

DERMIS, HUELLAS DE UNA HERIDA QUE CINCELA LOS HUESOS. ENRÍQUEZ, STIGGER Y NETTEL

DERMIS, TRACES OF A WOUND THAT CHISELS THE BONES. ENRIQUEZ, STIGGER AND NETTEL

Paula Daniela Bianchi³²

RESUMEN: ¿Puede la piel ir más allá de los límites del cuerpo? ¿Los huesos raídos que alguna vez integraron una corporalidad sintieron la dermis que los recubrían? ¿Es la piel portadora de surcos fronterizos que delimitan un espacio de fuga o también es la que enhebra la materialidad corporal? Este trabajo se propone explorar los modos en que algunas representaciones de los cuerpos femeninos de las literaturas del presente latinoamericano se eslabonan en devenires de fronteras inestables: geopolíticas, territoriales y subjetivas de la piel en detrimento de ciertos parámetros heteronormativos de belleza y de concepciones de parejas consolidadas con el fin único de la reproducción y domesticidad reglada. Es decir, asumo la dermis como la prolongación visible de los cuerpos que actúan como fronteras -dispositivos porosos y permeables que se encuentran en perpetua redefinición de las subjetividades, cuerpos y sexualidades disidentes -que trazan pliegues de señalamientos biopolíticos rasgando zonas de silenciamientos, obturando cicatrices de abandonos y abriendo dimensiones de placeres afectivos frente a violencias perturbadoras, pulverizantes y mutantes. Para ello me centro en tres producciones de escritoras contemporáneas vinculadas con tres cuentos representativos de sus obras literarias: “Nada de carne sobre nosotras” (2016) de la escritora argentina Mariana Enríquez, “Domitila” (2007) de la escritora brasileña Veronica Stigger y “Hongos” (2013) de la mexicana Guadalupe Nettel.

PALABRAS CLAVES: cuerpos; subjetividades; piel; género; literatura latinoamericana siglo XXI.

ABSTRACT: Can the skin be beyond the limits of the body? Did the bones integrate once into a corporation did they feel the skin they coated? Is skin the carrier of border furrows that define a space of flight? This work aims to explore the ways in which some representations of female bodies in the literature of the Latin American present, linked to unstable borders: geo-political, territorial and subjective skin to the detriment of the heteronormative values of beauty and conceptions of couples Consolidated with the sole purpose of reproduction and regulated domesticity. That is to say, the dermis is assumed as the visible prolongation of the bodies that act as frontiers - porous and permeable devices that are in perpetual redefinition of the subjectivities, dissident bodies and sexualities - that trace creases of biopolitical remarks tearing areas of silencing, filling scarring of abandonment and opening dimensions of affective

³² Doutora em Letras pela Universidad de Buenos Aires - Argentina. Profesora de Literatura Latino-americana II na Universidad de Buenos Aires. E-mail: azuldragonk@hotmail.com

pleasures in front of disturbing and pulverizing violence. For this I focus on the productions of contemporary writers linked with the representative stories of their literary works: "Nada de carne sobre nosotras" (2016) by the Argentine writer Mariana Enríquez, "Domitila" (2007) by the Brazilian writer Veronica Stigger and "Hongos" (2013) by the Mexican Guadalupe Nettel.

KEYWORDS: bodies; subjectivities; skin; gender; 21st century Latin American literature.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo reúne tres cuentos diversos que integran una antología compleja y múltiple de tres escritoras latinoamericanas novísimas (CASTRO RICALDE, 2013)³³ que son portadoras de estilos de producción literaria propios: "Nada de carne sobre nosotras" (2016) de la escritora argentina Mariana Enríquez, "Domitila" (2007) de la escritora brasileña Veronica Stigger y "Hongos" (2013) de la escritora mexicana Guadalupe Nettel. Sin embargo, a pesar de sus estéticas literarias diferentes tienen en común el vertebrar narraciones donde el cuerpo y la piel de las protagonistas enlazan claves narrativas que acentúan el dolor de las violencias contemporáneas. Esto produce oquedades de zonas de silencios pero a la vez abre las dermis y las corporalidades para alivianar la excusa aplastante de la vida actual y así diseñar nuevos modelos corporales y vinculares con ellas mismas irrespetando las heteronormas impuestas, alterando los paradigmas estéticos corporales frente a los regímenes escópicos y expandiendo dimensiones de desobediencias respecto de los oxidados mandatos de sostener una pareja heterosexual con funciones de reproducción para futuras ciudadanías (hijos/as para los Estado nación latinoamericanos). Cabe señalar que esta selección de corpus pertenece a un proyecto de investigación en curso que engloba los cuerpos quemados de "La guacha redonda" (2008) y *El romance de la negra rubia* (2012) de la

³³ Se utilizará el término de "escritoras novísimas" extendido a todas las escritoras latinoamericanas nacidas en la década del 70 en adelante y que tengan al menos una novela o antología de cuentos publicados. Castro Ricalde lo hace para pensar en la literatura de las escritoras mexicanas pero en este artículo lo hago extensivo a todas. En el mismo sentido, incluiré la noción de literatura "ultra-contemporánea" para referirme a las obras literarias producidas en el siglo XXI por estas escritoras novísimas.

argentina Gabriela Cabezón Cámara y “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) de Mariana Enríquez, las pieles tajeadas de “Hojas de afeitar” (2006) de la chilena Lina Meruane y “El Ojo” (2016) de la boliviana Liliana Colanzi, las pieles rugosas y cambiantes de *El animal sobre la piedra* (2013) de la mexicana Daniela Tarazona, el herpes y la hediondez de “La flauta y la piedra” (2017) de la boliviana Giovanna Rivero y “Eugenie” (2014) de la ecuatoriana Gabriela Aleman, la membrana casi humana de “Cyber proletaria” (2016) de la peruana Claudia Salazar Jiménez y la piel teñida por el desamor nocivo de “Tinta azul” (2008) de la mexicana Nadia Villafuerte, entre otras obras.

2. ESCRITO EN LA PIEL, INSCRIPTO EN EL CUERPO

¿Puede la piel ir más allá de los límites del cuerpo? ¿Los huesos raídos que alguna vez integraron una corporalidad sintieron la dermis que los recubrían? ¿Es la piel portadora de surcos fronterizos que delimitan un espacio de fuga o también es la que enhebra la materialidad corporal? Este trabajo se propone explorar los modos en que algunas representaciones de los cuerpos femeninos de las literaturas del presente latinoamericano se eslabonan en devenires de fronteras inestables: geopolíticas, territoriales y subjetivas de la piel en detrimento de ciertos parámetros heteronormativos de belleza y de concepciones de parejas consolidadas con el fin único de la reproducción y domesticidad regladas. Asumo la dermis como la prolongación visible de los cuerpos que actúan como fronteras -dispositivos porosos y permeables que se encuentran en perpetua redefinición de las subjetividades, cuerpos y sexualidades disidentes -que trazan pliegues de señalamientos biopolíticos, rasgando zonas de silenciamientos, obturando cicatrices de abandonos y abriendo dimensiones de placeres afectivos frente a violencias perturbadoras, pulverizantes y mutantes.

Los tres cuentos propuestos circulan dentro de la órbita de lo cotidiano y lo habitual, que muchas veces puede transformarse en un espacio de terror, sin olvidar que el terror forja áreas oscuras, desconocidas y disciplinadoras de la cotidianidad pero que también irrumpe como algo incierto que encierra cuerpos, pieles y un más allá de. La literatura consignada para este análisis tiene la intencionalidad de reflexionar lo literario como un recorrido biopolítico del presente.

Más allá de la materialidad de los cuerpos propios, el cuerpo no puede dejar de ser percibido y autopercibido y, por lo tanto, labrar un tránsito de cambios, según desde las perspectivas de la que es mirado: esto es asumido desde la propia fragilidad corporal y de la potencialidad que cimienta cada cuerpo. Al mismo tiempo, los cuerpos y sus pieles son una combinatoria disonante, indescifrable, inteligible, iterable, sometidos a un régimen de visibilidad que proyecta intensidades esópicas y miradas disruptoras.

Estigmatizar los cuerpos anómalos y señalarlos con rigores ejemplificadores en relación de interdependencia con la mirada hegemónica de cuerpos no desviados, no es algo nuevo en la literatura. Entonces me pregunto: ¿Qué sucede en las literaturas latinoamericanas novísimas que están franqueadas por tantas pieles y cuerpos en metamorfosis permanentes? ¿Qué es lo nuevo? Me refiero a las nuevas figuraciones de los cuerpos trans-mutantes, en crisis, precarios, nómades, habitados para devenir en corporalidades y pieles baldías. Utilizo el término “baldío” como el forjamiento de la intemperie, del vaciamiento y del desierto fronterizo provocado en los cuerpos y subjetividades de las protagonistas. Es decir, sus corporalidades se distinguen en un estado de vulnerabilidad baldía situada en una zona de fronteras que actúan como un espacio de enunciación y de posicionamiento políticos. Además, lo que liga a estas escrituras es una violencia de abandono del propio cuerpo. Y en esa articulación y posicionamiento de fronteras flexibles y baldías, los cuerpos femeninos se reducen en un plano que fusiona lo viviente con las subjetividades

de lo humano, donde habrá cuerpos que importan más que otros, mientras estos últimos son desechados por ser considerados impropios, inferiores o descarriados. Esto es, “¿por qué deberían nuestros cuerpos terminar en la piel o incluir, en el mejor de los casos, otros seres encapsulados por la piel?” (HARAWAY, 1995, p. 305) tal vez porque “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo” (NANCY, 2003, p. 55); somos un cuerpo prisma (BIANCHI, 2016).

Estas literaturas ultracontemporáneas diagraman en las pieles y cuerpos nuevas maneras de problematizar las narrativas vinculadas paradójicamente con la reificación inconmensurable y su extinción o desaparición entre esos cuerpos que valen la pena (BUTLER, 2006, 2010) y los que son parte de una ciudadanía abyecta o inexistente (RODRÍGUEZ, 2008) mediante el nomadismo de la piel, de la cultura, de las migraciones, de lo político e integrantes del compost humusista (HARAWAY, 2016).

Estos cuerpos modifican la piel, trocan las formas, proliferan como la “certidumbre confundida, hecha astillas” (NANCY, 2003, p.10), proyectan otros deseos diseminados (DERRIDA, 1975) como rizomas de intensidades plenas (DELEUZE y GUATTARI, 2006), monstruosas (GIORGI, 2014), nómadas (BRAIDOTTI, 2000), gore (VALENCIA, 2010), “posibles” y en alianzas (BUTLER, 2006; 2017). En estos cuentos los cuerpos y pieles de las protagonistas ocupan un primer plano más allá de la historia narrada, no obstante, lo que me interesa remarcar es que los cuerpos son entendidos como un lienzo dérmico en el que se inscribe su materialidad y también las prácticas de las violencias (SEGATO, 2014). A su vez, se organizan como territorios de intervención política (RICHARD, 2011), conforman un tejido discursivo (FOUCAULT, 2010) forjado como “una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. Cabezas, manos y cartílagos, quemaduras suavidades, chorros, sueño, digestión, horripilación, excitación, respirar, digerir, reproducirse, recuperarse, saliva, sinovia, torsiones, calambres y lunares” (NANCY, 2007, p.

23). Pero además de los cuerpos existe la piel que se pliega, repliega y despliega abierta y pulsante en un cuerpo vulnerable al mismo tiempo que las transformaciones se funden en ella, disponiendo como resultado una experiencia sensible atravesada por el dolor de la fragilidad (AHMED, 2016). Considero la piel como una frontera que escinde por momentos la dermis de lo corpóreo y como una membrana que lo protege y lo conecta con el resto del soma.

En estos textos la piel difumina los límites de las transformaciones que discurre en cada personaje respecto de las estéticas hegemónicas de la belleza –la delgadez extrema de la protagonista del cuento de Mariana Enríquez-, de las violencias de la exhibición que produce una inquietante naturalidad –en las fracturas y mutilaciones de Domitila- y en el borramiento liminal cuerpo-piel – en los hongos y la vagina de “Hongos”-. En estos hechos se verifica la imposibilidad de que las tres mujeres luzcan un cuerpo escoltado por los parámetros heteronormativos. A la vez, que pieles y cuerpos se organizan desde la inadaptabilidad de las normas que se les prescribe. Así veremos cómo las tres protagonistas desoyen a sus madres o suegras y se liberan a su modo de aquello que deberían ser. La enunciación de estas pieles laceradas a través de sus cuerpos se enclava en la profundidad de ellos hasta roer la carne y calar los huesos. Aquí piel, carne y huesos establecen una superficie metafórica que convoca una marca única en cada uno de los personajes.

En el marco latinoamericano de violencias cruentas y de pedagogías de la crueldad sobre los cuerpos feminizados (SEGATO, 2014) con el estallido del “Ni una menos” argentino, del “Viva nos queremos mexicano”, del “Somos las hijas de las campesinas que no lograste esterilizar” peruano y del “Somos la nietas de las brujas que no pudiste quemar” latinoamericano no hay dudas de que es el cuerpo, el núcleo de disputas que actualiza el intento de autonomía y defensa -frente a los femicidios, desapariciones, tráfico de mujeres y niñas, violencias por medios sexuales- en el amparo y protección de las pieles, cuerpos

y subjetividades disruptivos y precarios deviniendo en posibles sujetos que cuentan (BUTLER, 2006).

Entonces, desde estas condiciones de producción me cuestiono ¿cómo se representan estas pieles y cuerpos en las literaturas del presente? Por ello asumo que estas son ficciones a cerca de nomadismos que comienzan con la mudanza de la piel hasta acabar en el esqueleto desnudo donde se trenzan encuentros y desencuentros afectivos, donde los cuerpos huyen, viajan, se evaden, se pierden, se abren o recluyen siempre vertebrados en clave de narrativas de violencias y baldíos. Poner o exponer el cuerpo implica dañarlo o mutilarlo como veremos en “Domitila” (2007), asociarlo a una necroescritura (RIVERA GARZA, 2013) amorosa en el personaje de Vera de Mariana Enríquez, o aunarlo a la prolongación de una protuberancia en la desesperación de conservar un hilo de posibilidad territoriocorporal como la protagonista de “Hongos” (2016).

Territorios, subjetividades, violencias y pasajes o mutaciones tecnocorporales apelan al deseo desplazado y a sexualidades difusas que los hace cambiar en cuerpos políticos en busca de una ciudadanía que los reconozca como tal porque si no el sitio que les deparan sus diferencias y singularidades es el margen de las fronteras baldías.

3. HONGOS AMOROSOS

El cuento “Hongos” integra el libro *El matrimonio de los peces rojos* (2013) escrito por la mexicana Guadalupe Nettel y forma parte de un bestiario que recorre toda la obra. Los textos están diseñados a través de la presencia animal y la convivencia con humanos conjuntamente con la búsqueda de aquellos sesgos animales que nos circundan o nos conforman.

En “Hongos” la comunidad bacteriana está alojada en una zona erógena que deviene en deseo y ausencia -la vagina- de la protagonista. Los hongos conviven en los espacios húmedos de su cuerpo, ya que son hospedados sin querer ser extinguidos. Están situados en lindes estratégicos que representan entre otras cosas, orificios sexo afectivos activos; eslabonan sensaciones de abandonos amorosos y la necesidad de ser cultivados como seres con vida propia dentro de la vida misma de esta mujer. No obstante, estos microbios residen en un micro-bíos que se aproxima a un micro-zoe de umbrales sutiles que ponen bajo sospecha la enfermedad y la contaminación que la habitan. La pregunta esencial es ¿qué razones tiene la protagonista para preservar lo abyecto que la abyecta al mismo tiempo? y saber ¿qué razones vela (velar y ocultar velo) para no eliminar los hongos y putrefacciones como un código residual de sentidos múltiples y abiertos?

Pensar en herpes vaginal es asociarlo generalmente con una patología infectocontagiosa, viral y, habitualmente, de transmisión sexual pero en este cuento los hongos no son ideados como una patología por la protagonista (que no tiene nombre) sino que se forjan como una prolongación más de su piel y quizás propician la conformación de un micro-bíos que coquetea con evolucionar en un micro-zoe. ¿Es esto posible? Existe aquí entonces una vertebración entre lo llamado humano con lo animal/vegetal o viviente (los hongos) en el que la mutación micótica y su proliferación se radican en la dermis como una secuencia que traspasa la enfermedad física y que la asociaría con nuevas maneras de convivir con el propio cuerpo del dolor y de la desprotección por la que circula (este cuerpo) situado en la intemperie baldía de la micro-zoe, que se debate en una inquietante disolución o comunión entre cuerpo y animalidad sutil o cuerpos y afectos explosionados. Es la piel desbordada en los excesos de los cuerpos y de las subjetividades la que perpetúa así una continuidad de membranas.

El micro-bíos³⁴ coexiste en una relación interdependiente con el micro-zoe en forma de intrusión. Es decir, “el intruso es esa rivalidad y tensión entre la enfermedad y la medicina, los inmunodepresores y sus paliativos, lo que era y lo que soy. Esa combinación entre lo que era y lo que soy, algo así como un androide de ciencia ficción, un muerto-vivo” (NANCY, 2006, p.32) o un *cyborg* si tomo la definición de Donna Haraway (1995) cuando afirma que el cuerpo se extiende más allá de la piel como una sobrepel o huésped. Entonces, como veremos los hongos en este relato intervienen como una intrusión o invasión aceptada y mutante.

4. MUTACIÓN MICÓTICA

“Cuando yo era niña, mi madre tuvo un hongo en una uña del pie. En el pulgar izquierdo, más precisamente. Desde que lo descubrió intentó cualquier cantidad de remedios para deshacerse de él” (NETTEL, 2013, p. 198), así comienza el cuento. La voz narradora en primera persona de una hija ya adulta relata las peripecias fungicidas de su madre y si ella se curó por la medicina o “si no fue el parásito quien decidió marcharse a otro lugar” (p. 196). Lo repugnante y vergonzoso para la adulta era “parte de la familia” para la niña, ya que el hongo significaba una “presencia” a la que proteger porque para ella, la micosis es apenas un desgarrador protector de la piel y no un estigma pegado a la carne del pie. Esto es porque la piel diseña el umbral de lo abierto o la oclusión hacia el contacto con el exterior.

La narradora a los treinta y cinco años en un fugaz adulterio con Laval propicia la creación de una comunidad micótica como sinécdoque de una

³⁴ Micro-bíos y micro-zoe: cuando me refiero a bios y zoe hago alusión a los términos utilizados por Gabriel Giorgi (2014) en su relectura de Giorgio Agamben. El bios consigna la vida misma y la zoe encarna la abyección. Y el agregado del “micro” es porque estoy trabajando con la intimidad de un personaje y sus afectos.

relación amorosa y la necesidad de resguardarlas. Aparentemente finalizado el *affaire*, ella regresa a su hogar donde se inicia un proceso de extrañamiento/extranjería en el que su cuerpo experimenta varias mutaciones: “Sin embargo, la forma de estar en mi casa y en todos los espacios, incluido mi propio cuerpo, se había transformado” (p. 213). El romance transitorio se encarnó como un extranjero en su cuerpo y subjetividad y ella en lugar de extirparlo, será sumamente hospitalaria (DERRIDA, 2006) con el huésped. El primer síntoma que apareció en la piel de la mujer fue un escozor en la entrepierna y luego la comezón, “al principio leve, casi imperceptible, se volvió intolerable. Sin importar la hora ni el lugar donde me encontrara, sentía mi sexo y hacerlo implicaba inevitablemente pensar también en el de Philippe” (NETTEL, 2013, p.231) que igualmente había contraído el herpes. La protagonista advierte que no padece una enfermedad grave y acepta que “los hongos pican; si están muy arraigados, pueden incluso doler. Hacen que todo el tiempo estemos conscientes de la parte del cuerpo donde se han establecido y eso era exactamente lo que nos sucedía” (p. 233). Lo interesante ocurre cuando ella decide no curarse la picazón, porque aniquilar la micosis equivaldría a borrar las huellas de Laval de su cavidad vaginal. En este acto se intensifica la materialidad del cuerpo y su vulnerabilidad (BUTLER, 2006). Al compartir la comunidad micótica deja de ser algo privado/tivo de ella y vivencia la intromisión de su amante. Es lo viviente lo que penetra su genitalidad e irrumpe como lo indómito a través de la membrana dérmica, como un ligero picor primero, y como una invasión parasitaria después. Laval se instala por la fuerza, el cuerpo de ella reacciona y la torna sensible y obsesiva. Su soledad absoluta le posibilita ser hospitalaria. Ella era estéril y no le interesaba ser madre, no obstante despliega la necesidad del cuidado: “Pensar que algo vivo se había establecido en nuestros cuerpos, justo ahí donde la ausencia del otro era más evidente, me dejaba estupefacta y conmovida. Los hongos me unieron aún más a Philippe” (NETTEL, 2013, p.233). El adverbio “ahí” condensa un señalamiento

del fragmento sexual y del reproductivo. Su cuerpo infértil lo es para el maternaje reproductivo biopolítico pero no así para la creación de una colonia micótica que la lleva a creer que juntos consolidaron ese *devenirhongo* que crece en ambos cuerpos como un *souvenir* sexoafectivo.

Ella “había desarrollado apego por el hongo compartido y un sentido de pertenencia. Seguir envenenándolo era mutilar una parte importante de mí misma” (p. 234). En este apego la protagonista recurre al cuidado de esa micosis como cuando era niña. Detrás de esa negación a sanarse y de sentir el dolor y el escozor se vislumbra la carencia escamoteada de una vida prolongada en uniones imposibles. La ausencia y la angustia se anclan en la carne y se materializan en la micosis sustituyendo el objeto de amor perdido o alejado. Su micro-bíos la transforma en una figura abyecta, en un sujeto del zoe. La narradora se esfuerza en marcarnos a los lectores un régimen escópico de los repliegues de esa piel infecta y repulsiva que para ella exige presencia y atenciones:

Por eso me decidí no sólo a conservarlos, sino a cuidar de ellos de la misma manera en que otras personas cultivan un pequeño huerto. Después de cierto tiempo, conforme cobraron fuerza, los hongos se fueron haciendo visibles. Lo primero que noté fueron unos puntos blancos que, alcanzada la fase de madurez, se convertían en pequeños bultos de consistencia suave y de una redondez perfecta. Llegué a tener decenas de aquellas cabecitas en mi cuerpo. Pasaba horas desnuda, mirando complacida cómo se habían extendido sobre la superficie de mis labios externos en su carrera hacia las ingles. Mientras tanto imaginaba a Philippe afanado sin descanso en su intento por exterminar a su propia cepa (p. 235).

Aparece solo una parte del cuerpo en primer plano como una frontera fragmentada y en movimiento continuo que nos hace pensar en un cuerpo fraccionado como una cartografía de zonas intensificadas en segmentos de interés. El dolor, la herida y la ausencia o abandono facilitan la salida del encierro y esa sacrificialidad parece ser la única forma de mutación y apertura

donde incluso encuentra el placer. El cuerpo es sensible a heridas que si se abren permitirán una posible cura. De este modo, puede ser reconstruido, deconstruido o modificado según la necesidad de la protagonista aunque también Laval la sigue en esta ausencia/presencia de lo abyecto: “recibí este mensaje en mi correo electrónico: mi hongo no desea más que una cosa: volver a verte” (p. 236) y así retoman la relación. Cabe destacar que para todo esto, ella estaba separada y vivía sola, recluida en su casa intentando decodificar la micosis, leía sobre ellos y descubrió que “el aferramiento a la vida y al ser parasitado no pueden sino acercarlos a nosotros” (p. 236). ¿Entonces su vida con Laval qué era o mejor dicho cómo se vislumbra, como una unión parasitaria? ¿Como una dependencia que es imposible de escindir? Prosigue: “Concluí que con las emociones ocurre algo semejante: muy distintos tipos de sentimientos (a menudo simbióticos) se definen con la palabra «amor». Los enamoramientos muchas veces nacen también de forma imprevista, por generación espontánea” (p. 237). Ella acepta quedarse con los hongos sabiendo que son parásitos a los que hay que imponerles un límite:

Los parásitos —ahora lo sé— somos seres insatisfechos por naturaleza. Nunca son suficientes ni el alimento ni la atención que recibimos. La clandestinidad que asegura nuestra supervivencia también nos frustra en muchas ocasiones. Vivimos en un estado de constante tristeza. Dicen que para el cerebro el olor de la humedad y el de la depresión son muy semejantes (p. 243).

En ese “somos” admite que el cuerpo delimita algo perecedero y precario que se presentifica en situaciones insostenibles de agudo dolor y, a veces, en simultáneo con placeres sexoafectivos, aunque su piel permanezca herida como una máquina deseante (DELEUZE y GUATTARI, 2006) siempre insatisfecha, recluida y clandestina. Además, asume la “condición de ser invisible, con apenas vida propia, que se alimenta de recuerdos, [...] o de lo que consigo robar a un organismo ajeno que se me antoja como mío [...]. Paso muchas horas tocando la

cavidad de mi sexo —esa mascota tullida que vislumbré en la infancia” (NETTEL, 2013, p. 247). La mano se desliza por la superficie de sus labios y siente un contacto amoroso, como si el tacto de la caricia encarnara grabar el propósito de una creación al placer parasitario, donde el recuerdo es una nueva versión de la vivencia.

Sus últimas palabras aluden a la resignación pasiva: “Permaneceré así hasta que él me lo permita, acotada siempre a un pedazo de su vida o hasta que logre dar con la medicina que por fin, y de una vez por todas, nos libere a Ambos” (p. 247). Se refleja en este cuerpo una naturaleza económica de intensidades que exponen el ímpetu del dolor en la superficie corporal (AHMED, 2004) manifestada en la huella hiriente del hongo y acentuada en la rugosidad de la piel masturbada.

5. DOMITILA Y LA CICATRIZ OPACA

“Domitila” es un brevísimo cuento que forma parte del libro *Gran cabaret demenzial* (2013) escrito por la brasileña Veronica Stigger. Son cuentos narrados de manera espectacular, como si fueran parte del lienzo de un film cinematográfico. En la narrativa de Stigger los cuerpos siempre son los protagonistas de una violencia frenética del sin sentido, aparente.

La narración contada en tercera persona ocurre en menos de un día, y no de un día cualquiera sino que sucede un domingo, jornada de descanso y de paseo en una ciudad. Es interesante analizar en primer lugar el título junto con el epígrafe en inglés que surge en el cuento. El nombre Domitila deriva del latín *domus* (casa) y se traduce como “la mujer que ama la casa”. Esto para significar de qué manera la protagonista busca no ser parte de la representación del ama de casa o de una amante del hogar, sino ser disruptiva de esa norma. El epígrafe de Caleb Neelon, importante grafitero estadounidense, dice: “*In Brazil, whatever your crime of choice, Sunday is the day to do it*” (En Brasil, sea cual sea el crimen

de elección, el mejor día para hacerlo es el domingo”). Esto ya nos anticipa dos cosas: que sea lo que sea que acontezca, sucederá un domingo y que además está relacionado con algo criminal.

La trama acontece en dos paralelos, por un lado, el tiempo y su precisión justa y, por otro, la reducción del cuerpo de Domitila hasta terminar siendo un desecho por aparente voluntad propia. Si bien la protagonista es Domitila, el novio y el auto en el que pasean el domingo 25 de enero denotan que es verano y que auto y novio funcionan como accesorios para el desarrollo de la historia. El desplazamiento del coche por las calles de la ciudad le aporta a la escritura una dinámica como si estuviéramos leyendo la puesta en escena de un guion cinematográfico:

Ela abre o vidro da janela pela matade e estica a cabeça para fora. 2 minutos e meio depois, eles param num semáforo e ela acena para as crianças do automovel ao lado. [...] Depois 1 minuto, o sinal abre e o namorado de Domitila acelera bruscamente, o que faz com que o contato dos pneus em movimento com asfalto produza um desagradável som agudo. Passam-se 43 segundos e uma das rodas do automóvel afunda num buraco. Com o solavanco, Domitila, que ainda se entretinha com as crianças, enfia o olho direito no vidro semiaberto. 11 segundos e o olho já está vermelho, muito vermelho. Domitila pisca muito, produz involuntariamente lágrimas e secreção, enquanto continua a acenar para as crianças que se afastam por uma rua transversal. (Stigger, 2007, p.9).

A partir de esta primera escena casi cinematográfica y cronometrada, a medida que el auto avanza, el cuerpo de Domitila se transforma en un resto residual. Sus huesos empiezan a romperse y su piel a rasgarse. Todo imbuido en silencio y con naturalidad. Ni el enamorado ni ella hablan. Solo se leen imágenes de velocidad y disloques corporales. Cada vez que el automóvil vira más rápido, Domitila se automutila más segmentos del cuerpo. Todo en sordina, naturalizando las escenas que incrementan el horror gore. Las heridas autoprovocadas configuran un lineamiento con el epígrafe. Ella se lastima pero

las heridas pueden vincularse con la idea de crímenes dominicales. Si asumo que Brasil es uno de los países latinoamericanos donde más femicidios se comenten y quedan impunes, entonces a mayores asesinatos de mujeres mayores amputaciones de Domitila en su piel y en su cuerpo. ¿Sino cuál podría ser el sentido de un epígrafe en una lengua no latina que asocie el crimen, los días domingos, y las lastimaduras de la protagonista?

La voz narradora cuantifica el recorrido que hace el auto en tiempo y espacio. Las coordenadas que describe son precisas y de alguna manera deja a los lectores como espectadores pasivos incapaces de intervenir para ayudar a Domitila. La mayor parte del cuento transcurre en el espacio privado y cerrado del auto aunque este circula por la ciudad, espacio público. La mayoría de las heridas de la protagonista van a suceder en el intersticio del vehículo y el afuera -la calle-. Lo que más perturba a los lectores es la falta de reacción por los personajes, incluida la de Domitila que aparenta no sentir dolor. El novio solo actúa dos veces, cuando atropella a un motociclista y cuando Domitila, expulsada por un bus, es arrollada por un camión. Esa acción no prevista hace que el enamorado la levante y la introduzca en el auto. ¿Se puede asumir que ante esta indiferencia naturalizada, Domitila halle una manera de hablar, o mejor dicho, de expresarse? Que ¿formule un nuevo lenguaje en esa conducta autodestructiva? Domitila se autoinflinge toda clase de mutilaciones y, sin embargo, nadie nota lo horroroso de la situación.

Por momentos, a medida que nos adentramos en la microficción, pareciera que cada vez que Domitila saca más partes de su cuerpo por la ventanilla del auto o baja de él y se aleja, más se lastima intencionalmente, por eso remarco que las dislocaciones se producen en ese querer sacar el cuerpo y mantenerlo en un dentro y fuera del coche. Entonces podría pensarse que ese desafiar la rutina del domingo donde ocurren las muertes o los crímenes con más frecuencia implica un no querer obedecer la heteronorma y no querer tornar a la casa, justamente ella, la que debería amar el hogar.

Mientras las lesiones crecen y las dislocaciones aumentan, descienden del móvil para tomar un helado como si nada sucediera, su brazo manco sangra. Nadie dice nada. Luego ella ve que viene un ómnibus y se para frente a él, la empuja y un camión le destroza las piernas. El novio solo la recoge:

Quando vê um ônibus se aproximar, sai correndo e pára no meio da rua. O ônibus freia, derrapa e bate com a lateral em Domitila, que é arremessada na outra pista. Um automóvel passa por cima das pernas dela. O namorado tenta levantá-la, mas ela só consegue se arrastar.” (p.12)

Domitila se torna pedazos, o un cuerpo despedazado y una piel lastimada. En este sentido, la superficie corporal de Domitila depende absolutamente de la intensidad de su propia experiencia corporal, porque la “intensidad de las sensaciones de dolor nos hace percatarnos de nuestras superficies corporales y apunta a una naturaleza dinámica del acto mínimo de salir a la superficie” (AHMED, 2004, p. 57). En este sentido, en Domitila la herida, el tajo, el corte lentamente experimentado en sus pezones marca un recordatorio. La maleabilidad de la estructura ósea de Domitila recrea una táctica de redefinición de su propia corporalidad desobediente y desarticulada que va más allá de lo esperable. De alguna manera, Domitila se desplaza como un cuerpo en transformación y también como una piel en busca de una organicidad del escape que a través de la mutación permanente de ese cuerpo automutilado concluye en un cambio radical de su cuerpo y motricidad. Cuando llega a la casa se arrastra para subir las escaleras como una sobreviviente pero, aun así, trunca parte de su genitalidad. En la experiencia del dolor, Domitila consigue una liberación; por eso finaliza con esa sonrisa y únicas pablaras que emite. Solo en la intimidad del baño encuentra la posibilidad de intervenir en los contornos corporales del moldeado de la piel.

El final es una agonía intensa. Toda vuelta despojos, Domitila es “depositada” por el enamorado en la vivienda como si fuera un trozo de basura, algo ya inservible. Domitila consigue subir las escaleras para que una madre la reciba como si nada hubiera pasado y le ordene bañarse y luego cenar:

Domitila deve voltar para casa. Às 18 horas e 53 minutos, o namorado deposita Domitila à porta do prédio e vai embora. Domitila se arrasta pelas escadas que levam ao 3ª e último andar. 49 minutos depois, Domitila bate na porta do apartamento dos seus pais, onde mora. Sua mãe atende, se abaixa para beijá-la na testa roxa e diz: ‘Vai tomar seu banho que o jantar já está quase pronto’. Domitila se arrasta até o banheiro. Despe-se com uma certa dificuldade. Pega sua gilete com a única mão e, com inaptidão comum aos destros forçados a usarem a mão esquerda, concentra-se para fazer cortes profundos em torno dos mamilos de ambos os seios, bem em cima dos talhos que elavem produzindo diariamente ao longo das últimas 3 semanas e 4 dias. Desta vez, a parte de cima do mamilo esquerdo entorna. Domitila sorria e pensa: ‘Mais uns dias, e eles caem.’ (p. 13)

De este modo, la única vez que pronuncia una frase y además sonríe es para reconfirmar el cercenamiento de los pezones. Lo que no deja dudas de su querer desaparecer y desobedecer todas las cosas estrictas. Ella no quiere un domingo por la tarde con final feliz. No desea ser una autómatas ni ama de la casa, sino que busca ser ella misma, ante una sociedad mecánica, indiferente y sumamente violenta que exige corporalidades completas y no fragmentadas. Si bien las laceraciones se producen frente al novio o en la calle, en secreto se rebana lentamente los pezones. En el final, se rasga un velo y es el de no querer tener un cuerpo completo ni una piel perfecta ni unos pezones que podrían servir para alimentar a un futuro hijo o ser fuente de placer sexual. Aquí vemos una importante diferencia con respecto del cuento “Hongos” donde sí la narradora se masturba y conserva esas protuberancias como un recordatorio de ese amor caduco, mientras que Domitila suprime todo goce posible porque el dolor que la surca la transforma en una corporalidad frágil y *queer* en el

sentido de cuerpo desviado (AHMED, 2016). Ese seccionamiento constituye una punición al goce porque el cuerpo le molesta, es una carga para ella. El cuerpo y la piel que lo recubre deben asimilar los excesos escópicos de su propio camino, la:

exterioridad y la alteridad del cuerpo llegan hasta lo insoportable: la deyección, el desperdicio, el innoble deshecho que todavía forma parte de él, que todavía es de su sustancia y sobre todo de su actividad; es necesario que lo expulse y éste no es uno de sus menores oficios. Desde el excremento hasta la excrecencia de las uñas, de los pelos, de toda especie de verrugas o de malignidades purulentas, es necesario que el cuerpo saque afuera y separe de él el residuo o el exceso de sus procesos de asimilación, el exceso de su propia vida. (NANCY, 2007, p. 32).

6. ENRÍQUEZ

“Nada de carne sobre nosotras” pertenece al libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de la escritora argentina Mariana Enríquez. Las ficciones narrativas que forman parte de esta obra están relacionadas con personajes vulnerables que a pesar de su inestabilidad precaria encuentran líneas de fuga para embestir diversas dificultades. Lo que organiza y liga a estos relatos es la necesidad de exhibir el cuerpo y de inscribir en la piel una manera de supervivencia.

La historia de “Nada de carne sobre nosotras” discurre por la vida de la narradora que en primera persona describe el hallazgo de una calavera abandonada en un basural mientras paseaba por las calles de la ciudad. En el cráneo encontrado tenía una inscripción con el nombre Tati y la fecha 1975. Relata que la calavera es pequeña y que le falta la mandíbula y la totalidad de la dentadura. Fue “mutilada” (ENRÍQUEZ, 2016, p.125) piensa la narradora que empatiza de manera inmediata con la osamenta. A pesar de tener un nombre

inscripto y de hacer suposiciones de quién podría haber sido la calavera en, elidiendo la fecha muy cercana a la dictadura cívico militar argentina de 1976, la protagonista la “bautiza” con el nombre de Calavera como un genérico para luego llamarla Vera o Verita. La narradora que no posee nombre, “bautiza” al cráneo que sí será nombrado. Vera podría leerse como un margen, un borde, la vera del camino y de hecho fue encontrada en los basurales, y también al margen de la verdad, ya que se desconoce su origen. Verita, designación que acuña luego la calavera, puede traducirse como la *verita* o *veritas* latinos, esa verdad que está vedada o desaparecida para “Tati, 1975” (Taty Almeida es cómo llaman a una de las madres de Plaza de Mayo a quien le secuestraron y desaparecieron a su hijo Alejandro en junio de 1975) y también para quien narra que no tiene nombre, más que el epíteto de “loca” que le lanza el novio.

La protagonista con Vera establece una relación de amistad, afectiva y de complicidad, al punto que critica a su novio gordo y se lo confiesa a ella, que a todo esto ocupa un lugar preponderante en el dormitorio de la joven. Ella de su enamorado dice que se “está poniendo gordo. No me gustan los gordos” (p.126). Si pensamos en la grasa corporal de la pareja que pide pizzas y que no va al gimnasio con la apariencia huesuda de Vera, el contraste es evidente, incluso casi injusto de hacer. Una es hueso, el otro, cuerpo, piel, grasa, órganos.

Si la protagonista de “Hongos” no es elegida por Laval, que continúa con su esposa e hijos, y en las micosis proyecta su abandono y memoria viviente del amante y también el placer masturbatorio; si Domitila se auto lesiona para no estar con ese enamorado que le es indiferente, cercenando las mamas como espacios erógenos o reproductivos y mutilando su cuerpo hasta pulverizarlo; la narradora de “Nada de carne sobre nosotras” directamente expulsa de su casa al novio gordo y desagradable quien se va triste y con un grito incontenible de miedo al ver “a Verita, que tiene su peluca rubia carísima, de pelo natural, pelo fino y amarillo, seguramente cortado en un pueblo ex soviético de Ucrania o de la estepa” (p.127) . A partir de esta escena, la narradora se queda en la casa

recluida Vera; la repulsión hacia la obesidad corporal que sentía por su compañero aumenta y decide dejar de comer para adelgazar y asemejarse más a Vera a quien imagina de cuerpo completo, como una osamenta brillante y blanca bajo la luz de la luna. La narradora desea ser bella como Vera. Se imagina que juntas son etéreas, bailarinas, sin rastro de carne y menos de piel sobre su cuerpo o mejor dicho, huesos. Lo que anuncia ella es: “Sueño, algún día cuando me siente en este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro” (p.128). La cita remarca un revés de Domitila que se hiere de afuera hacia adentro, aquí el proceso de corte es inverso. Son los huesos de ella quienes actuarán como cuchillos filosos, los que primero perforarán la carne para luego agujerear la piel.

Mientras ella sigue enflaqueciendo, Vera recobra una vida *cyborg* al estilo Frankenstein, su amiga o dueña la desea completa. Le compra adornos, le rellena las cuencas de los ojos con luces de colores que cambian según el día. Un día aparece la madre preocupada en su casa y la hija con una mentira se la quita de encima. En los tres cuentos las madres están presentes desde la ignorancia o ausencia. En “Hongos” es la suegra de la narradora quien se preocupa por si hay un amante ya que su hijo está sin palabras mientras que la madre aparece en el inicio de la historia como una portadora de hongos en el dedo del pie; en Domitila la madre procura que su hija se alimente y se ocupa de su higiene cuando la manda a bañarse pero no interviene frente al horror de sus heridas; y en el cuento de Enríquez, la madre prefiere creer lo que la hija le cuenta aduciendo al estrés el delgadez de su hija.

La muchacha sin nombre lo único que procura es parecerse a Vera y en su carne magra reflejar la completud del esqueleto de su amiga, quiere completar la dentadura y el resto del cuerpo: “Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados” (p.130) y se propone cavar con palas, con las manos, buscar con perros o como

sea esos “huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados” (p. 230). De alguna manera, la mujer sin nombre podría estar encerrada en su propia corporalidad, evitando ser grasa y dejando que la piel se pegue a sus huesos, léase anorexia festiva como dice la autora en una entrevista, o una anorexia deforme donde se observa belleza en la extrema delgadez, o como una espectacularización de la no belleza como un canon nuevo y diferente desafiando esos cuerpos hiperdelgados pero a la vez celebrados de las modelos o de las muñecas Barbis pero criticados por la madre y el novio. También se podría pensar que la narradora crea un vínculo indisoluble con Vera, al punto que ambas conforman una unidad corporal, o como manifiesta Nancy pueden ser una extensión de la otra sin poder discernir los límites de cada una: “El cuerpo es material. Es aparte. Distinto de los otros cuerpos. Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo. Incluso el vacío es una especie muy sutil de cuerpo” (2007, p. 13). En este sentido, se tocan y se vertebran en un bloque corporal extenso conformando un cuerpo corpulento, incluso cuando es flaco (NANCY, 2007) porque se vuelve poderoso y la fragmentación se disuelve.

7. CONCLUSIONES

Como todo cuerpo abierto y pieles desplegadas, las conclusiones de esta investigación en proceso no son del todo oclusivas. En la narrativa del cuento “Hongos”, una mujer inteligente en plenitud sucumbe a una relación clandestina primero y *parasitoclandestina*, después que la mata en vida. La vinculación micótica la destruye, dejándola atrapada en una micro-zoe inmunitaria y abyecta. Es decir, permanece expulsada fuera de lo pensable; cambiada, extranjera en su propia piel, extraña y extrañada, casi deshumanizada, invisible a ese mismo régimen visual al que somete a su vagina cada vez que acaricia a los hongos. Ella se torna un contorno baldío.

En “Domitila” la protagonista queda a solas con su corporalidad sangrante y mutilada, exponiendo su piel a “flor de piel”, cercenando sus

pezones para evitar propagar los crímenes que ocurren los domingos brasileños.

Vera o Tati 1975 y su amiga vertebran una amistad afectiva que las liga en una misma corporalidad que no diferencia entre huesos, carnes, pieles, pelucas y accesorios brillantes que se mezclan con la basura residual de la desaparición del cuerpo y el aniquilamiento de las subjetividades.

Lo que exhiben estos cuentos son palabras y expresiones incómodas, quizás intimidades vergonzosas por el estigma para muchas pero no para la protagonista que elude el régimen medicalizador y elige conservar sus micosis, no para Domitila que decide cortarse y lacerarse para así sobrevivir a la asfixiante ciudad, miradas e imposiciones de los otros; no para la protagonista anoréxica de sentidos afectivos con lazos gordos y grasosos. De este modo, la escritura muestra realidades dolorosas y abyectas como así también representaciones normalmente excluidas y silenciadas en la literatura. Estos cuentos se centran en las carencias sexoafectivas y sitúan la materialidad de la carne, aquello mutante, monstruoso, híbrido, incómodo, desviado, raro, enfermo, animal pero también las pasiones y deseos en un primerísimo primer plano.

Las tres acaban solas, aisladas en un espacio de la casa, en una privacidad auto-impuesta, quizás porque el afuera se torna insoportablemente insostenible. Ellas finalizan recluidas en sus pieles abiertas, rajadas, heridas con una enorme cicatriz que les perfora hasta los huesos. Parecen acabar solas, sin embargo, en esta red de novísimas escritoras latinoamericanas pareciera haber un punto de salida, una línea de fuga que se repite en las narrativas y que se teje –una trama invisible– mediante una red tentacular donde cada personaje es humus (HARAWAY, 2016), donde hallan una forma de vincularse con ellas mismas y con ese afuera, sin por ello quedar exceptuadas de percibir la fragilidad de cuerpos y pieles, la sensibilidad de los afectos abandonados y la

presencia aplastante del dolor en las políticas biocorporales (AHMED, 2004). Me gustaría concluir en este lineamiento con las palabras de Nancy respecto de las pieles y de los cuerpos del dolor: “La piel toca y se hace tocar. La piel acaricia y halaga, se lastima, se despelleja, se rasca. Es irritable y excitable. Toma el sol, el frío y el calor, el viento, la lluvia, inscribe marcas del adentro -arrugas, granos, verrugas, excoiaciones- y marcas del afuera, a veces las mismas o aun grietas, cicatrices, que- maduras, cortes” (NANCY, 2007, p. 25).

Las cicatrices en la piel funcionan como recordatorio de algo que se encarga de extinguir la ausencia de aquello que falta y naturaliza lo monstruoso de la huella y el cuerpo roto, una marca no luminosa da cuenta de la transformación o de exterminio. Cada herida en estos relatos es necesaria para narrar una tensión que va *in crescendo* y que no se resuelve nunca.

REFERENCIAS

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: PUEG/UNAM, 2004.

AHMED, Sara. Fragilidad queer. 452º: Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada, nº 18, p. 196-208. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. Disponible: <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21433/23235> Accedido el 15/11/2018.

BIANCHI, Paula Daniela. Prácticas de la violencia entre las fuerzas policiales y el sexo comercial en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit. Denise Almeida Silva y Luana Teixeira Porto (coords.). *Pensando as Américas: narrativas e violencia*. Santa Cruz Do Sul: Editora CATARSE, 2016. pp 144-161

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

BUTLER, Judith. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

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

CASTRO RICALDE, Maricruz. Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho. *Les Ateliers du SAL* 3 p. 66-79. 2013. Disponible: <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2013/08/5castro.pdf> Accedido el 15/11/2018.

DELEUZE Gilles - Félix GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismos y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2006.

DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.

DERRIDA, Jacques. *La Hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006.

ENRÍQUEZ, Mariana. Nada de carne sobre nosotras. En *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.

FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

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

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra, 1995.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.

NETTEL, Guadalupe. Hongos. En: *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2013.

RICHARD, Nelly. Posfacio/deseos de... ¿Qué es un territorio de intervención política? En: *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. Santiago de Chile: Territorios Sexuales ediciones, Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, 2011. 156-178.

RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles*. Necroescrituras y desappropriación. México: Tusquets Editores, 2013.

Rodríguez, Ileana. Ciudadanías abyectas. Intervención de la memoria cultural y testimonial en la res publica. En Rodríguez, I y Szurmuk, M. (eds.), *Ciudadanía y Memoria*, pp. 15-38. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2008.

SEGATO, Laura Rita. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol, 2014.

STIGGER, Veronica. *Gran cabaret demenzial*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2007.

VALENCIA, Sayak. *Capitalimo Gore*. Madrid: Melusina, 2010.

Recebido em 08/12/2018.

Aceito em 15/01/2019.