

## Intemperie jurídica, femicidios literarios

*Paula Daniela Bianchi*

La historia de la Argentina acopia una enmarañada tradición de cadáveres y cuerpos ausentes, desaparecidos, masacrados, exterminados, que de diversos modos proliferan en la literatura. Desaparecieron lxs negrxs, lxs indixs, lxs gauchxs, lxs 30000, Jorge Julio López, Mari-ta Verón, Mariano Arruga, Santiago Maldonado y Facundo Astudillo. Desaparecieron también los cuerpos de Eva y el Che, las manos de Perón y se instaló la duda sobre la existencia del cadáver de Néstor Kirchner. Desaparecen mujeres y niñas cada 36 horas, cuerpos de niños y jóvenes son asesinados por las micro-narco-violencias cotidianas *gore*, lxs trans desaparecen a diario y la noticia ni siquiera aparece en los periódicos.

El cuerpo, *El cadáver de la nación* (Perlongher, 1989), los funerales interminables y multitudinarios que vertebran la trama de los afectos y se vuelven memorables (Bianchi, 2017) y los cuerpos en estado de excepción se sitúan a partir de la huella fantasmática que se recupera en la escritura, en el *logos* y en las luchas feministas de la actualidad. Cautivas, mataderos, redes y reses irrumpen en la representación literaria de las distintas maneras de leer una nueva nación argentina (Audran, 2017; Giorgi, 2014; Rodríguez, 2012) que teje tradiciones con el desierto, la barbarie, las políticas del odio, la lucha incesante e incluso con las disputas del encierro debido al COVID-19 vinculadas

con el incremento de violencias de género. A partir del movimiento de mujeres en las calles como el *Ni una menos, Vivas nos queremos, Yo te creo hermana, Y la culpa no era mía (Las Tesis)* converge la literatura que despliega otros cuerpos, los cuerpos de la necropolítica y desaparición, poniendo en escena el baldío emocional (Bianchi, 2018) y la intemperie jurídica. La literatura no es un elemento de denuncia solamente sino que labra, además, el trabajo con los cuerpos, decires y figuraciones políticas, jurídicas y sociales de estos entramados en los que arremeten múltiples sentidos sobre los que se imponen las relaciones, siempre desiguales, de poder. Los femicidios y violaciones se hilvanan uno a uno en ficciones del horror y trazan un recorrido que constela la literatura argentina ultracontemporánea con otras muertes atroces producidas en períodos anteriores, dialogando con el concepto de desaparecidos que nos constituye en el desierto, en la intemperie y en los baldíos. Además expone la marca monstruosa de lo ominoso y de la búsqueda de esas mujeres, de esxs trans, de esos cuerpos todos, anclados en la grieta de la sospecha o desaparición pero que a la vez intentan vislumbrar los lazos de lo político y jurídico que a veces estallan en dolor, alianzas, miedos o pugnas. Analizaré los cuentos “Muñeca” (2017) de Luciano Lamberti incluido en *La casa de los eucaliptus* y “La pesada valija de Benavides” (2002) de Samanta Schweblin reunido en *El núcleo del disturbio*.<sup>1</sup>

### **Intemperie jurídica**

El femicidio y la privación ilegítima de la libertad seguida de torturas funcionan en los cuentos “Muñeca” (2017) de Luciano Lamberti

---

<sup>1</sup> Estos cuentos forman parte de un corpus mayor en el que se inserta esta línea de investigación, pensando en genealogías rizomáticas que enlazan otros textos como *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada, *El año del desierto* (2004) de Pedro Mairal, *El trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski y *Le viste la cara a Dios* (2012) de Gabriela Cabezón Cámara (Bianchi, 2019).

y “La pesada valija de Benavides” (2002) de Samanta Schweblin como un componente de violencia cruenta, intensificado por la obscenidad de lo narrado desde lo abyecto. El femicidio de la esposa de Benavides y el suplicio que padece Nora o Muñeca quedan impunes y a la vista de testigos que ofician de encubridores. En ambos relatos se emplaza una zona de enunciación política que oscila entre la exhibición obscena de los cuerpos y el silencio cómplice de una comunidad.

La información acerca de por qué Nora permanece viva mientras es sometida por sus hijos a fuertes torturas es escasa, del mismo modo que se escamotea el móvil del femicidio de la mujer de Benavides. No importa tanto a las tramas ficcionales demostrar el porqué de estos castigos ejemplificadores que se ejecutan sobre las mujeres, sino resaltar los mecanismos de violencias que se ejercen desde la impunidad apoyados por las complicidades de pares y los silenciamientos mantenidos bajo el peso del miedo y la amenaza.

Los delitos ocurridos en los cuentos denotan la falta de justicia y, a la vez, permiten repensar las representaciones discursivas afianzadas en las narraciones que originan espacios que nos alejan de las sospechadas verdades, a veces sujetadas a ciertas normas y conivencias. En ambos relatos se perfilan los silencios, el no poder confesar o denunciar como estrategias literarias para fisurar el discurso normativo y disciplinario que resulta eficaz a la hora de relatar lo monstruoso. Las descripciones de las protagonistas están cargadas de fragmentaciones, una emerge mutilada y reconstruida en el discurso de la narradora; la otra, siempre muerta y observada dentro de una maleta. Ambas fueron silenciadas y recluidas en el espacio doméstico de la casa familiar que debería haber sido un sitio de protección que se convirtió en la zona tramposa de la muerte.

Un matrimonio y sus gemelos son introducidos en la historia como modelos heteronormativos que integran un paradigma de aparente normalidad pero que en realidad esconden lo monstruoso, en

su doble acepción. El monstruo exhibe como espectáculo la regulación de cuerpos aleccionados para el gusto de los hacedores, por un lado, y el hecho monstruoso de infringir la violencia más truculenta y sin sentimientos de culpa, por el otro, *mostrando* a las víctimas como obras de arte: una mujer asesinada y retorcida dentro de una valija como un trozo de carne grasosa, y otra mutilada y deslenguada sentada en una mecedora del living, como un objeto decorativo: la muñeca. Muñeca y cadáver propician el funcionamiento astillado de la corporalidad violentada precisando elementos de dominación y sujeción. Entonces surge la pregunta: ¿cómo se vinculan esos lazos de familia con lo terrorífico en la representación literaria de estos cuentos?

El primer escenario de violencia que atrapa a estas mujeres ocurre en la casa, la casa familiar o matrimonial que difumina los límites del espacio cotidiano contenedor tornándolo aterrador, ya que allí son asesinadas o cercenadas. Las escenas hogareñas organizan el inquietante efecto pulverizador de los personajes femeninos teñidos de crueldad. En esas casas sufren el encierro, la privación del contacto con otrxs, la mutilación, humillación, asesinato y, finalmente, la exhibición como un continuo de lo cotidiano. Es decir, la rutina de la violencia se incrusta como marca de los modos vinculares afectivos e íntimos dentro del régimen de la mirada.

### **Una familia poco feliz**

Luciano Lamberti publica el libro de cuentos *La casa de los eucaliptus* en 2017. Las historias de la antología se mueven en un eje que bordea lo fantástico monstruoso. “Muñeca” es un relato potente en el que no se consuma el femicidio pero sí se aplica una violencia casi sistemática sobre el personaje de Nora, y como plus se añade a esta macabra vejación, la complicidad a la que nos expone la narradora al contarnos el espectáculo criminal del que no podemos hacer nada más que respirar profundo o escribir un ensayo del horror.

El cuento es narrado por una mujer, amiga de Nora en el pasado y vecina lejana en la actualidad de la enunciación. La primera frase que abre la trama anticipa que la narradora irá a visitar a “la Norita” (Lamberti, 2017, p. 125), a la que no ve desde hace muchos años y que vive “a casi dos kilómetros yendo como para el basural” (Lamberti, 2017, p. 125). Inmediatamente rememora los inicios de la vida de la amiga, la Norita. El diminutivo del nombre indica la intención de la infantilización del personaje. Una adulta a la que continúan llamando Norita y que luego descubriremos que adquiere la dimensión de juguete para sus hijos. Lo descrito por la amiga, además nos pone alerta al dejar ver que Nora vive alejada del poblado, casi aislada en una vieja casa lindante con el basural. La basura, lo abyecto, el desecho nos pronostica aquello en lo que luego se transformará Nora.

La amiga relata su vida doméstica y aburrida en la que hubo un marido bueno, una hija decente, para los parámetros del pueblo, y un hijo cineasta. También informa que se separó de su amiga cuando advirtió que el esposo de Nora le pegaba. Al inicio del matrimonio, el hombre fue concebido por Nora como un salvador y tiempo después descubrió a un maltratador borracho. Luego quedó embarazada de gemelos y en ese momento comenzó la pesadilla sin fin.

La narradora expresa que si bien cree en Dios ya no “en su justicia” (Lamberti, 2017, p. 126). La ausencia de creencia se produjo cuando le advertía a Nora que denunciara al marido, aunque aclara que eran otros tiempos, donde se acostumbraba a las mujeres a “aceptar lo que venía. Un poco por tradición, y otro por razones prácticas” (Lamberti, 2017, p. 126). Aquí la narradora reconoce los maltratos pero se justifica por no haber podido ayudar; la no intervención se repetirá tiempo después. Mientras se respalda en el recuerdo edulcorado de su difunto marido que no “era esa clase de hombre” (Lamberti, 2017, p. 127), admite que Nora disimulaba los golpes que le asestaba “el hijo de puta del Viejo” (Lamberti, 2017, p. 127), veinte años mayor que ella, a la que

conoció cuando trabajaba limpiando casas ajenas. La vecina, testigo silenciosa de las huellas de la violencia doméstica aplicada sobre el cuerpo de Nora, comenta que ella intuyó que nada bueno ocurriría con ese alumbramiento. Supo que eran gemelos y que podría llegar a perderlos porque venía complicado el parto.

Del Viejo, Nora heredó una casa grande de dos plantas, ahora derruida y dos gemelos enfermos. Apenas salía al pueblo a comprar y los niños no iban a la escuela. Quedó encerrada en su propia casa, en el sueño que supuso sería su salvación y cuidado. La violencia, el cautiverio y las humillaciones se constituyeron en rutina como una cicatriz enclavada en su piel y se convirtió en rehén de sus hijos. Silvia Federici afirma que, en su violenta irrupción, el capitalismo “le dio una nueva importancia a la familia como institución clave que aseguraba la transmisión de la propiedad y la reproducción de la fuerza de trabajo” (Federici, 2015, p. 157). En este cuento, primero el marido y los hijos después, domesticar a Nora en el hogar, así ella se transforma en el engranaje esencial para sostener el sistema familiar heteropatriarcal, controlador y disciplinador, cuyos mecanismos de explotación se acentúan en el contexto del neoliberalismo del presente.

### **Genealogía rizomática de “Muñeca”**

Este cuento de terror monstruoso se inscribe en una genealogía rizomática. Genealogía porque cuando se lee “Muñeca” inmediatamente lo asociamos con otros relatos monstruosos. Rizomática porque no existe una prevalencia jerárquica de esta espiral, sino que brota conforme leemos. Cabe aclarar, además, que la genealogía monstruosa supone una inscripción biopolítica del monstruo. Es decir, se imbrica en la biopolítica del soberano que decide qué vida será vivible y cuál no (Butler, 2020). Una de sus raíces proviene del cuento “La gallina degollada” (1917) del escritor uruguayo Horacio Quiroga. La historia se basa en la familia Mazzini-Ferraz, alineada en la legitimidad del orden y progreso y la consolidación del Estado-nación. Parece una

familia feliz, bien constituida y próspera bajo los parámetros de la primera mitad del siglo XX. No obstante, los hijos de la familia nacen con la hendidura abyecta del monstruo.

La historia del cuento inicia con la rutina de lo cotidiano como en “Muñeca”: “Todo el día, sentados en el patio, en un banco estaban los cuatro hijos idiotas del matrimonio Mazzini-Ferraz. Tenían la lengua entre los labios, los ojos estúpidos, y volvían la cabeza con toda la boca abierta” (Quiroga, 2004, p. 141). La presencia de los hijos en el patio de la casa fragua la consolidación de lo monstruoso cotidiano contenido en ese espacio. Sin embargo, la aparente normalidad aguarda agazapada en el seno familiar. Procrearon porque así lo ordenaba el mandato social, cultural y político de la época: “como es natural” (Quiroga, 2004, p. 141) la reproducción seriada de las familias era necesaria para no aceptar el “vil egoísmo de un amor mutuo sin fin ninguno” y “sin esperanzas de renovación” (Quiroga, 2004, p. 142). A pesar de ello, la fertilidad malograda por los repetidos ataques que afligen a sus hijos varones, se describe en el cuento como “fracaso”, “infructuosidad” y “falta de éxito” (Quiroga, 2004, pp. 144, 145 y 146). Con esos “idiotas” (Quiroga, 2004, p. 149) la prolongación del apellido y la herencia de la sangre queda estancada y nula. La madre nunca les proporcionó cuidados afectuosos y luego al parir a Berta, la hija bella y sana, casi los olvidó por completo. Esos hijos no eran lo esperable. Así con padre y madre deseantes de esa hija sana, Berta crece en un ambiente de violencia normalizadora y los cuatro hermanos monstruosos reaccionan según su cotidianidad y eliminan a la niña tal cual lo ven hacer a diario. La degüellan como a las gallinas que, en su casa, la cocinera prepara todos los días. La familia finalmente fracasa al intentar reprimir la furia de los hijos monstruos descargada en Berta que es asesinada por sus hermanos.

En “Muñeca” el contrapunto familiar lo podemos percibir en la familia que forma Nora. Un marido, veinte años mayor, que dilapidó

los pocos pesos heredados en alcohol y mujeres, a la vez que dejó de trabajar. Toda su ira la experimenta en Nora. La relación asimétrica entre ambos es esperada por Nora debido a las diferencias etarias y de clase. Su cuerpo es el receptor de la pesada carga hogareña: mantener una casa de dos plantas, soportar un marido borracho y golpeador, ser mal remunerada en casas de otros, y sufrir la violencia en el lugar que iba a ser su refugio. Esa violencia que todo el pueblo conoce pero elige silenciar: “si les pegaban, como les habían pegado a sus madres, a sus abuelas y a sus bisabuelas, chito, bien calladas” (Lamberti, 2017, p. 127).

Lo interesante es que en ambos cuentos el juego con los nombres recupera una notable relevancia. Los hijos del matrimonio no son nombrados al igual que el esposo. Solo son designados con adjetivos o por sus acciones: “borracho y golpeador”, “hijo de puta del Viejo”, “chicos malos”, “más malos que la mierda”, “retrasados de veinte años” (Lamberti, 2017, pp. 126, 127, 129, 129 y 132). Es una familia carente de apellidos y ella es “la Norita” que luego se convertirá en “Muñeca”.

La anomalía de los gemelos se trasluce en el relato de la amiga, ellos dejan de ir a la plaza porque muerden a otros niños, pegan y torturan a animales, entonces abandonan la escuela y se recluyen con su madre en la casa. Para ese momento, Nora ya es viuda. El Viejo, según rumores, se ahorcó en el domicilio. Finalmente, lo último que se sabe de los hijos es que recolectan basura, cacharros y despojos en las calles que acumulan en la propia casa. Nora se autorrecluye en el hogar con los niños porque son señalados en el pueblo, porque son marcados como ganado por las palabras y los rumores divulgados por la población. Son excluidos por el afuera pero también por la madre que para adecuarlos a una normalización reglada “los cagaba a palos para que se comportaran” (Lamberti, 2017, p. 129). No se traslucen diálogos ni lazos afectivos en el cuento, ni siquiera existe cariño entre

Nora y la amiga, también sin nombre, apenas florece un deslucido y apolillado recuerdo de amistad añeja. Nora permanece aislada de la gente del pueblo porque se enclaustra en su casa, alejada de las otras viviendas y pegada al basural, rodeada de algunos eucaliptus.<sup>2</sup>

Otra relación rizomática establecida en “Muñeca” se genera con la obra de teatro *Casa de Muñecas* (1879) de Henrik Ibsen. La casa grafica el escenario principal en ambas obras y las protagonistas llamadas Nora son tratadas como muñecas. La de Ibsen, diagramada como una criatura frágil es proyectada por su esposo como un objeto de cuidado que se exhibe y encierra para que no se resquebraje. La segunda, por sus hijos es manipulada como una muñeca horrorosa, rota y desmembrada, cuidada apenas como elemento de burla y torturas.

A Nora le es imposible escapar de la casa que adquiere formato de cárcel y quizás sea su tumba final.<sup>3</sup> La narradora parece que quisiera salvar a Nora pero calla, aunque destaca los procesos de violencia a los que fue y sigue siendo sometida su amiga. Se diferencia de Nora por asumirse libre pero no deja de ser una mujer solitaria, mayor, recluida también en su morada de viuda, maniatada a la monotonía de la domesticidad. Ella enfatiza que “tuvo suerte” (Lamberti, 2017, p. 127) mientras “Norita no tuvo tanta suerte” (Lamberti, 2017, pp. 126, 127), expresión que se repite como anáfora y corocidad en algunos momentos del relato a modo de recordatorio de que la suerte, buena o mala, es la que toca. La aplastante rutina de la soledad, la lejanía de

---

<sup>2</sup> Los eucaliptus pueblan muchos de los cuentos de Luciano Lamberti. Recordemos que el libro se llama *La casa de los eucaliptus*. El cuento con el mismo nombre es una casa abandonada donde un personaje masculino asesina a una mujer.

<sup>3</sup> Es curioso que Luciano Lamberti siendo cordobés teja al mismo tiempo otro rizo-  
ma con el femicidio ocurrido en Río Cuarto, Córdoba. *La mujer asesinada* fue Nora Dal-  
masso, conocida por los medios de comunicación como la mujer del country o Norita. Al  
día de la fecha no se sabe quién o quiénes fueron sus asesinos. Se dijo pero no se pudo  
probar (o no se habría querido probar) que la mató su hijo y que su padre lo encubrió.  
Aún sigue siendo un caso más sin resolver que permanece impune.

sus hijos y los quehaceres domésticos son los que la impulsan a buscar a su vieja amiga:

Una mañana, hace dos semanas, se me ocurrió ir a ver a la Norita. No sé por qué tuve esa idea. A lo mejor por simple aburrimiento. Eran las diez y media, ya había terminado de limpiar la casa. Había hecho las compras. Había pagado los impuestos. En el noticiero no había nada. No hacía calor ni frío. No corría viento. Se oían desde afuera los gritos de unos chicos que jugaban al fútbol en la placita. Me senté a fumar un cigarrillo en el comedor, frente al televisor, y mientras el cenicero se iba llenando pensé: Debería ir a visitar a la Norita (Lamberti, 2017, p. 125).

La narradora emite la ilusión de libertad y prefiere creer que ella salió ilesa de las violencias sexistas de la época. Es cierto que aparentemente su esposo no la golpeó, ni fue infiel, y sí un primor, no obstante, ella que se considera una adelantada de sus tiempos, a pesar de que “no había movimientos feministas como ahora” (Lamberti, 2017, p. 128), justifica hasta la actualidad del relato que “aguantar” lo que le tocara en “suerte” era lo natural, que muy pocas se animaban a separarse o a enfrentar el qué dirán o el ser consideradas “putas” (Lamberti, 2017, p. 128), y que ella no era ninguna prejuiciosa con esas mujeres que igualmente debían mudarse de pueblo cuando osaban enfrentar al patriarcado para no ser estigmatizadas más de la cuenta. La rutina la atrapa y la proyecta cómplice de las alianzas de violencia implícitas del pueblo que habita y del silencio que esparce el terror. El silencio que guarda la narradora diseña un tejido compartible con otras subjetividades escenificadas en la autoprotección porque sienten miedo, un miedo aleccionador que imparten los varones de la región. Asumo que “todos los secretos” (Lamberti, 2017, p. 133) que no comparte más que con la comunidad lectora, se parece al gesto de la intervención que condensa y fortalece una serie de acciones alrededor de esas violencias entre lo íntimo y lo público.

La casa propia debería semejar un territorio de plenitud y protección, sin embargo sabemos que a medida que la narradora se acerca a la morada de Nora, nos encontraremos con el baldío de la intemperie lindera al basural, con la desprotección de esa mujer y también con el clímax del cuento. La dejadez exterior de la casa perfila la misma que se avizora en el interior y en la protagonista. Además, hay una advertencia en el jardín: “NO PASAR” (Lamberti, 2017, p. 131) reza un cartel en letras mayúsculas que la tipología reproduce en el texto, pero por una vez la narradora desobedece las normas y se adentra en la casa. A medida que se aproxima, al corazón hogareño, la narración cambia de tono y se acrecienta la tensión que se produce a partir de la descripción que emite la narradora y que nos conmueve. El interior es aún peor. Se percibe “un olor que mareaba” (Lamberti, 2017, p. 131), en la pileta de la cocina, la acumulación de platos “sucios, grasientos, llenos de moscas” (Lamberti, 2017, p. 131) espanta, y en un rincón del living se vislumbra una mecedora cubierta de ropa y “debajo de la ropa estaba mi amiga. Flaca, muy flaca, casi un esqueleto, con el pelo largo y sucio y la cara cubierta de maquillaje. Algo feo, mal hecho, como una nena que juega con rouge de la madre. Parecía dormida debajo de esa ropa” (Lamberti, 2017, p. 132). La acumulación de trastos, chatarras, basura y moscas representa el residuo no desechado que se conserva como material de la basura descartada. Es sobrevivir con la basura que da cuenta del consumo y restos de cuerpos que nadie buscará. Esta primera aproximación a la condición de Nora señala el grado de abandono en el que se encuentra. La delgadez la asemeja a “casi un esqueleto” y parece estar “dormida”, es decir, una casimuerta, casiviva. La suciedad la recubre y hace juego con la misma mugre que impregna la casa. Un cuerpo como despojo humano ruinoso, una vajilla con restos comestibles y las moscas disfrutando esa hediondez residual. La escena ilumina un aspecto del deterioro de Nora mientras un sesgo de lo inerte se apodera de la descripción. Ella impulsa la

materialidad inerte de sus restos, lo que queda de su cuerpo. Intenta hacerlo hablar —de modo simbólico—, transformar esos despojos en una corporalidad parlante compartible que configura el horror de la tortura en su presencia expresiva del resto que es ahora, una sobreviviente. La amiga frente a lo ominoso concluye que es “algo” feo, “mal hecho” o lo mismo que asumir que Nora habita erosionada el umbral entre la vida y la muerte. Se asemeja a algo que sus hacedores gemelos han construido: un cuerpo *Frankenstein*, mal hecho, enfatizo. Y el toque monstruoso lo brinda la pintura en su rostro, el maquillaje desmesurado y mal colocado, que no embellece sino que horroriza aún más. Nuevamente se aborda la alusión a la infantilización de esa mujer que se parece a una niña que juega con el labial de la madre. No obstante, sabremos después que esta escena se invierte y que son los gemelos los que juegan con el rouge y con su madre.

El episodio no termina ahí. Nora aletargada es despertada por la amiga y al abrir los ojos casi se le salen del terror que siente. Lo que es increíble es la manera falsamente cariñosa y natural con la que la amiga la trata: Norita, linda, mi amor, cómo estás y no obtiene respuesta oral. Nora actúa: “abrió la boca y me mostró. Tenía la lengua cortada (...) estaba desnuda. Le habían amputado los brazos y las piernas, y la habían atado con cinturones viejos a la mecedora. Los muñoncitos mal hechos se movían en el aire como alitas de pollo” (Lamberti, 2017, p. 132). Está dispuesta como una caricatura, un pedazo de torso con cabeza que se mueve dentro de sus ínfimas posibilidades. Recién en ese instante la narradora la llama “Nora” asombrada y asustada por lo que ve. Nora le advierte con los ojos abiertos a su amiga que corre peligro. Los gemelos están de regreso y exclaman: “muñeca”, “muñeeeeeeeca” entre “divertidos” y “retrasados” como “si la Norita hubiera sido una chica mala y estuvieran por castigarla” (Lamberti, 2017, p. 132).

La imagen de horror refleja lo casi insoportable de leer, de imaginar, de pensar porque no es solo ficción. Es una narración eficaz,

aleccionadora. Incluso la amiga destaca que Nora es castigada como si se hubiese portado mal o sido una chica mala. Acredita que a veces podría una merecer estos tratos si se desvía de la norma: Nora/norma. Se cae la m de mujer, madre, mala y permanece el castigo de la m que deviene en muñeca malhecha, malograda, mutilada y maltratada.

Somos testigos de ese hallazgo en tiempo real, contado por la mujer y vemos en una imagen sola la condensación del terror que se impone como un espectáculo que actúa sobre la cosificación de su propia existencia vaciada. Y no es la imagen de los hijos sino la elipsis de la violencia volcada toda en esa descripción la que produce el shock de régimen escópico. La narradora descubre en una mecedora bajo ropas sucias a una muñeca, a su amiga apenas viva y mutilada pero además aterrada. El terror paraliza, así está Nora, pero la narradora del terror pasa al miedo y es capaz de reaccionar frente a su amiga que yace en esa silla esperando que sus hijos no regresen más, mientras se mueve, en los intersticios, de la vulnerabilidad a la condición de sujeto inerte (Cavarero, 2009). El cuerpo yace atado y sin voluntad propia. No puede ser protagonista de sus actos, movimientos o decisiones. Es más, tiene la palabra vedada pero a pesar de eso mueve los ojos, abre la boca, muestra la cercenada lengua. Nora apenas sobrevive. Sobrevivir es vivir más allá de la vida y de sobrevivir la muerte porque sobrevivir es lo más intenso que existe (Derrida, 2006), y Nora mantenida con vida representa el desecho baldío que afirma la presencia en un espacio de exclusión. Representa un desafío y recordatorio de lo que podría sucederle a otras. Articula la persistencia de las vidas olvidadas por el orden de la biopolítica (Giorgi, 2014) como el de la supervivencia que atestigua la posibilidad de los muertos en el tejido del resto de los vivos.

La amiga ante el miedo huye aunque no logra socorrer a Nora; ni siquiera después cuando piensa que podría denunciar o avisar a los varones del pueblo para que la auxilien. Elige el silencio otra vez

que se replica también en Nora, porque la deslenguaron para evitar el grito, el insulto, la denuncia, la palabra. También en ella porque debe vivir, y para ello es necesario primero “sobrevivir. Aguantar” (Lamberti, 2017, p. 133). Así culmina el relato en el que no prevalece la justicia, ni hay sistema de ayuda solidario entre mujeres, tampoco redención, solo violencia cruenta y silencio.

### **Maternidad no deseada**

En el relato de Lamberti la maternidad se evidencia astillada por el horror ominoso. Nora hubiera preferido no tener esos hijos: “lo que más deseo en el mundo es que se mueran” (Lamberti, 2017, p. 129) llega a confesar antes de quedar recluida. La maternidad aquí va asociada contra el deseo como sucede en “La gallina degollada” cuando la madre de Berta mira a sus hijos varones: “su solo recuerdo la horro-rizaba, como algo atroz que la hubieran obligado a cometer” (Quiroga, 2004, p. 146), mientras que el marido le recrimina “los cuatro engendros que el otro habíale forzado a crear” (Quiroga, 2004, p. 147). Ese horror que la pareja intenta desaparecer pidiéndole a la cocinera que saque a los hijos al patio, en “Muñeca” se transforma en el deseo de Nora de que esos chicos no nacieran o que murieran una vez nacidos porque ante la crueldad del Viejo sabe que no tendría respaldo alguno porque él la responsabiliza por esa falla de fetos anómalos y la castiga doblemente:

El médico les dijo que probablemente morirían, que les iban a fallar los órganos, y Norita se aferró a ese pensamiento. Pensaba: ojalá se mueran. Y eso le daba culpa. Me lo decía las pocas veces que pudo visitarme después de que nacieran los chicos: lo que más deseo en el mundo es que se mueran. Y también que el viejo la culpaba a ella por tener esos hijos, y la fajaba el doble (Lamberti, 2017, p. 129).

En este sentido, Federici alega que la maternidad entendida como un mandato emplaza uno de los casos más extremos de alienación

porque demasiadas mujeres han sido o son obligadas a ser madres sin que exista el verdadero deseo, “al negarle a las mujeres el control sobre sus cuerpos, el estado las privó de la condición fundamental de su integridad física y psicológica, degradando la maternidad a la condición de trabajo forzado” (Federici, 2015, p. 164).

La muñeca en la trama irrumpe como la representación de las mujeres que siendo madres, a pesar de sus deseos de no serlo, son convertidas en objetos decorativos del espacio doméstico, sin voluntad y exhibidas como adornos para el propio placer del amo real de la casa. En este caso, primero del esposo que moldea a golpes a su esposa y luego de los gemelos que perfeccionan la obra mutilándola y dejándola viva pero sin habla, lúcida de toda la monstruosidad ejercida. No existe en el cuento una alianza entre mujeres, el mismo miedo para “sobrevivir” opera para que este lazo sea inexistente. La amiga y Nora permanecen encerradas en sus casas, incluso la amiga, pasa horas frente al televisor mirando programas narcóticos como “Maru Botana que me gusta tanto, donde la gente se ríe y hace payasadas, siempre familiares (Lamberti, 2017, p. 131) para evadirse de la realidad horrorosa que atenta contra su integridad. El miedo refuerza el silencio de la amiga porque nada le asegura sufrir injusticias o represalias. Es consciente de que su libertad es permeable y precaria porque se encuentra sola y no vertebra vínculos con otras mujeres (Butler, 2020).

### **La mujer de Benavides**

Si “Muñeca” gira alrededor de una mujer violentada por su familia y transformada en una muñeca maltrecha, “La pesada valija de Benavides”<sup>4</sup> (2002) de la escritora Samanta Schweblin profundiza en la representación cadavérica de la protagonista asesinada, diseñada como una obra de arte.

---

<sup>4</sup> En 2016 se estrenó en los cines argentinos la película *La valija de Benavidez* dirigida por Laura Casabé basada en el cuento.

Este cuento integra el libro *El núcleo del disturbio* (2002). En la trama se comete un femicidio que ocurre en el interior del hogar, en la casa de la pareja. El femicida es Benavides, el esposo, que asesina a su esposa a sangre fría y la coloca dentro de una valija de cuero para sacarla del espacio doméstico y ver si puede solucionar su problema.<sup>5</sup> Todo parece indicar que el nudo de la historia será cómo Benavides logra o no escapar de la justicia al ser descubierto. No obstante, lo que acontece es todo lo contrario. Benavides es encubierto por su psiquiatra, el doctor Corrales, Donorio, un hacedor de artistas, y una masa de espectadores. Benavides grita y quiere confesar su crimen aunque nadie lo escucha.

El relato comienza con Benavides procurando introducir en una maleta, el cadáver de su mujer. No siente culpa ni “se arrepiente de sus acciones” (Schweblin, 2002, p. 80) por haberla asesinado. La “elegancia” (Schweblin, 2002, p. 80) de la valija contrasta inmediatamente con la abyección del cadáver que es doblado en bolsas de residuo para luego ser encastrado en la maleta. No es casual la aparición del elemento residual en ambos cuentos. El cuerpo sin vida envuelto en esas bolsas negras y la casa de Nora deteriorada y hedionda al lado del

---

<sup>5</sup> Si el cuento “Muñeca” evoca el caso de Nora Dalmasso, donde no existen culpables condenados, “La valija de Benavides” sintetiza los crímenes impunes sin nombre de las víctimas que suceden en el continente. El último registro publicado fue en Tuxtla Gutiérrez, Estado de Chiapas, México, el 15 de julio de 2020. En un canal recuperaron una valija: “los restos humanos de una persona del sexo femenino, en posición fetal y de aproximadamente 20 años, de complexión delgada, de tez morena clara, de aprox. 60 kilos. Vestía al momento del hallazgo blusa color negra y pantalón de mezclilla de color azul marino, misma que se encuentra hasta el momento en calidad de desconocida y no puede determinar si presenta lesiones por la posición en que fue localizada” (Mandujano, 2020). Como vemos los datos son poco precisos en cuanto a la identidad de la joven, sin embargo el detalle y el conteo de la disposición del cuerpo recupera la ilusión de la mirada. Casos como estos abundan en los reportes de diarios, luego de sensacionalizar la primicia, se abandona la noticia igual que el cadáver y no sabemos los nombres de los femicidas, si es que existen.

basural ilustran la agresión experimentada en esos cuerpos objeto. En este sentido, esta manifestación significa un modo de resolver la materialidad y subjetividad de los personajes femeninos, exponiéndolos como restos descartables en sitios no centrales donde se demuestra la trama de la impunidad. El cadáver de la mujer de Benavides es definido como “la masa sobrante” (Schweblin, 2002, p. 80) del cuerpo, lo que queda de la que fue por veintinueve años su esposa. La imagen de este cuerpo abyecto que no importa, al punto que carece de nombre, tampoco presenta una historia que se reponga por el narrador, ni una descripción física porque simboliza un cuerpo genérico, anónimo, colectivo que conforma el proceso de la “necropolítica abyecta” (Audran, 2017, p. 79) de otros cuerpos desaparecidos, violados, torturados, asesinados que nadie reclama. Tal es así que cuando Benavides llega a la casa de su psiquiatra irrumpe intempestivamente para *mostrar* y no para *contar* el crimen: “Decirle no es problema, Doctor. Lo que pasa es que... —Benavides mira su valija—, pasa que tengo que mostrarle algo” (Schweblin, 2002, p. 81). Lo importante es “mostrar” (origen del término latino de monstruo) el acto monstruoso, exhibir lo que hizo con orgullo sabiendo que está bien. Aunque no logra ostentar lo hecho hasta el día siguiente porque le retiene el médico la valija. Desde ese momento Benavides siente malestar al extrañar el peso del cuerpo muerto de ese matrimonio pesado también. Y muta las acciones al inferir que fue un sueño y no un femicidio lo acometido. A partir de ahí Benavides no podrá confesar el crimen porque no será escuchado.

Benavides desea irse y decide tipificar el femicidio como “un gran malentendido”, “un sueño”, “un incidente”, “un problema en mi casa” (Schweblin, 2002, pp. 82, 82, 84 y 84). Cuando nominan al cadáver dentro de la valija se lo reseña con el adjetivo posesivo “su” y no se habla de cuerpo muerto sino que se utiliza la categoría “mujer”: “deje a *su mujer* acá” (Schweblin, 2002, p. 82, cursivas nuestras), “*su mujer* lo espera enroscada en una valija” (Schweblin, 2002, p. 83, cursivas

nuestras). La angustia de Benavides se intensifica cuando no encuentra la maleta. La pérdida del objeto mujer expande su trastorno. Él quiere recuperar la valija con el cadáver que considera es “su mujer” objetivada, aunque la idea de pertenencia al compartir el cuerpo se diluye en angustia por la pérdida del objeto. La adjetivación para demostrar la posesión del bien “cuerpo” se acrecienta cuando Benavides a pesar de la insistencia en denunciar: “mi mujer está muerta” (Schweblin, 2002, p. 84) es obturada por la intervención del psiquiatra que responde que lo sabe y que la suya también lo está: “la mía está muerta desde que nos casamos” (Schweblin, 2002, p. 84). El intercambio verbal e intersubjetivo constituye a la mujer en objeto de denigración constante: “a veces habla” (Schweblin, 2002, p. 84). Se despliega en la respuesta un mecanismo de impunidad, complicidad y horror cuya funcionalidad florece en un pacto entre varones. Es decir, para estos personajes las mujeres pertenecen a la dimensión de la ganancia como bienes de consumo: “mía”, “tuya” que cumplen la finalidad de gratificarlos mientras el objeto les proporcione dividendos (materiales, monetarias, sexuales, violentas). Por último, Benavides es llevado hasta el garaje donde yace “su mujer” y abre la valija para que Corrales vea el espectáculo ante el que reacciona extasiado y expresa: “maravilloso” (Schweblin, 2002, p. 85). Benavides observa atentamente: “su mujer doblada como un feto, la cabeza torcida hacia adentro, las rodillas y los codos encastrados con esfuerzo dentro de la rígida estructura forrada en cuero, y la grasa que ocupa los espacios vacíos” (Schweblin, 2002, p. 85). La escena espectacular despierta en el femicida “nostalgia” y evoca los años que esperó para verla así en ese contraste de carne hinchada, hilos de sangre, cueros y devenida en feto cadavérico. Esa es la única descripción que obtendremos de la mujer. La disposición del cuerpo en el registro literario abyectado se imbrica con la mirada excitada del psiquiatra que se acrecienta por la perspectiva del placer y ganancias futuras. El médico insiste que es

maravilloso lo hecho por Benavides y lo refuerza explícitamente: “es usted un genio, pensar que yo a usted lo menospreciaba” (Schweblin, 2002, p. 86).

De esta manera, Benavides experimenta la verdadera pérdida del objeto. Donorio y Corrales lo siguen celebrando por la obra de arte realizada, la consumación del femicidio. Así emprenden los preparativos para la exhibición privada y selecta que officiarán en el garaje de la casa del médico. No obstante, Benavides suplica recobrar esa valija y confesar el crimen.

Al igual que en el cuento de Lamberti asistimos como espectadores al régimen escópico del cuerpo mancillado. El horror de ese cuerpo baldío nos interpela y posiciona en calidad de testigos atentos. Corrales y Donorio lucran con la mercancía cadavérica y se deslumbran los asistentes en la exclusiva instalación. Se hace de la muerte una exhibición monstruosa porque se muestra el cadáver y ostenta el trofeo. El régimen escópico perturbador de los cuerpos aleccionados revela una clara pedagogía de la crueldad (Segato, 2018). El cuerpo dispuesto en la maleta actúa como una muestra del disciplinamiento y la connivencia de los “hombres de azul” del Museo de Arte Moderno, del psiquiatra que representa la ciencia y del curador que junto con los espectadores conforman el eslabón económico privado del círculo. No existe legitimidad jurídica para el hecho. Donorio, curador de la exhibición procura que la obra sea vista y admirada, mientras oculta al creador que se empeña en buscar una condena para su femicidio, no por remordimiento sino porque sabe que ese cuerpo ahora pertenece a todos menos a él. Es privado de su gloria y de su valija con cadáver. El femicidio se transforma en la mercancía rentable de los varones que en un pacto tácito asisten a contemplar el cadáver abyecto distribuido como obra de arte reforzando el restablecimiento del orden hegemónico patriarcal. Cuando sale de la casa, el cadáver se torna un objeto público. Lo que se pone en juego en estas secuencias narrativas es el

valor de la palabra y el posibilitar “dar cuenta de sí” (Butler, 2009) a la hora de generar una confesión del crimen. El poder de la palabra o el grito confesional de Benavides incluye la reducción del silenciamiento y la palabra obturada. Solo es felicitado porque produjo la obra ahora compartida que articula el mecanismo de la manada que solidariamente asume la misma violencia. Existe una pertenencia narrable de la que no puede dar cuenta Benavides.

Si bien el personaje asesinado carece de nombre, Donorio se encarga de denominarlo “la violencia” y lo describe como una “obra: horrorosa, desafiante, auténticamente innovadora” (Schweblin, 2002, p. 87); el cadáver entonces ingresa a una narrativa clave para reafirmar esa escenificación que impulsa “la violencia en su estado más salvaje y primitivo. Puede tocarse, olerse, fresca e intacta a la espera de una respuesta de sus espectadores” (Schweblin, 2002, p. 87). Es una obra desafiante para la exacerbación de los sentidos compartidos y la impunidad de los culpables, aunque Benavides desoye las promesas de fama y dinero porque solo quiere confesar el delito: “yo la maté. Después solo quería esconderla” (Schweblin, 2002, p. 88).

Ante la complicidad de la manada jurídica y social el asesino repite de modo ensordecedor y compulsivo la acusación: “yo la maté” mientras es aplaudido y luego mirado con desconfianza porque no se considera necesario aclarar esos detalles que comparten todos, lo relevante es apreciar la obra, la violencia en esa “combinación de belleza y horror” (Schweblin, 2002, p. 87) perfectos.

Desde el punto de vista narrativo, no interesa la confesión sino que el crimen permanezca sin castigo jurídico a pesar de los enunciados tan concretos que lanza Benavides: “Yo, yo la maté, así” (Schweblin, 2002, p. 89). El femicidio es transformado en arte. El cuerpo del asesino, los cuerpos de los hombres de azul del museo, del psiquiatra y del curador se confunden en la turba de pasiones que despierta el otro cuerpo, el cadáver. Benavides no consigue más que ser sujetado

y sacado de escena, para que tome lugar el médico junto a la obra de su paciente. De ese modo, la exposición de la denuncia infecunda demarca el derrotero de Benavides. La ausencia de la pertenencia del cuerpo lo despoja de todo rastro de cordura, sumido en la certeza de la desposesión de un deseo irresuelto.

Los cuerpos avanzan desesperados para anclar la mirada en ese cadáver, mientras el de Benavides intenta hacerlo “entre los cuerpos eufóricos hacia el núcleo del disturbio” (Schweblin, 2002, p. 94) sin conseguirlo. “Al sospechar que su victimización cumple allí con la función de proveer el festín en que el poder se confraterniza y exhibe su soberanía, discrecionalidad y arbitrio” (Segato, 2018, p. 97) sabemos que un elemento se sustenta en la aniquilación siempre renovada de los cuerpos de las mujeres, en una espectacularidad de su sumisión de vidriera. A la vez que lo pedagógico se vincula con el castigo de no dejar escapar a la víctima de ese espacio y de ese rol pasivo que debe cumplimentar. Esto es lo que vale, el cuerpo destruido y mancillado en pleno ejercicio soberano de los femicidas. El nombre de la obra es acertado, cómo podría llamarse a eso más que *la violencia*. Ella encarna “la imagen soberana de la muerte a pocos metros” (Schweblin, 2002, p. 94) para admirar y brindar con champagne luego porque “la inauguración ha sido un éxito” (Schweblin, 2002, p. 95). El cuento finaliza con la palabra éxito. Es el éxito de estos varones pero también lo es el éxito de narrar el horror monstruoso a través de silencios y quitándole al autor la posibilidad de deleitarse con su obra al ser ahora una obra de todos menos propia.

## Conclusiones

En “Muñeca” de Luciano Lamberti y “La pesada valija de Benavides” de Samanta Schweblin no existe la justicia para los personajes pero sí una manera de hacer del silencio un grito imposible de sofocar. Leerlos nos sacude el cuerpo, nos eriza la piel. Son cuentos que provocan por lo que no dicen sus personajes centrales. Los silencios

por complicidad agrietan el discurso dominante, evidencian eso que muchxs sabemos pero que no todxs comparten. Las protagonistas aparecen domesticadas y disciplinadas en las historias narradas. Que los relatos nos hagan cómplices de lo que ocurre incomoda y nos posiciona como sujetos disponibles para tomar una decisión determinada y “mostrar” eso que acontece. Por otra parte, es imprescindible que el silenciamiento contenido se intente resquebrajar y que esos cuerpos que nadie reclama porque se encuentran exceptos de ciudadanía y juricidad se tornan “especie” en lugar de mujeres con nombres y apellidos. Es decir, la subjetividad e identidad son exceptuadas de derechos y arrojadas a la desaparición. Son personajes mirados e intervenidos por los perpetradores, son “personajes espectrales” (Giorgi, 2014, p. 153).

Los cuerpos cobran valor en el mercado de consumo al ser intervenidos por las violencias mientras son usados y abusados. La muerte de la esposa de Benavides se desplaza hacia el espacio público de la instalación artística mientras que el de Nora es abandonado en la intimidad hogareña pero expuesto igual a la mirada de la amiga y de quienes leen para compartir los modos en que lo público establece la complicidad de esas muertes y vejaciones que no son lloradas (Butler, 2009).

El monstruo es Nora y también la mujer de Benavides: son ellas porque son exhibidas y expuestas de modo abyecto y violento pero también lo son sus perpetradores. Lo monstruoso “materializa lo invisible” (Giorgi, 2014, p. 153) y registra estos episodios de violencia sobre la vulnerabilidad baldía de los personajes. En estos cuentos el lenguaje del monstruo opera en los cuerpos disruptivos de sus víctimas monstruosamente mostradas a otros. Son dejadas en baldíos emocionales, en baldíos ocultos en situación de desamparo; los baldíos florecen como zonas de reapropiación, de estrategias de reafirmación de los cuerpos frente a las políticas de negación, desaparición e intemperie jurídica.

## Referencias bibliográficas

- Audran, M. (2017). Resistencias *corpopolíticas* en Argentina. Monstruos femeninos levantándose contra la desaparición. *Revell*, 3(17), 76-96. Recuperado de [file:///C:/Users/Pauk/Downloads/Dialnet-ResistenciasCorpopoliticasEnArgentina-6181271%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Pauk/Downloads/Dialnet-ResistenciasCorpopoliticasEnArgentina-6181271%20(2).pdf)
- Bianchi, P. (2017). El devenir político-animal en la cultura argentina. *Revista Orillera*, 2(3), 59-64.
- Bianchi, P. (2018). Baldíos: ellas son desechables. Lispector, Peri Rossi, Cabezón Cámara. *Língua & Literatura*, 20(36), 214-236.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amarrortu.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Barcelona: Taurus.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (2006). *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Domínguez, N. (2015). Literatura que mata: femicidios, recuento y representación. *Exlibris*, 4, 210-214. Recuperado de <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/564/433>
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación imaginaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lamberti, L. (2017). Muñeca. En *La casa de los eucaliptus* (pp. 125-133). Buenos Aires: Random House.
- Mandujano, I. (15 de julio de 2020). Hallan cuerpo de mujer metido en una maleta, en Tuxtla Gutiérrez. *El Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/638484/hallan-cuerpo-de-mujer-metido-en-una-maleta-en-tuxtla-gutierrez>

- Rodríguez, F. (2012). El chiste y su relación con el biopoder: 2666 de Roberto Bolaño. Recuperado de <http://www.escriitoresdelmundo.com/2012/09/elchisteysurelacionconelbiopoder.html>
- Quiroga, H. (1972) [1917]. La gallina degollada. En *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (pp. 141-150). Buenos Aires: Losada.
- Schweblin, S. (2002). La pesada valija de Benavides. En *El núcleo del disturbio* (pp. 79-95). Buenos Aires: Planeta.
- Segato, R. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo.

# La común-unidad de monstruos en la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara

*Andrea Torrano*

## **Introducción**

Existe toda una imaginería monstruosa que recorre la cultura occidental. El monstruo ha sido concebido como signo de presagio o de la divinidad, el resultado del acoplamiento con satán o de las fantasías de las mujeres gestantes, un objeto de estudio de la ciencia o de entretenimiento, la caracterización de comportamientos que se desvían de la norma social o de corporalidades no hegemónicas.

De acuerdo con Foucault, “el monstruo es el gran modelo de todas las diferencias” (2000, p. 62). En este mismo sentido, Braidotti expresa que:

a menudo la diferencia se interpreta según el lenguaje de la monstruosidad. La función estructural o constitutiva que cumple este concepto de la diferencia como término peyorativo determina también que ocupe una función estratégica. Consecuentemente puede servir para arrojar una luz sobre las relaciones de poder complejas y disimétricas que operan dentro de la posición de sujeto dominante (2002, p. 214, nuestra traducción).

El monstruo encarna el despliegue de todas las irregularidades posibles y se enfrenta —o pone en cuestión— la norma de lo humano. La monstrificación de la diferencia ha servido para justificar la margi-