectaculares –ya por las fiestas del advenimiento de la democracia, ya por otros crímenes, los del terrorismo de estado–, y oscurecidos por la intervención de una policía con los vicios todavía de la dictadura o de una justicia condicionada por la presión de los poderosos.⁸ Pero fundamentalmente lo que se intenta es replicar estas muertes y la impunidad que las rodea en la miles de muertes posteriores, cuando ya sí pueden llamarse femicidios –de las que se mencionan, apenas iniciado el texto, las que fueron noticia en diarios de circulación nacional y luego en el Epílogo, las últimas diez acaecidas tan solo en el primer mes del año en que Almada termina su crónica. Enumeraciones con nombres y apellidos de las víctimas al principio y al final del texto a las que van sumándose a lo largo del relato otras muertes incidentales: la referencia al cuerpo aún sin identificar, confundido inicialmente con el de Sarita Mundín, la inclusión de conversaciones –con su propio suegro, con un amigo de Andrea Danne– que evocan otros crímenes; un mini relato sobre la muerte de Rosa, la polaca, tomado del libro *Crímenes de la crónica policial*; una síntesis de los femicidios más recientes cometidos en Villa María; la alusión al cuerpo hallado de una joven en el mismo sitio donde fue encontrado el cadáver de María Luisa Quevedo. Así el texto plantea un doble movimiento o efecto: particulariza; reconstruye la singularidad de las historias de las tres jóvenes en detalle (contexto familiar, condición social, relaciones, características físicas, situaciones previas a su muerte, etc.) y a la vez las diluye; borrona y confunde sus márgenes en la multiplicación de esas otras historias similares, con la que se da cuenta de la vulnerabilidad que rodea a toda/cualquier mujer por ser tal.

Por otro lado una fuerte implicación subjetiva domina la composición, tanto en relación a los materiales empleados como a su disposición. Almada conforma una estructura lábil de constantes

⁸ El texto se dedica “A la memoria de Andrea, María Luisa y Sarita”.

deslizamientos entre la historia de su propia investigación contada en presente (viajes, trabajo de campo, diálogos) y las historias de las jóvenes donde la contundencia de los tiempos pasados se quiebra con el futuro perfecto para presentar la conjetura o la probabilidad: “Andrea se habrá sentido perdida cuando se despertó para morirse (ALMADA, 2016, p. 37). Pero además la presentación de los casos y sus desarrollos no se organizan por separado (en una serie de capítulos cada uno); se van dando en forma conjunta y alternada, retomándose desde distintos ángulos, abriendo sin subrayar relaciones, posibles coincidencias entre ellos (edades, situación social) y exponiendo datos y reflexiones a partir de distintos tipos de fuentes: expedientes, informes de autopsias; fotos, entrevistas y cuestionarios a familiares y amigos; testimonios de vecinos, impresiones de visitas a los lugares donde ocurrieron los hechos, o encontraron los cuerpos, a cementerios, pasajes de notas periodísticas. De este modo, narración, elementos de archivo, voces múltiples en indirecto libre se yuxtaponen a pasajes de observación etnográfica que identifican costumbres, ciertos comportamientos o conductas sociales donde, por momentos, se respira o entreve la prostitución solapada y el germen de violencia. Pero estas historias, fuentes y registros diferentes se enmarcan y enriquecen con trazas de su experiencia personal. Por una parte Almada inscribe los casos en el terreno de su propia vida: relata cómo y cuándo se entera de los hechos y el impacto que le ocasionan; por otra, revela los vaivenes de su relación particular con la muerte (desde una relación natural por lo cotidiana en un ambiente de provincia –las muertes de los animales, los accidentes en las rutas–), pasando por la distancia y el pánico hasta la reconciliación que alcanza trabajando en este texto; finalmente da cuenta también de las situaciones de riesgo que vivió. *Chicas muertas* se abre en primera persona para describir cómo un contexto familiar y tranquilo, el suyo –un domingo, un asado, su padre, su gata pariendo a los pies de la cama, una perra loca, frutos, moscas, gatas peludas– se torna ominoso con la noticia de que habían asesinado a una adolescente mientras dormía, en su cama, en una casa como la suya. Se abre con una identificación reveladora: “mi casa, la de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte” (ALMADA, 2016, p. 17). A partir de allí en forma

desordenada se incluirán otros recuerdos/materiales de tipo personal (el susto cuando hacía dedo y el conductor manoseó a su amiga; el fisgón incorregible del pueblo; las historias que le cuenta su madre acerca de raptos y violaciones, la confesión de su tía sobre un primo cuarentón que pretendió someterla). Algunos se conectan por proyección imaginaria –identificación– con lo que pueden haber llegado a sentir antes de morir Andrea, Sarita o María Luisa; otros –la mayoría– refuerzan la idea de proximidad, cercanía constante, o convivencia real con el riesgo de muerte, la de precariedad, como condición compartida; comprueban que el silencio, o una minimización naturalizada envuelven estos episodios; traducen, en definitiva, la certeza de que vive, de que escribe por milagro o una simple cuestión de suerte.

196

Además de esta proyección autobiográfica que perturba los límites excluyentes de la crónica policial, Selva Almada va a explotar la condición inestable, propia de los géneros no ficcionales (las tensiones entre realidad/ficción; o entre literatura/historia, periodismo, etnografía), con la inserción de otra fuente: un sostén sobrenatural dado por los aportes de una vidente tarotista, astróloga y médium, llamada en el texto “La Señora”, a quien efectivamente, según reconoce en entrevistas, consultó, Silvia Promeslavsky.⁹ Esta dimensión proyecta el género hacia una zona aún más indecisa: somete los datos duros, “la verdad” de los hechos, a la adivinación, al conjuro por el que se invocan los espíritus para que se hagan presentes, y su ordenamiento lineal/horizontal, al pasaje de doble vía vertical: de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Almada asumirá el papel de la Huesera, la historia que le cuenta La Señora: “una vieja, muy vieja que vive en algún escondite del alma” (ALMADA, 2016, p. 50) cuya tarea consiste en recoger huesos de animales, especialmente lobos, recolectar y guardar lo que corre peligro de perderse; cuando termina de juntar y colocar todas las piezas en su sitio y logra armar el esqueleto del animal, canta y mientras lo hace éste

9 Almada reconoce en –una entrevista (ABDALA, 2014) que si bien la idea de incluir a La Señora surge de la lectura de un libro de Francisco Mouat, –el cronista chileno, quien también consulta a una médium por una muerte–, ésta es práctica común en el interior, que, por lo demás, su literatura de provincia suele presentar; aquí, por ejemplo, a través de la figura del curandero, la gitana o las menciones a supersticiones, y a las consultas realizadas a videntes por los mismos familiares de las chicas muertas.

resplandece, va cubriéndose de carne, cuero, pelos para cobrar vida, y finalmente transformarse en una mujer que sale corriendo libre hacia el horizonte riéndose a carcajadas.

Así bajo la figura del conjuro y la leyenda de la huesera la escritura de la crónica, contra cualquier forma de olvido, deformación o injusticia, se impone un impulso mágico: rearmar, dándoles vida, liberándolos, cuerpos y subjetividades. Más que procurar informaciones la tarotista ha permitido tejer redes de contacto entre vivas y muertas. El epílogo que, como se dijo, enumera los nombres de las víctimas de los últimos femicidios cometidos a inicios del 2014, refuerza gestos de sororidad y la conexión física y afectiva entre mujeres. Selva Almada se despide de La Señora apretándose con fuerza las manos, mirándose, sintiendo todavía a través de ella a las chicas a quienes dice también adiós y les desea descanso a través de un rito con velas blancas. Y cuando recuerda el relato de su tía sobre el episodio sufrido con un primo, con el que cierra el texto, subraya, más allá de la anécdota, la intimidad, la confianza, la complicidad compartida entre ellas, y el cuerpo a cuerpo, el estar pegadas una a la otra mientras caminan. En el epílogo cuerpos aliados permiten escuchar “la música de una pequeña victoria” (ALMADA, 2016, p. 185).

197

La fiesta de la madre. *Aparecida*.

Aparecida (2015) comienza cuando Marta Dillon, de viaje por España junto con Albertina Carri y su hijo Furio, se entera de que el equipo de Antropología Forense ha identificado los restos de su madre, Marta Taboada.¹⁰ Lo que sigue es su recorrido con virajes desordenados al pasado (el vínculo que tenía con su madre y sus hermanos; la relación con su padre): su trato con ocasionales testigos del cautiverio y con compañeros de lucha de Marta Taboada; su trabajo para reconstruir sus últimos días, la

10 Taboada tenía 34 años en febrero de 1977 cuando la ejecutaron simulando un enfrentamiento en una esquina de Ciudadela, junto con otras dos mujeres y dos hombres. La había secuestrado una patrulla del Ejército en octubre del 76 en su casa de Moreno, a la que había llegado con sus hijos luego de huir del departamento familiar de Flores, que ya estaba marcado por los servicios. Había militado en el Partido Revolucionario de los Obreros Argentinos (PROA) y en el último tiempo estaba ligada al Frente Revolucionario 17 de octubre.

boda con Albertina y la ceremonia final del adiós: el entierro de los restos hallados.

Como es común en las producciones de Hijos, el texto exhibe rasgos de autoficción, cruzando lo testimonial y lo ficcional, lo autobiográfico con la crónica, la novela, el relato de investigación, o la poesía en prosa; pero el narrador hijo –ya no aquí el detective que bucea en la historia de sus padres, o que va a la búsqueda de su identidad– recorre los espacios, los vocabularios, los discursos de la medicina forense y de la administración legal, de la muerte. Y en su condición de deudo, no de familiar de desaparecido, pasa del contacto con la burocracia fúnebre a lanzarse a la elegía, al llanto por el bien perdido, a la alabanza y el lamento propios de este género clásico en pasajes donde el horror de lo real se toca con la imaginaria de la cultura macabra (el esqueleto, la osamenta, la calavera), o donde el lirismo alterna con la veta realista, a veces con un sarcasmo o un humor negro a lo Mariana Eva Pérez.

198

Visitas a cementerios, Registros Civiles, Juzgados; a la Morgue Judicial, al Registro Nacional de las Personas; a la Brigada Güemes, al barrio donde la mataron; fragmentos de la causa Dattoli, donde se registra la primera exhumación del cuerpo de Taboada y sus compañeros, o del libro diario y legajos de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, se cruzan con frases como “Huesitos punto com. Para toda América Latina!” (DILLON, 2015, p.193) o fragmentos que recuerdan a Quevedo y a Hernández, el amor constante más allá de la muerte y la elegía a Ramón Sijé.

¿La encontraron? ¿Qué encontraron de ella? ¿Para qué quería yo sus huesos? Porque yo los quería. De huesos empecé a hablar más tarde, frente a la evidencia de unos cuantos palos secos y amarillos iguales a los de cualquiera. Iguales a esos que se enhebran con alambre y los alumnos manipulan como utilería en un aula de biología. Esquirlas de una vida. Destello marfil que desnudan las aves de carroña a campo abierto. Ahí donde se llega cuando se va a fondo, hasta el hueso. Lo que queda cuando todo lo que en el cuerpo sigue acompañando al tiempo se ha detenido, la

hinchazón de los gases, el goteo de los fluidos, el banquete de la fauna cadavérica, el ir y venir de los últimos insectos. Después los huesos. Chasquido de huesos, bolsa de huesos, huesos descarnados sin nada que sostener, ni un dolor que albergar. Como si me debieran un abrazo. Como si fueran míos. Los había buscado. Los había esperado. Los quería (DILLON, 2015, p. 33). “Toqué su calavera con la yema de los dedos, puse la mano en su costado para que la mejilla descansara en mi palma. Me incliné para besarla; ardía con mi fiebre enamorada” (2015, p.199).

A lo largo del texto se desplegará una tensión dialéctica entre la presencia y la ausencia donde ambos términos se tocan: la ausencia (desaparición) –que supone una presencia espectral, una presencia sin corporeidad, representada en la santificación de la madre, “la santita” (DILLON, 2015, p.69) a la que se pide protección; la presencia (restos)– que es muerte (ausencia de vida): “Esta es la muerte de mi madre presente” (2015, p.159); una muerte, que pudo haber empezado pero no concluyó, que no tuvo cierre, y que se actualiza con la identificación de los huesos. Referencias a la materialidad de la muerte y al sentimiento de una pérdida reciente anuncian un proceso de rememoración y el inicio de un duelo –prolongado en una vida alternativa o paralela que interfiere en su vida cotidiana, en los preparativos de la boda con Albertina– y desatan una erótica poética y política de los huesos. Por un lado, una línea de *pathos*, un amor ardiente, pasión y dolor por su madre con pasajes sobre los huesos como los arriba citados, alusiones al derrotero que sufrieron (exhumaciones, mezclas) y la escena culminante de la “aparición”: cuando Marta Dillon ante el revoltijo polvoriento de huesos, trozos de ropa y pedazos de corcho de plataforma, que le entregan, “encuentra” a su madre, cuando los restos parecen tomar cuerpo sobre una mesa de laboratorio en un “fulgor de estrellas” (p.125). Por otro, la asunción de una determinada política de los huesos: “Yo los quiero” dice Dillon, oponiéndose a la postura de una fracción de las Madres que sosteniendo la proclama “Aparición con vida” se

resistía a aceptarlos, porque implicaba poner en duda o hacer vacilar la creencia de un regreso.¹¹

A diferencia de otros textos de hijos que se mantienen en la dimensión de una memoria individual, personal y/o rescatan los universos privados, familiares y cotidianos aquí se reconocen y cultivan lazos que trascienden esos límites con el reconocimiento de una memoria popular, colectiva, del barrio, patrimonio común. “¿Por qué me había creído que era yo la única que tenía memoria? (DILLON, 2015, p. 135), “Nunca se trató de una sola” (2015, p.136). Pero además, aceptada la muerte materna como *cosa pública* (p.197), el entierro de Taboada fue y se describe en el texto como una tremenda fiesta de la madre.¹² El ritual mortuorio no es íntimo, privado; es resignificado como acto de denuncia social, a través de prácticas a las cuales se le da sentido con las nociones de memoria, verdad y justicia: así, el cuerpo, la resistencia material de los huesos se vuelve resistencia política: “Ella era sólida aún desarticulada y sus fragmentos no hablaban de fragilidad sino de resistencia. Su regreso interpelaba y clamaba por un plural, no había adiós sin nosotros agitando la mano desde la orilla” (p.191). En el acto hubo música, banderas y bombos. Un costado de la urna funeraria donde iban sus huesos ostentaba la figura de una Evita radiante a todo color, con el pelo rubio suelto, sonriente, con dos fusiles cruzados y la leyenda: “Hasta la victoria siempre”, y una segunda, referida a Taboada, con la frase “mamá, abuela, hermana, amiga, amante, compañera”.¹³ Este rito mortuorio aporta a la literatura de Hijos, por otro lado, una perspectiva de género; subraya particularmente una Hermandad, una fraternidad entre mujeres,

200

11 El contexto de discusión abierto por una resolución de 1995 1/95-P Cámara federal de la CABA – referida al destino final de las víctimas del Terrorismo de Estado, sumando al derecho de verdad, el derecho al duelo y el respecto al cuerpo–, genera reacciones dispares entre familiares y organizaciones.

12 El Rap de Furio referido al *zombie*, que precede las referencias al entierro, anuncia un cambio de tono e instala la imagen del regreso, de la presencia de la madre, que deja de ser “fantasma” para ser solo un “ancestro”: “*Zombie, zombie, zombie/levanta de tu tumba/que tienes que comerte/el cerebro, zombie/levanta de tu tumba/que tienes que comer el cerebro a alguien de una vez/tintintintin/zombie, zombie levánta/ de tu tumbá*” (p.185).

13 El sábado 27 de agosto de 2011 se realizó en la localidad de Moreno un homenaje en memoria de Marta Taboada que fue declarado de interés municipal y agrupó a mucha gente. La consigna convocante era: “Ondearemos banderas subversivas para la liberación” en contestación a las provocativas declaraciones de Eduardo Duhalde hechas días antes con motivo de las elecciones primarias. En sus críticas a la política de Derechos Humanos llevada adelante por los Kirchner, Duhalde deslizaba que de los desaparecidos había que ocuparse en los 70 y que los dirigentes no entienden que los derechos humanos son los de la gente que están siendo vulnerados día a día.

compañeras. Así, por ejemplo, la preparación de las exequias, con ofrendas especiales de sus amigas, precedida por el recuerdo de la agonía de la artista plástica Liliana Maresca (quien despertó por primera vez el amor en Dillon hacia una mujer, una mujer con SIDA como ella). “Liliana me cobijó para que yo pudiera observar con los ojos desnudos de toda extranjería. Fue un privilegio que me eligiera para participar de ese *círculo de mujeres* que la cuidamos mientras ella se encendía como una estrella un poco más antes del final” (p.160).

Silvina había traído brillantina, piedritas de ojo de tigre, la gema que cobija a las nacidas bajo el signo de Leo, y una petaca de grapa miel de la que nadie más tomó. Josefina una pastafrola, su incandescente sonrisa y unos botoncitos de perla como los que tenía el saquito de la comunión que tomó cuando llegó a casa de sus abuelos después del secuestro de su mamá, en remera y bombacha, con hepatitis. Lucila, la que a fuerza de querer una foto con su padre desaparecido había inventado para todos la forma de crear esa imagen deseada, puso sobre la mesa unos diminutos muñecos coyas tejidos, calcomanías y más piedras. Alba desplegó sus lanas y un rollo zigzag “de los 70”, esa cinta ondulada que festoneaba entonces los volados de las polleras campesinas. Liliana llegó con su voluntad siempre lista de ponerse a disposición, su humor ácido y un whisky. Raquel ya estaba martillando azulejos de colores para enhebrar con esas cuentas una palabra; no trajo nada que recordara a sus desaparecidos, ella siempre lo está inventando todo. Lucrecia entró y me llamó aparte, me hizo mirar dentro de un sobre de papel, ahí estaba uno de sus tesoros más preciados: un poema manuscrito de Liliana Maresca y un puñado de los pétalos que habían perfumado su cama cuando dejó de respirar. (DILLON, 2015, p. 192)¹⁴

201

Toda esta escena sáfica, el carácter carnavalesco/festivo del rito fúnebre con las consignas políticas, reanima la conexión de los ‘70 entre lo político y lo sexual que representó el Frente de Liberación Homosexual, el colectivo que intentaba ligar el horizonte de una revolución social con el de una sexual a través del trabajo de sujetos con identidades disidentes en relación a la norma heterosexual, y que constituyó un legado para las organizaciones LGTTBQI. Y por esta vía se reanima también el contacto de

¹⁴ Liliana Maresca (1954-1994) exploró la escultura, la pintura, los montajes gráficos, la performance; organizó instalaciones, e intervenciones urbanas. Su producción y activismo coincide con el advenimiento de la democracia y el final de la última dictadura en Argentina. Su casa en San Telmo acogió a una comunidad de artistas en plena efervescencia cultural. Falleció en Buenos Aires por causas relacionadas al virus HIV. Dillon recuerda una figura central de la contracultura que en su producción –difícil de definir– conjuga cuerpo, intimidad afectiva, política y sentimiento de muerte.

este texto con la estética neobarroca¹⁵. “Yo los quiero” dice Dillon de los huesos y hace, de ellos una “joya” y del entierro un “lujo”: “Tenemos que transformar la urna de mi mami en un alhajero”. En el contexto del entierro, el término joya, por una parte, reclama su sentido etimológico (gozo, alegría, juego) y convoca a su par gay, que significa etimológicamente lo mismo y a su vez remite a la disidencia sexual. Por otra parte, hace constelación con lujo, exceso, derroche, nociones que en relación con otras fortalecidas como el fragmento, el detalle, (del hueso, de las partes del cuerpo), el engranaje, las filigranas, o las piedras de las ofrendas (perlas, azulejos, cintas, enhebrados), remiten a la vertiente neobarroca latinoamericana.

La deriva de un pueblo fantasma *Las aventuras de la china Iron*.

202

En *Las aventuras de la China Iron* (2017) Gabriela Cabezón Cámara va a abandonar el material vivo del presente y los discursos y acciones que atraviesan nuestra sociedad para reapropiarse de una obra canónica de la literatura argentina: dará nombre, historia y voz propia a la mujer de Martín Fierro. “Me llamo China, Josephine Star Iron, Tararira ahora. De entonces conservo solo traducido, el Fierro” (CABEZÓN CÁMARA, 2017, p. 12), dice la protagonista –haciendo alusión al poema de Hernández donde apenas es una referencia sin nombre–, antes de introducir su prehistoria. Fue criada y maltratada por la esposa del Negro al que Fierro mata en la pulpería, después de ganársela en una partida de truco siendo casi una niña. Cuando “la bestia de Fierro” –un violento que mata también a otro hombre, Raúl, el gaucho con quien la china había estado y del que sospechaba era padre de uno de sus hijos– marcha a tierra de indios, ella se siente liberada. Deja entonces a sus hijos al cuidado de unos viejos peones bajo el pretexto de ir al rescate de su marido y se va en una carreta con una inglesa quien le abre un mundo nuevo –diferente al mundo “amenazado por lo negro y lo violento” (2017, p.15) en el que ha vivido hasta entonces. En este texto

¹⁵ Recordamos además, en este sentido, la apelación en el texto al poema *Cadáveres* de Néstor Perlonguer.

Gabriela Cabezón Cámara se desvía de lo políticamente correcto para describir la fascinación de la china por la luz, la blancura, las bondades y delicias de la civilización europea, del imperio, encarnados en Liz, y reflexionar sobre los costos de sangre humana que significó la fundación de Argentina como patria, a la vez que, sobre lo precario de la existencia, en pasajes donde la pampa se vuelve cementerio y el vacío del desierto deja de ser natural para mostrarse producto de matanza:

nos reíamos conjurando la amenaza de quedar a la intemperie, de ser vencidos, de caer al suelo ya sin fuerzas para más que estar caídos, pegados a la tierra y a merced de los caranchos, de ser reducidos a eso que también somos, una estructura ósea, mineral, como las piedras (...) todo fue barro y huesos emergentes. Huesos blancos, nacarados, iridiscentes como una luz mala, la luz mala es de hueso, de resto mortal, de osamenta, una *badsign* dijo Liz y no pude más que estar de acuerdo. Eras huesos de hombres y mujeres esos palos blancos que los rayos teñían de celeste fulgurante (...) *Savages*. Había que enterrarlos, era de animales dejar a los muertos, yaciendo sobre el pasto, objetó mi inglesa. Tenía razón, es de salvajes no enterrar a los muertos, dejarlos de comida de chimangos. Salvajes mi gente y mi pampa nauseabunda abonada de indio y de cristiano (CABEZÓN CÁMARA, 2017, p.34-40).

203

La novela no solo presenta con humor desopilantes peripecias en el recorrido por el desierto –donde la China, su perro Estreya, la inglesa Elizabeth, el joven Rosa y su cordero se toparán con Fierro y con Hernández–, narra también el proceso de autoconstrucción de su identidad y desde su perspectiva, el hacerse de una comunidad nueva, extraña, indócil a la captación y a la domesticación, reacia a las miradas cosificantes y a las denominaciones y clasificaciones usuales y disponibles de la cultura y el lenguaje. Un pueblo poseedor de un habla hecha de ajenidad y extranjería próxima a los pueblos originarios del litoral –cuya denominación obstaculiza, en la aglutinación de consonantes, incluso la pronunciación (lñchiñ)–, que migra para “no estar nunca en el lugar que se lo espera” (2017, p.185);¹⁶ avanza en silencio y se camufla. Se va haciendo. A la deriva, al rumbo impuesto por el efecto del viento y de la corriente de los ríos, según los contactos azarosos por ellos provocados; se hunde en la

16 Los rasgos del pueblo lñchiñ y la frase aquí citada parecen hacer un guiño a las reflexiones de Barthes en *La lección inaugural* sobre los movimientos de la literatura para evadir al poder anidado en la lengua, a su propio servilismo, *obcecar* y desplazarse: “Obcecar quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse. Desplazarse puede significar entonces *colocarse allí donde no se los espera*” (BARTHES, 1987, p. 131-132).

niebla y pierde sus contornos definidos para desvanecerse como un fantasma –fantasma aquí como existencia dudosa o poco precisa. Así también se va desvaneciendo la novela, se relaja el ritmo de los acontecimientos, en la tercera parte del texto, “Tierra adentro”, cuando Cabezón Cámara, llevando la voz de la china a un nosotros, la detiene, la deja como suspendida de los hilos de la acción para plasmar una especie de utopía *queer*. Un modelo de comunidad contrario a las ideas de patria y de progreso, al imaginario nacional y al proyecto modernizador del país representado por la *Instrucción del estanciero* de Hernández, ese proyecto optimista para educar al gaucho e incorporarlo al desarrollo civilizatorio del modelo latifundista que, evocado en la novela, es inescindible de la aplicación sistemática de la violencia. Hernández escribe ese texto cuyo título completo es *Instrucción del estanciero. Tratado completo para la plantación y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna, lanar y caballar* en 1881 por encargo de Dardo Rocha, entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires. Siendo senador y estanciero él mismo e influido por el optimismo positivista y científicista de la época propone allí una serie de instrucciones para montar una estancia, organizar la faena del campo, discriminar las funciones del personal de los establecimientos y criar distinto tipo de ganado. Sin negarse a los aportes del inmigrante sugiere la formación de colonias con “hijos del país”, planteando que de este modo se podría sustraer a éstos de las desviaciones que el ocio les generaba. Las constantes alusiones del tratado a las conquistas modernas, los adelantos de la civilización y el progreso social son recreados con ironía en la facundia del personaje, reveladora de la explotación del gaucho a favor del capital y de la empresa.

Hasta había escrito esa continuación de sus versos, ese librito constructivo nos explicaba, un manual para educar a la peonada, para que entendieran bien que eran, ellos, los peones y el patrón, el coronel y sus soldados, una sola cosa. Y que no iba a haber otro país más que el que labraran para los coroneles y los estancieros, que como él mismo, había que hacer de todo en una nación naciente, eran más o menos la misma gente (CABEZÓN CÁMARA, 2017,p. 102-103).

Hernández –presentado aquí sobre todo como el autor de este proyecto que está poniéndose a prueba–, es un estanciero borracho, soez y

vulgar, que, además de haber robado sus versos a Martín Fierro, incorpora a su programa educativo el “Campo malo”, reducto de castigos que remite a los espacios concentracionarios de los totalitarismos modernos. y a nivel fónico incluso a los centros clandestinos de nuestro país (Campo malo-Campo de Mayo)¹⁷.

205

Fuera de los perímetros delimitados y firmes de la estancia en la tierra, de su fijeza y gravedad, el pueblo jinñ tiene por signos el desplazamiento constante, la levedad, el sigilo, es pueblo de aire y de agua. Contra la exclusión, el exterminio de los indios por la conquista civilizadora va componiendo un “nosotros engordado”, que si en su fase inicial une la célula familiar que conforman la china, la inglesa Liz, Rosa, el perro Estreya, a extranjeros, cautivas inglesas, gauchos desertores, supone luego las sorpresas del contacto con los indios, un proceso de intercambio, de aprendizaje, de fusión que desata una máquina mutante: devenires múltiples y cambiantes de las identidades subjetivas, de sexo y género y de sus relaciones y mezclas, en comunión con los diferentes órdenes de lo viviente, del mundo concebido como un gran animal, indeciso, flexible, voluble: “no sabe, la laguna kutralcó, de qué color ser, está viva” (CABEZÓN CÁMARA, 2017, p.152) y la china puede ser ñandú y luego en la laguna sentirse plateada, larga y fina como un surubí y su compañera Kauka, puma, Pacú, tigre, o tararira. Contra el adiestramiento y el castigo de los cuerpos que proponía el coronel se promueve aquí la adopción de diferentes posturas corporales para cambiar de perspectiva, ver nuevas posibilidades de ser del otro y de sí y asumir nuevos roles. Gabriela Cabezón Cámara imagina una existencia móvil y gozosa donde la relación trabajo, propiedad, producción, individuo se deshace, así como el patriarcado, los estratos y jerarquías

17 Campo de Mayo, un destacamento militar situado a inmediaciones de la Capital Federal, fue en nuestro país, durante la dictadura cívico militar (1976-1983), uno de los mayores centros clandestinos de detención para la represión ilegal. En la misma época, el hospital militar del campo fue usado como maternidad clandestina, donde se raptaba a los hijos recién nacidos de las presas para entregarlos a familias afines al régimen. En el Campo de Mayo se estima permanecieron alrededor de cinco mil víctimas y más de 30 bebés nacieron durante el cautiverio de sus madres. Si bien el vínculo con el pasado no es un eje claramente expuesto y central en los textos de Gabriela Cabezón Cámara cada cuerpo parece cargar con el peso de los muertos anteriores, volviéndose cuerpo memorioso: el epígrafe de *Beya* (Le viste la cara a Dios), por ejemplo, actualiza las desaparecidas de la dictadura en las desaparecidas de la trata («Aparición con vida de todas/ las mujeres y nenas desaparecidas/en manos de las redes de prostitución. / Y juicio y castigo a los culpables»). (CABEZÓN CÁMARA, 2013,p.7)

sociales. Allí reina el arte, el canto el baile, los juegos y la contemplación de los árboles, se trabaja pocas horas y en forma alternada, evitando toda división y fijeza de funciones sin otra autoridad más que jefes o jefas que alternan; se cultivan los lazos afectivos como modo de habitar el mundo, que se extienden a los animales a los que se ama, respeta, o se les pide perdón. En el inicio de la novela, junto a la luz, –“Fue el brillo” (2017, p. 11)–, está lo animal, que recorre con el juego de la luz todo el texto y parece cobrar una dimensión particular en relación a la noción de cuerpo y de vida, en términos de precariedad, de cuerpo vivo y vulnerable: la identificación con Estreya, el lazo de amor, familiar que la china establece con ella, la relación afectiva de Rosario con el cordero, los animales mezclas, o el dragón que termina siendo figura protectora.

206

En esta novela, que puede leerse como novela de aventuras y relato de aprendizaje, –de preparación para que la china llegue a ser lñichiñ; llegue, desde no tener nombre alguno a llamarse China, Josepine Star Iron Tararira–, el cuerpo se vuelve terreno de relacionalidad intensa, multiplicada, heterogénea; red de interdependencias desde las cuales se reinventan modos de subjetivaciones y el umbral mismo entre lo humano y lo no humano, entre lo humano y lo viviente en general.

Estos cuatro textos, desde la imagen extrema de precariedad (los huesos), elevan contraimágenes de potencia afirmativa que sintetizan los movimientos por los que cuerpos y subjetividades vulnerados se exhuman, aparecen, reaparecen y/o se unen en colectivos para, apoyados en su positividad material, reinstalar una presencia, festejar, o reinventar lo común.

REFERENCIAS

ABDALA, Verónica. “Entrevista a la escritora Selva Almada”. Disponible en: <http://www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-selva-almada>. Acceso en: 29/11/2019.

ALMADA, Selva. “A esta nena la mataron”. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/cronica/a-esta-nena-la-mataron/>. Acceso en: 29/11/2019.

_____. *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2016.

ANGULO, Ana Gabriela, “La ciudad monstruosa en cuentos de Mariana Enríquez”. Disponible en: http://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales3/026-Art_Stemberger.pdf. Acceso en: 29/11/2019.

BARTHES, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1987.

207

BASILE, Teresa. “El cuerpo en la producción cultural de HIJOS e hijos”. *Saga: Revista de Letras*, (7), p.24-48. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8372/pr.8372.pdf. Acceso en: 29/11/2019.

BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós, 2007.

_____. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017.

_____. “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*: Volumen4, N°3, 321-336. Septiembre-diciembre 2009.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela; ECHEVERRÍA, Iñaqui. *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

DILLON, Marta. *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

DOMÍNGUEZ, Nora. “La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos”. *Boletín BNC Literatura y política*, n°128, 23-29, 2013.

_____. “Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara”. *Cuadernos LIRICO*, N° 10, 2014.

ENRÍQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama, 2016a.

_____. *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Anagrama, 2016b.

_____. *Chicos que vuelven*. Villa María: Eduvim, 2015.

208

_____. “Narrativa de terror”. Disponible en: <http://flacso.org.ar/producciones/narrativa-de-terror-por-mariana-enriquez/>. Acceso en: 29/11/2019.

ESPÓSITO, Roberto. *Bíos*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2014.

_____. 1. “Las vueltas de lo precario”. In: DAHBAR, Victoria; CANSECO, Alberto; SONG, Emma (comp.). *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?* Córdoba: Sexualidades doctas, p. 9-34, 2016.

GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

HERNÁNDEZ, José. *Instrucción del estanciero. Tratado completo para la plantación y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna, lanar y caballar*. Buenos Aires: Claridad, 2008.

LOREY, Isabell. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

MONTES, Alicia. *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombies. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires: Editorial Argus-a, 2017a.

_____. “El cuerpo otro y los monstruos. Imaginarios del miedo y la exclusión”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 34, 2017b. Disponible en: <http://journals.openedition.org/alhim/5767>. Acceso en: 20/01/2019.

PUAR, Jasbir. “Precarity Talk. A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejic, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanovic”. Estados Unidos: Project Muse, 2013. Disponible en: <https://thinktanktanzbiennale.files.wordpress.com/2016/02/56-4-puar.pdf>. Acceso en: 20/11/2019.

RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y des apropiación*, México DF: Tusquets, 2013.

209

SARLO, Beatriz. “Gore explícito (Mariana Enríquez, Los peligros de fumar en la cama)”: In: _____. *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mar dulce, 2012.

Recebido em: 25/3/2019

Aceito em: 5/7/2019