REVISTA Língua & Literatura
ISSN 1984-381X

Baldíos: ellas son desechables
Lispector, Peri Rossi, Cabezón Cámara

Wasteland:they are disposables
Lispector, Peri Rossi, Cabezón Cámara

Paula Daniela Bianchi[1]

Resumen: este artículo tiene el propósito de analizar las representaciones de los cuerpos y subjetividades de las protagonistas y sus entornos baldíos en los cuentos: "A língua do `p´" (1974) de la brasileña Clarice Lispector, "El contrato" (2008) de la uruguaya Cristina Peri Rossi y "La guacha redonda" (2014) de la argentina Gabriela Cabezón Cámara. Las historias plantean una profunda densidad de violencias eslabonadas a los cuerpos y subjetividades de los personajes femeninos ligados a las sexualidades disidentes. Estas escrituras de violencias eficaces me permiten armar una serie biopolítica y de umbrales *humanimales* vinculada al horrorismo gore y a las pedagogías de la crueldad.

Palabras claves: violencias, cuerpos residuales, biopolítica, sexualidades, literatura latinoamericana

Tres cuentos latinoamericanos para reflexionar acerca de cuerpos de mujeres que son asociados con los restos. Tres cuerpos improductivos que no generan ganancias en el mercado utilitario. Tres cuerpos descartados en los basurales y periferias de las ciudades. Las protagonistas están situadas en la escala menor de los sujetos que importan; recorren los márgenes; hacen equilibrio en una línea sin red hasta desaparecer. Si bien cada historia se ha escrito en momentos diferentes y poseen una estética distinta, tienen algo que las caracteriza y es el dolor, indescriptible apenas, por el que transitan sus personajes femeninos. Cidinha, Marta y la Guacha son sujetos sexuados pero objetivizados en una pugna de poder de sujeción a través de medios sexuales para infringir el miedo paralizante y las violaciones atroces al no ser

[1] Facultad Filosofía y Letras. Instituto Interdisciplinario de Género. Universidad de Buenos Aires – UBA.

consideradas sujetos de derecho. Ellas son basura, un resto, un trozo de carne donde los lazos afectivos son aniquilados.

En este sentido, utilizo el término "baldío" como el forjamiento de la intemperie, del vaciamiento y del desierto fronterizo provocado en los cuerpos y subjetividades de las protagonistas. Es decir, sus corporalidades se perciben en un estado de vulnerabilidad baldía emplazadas en una zona de fronteras. Y las fronteras actúan como un espacio de enunciación y de posicionamiento políticos. Además, lo que liga a estas escrituras es una violencia de abandono estatal absolutamente presente y sistemática y una "violencia expresiva"; es decir una violencia transformada en un lenguaje que emite un mensaje de impunidad y de dominación sobre los cuerpos que funcionan como lienzos para enviar ese mensaje de poder (Segato, 2013).

Y en esa articulación y posicionamiento de fronteras flexibles y baldías los cuerpos femeninos se reducen en un plano que fusiona lo viviente con las subjetividades de lo humano, donde habrá cuerpos que importan más que otros, mientras estos últimos son desechados por ser considerados impropios, inferiores o descarriados. La carioca Cidinha aprende las tretas de la débil para sobrevivir a la violencia cruenta de sus agresores. Marta que no logra vencer los miedos a los que es sometida por sus dos victimarios acaba desmembrada en un terreno baldío. Y la Guacha habita y comparte los espacios de una villa infecta de basuras, lodo y biodisel donde se confunden los límites del territorio corporal con el geofísico/espacial.

Mujeres que son arrojadas literalmente a la basura –forjando una superficie biopolítica del resto- a pesar de sus vanos intentos en busca de una ciudadanía que las reconozca como sujetos de derecho, porque si no el sitio que les depara sus cuasi vidas precarias es el margen de las fronteras, el baldío: esa intersección vacía y vaciada de afectos, esa zona peligrosa y atemorizante.

Estas escrituras de violencias eficaces me permiten armar una serie biopolítica y de umbrales *humanimales* vinculada al horrorismo gore y a las pedagogías de la crueldad. En este caso tomo el concepto de biopolítica como el control y la producción de las vidas que merecen ser vividas y las que deben ser desechadas (Agamben, 2004; Butler, 2010), o en otras palabras aquellas vidas que son sacrificables (Giorgi, 2014; Derrida, 2010). Estas vidas conviven en un capitalismo sangriento, gore como una forma de violencia tajante y filosa bajo la necropolítica, que tiene como centro el cuerpo de las víctimas a ser a ser sacrificadas (Valencia, 2010). Además son personajes atravesados por un entramado de vulnerabilidad que es pensado por Judith Butler como

una condición inherente del ser humano, ya que somos vulnerables a la muerte y todos los cuerpos se encuentran en estado de una vulnerabilidad de valor político y están expuestos a la violencia extrema porque "en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos" (2006: 46). Es decir, la situación de vulnerabilidad no es una cuestión transitoria sino que es propia de la condición de la humanidad. Dentro de esa vulnerabilidad entran en juego las condiciones políticas de **precariedad** (cualquier ser vivo puede ser suprimido por accidente o intencionalmente y nadie nos puede garantizar la pervivencia y donde el estado nación debe garantizarnos vivienda, comida y seguridad) y **precaridad** (es una condición política de exclusión que nos expone a situaciones de violencia permanentes y donde también funciona el género como condición de inteligibilidad de los cuerpos sexualidades y subjetividades. Es decir, dónde puedo ejercer libremente mi soberanía y dónde la pierdo cuando mis derechos ciudadanos quedan en la precaridad) de esas vidas que merecen ser vividas y esas que no merecen ser lloradas o figurar en los obituarios. Tener nombre y apellido.

También en discusión con Butler habla de la vulnerabilidad la filósofa italiana Adriana Cavarero (2009). Ella se mueve entre tres conceptos interesantes: horrorismo, la vulnerabilidad y la condición del inerme. El término de "horrorismo" lo establece para definir la situación de asimetría existente entre una víctima en estado de indefensión y dominación respecto de un violador o torturador que deja a su presa inerme. Es decir, alguien que "se encuentra en una condición de pasividad y sufre una violencia a la que no puede escapar ni responder" (59) a diferencia de lo que define como personas en situación de *vulnerabilidad* que, en cierto modo, son cuerpos abiertos a una herida producida por los impulsos de la violencia (59) y que podrían escapar de la situación de muerte o tornarse inermes. Es decir, la situación de vulnerabilidad no es una cuestión transitoria sino que es propia de la condición de la humanidad.

La lengua del miedo

El cuento "A língua do 'p'" forma parte del libro *A via crucis do corpo* (1974). Un libro por encargo que le solicitaron a Clarice Lispector y que tuvo una recepción compleja. El texto fue apodado "A hora do lixo"[2] por el crítico Ítalo Marcioni por

[2] La hora de la basura hace referencia a *A hora da estrela* (1977), obra escrita también por Lispector.

considerarlo una acumulación de basura. Los trece cuentos que componen *A via crucis do corpo* abordan la combinación de cuerpos eróticos, sexualidades que incomodan por su libre disidencia y una pagana representación del cristianismo.

El hecho de que hayan signado "lixo" al contenido del texto abre una nueva arista cuasi profética que Marcioni nunca sospechó que, por ejemplo, el cuento "A língua do `p´" continuamente rastrea los residuos malolientes de una materialidad narrativa de la violencia machista. Al respecto de esas críticas Clarice responde a su público lector lo siguiente: "Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mashá hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão." (Lispector, 2015: 528). Es decir, un *lixo*, un desperdicio porque hay muchas vidas que el sistema jurídico deja en situación de desprotección en detrimento otras vidas que sí protege porque representan una mayor ganancia en el mercado gore capitalista (Valencia, 2010).

El cuento también podría haberse llamado "Cidinha, de profesora a putaloca". Cidinha es una profesora de inglés, de clase media, virgen, residente en Minas Gerais, que viaja en tren a Río de Janeiro para luego volar a Nueva York y perfeccionar el idioma inglés. En el vagón de tren que se dirige con rumbo a la gran ciudad carioca, están sentados frente a ella dos hombres que hablan un lenguaje, al principio incomprensible para la traductora de inglés. Sin embargo, no poder reconocer un lenguaje que recuerda haber oído en algún momento la comienza a inquietar. Finalmente, con temor reconoce el idioma de la "p", lo que sería nuestro jeringozo o un juego de niños: "No começo Cidinha não entendeu palabra […] Eles falavam com perfeição a língua do p. […] Cidinha fingiu não entender: entender seria perigoso para ela. A linguagem era aquela que usava, cuando criança, para defender dos adultos" (Lispector, 2015: 578). En esta cita se enlazan varias concepciones de la materialidad de la lengua y de esta como factor de intimidación. Esos varones mientras hablan de ella, lo hacen mirando su cuerpo sexualizado y virgen. Recalco la virginidad porque el miedo que percibe en sus huesos la protagonista la lleva a pensar en su castidad. Incluso se pregunta por qué esas miradas y lengua desconocida, le hacen recordar que no tuvo nunca relaciones sexuales. No obstante, más adelante registra la lengua de los violadores, lo que le permite armar una estrategia de defensa porque comprende perfectamente que ellos anuncian que cuando tren penetre el túnel la van a violar, robar y eventualmente matar si se resiste. En su condición de mujer bilingüe y letrada puede

encontrar la manera de recordar que ella utilizaba esa lengua para defenderse de los adultos, y decir cosas que ellos no pudieran comprender. En ese proceso de traducción, Cidinha sin darse cuenta traduce el lenguaje del miedo, o la lengua de los agresores. Recordemos que Rita Segato (2003) afirma que las violaciones surgen de un pacto entre varones y llevan una firma; esa firma, simbolizada en la lengua de la "p", es la lengua de la opresión, una sublengua que Cidinha logra desentrañar, una lengua inteligible que puede descifrar.

La astucia a la que recurre Cidinha para evitar ser atacada es la de fingir: primero que no comprende lo que dicen porque eso la situaría en una zona de mayor peligrosidad y luego ser una prostituta, porque asume que los hombres –violadores en este caso– prefieren vírgenes y no putas. Y en lugar de traducir la palabra en gritos de auxilios o de súplicas, invierte la estrategia y los provoca casi con sus mismas armas machistas pero en silencio, sin emitir ningún sonido. Vestida de manera impecable y casta, se levanta la pollera, se pinta la boca de modo bien escandaloso, abre los botones de su camisa y les muestra el escote. Eso es suficiente para que los hombres se espanten y crean que está loca. Entonces, la virgen que se hizo pasar por prostituta termina siendo señalada como una desequilibrada –otro estigma muy usual para denigrar a las mujeres– : "Os homens de súbito espantados. –Tápádopoipidapa. Está doida, queriam dizer" (580). Esa actuación la liberó de ser violada pero no de la violencia machista. Para los criminales, ella solo era útil y deseable en términos de su apariencia prístina pero al creerla una prostituta y descentrada mental la desechan justamente por sucia. Es decir, si era digna según los parámetros heteronormativos de ser una mujer decente se transformaba en un objeto de deseo a ultrajar para luego descartar. La iban a matar si se resistía. Si era una trabajadora sexual ya la consideraban un objeto en desuso. De todos modos, una mujer baldía en el espacio público para estos personajes es un material de uso momentáneo que puede apuñalarse y dejar tirado en el desértico vagón del tren.

Cidinha es una mujer libre y autónoma que circula por el espacio público, lo que la deja expuesta a la violencia masculina. El guarda del tren lo ve todo, si todo implica ver una mujer desviada y no dos hombres que estaban a punto de asesinarla. Entonces elige disciplinarla en lugar de ver que era una mujer en peligro desesperada. El guarda para reprenderla llama a un policía y la bajan brutalmente del vagón:

> E o túnel? Apareceu o bilheteiro. Viu tudo. Não disse nada. Mas foia o maquinista e contou. Este disse: - Vamos dar um jeito, vou entregar ela para

> polícia na primeira estação. E a próxima estaçãoveio. O maquinista desceu, faloucomum soldado por nome José Lindalvo. José Lindalvo não era de brincadeira. Subiu no vagão, viu Cidinha, agarrou-a com brutalidade pelo braço, segurou como pôde as três maletas, e ambos desceram. Os dois homens às gargalhadas. (580).

Es detenida, fichada[3] y maltratada por tres días por creer que es una prostituta. Fingir ser otra y montar una actuación en el vagón le salvó la vida. Simular ser una prostituta la amparó de ser violada, pero no de estar presa y ser fichada. En su lugar asesinaron a otra mujer de aspecto no provocativo. Cuando Cidinha se apropia de su sexualidad y se muestra segura de ello, es dejada de lado y señalada como loca. El acto por el que repite el proceder de una trabajadora sexual comparte el imaginario sociosexual masculino y normativo, y en esa iteración hiperbólica del género (Butler, 2002) consigue desplazar el objeto de deseo de los violadores y, por lo tanto, los desestabiliza con su provocación porque tiene el control de su cuerpo. Claro que la policía inmediatamente la reprime y la encierra por haber ejecutado ese control y porque ella no puede explicarles la lengua de la "p" y cómo ese artificio de la pose le sirvió para salvarse: "Cidinha não sabia como se explicar ao policial. A língua do 'p' não tinha explicação. Foi levada ao xadrez e lá fichada. Chamaram-na dos piores nomes. E ficou na cela por três días" (580). El sistema policial y judicial, por ende, tampoco está capacitado o no desea descifrar el idioma de la "p" o de la violencia expresiva del miedo.

Pero ese silencio y la aceptación de descubrir que es un sujeto de deseo y sexual la avergüenza. No se permite casi pensarlo: "O que a preocupava era o seguinte: quando os doishomenshaviamfaladoemcurrá-la, tinhatidovontade de ser currada. Era umadescarada. Epesopoupuupumapapuputapa. Era o que descobrira"[4] (581). Pero silencia el deseo de descubrirse sexualmente deseante. En la sociedad disciplinaria que enfrenta prefiere salir hacia Nueva York a cara lavada porque de ese modo se siente menos prostituta. El deseo que experimentó y se despertó en ella tampoco puede ser nombrado, por eso como recurso narrativo utiliza la lengua de la p para reproducir sin querer la censura normativa y reguladora de los cuerpos sin comprender que solo se excitó y que es una práctica usual.

[3]Recordemos que el cuento fue escrito en 1974, período aún dictatorial en Brasil.

[4]Acá se puede hacer una relación con el cuento "Perro callejero" (2009) de Giovanna Rivero donde la protagonista tras un acto sexual violento se transforma en una loba y en el fondo admite haber gozado de ese acto sexual que pone en duda si fue o no una violación.

Es decir, prostituta o virgen igual es reprimida por la violencia masculina: o la violaban o iba presa, cualquiera hubiera sido su conducta o actuación, de todos modos sería condenada. Finalmente, al enterarse del destino que podría haber tenido de no entender la lengua de los violadores, se queda sin palabras y se pone a llorar: "Em manchete negra estava escrito: "Moça currada e assassinada no trem. Tremeu toda. Acontecera, então[…] Ele foi colocado para chorar na rua" (581). La que subió al vagón de tren mientras ella era bajada y que la miró con desprecio es quien muere finalmente. Entonces sentada en una vereda apenas piensa: - Épé. Opo despestipinopo épé impimplaplacápávelpel. O destino é implacável" (581). Acepta que siempre será igual, que alguna va a morir, que los cuerpos de las mujeres son solo eso, cuerpos que no importan, desechables.

En el cuento los silencios o los escamoteos de lo aludido son cruciales para comprender cómo funciona la "máquina femicida" y los delitos por medios sexuales: a través de la lengua del miedo y del accionar correctivo como veremos a continuación en el siguiente relato. La lengua del miedo se implementa por la violencia de las palabras que sitúan al personaje en una situación de vita nuda, de zoé, en estado de excepción (Agamben, 2004) es una lengua intraductible casi, es la lengua de las leyes escritas por varones, de las denuncias policiales y de la violencia aplicada a las mujeres. Los hombres del tren usan esa lengua de niños para hablar de esa mujer, la inferiorizan tanto que no creen que pueda descifrar sus intenciones.

Mi cuerpo, tu basura

El cuento "El contrato" (2008) de Cristina Peri Rossi comienza con la voz narradora de un varón que con marcas de cinismo en su relato va a justificar hechos horrorosos, solo porque es hombre y porque la vida es una "mierda en la superficie". Al narrador nada parece conmoverlo. Vive porque respira, porque tiene cervezas a mano y algo para sobrevivir. Con eso le alcanza.

Si la muerte casi sorprende a Cidinha arriba de un tren. El femicidio de Marta se empieza a gestar bajo tierra, entre el andén y las vías del subterráneo de la ciudad, donde afirma el narrador: "deberíamos vivir aquí continuamente, para evitar la mierda de la superficie". Toda la trama se desarrolla en espacios donde falta el aire y los restos de comida y desperdicios que dejan los otros se mezclan en las palabras del narrador que permanece sin nombre durante todo el cuento: "Bajo tierra, en el andén el oxígeno es escaso, huele a fritura, a ajos y a aceite usado". De la vida del narrador poco se sabe,

no le interesa relatar más que lo necesario pero en esa economía del lenguaje se vislumbra una vida clandestina y ruin. Dialoga bajo tierra con un conocido, José, que está casado y quiere vengarse de Marta, su amante. Alguien a quien dice amar pero que solo desea asustar. Aquí el planteo del crimen funciona anclando un plan de impunidad y amenaza.

El narrador es un bicho raro, habita en los márgenes, de las sobras que recicla como una cucaracha que nunca se extingue y vive de los restos que otros dejan. Vive del "arte de la supervivencia", y si no puede beber lo que desea toma cerveza y "fumo las colillas que encuentro en los ceniceros" le dice a José. En esa densa atmósfera se sella el contrato. José, felizmente casado con cuatro hijos, constructor, con autos y una buena vida, le encarga un trabajo sencillo y bien pago al narrador:

> [..] la puta esa me dejó. […]Descubrió que yo estaba casado, y me dejó repitió José, muy ofuscado. Voy a vengarme de ella afirmó, con cierto deleite pero no quiero hacerlo personalmente, podría traerme problemas. He pensado un método eficaz y que no despertaría sospechas, pero no conocía a nadie a quién proponérselo.

La literatura aquí despliega una escena que traza un recorrido de violencias siniestras y terrores sórdidos a partir de una primera práctica enunciativa que activa una máquina de horrorismo puro (Cavarero, 2009) donde se testea la posibilidad de narrar en clave literaria pasajes aterradores acerca de los crímenes de mujeres. Así José rápidamente expone lo que le ocurre y lo justifica. Hay una "puta" que es su amante pero que tomó la decisión de abandonarlo cuando descubrió que su pareja es casada. En esta primera parte podemos ver los puntos de vista de José y de Marta. La descalificación de su amante devenida en puta porque él le mintió y rompió el contrato que tenía con ella es notoria. No conforme con ser abandonado por sus propias mentiras busca una recompensa intuyendo el placer de la venganza. La posición de José es explícita y clara. Lo quiere todo, una familia feliz, un buen trabajo y una amante que lo idolatre y acepte sus apariencias. Aprovechándose de las rutinas de Marta tras cuatro años de ser amantes, de su vida solitaria al ser aislada por él de sus amistades, y la amenaza que puede representar la ciudad para una mujer sola que se expone a las calles busca amedrentarla usando el miedo transformado en intimidaciones telefónicas: "Quiero asustarla por teléfono insistió. Marta vive sola, aislada y temerosa. Conozco perfectamente sus horarios, y ésta es una ciudad muy peligrosa". Nuevamente como pasó con Cidinha los hombres de estos cuentos refuerzan la peligrosidad que habita la ciudad para una mujer sola. Presupuesto que revierte Cidinha al llevar a cabo una

performance y actuar como alguien que no es pero que Marta no va a poder evadir. Sin olvidar que ambas mujeres son señaladas con el estigma de la puta, una por su comportamiento y vestir falsos, la otra por abandonar a un hombre mentiroso. El uso de la palabra "puta" evidentemente diferencia y marca a esas mujeres que deben ser puestas en su lugar de sujeción. Insiste José excitado a esa altura de la charla:

> […] la llamarás varias veces a la noche, y la amenazarás. Dile que sabes donde trabaja, donde vive, que la has seguido y que la violarás. Te daré información […] para que tenga más miedo. Llámala varias veces, […] y graba las conversaciones. Luego, las escucharé. Quiero disfrutar con el miedo que le meterás en el cuerpo dijo.

El narrador sigiloso no muestra ningún entusiasmo; solo es un trabajo para él. Para José es un goce y la revancha por el plantón. Para estas alturas Marta ya no es una ex amante sino un objeto de uso que no tiene valor más que monetario porque para la justicia este tipo de mujeres no tiene valor jurídico y no son sujetos de derecho:

> -Puede hacer intervenir el teléfono observé, lacónicamente.
> -¿Por unas llamadas anónimas? se rió. Chico, ningún juez de este país daría esa orden. La mayoría de las mujeres están amenazadas por sus maridos, sus exmaridos, sus amantes, sus examantes, sus novios, sus exnovios, sus padres, sus hermanos y sus tíos, se pasan media vida denunciando agresiones y después las matan sin ningún problema. ¿Sabías que matar a una mujer cuesta más barato que un divorcio?
> -No lo sabía. Nunca me había casado.

No quedan dudas de que las mujeres para José no tienen casi costos, que son una especie, una sub categoría de humano; les quita la entidad jurídica de persona (Domínguez, 2013). Además sustenta su teoría de la banalización de la muerte en la connivencia de la justicia ciega y de la policía inoperante y lo justifica apoyado en la redes de varones violentos que las silencian sin cumplir castigos. De este modo, observamos cómo las mujeres, en este caso Marta, se torna un objeto: un cuerpo con miedo, un cuerpo barato, un residuo, que reproduce las economías de los femicidios como prácticas sistemáticas. El relato da cuenta de que el cuerpo femenino está siempre dispuesto a morir en una lenta agonía tortuosa.

Es interesante remarcar que en ambos cuentos explorados lo jurídico y la corporación policial (Zaffaroni, 1992) dejan siempre a las mujeres en un baldío desolador, ya sea porque desde el derecho, escrito por varones, no les es posible explicar a las mueres en un lenguaje inteligible las violencias y devenires letrados o

porque la policía no saben escuchar las denuncias que ellas realizan. Sus derechos así quedan en suspenso perpetuo.

El narrador se pregunta por qué las mujeres "salen con tipos" sabiendo lo peligroso que eso resulta; digamos que sugiere de modo irónico que solo estarían a salvo teniendo relaciones sexoafectivas con otras mujeres: "Si yo fuera mujer, sería lesbiana".

La única preocupación del narrador es vivir en la oscuridad, en las penumbras de la noche, en los bajo tierra y darle de comer a su madre y que esta no se despierte porque siempre se siente hambrienta. Es algo que no puede soportar. Vive solo con una madre vieja y enferma de hambre. Así comienza el trabajo de los llamados nocturnos. La única conexión aparentemente afectiva que se activa en el narrador es su contacto con el pasado, con la nostalgia de una antigua radio que pasa boleros empalagosos que lo hacen olvidar "la superficie de mierda", sintagma que se repite como una agobiada cadencia a lo largo de toda la historia, la añoranza de los años 50 es su único vínculo con el pasado apesadumbrado.

Sin embargo, existe una esencia que hace del narrador un hombre igual a los otros hombres violentos –además de haber aceptado el trabajo- y eso es la concepción que tiene de las mujeres como animales obedientes y domesticados, como seres casi vivientes: "Los tipos somos peligrosos: no nos gusta que una mujer nos desprecie. Un hombre, que es un igual, puede despreciarnos, pero una mujer, no. Ni una mujer, ni un negro, ni un animal". Por eso elige para asustarla a la hora de los lobos, al anochecer.

El hambre insaciable de la vieja madre acrecienta el deseo de asustar más y más a Marta. De no sentir nada comienza a percibir una ínfima satisfacción masturbatoria de deseo de querer incrementar el miedo en Marta, que nunca aparece como personaje más que mencionado o con alguna frase cuando responde el teléfono. Entonces los jadeos y silencios de asuste primeros trocan en amenazas descriptivas y sádicas luego: "Voy a abrir en canal ese culito redondo que tienes fingí la voz y luego me lo comeré asadito, chorreando sangre menstrual le dije. Te dejaré gotear como una gallina degollada - agregué". Las descripciones de las escenas de sadismos telefónico se alternan con la suciedad de la casa, la mugre de los platos con restos de comida, la ropa sucia de la madre y los últimos restos de la botella de cerveza derramada en el piso dejando una mancha que se puede asemejar al semen de la masturbación del narrador o de los fluidos vaginales de Marta, pero que él prefiere imaginar como goteos de menstruación junto

con las heces de lo abyecto, de lo impuro, como la huella materna (Douglas, 1973, Kristeva, 1988):

> Volví a llamar, luego de dejar pasar unos minutos.
> No te escaparás, nena le aseguré. No hay salida para Marta. Allí donde vayas, yo estaré espiándote. Te miraré mientras haces la compra, lavas la ropa, duermes o vas al trabajo. Y caeré sobre ti como un rayo. Te rebanaré el clítoris y se lo daré a comer a tu gato. Voy a romperte ese culito de seda, te va a doler hasta morir, pero no será una muerte suave, no, no lo esperes, será una muerte muy lenta, muy dolorosa, muy larga. Después, desconecté la grabadora, abrí una cerveza y me eché en la cama; trabajo cumplido. Me gusta beber hasta que el sueño me invade, la botella se cae y deja una huella menstrual sobre el suelo. Sangre, heces, manchas, vísceras: y ella (mi madre) lucha por ganar unos días más, trescientos sesenta y cinco días que forman un año, una nueva miseria. Me dormí bebiendo con una musiquita de fondo: "Así pasan los años", de Casablanca. Me vuelve loco Ingrid Bergman.

El ojo vigilante del narrador no deja de controlar, el deseo provocado por el sadismo que imagina de los cortes de la carne, del clítoris como símbolo de mutilación y castración del goce sexual y del perforar el cuerpo produciendo mucho dolor los respira como algo imprescindible para acabar de placer silencioso. Lo excita apreciar un dolor insoportable hasta causar la desesperación y la muerte en Marta. Y en el goce de él renace la mezcla de los fluidos de la madre, sangrados, mierdeces, esa madre que no muere y esa Marta a la que quiere matar (marta como anagrama de matar) y que mata en la madre que no muere nunca y que queda definida en la escena de la botella o falo caído que vierte la sangre menstrual, el semen, el resto de cerveza. Esos fluidos desechados que prefiere olvidar con un "tócalo de nuevo Sam" que representa la nostalgia de Casablanca en la repetición de una muerte que se respira "en la superficie de la tierra".

Terminado el trabajo, meses después apareció el cuerpo de Marta en un terreno baldío despedazado y violado: "Tres meses después, el cadáver de Marta, horrorosamente mutilado, apareció en un baldío de la periferia. La habían violado, y luego, cortaron su cuerpo: los senos, el vientre, el cuello estaban en rajas". José acusó al narrador pero este se defendió diciendo que no tenía ninguna prueba en su contra, no existían las cintas, Marta dejó una nota a una amiga diciendo que recibía amenazas de muerte y que podrían ser su ex amante. José perdió su vida de casado y su reputación. La policía lo interrogó como el principal sospechoso. Tanto José como el narrador se culparon entre sí pero no había pruebas inculpatorias para el narrador. No se sabe cómo

termina la historia, es probable que José sea condenado o que haya duda razonable y no cumpla condena. Lo que sí se conoce es la habilidad del narrador para demostrar su presunta inocencia:

> -¡Antonio! ¡Manuel! ¡Tráeme la comida! [llama la madre]
> -¿Tienes todos esos nombres? me preguntó José, sorprendido.
> -Cada cual llama a las cosas a su manera respondí. ¿No me dijiste, cuando hicimos el contrato telefónico, que querías asustarla porque *la amabas*?

En esta sentencia el narrador delimita el discurso narrativo, el crimen pasional fue un femicidio atroz, el femicida la mató con saña, dos hombres que no se conocen casi, el cuerpo de Marta en un baldío a la intemperie[5] y en las afuera de la ciudad, en los desbordes de la desprotección. Y ese contrato o sintagma falaz: "de amores que matan" o "la maté porque la amaba". El amor no mata, ni asusta; los hombres del cuento sí y el alegato absurdo de femicidas y violadores: "a veces, nos excitamos sin querer, tal es nuestra constitución" como justificativo de "la maté porque lo llevo en el linaje del macho".

En los dos cuentos explorados se trabajan de diferentes modos los límites de narrar el dolor de la vulnerabilidad de las mujeres y su aniquilación. En el primero no se nombra lo macabro mientras que en el segundo las cosas se enmascaran hasta el final, diciendo las cosas por su no-nombre.

Dame más biodiesel

El cuento "La guacha redonda" (2014) de Gabriela Cabezón Cámara comienza con la violencia desde la primera enunciación en tercera persona donde el personaje de la Guacha "no fue dado a luz sino escupida en el barro" (Cabezón Cámara, 2014:85). La voz narradora podría haber reemplazado el escupitajo por el término expulsada, por ejemplo. El acto de escupir está relacionado con la saliva, con los "pollos", con ese fluido que estorba y que hay que expectorar. Y, además, la Guacha fue derechito al barro, al lodo, a la tierra, pero no a la fértil Pachamama sino al lodazal contaminado del

[5]Las escenas de las mujeres asesinadas y arrojadas en los baldíos no es nueva. La idea del cadáver asesinado y arrojado como resto a la basura la encontramos en 2666 (2004) de Roberto Bolaño, en la parte de los crímenes, esos cadáveres en los basurales de Santa Marta que remiten a los femicidios de Ciudad Juárez. En *Racimo* (2014) del chileno Diego Zúniga y las asesinadas en el desierto de Alto Hospicio. *Las extranjeras* (2014) de Sergio Olguín que remite a los femicidios de Petra y Frida que aparecen esparcidos en el campo desértico. En las *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada y ese baldío que supo ser una laguna entrerriana, solo por mencionar algunos casos.

desperdicio más precario e inservible, porque la basura que se podía reciclar era reutilizada: "la levantaban, la comían, la tejían, la cosían para vestirse, la vendían en sus carros, la usaban para vasitos o para darse calor cuando había helada en la villa" (85). En cambio, la Guacha se arrastraba en el suelo de la basura defectuosa.

La escritura de Cabezón Cámara presenta personajes narrados desde la marginalidad social. Las protagonistas mujeres se ubican en los desbordes de las normas. Se registran en enunciaciones que las contempla como expulsadas y fracturadas de ciudadanías y despojadas de derechos permaneciendo en los baldíos desamparados. La villa es forjada como un lugar residual que acumula cuerpos inservibles y que inevitablemente sugieren la muerte prematura.

De las tres protagonistas, la Guacha es la única que no pertenece a la clase media o alta. Es villera, hija de una madre que se prostituye para comer –porque ahí las opciones laborales de las mujeres que caen del borde del Conurbano son "putas o venden basura"(87)- y que la parió a los catorce años, hermana de varios hermanos, sin padre más que el de turno pero con una habilidad: la de amar la pelota que se asemeja a su forma redondita.

Con el narrador de "El contrato" tienen en común la noción de mundo de mierda, pero no subterráneo, el mundo de Selena, la Guacha, "era hediondo, un pantano nauseabundo, donde si pisabas fuerte, saltaba fuego de abajo; ella nació en dada a tierra en unos lotes tomados al basural del Ceamse en los bordes bonaerenses" (86). En el mundo profundo de la villa los desechos se transforman en una masa gaseosa, lista para explotar. La Guacha se llama Selena como la cantante y como la diosa luna. Es la diosa de la pelota, la tiene atada como Maradona en los potreros de Fiorito.

La fortaleza de Selena está en su dinámica que se despliega en el juego narrativo de su cuerpo: "se armó como un peludo con armadura de bola cerrando cada agujero, intentando devenir metalizada" (87). Sin Estado que intervenga la Guacha vivía una vida humanimalizada, era casi una muertaviva al igual que su familia. Perduraba en un estado de desprotección, de "basurización" en el sentido de no ser nada o valer menos que una basura que mueve el mercado de los recicladores del Riachuelo. Hasta que un día el Estado volvió y con el peronismo las cosas mejoraron. Los planes ayudaron a darle de comer a los cinco hermanos que tenía, la madre los llevaba a veces a la escuela, uno ganó una beca de música, la madre dejó de "chupar porongas" (89); ella, la Diez, era la "Maradona del Ceamse" (89) y ganó el Campeonato Evita. Parecía que a alguien le atañían las semipersonas que habitaban la villa. Selena empezó a entrenar en la

reserva de Boca, del centro de la villa se desplazaron a sus márgenes y accedieron a unas casitas un poco más lindas que las de chapas –eso sí "montadas sobre el biodiesel" (89)- y un día la Guacha redonda brilló como una luna metalizada. Estudió, aprendió a leer y sumar, un hermano entró becado a la ORT, otra al Colón, la madre se puso una peluquería, todos progresaron. Ella se fue como capitana a Estados Unidos, aprendió inglés, ganó dinero que mandaba a su casa y nunca se olvidó de los orígenes humildes de los que salió escupida. Ya le faltaba poco para volver de vacaciones a su casa, reencontrarse con todos y comprarles una propiedad sobre calles de cemento. Hasta que alguien le avisó que su familia se había esparcido en pedacitos por los aires:

un hongo color gris se alzaba en el conurbano. La fábrica de cuetes del Ejército argentino estalló por Pacheco. El biodiesel del Ceamse se había metido en napas y cañerías y llegaba hasta la fábrica militar. La basura medio gaseosa se encendió como una hoguera y estalló como un volcán toda la zona del norte del tercer círculo infernal del conurba (94).

Fue ahí cuando el blindaje del cuerpo de Selena se volvió a recubrir. Encontró fuerzas en el dios del azufre y nadie la pudo parar. Toda su ira y dolor por la pérdida de su familia, amigos e identidad villera mutó en una pulsión vengativa. Eso fue lo que la ayudó a respirar y no caer. Como el personaje de Beya en *Le vista la cara a Dios* (2012) de Cabezón Cámara, Selena se transformó un instrumento de búsqueda de justicia; en un cuerpo mediocyborg[6] como Beya: se había vuelto un dispositivo fuerte, duro e imbatible como el genial Robocop. En ese tecnocuerpo blindado Selena llega a las olimpíadas provinciales, retorna "a su casa siniestra" (95) dispuesta a vengar a los suyos que volaron por el aire. Estaban todos, el presidente, el gobernador, la policía, el intendente y los militares. Y salió a la cancha. Cuentan que jugó como nunca, que fue el Diego, Messi y Pelé, todos juntos (96) y que cuando hizo el tercer gol "gritó más que nunca mirándolos a los ojos, alzó el piecito y tocó el botón del más allá" (96), explotaron los "diez kilos de trotyl" que llevaba bajo la camiseta. Ese gol llenó la cancha de papelitos, papelitos de restos humanos, cenizas de esos que por dinero y coimas dejaron que explotara la villa.

La venganza de Selena se cumplió. Ella también se desplazó despedazada por el aire "orbitando para siempre en el Río de la Plata" (96). Era la Guacha redonda que reivindicó a todos los mediohumanos que habitaban la villa; "estalló como una bomba

[6]La figura del *cyborg* para Haraway funciona para ser aplicada en el personaje de la Guacha que es presentada mitad humana, mitad herramienta metálica: erizo de metal blindado o un Robocop. Es decir, esa fusión del híbrido máquina-humano fundida en las realidades ficcionales y sociales. Y de ese modo rompe con el estereotipo de la mujer femenina y frágil según los parámetros normativos y patriarcales.

con ansiedad de justicia" (96). Ella se reivindica soberana en ese ínfimo instante donde decide quiénes deben vivir y quiénes no aunque su humanimalidad (Derrida, 2010, 2008) le impide buscar otros modos de hacer justicia. La figura literaria de la justiciera la enlazo con otras que intentaron lo mismo y no llegaron a concretar el plan. Pienso entonces en otras reparadoras de injusticias que he analizado en otros artículos, por ejemplo, en Alda, la trabajadora sexual de *Muñeca brava* (Lucía Guerra, 1993), que intenta subir al escenario donde se encuentra el dictador chileno para inmolarse junto a él y así salvar a la nación pero que fracasa cuando la detienen los carabineros. En Beya que asesina exitosamente a sus apropiadores, regenta, juez cómplice y compañeras inocentes que no tenían nada que ver con su tráfico. También en el personaje de Diana, la cazadora de ruteros, que en el estado de Chihuahua mató a dos conductores de micro por sospechar que eran violadores de las trabajadoras de las maquilas (Reguillo, 2013). O en los personajes de la nena de "Conodio" (Gorodischer, 2016) que tras escapar de su apropiador y traficante logra vengarse eludiendo la justicia al igual que la prostituta de "El beguén" (1998). El nombre de la Selena fue proscripto, nadie más pudo nombrarla porque se entendió que matara a los hombres de la justicia pero no "a millares de inocentes" (97).

Claro que es probable que pocos justifiquen tomar justicia por mano propia pero también es probable que muchos celebren que se haga una justicia poética o literaria, en este sentido, porque el Estado está ausente en estos casos, porque el derecho no protege a todos los sujetos ciudadanos por igual, pero ¿qué sucede cuando se mata a inocentes con el afán de hacer justicia por mano propia? Las últimas palabras de la narradora es nombrar a la "pobre criatura asesina escupida como nada a esta tierra envenenada" (97). Es decir, Selena es descripta como una "criatura" como un tecnocuerpo blindado y esférico primero, como un Robocop metálico después. Ella prendió fuego todo, estalló la ciudad, incluida ella también porque desde que nació estuvo entre la basura, pero no cualquier sitio pobre o basural, sino un basural contaminado, lleno de inflamable biodiesel, vivió y se crió en una villa inflamable. Entonces, ¿qué hacer ante la desprotección jurídica y política? ¿Cómo actuar ante la desigualdad entre ciudadanías de primera y ciudadanías abyectas, no reconocidas? Este cuento es ficción pero no es ficción, pienso en la Villa Inflamable del Docke bonaerense, y otros tantos asentamientos que están constituidos sobre las bases de sedimentos contaminados de desechos tóxicos de destilerías y petroquímicas que arrojan residuos patológicos al agua.

Vivas nos queremos

Son ficciones que transcurren en tiempos violentos donde los cadáveres y los cuerpos casi vivientes funcionan como la alarma de los lindes de estos estados neoliberales, marcan una continuidad de moebius entre un endon y un exón que repercute en todos los cuerpos precarios, vulnerables (Butler, 2006, 2010), inermes (Cavarero, 2009), suspendidos de derechos (Agamben, 2004), humanimales (Derrida, 2010), umbrales de lo viviente (Giorgi, 2014).

A modo de reflexión final me interesa pensar la diferenciación política que Judith Butler (2006, 2010) destaca entre precariedad y precaridad. La precariedad es la condición ontológica de la vulnerabilidad -que emerge a partir de la construcción social de los cuerpos– mientras que la precaridad es asumida como la condición políticamente inducida a determinadas poblaciones o grupos que carecen de apoyo social y económico quedando expuestos a la violencia y otros daños (2010: 46). Butler, entonces, se pregunta qué vidas merecen ser lloradas y cuáles no y en ese lineamiento define la vulnerabilidad a la que todos estamos expuestos. Y en respuesta a estos interrogantes, Adriana Cavarero en *Horrorismo* (2009) retoma este concepto de vulnerabilidad y explicita de qué manera podemos ser vulnerables y tratar de escapar de esa situación, mientras que se torna imposible una vez que el sujeto se transforma en inerme. Es decir, lo inerme como algo que roza lo viviente y que no puede huir, resistir o posicionarse como sujeto. Esa concepción de lo viviente que se sitúa en el umbral de lo humano y de lo animal dentro de la economía biopolítica que ordena subjetividades y cuerpos -como vimos en algunos relatos analizados en este trabajo– por momentos se torna una "oscilación entre la vulnerabilidad de la vida como condición general y la precarización y abandono políticos localizados y gestionados" (Giorgi, 2014: 220) –"A língua do p"–. En otros casos, la violencia de los restos funciona en torno a las subjetividades y sexualidades disidentes que registran un límite "de la legalidad de la vida humana o de la subjetividad propiamente (es decir, normativamente) humana" (242) –"El contrato"–. Finalmente, la operación de la violencia que irrumpe en la vida de sujetos que dejan de tener derechos civiles insertos en "zonas de intensificación de control y violencia, y simultáneamente inestabilidad y deslizamiento de esas mismas categorías" (221) en delimitadas zonas sociales –"La guacha redonda"–.

Estos cuerpos son sexuados y sexualizados, y en muchos casos deseantes. Escapan al paradigma de la familia nuclear, a la necesidad de ser madres y de

representar modelos estándares, una es profesora que viaja para poder profesionalizarse, la otra con recursos del Estado y habilidades propias viaja para destacarse en el ámbito deportivo mayoritariamente masculino, la otra cuando toma una decisión que afecta al macho es castigada y asesinada. Sin embargo, estos personajes no han podido zafarse de algo que tienen en común –insisto, como se vio en cada análisis: desde sus diferentes abordajes y estilos-: la palabra prohibida, fantasmática o inmóvil mueren al grito de gol, degolladas o escapan en silencio.

Es evidente que las zonas de silencio en las que terminan estas mujeres se eslaboan con las exclusiones a las que las exponen los Estados nación latinoamericanos, el derecho configura con diferencias y jerarquizaciones, y las prácticas de las microviolencias *gore* (Valencia, 2010) en el capitalismo neoliberal las enlaza en ese no poder decir. Como sostienen AldaFacio y Lorena Fries: "el silencio de las mujeres frente a la violencia es parte de la conducta esperada por parte del patriarcado; es la respuesta para la cual todo el aparato estatal y la sociedad en su conjunto, está preparada, mientras que la denuncia da cuenta de la incapacidad de dichas estructuras para asegurar el ejercicio de los derechos humanos tan universalmente planteados" (1999: 13).

Con respecto a las violencias y ciudadanías abyectas se producen asesinatos de mujeres, que incluso en la actualidad, a veces, se siguen denominando "crímenes pasionales" como lo enfatizó José en el cuento de Peri Rossi respecto de los varones que matan mujeres todos los días. La categoría de femicidio es relevante para pensar el estigma de la "puta" y para dar cuenta de cómo en algunos relatos se narra y expone esta figura penal para aquellas mujeres que se tuercen de la norma, las indóciles: Cidinha que iba a ser violada por casta y luego fue detenida por "puta", o Marta, otra "puta" porque abandonó a un amante que la engañó durante cuatro años. Esa acusación estigmatizante funciona como la selectividad sexual del sistema jurídico punitivo que las somete a diferentes encierros, incluso dentro de sus propios cuerpos. El caso de Selena es el de una mujer que nace en una comunidad que sabe que siempre está al borde de extinguirse por la precariedad de su existencia.

En este sentido, no traté de buscar en la literatura un orden que confirme las ideas y acciones provenientes del campo del derecho o que revele el ordenamiento de las formas jurídicas, sino que traté de pensar a la literatura como espacios de generación y producción de sentidos conflictivos y en pugna, desde los que se puede cuestionar, conjeturar y debatir sobre el lenguaje discursivo de las ciudadanías, los

entramados jurídicos y la connivencia estatal y policial que se ejerce para que el silencio o la imposibilidad de habla no siga apareciendo como la lengua de la violencia expresiva de las mujeres literarias. Estas protagonistas son llevadas al espacio de la sujeción y consideradas un descarte social, un resto, un desecho, atrapadas de una manera salvaje y *humanimal* en los procedimientos de exclusión que el capitalismo *gore* promete para los ciudadanos devaluados, donde "el acecho permanente es una situación de saturación máxima" (Quintana, 2007: 141).

Los cuentos dialogan con las figuraciones de los cuerpos y subjetividades de mujeres y encuentran un lugar para redirigirlas como un prisma de aristas refractarias; despliegan bordes donde son representadas como desechos, arrojadas a una fosa común o despojadas de identidad; también proponen el intercambio del sexo por mentiras; estipulan la apropiación de cuerpos de mujeres y niñas para ser violadas o amenazadas, en el que muchas veces acaban muertas, revitalizando escenarios de lo político-literario; o simplemente pactan cuerpos extraños, abyectos insertos en basurales vivientes. En definitiva, estas protagonistas son sometidas a la condición de "especie" en la que son expulsadas del derecho y "arrojadas como cadáver a un terreno donde lo corpóreo es indiscernible de lo inorgánico" (Rodríguez, 2012). Lo indiscernible labra baldíos difusos y desoladores que potencian modos de narrar y de representar los múltiples rostros mujeres en peligro y sus decires. La literatura hilvana los límites corporales y subjetivos, los baldíos segregan a los sujetos de segunda en América Latina y las fronteras móviles recolocan a estas mujeres en zonas plurales e intermitentes.

Abstract: this article has the purpose of analyzing the representations of the bodies and subjectivities of the protagonists and their uncultivated surroundings in the stories: "A língua do`p´"(1974) by the Brazilian Clarice Lispector, "El contrato" (2008) by the Uruguayan Cristina Peri Rossi and "La guacha redonda" (2014) by the Argentine Gabriela Cabezón Cámara. The stories pose a deep density of violence linked to the bodies and subjectivities of female characters linked to dissident sexualities. These writings of effective violence allow me to build a biopolitical and human threshold series linked to gore horror and the pedagogies of cruelty.

Keywords: violence, residual bodies, biopolitical, sexualities, Latin American literature

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2004), *Estado de Excepción. Homo Sacer II.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Almada, Selva (2014), *Chicas muertas*. Buenos Aires, Random House.

Berman, Sabina (2001), *Feliz Nuevo Siglo, Doktor* Freud. Ciudad de México, El Milagro.

Bolaño, Roberto (2004), *2666.* Barcelona: Anagrama.

Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith (2010), *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.

Cabezón Cámara, Gabriela (2012), *Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires, La isla de la luna.

Cabezón Cámara, Gabriela (2014), "La guacha redonda", en Lojo, María (antol.), *Las dueñas de la pelota*. Buenos Aires, El Ateneo, pp.85-97.

Cavarero, Adriana (2009), *Horrorismo*. *Nombrando la violencia contemporánea.* Barcelona, Anthropos.

Derrida, Jacques (2008), *El animal que luego estoy si(gui)endo.* Madrid, Editorial Trotta.

Derrida, Jacques (2010), *Seminario. La bestia y el soberano I (2001-2002).* Buenos Aires, Manantial.

Domínguez, Nora (2013), "Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres", Aletria. Revista de Estudos de Literatura, vol. 23, no. 1, pp. 137-147. http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/5192 [Consulta: 14 de febrero de 2018].

Douglas, Mary (1973), *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y salud*. Madrid, Siglo XXI.

Facio, Alda y Lorena Fries (1999), *Género y Derecho*. Santiago de Chile, LOM.

Giorgi, Gabriel (2014), *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Gorodischer, Angélica (1998), "El Beguén", *Cómo triunfar en la vida*. Buenos Aires, Emecé, pp. 57-71.

Gorodischer, Angélica (2016), "Conodio", *Las nenas*. Buenos Aires, Emecé, pp. 107-123.

Guerra, Lucía (1993), *Muñeca brava*. Caracas, Monte Ávila.

Haraway, Donna (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid, Cátedra.

Kristeva, Julia (1988), *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires, Catálogos.

Lispector, Clarice (2015), *A via crucis do corpo*, en *Todos os contos*. Rio de Janeiro, Rocco.

Olguín, Sergio (2014), *Las extranjeras*. Buenos Aires, Suma de Letras.

Peri Rossi, Cristina (2004), "El contrato", en Virginia Vidal (edit.) Santiago de Chile, Catalonia.

Quintana, Isabel (2007), "Poéticas de la desolación: comunidad y violencia en las narrativas de Mario Bellatin y Juan Villoro", en Signos Literarios, 5, pp. 129-143, Itzapala.

Reguillo, Rossana (2013), "Vengadora: claves para pensar el México colapsado", en blog *Nuestra aparente redención*, 2013: *http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/biblioteca/itemlist/tag/Diana%20la%20Cazadora%20de%20Ruteros* [Consulta: 19 de enero de 2016].

Rivero Giovanna (2009), "Perro callejero". *Niñas y detectives*. Madrid, Bartleby Editores.

Rodríguez, Fermín (2012), "El chiste y su relación con el biopoder: 2666, de R. Bolaño", Escritores del mundo. Edición digital en: http://www.escritoresdelmundo.com/2012/09/elchiste-y-su-relacion-con-el-biopoder.html [Consulta: 02 de diciembre de 2016].

Segato, Rita (2003), *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Valencia, Sayak (2010), *Capitalismo Gore*. Madrid, Muselina.

Zaffaroni, Eugenio (1992), "La mujer y el poder punitivo", *CLADEM*. Edición digital en: *http://ricardokrug.com/wp-content/biblioteca/Eugenio%20Raul%20Zaffaroni%20-%20Mujer%20y%20poder%20punitivo.pdf* [Consulta: 19 de enero de 2018].
Zúniga, Diego (2014), *Racimo*. Buenos Aires, Random House.