

Cautivas en el desierto espectral, recuperar cuerpos y murmullos: del pajonal inmundo al vibrante baldío contemporáneo

*Captives in the Spectral Desert, Recovering Bodies and Whispers:
from the Filthy Grasslands to the Vibrant Contemporary Wasteland*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.014>

María Belén Caparrós

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de San Andrés
Argentina
mcaparros@udesa.edu.ar
 <https://orcid.org/0009-0000-0834-6522>

Resumen

El objetivo de este trabajo es esbozar una *tropografía* arqueológica de las representaciones del *baldío* en la ficción argentina como artefacto cultural del no-duelo. En particular, indagar en cómo en estas zonas suburbanas de lo inmundo se espacializan las fronteras delimitantes de lo humano sobre las que se fundan las violencias de género, así como se consolida el vínculo entre podredumbre carnal y afonía de las víctimas de femicidio. Tiradero de los mataderos neoliberales a los que se arrojan los restos de las chicas muertas, trazaremos una línea de continuidad entre estos confines espeluznantes del desecho y el *desierto* del imaginario modernizador del siglo XIX. Para ello, delimitaremos las maniobras estéticas ejecutadas sobre el *pajonal* en “La intrusa” (1966) de Borges. Postulamos que allí se invierte la condición de refugio de *La Cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, que será retomado por las ficciones contemporáneas que narran las expresivas barbaries del patriarcado. Tal es el caso de *Cometierra* (2019) de Dolores

Reyes, en donde los usos híbridos del *modo gótico* resitúan las criptas abiertas como territorio donde lo insepulto deviene materia vibrante con vida enunciativa para saldar la condición espectral de las desaparecidas y construir nuevas formas de lo común.

Palabras clave: femicidio, baldío, desierto, literatura argentina, gótico

Abstract

The aim of this paper is to outline an archaeological *tropography* of representations of the *wasteland* in Argentine fiction as a cultural artifact of non-mourning. It seeks to delve into how these suburban areas of filth spatialize the boundaries that delimit humanity and on which gender violence is based, as well as the ways in which the link between carnal decay and the voicelessness of the victims of femicide is consolidated there. As a dumping ground for neoliberal slaughterhouses where the remains of dead girls are thrown, we will draw a line of continuity between these eerie confines of waste and the *desierto* of the modernizing imagination of the 19th century. To do so, we will delimit the aesthetic maneuvers executed on the grassland in Borges' "La intrusa" (1966). We postulate that in the story the condition of refuge in Esteban Echeverría's *La Cautiva* (1837) is inverted, which will be taken up again by contemporary fictions that narrate the expressive barbarities of patriarchy. Such is the case in *Cometierra* (2019) by Dolores Reyes, where hybrid uses of the Gothic mode reposition open crypts as a territory where the unburied becomes vibrant matter with expressive life to settle the spectral condition of the disappeared and construct new forms of being in common.

Keywords: femicide, wasteland, desert, Argentine literature, Gothic

"El desierto —siempre había creído yo que era el país de los indios, de esos que entonces nos miraban sin ser vistos— era parecido a un paraíso"
Cabezón Cámara (2017) *Las aventuras de la China Iron*

Morir mil veces ahí afuera para desorbitar la memoria

En 2011, una cartonera se topa con el cuerpo de Candela Rodríguez en un baldío al costado de la autopista que conecta la zona oeste de la provincia de Buenos Aires con la capital. Adentro de una bolsa de consorcio, a treinta y cinco cuadras de la que era su casa. En 2013, la policía encuentra lo que queda de Araceli Ramos en un predio del partido de La Matanza que supo

ser fábrica. Adentro de una valija de tela, envuelta en cuatro bolsas negras, atada con alambres y en posición fetal. En 2014, el cuerpo violado de Melina Romero aparece en la orilla de un arroyo de José León Suárez. Adentro de una bolsa con piedras. Ese mismo año, la tía de Serena Rodríguez encuentra a su sobrina apuñalada y sin vida, escondida en el hueco de un árbol. Unos meses más tarde, un grupo de chicos juega a la pelota en un descampado del partido de Quilmes y descubre los restos de Noelia Akrap entre pastizales y neumáticos. Al año siguiente, un vecino de Lomas de Zamora divisa un bulto cerca de la ruta. Adentro de una bolsa de arpillería, el cadáver asfixiado de Daiana García. Había ido a una entrevista de trabajo. Chiara Páez también desaparece. Tenía catorce años y estaba embarazada. Está enterrada y molida a golpes en el patio de la casa de su novio. Todas “tiradas a la basura, desgarradas, en pelotas: en la montaña asquerosa, un cuerpo como una cosa, como una cosa ya rota y que no sirve para nada, los restos del predador, la carne que le sobró de su festín asesino” (Cabezón Cámara, 2015). En 2018, Sergio Marzano estrena su cortometraje *Atrapada* en la competencia oficial del Buenos Aires Rojo Sangre, el Festival Internacional de Cine de Terror, Fantástico y Bizarro. En menos de siete minutos, el director pone en escena la repetición fractal de la muerte y la posibilidad insólita de presenciar un feminicidio del que el personaje principal es protagonista: una joven despierta en una habitación plagada de dibujos en papeles, encerrada, para ver en un televisor viejo cómo su cuerpo aparece roto entre la basura. Otra que es ella corre en la pantalla, arrastrando la pierna, pujando por llegar a una cámara fija que se desplaza hacia atrás, el punto de vista de la víctima. El rostro magullado, pero idéntico. La de la pantalla, ella que no es, que se mira y se ve no verse, le advierte del peligro que exhala fuera de campo. Un hombre encapuchado le respira en la nuca mientras ella se alerta incomprendible desde el cautiverio de la pantalla. Entre la mierda, la ropa vieja, las bolsas de consorcio estalladas, un pie despierta. Lo que queda de una vida. El plano se abre a medida que la muchacha muerta busca respirar entre los caños, las parrillas oxidadas y las botellas de gaseosa arrojadas al olvido. Ella, otra vez, para siempre resto, vuelve a arrastrarse hacia la pantalla. La luz azul ilumina el rostro, espectadora imposible de la propia muerte, que ocurre al infinito. Ella, otra vez, para siempre resto, vuelve a fallar en salvarse, un grito inaudible, sin

poder subvertir el orden de lo vivo. Ella, otra vez, para siempre, resto, hasta que el barro se escurra en la garganta.

Doble materia prima de la que se nutra el cortometraje para darle forma a la trama. No solamente ficcionalización de los crímenes espectacularizados en la prensa argentina, sino también puesta en imagen testimonial en clave de *slasher* conurbano de un cambio en las sensibilidades y regímenes de inteligibilidad de una época. Aunque en las sombras del margen, el cortometraje de Marzano se ubica en una constelación heterogénea de materiales que registran desde la ficción la (re)emergencia de una acallada “arena de la agitación” de lo plural para producir una “reinvención afectiva de lo político” (Arnés, Domínguez y Punte, 2020, p. 8) siempre en marcha que se condice con una operación que conjuga la toma del imaginario y la actividad arqueológica para develar las formas de vida latentes en sus orígenes.

Este breve filme sobre el asedio mudo del propio espectro y la posibilidad insólita de presenciar la muerte integra una estela audiovisual en un archivo “colectivo siempre incompleto y por eso vivo” (Proyecto NUM, 2017, p. 9) de subversión que comienza a tomar forma y visibilidad a partir del ensordecedor *momento*¹ feminista de la cultura que acontece —y aún persiste sin clausura— en las primeras décadas del 2000 en la Argentina, profundamente atravesado por las luchas por la sanción de la ley contra asesinatos de mujeres relacionados con su género en 2012, la primera marcha del colectivo #niunamenos en 2015 y los reclamos por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito. Se trata de materiales que especulan fricciones narrativas donde la víctima de lo que hoy puede leerse como feminicidio forcejea por un lugar en el intercambio discursivo². Un asedio

¹ Marjorie Perloff retoma los planteos de Roberto Poggiali en su prefacio a *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (1986). Este último señala en *The Theory of the Avant Garde* (1968) respecto de lo que denomina “momento del futurism”: “the futurist manifestation represents, so to speak, a prophetic and utopian phase, the arena of agitation and preparation for the announced revolution, if not the revolution itself” (p.xxvii). Considero productiva la puesta en diálogo de estas reflexiones con el devenir de los feminismos latinoamericanos en el siglo XXI y sus posibilidades de (re)emergencia y reactualización frente a aquello que Gabriel Giorgi denomina “paisajes de nuevas derechas” (Gago y Giorgi, 2022) y las violencias neoliberales en la Argentina.

² En “Hecho, derechos y teorías” (2011), Nora Domínguez insiste en la relevancia de esta categorización, que considera “Una apropiación política y una determinación conceptual que también es política” (s.p.).

que prolifera en las producciones culturales para saldar su inherente condición espectral, una deshumanización que surge siempre, como señala Judith Butler (2006), “en el límite de la vida discursiva [...] por medio de prohibiciones y represiones” (p. 63). Es decir, la exclusión de “las trolas (que) se la buscan y la encuentran” (Cabezón Cámara, 2015) no es tanto el efecto de un discurso deshumanizante, sino de un rechazo del discurso, el impedimento de la asunción del lugar de habla y del derecho a aparecer. ¿Cómo saldar la *precariedad* discursiva (Butler, 2007)³ de las muertas? ¿Cómo hacer comunidad con el resto a partir de actos de habla que afecten y animen los cuerpos? El horror como afecto, habitar y narrar el miedo.

De esta forma, el auxilio del repertorio del *modo gótico* (Amícola, 2003)⁴ y sus derivas se confirman no solamente como sintomático de una reinención de la esfera de lo público y las afectividades y relatos que allí circulan en pos de la visibilización de cuerpos y subjetividades forzadamente enmudecidas; sino también como un territorio efectivo de intervención para hacer presente un fuera de campo, un vacío legal y social: la histórica exclusión de las víctimas de feminicidio y las circunstancias de sus muertes de la memoria colectiva, que son siempre narradas por otros. Con sus corporalidades monstruosas y voces imposibles, el gótico, ya presente en los orígenes de la literatura nacional, cuenta con el arsenal poético para ejecutar el *glitch* en los guiones de la dialéctica de la alteridad del *anthropos*, un error no-performativo⁵ en las existencias posibles capaz

³ La condición de *precariedad* según Butler se funda justamente en la distribución diferenciada de esta condición: “Los grupos más expuestos a ella son los que más riesgo tienen de caer en la pobreza y el hambre, de sufrir enfermedades, desplazamientos y violencia, por cuanto no cuentan con formas adecuadas de protección o restitución. La *precariedad* se caracteriza asimismo porque esa condición impuesta políticamente maximiza la vulnerabilidad y la exposición de las poblaciones, de manera que quedan expuestas a la violencia estatal, a la violencia callejera o doméstica, así como a otras formas de violencia no aprobadas por los Estados, pero frente a las cuales sus instrumentos judiciales no ofrecen una suficiente protección o restitución” (2006, p. 40).

⁴ En *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación* (2003), José Amícola adhiere a la idea de Alaister Fowler en *Kinds of Literature. An Introduction to the Theories of Genres and Modes* (1982) respecto de “lo gótico” como un *modo*, algo que excede los moldes de los géneros literarios y que puede manifestarse en esferas artísticas y expresiones culturales que no necesariamente se engloban en el terreno de lo literario.

⁵ Retomamos a Legacy Russell en *Feminismo Glitch* (2021), que articula la figura del glitch proveniente del terreno de la informática y los videojuegos como error inesperado con los feminismos para desarmar el género y las prácticas sociales del cuerpo: “El glitch reconoce que los cuerpos-con-género están muy lejos de un absoluto y son más bien un imaginario, manufacturado y vuelto bien de consumo por el

de poner en crisis a las identidades normativas articuladas en torno a los sistemas binarios de representación falogo y antropocéntricos sobre los que se fundan las barbaries del patriarcado. En todo caso, es la herramienta crítica y reflexiva para imaginar otros futuros con los despojos del equívoco ontológico sobre el que supo fundarse la modernidad, de hacer caja de resonancia textual y sonido articulado para la vibración vocal de las consideradas monstruos.

Al mismo tiempo, desde allí también se interviene para torcer los espacios de aparición y circulación de los cuerpos silenciados, las que no merecen sepultura, “lo insepoltable mismo” (Butler, 2006, p. 61). Es decir, para desorbitar el paisaje en tanto artificio y al sujeto que lo constituye, así como a las identidades y comunidades que allí se inscriben bajo distintos regímenes de visibilidad. En el basural, el horror se desparrama del cuerpo magullado al ambiente y la porquería doméstica infecta al espacio compartido, arremetiendo el desecho contra aquello que lo produjo.

Atrapada es signo de un giro en las producciones artísticas, que reclama la mutación de la fosa séptica amordazada a escandalosa forma donde el punto de vista vire hacia la imposible pero necesaria mirada de la víctima antes fetichizada. Del victimario anónimo enloquecido al perspectivismo de lo insepolto. En definitiva, una síntesis al interior del sujeto de la fórmula pasolineana de “ver el ver del otro/a” (Desogus, 2018), una concatenación extrañada de miradas ajenas pero propias. El horror de reconocerse objeto, humus de basural. Este cambio en la perspectiva que ordena —como puede— el relato es central, pues refuerza una precariedad horizontal fundada en la materia en descomposición. Al mismo tiempo, colma una conjuración espacial, entre la taxidermia poética y la sesión espiritista⁶, que

capital. El glitch es una oración activista, un llamado a la acción, mientras trabajamos por un fracaso fantástico, liberándonos del entendimiento del género como algo estacionario” (p. 10).

⁶ Con el término *taxidermia poética* proponemos poner en diálogo dos categorías reflexivas provenientes de las artes performáticas y la taxidermia respectivamente. En primer lugar, la *violencia poética* propuesta por Angélica Lidell en *El sacrificio como acto poético* (2015): “Sólo quiero convertir la información en horror. Sólo quiero concentrar el horror en un escenario para que el horror sea real, no informativo sino real. [...] es el único sufrimiento capaz de comovernos o al menos de hacernos comprender un atisbo de verdad” (p. 41). Por otro lado, la *taxidermia especulativa* (2018) de Giovanni Aloi, un aproximamiento crítico a la disciplina que persigue mapear vulnerabilidades compartidas y rupturas semánticas: “The term speculative taxidermy therefore defines a category of actual taxidermy objects, or indexical representations of them, that first and foremost pose questions about what

demandó la exhumación del archivo. El cuerpo de la joven, que se alza entre los residuos, parece estar guiado por las voces de los paratextos de aquella publicación que en julio de 1957 —y sus sucesivas reediciones, dando cuenta del carácter abierto del texto—⁷ inaugura una forma de la escritura testimonial en la literatura argentina como género narrativo de la resistencia, pero que también delimitó, para luego suprimir, los contornos de un no-paisaje donde habita lo insepulto que reverbera en la basura del canon. El desentierro de los restos de la versión definitiva de 1973 no solamente opera como forma de entender la evolución del autor en términos políticos e ideológicos. Al mismo tiempo, la extracción de los cadáveres del texto permite rastrear la delimitación de un espacio donde el “silencio (ruidoso)” (Gatti, 2011) de los desaparecidos se hace perceptible, un “depósito de escoria” (Walsh, 2000, p. 48) donde invocar las voces de los muertos: el basural de José León Suárez en el conurbano de la provincia de Buenos Aires, donde en 1956 ocurre el parcialmente fallido fusilamiento de un grupo de civiles que propulsa *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. *Continuum* de esa zona expansiva que es el matadero de la tradición cultural (Giorgi, 2014, p. 129), el diálogo espectral entre el narrador y cronista y la zona de sacrificio que Walsh luego comprimirá en la edición de 1969⁸ se encuentra próximo a la apertura del *Facundo. O Civilización y Barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento⁹:

taxidermy may be or do in order to unravel complex interlinks between humans, animals, environments, discourses, and practices” (p.24).

⁷ Tal como indica Eduardo Jozami (2006), “las sucesivas ediciones registran no sólo los cambios en el texto, sino, fundamentalmente, la transformación del enunciado” (p. 86). Walsh corrige el libro, que comienza a escribirse en 1957 y culmina en 1973, a lo largo de cinco ediciones y los cambios en el texto continúan incluso después de la muerte del autor. Ver Jozami, E. (2011); García, V. (2019).

⁸ Esta sección es comprimida en la edición de 1969 al párrafo 22: “De un lado la calle tiene una hilera de eucaliptus, que se recortan altos y tristes contra el cielo estrellado. Del otro, a la izquierda, se extiende un amplio baldío, un depósito de escorias, el siniestro basural de José León Suárez, cortado de zanjas anegadas en invierno, pestilente de mosquitos y bichos insepultos en verano, corralón de latas y chatarra” (p. 47).

⁹ “¡Sombra terrible de *Facundo*, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «¡No, no ha muerto! ¡Vive aún! ¡Él vendrá!» ¡Cierto! *Facundo* no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo

¡Siniestro basural de José León Suárez, leproso de zanjas anegadas en invierno, pestilente de moscas gordas y azules en verano, insultado de bichos muertos insepultos, corroído de latas y chatarra, velludo de pastos acerbos, último sumidero del mundo, mira la carga que te traen! Ni alquitrán, ni cal viva, ni salitre que te echen encima pueden limpiarte. Ni “todos los perfumes de Arabia” si siglos de olvido pueden borrar tu hedor. Quién aquí alzará tu casa, quién acariciará un hijo, quién plantará un árbol, quién cultivará las mansas costumbres de la vida. Solo espectros y larvas gemebundas han de habitarte, llaga purulenta de la tierra. [...] Abre las bocas de tus zanjas, siniestro basural de José León Suárez. Aguza los filos de tus latas herrumbradas. Multiplica las trampas de tus pozos. Recalcitra tu hedor y tu ignominia. No dejes escapar a nadie. No traiciones a los tuyos. Hiede, sangra. El bien, la justicia, la libertad, la democracia misteriosamente confían en ti. (Crespo, 1994, p. 226)

De proponer una *tropografía arqueológica* (Andermann, 2000) de las representaciones del baldío como artefacto cultural del no-duelo, parecería que el basural del corto de Marzano desenterra este espacio ya gotificado de la literatura para que abra la boca de sus zanjas, para que hieda y sangre. Esto es, en el caso de cartografiar un mapa “ya no de espacios sino de imaginaciones y memorias de espacios, convencionalizados en tropos, en figuras e imágenes retóricas” (p. 18) de los territorios que no solamente reciben lo que sobra, sino que también producen sobrantes, pero que hoy se convocan para “volver audible el silencio oficial” (Nofal, 2011, p. 62), la mugre agencial del descampado de *Atrapada* parece responder a la convocatoria de Walsh.

Es en estas zonas conurbanas de lo inmundo pero, veremos luego, también de inmundo (Lyotard, 1998) donde se espacializan las fronteras delimitantes de lo humano, a la vez que en esa misma operación se regulan las posibilidades de intervención política, antes y después de la muerte. Sitio al que las vidas por desrealizar son destinadas, allí se imprime una

instinto, iniciación, tendencia, convirtióse en Rosas en sistema, efecto y fin” (Sarmiento, 1955, p. 53). En “Walsh en fragmentos” (2019), Daniel Link se detiene en esta relación y señala que “tanto para Sarmiento como para Walsh de lo que se trata es de explicar la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un doble pueblo” (p. 11).

condición de *precariedad*¹⁰ biológica, económica, social y política, que sin embargo nunca es esencial. Como señala Butler (2006), “dichas vidas tienen una extraña forma de mantenerse animadas, por lo que deben ser negadas una y otra vez” (p. 60), incluso en su estado moribundo. Si el baldío, “no significa, simplemente muestra, hace visible” (Rodríguez, 2022, p. 375) o invisible, el prolongamiento de la negación existencial en el ultraje *post mortem* es justamente lo que garantiza la subjetivación fantasmática: las ceremonias de pasaje al *más allá* que nunca acontecen para los que aparecen envueltos en polietileno y fluidos refuerzan una jerarquía del despojo humano que también es lingüístico.

De este espacio-tiempo hecho imagen literaria residual parece nutrirse Selva Almada para darle forma en *Chicas muertas* (2014) a los basurales en donde las mujeres aparecen tiradas entre excremento, pelos y agua estancada y vagan “perros [...] husmeando las pilas de desechos “y “el olor es inmundo” (Almada, 2019, p. 172)¹¹. En otras palabras, para diseñar la escenografía textual del *baldío* como matriz localizada y situada de exclusión discursiva, donde se consolida el vínculo entre podredumbre carnal y afonía de las víctimas de feminicidio. Sobre este vacío se articula un texto híbrido con apariencia de enigma infructuoso que hace eco de los gritos de las marchas por ocupar no solamente un lugar de habla sino también generar condiciones de escucha para la voz de las muertas.

¹⁰ La *precariedad* según Judith Butler (2006) es “una condición social y económica, pero no una identidad” (p. 63) fundada en su distribución diferencial, a partir de la cual “los grupos más expuestos a ella son los que más riesgo tienen de caer en la pobreza y el hambre, de sufrir enfermedades, desplazamientos y violencia, por cuanto no cuentan con formas adecuadas de protección o restitución. La *precariedad* se caracteriza asimismo porque esa condición impuesta políticamente maximiza la vulnerabilidad y la exposición de las poblaciones, de manera que quedan expuestas a la violencia estatal, a la violencia callejera o doméstica, así como a otras formas de violencia no aprobadas por los Estados, pero frente a las cuales sus instrumentos judiciales no ofrecen una suficiente protección o restitución” (p. 40).

¹¹ Las imágenes olfativas de lo nauseabundo son un recurso empleado para adelantarse a los afectos que induce el baldío, para condensar esa sensación que no logra fotografiar. En uno de sus trayectos, la narradora recuerda una escena entre un hombre mayor y una niña que claramente no es su hija, para luego arrojarse a la visión del camino que la llevará hasta Villa Ángela: “Miro por la ventanilla. Ya salimos de la ciudad y está anocheciendo. Estamos pasando por el zoológico. Cogoteo a ver si logro ver a los animales, pero los árboles y arbustos que rodean el predio me lo impiden. Sólo llega el olor del bicherío traído por el aire pesado y la lenta velocidad del colectivo. Pelos, plumas, celos, crías, excremento. Y del agua estancada de las bateas y las lagunitas artificiales” (p. 77).

Al mismo tiempo, el señalamiento de una suerte de autoría compartida entre los asesinos anónimos que proliferan en el texto, los sistemas políticos y empresariales y “las autoridades encargadas de prevenir y erradicar estos crímenes” (Lagarde y de los Ríos, 2008, p. 216) que se repiten con distintas modalidades cada caso, puede rastrearse la emergencia y consolidación de una nueva terminología, una reformulación y traducción enriquecida del término inicial de *femicidio* propuesto por Diana Russell en 1976: el *femicidio* entendido como crimen de Estado¹². La exhibición de la desidia institucional en plena primavera alfonsinista frente a las historias olvidadas de Sarita Mudín, Andrea Danne y María Luisa Quevedo son resignificadas ante la reconceptualización de la violencia de género, a la vez que habilita la demarcación de una suerte de continuidad entre las violencias heredadas del llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1986), el trauma de la dictadura, y la no resolución del enigma que orbita alrededor de los crímenes. No solamente a nivel temático y tropográfico, sino que también a nivel formal, la autora entra en diálogo directo con las tradiciones narrativas que abordaron el período y parece reconocer no solamente una herencia, sino que un compromiso por la restitución de la memoria de los cuerpos faltantes, *ni vivas ni muertas*. A la hora de producir algo que no está presente como presencia discursiva (Sarlo, 2007, p. 138), Almada se nutre de un corpus literario que supo ser bien delineado por la crítica literaria (Gramuglio, 2002; Dalmaroni, 2004; Drucaroff, 2011) y así persigue infructuosamente “juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (Almada, 2019, p. 50).

En este sentido, el collage ejecutado por Almada es también una suerte de reflexión “no sólo sobre el orden de la representación sino también sobre el orden de lo representado” (Sarlo, 2007, p. 24): la hibridez formal y las múltiples versiones sobre un mismo hecho se presentan en la novela como

¹² Marcela Lagarde y de los Ríos se corre de la traducción literal de *femicide* y propone el término *femicidio*: “En castellano femicidio es una voz homóloga a homicidio y sólo significa homicidio de mujeres. Por eso, para diferenciarlo, preferí la voz feminicidio y denominar así al conjunto de violaciones a los derechos humanos de las mujeres que contienen los crímenes y las desapariciones de mujeres y que, estos fuesen identificados como crímenes de lesa humanidad. [...] Cuando el estado es parte estructural del problema por su signo patriarcal y por su preservación de dicho orden, el feminicidio es un crimen de Estado” (2008, p. 2017).

una herramienta discursiva para unir metafóricamente los restos de los cuerpos seccionados “en varias partes, sembradas en distintos lugares” (Almada, 2019, p. 173).

¿Está sacando fotos para el diario?

No. Pero tal vez me puede ayudar. Estoy buscando el sitio donde tiraron el cuerpo de una chica, hace unos cuantos años, no sé si se acuerda. ¿Fue acá, en el basural?

¿La Maira Tévez? Sí, sí, ahí mismo, en ese basural la tiraron.

[...]

No, le pregunto por otra chica: María Luisa Quevedo. ¿También arrojaron su cuerpo acá?

Ah no. A la Quevedo la dejaron por allá

Me señala uno de los yuyales

¿Su marido encontró el cuerpo?

Sí, mi suegra siempre se acuerda de esa historia. (pp. 173-174)

En este episodio, la borradura de la individualidad en el basural humano, entre los juncos y las bolsas de comida podrida, muestran con nitidez cómo el cadáver —aún en su ausencia— deviene significante carnal de las fronteras de inteligibilidad y vulnerabilidad. La acumulación indiferenciada de los restos intercambiables marca cómo estos no son solamente físicamente irreconocibles por la disección que fue ejecutada sobre ellos, sino que a su vez indica que en vida tampoco habrían sido sujetos dignos del reconocimiento social, jurídico o político¹³. Aquí, el descampado se hace

¹³ Este aspecto de lo impersonal es reforzado a lo largo del texto, a la vez que subraya una identificación de la propia narradora con las víctimas al construirse ella misma como sobreviviente a partir de la intercalación de escenas de su historia personal en donde “sólo una cuestión de suerte” (p. 182) evitó que compartiera el mismo destino de las chicas asesinadas que enumera con nombre y apellido en el epílogo del libro: “Me dijeron que esos huesos blancos eran de Sarita, un montón de huesos blancos. Agarraban uno y me lo mostraban. Mirá: huesos largos, de mujer alta. De una caja sacaron una calavera con unos pocos pelos pegados a la coronilla. Le abrieron la mandíbula y me mostraron las muelas con emploffadura. Sarita tenía algunos arreglos en los dientes, pero yo qué sé, podía ser ella como podía ser otra mujer. Para mí eso que me mostraban no era más que una pila de huesos” (p. 125).

evidente en su función de tiradero de los mataderos neoliberales, donde conviven el ocultamiento y la exhibición.

Casi una parodia del espanto, los baldíos han sido delineados en el imaginario latinoamericano como *paisajes* de la otredad donde se impone el orden del desecho para todo lo que allí deambula. Contra-espacio del cementerio, “heterotopía de desviación” (Foucault, 2009, p. 23)¹⁴ *post mortem*, el baldío es atravesado por un nuevo lenguaje: el de la violencia” (Segato, 2013, p. 9), como el espacio donde no sepultar pero tapar y acumular los descartes, la humanidad residual resultante de genocidio contra las mujeres, sujetos feminizados y disidencias sexuales¹⁵.

Ahora bien, el baldío no solamente el costado oscuro que recibe todo lo que no tiene derecho a duelo; todo aquello que no tiene “derecho a su pequeña caja para su pequeña descomposición personal” (p. 74) y que se articuló en la América Latina globalizada, aquel territorio mítico “es un aliado geográfico donde los cuerpos mordisqueados por las jaurías se acumulan para ser arrojados “a un terreno donde lo orgánico es indiscernible de lo inorgánico y la posibilidad de reinscripción simbólica desfallece” (Rodríguez, 2022, p. 358). Al mismo tiempo, los extremos situados del miedo operan como vacuna colectiva contra la sublevación. En *Chicas muertas*, las historias de las “fanáticas de los boliches”¹⁶, aquellas que se corren del

¹⁴ En su conferencia “Des espaces autres” (1967), Michel Foucault indaga en aquello que denomina “utopías localizadas” (p. 20), aquellos espacios otros donde se producen las “rupturas de la vida ordinaria, imaginarios, representaciones polifónicas de la vida, de la muerte, del amor, de Eros y Tánatos” (Defert en Foucault, 2009, 39). Es decir, emplazamientos localizables que invierten y yuxtaponen en un solo lugar espacios culturalmente discordantes y así denuncian al espacio “real” en su naturaleza ilusoria.

¹⁵ En “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres” (2008), Marcela Lagarde y de los Ríos entiende al *feminicidio* como “el genocidio contra mujeres y sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados violentos contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de niñas y mujeres” (p. 216).

¹⁶ En referencia a cómo los medios periodísticos nombraron a Melina Romero, la joven de 17 años que desapareció a la salida de un boliche de la localidad bonaerense de San Martín y cuyo cuerpo fue hallado en un arroyo un mes después. Como bien señala Cabezón Cámara en *Basura* (2015): “Ya terminó el predador. Seguirán la policía, los abogados, los jueces y las cámaras de TV: sigue la carnicería en una especie de show que explica los femicidios. Si la chica usaba short. Si tenía más de un novio. Si puso fotos en Facebook con boquita pecadora. Si salía mucho de noche. Si volvía a la mañana y tenía olor a whisky. [...] La idea que todos dicen sin terminar de decir: si la chica usaba mini y le gustaba bailar y si

resguardo y ejecutan modos del ser mujer que se apartan del mandato disfrazado de aspiración de “recibirse de maestras y casarse con un hombre bueno y trabajador” (Almada, 2019, p. 110), son reformuladas en fábulas que suelen concluir en las periferias de las ciudades o en los terrenos abandonados —en ocasiones, próximos a las viviendas de las víctimas—, donde reina la anomia final. Tal es el caso de María Luisa, que es asesinada el día que ingresa por primera vez a un precarizado mundo laboral, ahorcada “con el mismo cinto de cuero que se había puesto la mañana que salió de su casa al trabajo” (p. 26). Los destinos de las chicas combinados con los chismes sobre mujeres inmersas en vínculos fundados en la asimetría y los mitos sobre criaturas que pueden “violarte si andabas sola a deshora o si te aventurabas por sitios desolados” (Almada, 2019, p. 55) constituyen una maquinaria del pánico y captura de pulsión vital (Rolnik, 2019) que se cierne en torno a la salida del hogar familiar, habilitando así una aceptación y naturalización de un aumento del control sobre los cuerpos que neutraliza y pasiviza subjetividades alternas e identidades que se sitúan por fuera de límites del inteligible femenino —y de todo inteligible—.

De esta forma, la caza de brujas se actualiza como hipótesis política y se traduce en inseguridad: equivale a la necesidad de mayor control¹⁷, reforzada por un anonimato extendido a quienes cometen los crímenes, que permanecen para siempre en la protección corporativa y estatal, dando lugar a una lógica de perpetuación de la carroña a nivel estructural. Nora Domínguez ubica a Ciudad Juárez como emblema de este cronotopo, “el paradigma (del) territorio arrasado por la presencia de crímenes, calcados sobre un plan de impunidad y terror” (2015, p. 210). En las expansivas

llevaba adelante su propia vida sexual según lo que le gustaba, era una trola y las trolas se la buscan y la encuentran.”

¹⁷ Verónica Gago retoma las preguntas que guían a Silvia Federici en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2011), su investigación sobre los vínculos entre la caza de brujas en los albores de la modernidad y el génesis del capitalismo en tanto sistema económico-social. Señala la pensadora italiana: “el cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia, en la misma medida en que el cuerpo femenino ha sido apropiado por el Estado y los hombres, forzando a funcionar como un medio para la reproducción y la acumulación de trabajo” (2019, pp. 29-20).

fronteras del Estado de Chihuahua¹⁸, laboratorio de cómo “cierto dinamismo laboral y migrante de las mujeres está expresando un dinamismo político [...] por escapar del confinamiento doméstico que es aprovechado por el capital trasnacional” (Gago, 2019, p. 27), los crímenes se asemejan más a una leyenda urbana, a una devoradora “hendija donde se articulan economía monetaria y economía simbólica, control de recursos y poder de muerte” (Segato, 2013, p. 11), un monstruo trasnacional lovecraftiano que usurpa a los cuerpos expuestos y se los lleva para devolverlos destrozados y así garantizar el dominio sobre las geografías siniestras. En rigor, una máquina de dimensiones inaprehensibles que distribuye regímenes de signos y regímenes de cuerpos sobre el estrato de las fronteras (Lapoujade, 2016, p. 226). Un asesino encapuchado que se oculta en la penumbra.

Es así que en el terreno de la ficción —aunque no exclusivamente—¹⁹ estos entornos liminares suelen figurarse como escenarios *espeluznantes*, en donde se hacen perceptibles los efectos del patriarcado en su espectralidad salvaje, una fuerza virtual pero no por eso menos real, fundada en ejercicios rituales y colectivos de poder que no tienen un fin en sí mismos, sino que buscan producir reglas implícitas. En definitiva, destruir y confeccionar “sujetos inertes en un paisaje inerte, [...] sujetos fuera de la historia” (Segato, 2010, p. 142) a partir de marcas palpables que se multiplican en nuevas dinámicas de violencia pública, financiera y gubernamental que ya no pueden caracterizarse únicamente como íntimas o prácticas individuales excepcionales o “desviadas”. Tal como se leyó en los carteles de las marchas

¹⁸ “Se dijo que México se ‘Juarizó’ (aludiendo a las formas de operar del cartel de Ciudad Juárez, en la frontera norte mexicana), y yo creo que Argentina se ha mexicanizado. [...] En América Latina, desde Centroamérica hasta la Argentina, hay un proceso de mafialización de la nación y un escenario bélico en expansión” (Segato, 2013, pp. 63-64).

¹⁹ Las descripciones de Ciudad Juárez y las imágenes ambientales con las que Rita Segato abre *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado* (2013) dan cuenta de una suerte de articulación entre los tropos y elementos clásicos del gótico y el discurso académico: “La sombra siniestra que cubre la ciudad y el miedo constante que sentí durante cada día y cada noche de la semana que allí estuve me acompañan hasta hoy. Allí se muestra la relación directa que existe entre capital y muerte, entre acumulación y concentración desreguladas y el sacrificio de mujeres pobres, morenas, mestizas, devoradas por la hendija donde se articulan economía monetaria y economía simbólica, control de recursos y poder de muerte” (p. 11).

y los paros de mujeres en el país: “no es un caso aislado, se llama patriarcado”.

Sin embargo, lo espeluznante es también un afecto, una herramienta cognitiva en tanto que provoca una “noción de alteridad, una sensación de que el enigma puede conllevar formas de conocimiento, subjetividad y percepción que van más allá de una experiencia corriente” (Fisher, 2021, p. 76). En otras palabras, la perspectiva de lo espeluznante también puede abrir una región de desterritorialización de identidades y espacios, de quiebre de taxonomías y jerarquías fundadas en lógicas binarias de diferenciación. Esa es la invitación de los vertederos: exhibir lo humano ya no como residuo, sino como residual; demarcar una región material, una *interfaz* (Tripaldi, 2023) en donde se produce el encuentro de escenas de vulneración y diferenciación escindidas en tiempo y espacio pero que se conectan en la carne desechara. Como bien señala Gisela Heffes en *Visualizing Loss in Latin America. Biopolitics, Waste, and the Urban Environment* (2023)²⁰, los basurales son los páramos de *continuum* entre violencias que contienen el núcleo de la composición —pero también de la descomposición— de la modernidad humanista y falogo-antropocéntrica. En ese sentido, la deshumanización que atraviesa a los cuerpos del baldío, la abyección de los huesos junto al plástico eterno y las toxinas, deja una vacante para compostar existencias otras, pero también para hacer fallar al olvido, en palabras de Vinciane Despret:

Muertos que uno suponía tranquilos, que se daba por descontado que aceptarían su suerte —que darían (*que quedarian*) en silencio su consentimiento a su exclusión y dejarían que los vivos se ocupen de sus asuntos—, un día se ponen a reclamar. [...] La memoria se hace entonces activa. Ya no se trata simplemente de acordarse, sino de reavivar, de fabricar una memoria muerta por negligencia o por ahogo deliberado. (2024, p. 74)

²⁰ “As the contented, just as one cannot think about modernity without its continuous production of trash, neither is it possible to conceive of modernity without its museological and archeological component. [...] I argue that this partnership is situated at the very core of the composition and decomposition of modernity, and that we therefore must keep in mind that trash, ruins and cultural imaginary constitute a triad that stems from a mechanism of production (of objects to be consumed), and whose maximization of profit is to be attained by any means regardless of the consequences” (p. 62).

Frente a la coincidencia de la historia de los feminismos y la de las producciones artísticas y las sensibilidades culturales, estas zonas de lo inservible a los que se descartan los cuerpos “igual que se tira un forro, la cáscara del zapallo, los papeles que no sirven y los huesos del asado entre tantas otras cosas” (Cabezón Cámara, 2015) han comenzado a cambiar de signo para resituar a la restancia como contrapoder, para pensar quién y qué es humano, qué y quién puede ocupar un lugar de habla. Ante todo, para insistir en cómo la indiferenciación entre orgánico e inorgánico antes señalada, puede ser una oportunidad para resituar, desde la ficción, los sepulcros truncos como territorio donde lo insepulto deviene materia vibrante con vida enunciativa y así construir —o, en todo caso, ensayar— nuevas formas de lo común.

Allá la zanja, un ojo comido por los pájaros y el campo que se agranda con la noche: los confines del desecho

Partiendo de estas hipótesis de lectura, resulta productivo indagar en las maniobras estéticas sobre las que supieron trazarse los confines del desecho; identificar el punto ficcional en el que se produce el anudamiento entre voz silenciada, cuerpo sacrificial y paisaje para interrumpir esta ecuación. Es decir, rastrear bajo qué formas se imprime el espanto en la fisionomía del suelo abandonado, debajo de los árboles de las orillas, en la “la falsa marea de metales muertos que brillan reflexivamente” (Walsh, 2000, p. 10).

En particular, identificamos en el que hoy puede leerse como el más emblemático —aunque históricamente velado— gesto de la literatura argentina que tematiza los feminicidios un rastro para encontrar un futuro en el pasado más remoto (Rodríguez, 2010, p. 19), un vestigio desde el que trazar una línea de continuidad entre los baldíos y “nuestro más pingüe patrimonio” (Echeverría, 2009, p. 117)²¹, como señaló Esteban Echeverría

²¹ En la Advertencia al lector que abre *La Cautiva*, el autor escribe: “El Desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner nuestro conato en sacar de su seno, no sólo la riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional” (p. 117). Aquí, las “vastas soledades de la pampa” (p. 117) toman la forma de fuente material de enriquecimiento y acumulación, pero también de reservorio de inspiración para la creación artística y el desarrollo de una identidad cultural nacional.

sobre el *desierto* del imaginario modernizador del siglo XIX, aquel espacio imaginado sobre la incartografiada y supuestamente vacía llanura y que devino el paisaje iconográfico de lo argentino por excelencia²².

Del mismo modo que en los primeros versos de *La Cautiva* (1837), el poema que funda estos espacios, en donde la inhóspita llanura pampeana y el horizonte “incommensurable, abierto, y misterioso” (Echeverría, 2009, p. 125) se extiende bajo la amenaza del crepúsculo a los pies de la pareja protagónica, los dos hermanos Nielsen de “La intrusa” (1966) de Jorge Luis Borges se adentran en el campo que se agranda con la noche para ocultar un crimen que nunca se muestra ni escribe: el asesinato de Juliana, la intrusa que da nombre al cuento publicado por primera vez en la segunda edición de *El Aleph* (1966) para luego encontrar su lugar definitivo en *El informe de Brodie* (1970)²³, su volumen más realista según el propio autor.

Historia siempre incompleta para el narrador no solamente por las vicisitudes de la transmisión oral y el rumor sino también por el deliberado aniquilamiento de la poseedora de una de sus piezas, este relato ha pasado a la historia de la literatura como “uno de esos tangos nuevos que lloran enfática y lastimeramente la desgracia de atarse a una mujer” (Panesi, 1997, p. 61) y no como una dramatización de una desigualdad estructural que desemboca en aniquilación. Lo que allí se narra ha sido interpretado más como la tragedia de dos hombres que transgreden los mandatos del macho y accionan “a su pesar”, que como la exhibición de una distribución diferencial del dolor donde la experiencia extrapersonal está prohibida por su capacidad de poner en tensión una dominación fundante. En definitiva, “La intrusa” ha sido siempre un cuento sobre dos hermanos y no de dos

²² En *Un desierto para la nación. La escritura del vacío* (2010), Fermín Rodríguez describe al desierto como un “vacío abierto en la imaginación por los espacios aún no cartografiados, [...] el nombre de una cesura por la que no dejaban de manar las fantasías con las que fundar una nación: antes que expresar un contenido positivo, el desierto nombra, negativamente, la plenitud ausente de una nación por venir. [...] Desierto era entonces ausencia de instituciones, de tradición y de herencia cultural, de carrera, de riqueza, de perspectivas de poder: una extensa prolongación del sentimiento romántico de perdida por otros medios, los medios de una estética que buscó en una pura geografía la imagen de un comienzo radical y absoluto.” (p. 212).

²³ Escribe Borges en el Prólogo a la colección de cuentos: “He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. [...] Fuera del texto que da nombre a este libro y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga” (2001, p. 7).

asesinos, sobre devoción fraternal y no sobre una *violencia expresiva* (Segato, 2010)²⁴ que tiene una cuota de alquimia: transfigurar a una mujer cautiva del horror doméstico (Gago, 2019)²⁵ en intrusa de un caserón decadente “un poco lejos, ya en el tiempo, ya en el espacio” (Borges, 2001, p. 8) de la zona sur de la provincia de Buenos Aires.

Esta violencia ejercida sobre la “tez morena y ojos rasgados” (Borges, 2001, p. 15) de la muchacha no se reduce al hecho material sino que se extiende al dispositivo narrativo: la doble indeterminación de las circunstancias del asesinato —fundada, como se señaló anteriormente, tanto en la naturaleza fragmentaria del relato que habría sido transmitido de forma oral como en la imposibilidad de saber desde la perspectiva de la víctima— garantizan el ingreso de Juliana en el ámbito simbólico de la *no-persona*, del puro cuerpo que es el polo negativo de la dupla fundante de la modernidad: la de espíritu racional enaltecido y materia indigna.

En *El dispositivo de la persona* (2011), Roberto Espósito desmadeja este vínculo opresivo primordial y propone que el sometimiento como subjetivación o devenir sujeto —basado en la despersonalización como reverso necesario de la personalización— reside en “el interior del individuo singular” (p. 75). Es síntesis, concluye que el hombre cartesiano —siempre, hombre— como tipología del sujeto moderno conlleva una rendición esencial del cuerpo objetivado a la vida discursiva, donde la razón se instala

²⁴ En *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (2010), Rita Segato sondea la dimensión simbólica de la violación en tanto parte de una estructura de subordinación y apunta: “El estatus masculino [...] debe conquistarse por medio de pruebas y la superación de desafíos que, muchas veces, exigen incluso contemplar la posibilidad de la muerte. Como este estatus se adquiere, se conquista, existe el riesgo constante de perderlo y, por lo tanto, es preciso asegurarlo y restaurarlo diariamente. [...]. La violación debe comprenderse en el marco de esta diferencia y como movimiento de restauración de un estatus siempre a punto de perderse e instaurado, a su vez, a expensas y desmedro de otro, femenino, de cuya subordinación se vuelve dependiente.” (Segato, 2010, p. 38).

²⁵ Verónica Gago (2019) insiste en las nuevas espacialidades que se inventaron en las tomas de las calles por los colectivos feministas durante las marchas, asambleas y vigilias frente al Congreso mientras este sesionaba por la ley del aborto legal, seguro y gratuito. Señala que la salida del encierro privatizado reorganiza el espacio político no ya como oposición entre el ámbito público y el de lo doméstico, sino como resistencia frente a su “fórmula restringida como sinónimo de encierro familiarista” (p. 108). Es decir, las calles y las redes comunitarias emergen como alternativa a lo que denomina horror puertas adentro: “muchísimos hogares, en su sentido heteropatriarcal, se han vuelto un infierno; son los lugares más inseguros y donde se producen la mayoría de los femicidios, además de un sinfín de violencias «domésticas» y cotidianas”(p. 109).

como regente de una dimensión carnal profana que debe ser ordenada. Es así como el ser dueño de la propia parte animal es aquello que posibilita la constitución del sujeto como *persona*. Aquellos que se encuentran más próximos a la fracción inferior de un dualismo fundado en la opresión, aquellos supuestamente más cercanos al “esclavo interno” (p. 75) que es la materia —los otros marcados sexual, racial y étnicamente, pero también el gran otro que es el lo animal y el ambiente—, son “signos de una diferencia incardinada, impuesta histórica y negativamente por el canibalismo de un sujeto que se alimenta de sus otros especulares y estructuralmente excluidos” (Braidotti, 2005, p. 159).

En tanto que narrada como una cosa cuya relevancia reside exclusivamente en sus cualidades de objeto de placer para otros masculinizados —placer al que ella, según quien narra, también accede con Eduardo—²⁶, la deshumanización de Juliana se trasladará luego a los restos que son arrojados a las miasmas de aquello que no puede ni debe ser puesto en lenguaje, el *fatum* del oráculo de la norma que condena al mutismo. Es así como Juliana, al igual que Isidora la Federala del poema de Hilario Ascasubi publicado desde el exilio en Montevideo en 1843, es condenada a una doble caída, a ser trasladada entre cueros, paja y piel inerte en un carro para “perecer [...] una muerte no-muerta” (Agamben, 2000, p. 77) en el pajonal al que se orillan los colorados “a la espera de la ayuda de los caranchos” (Borges, 2001, p. 19).

Si bien el abrazo entre lágrimas descripto en las últimas frases del cuento ha sido el foco de la crítica especializada para enfatizar la expresión del pánico homosexual (Balderston, 1999, p. 125)²⁷, es ante todo en el

²⁶ “La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto” (Borges, 2001, p. 17), cuenta el narrador. Este hecho es significativo, puesto que es lo que da inicio a la discordia —el goce femenino— y la ulterior fusión de los cuerpos que se infiere, en una suerte de entrega momentánea a la desarticulación de los imperativos de género y goce sexual admitidos.

²⁷ “La intrusa” es el texto en el que Borges expresa más claramente lo que Sedgwick y otros han llamado «pánico homosexual». En el relato, la noción familiar (y a menudo criticada) en Lévi-Strauss de la mujer como medio de canje se establece en el triángulo amoroso que vincula a cada uno de los hermanos Nielsen con Juliana. Sin embargo, como el relato aclara, aquí la mujer es el medio que permite el funcionamiento del deseo homosexual, aunque —en el mundo perverso del relato— ese deseo precisa de la muerte de la mujer: los hermanos Nielsen sólo se hallarán libres de desearse mutuamente cuando su deseo se constituya no en relación a sus recuerdos compartidos de esa misma mujer ya muerta. La

movimiento hacia el terreno que oficiará de cripta secreta donde reside la clave del desvío espacial en el relato. El supuesto acto sacrificial que ejecutan los Nielsen sí tiene como fin, a diferencia de lo planteado por Beatriz Sarlo en “Borges y la literatura de crímenes. Una estrofa de Borges y nueve noticias policiales” (2004), borrar un crimen y no una pasión; pero no un crimen que reside en el acto de dar muerte, sino en una alianza monstruosa con la otredad, una continuidad de los cuerpos que marca la insoportable no universalidad y contingencia de las leyes que rigen la orilla mítica.

A su vez, en esos desplazamientos finales cargados de sentidos, podemos ver los vestigios de una posible continuidad entre las fronteras de lo insepulto y las geografías fundacionales argentinas. El trayecto de los hermanos hacia una zona rural que se esparce por fuera de las orillas borgeanas para garantizar una masculinidad heterosexual ante una comunidad que la pone en cuestión permanentemente, es en definitiva un viaje en el espacio pero también a través del tiempo, hacia el imaginario finisecular, hacia aquella extensión primordial que “en su primera imagen literaria, fue figurado como una mujer cautiva” (Laera, 2016, p. 151).

En ese sentido, “La intrusa” es algo más que la sistematización de las que hoy pueden señalarse como las características de la representación tradicional de las escenas de feminicidio²⁸. Anticipando la insistencia de los ecofeminismos latinoamericanos contemporáneos en el nexo entre las identidades socialmente codificadas y el ambiente, entre la violencia en la que sustenta el orden patriarcal y los procesos coloniales de explotación; en la carne de la intrusa no solo confluyen el trabajo doméstico asalariado y la violencia sexual²⁹, sino también las economías extractivistas de saqueo.

mujer debe ser “sacrificada” al deseo incestuoso de los dos hermanos; ella es el tótem fetichizado que posibilita la transgresión del tabú del incesto” (Balderston, 1999, p. 125).

²⁸ Siendo estas la opacidad o el borramiento de la violencia de género como tal, la anulación de la inscripción simbólica de la muerte, la no asunción de la voz narrativa por parte de la mujer y la fijación del sujeto feminizado en un rol pasivo inamovible: el de víctima sacrificial.

²⁹ Este es uno de los aspectos de la biografía del personaje en los que Martha Mercader hace foco a la hora de “recomponer una historia ajena” (1989, p. 192) y publicar “Los intrusos” en *El hambre de mi corazón* (1989): “Juliana Burgos nació en un rancho en las afueras de Morón, como sus diez hermanos. Habrá sido cuando las tropas de Mitre marchaban al Paraguay. Era la mayor de las hembras. A su padre no lo conoció. Al cumplir trece años, su madre se la entregó a un señor a cambio de algunos pesos, que

El de Juliana es un cuerpo-territorio (Gago, 2019)³⁰ sometido a dos hermanos “altos, de melena rojiza” (Borges, 2001, p. 14) de difuso origen anglosajón; un cuerpo subalterno “arrebatad(o) y transformad(o) por este continente implacable” (Borges, 2009, p. 66) en el que se encarnan las suertes de la imagen de la *cautiva* en el imaginario argentino como figuración de un territorio nacional por fundar.

En “La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés” (2016), Alejandra Laera persigue reconstruir esta confluencia entre mujer o identidad de género y el potencial territorio patrio en la producción de Esteban Echeverría para luego indagar en la caída del poder alegórico de la cautiva como imagen que “articula lo femenino con la patria para hacerla nación” (p. 151). Laera identifica el declive del protagonismo de esta matriz literaria que “proyecta la patria presente (con toda su simbología) en la nación del futuro” (p. 159) —cuya condición inherente es la territorialización, la apropiación y la retribución económica— justamente con la concreción de esa proyección. En efecto, la transfiguración de las pampas infinitas en haciendas fructíferas y de los bárbaros provincianos en soldados o peones a partir de la consolidación del Estado liberal modernizador demanda otras voces, otras fórmulas literarias para contar el país: la gauchesca. Es así que a partir de *La vuelta de Martín Fierro* (1879), la cautiva cede la voz al gaucho, pieza angular de las campañas de exterminio que concluyen los conflictos fronterizos; y la Argentina comienza a pensarse y narrarse en masculino.

De esta forma, en el destino de la mujer sin sepultura y privada de voz enunciativa podría leerse una ficcionalización espacializada de “los usos diferenciales de las voces y palabras que definen los sentidos de los usos de los cuerpos” (Ludmer, 2019, p. 52), cristalizados en aquel género que

ella nunca vio. Le dijeron que se la llevaban a Turdera para trabajar de sirvienta. [...] “Después de enumerarle sus nuevas obligaciones, don Cristián la empujó sobre un catre y tras varios intentos la desvirgó” (p. 193).

³⁰ Juliana puede ser pensada como un caso ficcional que ilustra las reflexiones de María Mies, Verónica Benholdt-Thomsen y Claudia von Werlhoff (1988) que Verónica Gago recupera para pensar en el cuerpo de las mujeres como “colonias” o “territorios de saqueo sobre los que se extrae riqueza a fuerza de violencia” (2019, p. 89).

Borges se encargó de reescribir más de una vez³¹. Entonces, el final del cuento, ese último gesto, podría ser una puesta en texto del salto a la productividad del desierto, su devenir *campo*, pampa amansada a ser extraída. Y la apertura de la última línea de diálogo —“A trabajar hermano” (Borges, 2001, p. 19)—, que, según Beatriz Sarlo, reconoce “la primacía del gesto y la voz sobre lo escrito” (2007, p. 202) —condición de posibilidad del relato—; no es tanto una estilización moderada del folletín gauchesco sino un enunciado que se opone a la acción a realizar por los Nielsen: no borra, sino que exhibe el vínculo quiásmico entre capital y muerte. En definitiva, aquí también se narra la extenuación de una frontera que abre paso a nuevas formas de administración de la vida, pero también de la muerte.

Ahora, hay otra operación borgeana de reescritura o *misreading*³² del canon literario argentino, aquellas interpretaciones equívocas o comentarios desviados de los que emerge su ficción, que resulta significativa en tanto que da cuenta de una dialéctica espacial irresuelta ya presente en esa misma tradición y que derrama a los vibrantes baldíos: la doble naturaleza de algunos biomas de la pampa inhóspita finisecular.

En “El desierto y el mal argentino: una lectura de ‘El intercesor’” (2023), Pablo Ansolabehere rastrea los usos del término “desierto” y se detiene en las elaboraciones literarias de la “fisonomía de la naturaleza grandiosamente salvaje” (Sarmiento, 1955, p. 61) y los sentidos que esas demarcaciones imponen en dos textos que encontraron en esa zona la escenografía ideal para el despliegue de un proyecto literario e ideológico.

³¹ En *Borges, un escritor en las orillas* (1993 [2015]), Beatriz Sarlo señala cómo la vanguardia porteña de los años veinte buscó asignarle un nuevo sentido al pasado y recuperar el imaginario cultural ante la amenaza de la urbanización y las olas inmigratorias. En efecto, el espectro del *gaucho* y los códigos de honor perviven en los relatos de Borges y el *Martín Fierro* de José Hernández se alza como una de las grandes obsesiones borgeanas. Tanto es así que le da muerte en “El fin” (1944): “Al presentar la muerte en duelo de Martín Fierro, Borges también mata al personaje más famoso de la literatura argentina. Así responde a la pregunta estética e ideológica acerca de qué debe hacer un escritor con la tradición: su propia inserción en el ciclo gauchesco zanja la cuestión de manera original. Borges enfrenta el texto fundamental (el texto sagrado) y teje su ficción con los hilos que Hernández había dejado sueltos; la historia de Fierro es re-presentada, escrita en prosa, incluso parafraseada, y, al mismo tiempo, modificada para siempre” (2007, p. 36).

³² En “El espectador corto de vista: Borges y el cine” (2007), David Oubiña destaca cómo el quehacer literario de Borges radica en una “práctica del *misreading* que le permite funcionar en forma desplazada” (p. 187).

Mientras que en *La Cautiva* la prolongación del espíritu romántico en la inhóspita llanura pampeana impone allí un sublime de color local, “un todo armónico, edénico, cuyo sortilegio sonoro es quebrado por el ruido atronador y aterrante” que luego “se sabrá pertenecen a la humana planta de los ‘salvajes’” (Ansolabehere, 2023, p. 30), en el *Facundo* se invierte esta ecuación. A la hora de darle forma al terror político, adjudica la fuente del que brota el tirano al inmenso y oscuro territorio, “la imagen del mar en la tierra” (Sarmiento, 1955, p. 69). En el desierto de Sarmiento, “el mal no llega desde afuera hacia él, sino que surge de su núcleo, de su humus” (Ansolabehere, 2023, p. 30). Es a ese mismo barro primordial al que se expelle el cuerpo de Juliana para que se quedé allí con “sus pilchas y ya no haga más perjuicios” (Borges, 2001, p. 19). Lo salvaje a lo salvaje.

Si bien es cierto que el origen de la literatura en el país está marcado por el terror y la invención de un espacio que lo contiene³³, la sección de *El pajonal* del poema de Echeverría complejiza aquel “artefacto discursivo que provee las imágenes en torno a las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío de lo argentino” (Rodríguez, 2010, p. 14) y deja en evidencia cómo el miedo y la repugnancia son también una zona de contacto, siguiendo a Sara Ahmed (2015). Claro está que la irrupción de los indios vampíricos quiebra para siempre el paraíso del inicio de *La Cautiva*, pero también hay una zona del vasto horizonte en la que los amantes ingresan “con pecho animoso” para penetrar “en el lodo pegajoso” (Echeverría, 2009, p. 171) y allí descansar de la turba hambrienta y sedienta de sangre. Es en el “pajonal amigo” (p. 170) en donde María y el moribundo Brian encuentran un refugio para “aliviar el tormento” (p. 174). Justamente, entre los ojos de peces, reptiles y caranchos, de los “despojos de la muerte” (p. 171). En definitiva, la del pajonal de Echeverría es una comunidad del compost (Haraway, 2019) que se vincula en la ruina e inventa “prácticas de recuperación, supervivencia y florecimiento” (p. 214). Del mismo modo en que el narrador de *Operación Masacre* interpela al paisaje —y así cesa de serlo—, en *El pajonal* el “yo lírico” se dirige al entorno³⁴, imaginando un diálogo con lo

³³ Ver Ansolabehere, P. (2011).

³⁴ Operación ya ensayada en *Carta a un amigo* (1830-1832), como señala Fermín Rodríguez: “A diferencia del espacio abstracto del mapa, el paisaje se apoya sobre la experiencia de un yo que, simultáneamente, no tiene otra consistencia que la del espacio. [...] La llanura, antes que nada, es un

no-humano que desarma ese discurso objetivador que reside en la mirada (y la voz) que ordenan la “ausencia de paisaje” (Rodríguez, 2010, p. 14). Un oasis de la llanura plagado de agencias no-humanas, “impuras heces” y animales disputando “un resto de vida” (p. 170), que en el relato de Borges sufrirá una nueva transfiguración para borrar una posible agencialidad o alianza que haga trastabillar el privilegio antropo-falogocéntrico, aquel modelo sistematizado de recognoscibilidad sobre el que se funda la economía política de la diferencia (Braidotti, 2015)³⁵. Anulando el contacto entre lo vivo y lo muerto, apartando el cadáver del Turdера ficcional en donde reina una suerte de bravura performativa que debe ser reforzada en la repetición constante para no resquebrajarse, en “La intrusa” se transita el camino inverso y el cenagoso pantano pasa a ser el lugar en donde las vidas improductivas se confrontan con su inexorable destino de muda podredumbre.

Entonces, entre la abundancia y lo inerte, el *pajonal* decimonónico, entorno altamente polisémico, contiene dos funciones opuestas entre sí que también que constituyen las formas en las hoy su deriva, el baldío, se experimenta como dispositivo siniestro de poder necropolítico (Mnebe, 2011) en sus expresiones gore (Sayak, 2010)³⁶, pero también como reservorio de recursos estéticos y narrativos que pueden desparramarse para intervenir la realidad. Los rincones del desierto, las planicies oscuras y

paisaje emocional que “conviene al estado de mi corazón”, sobre el que sujeto y espacio intercambian disposiciones subjetivas y propiedades objetivas” (2010, 217).

³⁵ Rosie Braidotti propone alejarse del esquema del pensamiento dialéctico del Hombre del humanismo “donde la diferencia o la alteridad han desarrollado un papel constitutivo, puesto que habían asumido la tarea de trazar los confines con el otro sexualizado (las mujeres), el otro racializado (los nativos) y el otro naturalizado (los animales, el medio ambiente, la tierra). [...] Esta economía política de la diferencia ha llevado a la desvalorización de enteras categorías de seres humanos, considerados inferiores y, por ende, igual que cuerpos utilizables: *ser diferente de* significaba *ser menos que*. La norma definitoria del sujeto era posicionada en la cima de la escala jerárquica cuyo premio consistía en la misma ausencia de diferencias” (2015, p. 33).

³⁶ En *Capitalismo Gore* (2010), Sayak Valencia se sirve del término extraído del terror cinematográfico para referir al “derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatores de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento” (p. 15).

vaciadas, sus superficies de paja brava que inducen al espejismo³⁷, no solamente son un depósito de capas geológicas y masacres, de derramamiento de vísceras que se tapan a la intemperie para retornar; sino que también el sitio de posibles insurgencias y rebeliones. Heredero del inmundo que aún “habita(n) los muertos” y “boqu(ean) los moribundos”, el baldío es una geografía de lopectral, donde conviven las vías de la *hauntología* esbozadas por Mark Fisher (2018) en sus lecturas de la *hauntología* de Derrida³⁸; donde el futuro asedia a un pasado que asecha al porvenir. Desplazamientos del paisaje, descentramientos de la materia, torsiones discursivas para que las víctimas cambien de lugar en el repertorio cultural, para sanar la herida de un trauma colectivo a través de la ficción, no sin retornar a sus raíces terroríficas.

En el color de la mi piel está la tierra y está ella: comernos, comerse el paisaje

Este es el horizonte de *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes. Recientemente acusada de pornografía, es un texto que resiste y señala la efectiva articulación entre el campo de la producción artística y los devenires de los feminismos en la región. Es decir, se presenta como el testimonio del cambio de una era que no puede ser borrado, un cambio que exige la insistencia en el ser afectado por lo otro y así deshacer a los personajes que configuran a las históricas escenas de las violencias. La novela instaura un marco discursivo posible, un rito al interior de la ficción capaz de

³⁷ “Me había intrigado mucho ese rasgo topográfico, que don Horacio mencionaba y que yo nunca lograra observar en mis tres o cuatro visitas el basural. Hasta que fui un día con él. Y de pronto, tras buscarlo ambos un buen rato, lo vi. Era fascinante, algo digno de un cuento de Chesterton. Desplazándose unos cincuenta pasos en cualquier dirección, el efecto óptico desaparecía, el “árbol” se descomponía en varios. En ese momento supe –singular demostración– que me encontraba en el lugar del fusilamiento.” (Walsh, 2000, p. 55).

³⁸ En *Los fantasmas de mi vida* (2018), Mark Fisher retoma la *hauntología*, acuñada por Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1993), para vincularla con la cultura popular de la primera década del siglo XXI. Asimismo, adhiere a Martin Hägglund (2008) y a su interpretación de la obra derrideana en relación al tiempo quebrado, fuera de quicio, para pensar en dos direcciones de esta ontología de la no-presencia: “La primera remite a lo que *ya no es más* pero permanece como una virtualidad que en realidad *es*, como la traumática compulsión a repetir un patrón fatal. El segundo sentido remite a lo que *todavía no ha ocurrido* actualmente, pero que *ya es* efectivo virtualmente [...] una anticipación que influye sobre el comportamiento presente.” (p. 44).

transfigurar la realidad desde la potencia deseante que se sale de los confines de la individualidad humana.

Reyes dedica su primera novela a Melina Romero y Araceli Ramos, ambas enterradas en el cementerio municipal de Pablo Podestá del partido de San Martín de la Provincia de Buenos Aires, donde también se encuentra el basural de Walsh. En definitiva, retorna a esa zona del imaginario para situar allí la historia de la adolescente que, tras la muerte de una madre sin nombre a manos de un padre que se da a la fuga, comienza a comer tierra para comunicarse con los muertos, “otros que querían hablar. Otros que ya se fueron” (Reyes, 2019, p. 11). Al mismo tiempo, reactualiza el pajonal en el conurbano bonaerense y desorbita un territorio en el que se “circunscriben entidades político-culturales” (Andermann, 2000, p. 9) que nunca son arbitrarias. El regreso al baldío termina de darle forma a un sitio imaginario del despojo, “llaga purulenta de la tierra” que espacializa las formas en que los “espectros y larvas gemebundas” pueden aparecer corriéndose de la excepcionalidad de la voz antropocéntrica.

Sin olvidar los ritos umbanda, el reggaetón y el aliento juvenil a Fernet y cerveza, la novela propone una operación dialógica entre el modo gótico rioplatense y el fantástico con los llamados nuevos materialismos y los feminismos latinoamericanos contemporáneos que, en rigor, podríamos decir operan en el mismo sentido. Siguiendo a Jane Bennet (2022), los tres persiguen disolver los binomios ontológicos y jerarquías performáticas heredadas de la modernidad de vida y materia, materia e inmateria, humano y animal, orgánico e inorgánico, —de nuevo, tensión ya presente en el pajonal echeverriano— para provocar en los cuerpos —en todo cuerpo— una apertura estético-afectiva hacia la vitalidad material, en donde pueda prolongarse la existencia de lo que ya no está, lo que nunca fue puesto en lenguaje. Esta posibilidad de enunciación y redistribución se gesta en la *intra-acción*³⁹ (Barad, 2011) ritual que fermenta en el estómago

³⁹ En *La Performatividad Queer de la Naturaleza* (2022), Karen Barad diferencia los términos de *intra-acción* e *interacción* para, desde una perspectiva materialista de lo múltiple, reflexionar en torno a aquellos fenómenos naturales, materiales y culturales que colaboran a la deconstrucción de las categorías fijas de la identidad: “La noción de *intra-acción* (a diferencia de la noción habitual de “interacción”, la cual presupone la existencia previa de entidades/*relata* independientes) marca un cambio importante, reabriendo y reconfigurando las nociones fundamentales de la ontología clásica, como la causalidad, la agencia, el espacio, el tiempo, la materia, el discurso, la responsabilidad y el

de la joven médium, hinchado por comer lo que se pudre para comunicarse con lo que falta. Se trata de una “carne a punto de estallar” (Reyes, 2019, p. 60), una *transcorporalidad* (Alaimo, 2010)⁴⁰ que se hace perceptible en lo vocal⁴¹ que no solamente hace temblar las distancias entre violencia y representación, sino que llena un tajo de lo innombrable y expone los límites de la palabra, quebrando categorías enquistadas. La encarnación de las voces perdidas en el cuerpo que puede ver es un devenir voz articulada del espectro, una intimidad de y con lo anónimo, una apertura corporal que equivale a una desubjetivación política de la voz. En todo caso, se trata de una despersonalización fundada en la apertura de la relación entre sujeto y objeto que se torna afirmativa.

Ahora, la narradora y las desaparecidas no solo comparten los horrores de poseer cuerpos que no significan nada —aún— y trayectorias vitales desprotegidas, sino que su carne y sus voces están conectadas por lo que sobra. Es en ese cuerpo monstruoso, múltiple y contra-natura de la joven bruja del conurbano —zona que supo ser orilla borgeana—, donde lo inerte y lo vivo se fusionan, donde la naturaleza es indistinguible de la “cultura”

hacerse cargo [*accountability*]. Una intra-acción específica realiza un *corte agencial* (a diferencia del corte cartesiano; que hace una distinción inherente entre sujeto y objeto) que efectúa una separación entre “sujeto” y “objeto”. [...] Entonces, la diferenciación no es una relación de exterioridad radical, sino que, de separabilidad agencial, de exterioridad-interna” (p. 35).

⁴⁰ El término acuñado por Stacy Alaimo en *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self* refiere a un “posthumanist mode of new materialism and material feminism. Transcorporeality means that all creatures, as embodied beings, are intermeshed with the dynamic, material world, which crosses through them, transforms them, and is transformed by them. While transcorporeality as an ont logy does not exclude any living creature, it does begin with the human, in order – paradoxically perhaps – to disrupt Western human exceptionalism. The figure/ground relation between the human and the environment dissolves as the outline of the human is traversed by substantial material interchanges” (2010, p. 435).

⁴¹ En *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* (2000), Steven Connor, el “espacio vocálico” (vocalic space) demarca: “the ways in which differing conceptions of the voice and its powers are linked historically to different conceptions of the body’s form, measure, and susceptibility, along with its dynamis articulations with its physical and social environments. In the idea of vocalic space, the voice may be grasped as the mediation between the phenomenical body and its social and cultural contexts. Vocalic space signifies the ways in which the voice is held both to operate in, and itself to articulate, different conceptions of space, as well to enact the different relations between the body, community, time and divinity. What space means, in short, is very largely a function of the perceived powers of the body to occupy and extend itself through its environment” (p. 13).

—y así se anulan—. Los murmullos de la basura se desbordan y los terrenos baldíos fangosos mutan a territorio activo de disputa, para que los restos rotos se reanimen en una garganta ajena y así formen con el medio un “ensamblaje que tiene el poder de resistir u obstruir los proyectos humanos” (Bennet, 2022, p. 74) que divide a los seres existentes en categorías subordinadas entre sí; una dialéctica de la alteridad que garantiza el silenciamiento de aquellos que no encajan el modelo de verdad existencial (Butler, 1990). El baldío es el umbral donde la inmaterialidad se hace perceptible en un desecho políticamente afectivo, y las “profundidades acuosas” que “se filtran como una droga” (Reyes, 2019, p. 115) son el sitio del *trance* (Andermann, 2018) donde engendrar nuevas escenas y actores del paisaje social, o trascenderlo, dando lugar a una responsabilidad colectiva por las vidas negadas y parentescos desobedientes (Haraway, 2019) fundados en la horizontalidad de la muerte, en una inmundicia compartida, para trascender las dicotomías. En este sentido, el segmento de Echeverría de alguna manera sobrevive en la novela de Reyes y, especulando, el cuerpo de la intrusa Juliana se sale del cautiverio para mutar de desecho en abono que aquiega el silencio.

“El colectivo dio vuelta en una esquina y pude ver lo que iba quedando atrás. No había un alma, pero para donde íbamos todo parecía más oscuro” (Reyes, 2019, p. 171), concluye la novela. Entonces, es en los márgenes de lo vivible donde se consolida el derecho a existir de la extraña comunidad del resto, que a su vez delimita una enunciación posible en el marco de la ficción, a una recuperación de la imaginación, como propone proyecto NUM, un inmundo donde los huesos de las chicas muertas se hacen un lugar. Ya no se trata de huir del desierto, sino de adentrarse en un inhabitable que por ello es habitable (Lyotard, 1998) para fundar entre el barro, y lo podrido una polifonía de lo sobrante, para darle trama y cuerpo textual a las vidas desrealizadas.

Referencias

Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el Testigo. Homo Sacer III*. Pre Textos Editora.

Aguilar, G., Jelicié, E., (2010). *Borges va al cine*. Libraria Ediciones.

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*. Indiana University Press.

Alaimo, S. (2018). Transcorporeality. En R. Braidotti & M. Hlavajova (Eds.), *Posthuman glossary* (pp. xx-xx). Bloomsbury.

Alois, G. (2018). *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces, and Art in Anthropocene*. Columbia University Press.

Almada, S. (2019). *Chicas muertas*. Literatura Random House.

Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo Editora.

Andermann, J. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Beatriz Viterbo Editora.

Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales pesados.

Ansolabehere, P. (2011). "Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina" en N. Domínguez, E. Caballero et al. (Comps.), *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Ansolabehere, P. (2023). "El desierto y el mal argentino: una lectura de "El intercesor", de Diego Muzzio" en P. Ansolabehere y S. Gasparini (Comps.), *Perdidos en el espacio: terror, ambiente y lugares de lo extraño en las ficciones argentinas contemporáneas*. ExLibris, vol. 12, pp. 28-43. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

<http://revistas.filq.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/4036/0>

Arnés, L., Domínguez, N. y Punte M. J. (2020). "Historia feminista de la literatura, un proyecto" en L. Arnés; L. De Leone y M. J. Punte (Coords.), *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Eduvim.

Balderston, D. (1999). «La "Dialéctica Fecal": Pánico Homesexual y el origen de la escritura en Borges». *Revista de Investigaciones Literarios y Culturales*, Año 7, N° 13, pp. 119-132.

Barad, K. (2011). *La Performatividad Queer de la Naturaleza*. Colectivo Pliegue.

Bennet, J. (2022). *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.

Borges, J. L. (2001). *El informe de Brodie*. Editorial Planeta.

Borges, J. L. (2009). *El Aleph*. Alianza Editora.

Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ediciones Akal.

Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.

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

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Butler, J. (1990). "Actos performativos y constitución del género. Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" en S. E. Case (Ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. John Hopkins University Press.

Cabezón Cámera, G. (19 de marzo de 2015). *Basura*. Revista Anfibio.
<https://www.revistaanfibio.com/basura/>

Cabezón Cámera, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Literatura Random House.

Cautivas en el desierto espectral, recuperar cuerpos y murmullos: del pajonal inmundo al vibrante baldío contemporáneo

Connor, S. (2000). *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford University Press.

Crespo, B. (1994). "Operación masacre: el relato que sigue". *Filología* 1-2, año XXVII, pp. 221-231. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Melusina.

Derrida, J. ([1993]1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta.

Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos*. Cactus.

Despret, V. (2024). *Muertos a la obra*. Cactus.

Desogus, P. (2018). *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*. Quodlibet.

Drucaroff, E. (2017). ¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre?* *El Matadero*, 10, 23–40.

<https://revistascientificas.filoz.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969>

Domínguez, N. (2015). Literatura que mata: femicidios, recuento y representación. *Exlibris*, vol. 4, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 210-214. <http://revistas.filoz.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/564/433>

Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relato y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.

Echeverría, E. (2009). *El matadero. La cautiva*. Cátedra. Letras Hispánicas.

Espósito, R. (2011). *El dispositivo de la persona*. Amorrortu Editores.

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.

Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.

Fisher, M. (2021). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.

Foucault, M. (2009). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Ediciones Nueva Visión SAIC.

Gago, V. (2019). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón Ediciones.

Gago, V. y Giorgi, G. (2022). "Notas sobre las formas expresivas de las nuevas derechas: las subjetividades de las mayorías en disputa". *Dossier: Los nuevos actores sociales en América Latina*. Anuario de la Escuela de Historia Virtual, Año 13, Núm. 21, pp. 61-74. <https://doi.org/10.31049/1853.7049.v.n21.34754>

García, V. (2019). "Las reescrituras de *Operación Masacre*". *Universidad Austral de Chile Estudios filológicos*, vol. 63, pp. 23-44. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132019000100023>

Gatti, G. (2011). "El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas". *Universitas humanística*, no. 72, pp. 89-109.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.

Heffes, G. (2023). *Visualizing loss in Latin America: Biopolitics, waste, and the urban environment*.

Gramuglio, M. T. (2002). Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar. *Puntos de Vista, Revista de Cultura*, N° 74.

Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

Jozami, E. (2006). *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. La Página/Norma.

Laera, A. (2016). “La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés”. *Cuadernos de Literatura. Pontificia Universidad Javeriana*, vol. XX, núm. 39, pp. 149-164. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.lmde>

Lagarde y de los Ríos, M. (2008). “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres”. En Bullen, Margaret; Diez Mintegui, Carmen (Coords.), *Retos teóricos y nuevas prácticas. XI Congreso de Antropología de la FAAEE*. Ankulegi.

Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Cactus.

Liddell, A. (2015). *El sacrificio como acto poético*. Continta me tienes.

Link, D. (2019). “Walsh en fragmentos” en E. Muñiz, *Operación masacre de Rodolfo Walsh: una revolución del periodismo (y amor)*. Editorial Planeta.

Ludmer, J. (2019). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Eterna Cadencia.

Lyotard, J. F. (1998). *Lo inhumano*. Manantial.

Mercader, M. (1989). *El hambre de mi corazón*. Editorial Sudamericana.

Mnebe, A. (2011). *Necropolítica. Seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Melusina.

Nofal, R. (2011). “Operación masacre: la fundación del testimonio”. *Stockholm Review of Latin American Studies*, No. 7.

Oubiña, D. (2007). “El espectador corto de vista: Borges y el cine”. En *Variaciones Borges* 24, pp. 133-152. <https://www.jstor.org/stable/124880379>

Panesi, J. (1997). “Mujeres: la ficción de Borges” en Lukin, Liliana (Ed.), *Narrativa Argentina. Décimo encuentro de escritores Dr. Roberto Noble*. Fundación Roberto Noble.

Perloff, M. (1986). *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. University of Chicago.

Proyecto NUM. (2017). *Recuperaremos la imaginación para cambiar la historia*. Madreselva.

Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Sigilo.

Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Eterna Cadencia.

Rodríguez, F. (2022). *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Eduvim.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

Rusell, L. (2021). *Feminismo Glitch. pixel2pixel*

Sarlo, B. (2004). “Borges y la literatura de crímenes: una estrofa de Borges y nueve noticias policiales” en L. Rodríguez-Carranza y M. Nagle (Eds.), *Reescrituras*. Rodopi.

Sarlo, B. (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Siglo XXI Editores.

Sarlo, B. (2015). *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo XXI Editores.

Sarmiento, D. F. (1955). *Facundo. O Civilización y Barbarie*. Editorial Kapelusz.

Sayak, V. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

Cautivas en el desierto espectral, recuperar cuerpos y murmullos: del pajonal inmundo al vibrante baldío contemporáneo

Segato, R. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia*. Prometeo.

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

Tripaldi, L. (2023). *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales*. Caja Negra.

Walsh, R. (2000). *Operación Masacre*. Ediciones de la Flor.