

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 8, Número 1, Jan.-Jun., 2019

“EN SUEÑOS VEO LOS CRÍMENES”: FEMINICIDIO,
FICCIÓN Y AGENCIAMIENTO



“EN SUEÑOS VEO LOS CRÍMENES”: FEMINICIDE,
FICTION AND AGENCY

MARTIN A DE MAURO RUCOVSKY
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, Argentina

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 29/04/2019 • APROVADO EM 29/05/2019

Abstract

An excessive overflow of violence is what marks the recent cultural imaginary around the figure of femicide. A type of systematic and sustained violence on feminized bodies but also a doing on bodies, a detailed and precise technique in the act of giving death is what defines a type of genocide that is framed from vulnerability and exposure selective body. In the following pages we are going to consider a textual series that goes from *Chicas Muertas* (published in 2014) from the Argentinean Selva Almada to “Las cosas que perdimos en el fuego” by the Argentine Mariana Enriquez (appeared in 2016). These specific scenes want to follow or formulate a possible series around the axis from which it starts: what defines this genocidal drift-linked to the precise ways of patriarchal violence and the management of death through the destruction of bodies- that live in the processes of precarization of life?

Resumo

Un desborde excesivo de violencia es lo que marca el imaginario cultural reciente alrededor de la figura del feminicidio. Un tipo de violencia sistemática y sostenida sobre los cuerpos feminizados pero también un hacer sobre los cuerpos, una técnica detallada y precisa en el acto de dar la muerte es lo que define un tipo de genocidio que se trama a partir de la vulnerabilidad y la exposición corporal selectiva. En las páginas siguientes vamos a considerar una serie textual que va desde Chicas Muertas (publicado en 2014) de la argentina Selva Almada hasta Las cosas que perdimos en el fuego de la argentina Mariana Enriquez (aparecido en 2016). Estas escenas puntuales quieren seguir o formular una serie posible en torno al eje del que parte: ¿que es lo que define esa deriva genocida -vinculada a los modos precisos de la violencia patriarcal y a la gestión de la muerte a través de la destrucción de los cuerpos- que habita en los procesos de precarización de la vida?

Entradas para indexação

KEYWORDS: Precarization. Contemporary fictions. Selva Almada. Mariana Enriquez

PALAVRAS CHAVE: Feminicidio. Precarización. Ficciones contemporáneas. Selva Almada. Mariana Enriquez

Texto integral

“En sueños veo los crímenes”: Feminicidio, ficción y agenciamiento

El 2 de mayo de 2005, desapareció Edith Aranda Longoria, de 22 años, mientras caminaba en el centro de aquella urbe. A la fecha nada se sabe de ella. El mismo día, fue allí secuestrada Airis Estrella Enríquez Pando en una calle cercana a su casa. Se halló el cadáver el 15 de mayo dentro de un recinto de plástico relleno de cemento. Sufrió ataque y mutilaciones sexuales. Tenía 7 años de edad. Hubo en el origen un deslizamiento fuera de los límites.

Sergio González Rodríguez - Huesos en el desierto (2002)

Hubo en el origen un deslizamiento fuera de los límites, como escribe Sergio González Rodríguez a propósito de los crímenes por feminicidio en Ciudad Juárez (Chihuahua, frontera norte de México). Lo subrayemos, un desborde excesivo de violencia es lo que marca el imaginario cultural reciente alrededor de la figura del feminicidio. Un tipo de violencia sistemática y sostenida sobre los cuerpos

feminizados pero también un *hacer sobre los cuerpos*, una técnica detallada y precisa en el acto de dar la muerte es lo que define un tipo de genocidio que se trama a partir de la vulnerabilidad y la exposición corporal selectiva. *Deslizamiento fuera de los límites*, lo que nos señala es una ruptura en el imaginario social, un exceso en el uso de la violencia y una recurrencia irrefrenable, acaso un deslizamiento más allá de los espacios de inscripción de la muerte y la vida, del cadáver y de los vivos, los sobrevivientes. Es sobre ese fondo, ese horizonte de saber y de percepción de lo viviente, desde donde se hace visible que las garantías de reproducción y supervivencia de la vida no están dadas (Perez Oroz, 2014:34). Porque sabemos, la precariedad se conjuga (por principio) en precariedad femenina y esa es, la *deriva genocida* que constituye al feminicidio: explotar la exposición y entrega hacia los otros, exponer los cuerpos feminizados a la violencia, el desamparo, el abandono y la desprotección de modo selectivo e inducido, reducir toda persona a cuerpos-cadáveres-cosas, aleccionar a través de la punición, restablecer un orden de cosas a través del homicidio, decidir y gestionar sobre esa vida precaria.

Entonces, si la biopolítica incluye necesariamente una lógica de muerte, su reverso constitutivo y complementario, la tanatopolítica, una *deriva genocida de la precariedad* atraviesa las lógicas de la violencia en el presente latinoamericano y que hace de la destrucción de los cuerpos una de sus operaciones centrales.

La violencia feminicida que se alberga en los procesos de precarización, esa violencia decíamos, es una *política del cadáver* pero también es una política de la exposición corporal selectiva, un ordenamiento político de los cuerpos feminizados. Y ese ordenamiento se realiza sobre la base de una matriz normativa fuertemente patriarcal. Precisamente, el reparto sensible de esa vulnerabilidad corporal feminizada determina el grado de exposición y entrega de acuerdo a códigos y normas masculinas heteropatriarcales, mandatos y estereotipos de género heredados, pero el grado de vulnerabilidad y exposición responde también a racionalidades de gobierno heterogéneas, sobre agencias de estatalidad en retirada y sobre agentes y actores múltiples.

En las páginas siguientes vamos a considerar una serie textual que va desde *Chicas Muertas* (publicado en 2014) de la argentina Selva Almada hasta *Las cosas que perdimos en el fuego* de la argentina Mariana Enriquez (aparecido en 2016). Estas escenas puntuales quieren seguir o formular una serie posible en torno al eje del que parte: ¿que es lo que define esa deriva genocida -vinculada a los modos precisos de la violencia patriarcal y a la gestión de la muerte a través de la destrucción de los cuerpos- que habita en los procesos de precarización de la vida? ¿qué puede saber lo estético sobre el feminicidio y la precariedad feminicida? Materiales muy heterogéneos que funcionan como artefactos de lectura y por ello, gravitan alrededor de un régimen de sensibilidad dislocado o un régimen desplazado (escribe Sergio Rodríguez). Sobre una cierta sensibilidad de los procesos de precarización de la vida (como *sensorium* de lo real) trabajan estos materiales, esto es, un tipo de violencia desmesurada que se expande y desplaza los límites, algo de esa vibración perceptible y las marcas de época, es lo que logran captar estos textos. Feminicidio y ficción, exterminio y precariedad, genocidio y resistencia son los pares que componen esta serie, pero también los registros y los

procedimientos formales en los que se leen un ordenamiento político de los cuerpos.

Así, en los desplazamientos y recorridos que ilumina esta serie textual vamos hacer foco en dos momentos particulares. En un primer momento, el texto de Selva Almada, la racionalidad de gobierno y el vector genocida de la precariedad se muestra a nivel de los cuerpos, de la vida y las biografías del feminicidio. Ubicado en una geográfica disgregada (pueblos de provincia del interior de Argentina) y en un recorte temporal-histórico anómalo (los estertores finales de la dictadura militar y los primeros años del proceso de retorno democrático) cuando aún no se conocía el término feminicidio, *Chicas muertas* gravita alrededor de la cuestión de la violencia y el modo de enmarcar las biografías del feminicidio. En un segundo y último movimiento, que leemos en "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez, la deriva genocida de la precariedad es un escenario, condición de posibilidad, desde donde construir instancias y espacios de agenciamiento. Y justamente, en el relato breve de Mariana Enríquez, el feminicidio es el espacio mismo en donde la ficción (el terror) ensaya un imaginario trágico de la resistencia. En escenarios de violencia generalizada hacia los cuerpos feminizados, lo que se organiza, son modos colectivos de resistencia frente a la muerte. El procedimiento último que Enríquez explora es hacer ver, volver visible y tangible esta deriva genocida de la precariedad que persiste pero no obstante, de un modo organizadamente colectivo, se invierte y se reapropia - *somos nosotras quienes elegimos como morir-*, lo que es decir, se transforma en terreno de una potencia inusitada.

El viento que arrasa la muerte

En *Chicas Muertas* (2014), escrito que excede el registro de la crónica, la novela, la investigación literaria y la investigación documental, la muerte es algo que ocurre de modo ordinario y pretérito, en el orden cotidiano de las cosas. En *Chicas Muertas* de Selva Almada la violencia tiene lugar en la cotidianeidad de la vida social y en esa cotidianeidad resuena, como trasfondo sensible de una época. La violencia y la muerte por feminicidio ocurren en el orden continuo de lo cotidiano pero atravesados por la cultura machista y los mandatos normativos de género, la gestión del desamparo y la desprotección de vastas poblaciones producto de un estado primeramente genocida y neoliberal (1976-1983) y en una línea de continuidad subterránea, un estado neoliberal y democrático. En *Chicas Muertas* la deriva genocida de la precariedad, se desarrolla a nivel de las vidas (biografemas) y esto ocurre por el abandono y la falta de resguardo frente a las gramáticas patriarcales dominantes, pero también se debe a una dinámica de precarización inducida, es decir, la fragilidad y la exposición corporal selectiva de mujeres y sujetos femenizados¹.

Así como en su obra previa, *El viento que arrasa* (2012) y *Ladrilleros* (2013), en *Chicas Muertas* (2014) Selva Almada vuelve a reinventar un imaginario femenino y un habla popular, suerte de literatura de pueblo de provincia, a partir de una geografía remota y una temporalidad discontinua: San José, provincia de Entre Ríos, 1986; Villa Nueva, provincia de Córdoba, 1988; Ciudad de presidencia Roque Sáenz Peña, provincia de Chaco, 1983. Maria Luisa Quevedo, Sarita Mundín y Andrea Danne, tres casos paradigmáticos que, a pesar de la violencia explícita, no

despiertan mayor interés. Muertes impunes e imperceptibles que no alcanzan para titulares de tapa, ocurridas en algún remoto lugar del mapa, de la disgregada geografía del interior del país sudamericano.



Almada pone el foco en tres asesinatos de mujeres en lo que constituye un rastreo histórico tan disperso como atípico: “tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta” (Almada, 2014:18). Entonces, ¿Qué es lo que Selva Almada se propone desentrañar? ¿qué experiencia se busca transmitir? *Chicas muertas* se escribe desde la insistencia, rastrear vidas amenazadas de insignificancia (no son activistas, militantes políticas, sindicalistas), tres vidas que se resisten a desaparecer del todo, y ese es, justamente, el gesto que atraviesa la narrativa de la autora: ¿por qué esas vidas abandonadas en el pasado siguen importando? ¿quién son esas chicas muertas, a quien le importan esas vidas perdidas?

Una vida precedera para un pasado inconcluso

Desde las primeras páginas y en primera persona, lo que se descubre en *Chicas muertas* es una condición precaria que se revela en la exposición, fragilidad y vulnerabilidad corporal de la narradora y en cuanto sujeto feminizado:

Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta, me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos. (Almada, 2014:17)

No sé cuánto tiempo pasó hasta que me di cuenta de que sucedía algo raro. El tipo apartaba la vista del camino e inclinaba la cabeza para hablarle a mi amiga, estaba más risueño. Me incorporé un poco. Entonces vi su mano palmeando la rodilla de ella, la misma mano subiendo y acariciándole el brazo (Almada, 2014:32)

Era el que podía violarte si andabas sola a deshora o si te aventurabas por sitios desolados. El que podía aparecer de golpe y arrastrarte hasta alguna obra en construcción (Almada, 2014:55).

La muerte de esa primera chica parece un conjuro con el que Almada se identifica, la descripción deja escapar un sentimiento de empatía en su tono de transparencia más inmediata. Como indican las citas, una constatación y un tipo de relación afectiva vincula a la narradora con esa primera víctima de feminicidio, instancia compartida o destino común, esa revelación afectiva-existencial se volverá expansiva hasta involucrar la propia experiencia personal. En la noticia de la muerte de Andrea Danne en 1986, una constatación fundamental se revela, el saber(se) precario por el hecho de ser un cuerpo viviente y por estar vivo, pero más específicamente, por ser un cuerpo marcado como femenino. Pero lo que también se descubre es eso que potencialmente la arrastra y que la atraviesa por ser un cuerpo viviente, eso es, la degradación inherente de la materia, la finitud del cuerpo, su carácter precedero y transitorio del cuerpo y la apertura a la violencia patriarcal y al daño físico como apuntan las otras citas. Esta constatación puede pensarse quizá con más precisión si lo leemos en términos de la *dimensión temporal de la precariedad*: condición en cuanto seres orgánicos, marcados por el ritmo inherente y transitorio de la mortalidad del cuerpo. Se trata de una condición

precaria y una dimensión temporal de la precariedad que no es superable a través de narrativas de futuridad, protección y resguardo sino que señala una condición permanente sin resolución, en cuanto materia corporal y en cuanto seres orgánicos.



Pero también podemos pensar en un marco más general, que no se tematiza explícitamente en *Chicas Muertas* pero sí aparece como condición de esta dimensión temporal que estamos leyendo y que es el contexto de la emergencia neoliberal en Argentina (1976 en adelante). La precariedad es también una condición temporalmente permanente porque las garantías de reproducción y supervivencia de la vida no están dadas (Perez Oroz, 2014:34), las infraestructuras necesarias, el resguardo y las necesidades vitales están sustraídas del campo social.

Dimensión temporal de la precariedad que, siguiendo el planteo butleriano (2010), nos reenvía al carácter precario de todos los cuerpos (*precariedad* ontológica-existencial y que refiere a una cualidad o adjetivación, *precariousness*), pero más aún, la constatación de un reparto selectivo y diferenciado de algunos cuerpos (*precaridad*, *precarity*) que nos diferencia, algunos cuerpos están más expuestos y protegidos que otros, aquellos cuerpos y sujetos marcados como femeninos en una geografía determinada, de nuevo, la periferia rural en el interior de Argentina.

¿Cómo aparecen, donde aparecen los cuerpos?

Una también es de su cuerpo
en el sitio donde la encontraron
Selva Almada - Chicas muertas

En la obra de Selva Almada nos encontramos con cuerpos profanados, mutilados, sacrificados, muertos sin nombre y muertos sin cadáveres. Y en la recurrencia de la muerte de estos cuerpos, lo que se descubre en *Chicas muertas* es un conjunto detallado de técnicas de homicidio y asesinato. El texto de Almada pareciera volver sobre los modos en que aparecen los cuerpos violentados y ultrajados. Violencia feminicida que pone ante los ojos y expone la evidencia espectacular del sufrimiento y la profanación corporal, casi a la manera de un epílogo didáctico con propósitos aleccionadores:

Cuando se conoció la noticia del asesinato de Andrea todos estos prejuicios parecieron encontrar su cauce y su razón. A nadie parecía extrañarle que un crimen tan brutal hubiera ocurrido en ese lugar. Enseguida se habló de sectas, de rito satánico, de hechicería.

Sin embargo, hay algo de ritual en la manera en que fue asesinada: una sola puñalada en el corazón, mientras estaba dormida. Como si la propia cama fuera la piedra de los sacrificios (Almada, 2014: 64-65)

Cuerpos en estado de descomposición, putrefactos, desmembrados y mutilados, *Chicas muertas* explora un escenario tanático de la violencia contemporánea que se revela como *teatro del horror* (Sofsky, 2006: 132) o *necroteatro* (Diéguez, 2013: 78-79) vinculado al acto ritual del suplicio, el sacrificio

y hasta el exterminio. Los restos corporales de chicas muertas por feminicidio están expuestos lo que produce toda una construcción espectacular e hiperbólica del acto mismo de dar muerte y deberíamos agregar, del acto mismo de la violación.

Chicas muertas se detiene, una y otra vez, sobre los escenarios de los cuerpos implicados en el ejercicio del terror. Dimensión ritual y sacrificial que es complementaria a la dimensión semiótico-comunicativa del asesinato feminicida, a saber, las producciones de una *tecné*, de una artesanía que utiliza el cuerpo y el cadáver de las mujeres como medio esencial para expresar relatos específicos, mensajes y signos corporales. Así, el necropoder masculino dispone el cuerpo femenino visiblemente martirizado y exterminado para que comunique y opere como *memento mori* (lat. “recuerda que morirás”). Figura de herencia barroca, el *memento mori* apunta a la lucha entre la vida y la muerte, y es un recordatorio de la inevitable mortalidad de la physis humana, su carácter perecedero y putrefacto del cuerpo (Diéguez, 2013: 44). En otros términos, la sanción sobre el cuerpo es un lugar privilegiado donde se inscribe un discurso y un sistema de comunicación tanatofílico, es decir, nos hallamos ante prácticas que construyen una nueva sensibilidad cultural del asesinato. Se trata de la dimensión espectacularizada, expresiva y comunicativa de la fraternidad masculina y sus prácticas asesinas, de acuerdo a Rita Segato (2006, 2013).

Así como en 2666 de Roberto Bolaño la precarización como gubernamentalidad se predica como *política del cadáver*, aquí también nos encontramos con una política del cadáver. Pero en *Chicas muertas* esta política del cadáver ocurre en otra escala, en la especificidad de los casos, en una serie más reducida y acortada de muertes. Gestión y administración del hacer morir, del destino ulterior de los cuerpos, las vidas y los cadáveres, lo que logra la violencia feminicida, es dislocar este “pacto sepulcral” en tanto destruye los lazos de ese cuerpo con la comunidad: en *Chicas muertas* leemos rostros desfigurados, cuerpos profanados e intervenidos hasta dislocar o borrar toda identidad, toda anatomía o signo de pertenencia humana. Se trata de cadáveres arrojados en algún baldío (María Luisa Quevedo), en las orillas de un río (Sara Mundin). De nuevo, restos de esqueletos humanos encontrados a orillas del río Tcalamochita que, en principio pertenecen a Sara Mundin pero luego de un examen de ADN, se descubre el anonimato de los mismos.

En *Chicas muertas* se revela también un trabajo en *la escritura como acto de duelo*, o de otro modo, el texto de Almada funciona como modo de conjurar, en primera instancia, la muerte pasada de tres chicas y hacia el final, el asesinato contemporáneo de al menos diez mujeres. Así, la narrativa de Almada se propone, desde las primeras páginas, considerar la vulnerabilidad corporal femenina, la exposición a la violencia y la pérdida: “Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (Almada, 2014:50). *Chicas muertas* puede leerse, en este sentido, como *escritura de duelo* a partir de los cambios y constataciones que produce la pérdida de esas vidas, se trata de “la noticia de la chica muerta, me llegó como una revelación” (Almada, 2014:17). Y ese es, precisamente, el punto de partida que atraviesa longitudinalmente el texto, ¿la escritura y la ficción



documental es una forma del trabajo de duelo? ¿cuales son las formas expresivas del duelo? La escritura es aquí una elaboración retrospectiva de duelo porque llega después y sobretodo porque el acto de escritura funciona como mecanismo ritual de reconocimiento (*funus imaginarium*) y simbolización de las vidas no lloradas, de esas vidas que se resisten a desaparecer. El duelo como escritura o en sentido inverso lo que aquí cobra especial importancia es eso que le “llegó como una revelación”, es decir, lo que hace la escritura como trabajo de duelo en el sentido de aceptación del cambio (de aceptar someterse a un cambio) a causa de la pérdida sufrida. Revelación que es constatación de una condición corporal precaria (somos cuerpos vulnerables al daño y la violencia), pero en este punto, la escritura es también *un saber de la pérdida* y un registro de los efectos de transformación de la pérdida que, como advierte Butler (2006:47), “no puede medirse ni planificarse”. La escritura de *Chicas muertas* es, en este sentido, un espacio de construcción relacional (entre cuerpo vivo y los biografemas pasados de chicas asesinadas) y una instancia de memorialización de esas vidas, justamente para aquellos cuerpos postergados, cadáveres anónimos y vidas abandonadas del orden neoliberal.

El texto de Selva Almada verifica paradigmáticamente, podemos decir, una topografía corporal de la violencia feminicida. Así como reza el epígrafe de este apartado, “si una también es de su cuerpo *en el sitio donde la encontraron* (Almada, 2014:108), entonces, ¿donde aparecen los cuerpos asesinados? La violencia feminicida y el necropoder por generalidad, no solo producen una fisura del ritual funerario y de la simbolización de la muerte, desde allí *Chicas muertas* inscribe otro desplazamiento, acaso una falla en la geografía corporal: Arrojado en un baldío, terreno abandonado en la Ciudad de Roque Sáenz Peña, Chaco. En una represa con poca agua, se abandona un cuerpo, el de María Luisa Quevedo / En las inmediaciones de un paraje. Enganchado en las ramas de un árbol, a orillas del río Tcalamochita, se encuentran restos de una mujer asesinada, ¿Sarita Mundín? / Al borde de un sendero en Villa Ángela, entre los yuyales, se tropiezan con el cuerpo de Carahuni / En otro descampado de Villa Ángela, aparece también el cuerpo violado y asesinado de Andrea Strumberg. Hay algo de esa violencia, y de la deriva genocida, que desarticula toda ubicación precisa de los cuerpos y desborda los espacios fijados para la función del *funus imaginarium* (rito funeral).

Una ficción documental. Un archivo latente del feminicidio

Chicas muertas plantea también una ética de la escritura o una interpelación ética que se pregunta por un encuadre alternativo, una escritura y una narrativa otra. ¿Por qué esas vidas abandonadas en el pasado siguen importando? ¿Cómo volver inteligibles vidas que carecen de todo interés aparente? En este contexto, las biografías que Selva Almada exhuma del archivo se inscriben en la trama de gestiones en torno a la vida precaria, donde el morir se satura de politicidad. En la serie textual entre *Chicas muertas* y el relato de Mariana Enriquez se lee un cambio de escala, de lo molar a lo molecular a nivel de la micropolítica en Selva Almada, la precariedad deriva en necropolítica² De allí que esa *ratio* política se realiza, antes que nada, a nivel de las vidas y los cuerpos, pero en una serie más reducida y

acortada de muertes, en la disputa incesante por el modo de narrar los biografemas, por reconstruir (contra-genealógicamente) esas vidas relegadas al olvido y la insignificancia³.



Los tres casos narrados en *Chicas Muertas* funcionan como líneas oblicuas y marcas subterráneas de un proceso democrático en auge. Casos desenterrados del olvido que provocan un retorno fantasmático que Selva Almada se propone convocar y por ello conjurar. El texto de Almada revela su importancia en el trabajo que realiza con el archivo y su sedimento perceptivo, “tres muertes impunes ocurridas” durante los últimos años de la dictadura y los primeros años de la democracia “cuando desconocíamos el término feminicidio” (Almada, 2014:18).

Es así que el estudio del caso, en la singularidad de la figura del feminicidio y sus zonas de imantación, como señalábamos, la precariedad corporal femenina, la violencia y la deriva genocida hacia mujeres, hace aparecer una exigencia más general en cuanto a la arqueología del saber y la epistemología: ¿en qué condiciones una figura (el feminicidio y la precariedad feminicida) puede emerger tardíamente y posteriormente a un contexto tan conocido y estudiado como lo es el retorno democrático y el final de la dictadura? E incluso vale la pregunta anterior, ¿qué es lo que, en la historiografía y la crítica cultural (en la historia como disciplina y ejercicio analítico) como “orden del discurso” pudo mantener tal condición de relegamiento, tal voluntad de postergación y de no consideración? y a la vez ¿qué es lo que puede saber lo estético, la ficción documental, sobre el feminicidio y la precariedad feminicida? Detenerse ante la figura del feminicidio en el contexto del retorno democrático y después de siete años de dictadura, es intentar dar una relevancia histórica y epistemológica, incluso una apuesta ética de gran sutileza intelectual, a objetos, procesos y fenómenos considerados hasta entonces como inexistentes, o al menos desprovistos de sentido. Tal es la apuesta del texto de Selva Almada, narrar o documentar literariamente una arqueología crítica de la historiografía y de modo indirecto, de los modelos de tiempo y de los valores de uso del tiempo en el relato histórico literario y la ficción.

Así como el método más evidente para el cronista o historiador es el rechazo, por principio, del anacronismo. Esa es, justamente, la regla de oro: no proyectar nuestras realidades (categorías, conceptos, gustos, valores y principios) sobre los objetos de nuestra investigación histórica, las realidades del pasado. Pero el feminicidio parece haber sido anacrónico con relación a su tiempo contemporáneo más cercano (los años ochenta en Argentina), por ejemplo, si se quiere considerar como tal al lenguaje emergente de los derechos humanos, el entendimiento cultural de la época (los debates más relevantes de los ochenta sobre exilio, terrorismo de estado, la violencia y la censura, la guerra de malvinas y la identidad nacional) e incluso las querellas al interior de los feminismos y la disidencia sexual (según detalla E. Theumer, estas van desde las tempranas disputas por el derecho aborto, la protesta feminista de la patria potestad compartida y luego el divorcio civil hasta la figura, poco reconocida y minorizada, del feminicidio)⁴. El anacronismo, procedimiento al que recurre Selva Almada, resulta necesario y fecundo, precisamente porque el pasado se muestra

insuficiente y constituye, incluso, un obstáculo para la comprensión de sí mismo (Didi-Huberman, 2011):

Lo que tenemos que conseguir es reconstruir cómo el mundo las miraba a ellas. Si logramos saber cómo eran miradas, vamos a saber cuál era la mirada que ellas tenían sobre el mundo (Almada, 2014:109)

Lo que el lenguaje de los derechos humanos o de los feminismos de los años ochenta no nos permiten comprender en la figura del feminicidio y la precariedad en su deriva genocida, si lo permiten las múltiples combinaciones y operatorias separadas en el tiempo en el texto de Selva Almada. O en otros términos, cuando los cánones históricos y la investigación científica y periodística fallan o cuando en el “orden del discurso” la figura del feminicidio es relegada, la ficción documental funciona con cierta sensibilidad de los procesos de precarización de la vida. Y ese es el punto de partida y ese es el método de Selva Almada, recuperar un valor histórico y epistemológico del feminicidio, fenómeno considerados en los años ochenta como inexistentes, o al menos desprovistos de sentido o relegados a lo minoritario, pero a través de un montaje de tiempos heterogéneos, de diferenciales de tiempos, que forman anacronismos y operan con una cierta dinámica de la memoria, a través del rescate y la supervivencia de esas biografías relegadas.

Selva Almada rastrea tres biografías olvidadas en los estertores de la dictadura cívico-militar, finales de los años ochenta, pero de un modo desplazado o contraclimático. Se trata de biografemas marcados por un tipo de violencia, similar pero no precisamente idéntica, a la violencia desaparecedora del estado terrorista. Biografemas del feminicidio entre los años 1983, 1986 y 1988, aún cuando la figura del *desaparecido* era opaca a su tiempo e incluso cuando la figura del *feminicidio* no era un horizonte en los lenguajes culturales y políticos de aquel entonces.

Almada toma las cosas a contrapelo, lo que llega a revelar la piel subyacente, una capa sensible y oculta de las cosas, una verdadera *temporalidad de lo precario*. El relato de *Chicas muertas* tiene, de algún modo, una historicidad específica que no se expresa en el relato causal, cronológico o lineal. Búsqueda no evolucionista, teleológica (historia orientada a un fin-*telos*) o sobre una línea lisa y homogénea de progreso, es decir, ante la sucesión de hechos no establece nexos causales entre estos. Antes bien, se despliega multiplicadamente, trabajo de montaje, de construcción de relaciones previamente inexistentes, de recuperación y recombinación de biografemas perdidos, lo que hace brotar conexiones que son, en sí mismas, atemporales e inconexas entre sí (Didi-Huberman, 2011).

Se trata de una *temporalidad anacrónica de lo precario* (hecha de saltos), de tiempos biográficos perdidos y asincrónicos, de los restos y los despojos olvidados de la historia que permanecen en el anonimato. Los biografemas rescatados por Selva Almada no son un acontecimiento perdido o un documento (puro momento) en el devenir histórico ni un recorte atemporal a las condiciones de ese devenir. Cuando el registro historiográfico falla o cuando la misma investigación policial y periodística resultan inconducentes o incluso cuando el accionar de políticos y gobernadores se miden en la inoperancia (el resultado negativo del estudio de

ADN, las pericias policiales o los interrogatorios caducos e inducentes), *Chicas muertas* moviliza un conjunto de saberes populares que vuelven sobre ese registro de la memoria, la tirada de cartas de tarot, la consulta a videntes, Señoras, curanderos, gitanos y adivinos del futuro:

Le repito lo que le conté por teléfono y me explayo un poco más: en dos de los casos sus familiares consultaron a videntes, pero de esas experiencias sacaron poco y nada. Tal vez era demasiado pronto y tal vez ahora sea demasiado tarde, aventuro (Almada, 2014: 49)

Así funciona la narrativa de Almada haciendo saltar el *continuum* de la historia, movilizando saberes populares e inciertos, trabajando con un archivo imposible y fragmentario. Las vidas de *Chicas muertas*, parece apuntar Almada, no pertenecen simplemente a un pasado caduco, perimido, concluido, sino a los rastros que sobreviven en la historia de los vencidos y de las oprimidas⁵.

Entonces, lo que esta escritura descubre es una *imaginación de la opresión* (Haraway, 1989; 1995; 2004) en la figura del feminicidio⁶. Acto lingüístico-político del nombrar, la figura extemporánea del feminicidio le sirve a Selva Almada para leer a contracorriente el asesinato de Maria Luisa Quevedo, Sarita Mundín y Andrea Danne. *Imaginación de la opresión* que se funda sobre un procedimiento formal (por anacronismos y trabajo de archivo residual) que revela una *temporalidad precaria*, un tiempo futuro anterior del feminicidio que leemos contemporáneamente a través de las movilizaciones, los activismos, resistencias y contestaciones del movimiento #niunamenos, el paro de mujeres 8M y la ola verde abortera. Procedimiento que se encarga de traer a escena una memoria de las muertes pasadas y relegadas, trabajo con el uso del tiempo que conjura la muerte que se pretende exterior, lejana e inmunizada. En el texto de Almada se produce una reorganización, en alguna medida, de la relación y de la percepción con la muerte.

Entonces, *Chicas muertas* de Selva Almada trabaja sobre una temporalidad precaria en un doble sentido. De un lado, ese pasado que convoca, en cuanto trabajo con el tiempo y la memoria histórica, despunta en una *temporalidad precaria* compuesta por múltiples y heterogéneos planos temporales: presente y pasado o futuro anterior y pasados presentes, vivos y muertos o los muertos no sepultados, se superponen y parecieran solaparse en una misma operatoria. Digamos que, en *Chicas muertas*, el trabajo que se realiza sobre la memoria es inseparable de la pregunta por el espacio temporal, sus usos y su diversidad constitutiva. O en otros términos, se trata de la pregunta por el uso del tiempo en la memoria histórica que ya no se refleja en un fluir constante, lineal y coherente. El procedimiento por anacronismo que Almada realiza con el archivo, metodología que rescata biografías y las lee a contrapelo desde categorías contemporáneas, logra historizar como la violencia del genocidio feminicida ocurría en un tiempo anterior pero que luego se convertirá en un fenómeno incipiente, en un período poco atendido y en un tiempo transicional previo (*fin de siècle*). Tiempo previo, incluso, al período que registra Sergio Gonzalez Rodriguez en *Huesos en el desierto* y 2666 de Roberto Bolaño durante los primeros años de la década del noventa. Justamente, la operación que realiza Selva Almada es poner el foco en los años 80' para encontrar ahí la genealogía de las violencias del presente. De modo otro, es

esa dimensión temporal anacrónica la que vuelve patente los modos específicos en que se tematiza y se politiza lo precario vinculado al contexto de transición a la democracia. En ese sentido, lo que logra capturar Almada es un régimen de violencia, muy próximo a la dictadura militar cuya figura paradigmática es el desaparecido, pero que adquiere relevancia en otro teatro de la violencia patriarcal que es, justamente, el feminicidio. En *Chicas muertas* se descubre una cierta periodización de los modos en que pensamos lo precario como perspectiva histórica del presente pero en un contexto más amplio y que funciona como condición del mismo texto, el régimen neoliberal y la conciencia diferencia de las violencias: tiempo histórico preciso marcado por la sustracción de toda garantía en la reproducción, dinámica neoliberal que hace de la protección y la supervivencia de la vida una instancia de abandono estatal y para-estatal, mercantilización financiera e intemperie deliberada.

Y por otro lado, lo que Selva Almada descubre a partir de la muerte de Andrea Danne y en primera persona, es esa condición permanente e insuperable de la precariedad en cuantos seres orgánicos, finitos, expuestos y abiertos al daño y al peligro, la violencia y la muerte inherente. Pero más aún, una dimensión *temporal de la precariedad* en cuanto cuerpos selectivamente precarizados y desprotegidos ante la amenaza y la violencia física, cuerpos de mujeres en donde se exhiben las operaciones de poder inducidas, los códigos y mandatos patriarcales de género.

“Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya”

En 2016 Mariana Enriquez publica una antología de cuentos breves, *Las cosas que perdimos en el fuego*, título que parafrasea la película *Things We Lost in the Fire* dirigida por Susanne Bier (2007). En apenas seis carillas, el cuento de título homónimo traza alrededor del feminicidio un campo de contestaciones frente a la deriva genocida que habita en los procesos de precarización. En el texto de Enríquez la violencia genocida tiene lugar bajo un doble signo: el de la resistencia al poder necropolítico y precarizante de los cuerpos en el orden neoliberal y a la vez, el de un espacio de agenciamiento colectivo cuya posibilidad pasa, precisamente, por la alianza relacional entre mujeres y desde esa alianza se vuelve instancia de respuesta a los procesos de violencia y precariedad selectivos.

En una descripción desapegada, Enríquez construye un paisaje social de muerte y violencia, de nuevo, el foco sobre las mujeres selectivamente precarizadas, la captura de sus cuerpos y el método sistemático en la agresión, el destino ulterior de los cuerpos, la gestión en los modos del hacer morir, el particular énfasis en las marcas corporales, la denigración reiterativa sobre mujeres. En el relato de Enríquez el femicidio es, como en Bolaño y Almada, un modo de gestión de la muerte pero que aquí se vuelve un tipo de violencia corporal muy detallada y específica:

Hombres quemaban a sus novias, esposas, amantes, por todo el país. Con alcohol la mayoría de las veces(...) pero también con ácido, y en un caso particularmente horrible la mujer había sido arrojada sobre neumáticos que ardían en medio de una ruta por alguna protesta de trabajadores (Enriquez, 2016:189-190)



En el texto de Mariana Enríquez el foco está puesto no tanto en la singularidad del cadáver, como si apuntan *Chicas muertas*, sino en la materialidad del procedimiento que decide la muerte (con alcohol, ácido o arrojadas sobre neumáticos). “Las cosas que perdimos en el fuego” verifica, podemos decir, un giro en la *techné*, en los métodos precisos del hacer morir y gestionar la muerte: la violencia ominosa y excesiva del femicidio produce aquí no sólo asesinatos sistemáticos y sostenidos de mujeres, cadáveres y cuerpos sin personas, sino también *mujeres monstruosas* “con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel” (Enriquez, 2016:185). Recursividad en la *techné* y violencia excesiva, lo que produce es una pérdida de humanidad o un reverso de lo humano que resultará, hacia el final del texto, una amenaza al orden social pero también un espacio de agenciamiento colectivo y de relacionalidad, *las mujeres ardientes*⁷

El modo en que “Las cosas que perdimos en el fuego” piensa y narra la violencia genocida puede pensarse quizás con más precisión si lo leemos en contraste con las ficciones de la precariedad femicida que le son contemporáneas, *2666* de Roberto Bolaño y *Chicas muertas* de Selva Almada, materiales que hacen visible la violencia de los procesos de precarización y su deriva genocida. Ante este paisaje de exclusión, asesinato y precarización sobre el que trabajan estos materiales, es decisiva la pregunta por el status de quienes no llegan a ser reconocidos como sujetos de la política y más aún, de aquellos que quedan fuera de la posibilidad de actuar o son asignados a espacios y lugares de inmovilidad, pasividad y quietud aparente (Moretti, 2017). Por eso, lo que ocurre con “Las cosas que perdimos en el fuego”, a diferencia de *Chicas muertas*, es una desviación imprevista en el camino preasegurado a la muerte y más aún, en los modos precisos de gestionar la muerte. Y pareciera, entonces, que Bolaño y Almada trabajan sobre el funcionamiento de las normas heteropatriarcales, sobre los efectos del necropoder en la asignación de lugares, espacios y temporalidades, o sobre los modos en cómo actúan y determinan esas normas y esos mandatos de género *antes que* se emprenda acción alguna o *antes que* se registre alguna potencia de insumisión y de agenciamiento resistente.

Es justamente esa resistencia conspirativa, la de las *Mujeres ardientes* en un orden social amenazante, la que se identifica con la ficción y el terror en el texto de Mariana Enriquez. Así como el *fantasy*⁸ se ubica en el cruce con el terror, lo sobrenatural o simplemente con lo inexplicable que tienen como objetivo producir en los destinatarios sentimientos de alienación y efectos de *ostranénie* (del ruso, extrañamiento) propios del experimentalismo vanguardista⁹; en “Las cosas que perdimos en el fuego”, estrictamente, no hay procedimientos formales ni un trabajo sobre la percepción vinculados a la vanguardia (efectos de desfamiliarización y alienación) se trata, más bien de una codificación de lo real - más próxima al género terror- que se cifra en el orden de lo dado pero que resulta irreconocible. Denominada por S. Freud (1919) como «Das Unheimliche», esta dimensión ominosa y siniestra se configura sobre la materia sensible de una realidad que en algún punto deviene siniestra y tenebrosa.

Así, la escritura de Enríquez busca trabajar con las texturas asépticas de lo sensible, esos puntos de condensación reprimidos en la historia reciente de

Argentina, como telón de fondo, la profanación del “cadáver de Eva Perón, la desaparición de personas hasta la perversión de no mostrar la sangre ni los muertos políticos” (Enríquez, 2011:3). El horror es, en los textos de Mariana Enríquez, ese punto de fobia social y represión cultural que no obstante persiste y presiona en el orden simbólico (King, 2016: 10). Se trata, en otros términos, de esa capacidad de exhibir las huellas de lo que no puede mostrar. Así, “Las cosas que perdimos en el fuego” inscribe un dato de la realidad social, la escala irrefrenable del feminicidio, en un relato que por principio responde a los cánones del realismo. Esa inscripción cultural de la violencia feminicida, a partir de un dato social, es un gesto decisivo en el texto de Enríquez. En sintonía con sus textos anteriores, *Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2005) y *Los peligros de fumar en la cama* (2009), el trabajo formal y estilístico de Enríquez trafica signos en el límite entre la ficción y la realidad marcando un quiebre (muy sutil) en las dimensiones o umbrales de lo real, y haciendo de la violencia feminicida el operador de ese gesto. En el curso habitual y corriente de las cosas, lo siniestro y terrorífico en el relato, justamente, el factor de lo ominoso (en alemán *das Unheimliche* y en inglés *uncanny*), es la condición de posibilidad formal y narrativa de enunciar un espacio de agenciamiento resistente y un desvío imprevisible¹⁰. Ese umbral es el que la escritura de Enríquez interroga, allí *cuando la ficción pareciera no poder dar cuenta de esa potencia de subversión y de resistencia* (Jackson, 1986:12) *que habita al interior de los procesos de precarización de la vida* y en la deriva genocida de estos mismos procesos. Aquí, lo que hace el terror es condensar la potencia de insumisión allí donde esa potencia desaparece del plano de la realidad o porque ya no está disponible en una determinada organización de lo real (Giorgi, 2014:66-74). Entonces, “Las cosas que perdimos en el fuego” pone en serie otros modos de subjetivación, otros usos del cuerpo, otras configuraciones de lo común y otras líneas de lenguaje y de expresión. Y esa es la política de ficción en el relato de Enríquez: abrir espaciamentos en los cuales la potencia de resistencia y de agenciamiento puede reaparecer.

El genocidio se ejerce de modo abrasivo produciendo monstruos, la insistencia por la monstruosidad es un continuo en el texto de Enríquez, porque se queman a las mujeres, son rociadas con alcohol e incineradas por sus parejas, prendidas fuego por sus ex-novios y amantes, sus rostros son desfigurados, la carne de sus cuerpos arden a un ritmo continuo y sostenido. Así, la sucesión de casos que le siguen, primero la chica del subte con la cara y los brazos completamente desfigurados. Luego Silvia y su madre, a continuación una modelo, Lucila que es quemada en un 70% de su cuerpo por su pareja y por último María Helena.

Pero “Las cosas que perdimos en el fuego” no se queda allí sino que ese es, precisamente, el punto de partida, el trasfondo sensible y el escenario desde donde construye una conspiración silenciosa, o como escribe Enríquez, una epidemia desatada. La violencia piromaniaca sobre los cuerpos feminizados, esa *techné* del asesinato, se torna una herramienta de resistencia y un margen de agenciamiento a través de la combustión colectiva: lo que se produce es la incineración autoinflingida de un conjunto -cada vez más creciente- de mujeres.

El texto de Enríquez conjuga dimensiones específicas en torno al tema de la resistencia, desde las primeras páginas lo que se lee es esa “capacidad para desatar las hogueras”. En este relato, que compone el último de los cuentos en el libro, se teje una cofradía, al modo de un viejo aquelarre de brujas organizado en torno a la quema voluntaria de mujeres. La cita es explícita: hogueras, ocultamiento, conspiración, secreto y escondimiento, persecución y clandestinidad pero también un lenguaje biomédico y eugenésico -epidemia, contagio, viralización y desencadenante- que hace foco en la reapropiación de la monstruosidad y de la propiedad individual del cuerpo pero en una instancia de comunidad y pluralidad.

Así, las mujeres precarizadas en alianza colectiva conjugan un espacio de resistencia conspirativa en el orden genocida por precariedad. Agenciamiento que no es ajeno al necropoder feminicida pero que no obstante emerge a partir de sus propios términos, a partir de *una condición de precarización compartida*. “Capacidad para desatar las hogueras” y reapropiación del fuego, esta modalidad de agenciamiento es una consecuencia imprevista que se produce desde el disciplinamiento abrasivo-genocida de mujeres: “Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía ni qué decir ni cómo detenerlas, salvo con lo de siempre: controles, policía, vigilancia” (Enriquez, 2016: 189). Aquí, el examen público y la violencia, la vigilancia y la normalización son necesarios en cuanto condición de posibilidad, norma social que determina el escenario, desde el cual se desatan las hogueras. La capacidad de actuación que emerge allí no es previa a la norma y las operaciones de poder, sino al revés, primero se describe el modo conforme al cual se actúa sobre las mujeres, “hombres que quemaban”, y esa es la condición de posibilidad, el margen de volición, en la actuación resistente. Modo de agencia trágica y abrasiva que verifica, como apunta Butler (2017:68), una paradoja normativa, esto es, el agenciamiento es constreñido por las normas al tiempo que es también habilitado por ellas. O en otros términos, las normas nos producen en el sentido que dan forma a modos de vida corporeizados (encarnados) que adquirimos y estas mismas modalidades de corporeización pueden llegar a convertirse en una forma de expresar rechazo hacia esas mismas normas (Butler, 2017:36). Es decir, la violencia genocida que recae selectivamente sobre mujeres produce de modo simultáneo y combinado, mujeres desfiguradas, y con especial énfasis, mujeres monstruosas al tiempo que *empiezan las hogueras* y el encuentro, el *desencadenante de todo*, las ceremonias y la organización de quemas.

A partir de aquí lo que ocurre es la incineración a lo *bonzo* de un grupo organizado de mujeres, las autodenominadas *Mujeres ardientes*: “Las quemas las hacen los hombres chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enriquez, 2016:192). Allí se ubica, precisamente, lo inédito y extraño del texto, ese es el gesto de *unheimliche* en su dimensión política, que las mujeres se organizan en una cofradía de brujas y monstruas (¿el *monstruo feminista*?) para quemarse a sí mismas y para reapropiarse de sus cuerpos -una *quemada hermosa* que muestra las cicatrices-. Es decir, para evitar que otros las quemen, son ellas quienes se prenden fuego. Y lo que sucede es que el orden social se ve trastocado “porque nadie quiere a un monstruo quemado”, porque las mujeres ardientes superan los

límites disciplinarios, de la normalización y del control. De allí se explica, el mecanismo persecutorio y policial que se activa, los allanamientos y hasta el encarcelamiento de algunas. Pero las mujeres ardientes también afirman, en ese mismo acto de incineración, una potencia de variación respecto de la norma, una *belleza nueva* y repulsiva, un resto virtual de indeterminación y un espacio de resistencia (trágico) en relación a *una condición de precarización compartida* y precisamente por ello, una resistencia organizada.

Por último, quisiéramos sugerir una vinculación, nuevamente anacrónica, entre esta modalidad trágica y agonística del agenciamiento en relación al feminicidio, que se lee en el texto de Mariana Enríquez en relación con un episodio muy singular, referido al terrorismo de estado y la persecución de militantes guerrilleros durante los años setenta, en particular, la muerte de Vicki Walsh:

De pronto -dice el soldado- hubo un silencio. La muchacha dejó la ametralladora, se asomó de pie sobre el parapeto y abrió los brazos. Dejamos de tirar sin que nadie lo ordenara y pudimos verla bien. Era flaquita y tenía el pelo corto y estaba en camión. Empezó a hablarnos en voz alta pero muy tranquila. No recuerdo todo lo que dijo. Pero recuerdo la última frase; en realidad no me deja dormir. 'Ustedes no nos matan -dijo-, nosotros elegimos morir'. Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros (Moreno, 2018:22)

Recuperado por María Moreno en *Oración* (2018), *Carta a Vicki* es un relato con tintes míticos que construye el papel de una heroína que elige la muerte como pertenencia. Se trata de "una muerte gloriosamente suya", escribe a propósito su padre, Rodolfo Jorge Walsh. El episodio inscribe en el legado de la guerrilla una dimensión épica y busca dejar una huella de ese acto en los términos de *sobreponerse* como un triunfo sobre su enemigo. Pero salvando las distancias y tradiciones, incluso los géneros propios (el terror, el género epistolar o la ficción documental), un gesto común vincula ambos relatos. En ese punto de coincidencia, entre "siempre nos quemaron, ahora nos quemamos nosotras" (Enriquez, 2016:192) y "ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir" (Moreno, 2018:22) se lee un modo de reapropiación y de agenciamiento desde la desposesión corporal y la precariedad compartida y más específicamente, un agenciamiento radicalizado de la muerte en términos sacrificiales, en el modo de morir y en el destino de los cuerpos femeninos. Aún en su más alta vulnerabilidad, esa "lúcida muerte" (de nuevo R. Walsh), es una muerte necesariamente colectiva, organizada, en alianza y clandestinidad, lo que es decir, "una muerte luminosamente suya" parafraseando a las *mujeres ardientes*. A lo que apunta la coincidencia, entre las mujeres ardientes y la mística guerrillera de Vicki Walsh, es a un destino que parece concentrarse no tanto en la volición individual (o un tipo de sacrificio individual y personal) sino en la capacidad de *colectivizar la precariedad* en un destino colectivo o en común.

Lo que se vislumbra, en ese espacio de resistencia conspirativa que gira en torno a las *mujeres ardientes*, es una instancia relacional que emerge, dentro de la deriva genocida de la precariedad. La potencia creativa y relacional de esta forma de comunalidad surge, precisamente, en un escenario agonístico y de violencia intensiva sobre las mujeres. En el texto de Mariana Enriquez el asesinato por quemaduras se declina en formas de relacionalidad y de *coestar* (apunta Nancy),

lazos en común y espacios de agenciamiento, alianzas en resistencia pero de una magnitud inusitada. Lo que ocurre en "Las cosas que perdimos en el fuego" es una reapropiación de la violencia, y en particular, de la monstruosidad producto de la violencia feminicida en términos de una monstruosidad colectiva-relacional y de algún modo, afirmativa (con nombres que son variables e intercambiables, mujeres ardientes, monstruo feminista, monstruo quemado, brujas ardientes, etc) ya que pone el foco sobre una instancia de comunalidad efímera o de composición de formas de vida en común.

Una vez más y por última vez, insistamos con la historiografía, la genealogías perdidas, ese legado subterráneo del aquelarre, el juicio y la quema de brujas. Porque así como dice la arenga verde feminista "somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar", Mariana Enriquez apunta sobre la potencia de insumisión de las brujas *ya quemadas*, las brujas exterminadas, las monstruosas y quemadas pero *aún vivas*. Así, "Las cosas que perdimos en el fuego" trae a escena un modo particular de agenciamiento relacional desde la precariedad -"una verdadera flor de fuego"- que resulta, de distintos modos, disruptivo al orden social heteropatriarcal y su captura genocida que habita en los procesos de precarización de la vida¹¹.

Los géneros del feminicidio, las formas del exterminio

Realism is a thing

John Carroll Lynch - Lucky (2017)

Un desplazamiento marca esta deriva genocida de la precariedad: desde el texto de Selva Almada que construye un archivo de la violencia con elementos de mística popular (escala que irrumpe a nivel de la micropolítica y lo molecular o a nivel del registro de las vidas, las biografías del feminicidio) hasta los espacios de agenciamiento disruptivos, los márgenes de autonomía y de resistencia que se reconocen en el relato de Mariana Enríquez. Estamos pensando en el terreno de resignificaciones culturales, de figuraciones que la cultura y en distintos registros, ensaya alrededor de la figura del feminicidio y la deriva genocida; feminicidio y precariedad, figuras paradigmáticas de la violencia patriarcal que hacen visible un cierto resplandor del presente.

Materiales muy heterogéneos que funcionan como artefactos de lectura y por ello, gravitan alrededor de un régimen de sensibilidad dislocado o que producen una interrupción del orden simbólico, escribe Luz Horne (2011:16). Si pensamos en los tres autores, en la secuencia que trazan estos materiales y en la serie temática que compone, allí la operación en torno a la precariedad y el feminicidio tiene una marca principal: la de registrar ese deslizamiento fuera de los límites como consecuencia de un tipo de violencia ominosa que resulta, de algún modo, desbordante a las gramáticas culturales disponibles. Lo que se produce es un cambio en los modos de percibir la realidad y en las pautas que definen lo verosímil, y dentro de ese contexto, precisamente, los signos del

presente y las marcas de una época en movimiento, es donde se sitúan estos materiales.

La cuestión, entonces, vuelve. Lo que nos interesa es una pregunta que se reitera ¿que es lo que define esa deriva genocida -vinculada a los modos precisos de la violencia patriarcal y a gestión de la muerte a través de la destrucción de los cuerpos- que habita en los procesos de precarización de la vida? Pero más específicamente, en esta serie lo que se construye son distintas modulaciones de la relación entre feminicidio y efectos de realidad que tienden a tornar borroso el límite entre lo real y lo ficticio. De diferentes modos, con matices muy particulares y con obras de envergaduras diversas, Selva Almada y Mariana Enríquez, y la lista es, por principio, inacabada y parcial, lo que se traza es una gradación que va desde la crónica policial de las muertes infinitas, la combinación de elementos de adivinación con un registro de ficción documental en *Chicas Muertas* hasta el terror y la cuestión del fantástico en “Las cosas que perdimos en el fuego”. En otras palabras, puede encontrarse la siguiente preocupación ¿cuáles son los límites de la realidad y la ficción? ¿cómo se escribe el feminicidio? ¿cuales son los géneros y procedimientos formales en los cuales se registra el feminicidio? ¿qué puede saber lo estético sobre el feminicidio y la precariedad femenina? En la secuencia de estos textos lo que se escenifica es esta deriva genocida del feminicidio en los límites de la realidad y que gira en torno a los modos de narrar el feminicidio. Lo que está en juego aquí es qué escritura, que formas expresivas y que procedimientos textuales son necesarias para lograr, como escribe Joao Gilberto Noll (1996), un fresco de la época actual o un *momento coagulado* del presente. Así, las obras literarias aquí abordadas muestran algo del orden de lo real de su propia época, pero para lograrlo, producen un cierto efecto sensible que incluye otros modos de significación y formas diferentes a las del realismo clásico. Consecuentemente, ya “no se busca *representar* lo real sino más bien señalar o incluir lo real en forma de indicio o huella y, al mismo tiempo, producir una intervención *en* lo real” (Horne, 2011:15).

Lo real y lo posible, lo que es familiar y lo probable son aquí interrogados sobre un *sensorium* común, los procesos de precarización de la vida. En vistas de dar cuenta de esta deriva genocida que habita en los procesos de precarización, algunas de las operaciones que estos materiales realizan sobre el teatro de la violencia patriarcal implican un vínculo con la representación de lo real y de lo familiar al que ensombrecen y amenazan. De uno u otro modo pero con tonos propios, estos textos recrean e invierten lo real pero no escapan a su esfera, lo que es decir, existe una relación simbiótica o parasitaria, de una relacionalidad mimética pero también de fagocitación con los códigos de representación realista. Antes que el dogma de un conjunto invariable de procedimientos o de características formales reconocibles, el código realista se define aquí según los “propios paradigmas que cada literatura crea o según lo inventa, cada vez, un escritor” (Contreras, 2013:7).

Muchos de los rasgos semánticos y estructurales de estas narrativas son principios miméticos -que presentan objetivamente un estado de las cosas o apelan a una representaciones fiel y adecuada- pero que luego cambian a otro recurso. Contra un tipo de registro simbólico, representativo y verosímil que

recurre al intimismo, a la autorreferencialidad psicológica y a la descripción transparente, o que apela también a la confianza (más o menos ingenua) en el vínculo entre signo y referente; contra ese código realista al que se oponen pero que tampoco pueden dejar de citar e invocar, *Chicas muertas* y “Las cosas que perdimos en el fuego” combinan elementos formales y estructuras narrativas en las que tiene lugar una irrupción de lo inadmisibile -o la inscripción de otro significado- dentro de la legalidad de lo corriente o dentro de una prosa llana e informativa, directa y ostensiva. En esta dialéctica infinita y recursiva de aquello que no puede ser pero no obstante es, estos textos exponen las definiciones de una cultura sobre la violencia genocida o en otros términos, intentan delimitar los límites de su marco ontológico y epistemológico.

En estas obras, el elemento de significación otra, de aquello que no puede ser o simplemente de aquello inadmisibile se lee como una proyección de miedos y deseos, de complejos e imaginarios reprimidos a través de su percepción subjetiva. Estos relatos introducen lo siniestro y lo extraño pero difieren de aquello que constituye una economía de lo sobrenatural (Jackson, 1986::21) y de los gestos de experimentación vanguardista: el recurso a lo maravilloso o mágico (espectros, zombies, muertos vivientes, mutantes, ángeles o demonios), los principios trascendentales (el inframundo, el submundo, los mundos imaginarios o los universos futuros), la estrategia de producir discontinuidad y fragmentación, la ilegibilidad entendida como vacío representacional, el espacio de lo onírico, el trabajo con la percepción, el sin-sentido o el fluir del inconsciente. En *Chicas muertas* y “Las cosas que perdimos en el fuego”, de lo que se trata es de los efectos que se producen a partir de la representación de lo real, de la extrañeza a nivel de lo familiar, de los miedos internalizados y de la vivencia subjetiva del sujeto. Efecto ominoso y extraño de estos textos, se interpela al lector a considerar los acontecimientos evocados como un estado no alegórico de cosas reales y al mismo tiempo, producen vacilación e indistinción entre una explicación natural o sobrenatural de los mismos o en otros términos, producen un desdibujamiento del límite entre lo real y lo ficticio. El bloque de textos de Almada y Enríquez logra, pues, que el lector no pueda llegar a una versión definitiva de la verdad porque todo recuento preciso de acontecimientos, toda interpretación confiable se aleja en la distancia o mejor aún, toda versión resulta ser una verdad equívoca.

En un primer movimiento que funciona como punto central de este recorrido, en *Chicas Muertas* la escritura de Selva Almada construye un tipo de ficción con efectos documentales. En la pregunta por una escritura del feminicidio que señala marcas del presente y produce intervenciones críticas, el texto de Almada anula la pregunta por lo real y lo ficcional, porque recurre a procedimientos, estrategias y recursos que desbordan los cánones de la ficción y de la crónica documental. La narración de Almada trabaja a favor de la obtención de algo real y prueba de ello es la invención de una herramienta en la que se cruzan (hasta volverse indistinguibles) la voz narrativa y el punto de vista. Una investigación periodística, los recuerdos familiares de un caso de feminicidio, las visiones de una adivina, la crónica en primera persona de la escritora entrevistando a protagonistas o recreando situaciones de agresión masculina, la descripción de expedientes policiales inconclusos y hasta la inclusión de una

escritura panegírica para las chicas asesinadas, de esos materiales y de esos recursos está hecho *Chicas Muertas*.

Almada inventa un poética para acercarse y separarse de las chicas muertas, cuando asume que el único modo posible de tratar con ese universo biográfico la enfrenta a cada paso al malentendido y la distancia, pero sobre todo porque convierte a las chicas muertas en sujeto de su interlocución. En este sentido, el texto de Almada es también una obra de ficción documental que se ofrece como *escritura de duelo* de aquellas muertes inacabadas, destinadas al olvido, que no logran cumplir con los rituales funerarios y los procesos de memorialización.

Un procedimiento se destaca en la narrativa de Almada, la idea de operar con un archivo desfasado de la violencia feminicida y su asociación con la emergencia de un régimen de violencia neoliberal a mediados de los años 80'. Problema central que aborda *Chicas muertas* y que es el de la relación entre la ficción y el tiempo. ¿cuál es el tiempo representado en la ficción? ¿se puede hacer relato con el presente? ¿cuál presente, cuales son los tiempos presentes del relato? entonces ¿qué operaciones de temporización se producen en el relato de Almada? La narrativa de Selva Almada incorpora un mecanismo de temporización dentro del texto generando una zona de problematicidad en la noción misma de presente como definitiva del tiempo de los procesos de precarización contemporáneos. El tiempo del relato de Almada es el propio presente (las movilizaciones, los activismos, resistencias y contestaciones del movimiento #niunamenos, el paro de mujeres 8M y la ola verde abortera) pero habla de un presente inestable y efímero, de un presente que en su totalidad es imperfecto e inacabado, y que por ese mismo inacabamiento se dirige hacia el pasado. Como se ve en la recapitulación por anacronismo de un término que no lograba mayor pregnancia en los lenguajes públicos de la década del 80', Almada introduce el término feminicidio para leer a contrapelo la genealogía de la violencia pasada pero como índice del tiempo presente. La idea de operar una suspensión narrativa del tiempo presente para reflejar un índice epocal y su asociación con una temporalidad precaria, es una operación central en la narrativa de *Chicas Muertas*; como si esa ética del intersticio fuera la única manera de sincronizar con el presente. Este mismo sentido se lee en la *temporalidad precaria* compuesta por capas temporales heterogéneas, que parte de la vulnerabilidad, la dañabilidad y la mortalidad corporal pero marcada también por un tiempo en donde la reproducción de la vida deja de estar asegurada. En otras palabras, *Chicas muertas* explora esta dimensión temporal, atravesada por marcas históricas precisas, de nuevo, los años 80' como emergencia de los regímenes de violencia neoliberal en diferencia con el mecanismo desaparecedor de la dictadura, que será un indicio del modo en que el genocidio por feminicidio sitúa muchas de las disputas críticas en el contexto de nuestra época.

Finalmente, en el relato breve "Las cosas que perdimos en el fuego" la escritura de Mariana Enriquez trabaja con la aparición de algo que se oculta y se niega, la violencia piromaniaca contra mujeres, elemento de extrañamiento siniestro (*das unheimliche*) que despunta hacia modos de contestación y resistencia frente a la violencia del feminicidio. Más allá del impulso literario a retratar una época, de configurarse como relieve sensible del momento

contemporáneo, en la narrativa de Enríquez subyace una crítica subterránea e imperceptible en los modos en que procede la escritura del feminicidio. Es decir, “Las cosas que perdimos en el fuego” comparte con Almada y Bolaño algunas texturas temáticas y otras técnicas narrativas que se miden en la tensión constitutiva con el código realista. No obstante, allí donde el feminicidio adquiere un significado preciso y es orientado a un procedimiento concreto o una cierta particularidad, digamos la crónica policial de muertes infinitas y un lenguaje transparente sin fondo alguno en Bolaño y la ficción documental con elementos de mística popular que construye Almada, el texto de Enríquez imprime una torsión sobre los estados generales propios de la ficción. A través del registro natural-terrorífico, lo que introduce Enríquez es una serie de elementos de agenciamiento al interior de la norma patriarcal y de sus modos de captura del cuerpo femenino ¿cómo escribir el genocidio cuando esa violencia es también potencia colectiva? *Las mujeres ardientes* y este tipo de agenciamiento monstruoso desde la tragedia, permite pensar cómo responder a la deriva genocida y con esto logra volver a este régimen de violencia en contra de sí mismo. En términos de taxonomías médicas, como Elvira Campos y el policial Juan de Dios Martínez en 2666 de Roberto Bolaño, *Las mujeres ardientes* logran resignificar la pirofobia o la arsonfobia (el miedo irracional y enfermizo al fuego) en una instancia de agenciamiento pirofílico: “Las quemar las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enriquez, 2016:192). Reapropiación de la violencia piromaniaca, de la agresión y de las heridas pero también un modo de expropiación de las marcas en la carne, en la escritura de Enríquez se proyecta un margen de autonomía y agenciamiento a través de la introducción, o más bien, del deslizamiento de un elemento de extrañamiento siniestro: las mujeres no mueren exclusivamente por acción de la violencia patriarcal sino que saben sobreponerse al genocidio abrasivo, ahora son ellas las quienes deciden quemarse.

Desde este ángulo, “Las cosas que perdimos en el fuego” funciona como artefacto cultural que abre un campo de contestaciones y de reversiones más complejo, lo que emerge en estas operaciones es un lugar del sujeto. Y esa es la diferencia específica que distingue al texto de Enriquez de las narrativas previas, en las *Mujeres Ardientes* lo que se verifica es una matriz de subjetivación marcado por el agenciamiento y la voluntad resistente. A diferencia de la destitución y la reificación de la violencia en Bolaño y la temporalidad desfazada de las muertas sin duelo en Almada, lo que no termina de vislumbrarse es esa capacidad de enunciación individual que la alianza colectiva de las mujeres pirofílicas si logra tematizar. O de otro modo, la narrativa de Enríquez habla de un diseño de subjetivación, de un espacio de experimentación subjetiva (que es siempre colectivo y que se produce al interior de los marcos normativos) y al hacerlo testea los límites de lo real y lo posible. En efecto, “Las cosas que perdimos en el fuego” ilumina un margen de agenciamiento en la proximidad del genocidio que le da forma a un lugar de enunciación subjetiva y que a la vez, es contemporáneo a otros procesos de politización de la violencia patriarcal -las experiencias de los colectivos #niunamenos, el paro internacional de mujeres, los feminismos populares ante la violencia de género, entre tantos otros laboratorios feministas y de mujeres-

Notas

1 Si bien por convención nos referimos con el genérico mujeres, queremos indicar en cambio las posiciones corporales feminizadas o sujetos feminizados. Con ambos términos indicamos la no coincidencia entre la feminidad (el género) y aquello que constituye el “ser mujer” de modos variables (el sexo), y sobre el punto de intersección en el entendimiento de la violencia que no se refiere exclusivamente a “mujeres” cissexuales sino también a quienes son leídas y leídos como cuerpos y sujetos femeninos, en un proceso continuo de feminización, a mujeres trans y travestis, lesbianas y feminidades masculinas.

2 En este cambio de escala que va desde Chicas muertas a “Las cosas que perdimos en el fuego”, la necropolítica hace alusión a la fusión creciente entre política y guerra o de otro modo, a las políticas de muerte inmanentes a la nueva razón del mundo neoliberal. El término necropoder, definido por Achille Mbembe, se refiere a ese tipo de política, como el trabajo de la muerte en la producción de un mundo en que se acaba con el límite de la muerte o con el tabú de la matanza. Política de muerte instaurada originalmente por el poder colonial y su respectivo modelo de producción y experimentación biopolítica, las plantaciones. El necropoder, entonces, es presencia de la muerte lo que define un mundo de violencia sin reserva en que la figura de la soberanía se realiza como estado de excepción e instrumentalización generalizada de la existencia humana. Se trata de la destrucción material de los cuerpos y poblaciones humanas juzgadas como desechables o superfluas (Mbembe, 2003, 2012).

3 En la estela del pensamiento barthesiano, el que se anuncia y se inscribe tras la “crisis de la subjetividad” o la “desaparición del sujeto”, es posible rastrear una escritura biografemática, es decir, una escritura necesariamente fragmentaria que procede a través de la artificialidad propia del mecanismo. El biografema se atiene no a las consistencias sino a las insistencias de un deseo, un gusto, una inflexión singular, el soporte de algunos detalles tenues o un canto discontinuo de amenidades. El efecto de unidad y plenitud entre el autor y el yo, característico de la biografía tradicional (el autor, su contemporaneidad, su biografía como reservorio autorizado para volverla inteligible), es aquí desplazado. Y lo que este movimiento expone es, no un sujeto, sino sus restos, o, en todo caso, un sujeto diseminado por el ritmo propio de su escritura y su exceso. Por último, el trazo del biografema figura no la univocidad de lo vivido, sino los géneros en lo que ésta tiene de más vital: el cuerpo y el corpus. En términos butlerianos, el biografema parte del carácter quiasmático del lenguaje (escritura en donde cuerpo y lenguaje se confunden) asimismo de una noción de sujeto necesariamente ek-stático, desbordado y fuera de sí. Al respecto, véase F. Maccioni (2012).

4 Con suma perspicacia y agudeza Emmanuel Theumer (2018) reconstruye los periplos de los feminismos y los movimientos de resistencia sexual en los años ochenta. En Justicia es que no vuelva a pasar (2018) Theumer reconstruye la aparición pública del Tribunal de Violencia contra la mujer “Mabel Adriana Montoya” en noviembre de 1983, integrado por ATEM (Organización Feminista Argentina y Libera) quien introdujo tempranamente (o de un modo contemporaneamente anacrónico) el término feminicidio como instancia de politización. A pesar de su existencia efímera, el tribunal “Mabel Adriana Montoya”, inspirado por el Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres, comandado por Simone de Beauvoir hacia 1976, fue quien organizó uno de los primeros duelos -públicos por las víctimas de feminicidios, tipo de violencia sexual que la semántica política del tribunal nombró como feminicidio y terrorismo sexual producto del ejercicio del poder patriarcal.



5 La aparición de fantasmas que retornan de un pasado aún abierto afecta también el modo de comprender la historia: “el pasado no es un hecho consumado”, es decir, se trata de tiempos expresados por obsesiones, por retornos de formas, por supervivencias. En la estela del pensamiento de Warburg, Benjamin y con una clara impronta de Didi-Huberman supervivencia se constituye a partir de una doble valencia: Primero, en su aspecto temporal y en segundo lugar, en su expresión material. 1. La supervivencia configura el regreso de ciertos elementos aparentemente olvidados, dando lugar así a la superposición de tiempos. La supervivencia será entonces la forma de expresar una temporalidad no reconciliada. En estos términos, el fantasma compone un nudo temporal que posee la marca de otro tiempo (el espectro es siempre anacrónico) y, en su reaparición, manifiesta las diferentes temporalidades que en él anidan. 2. Este “trabajo sobre las cosas” nos permite percibir una materialidad del tiempo en la mirada atenta a los vestigios de la historia. La figura benjaminiana del trapero conduce a atender los materiales propios de la historia en los que, sin embargo, se impone una mirada desviada que atiende a lo descartado. Los trabajos de La Rocca P. y Neuburger A. (2018:39-57) y de Dieguez (2013:221-238) dan indicaciones cruciales de las líneas de investigación en esta dirección.

6 En contraposición a la narrativa histórica más canónica y hegemónica que hace del hombre el rostro de la humanidad, la imaginación de la opresión es el gesto conceptual, una semiótica-material o una encarnación de significados, que replantea el escenario para una genealogía diferente, para pasados y futuros posibles (Haraway, 1989:1). Hecho de tropos y constituidos por golpes que nos alejan de determinaciones literales, de la búsqueda de un verdadero origen (arché, arjé, arqué, arkhé) o de las demandas de coherencia acabadas y de autenticidad comprobada, esta tecnología conceptual es una categoría que proviene de la cantera de Donna Haraway (1989;1995 y 2004). Este gesto conceptual busca la especificidad y las conexiones contradictorias y heterogéneas, de allí que haga referencia a “lecturas erróneas, relecturas, lecturas parciales, lecturas impuestas y lecturas imaginadas de un texto que no está simplemente ahí, ni en su origen ni en su finalidad” (Haraway, 1995: 209). La imaginación de la opresión trae consigo una modalidad temporal que organiza la práctica interpretativa feminista en términos de posibles afinidades y conexiones. La modalidad temporal, que aquí nos resulta analíticamente productiva, recurre a la condensación, fusión e implosión y han de abarcar algún tipo de desplazamiento. La figuración o imaginación de la opresión es la “temporalidad del agujero de gusanos de la ciencia-ficción -esa anomalía espacial que lanza a viajeros a regiones inesperadas del espacio” (Haraway, 2004:29).

7 Aquí seguimos el análisis de Andrea Torrano (2013a; 2013b) sobre el monstruo entendido como revés constitutivo y desvío de las normas de inteligibilidad de lo humano. El monstruo es una categoría política que carga con una ambivalencia semántica, de una lado, la política sobre la monstruosidad, esta sería una consideración negativa en la cual el monstruo se convierte en objeto y objetivo del poder. De otro, la política de la monstruosidad en donde el monstruo es esa vida inapropiada e inapropiable (según Haraway y Trinh T. Minh-ha) porque en cuanto metamorfosis representa todos los temores sociales y es también esa vida que resiste como resto y que puede afirmar su potencia, lo que es decir además, que el monstruo representa la posibilidad de construir una comunidad, una vida en común.

8 Así como el maravilloso configura un programa narrativo desde una espacialidad, una circunstancia y un mundo en la lejanía y la exterioridad (planetas, galaxias, reinos, sociedades y organizaciones otras) con recursos y códigos propios de lo fabuloso tales como gnomos, hadas, monstruos y magos. El fantasy como género o cruce de géneros desborda las narrativas realistas y del fantástico maravilloso. En este sentido, el fantasy apela a el código realista, un mundo cotidiano, de códigos y normas culturales cercanas al lector pero en ese plano narrativo también recurre a elementos extraños o desfamiliarización que no se puede explicar con las leyes de la naturaleza o con las normas dominantes. El fantasy como programa

narrativo genérico se caracteriza por el rechazo a lo posible y lo real, lo que produce es una potencial subversión (trastocar, socavar o derrocar) de las reglas y convenciones que se consideran normativas. La referencia ineludible sobre este género es Rosemary Jackson (1986).
9 Efecto de extrañamiento del fantasy que puede rastrearse hasta los formalistas rusos, en particular Víktor Shklovski (1893-1984), quienes utilizaban el vocablo ostranénie (остранение) para referirse a aquellos modos de proceder en el lenguaje literario que tiene como fin el dar una nueva perspectiva de la habitual visión de la realidad al presentarla en contextos diversos a los acostumbrados o al representarla de un modo en el cual se nota que la representación es una ficción

10 “¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?” Con esta pregunta y a partir del análisis del cuento “El hombre de Arena” de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), Freud define das Unheimliche en una gama de factores (el complejo de castración, el nexos con la muerte, la repetición no deliberada, la magia y el animismo, la animación de cosas inanimadas y la omnipotencia del pensamiento) que provocan angustia por obra de la represión. Este retorno de lo entrañable reprimido (vinculado al ideal del yo y el superyó) es algo familiar destinado a permanecer en lo oculto pero que ha salido a la luz. Y precisamente, lo ominoso «Unheimliche» es lo familiar-entrañable «Heimliche-Heimische» que ha experimentado una represión y retorna desde ella, de allí se explica que el prefijo «un» de la palabra Unheimliche es la marca misma de la represión. El efecto ominoso se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas. Por último, Freud distingue entre lo ominoso que uno vivencia (dimensión de la experiencia psíquica o inmanencia de la experiencia subjetiva) y lo ominoso que uno meramente se representa o sobre lo cual lee, en este último, agrega Freud (1992: 250), “la ficción abre al sentimiento ominoso nuevas posibilidades, que faltan en el vivenciar”.

11 De otro modo se trata de una larga tradición contracultural y de un legado de largo aliento alrededor de las brujas que no logran terminar de exterminar, las figuraciones de las brujas que retornan y la revitalización de la monstruosidad, que a pesar de no poder considerarlo en esta investigación, vale mencionar el ya clásico trabajo de Silvia Federici Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpos y acumulación originaria (2004).

Referências

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

Bolaño, Roberto (2014) 2666. **Barcelona**: Anagrama

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

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

Butler, Judith (2006) **Vidas Precarias**. El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós.

Contreras, Sandra (2013) **Realismos, cuestiones críticas**. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones.

Diéguez, Ileana (2013) **Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor**. Córdoba: Ed. Documenta escénicas.

De Mauro Rucovsky, Martin (2017) “**0,1 notas sobre ¿cómo leer un caso de feminicidio?**” en *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?: usos de Judith Butler*. editado por Alberto Canseco ; María Victoria Dahbar; Emma Song. Córdoba: Sexualidades doctas.

Didi-Huberman, Georges (2011) **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, Georges (2009) **La imagen superviviente**. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada

Enriquez, Mariana (2011) “**La historia argentina es profundamente macabra**”. Entrevista en El Diario del centro del país. 4 de Diciembre de 2011.

Enriquez, Mariana (2016) **Las cosas que perdimos en el fuego**. Buenos Aires: Anagrama.

Freud, Sigmund (1992) “**Lo ominoso (1919)**”. En Obras completas. Vol. XVII, (1917-19) De la historia de una neurosis infantil y otras obras. Buenos Aires: Amorortu.

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

González Rodríguez, Sergio (2002) **Huesos en el desierto**. México: Anagrama

Haraway, Donna (1989) **Ecce Homo, ¿No soy (no somos) yo una mujer?** y Otras Inapropiadas/bles: Lo humano en un paisaje post-humanista. Traducción de Emma Song (MIMEO).

Haraway, Donna (1995) **Ciencia, cyborgs y mujeres**. La reinención de la naturaleza. Valencia: Cátedra.

Haraway, Donna (2004) *Testigo_Modeto@Segundo_Milenio.HombreHembra@ _Conoce_Oncortatón@*. *Feminismo y Tecnociencia*. Barcelona: Edit. UOC.

Harrison, Pogue Robert (2003) **The dominion of the dead**. Chicago: The University of Chicago Press.

Horne, Luz (2011) **Literaturas reales**. *Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosarios: Beatriz viterbo editora.

Jackson, Rosemary (1986) **Fantasy: literatura y subversión**. Buenos Aires: Catálogos

King, Stephen (1981) **Danse Macabre**. EEUU: Everest House. Versión castellana: King, Stephen (2016) *Danza Macabra*. Madrid: Valdemar.

La Rocca, Paula & Neuburger, Ana (2018) **Imágenes del tiempo. Montaje y supervivencia en escrituras contemporáneas**. En Revista *Síntesis*, Nº 7, FFyH, 2018. Versión on line: https://ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/sites/5/2018/06/SINTESIS_2016.pdf (consultado 14/10/18)

Lorey, Isabel (2016) **Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad**. Madrid: Traficantes de sueños.

Maccioni, Franca (2012) **“Soy literatura. Tensiones entre biografía y biografema en Roland Barthes según el mismo”**. En *Teóricos y críticos frente al espejo*, Boletín Gec 16 (2º época), Grupos de estudios sobre la crítica literaria, FFyL, UNCuyo.

Moreno, María (2018) **Oración**. Carta a Vicki y otras elegías políticas. Buenos Aires: Random House.

Moretti Basso, Ianina (2017) **“Juego de heraldos. La pregunta por la agencia”**. En *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?: usos de Judith Butler*. editado por Alberto Canseco; María Victoria Dahbar ; Emma Song. Córdoba: Sexualidades doctas.

Pérez Orozco, Amaia (2014) **Subversión feminista de la economía**. Madrid: Traficante de sueños

Rodríguez, Fermín A. (2014a) **“El trabajo del miedo: sobre 2666 de Roberto Bolaño”**. En *Taller de Letras* N° 55, 99-110. Facultad de Letras, Pontificia Universidad de Chile.

Rodríguez, Fermín A. (2014b) **“Fear, subjectivity, and capital: Sergio Chejfec's The Dark and Roberto Bolaño's 2666”**. En *Parallax*, 2014, 345-359. Versión on line: <http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2014.957550> (consultado 27/10/18)

Sayak, Valencia Triana (2012) **“Capitalismo Gore y necropolítica en México contemporáneo”**. En *Relaciones Internacionales*, núm. 19, febrero de 2012. México: GERI – UAM.

Sayak, Valencia Triana (2010) **Capitalismo Gore**. España: Melusina

Segato, Rita Laura (2013) *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado. Buenos Aires: Tinta y Limón

Segato, Rita Laura (2006) **¿Que es un feminicidio?. notas para un debate emergente**. Brasilia: Serie Antropología / Universidade de Brasília. Departamento de Antropología.

Speranza, Graciela (2012) **Atlas portátil de América Latina**. Arte y ficciones errantes. Buenos Aires: Anagrama

Theumer, Emmanuel (2018) “Justicia es que no vuelva a pasar: heteropatriarcado, necropolíticas del género y *Ni una menos*”. En *Mujeres en el laberinto de la justicia* María Luisa Femenías y Silvia Mabel Novoa (coord). Rosario: Prohistoria Ediciones.

Torrano, Andrea (2013a) **El monstruo político en las sociedades de control**. Una consideración ontológica de la monstruosidad. Tesis doctoral en filosofía, FFyH, UNC. (MIMEO)

Torrano, Andrea (2013b) **“Por una comunidad de monstruos”**. En *Revista Caja Muda. Literatura, ensayo, sexualidad*. N°4, Año 2013.

Para citar este artigo

RUCOVSKY, M. A. de M. “En Sueños Veo Los Crímenes”: feminicidio, ficción y agenciamiento. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 8., n. 1., 2019, p. 76-102.

102

O Autor

Martin A. De Mauro Rucovsky é doutor em Filosofia pela Universidade Nacional de Córdoba (contemplado com os auspícios de CONICET), autor do livro *Cuerpos en Escena. Materialidad y cuerpo sexuado* em Judith Butler y Paul B. Preciado (Madrid, Egales, 2016), publicou trabalhos em diversos meios gráficos e revistas especializadas sobre sexualidade e feminismos, teoria queer, processos de precarização, lei de identidade de gênero, biopolítica e animalidade.