

LA EXPERIENCIA SOCIAL DE LO OMINOSO: “MUJERES QUE MATAN” Y FEMICIDIOS

THE SOCIAL EXPERIENCE OF THE OMINOUS: “WOMEN WHO KILL” AND FEMICIDES

Adriana Lía Goicochea
Universidad Nacional del Comahue
adriana_goicochea04@yahoo.com.ar
<https://orcid.org/0009-0000-3953-9992>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.190>

Fecha de recepción: 14.11.23 | Fecha de aceptación: 09.01.24

RESUMEN

En esta contribución nos centramos en la relación gótico, policial y género sexual. Retomamos la expresión de Cortázar que dice al referirse al gótico, “es como una mancha un poco más contaminante”, porque continúa resonando, especialmente en el cine, en las series, porque está allí como sustrato del policial, y en la narrativa que se está publicando en estos momentos. Nos interesa subrayar que nuestra principal definición respecto del policial es que exhibe una “matriz significativa de funcionamiento del mundo y de la búsqueda de la verdad” (Piglia, 1993, p. 101). Con esa premisa la pregunta es ¿qué mundo nos presentan estas novelas? La respuesta se apoya en dos aspectos: por un lado, es un mundo en el que prevalece lo espeluznante; por otro lado, la relación entre crimen y género sexual da lugar a dos tópicos transversales a las obras que constituyen el corpus: el femicidio y “mujeres que matan”. Las novelas leídas en clave del policial sustentado por el gótico producen una nueva representación de lo femenino, y a la vez presentan un modo de narrar que está permeado por lo siniestro, por lo raro y lo espeluznante, pero sobre todo está atravesado por una perspectiva de género instalada por las luchas del feminismo con el patriarcado.

PALABRAS CLAVE: Gótico, policial, género sexual, narrativa, Argentina.

ABSTRACT

In this contribution, we focus on the relationship between the gothic, crime fiction, and sexual gender. We pick up Cortázar’s expression when referring to the Gothic, “it’s like a slightly more contaminating stain” because it continues to resonate, especially in films, in series, existing there as the substrate of crime fiction, and in the narrative currently being published. We want to emphasize that our main definition regarding crime fiction is that it exhibits a “significant matrix of the functioning of the world and the search for truth” (Piglia, 1993, p. 101). With that premise, the question then is, what world do these novels present to us? We develop three essential aspects. On the one hand, it is a world where the horrifying prevails. On the other hand, the relationship between crime and sexual gender gives rise to two transversal topics in the works that constitute the corpus: femicide and “women who kill”. Novels read in the key to crime fiction supported by the Gothic produce a new representation of the feminine and, at the same time, present a mode of narration permeated by the sinister, the strange, and the horrifying, but above all, it is crossed by a gender perspective established by the struggles of feminism against patriarchy.

KEYWORDS: Gothic, Police genre, Sexual genre, Narrative, Argentine.

1. LA SUPERVIVENCIA DEL GÓTICO

Todo lector reconocería la relevancia que el relato fantástico ha tenido y aún conserva en la literatura argentina. No hace falta más que recordar el liderazgo de Jorge Luis Borges en el campo literario del siglo XX y su consecuente protagonismo¹ en la construcción de un canon que señalaría un mapa de lecturas y de escritura que ha trascendido hasta nuestros días, y que se ha enriquecido gracias al esfuerzo de la crítica. Como consecuencia de ese encuentro de crítica, escritura y lectura, la literatura fantástica adquirió un lugar de privilegio en el gusto literario; asimismo, constituye una marca relevante de la cultura argentina, pues resultó un contexto propicio para que el gótico, originado en Inglaterra hacia fines del siglo XVIII, alcance plena vigorización, aun cuando adquiere particularidades constructivas y valores representacionales diferentes a la par de haberse modificado en función de las expectativas del lector y de la dinámica del campo literario.

Se trata de un modo literario que se resiste “a las cárceles de la razón” (Negroni, 2009, p. 9) y que propone mundos en los que “por un instante las fronteras se borran” (Negroni, 2009, p. 13). Si bien se define por “la emoción del espacio” (Negroni, 1999, p. 139) para resultar inquietante o provocar terror, recurre a distintas estrategias que modifican la percepción del espacio y del tiempo en un contexto de recepción diferente. Entonces, las ramificaciones del gótico europeo en Argentina empiezan a formar parte de una sólida tradición crítica que ha demostrado no solo el impacto producido sobre el modo de leer, sino que también abrió una puerta a la reflexión acerca de la relación de lo gótico y lo fantástico.

En este sentido, amerita que recordemos que Pampa Aran (1999) señala que el origen de lo fantástico se encuentra en Europa con el apogeo de la novela gótica (1780-1790), y aparece como experiencia de lo insólito y de la existencia de un orden diferente que da forma estética al imaginario legendarizado por medio de la creación de mundos entrópicos y siniestros. Luego, también María Negroni (2009) establece un enlace similar entre lo fantástico y lo gótico cuando dice: “Leo la literatura fantástica de América Latina como una deriva de la literatura gótica” (p. 9). Por su parte, José Amícola (2003) se refiere al gótico como una especie dentro de la literatura fantástica

¹ Pampa Aran (1999) señala que, en 1940, con Borges y el grupo de escritores que lo acompañan (Bioy, Silvina Ocampo, entre otros) se encuentra el inicio de lo fantástico como género en el Río de la Plata, y luego serán Mujica Láinez desde 1937 y Marco Denevi desde 1960, quienes contribuirán a su desarrollo.

“cuya complejidad solo fue abordada con una seriedad que sólo el siglo XX estuvo dispuesta a concederle gracias a los descubrimientos freudianos” (p. 211). No obstante, en el origen de este debate se halla el conocido ensayo de Julio Cortázar² en el que identificó un repertorio de autores y señaló un modo de leer a partir de la presencia de lo gótico en la literatura rioplatense.

Ante este panorama, consideramos importante destacar que, por un lado, compartimos la posición de Pampa Aran (1999) cuando dice que examinar el problema de lo fantástico nos permite recuperar la interacción entre el discurso literario y otros discursos sociales, de allí su importancia para la crítica cultural. Por otro lado, nos interesan particularmente los postulados de Rosemary Jackson, quien, en la Introducción a su *Fantasy. Literatura y subversión* (1981), sostiene la premisa de que el fantástico literario nunca es “libre”, y en este sentido vuelve al contexto sociocultural que influye en la obra. Además, examina las condiciones y las posibilidades del *fantasy* como un modo literario, noción que le permite significar que este tipo particular de discurso literario no está atado a las convenciones de una época dada, ni indisolublemente ligado a un tipo dado de artefacto verbal, sino que, más bien, persiste como una tentación y un modo de expresión que atraviesa un rango completo de períodos históricos ofreciéndose como una posibilidad formal que puede ser revivida y renovada.

En este horizonte conceptual, Jackson (1981) enuncia tres tesis que a nuestro juicio resultan relevantes para nuestro trabajo. La primera sostiene que la literatura fantástica sugiere las bases sobre las cuales descansa el orden cultural, dado que se abre al desorden y la ilegalidad, a lo que está fuera de los sistemas de valores dominantes. Así, plantea una segunda tesis: lo fantástico rastrea lo no dicho y lo no visto de la cultura, lo que se ha silenciado, se ha hecho invisible, cubierto y hecho “ausente”. Sin embargo, su afirmación fundamental para nuestro tema es la tercera tesis, la cual sostiene que en tanto literatura de la “irrealidad”, el *fantasy* ha alterado su carácter a través de los años en consonancia con las nociones cambiantes de lo que constituye exactamente la “realidad”. El *fantasy* no tiene que ver con inventar un mundo otro, no humano; es decir, no es trascendental, sino con la inversión de elementos de este mundo re-combina sus rasgos constitutivos en nuevas relaciones para producir algo extraño, poco familiar y aparentemente “nuevo”, absolutamente “otro” y diferente. En este

² Vid. Cortázar (1994).

escenario, prevalece la premisa de que lo fantástico se constituye según el lector y la época, y que, como ocurre con todos los géneros, ha ido mutando.

El estudio del modo gótico ha potenciado el valor cultural de la literatura fantástica argentina, a la vez que constituye tanto un desafío para la reflexión teórica como una provocación a indagar sobre el espíritu de época que le dio origen y trascendencia. En este sentido, Fred Botting (1996) reconcomerá que “los excesos góticos, la fascinación por la transgresión, y la ansiedad sobre los límites y confines culturales continúan produciendo emociones y significados ambivalentes de deseo y poder en sus cuentos de oscuridad” (p. 2). En efecto, se trata de un concepto que Amícola (2003) completa llevándolo al terreno del campo literario cuando dice que, a pesar de las ideas dominantes de orden y la sobriedad propias del Iluminismo y su culto a la razón, la afición por el exceso y la transgresión de la novela gótica del siglo XVIII captó la adhesión de un público que no se sentía representado por el canon. El ensayo de Julio Cortázar (1979), por su lado, adquiere interés para nuestro propósito al identificar lo ominoso como característica esencial del gótico, porque habilita la lectura a partir del psicoanálisis freudiano. Según Freud (1992), lo ominoso es lo reprimido que retorna, vale decir, no es algo nuevo o ajeno sino familiar a la vida anímica; es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. Recuperando el concepto de Schelling, Freud dice que es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, sale a la luz.

Por su parte, el filósofo español Eugenio Trías (2006) reconoce a la noción freudiana que nos enseñó a leer la novela gótica bajo el prisma de lo siniestro, y entonces el horror ya no quedó limitado a la estrategia narrativa ni tampoco atado a los castillos, los bosques, los villanos y las jóvenes perseguidas, sino que se explicó como una categoría antropológica referida al deseo humano y a sus presunciones fundamentales. Si Freud puso de relieve la condición híbrida de lo siniestro, Trías la recrea y aporta un dato más: lo siniestro es condición y límite de lo bello. Es condición, porque sin su referencia el efecto estético no se produce, y también es límite porque lo siniestro en crudo, sin las mediaciones simbólicas, destruye el efecto estético.

José Birlanga (2015) asevera que “lo ominoso” ha contribuido a alterar, a ampliar y a problematizar los modos de ver y experimentar la recepción estética misma; por lo tanto, las implicancias son también morales y psicológicas. Luego, sostiene que del análisis de lo siniestro en el arte se desprende que no se ajusta a una visión clásica del

objeto estético, pero tampoco a una concepción informal de la cotidianeidad, y ello ocurre porque se funda en los resultados de dos visiones: una de carácter reflexivo y analítica, y otra física, inmediata, ocular e inconsciente. Así, funciona como unión de ambas visiones, como encuentro.

Esa ambivalencia sirve de justificación a su marginación, pues cuestiona la normalidad y la separación nítida entre sujeto y objeto. Tal marginalidad tiene un carácter positivo en el marco de la filosofía de la deconstrucción de Derrida, ya que es en el contraste entre lo familiar y lo extraño que se erige en visualizador de una verdad terrible que el espectador no es capaz de ver. De allí que se constituya en una alternativa al racionalismo, porque siempre emerge para demostrar que “[...] no solo no es posible agotar por completo el objeto, sino que lo que uno es capaz de percibir lo deja radicalmente insatisfecho” (Birlanga, 2015, p. 35).

En síntesis, Julio Cortázar (1994) contribuye a crear un modo de leer al observar la confluencia de lo fantástico, lo gótico y lo ominoso cuando identifica la dimensión de lo gótico³ en la literatura del Río de la Plata, de la cual dice que “[...] cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico [...] y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible” (p. 145). Asimismo, las razones de la persistencia del gusto por el gótico en la escritura y en las lecturas actuales es un motivo de investigación al que la crítica le ha dado diversas respuestas. Una de las explicaciones se desarrolla a partir de la noción de tropos de la espectralidad, en cuyo campo semántico ingresan el fantasma, el zombi, el monstruo y el vampiro, y en la actualidad incluye al *cyborg*; la otra está centrada en la concepción del gótico como un modo ligado a las emociones; y una tercera sostiene su supervivencia en los géneros literarios.

A la luz de nuestro corpus y siguiendo la argumentación de Rossi Braidotti (2005), entendemos que problematizar la condición humana a partir de su límite o de su otredad es una operación propia de la literatura gótica que, en estas novelas, alcanza existencia textual en el monstruo y en el zombi. En la misma dirección, creemos que el

³ Fred Boating (1996) sostiene que “[L]a difusión de formas y figuras góticas a lo largo de más de dos siglos hace que sea sumamente difícil la definición de una categoría genérica homogénea. Propiedades, énfasis y significados cambiantes abren la escritura gótica de manera tal que excede géneros y categorías restringidos a escuelas literarias o períodos históricos. La difusión de las categorías góticas a través de textos y de períodos históricos hace del Gótico una forma híbrida, que incorpora y transforma otras formas literarias tanto como desarrolla y cambia sus propias convenciones en relación a los más novedosos modos de escritura [...]” (p. 6).

pensamiento de Gabriel Giorgi (2007) aporta una perspectiva complementaria de esta idea cuando sostiene, refiriéndose al monstruo, que es una cuestión que se dirime en el marco de la biopolítica, pues son modos que permiten “trazar el contorno de las intersecciones entre la vida y la política y que muestras los modos en que la cultura desmonta algunas matrices por las cuales una vida se hace inelegible como humana” (p. 295).

Los monstruos lo son por su aspecto físico como lo hemos planteado anteriormente en el análisis de la imagen intolerable; sin embargo, entendemos que son las monstruosidades las que prevalecen y afectan a todos los personajes. Partimos del supuesto de que las figuraciones del horror descansan sobre figuraciones de lo humano en las que prevalecen las monstruosidades, porque el exceso y el desvío se halla sobre todo en las acciones y en la trama de causalidades que las impulsan. Estas causalidades no siempre son visibles, de allí que se convierten en espacios generadores de lo espeluznante (Fisher, 2015); asimismo, están fuera de la lógica de la razón, por lo que traen al texto lo siniestro. En efecto, las acciones siempre están dirigidas al otro y todos los personajes son capaces de realizar actos monstruosos; por lo tanto, afecta al cuerpo social.

La consecuencia de las monstruosidades es la deshumanización, porque no hay conciencia moral en quien las ejecuta y también porque desplaza la línea normativa entre lo animal y lo humano. Según Gabriel Giorgi (2014), lo animal se vuelve un umbral de exploración crítica toda vez que “[E]se animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea, la marca de un afuera inasimilable para el orden social [...] se vuelve interior próximo, contiguo [...] que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y sentidos” (p. 13); por consiguiente, tiene un signo político. Entonces, la animalización impugna la esencia de lo humano y evidencia los modos en que el biopoder traza las distinciones en la sociedad entre “las personas y las no-personas” (p. 25).

En cuanto al zombi, ha sido en las últimas décadas del siglo XX una figura recurrente para el cine de terror, con un mayor desarrollo en películas clase B, que mezclan diversos géneros y temas. En la tipología gótica, el zombi puede ser categorizado junto al vampiro como un “resucitado”, una designación medieval tomada por Bram Stoker (2007) para describir a las víctimas que estaban muertas clínica pero

no totalmente. Este estado tan enigmático “muerto y vivo” resulta una mezcla perfecta de dos esquemas de conocimiento diferentes, el de la medicina y el de la teología.

No obstante, el zombi tiene su propia historia asociada a la religión vudú de Haití. Los antropólogos han estudiado el significado de este mito en la primitiva cultura haitiana y Alfred Metreaux lo definió como “un cadáver viviente” (citado en Ellis, 2000, p. 206). Ellis se pregunta ¿qué es un zombi?, o bien ¿qué y cómo ha sido representado por la cultura occidental?; y sostiene que el zombi como el vampiro ocupan el primer lugar en las creencias populares incluso en la edad moderna, la era de la razón. Recuerda la historia de la esclavitud africana en las colonias americanas e invoca los movimientos de resistencia de los esclavos y lo que implicaron para la comunidad y los estados que han recibido ese legado. Ellis, además, agrega que el zombi como el caníbal han sido un dispositivo ideológico y retórico para demostrar y establecer la superioridad moral de la autoridad colonial civilizada sobre los esclavos bárbaros.

Por su parte, Paola Cortés Rocca (2009) lo define en relación con el fantasma y el monstruo, y afirma que los zombis no pertenecen al mundo de los fantasmas, sino que son pura corporalidad definida a partir de tres acciones: caminar, trabajar y hablar. En este sentido se ajusta a la figura del esclavo, ya que se trata de una corporalidad destinada al trabajo, pero lo inquietante es que actúa en contra de su voluntad; es más, no tiene voluntad porque no tiene conciencia de su situación.

El retorno de lo muerto a la vida no es el retorno de lo mismo sino de la imposibilidad de volver las cosas tal y como estaban. A diferencia del mito cristiano de la resurrección (Lázaro), el zombi es como el vampiro: el regreso a la vida representa el universo de lo inquietante, el trastorno de lo familiar. Las historias de los zombis son relatos que convocan a lo siniestro y que declaran la precariedad del estado de cosas que está acechado por la transformación; en suma, señalan el peligro del enrarecimiento del mundo conocido.

A su vez, el zombi cumple con las dos condiciones propias del monstruo: la anormalidad y el peligro. No solo irrumpe y altera el estado de cosas, también representa una amenaza; no obstante, lo monstruoso del zombi está más en lo que tiene de conocido que en la alteridad que provoca. De tal modo, es el blanco que toma el lugar del esclavo negro, es el muerto que no permanece en el más allá y viene al lugar

de los vivos; por eso, lo peligroso del zombi no es tanto lo que puede hacerles a los otros (su accionar), sino su existencia misma que parece recordarnos que el límite es precario y puede ser alterado en cualquier momento. En consecuencia, dice Cortés Rocca (2009) que puede pensarse como la imagen misma del “monstruo humano”, en el sentido que Foucault le ha dado, porque transgrede las leyes jurídicas, las de la sociedad y también de la naturaleza⁴. Por consiguiente, el zombi define una nueva tipología de lo monstruoso toda vez que, si bien implica un peligro, este no se constituye a partir de la pura diferencia, sino por una torsión dentro de lo humano. Aunque cabría precisar que dicha torsión tampoco convoca al mundo animal, sino una contaminación entre lo vivo y lo muerto.

Tal como ha quedado demostrado en este breve panorama, el gótico ha ido tramando un paisaje estético desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Por una parte, sus transformaciones y sus ramificaciones en los distintos géneros y prácticas del arte nos han obligado a pensar más que en un género, en el modo *gótico*⁵, porque se extendió como “una gangrena” (Negroni, 1999, p. 21) que se ha ido modificando en relación con los imaginarios culturales de cada época, y, sin duda, se fue acomodando a nuevos horizontes de expectativa y creando otros. Por otra parte, ha puesto el foco en las emociones. Así es como, el miedo, el terror y el horror modelizan para un lector/espectador contemporáneo un mundo en el que se han corrido las fronteras entre lo real y lo ficcional; además, se han puesto en cuestión las creencias que, basadas en la razón, determinaron los alcances de lo verosímil y del principio de identidad, y fundamentalmente se ha ampliado la concepción y la vivencia de lo humano. Hallamos en estas argumentaciones los fundamentos para pensar que las proyecciones del gusto por la escritura y la lectura del gótico descansan en el efecto emocional de una estética que, a través de lo sublime, libera toda suerte de objetos imaginativos y miedos instalados, al mismo tiempo que evoca las ansiedades culturales (Botting, 1996). Completando este escenario, la crítica cultural ha reconocido la supervivencia del gótico en los géneros literarios, y así Ricardo Piglia (2015) señalaba que existe una

⁴ Vid. Foucault (2007).

⁵ El modo en relación con la clase es particularmente menos preciso y claro. El modo nunca significa una forma externa, sino que siempre tiene un repertorio incompleto, tan solo implica una selección en la que la estructura externa se halla ausente. Es decir que un modo se anuncia mediante diversas señales: un motivo característico, una fórmula, un proporción o cualidad retórica. Luego los modos no coinciden con un género determinado, sino que pueden atravesar o estar presentes en diferentes géneros. Nos hemos ocupado más extensamente del tema en Goicochea (2016).

estrecha relación entre el género policial y la novela gótica, tema que desarrollaremos en los siguientes apartados.

2. LOS DOS FOCOS DE LECTURA

En esta contribución nos centraremos en la relación gótico, policial y género sexual. Ahora bien, retomemos la expresión de Julio Cortázar (1994), quien, al referirse al gótico, dice que “*es como una mancha un poco más contaminante*” (p. 4; énfasis nuestro) porque aún pervive en la literatura rioplatense y en distintas formaciones culturales. Esta expresión del escritor argentino fue un incentivo para preguntarnos ¿qué es lo que contamina? Y así advertimos sus derivaciones y ramificaciones no solo en la literatura, sino también en el cine, en las series, y observamos que está allí como sustrato del policial, particularmente en la narrativa que se está publicando en estos momentos en Argentina. Entonces, sostenemos que el gótico interviene en los usos y desvíos del género policial, tanto del policial clásico como del policial negro, y más precisamente que son las figuraciones del horror, las cuales descansan sobre la política cultural de las emociones como el miedo, el horror, el terror, lo espeluznante, lo abyecto, o las que “manufacturan” una subjetividad en el escenario cultural actual. Lo gótico se presenta como un prisma desde el cual se visibilizan otras facetas del mundo social, y, consecuentemente, surge un interrogante: ¿qué importancia tiene desde el punto de vista cultural que prestemos atención a su supervivencia en el género policial? En esta instancia es imprescindible citar a Ricardo Piglia (2015), quien, refiriéndose al policial, señalaba que:

[...] lo que tiene en común con el gótico es algo que podríamos llamar la seducción del mal. La tentación de la muerte. Porque en el gótico y en el policial está la idea de que hay un mundo más tenebroso que el mundo cotidiano (p. 164).

Más tarde, hará referencia a la expansión de la novela policial en el siglo XXI y dirá que “ha puesto en cuestión el predominio del thriller a la norteamericana y ha flexibilizado sus procedimientos siguiendo la ruta de los temores sociales” (2013, p. 9).

Es sobre este trasfondo teórico que analizamos los usos y desvíos del policial considerando siempre que estamos ante un nuevo espacio de lectura del género que, como dice Piglia (2013): “[...] afirma los clásicos presupuestos del relato de investigación y a la vez los renueva y los modifica” (p. 10). Es decir, novelas que no pertenecen al género; sin embargo, emplean ciertos elementos que ayudan a construir una historia sin que ello suponga la reproducción de la forma. Al respecto, ya anticipaba

Mónica Bueno (2018) que estamos ante un género que “[...] tiene una larga tradición en la literatura argentina. Esa tradición no solo tiene particularidades, sino que exhibe desvíos y usos propios” (p. 90).

Es así como a la hora de analizar nuestro corpus hemos tenido en cuenta los siguientes aspectos:

- Los tópicos: el crimen, el delito, la búsqueda de la verdad, la ley, las figuraciones de lo cadavérico
- Los roles y personajes: el investigador, la figura del criminal, las instituciones
- Los procedimientos y mecanismos estructurales: el secreto y el enigma
- La atmósfera: lo urbano y la configuración de una civil-barbarie.
- Las figuraciones del horror: lo ominoso, lo raro, lo espeluznante, lo macabro, lo abyecto, lo monstruoso
- El género sexual: las estructuras de la violencia y del patriarcado
- Las emociones: el miedo, el terror, el horror, “los temores sociales” en términos de Piglia (2015)

Asimismo, preguntarnos por esas renovaciones y modificaciones implica exponer un pensamiento situado acerca de esos temores sociales de lo raro, de lo espeluznante, de las modalidades de lo ominoso, de todo aquello que descoloca actualmente a la cultura y también subrayar dónde se localizan las emociones en la narrativa argentina de los últimos años. Con este horizonte, trazamos un mapa de lectura constituido por las novelas *Berzachussets* (2013) de Leandro Ávalos Blacha, *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, *Desarmadero* (2022) de Eugenia Almeida, y *Presas* (2023) de Mónica de Torres Curth. Nos interesa subrayar que la principal definición respecto del policial, más allá de los elementos que lo constituyen, es que exhibe una “matriz significativa de funcionamiento del mundo y de la búsqueda de la verdad” (Piglia, 1993, p. 101). Con esa premisa, entonces, surge la pregunta ¿qué mundo nos presentan estas novelas?

En nuestra respuesta pondremos el foco en dos aspectos que consideramos relevantes. Por un lado, es un mundo en el que prevalece lo espeluznante. Por otro lado, la relación entre crimen y género sexual da lugar a dos tópicos transversales a las obras

que constituyen el corpus —el femicidio y “mujeres que matan”— y que serán objeto de análisis en este artículo.

3. ACERCA DE LO ESPELUZNANTE

Retomamos la pregunta que da origen a esta lectura y que enunciamos anteriormente, ¿qué mundo nos presentan estas novelas? Afirmamos que se trata de un mundo ominoso donde lo cotidiano se vuelve extraño y peligroso, y al mismo tiempo es un mundo en el que prevalece lo espeluznante.

Sin olvidar que le debemos a Julio Cortázar que haya traído desde el psicoanálisis el término freudiano de lo ominoso para revelar su potencial en la literatura, y que luego, motivara la pregunta por la elaboración estética de lo siniestro, que descansa, según dice Eugenio Trías (2006), en “todo el surtido de teclas del horror” (p. 82), agregaremos que esta ficción diseña el terror también a partir de lo espeluznante.

Recordemos que Mark Fisher (2015) lo definió como un tipo particular de experiencia estética. No es un constructo literario o fílmico, sino una sensación que evocan ciertas novelas o películas; implica formas de especulación o de suspenso que están más allá de las presencias y las ausencias, y siempre está ligado a una falta. La falta de ausencia y la falta de presencia tiene que ver con lo desconocido; por eso, cuando algo se revela o se descubre, desaparece. Sin embargo, aclara que no todos los enigmas tienen que ver con lo espeluznante, sino solo aquellos que suponen una subjetividad, una percepción o una forma de conocimiento que van más allá de la experiencia corriente. El enigma central es quién o qué realiza la acción, es decir, el agente y su naturaleza. Así, Fisher (2015) se pregunta por qué es importante pensar sobre lo espeluznante y sostiene que:

[...] está muy relacionado con las fuerzas que rigen el mundo y nuestras propias vidas. Debería quedar especialmente claro a aquellos que vivimos en un mundo capitalista globalmente interconectado que tales fuerzas no son del todo accesibles a nuestra aprehensión sensorial. Una fuerza como el capital no existe en ningún tipo de sentido sustancial, pero es capaz de provocar efectos de casi cualquier tipo (p. 78).

Señalamos y analizamos en otra parte que lo espeluznante en esta narrativa se halla en la naturalización, la banalidad y la sinrazón del crimen; en lo estéril de la investigación junto a la perversa creación de los miedos sociales cuya fuente son los poderes paraestatales; en la cancelación del delito; en la clausura de la ley; en el desdibujamiento de la oposición víctima / victimario.

Estos enunciados expresan una negatividad semántica porque hablamos de cancelación, clausura, desdibujamiento, es decir, que la sensación de lo espeluznante se produce ante todo lo que no es, pero debiera ser, entre lo que el lector sabe por su memoria cultural y lo que encuentra en ese mundo representado en estas narrativas producidas en los últimos años.

La primera cuestión que consideramos importante es que las obras sobre las que versa esta contribución comparten un “tópico interdiscursivo dominante” (Angenot, 1998, pp. 72-74): el crimen. No obstante, y siguiendo la idea de Elvio Gandolfo (2017), creemos que no es el crimen lo que define al género policial, sino el delito.

Es menester en este punto distinguir los conceptos de “crimen” y “delito”, ya que en el uso cotidiano se los ha considerado sinónimos. Consideraremos la definición de “delito” como un acto intencional o negligente que se opone a lo establecido por la ley. Es una ofensa voluntaria o involuntaria en contra de otra parte que resulta la “afectada”. Un delito contempla los planos moral y legal; por lo tanto, cuando se comete uno se violan los derechos de alguien más, de ahí que los delitos sean penalizados mediante la ley. En cambio, la palabra “crimen” enfatiza en el carácter voluntario del acto, por lo que tiene un agravante moral además de la ilegalidad. Para Enrico Ferri (s.f.), el crimen es un acto que implica motivos individuales y antisociales que afectan la integridad social y alude a la conducta humana peligrosa, constituya delito o no, tanto de los casos en forma individual como de los fenómenos de masa. Así, el criminal es el sujeto que provoca un quebrantamiento a las reglas sociales, mientras que el delincuente es el sujeto activo de la infracción penal.

Entonces, es evidente que, desde esta perspectiva, el discurso literario ficcional se halla en diálogo con el discurso jurídico, con el discurso mediático y también con la tradición de la literatura argentina. En este sentido, recordemos que Josefina Ludmer (2017) ha considerado que el delito es un instrumento crítico que “[...] funda una cultura [...] para marcar lo que la cultura excluye” (p. 22). Según la crítica argentina, funciona como una *frontera cultural*, pero también es una frontera móvil e histórica para relacionar los diferentes campos: el estado, la política, la sociedad, la cultura y la literatura.

Estas definiciones proponen algunas claves de lectura de las novelas que constituyen nuestro corpus, ya que esta narrativa dialoga con el discurso jurídico, y al

poner en discusión la ley y la verdad, dan visibilidad a los micropoderes que circulan en la sociedad y generan estados de dominación que determinan los modos de subjetivación en nuestra cultura (Foucault, 1998).

La novela *Desarmadero* de Eugenia Almeida demuestra esta afirmación. El personaje principal de esta historia es Durruti, una figura temida y respetada de un barrio del conurbano. Su negocio son los autos robados, pero, sobre todo, es el orden que consiste en que nadie haga lo que él no aprueba, que la policía y el poder político, con quienes tiene un pacto, no rompan la organización delictiva.

El principio constructivo de la trama es *el malentendido*⁶, que finalmente resulta un enigma que el lector debe develar y que va descubriendo en el trayecto de lectura. Exige un lector cooperativo, porque es la propia historia la que está desarmada y es el lector quien tiene que re-armarla. Y justamente la revelación de que todas las muertes han sido provocadas por un malentendido es lo que produce lo espeluznante en esta obra. Mas aun cuando descubrimos que las acciones de Durruti tienen una motivación: es ladrón y asesino por necesidad, por defender a su hermano; sin embargo, en la comparación las fuerzas policiales y la justicia, también ladrones y asesinos, no tienen más motivación que el dinero y el poder.

En el universo narrativo, los matices, los detalles, las miradas, las preocupaciones de los personajes y las emociones son los indicios para que se revele la historia que el relato conserva y que da lugar al crimen, a la venganza, y también para que se descubra el malentendido que desencadena muertes inocentes.

Dos dispositivos contribuyen a revelar el secreto: el testimonio (de El Laucha) y el informe policial. El testimonio se presenta en un registro de lenguaje coloquial que entabla un diálogo con el lector, porque es el único interlocutor posible. Es crudo, por su simpleza, por su contenido humano, y es un recurso que recupera la historia perdida que el lector desconoce y debe reconstruir: la del abuso de El Nene. El horror ante la injusticia y el proceder de las instituciones del Estado, y a la vez la compasión por las

⁶ Recuperamos las definiciones de Jacques Rancière (2011) cuando sostiene que: “El malentendido literario decididamente no es una cuestión de ambigüedad del lenguaje es una cuestión de cuerpos y cálculo [...] tiene su política [...]. Por un lado, la literatura lee los signos escritos sobre los cuerpos, por el otro desliga los cuerpos de los significados con los que se lo quiere cargar [...]. La literatura es la verdadera vida que nos cura de los malentendidos, de la ficción amorosa y de la ficción política...” (pp. 67-68).

víctimas son emociones que reconfiguran la relación víctimas-victimario y relocalizan el mal y al culpable.

En cuanto al informe policial, revela la corrupción que está al servicio de encubrir un segundo secreto: el jefe de la organización delictiva es policía. Este componente responde en ese aspecto a la tradición del policial negro; sin embargo, estas novelas introducen cambios en la presentación de la trama del poder.

¿Quién es el asesino?, sería la clásica pregunta del policial. En el comienzo de la cadena de crímenes que esta novela relata se encuentra el Estado y sus agentes, que por acción o por omisión disuelven la ley. La consecuencia es la muerte materializada en los cadáveres que constituyen estrategias de resistencia ante la muerte ocultada⁷, la cual presenta la peligrosidad de la injusticia. La narración, por su parte, muestra cómo operan las formas del terror que han sido absorbidas por el cuerpo social.

Esta ficción configura un universo en el que no solo se desvían, sino que también se suspenden las condiciones esenciales del policial, y eso merece una lectura política y situada que excede al campo literario. No se puede evitar pensar que estas narrativas son producto de su tiempo, no son transhistóricas; y también es posible considerar que en este momento la ficción es pesimista y negativa, casi apocalíptica. Nos atreveríamos a adelantar que sí lo es en el plano argumental, pero cuando ponemos el foco en el efecto emocional, como el factor que diferencia a la ficción de otros discursos, se potencia otro sentido. Esta literatura señala el desvío y lo que ya no es, y así provoca la sensación de lo espeluznante. Mientras consiga ese efecto, estaremos en la misma senda que ya muchos han señalado acerca del poder de la ficción.

4. ACERCA DE LA RELACIÓN CRIMEN Y GÉNERO SEXUAL

El estudio de las novelas leídas en clave del policial sustentado por el gótico producen una nueva representación de lo femenino y presentan un modo de narrar que está permeado por lo siniestro, por lo raro y lo espeluznante, pero sobre todo está atravesado por una perspectiva de género instalada por las luchas del feminismo contra el patriarcado. En este marco, la lectura de la relación entre crimen y género sexual da

⁷ Adriana Musitano (2011), en *Poética de lo cadavérico*, lee la evolución de los modos en que en la sociedad se ha configurado la percepción de la muerte y ha identificado cuatro líneas: la muerte programada, la muerte negada, la muerte ocultada y la muerte extendida.

lugar a dos tópicos transversales a las obras que constituyen el corpus de la investigación: “mujeres que matan” y el femicidio.

De las “mujeres que matan”

En cuanto a la figura de “mujeres que matan” se encuentra en el conocido título del estudio de Josefina Ludmer (2017) que, como ella misma dice, se ocupa de “[...] el relato de las mujeres que matan hombres para ejercer una justicia que está por encima del Estado, y que parece condensar todas las justicias” (p. 373).

La autora nos cuenta que ellas aparecen a fin de siglo XIX en la literatura argentina junto con las prostitutas y las adúlteras, que son parientes cercanas de la *femme fatale*, y que ocurren entre los dos fines de siglo, esto es, entre dos modernizaciones por la globalización formando parte de una constelación de nuevas representaciones femeninas. Además, agrega que las mujeres que matan se diferencian nítidamente de las demás, porque son la contracara de las víctimas.

Su lectura sigue una cronología: Clara es la primera mujer que mata en el cuento; se trata de “La bolsa de huesos” de Eduardo Holmberg de 1896; la segunda es Susana en la obra de teatro *Saverio el cruel* de Roberto Arlt en 1936; la tercera es Emma Zunz de Borges de 1940. Y agrega:

Las que matan parecen polarizarse, simbólicamente y socialmente, entre “lo más” y “lo menos”: una belleza incomparable que se disfraza de estudiante universitario, una niña estanciera que se disfraza de reina loca, y una obrera que se disfraza de prostituta y de delatora (Ludmer, 2017, p. 382).

La cuarta obra que analiza es *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, texto en el que demuestra la polarización entre Raba, la sirvienta, que mata al policía padre de su hijo, y Mabel, la niña rica que la encubre. Y como representante de la última globalización se detiene en *La prueba* de Cesar Aira de 1992, obra en la que aparecen Mao y Lenin, y Marcia.

En esta cadena de cuentos de mujeres que matan halla torsiones o diferentes tipos de correlaciones con cierta “realidad”. La primera torción/correlación parece estar con coyunturas de ruptura del poder doméstico con ciertas irrupciones femeninas en la cultura argentina: las primeras universitarias, las primeras obreras, actrices, guerrilleras y otras que son las pioneras: “[...] la torsión que da vuelta esa ‘nueva realidad’ femenina y la cuenta ‘en ficción de delito’” (Ludmer, 2017, p. 387).

La segunda torción es de género para contar el cuento desde la que mata y así comprender el sentido de la justicia desde otro lugar. Ludmer (2017) sintetiza este exhaustivo análisis cuando afirma que:

Los cuentos de mujeres que matan, encadenados, constituyen en cada momento la puesta “en delito” de una representación femenina con poder, que no recibe justicia estatal. Pero según como se la lea, o como se la cuente, desde que yo (desde la víctima, desde el cronista, o desde la que mata), o según desde donde se mire la cadena, varía el sentido de la sustracción de la justicia estatal, porque en las que matan el género es el que decide el sentido de la representación [...]. Las que matan en los cuentos actúan “signos femeninos” (los de la histeria: pasión doméstica y simulación) y a la vez les aplican una torsión, porque se valen de los “signos femeninos” de la justicia, como el de “mujer honesta”, para burlarla y para postularse como agentes de una justicia que está más allá de la del estado, y que por eso las condensa a todas (pp. 389-390).

En cambio, el de las víctimas es el lado político de la cadena, porque son una serie de hombres que representaban el poder de la ciencia y la universidad, del comercio, la fábrica, la policía, la política local y los supermercados. Las “mujeres que matan” cortan de raíz ese poder. La cadena literaria, por las correlaciones y torsiones que traza (por su lado de ficción, de género y político) toca todo el tiempo la realidad: es cierta realidad, representada y leída “en ficción de delito femenino” (Ludmer, 2017, p. 391). Esta aseveración de la crítica es muy importante toda vez que habilita una lectura que con el impulso de anclaje (no de continuidad) se pregunte: ¿quiénes son estas mujeres que matan y cómo se relacionan entre ellas? ¿Por qué matan? ¿Cuál es el poder que cortan las mujeres de esta nueva narrativa si la pensamos en correlación con cierta realidad? Finalmente, se presenta una torsión del género literario, pues sostiene que los textos que forman la cadena se definen en relación con cierto realismo social, “más moderno y perverso”, y explica que: [...] lo que importa en los cuentos de las que matan es la reproducción de la imagen: lo que importa es la torsión de la representación de cierta ‘realidad’ [...] con la condición de que se ponga ‘en delito’ la representación femenina (p. 392).

Y en este punto también se genera un interrogante acerca de su impacto sobre la cuestión del género, porque nuestra investigación descansa sobre una premisa que es las derivaciones del gótico en esta narrativa y su supervivencia como sustrato del policial, lo que nos ha llevado a enmarcarnos en el género fantástico. Por ello, también esta correlación entre género sexual y género literario debería ser coherente con la idea de que estamos ante un conjunto de obras literarias de ficción que pertenece al género

fantástico, pero que, como hemos analizado en otra parte, se trata de un “fantástico que habla de lo real”⁸.

Sin duda, este ensayo de Ludmer es el punto de partida ineludible para analizar la narrativa actual. No obstante, es necesario frente a este corpus contemporáneo plantear un modo de leer que ponga en evidencia otras figuraciones de la mujer que producen otras correlaciones o torciones.

En primer lugar, la noción del patriarcado excede la perspectiva de que es una mirada o voz masculina la que participa en las figuraciones de la mujer, por lo que conviene recordar que, según sostiene Rita Segato (2010), no se confunde con ese nivel fáctico, sino que es entendido “como perteneciendo al estrato simbólico y en lenguaje psicoanalítico, la estructura inconsciente que conduce los afectos y distribuye valores entre los personajes del escenario social” (p. 14)⁹. Consecuentemente, esta narrativa nos alerta de que las posiciones jerárquicas se rigen por un orden que va más allá de la dicotomía de género.

En segundo lugar, desde una lectura en clave del policial sustentada por el gótico, produce sentidos a partir de las emociones, y en este caso, tal como anticipamos, enfatizamos en lo espeluznante para preguntarnos: ¿cómo participa lo espeluznante en las figuraciones de la mujer y en las relaciones con los poderes que enfrentan? Consecuentemente, en el cruce entre la perspectiva de género instalada por las luchas del feminismo con el patriarcado y la cuestión de los géneros literarios se gesta otro modo de narrar y de leer a las “mujeres que matan” en la ficción actual.

En el relato “Los monstruos”, que forma parte de la antología *Presas* de Mónica Torres Curth (2023), encontramos las definiciones que hemos transitado en nuestra investigación sobre el gótico. Por ejemplo, está el monstruo repugnante cuya monstruosidad se registra en el cuerpo, lo que provoca el asco y así crea lo siniestro del relato, y también están las monstruosidades de una madre que abandona y delega: “El segundo cambio ocurrió cuando se enfermó su padre [...] Vino a buscarlo una ambulancia [...]. Su madre decidió quedar con él y le dijo que se encargue que ya era

⁸ Vid. Goicochea (2021).

⁹ Recordemos que en el pensamiento de Rita Segato (2018a) disuelve la más antigua de las dicotomías varón/mujer que la cultura patriarcal ha codificado en términos específicamente sexuales y que situó sistemáticamente a las mujeres en el polo de la diferencia, entendida como inferioridad respecto de los hombres. Si bien el patriarcado es una estructura de relaciones entre posiciones jerárquicamente ordenadas que tiene consecuencias en el nivel observable, según sostiene, no se confunde con ese nivel fáctico.

grande, que era su hermana” (Torres Curth, 2023, p. 49); y la consecuencia, una infancia interrumpida: “Lo que más odio es que tuvo que dejar la escuela” (p. 49). Y luego, el cinismo con que se planifica el crimen: “Con galletitas engañó a los perros y a las gallinas y las encerró con ellas. No tuvo suerte con los gatos, pero no serían necesarios” (p. 49). El crimen fue su primera estrategia de liberación y la otra fue la desaparición: “Puso la llave en la cerradura y se fue. Nunca supo si habría muerto su padre. Mejor así” (p. 49).

En “Hielo en el pavimento”, relato que también forma parte de la antología *Presas*, se crea una atmósfera de encierro con estrategias discursivas como oraciones breves y la indicación del tiempo subjetivo: “ya casi no puede levantarlo”, “Lleva ya quince años así”, “Todos se fueron de la casa de una manera u otra” (Torres Curth, 2023, p. 91). Crea un ambiente de fatalidad mediante la descripción de un mundo paralelo que le pertenece a otros: el del niño que corta el césped, el de la enfermera joven que deja su trabajo para casarse; el de su marido que busca una vida lejos, o Julia su hija y sus vacaciones en Brasil, los vecinos que crecieron y se fueron del barrio. Se trata de una mujer presa de una maternidad asumida con culpa, como obligación y en soledad por el abandono que la subordina a la pobreza. La atmósfera de encierro crece en la media que avanza el relato, y el final y la estrategia de liberación es el suicidio junto a su hijo: “Estira la mano y agarra la del Benja, que está caído hacia adelante, que está dormido” (p. 106). Sin embargo, el final deja abierta la posibilidad del crimen: “Suelta la mano del Benja y sale del auto por la ventanilla” (p. 107); y reafirma la liberación: “y ella llora en silencio, como si pesara cuarenta kilos menos” (p. 107).

Volvamos ahora sobre los interrogantes que la crítica nos dejó: ¿quiénes son estas mujeres que matan y cómo se relacionan entre ellas? Son mujeres presas de obligaciones de cuidado, del espacio doméstico, de la maternidad, de las obligaciones que la institución familiar les impone y, ante todo, son mujeres solas que sufren el abandono. ¿Por qué matan? Matan para liberarse y para liberar a esos cuerpos que no tiene valor ni para los otros. ¿Cuál es el poder que cortan las mujeres de esta nueva narrativa si la pensamos en correlación con cierta realidad? Desde luego, el de la obligación y la responsabilidad que se les impone por otros, o por mandatos culturales; a su vez, corta con la responsabilidad del crimen porque el relato se encarga de justificarlo por lo que difícilmente se puede considerar un delito aun en términos jurídicos. ¿Cómo participa lo espeluznante en las figuraciones de la mujer y en las

relaciones con los poderes que enfrentan? Lo espeluznante está en el desajuste entre los acontecimientos y las atmósferas del interior y del exterior; la atmósfera de fatalismo creado por olores, gritos y un ambiente agobiante que crece dentro de la casa; y el enigma que consiste en una retención de información que solo se proporciona al final del relato.

De los femicidios

En relación con el femicidio, la *Historia Feminista de la Literatura Argentina* (2020) cuenta con un capítulo destinado al estudio de la narrativa del siglo XXI centrada en este tema que oficia de antecedente para este trabajo. La autora, Inés Kreplak, (2020) sostiene que la muerte de mujeres ha sido un tema recurrente en la literatura argentina del siglo XX y XXI. Sin embargo, actualmente han surgido otros modos de narrar estos hechos en función de los cambios producidos en el campo político. Con esta premisa, presenta su lectura diseñando un mapa en el que se lee esa temática y se centra en el cambio de la representación literaria de los asesinatos de mujeres a partir del auge de los términos “femicidio/feminicidio”.

La investigadora hace referencia a los antecedentes de esta temática en la literatura argentina desde *El túnel* de Sabato, (1948), *Rosaura a las diez* (1969) de Marco Denevi, *La intrusa* (1970) de Jorge Luis Borges, *El desierto y su semilla* (1998) de Jorge Barón Biza y *Una chica de provincia* (2007) y *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada. Asimismo, señala que las novelas *La inauguración* (2011) de María Inés Krimer y *Las extranjeras* (2014) de Sergio Olguín son modalidades contemporáneas del policial negro que “generan cambios en el modo de visibilizar la violencia y la trama del poder paraestatal que se esconde tras la explotación sexual, la violación y el asesinato de mujeres” (Kreplak, 2020, p. 159).

Resulta también muy valioso como antecedente para nuestro trabajo su aporte respecto de la temática de los femicidios y el género fantástico; así como su análisis de *Pequeña flor* (2015) de Iosi Havilio y *La muerte lenta de Luciana B* (2007) de Guillermo Martínez. Se detiene en *La virgen cabeza* (2019) de Gabriela Cabezón Cámara para señalar que estos crímenes exceden el marco jurídico e instalan tanto la justicia por mano propia como la construcción de una “sociedad diversa y con otro orden religioso, sexual y familiar” (Kreplak, 2020, p. 166).

Finalmente, asevera que *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez es un texto que resulta paradigmático en tanto las mujeres abandonan el lugar de víctimas y demuestran que “el camino hacia la disolución del patriarcado no solamente incluye el agenciamiento sino también el armado de una comunidad” (2020, p. 169), mientras que *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes y *Rota* (2017) de Púber representan un cambio de época porque incorpora la perspectiva de la hija de víctimas de femicidio.

Estos textos no pueden ser leídos por fuera de los hechos que han captado en los últimos años a la escena pública en la que asistimos a una explosión¹⁰ del orden cultural y de la violencia género¹¹, fenómenos que evidencian cómo nuestra cultura construye al otro diferente (minoría, subalterno) representado en este caso en la mujer.

La antropóloga Rita Segato (2010) ha dado una explicación a este fenómeno poniendo el foco en el Patriarcado, que es el que sustenta nuestros actos y sobre el que se apoya la violencia estructural de la sociedad; una violencia que se ha canalizado en las minorías y, por ende, en las mujeres. No solo identifica al otro cultural, sino que Segato aporta la idea de la existencia de una “pedagogía de la crueldad” asociada a una “violencia expresiva”. Dice al respecto:

Al hablar de la pedagogía de la crueldad no podemos olvidarnos de mencionar a los medios masivos de información [...]. Los medios nos deben una explicación sobre por qué no es posible retirar a la mujer de ese lugar de víctima sacrificial, expuesta a la rapiña en su casa, en la calle y en la sala de televisión de cada hogar, donde cada uno de estos feminicidios es reproducido hasta el hartazgo en sus detalles mórbidos por una agenda periodística que se ha vuelto ya indefendible e insostenible¹² (p. 4).

La pedagogía de la crueldad que se ejerce a través del discurso mediático contribuye a crear una atmósfera de miedo, y es en este sentido que apelamos nuevamente al pensamiento de Iuri Lotman (2008). Recordemos su distinción entre los miedos que pueden ser motivados cuando hay un peligro objetivo y bien identificado que amenaza a una sociedad, como la guerra o una pandemia, y los miedos que pueden presentarse como inmotivados cuando la amenaza es una construcción cultural creada.

¹⁰ Remito a la noción de *explosión* de Iuri Lotman (1999) y su hipótesis de que es un fenómeno constitutivo de las fluctuaciones de los sistemas culturales. Es un hecho cuyo dato espacio-temporal podemos conocer, trae aparejado un proceso de cambio estructural, la transformación del sentido de lo real hasta entonces conocido, vale decir que desarrolla un nuevo e intenso proceso de metaforización (Barei, 2014).

¹¹ Podría identificarse con un hecho puntual que la materializa para que no quede ni en el plano privado ni en la abstracción teórica: la marcha *Ni una menos* como el fenómeno social y colectivo que le dio visibilidad a una práctica que es histórica (la tercera marcha se realizó el 3 de junio de 2017).

¹² Vid. Gago (2015).

Así, “[E]n esta situación surgen destinatarios mistificados, construidos semióticamente: no es la amenaza la que provoca miedo sino el miedo el que crea la amenaza” (p. 12).

Sin embargo, la ficción con sus estrategias plantea una salida, la que Nora Domínguez (2018) confirma cuando dice que “[E]l cuento trabaja el pasaje de la historia singular a la acción colectiva como un hecho que se va dando espontáneamente pero que requiere a poco de comenzar de una cierta organización” (p. 38).

No es este un dato menor si atendemos al planteo de Segato (2018b) acerca de concebir y diseñar *contra-pedagogías* de la crueldad capaces de trabajar la consciencia de que solamente un mundo vincular y comunitario pone límites a la cosificación de la vida, y que la experiencia histórica de las mujeres podrá sentar el ejemplo de otra forma de pensar y actuar colectivamente.

Los relatos reunidos en *Presas* evidencian esa experiencia, sobre todo si se lee el trasfondo de las historias narradas en *Nosotras somos ellas* (2022), obra de Mónica de Torres Curth y cuya autoría comparte con Laura Méndez y Julieta Santos. La misma autora, en sus notas, aporta esta referencia que nos lleva a hechos históricos como el avance del Estado argentino sobre la Patagonia, su poblamiento con la inmigración o la dictadura militar.

El título *Presas* presenta un campo semántico que merece atención: es sinónimo de prisioneras. Un segundo significado alude a la carne para un depredador o para ser comida. En los relatos que forman el libro hay una confluencia de ambos conceptos en las figuraciones de la mujer, motivo por el que se constituye en un “tópico interdiscursivo dominante”: ser presa es una condición de las mujeres, un destino que se proyecta de madres a hijas al que se resiste con la muerte o la desaparición.

Por su parte, el espacio y la naturaleza no son un escenario sino protagonistas. Así es como “la pampa hostil y salvaje” (p. 87), “El horizonte” (p. 81), “lo doméstico” (p. 63) o “el alambrado” (p. 87) materializan la condición de las mujeres prisioneras. El plural es deliberado porque son blancas cautivas (*La cautivita*, *El camino de ida*), negras esclavas (*La negra Juana*), niñas criollas (*El regreso*), indias y mulatas vendidas (*La niña*), e inmigrantes europeas (galesas) que sufren el desarraigo y el sacrificio del sometimiento a la vida doméstica y al destino de la maternidad (*Algo tiene que haber detrás del alambrado*).

La descripción de los ambientes y de la atmósfera de las costumbres de cada relato da cuenta de una temporalidad que quiebra la cronología propia del tiempo histórico. Por tal razón, el pasado y el futuro se inscriben en el presente, pues a través de esas mujeres presas hay una única historia de despojos, de dolor, de ausencias. Todas tienen una condición: son sacadas de su lugar (de su territorio, de su país, de su casa), son alejadas de la madre y condenadas a la soledad por el abandono o a ser prisioneras por la violencia o la obligación, o a ser subalternas de un hombre abusador.

El cuento “Decime que me amas” narra un femicidio en tercera persona, pero desde la perspectiva de la protagonista. Expone sus deseos, sus miedos, sus debilidades y también su condición; prisionera en el espacio doméstico, abusada y violentada por el marido. También muestra la debilidad y la condición de la mujer indefensa, sola y aislada de todo vínculo. Es el patriarcado como estructura de pensamiento el que expone a la mujer a esta situación de violencia y que se advierte en el casamiento, en la madre que dice que es afortunada porque ha encontrado un hombre bueno que la quiere o en su propio modo de pensar en su obligación hacia él y luego el miedo. La única liberación posible es escapar, desaparecer. El femicidio solo se detecta por un indicio: el rosario que estaba debajo de la cama y que su madre le había regalado se encuentra el auto del marido que simula buscarla. El final de la historia le revela al lector el destino de la protagonista. La historia no habla de justicia o de búsqueda de la verdad, solo plantea contundentemente la violencia doméstica que se ejerce sobre la mujer, y los indicios orientan al lector para reconocer el femicidio, pero silencia las reacciones de la sociedad. Lo espeluznante del relato está justo en ese silenciamiento y en la exposición explícita de cómo el pensamiento patriarcal va enhebrando las relaciones y los roles sociales. ¿Quién es el asesino? El texto responde presentando una cadena de responsabilidades en la familia, en la vecina y finalmente en el marido; en efecto, el crimen invisibilizado nunca se transformará en delito.

5. REPRESENTACIONES DE LO FEMENINO

Estas novelas leídas en clave del policial producen una nueva representación de lo femenino y muestran un modo de narrar que está permeado por lo siniestro y lo espeluznante, pero, sobre todo, atravesado por una perspectiva de género instalada por las luchas del feminismo contra el patriarcado. Para demostrar esta hipótesis, vuelvo sobre *Berazachussets*, novela en la que lo gótico y el género confluyen. Advertimos que posee una estructura narrativa en la que las historias paralelas quiebran la linealidad y el

desencadenante del proceso es el hallazgo de Trash, una mujer obesa y *punk* que pronto se revela como una zombi caníbal a la que cuatro maestras viudas y jubiladas encuentran en el bosque e incorporarán a su cofradía. La tensión crece a medida que todos esos personajes conforman una galería de *freaks* cuya monstruosidad ilustra muy bien la idea de un fantástico que habla de lo real, ya que los acontecimientos muestran los abusos, las ambiciones, el individualismo, los excesos del poder político y económico, la corrupción y, en simultáneo, la alienación, la resignación y los temores sociales propios del conurbano.

La configuración del universo ficcional se organiza en torno a cuatro cadáveres que son resultado de crímenes cometidos directa o indirectamente por mujeres: el falso chama asesinada por Susana; Esteban, por el guardaespaldas del alcalde inducido por su propia madre; la madre del portero del edificio y Sandra asesinadas ambas por Milka. Todos son acontecimientos pergeñados o ejecutados por mujeres: matan a sus maridos, a sus hijos, a las esposas y a las ancianas (estas caracterizadas con el estereotipo de las “brujas”). En suma, son “mujeres que matan” y naturalizan la práctica del crimen, y en este gesto lo ubican en un plano amoral por fuera del delito.

Esta novela desplaza la pregunta de ¿quién lo hizo? y nos obliga a cuestionarnos por las motivaciones y por lo que representan sus víctimas. Se mata por dinero, por una propiedad, para librarse de un marido violento o para obtener beneficios siempre personales e individuales. El crimen no recibe más castigo que el fracaso y un mensaje que sobrevuela el texto es que el patriarcado está más allá de las condiciones de género sexual. Entonces, aquí adquiere sentido la dimensión que tienen las palabras de Rita Segato (2010) cuando habla de *un imaginario patriarcal que constituye la estructura de la violencia* y también se abren una perspectiva de análisis de las masculinidades que se esbozan en personajes estereotipados y caricaturizados. Un tema que no podemos explorar en este trabajo, pero que dejamos enunciado al considerarlo relevante.

En esta obra, los cadáveres se ocultan o se hacen desaparecer, pues, si no hay evidencia, no hay crimen, y a la vez dejan de ser cuerpo para ser carne de la que se alimenta la zombi. Solo un cadáver se menciona, y es resultado de un femicidio: el de Susana, una mujer violada, asesinada y cuyo cuerpo es abandonado en el bosque. Es el único que recibe un tratamiento dentro de la norma social. Así es que, mientras en el espacio interior de la funeraria se encuentra el cuerpo solitario y tiene lugar allí un ritual, en el espacio exterior se desarrolla una marcha donde los cuerpos, uno junto al

otro¹³, le dan visibilidad al crimen como una forma de protesta. Ese es el único cadáver que convoca a la búsqueda de justicia, el que trae al texto la narración de un femicidio y el único episodio que se cuenta en clave policial y de denuncia.

Luego, la violencia y las distintas formas en que mueren las mujeres o las estrategias narrativas que sorprenden al lector (como la sorpresiva participación del canillita Mario en la violación de Susana) son recursos que provocan lo espeluznante y que contribuyen a crear un universo en el que se ha suspendido la ley en el plano biológico, moral y jurídico. En ese orden, el texto parece decir que hay un solo camino para la lucha política, y que es colectivo y en “asamblea”.

Un mensaje similar leemos en *Cometierra* de Dolores Reyes, novela sobre el asesinato y la desaparición de mujeres. Ambos hechos que constituyen crímenes, pero que no se investigan; solo interesan a las familias y a las madres que ni siquiera buscan justicia o culpables, sino tan solo un cuerpo. La protagonista, Cometierras, es una adolescente que tiene un don, pues comiendo un puñado de tierra puede darles respuesta en esa búsqueda. Ella misma ha sufrido la orfandad por el femicidio de su madre asesinada por su padre, y luego también el de su maestra, Ana, secuestrada, violada y asesinada. Silvia Barei (2020) destaca este personaje y dice que vuelve como un fantasma:

[...] que no solo puede vincularse a tradiciones góticas en tanto sujeto que revive como fantasma su propio calvario, sino que suma una lectura política de los cuerpos (violentados, torturados) y los espacios (marginales, empobrecidos), algo del orden de lo colectivo atravesado por las violencias sociales y por vidas desechables y a la intemperie (p. 48).

Gracias a su don, la joven encuentra los cuerpos, aunque nadie busca culpables. Solo un policía protagoniza esta historia, pero también es un policía muy particular, ya que como la misma Dolores Reyes dice: “[...] él ve el límite de la institución, sabe que a la institución no le interesa investigar los casos de chicas desaparecidas o muertas y por eso, también recurre a ella” (citado en Pomeraniec, 2019, s/p). No es el relato del crimen ni la búsqueda de justicia lo que activa a la narración; antes bien, la precariedad y la precarización de las vidas humanas, la resignación ante el dolor de la pérdida, el desamparo, la incertidumbre de la búsqueda y la esperanza en un poder sobrenatural que está muy lejos de cualquier factor institucional.

¹³ Vid. Butler (2017).

Esta novela es una clara evidencia de lo que indica Silvia Barei (2020) al referirse a la narrativa argentina actual:

Se escriben relatos cuyo centro es el asesinato, el delito, el feminicidio y el infanticidio, la vida al margen y, sin embargo, no son novelas policiales, tampoco híper realistas y se colocan muchas veces en los bordes de los géneros. Porque no se escribe para denunciar el delito, por otra parte, explicitado en los periódicos, sino para relatar la experiencia social de lo ominoso (p. 41).

6. LOS TEMORES SOCIALES

En este itinerario hemos presentado relatos cuyo centro es el crimen, la violencia, la muerte, el asesinato, pero que se colocan muchas veces en los bordes de los géneros y, por lo tanto, reclaman una lectura situada de los desvíos que estas narrativas producen con respecto a la tradición del policial en la literatura argentina.

En este sentido, es central el presupuesto Ricardo Piglia (2015) del que hemos partido, de que novelas que no pertenecen al género, sin embargo, hacen uso de ciertos elementos que ayudan a construir una historia sin que ello suponga la reproducción de la forma. En los casos analizados aquí, los tópicos como el delito, el enigma, la búsqueda de la verdad o la ley se constituyen en una falta sin que ello anule el crimen, lo que genera una interrogante acerca del género y su significación en el entorno cultural de los últimos años. En esta dirección, nos interesa subrayar la pregunta respecto del contenido social y ético de estas narrativas actuales que, a partir de esa falta, producen una experiencia estética de lo espeluznante. Asimismo, desafían las expectativas del lector, razón por la que el vínculo se vuelve inquietante no solo por lo emocional, sino también porque son narrativas provocativas y cuestionadoras que instalan un interrogante sobre un fantástico que habla de lo real.

Entonces, resuenan fuertemente las palabras de Silvia Barei (2020) que responden a una pregunta reiterada en el campo literario: ¿para qué se escribe? Y la propia autora ensaya una respuesta: “para relatar la experiencia social de lo ominoso” (p. 41). Esa es una respuesta contundente que nos habilita a redefinir lo ominoso en nuestro tiempo y a concluir que esta literatura evidencia los temores y los terrores sociales; ¿y cuáles son? En este recorrido en el que hemos planteado la relación entre el gótico, el policial y el género sexual, se ha ido revelando, por un lado, que están inscriptos en la experiencia de las mujeres, y, por otro lado, que tienen origen en la configuración del poder que penetra el tejido social y señala que no es posible salir de la violencia, dado que el relato se

construye desde el poder del Estado, el poder económico y el poder del varón. No obstante, sus raíces se encuentran en la crueldad sustentada sobre la dominación del capitalismo y del patriarcado que produce la precarización de la vida humana.

En síntesis, concordamos con la consigna de Julio Cortázar (1994) de que “seguimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente” (p. 151), pues estamos ante narrativas que crean un nuevo proyecto gótico a partir de un desplazamiento de los componentes propios del género policial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÍCOLA, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica vs novela de educación*. Beatriz Viterbo.
- ANGENOT, M. (1998). *Interdiscursividades. De hegemonía y disidencias*. Universidad Nacional de Córdoba.
- ARAN, P. (1999). *El fantástico literario: aportes teóricos*. Narvaja Editor.
- BAREI, S. (ed.) (2014). *Iuri Lotman in memoriam*. Universidad Nacional de Córdoba.
- BAREI, S. (2020). Dolores Reyes, *Cometierra*. La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente. En Adriana Goicochea (comp.), *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual* (pp. 37-44). Mariano Blanco.
- BIRLANGA, J. (2015). Lo siniestro. Estética y cultura visual. *Herejía y Belleza. Revista de Estudios Culturales sobre Movimiento Gótico*, (3), 9-27.
- BOTTING, F. (1996). *Gothic*. Routledge.
- BRAIDOTTI, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ediciones Akal.
- BUENO, M. (2018). El Comisario Croce: la forma del policial de Ricardo Piglia. *Artigos • Alea*, 20(1). <https://doi.org/10.1590/1517-106X/201820190109>
- BUTLER, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- CORTÁZAR, J. (1994). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. En *Obra crítica/3* (ed. a cargo de Saúl Sosnowski) (pp. 79-87). Alfaguara.
- CORTÉS ROCCA, P. (2009). Etnología ficcional. Brujos, zombis y otros cuentos caribeños. *Revista Iberoamericana. Monstruos y biopolítica*, 75(227), 333-347.

- DOMÍNGUEZ, N. (2018). Entre lo singular y lo colectivo. *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 27(36), 35-45.
- ELLIS, M. (2000). *The history of gothic fiction*. Edinburgh University Press.
- FERRI, E. (s.f.). *Sociología criminal*. Centro Editorial de Góngora.
- FISHER, M. (2015). *Lo raro y lo espeluznante*. Editorial Alpha Decay.
- FOUCAULT, M. (1998). *Vigilar y castigar*. Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (2007) *Los anormales* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica,
- FREUD, S. (1992). Lo ominoso. En *Obras Completas. Tomo 17* (pp. 215-251). Amorrortu.
- GAGO, V. (2015). La pedagogía de la crueldad. [Entrevista a Rita Segato]. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9737-2015-05-29.html>
- GANDOLFO, E. (2017). *El libro de los géneros recargado*. Blatt & Ríos.
- GIORGI, G. & RODRÍGUEZ, F. (comps.) (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Paidós.
- GIORGI, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna cadencia.
- GOICOCHEA, A. L. (2016) (comp.). Literatura gótica, literatura sin fronteras. En *Exceso y transgresión: migraciones del modo gótico* (pp. 13-34). Etiqueta Negra.
- GOICOCHEA, A. L. (2021). *La narrativa oscura Mariana Enríquez y la cadena infinita*. Dunken.
- JACKSON, R. (1981). *Fantasy. Literatura y subversión*. Methuen & Co.
- KREPLAK, I. (2020). De intrusas a mujeres ardientes. Narraciones sobre femicidios. En Laura Arnés, Nora Domínguez & María José Punte, *Historia feminista de la literatura argentina* (pp. 151-173. EDUVIM.
- LOTMAN, I. (1999). *Cultura y explosión*, Gedisa.
- LOTMAN, I. (2008). Caza de brujas. La semiótica del miedo. *Revista de Occidente*, (329), 5-33.
- LUDMER, J. (2017). *El cuerpo del delito. Un manual*. Eterna Cadencia Editora.
- MÉNDEZ, L.; TORRES CURTH, M. de & SANTOS, J. (2022). *Nosotras somos ellas. Cien años de historia de mujeres de la Patagonia*. EDUCO.

- MUSITANO, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de finas del siglo xx*. Comunicarte.
- NEGRONI, M. (1999). *Museo Negro*. Norma.
- NEGRONI, M. (2009). *Galería fantástica*. Siglo XXI.
- PIGLIA, R (1993). *Crítica y ficción*. Universidad del Litoral.
- PIGLIA, R. (2013). Prólogo. En María Angélica Bosco, *La muerte baja en el ascensor* (pp. 9-11). Fondo de Cultura Económica.
- PIGLIA, R. (2015). *La forma inicial*. Eterna Cadencia.
- POMERANIEC, H. (2019). Dolores Reyes y la historia de Cometierra, la mujer que tiene el don de saber dónde están los seres queridos que faltan. *Infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2019/05/26/dolores-reyes-y-la-historia-de-cometierra-la-mujer-que-tiene-el-don-de-saber-donde-estan-los-seres-queridos-que-faltan/>
- RANCIÈRE, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- SEGATO, R. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo.
- SEGATO, R. (2018a). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo.
- SEGATO, R. (2018b). *Contra- Pedagogías de la crueldad*. Prometeo.
- STOKER, B. (2007). *Drácula*. Gradifco.
- TORRES CURTH, M. de (2023). *Presas*. Ediciones de La grieta.
- TRÍAS, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Ariel.