

ISBN 978-950-33-1649-8

Coordinación de
NANCY CALOMARDE

Territorialidades Latinoamericanas.

Ensamblajes de materialidades y
vitalidades en la escritura

Territorialidades Latinoamericanas

Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura

Coordinadora:
Nancy Calomarde

Colecciones
del CIFYH 

Territorialidades Latinoamericanas. Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura / Nancy Calomarde ... [et al.]; coordinación general de Nancy Calomarde; fotografías de Nicolás Janowski. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1649-8

1. Literatura Latinoamericana. I. Calomarde, Nancy, coord. II. Janowski, Nicolás, fot.

CDD 809.04

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

• •
Área de
Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella

Imagen de portada: "Lola" (2014). Serie: Adrift in Blue. Autor: Nicolas Janowski

2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Cuerpos y territorios en trance: *notas sobre la literatura latinoamericana* *contemporánea*

Cristian Cardozo*

Introducción

Concebir la noción de *territorialidad* como una vía para re-pensar el cruce entre lo estético, la crítica y lo político allana el camino para buscar nuevas indagaciones/reflexiones sobre los cuerpos, la escritura, las relaciones de poder y de dominación, las construcciones identitarias y la emergencia de nuevas subjetividades en el lenguaje y, por extensión, en los discursos. Más aún, los movimientos de *desterritorialización/reterritorialización* en sintonía con las nociones de *rizoma* y de *devenir* desarrollados por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas* (2002) suponen violentar o, al menos, poner en abismo nuestras representaciones habituales (¿naturalizadas?) de lo cotidiano y del mundo que nos rodea.

Conforme a estos autores franceses, la escritura misma de un libro también sería un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, siempre en proceso. Sería, también, un asunto orientado no a alcanzar una nueva forma (ya sea de identificación, ya sea de imitación o mimesis), sino a encontrar una zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación:

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes [...] En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación [...] Un libro es una multiplicidad. Pero todavía no sabemos muy bien qué significa lo múltiple [...] en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

cristcardozo75@hotmail.com



qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. (Deleuze y Guattari, 2002, pp. 9-10)

En tal sentido, como propuesta o ejercicio de reflexión, en este texto nos interrogaremos sobre los modos en que una serie de autores latinoamericanos contemporáneos piensan/conciben los cuerpos en esa zona de *vecindad* o espacio de lo indiscernible entre lo *humano* y lo *no humano* a la luz de la noción de *devenir-animal*: hablamos aquí de Virgilio Piñera, Néstor Perlongher, Mariana Enríquez, Oscar Fariña y Washington Cucurto. Por este camino, nos proponemos analizar un pequeño corpus de narrativa breve en donde se advierte ese proceso de transición o de transformación que afecta el orden de los cuerpos representados en cada caso.

Al hablar de cuerpos lo hacemos en términos de territorios y condiciones de posibilidad del devenir “otro” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 244), aun cuando esas operaciones permanezcan abiertas o bien, se trate, al decir de Jens Andermann (2018b), de tierras en trance o de cuerpos cuyos devenires están en proceso¹.

Tal como intentaremos plasmar a continuación, en la mayoría de los textos seleccionados, esa zona de contacto entre lo humano y lo no humano/animal se establece a partir del cruce entre la dimensión pasional/patémica y el universo de las pulsiones sexuales, lo escatológico, lo bajo, lo soez, lo grosero, lo pueril. Al mismo tiempo, la violencia en el lenguaje y en los cuerpos, la animalización, la monstruosidad, las relaciones de dominación y de fuerza (que afectan a la mayoría de los personajes) son procedimientos narrativos que resultan funcionales a esa transición/devenir y que aparecen, en mayor o en menor medida, en el corpus analizado.

En rigor, esos cuerpos/territorios constituyen el teatro de operaciones en los que tienen lugar esos cruces inescrutables entre lo humano y lo animal. Como acabamos de adelantar, también albergan toda una conste-

¹ En este punto, la noción/imagen de *tierras en trance* en relación con los cuerpos-territorios podría conectarse con la categoría de “Despaisamiento” que el mismo Andermann (2018a, p. 2) retoma del sociólogo argentino Bernardo Canal Feijóo quien, hacia la década de 1930, acuña este término para referirse al proceso de despojo y de tala indiscriminada que está sufriendo su provincia natal, Santiago del Estero. Este proceso puede pensarse en términos de la experiencia del “desarraigo”, de la “despoblación de la campaña”, del “empobrecimiento” del paisaje que “deviene” en un universo que re-presenta su propia ausencia y, a la vez, los nuevos ensamblajes de lo viviente que ha sobrevivido a la aniquilación (Andermann, 2018a, pp. 2-3). Con un agregado más que nos resulta por demás significativo de cara a nuestra reflexión: no sólo se trata de una crisis del *paisaje-territorio* sino, ante todo, de una crisis de representación y del lenguaje para nombrar esa ausencia/presencia. O lo que es igual: para nombrar ese *devenir-abierto* en relación con los cuerpos/territorios construidos en la ficción.

lación de estados pasionales sobre los cuales se articulan esos movimientos del devenir-otro, de la desterritorialización/reterritorialización y sus relaciones con la sexualidad, pero también “con el animal, con el vegetal, con el mundo, con la política, con el libro, con todo lo natural y lo artificial” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 26) y, por extensión, con toda clase de devenires.

Ahora bien, en la medida en que se trata de un *pathos* de lo desagradable o repulsivo, esas pasiones afectan, tanto a los protagonistas de cada historia como a los destinatarios de esta literatura que, a simple vista, se advierte como heterodoxa, provocativa y experimental.

Aquí, si se atiende a los tópicos/problemas enunciados hasta ahora en torno a los cuales se organiza nuestra reflexión, no podemos dejar de mencionar *El fiord* (1988 [1969]) de Osvaldo Lamborghini. Esto, habida cuenta de que esta pequeña pieza narrativa constituye una referencia insoslayable en la literatura argentina que dialoga tanto, con ese cruce entre lo humano y lo animal, los cuerpos/territorios y lo pasional, como con el corpus que hemos seleccionado para trabajar. De hecho, podría pensarse que la mayoría de los escritores mencionados más arriba se inscriben, en cierta medida, en esta serie literaria o tradición selectiva que incluye a Lamborghini, pero que, en rigor, se remonta al siglo XIX. Josefina Ludmer (1988), bautiza como la serie de la “fiesta del monstruo” (p. 41) a los textos que conforman esta tradición selectiva y, según anota la misma estudiosa y crítica rosarina, tales obras² alcanzan su punto extremo, precisamente, en *El fiord* (1988 [1969]) ya que el mismo -este relato orgiástico y pornográfico de las luchas internas del peronismo- representa la orilla más baja y violenta de la serie. No obstante, dicha familia literaria no se agota en esta obra; por el contrario, se prolonga a la mayoría de los otros textos del universo lamborghiniiano, al tiempo que marcan una descendencia dentro de la cual, en principio, podemos ubicar algunas zonas de la narrativa de Néstor Perlongher.

¿Qué consideraciones realizar ahora en relación con los cuerpos/territorios y la dimensión patémica que los atraviesan? ¿Cuáles son los estados pasionales que se suscitan en mayor o en menor medida en estos universos ficcionales sobre los cuales estamos reflexionando? De estos interrogantes nos ocuparemos en el apartado que sigue.

² Que tal como veremos más adelante, se inician con “El matadero” de Esteban Echeverría (1871).

Acerca de los cuerpos/territorios como escenarios del *pathos* de lo desagradable o repulsivo

Un acercamiento desprevenido e inaugural al universo ficcional que hemos seleccionado para nuestro examen, puede jugarlos una mala pasada habida cuenta de que se corre el riesgo de poner en valor, precisamente, sólo lo desagradable, lo soez, lo vulgar; o bien, la animalidad, las pulsiones sexuales, la violencia y las relaciones de sujeción/dominación entre los personajes, lo escatológico que, en mayor o en menor medida, se hacen presentes en las anécdotas narradas en cada caso y autor. Por este camino, una lectura superficial y rápida puede hacernos ignorar toda una constelación de operaciones de sentido que subyacen a ese universo mencionado, entre ellas, todas las referidas a la dimensión pasional que, en rigor, son las que nos interesan ponderar en la medida en que están en la base de los movimientos del *devenir-otro*.

En tal sentido, antes de avanzar en nuestro discurrir, juzgamos necesario demorarnos en dos aspectos a los fines de favorecer la lectura del presente ensayo: 1) por un lado, cabe señalar desde qué lugar o marco de referencia se trabajará la dimensión pasional analizar los textos; 2) por el otro, resulta necesario apuntar por qué razones hablamos del *pathos* de lo desagradable o repulsivo en función del corpus seleccionado.

En principio, como se sabe, el trabajo sobre lo pasional o el *pathos* (Amossy, 2006) nos lleva a recuperar algunos aspectos teóricos desarrollados, por ejemplo, en la propuesta de Denis Bertrand (2000) y, en especial, en el ya clásico análisis de la cólera realizado por Algirdas J. Greimas (1994). Así, el examen de lo pasional (ligado a un juego de tensiones y actualizaciones que giran alrededor de las transformaciones narrativas del relato) se vincula, principalmente, al estado de junción con objetos y a los valores que los sujetos les atribuyen a los mismos. Por esta razón, las pasiones pueden examinarse a nivel de enunciado (en la relación entre actores) y también a nivel de los actantes de la enunciación en tanto estrategia de hacer-hacer (o manipulación³) en donde, como es de prever, lo que circula entre estos sujetos textuales es el enunciado mismo. En nuestro caso, tal objeto estaría conformado por cada uno de los textos literarios que conforman el corpus seleccionado.

³ Al hablar de “manipulación” lo hacemos en el sentido desarrollado por Mozejko (1994, pp. 59-94).

De manera complementaria a lo señalado hasta ahora, debe apuntarse que la dimensión pasional, por lo general, aparece lexematizada en la superficie textual y que es interactancial, es decir, supone relaciones entre los sujetos y los objetos figurativizados en el nivel discursivo por los personajes de los textos⁴. Dicho de otro modo, no existen estados pasionales aislados sino que los mismos son suscitados por los actores y por la historia narrada en cada caso⁵.

Si abordamos ahora el segundo aspecto, esto es, las razones a partir de las cuales podemos hablar del *pathos* de lo desagradable o repulsivo en función del corpus seleccionado estamos en condiciones de adelantar que, en su mayoría, las pasiones que se destacan son el dolor, la ira, la angustia, la repulsión y/o el rechazo, la tristeza, el temor. En sentido contrario a los estados patémicos anteriores, podemos hallar la alegría, la relajación y el placer, entre otros, entendidos como breves momentos de distensión en los personajes. En conjunto, las pasiones sobre las cuales se montan los movimientos del devenir-otro, del devenir-animal conforman una miríada en la que predominan estados pasionales disfóricos que, por la misma razón, provocan el rechazo de los estados de junción con los objetos que circulan ya sea a nivel de la anécdota contada, ya sea a nivel de enunciación. Es, consecuentemente con esto, que podríamos agruparlas en una sola pasión y pensar en una única categoría o etiqueta semántica englobante, equivalente a un estado pasional que hemos dado en designar el *pathos* de lo desagradable o repulsivo⁶. Hechas estas explicitaciones, estamos

⁴ Estas relaciones entre los actantes podrían expresarse según la siguiente fórmula: Sujeto1 / Objeto / Sujeto2.

⁵ En relación con esto último, es que las pasiones pueden describirse a través de las articulaciones modales y del juego establecido a través de las modalidades. Por ejemplo, la *curiosidad* podría pensarse como un “querer saber”, la *insatisfacción* como un “saber” que no puedo estar en conjunción con lo que deseo, etc. Igualmente, cabe ponderar la importancia acordada a las cualidades o propiedades sintácticas del objeto (en relación con la foria), su valor y la aspectualización ya que esta última implica una tensión potencial que puede movilizar al sujeto (tanto a nivel de enunciado como de la instancia enunciativa) a realizar un hacer ya sea en el plano de lo cognitivo, ya sea en el plano de lo pragmático. Recordemos aquí que la aspectualización en relación con las pasiones es entendida como una perspectiva temporal pensada en términos de un proceso que, conforme al caso analizado, supone un comienzo, una duración y un final del “estado de afección”, articulada con otras posibilidades tales como el aspecto puntual, iterativo, etc.

⁶ Esto, en la medida en que los objetos conjuntados con los actores de los enunciados o con los actantes de la enunciación no sólo están cargados de una valencia negativa, sino que las características sintácticas de tales objetos se ven afectados por el exceso en tanto sema de cantidad y por una tensividad en relación con aspectos de carácter repetitivos y durativos

en condiciones de avanzar en nuestro movimiento reflexivo, en especial, a la luz del cruce entre los aspectos teóricos y el corpus construido.

El fiord: el pathos de lo desagradable-repulsivo, los cuerpos/territorios y el devenir-animal

Como adelantáramos al inicio, *El fiord* (1988 [1969]) de Osvaldo Lamborghini constituye una de las referencias ineludibles –aunque no fundante– de una serie literaria en relación con los tópicos que estamos abordando que se remonta a la literatura argentina de siglo XIX. En efecto, todo lo referido a las pulsiones sexuales, lo escatológico, lo bajo, lo grosero, lo pueril, la violencia en el lenguaje y en los cuerpos, los cuerpos como territorios horadados por la crueldad, los procedimientos de animalización, la monstruosidad, las relaciones de dominación y de fuerza (aunque no exclusivas) entre los personajes, constituyen algunos de los motivos que se repiten en mayor o menor grado, tanto en *El fiord* (1988 [1969]) como en el resto de la narrativa lamborghiniiana. Pensemos aquí, a modo de ejemplo, en *Sebregondi Retrocede* (2003a [1972]), o bien, en “La Causa justa” (2003) y *Tadeys* (2005) ambos textos póstumos publicados tras la desaparición física del autor en el año 1985.

Conforme anota Josefina Ludmer, en su ya clásico ensayo *El género gauchesco* (1988), la producción de Lamborghini se inscribe en una genealogía literaria bautizada por ella como “las fiestas del monstruo” (Ludmer, 1988, p. 41). Dicha genealogía se inicia en *El matadero* de Esteban Echeverría (1871) y en “La refalosa” (1837-1851) de Hilario Ascasubi⁷ y, ya en siglo XX, continúa con el cuento homónimo que da el nombre a este conjunto de obras: nos referimos a “La fiesta del monstruo”. Escrito por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares alrededor de 1947, este relato circuló de manera privada y se publicó por primera vez recién 1977 en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* bajo este célebre seudónimo bajo el cual se ocultaban ambos autores⁸.

que ponen en circulación programas narrativos de rechazo.

⁷ Según señala Martín Prieto, entre 1837 y 1851, “El ideario antirrosista tuvo en Hilario Ascasubi a uno de sus máximos propagandistas en Montevideo y Buenos Aires. Los poemas de Ascasubi, firmados con distintos seudónimos que fueron más tarde unificados bajo el de Paulino Lucero, se publicaron conjuntamente por primera vez en 1853 en dos volúmenes, con el título *Trovas de Paulino Lucero* (Prieto, 2006, p. 42).

⁸ Frutos de esta escritura en colaboración entre Borges y Bioy Casares también pueden mencionarse *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Dos fantasías memorables* (1946),

Ahora bien, ¿por qué razones *El fiord* (1988 [1969]) de Lamborghini constituye una de las referencias ineludibles en relación con los tópicos/problemas que estamos examinando? Tal como anotáramos en un trabajo precedente (Cardozo, 2012), la narrativa lamborghiniiana da cuenta de una escritura heterodoxa, incómoda, por momentos imposible y hasta intraducible, dado que atenta contra la propia legibilidad. Al mismo tiempo, constituye una escritura que se formula en el espacio de la ilegalidad dado que está construida por medio de una lengua cruda, violenta, que se corroe a sí misma y se sale de manera deliberada de la norma y de las convenciones lingüísticas que rigen los usos *correctos* del español. Esta fragmentariedad se resuelve en pequeñas frases yuxtapuestas, en la irreverencia ante las normas ortográficas, en juegos de lenguaje, distorsiones, ambigüedades, polisemia y neologismos⁹. Junto a esta violencia sobre el orden de lo verbal, también puede advertirse la representación de otro tipo de violencia -principalmente física y sexual- ejercida sobre los cuerpos de los personajes. Tanto un tipo de violencia como otro se vuelven explicables a la luz de los imperativos de la trasgresión propios de la Argentina de fines los años sesenta como de comienzos de los setenta y de una serie de lecturas en clave psicoanalítica que subyacen a la formulación de *El Fiord* (1988 [1969]) y del resto de la literatura escrita por Lamborghini. En tal sentido, en relación con la violencia sobre el orden de lo verbal, se advierte que la misma puede reconocerse de manera inmediata lexematizada en la superficie de la novela a partir del contraste establecido entre palabras/expresiones propias de un registro culto/refinado por oposición a otras que se inscriben en uno vulgar que raya con los insultos, lo soez y lo escatológico:

El Loco le bordó el cuerpo a trallazos [...] Le pegó también latigazos en los ojos como se estila en los caballos mañeros [...] Desesperadamente El Loco se le subió encima a la Carla Greta Terón. Vimos cómo él se sobaba el pito sin disimulo, asumiendo su acto ante los otros [...] Carla Greta Terón relinchó una vez más [...] El Loco ya la cogía a su manera, corcoveando encima de ella, clavándole las espuelas y sin perderse la ocasión de estrellarle el cráneo contra el acerado respaldar. (Lamborghini, 1988 [1969], p. 20)

ambos firmados bajo el nombre apócrifo de Honorio Bustos Domecq (Prieto, 2006, p. 486).

⁹ De modo tal, que el planteo de Deleuze y Guattari (2002) conforme al cual la escritura misma de un libro también sería un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, siempre en proceso se hace muy visible al examinar los textos del universo lamborghiniiano.



De igual modo, lo dicho sobre el registro del lenguaje empleado en la ficción como así también todo lo concerniente al uso de tropos y figuras retóricas permite comenzar a aprehender algunas notas que pueden ser extensibles a la narrativa lamborghiniiana en su conjunto. A riesgo de volver a repetir lo ya señalado en otras oportunidades al hablar sobre Lamborghini (Cardozo, 2012), *El Fiord* (1988 [1969]) constituye un universo ficcional hecho de restos, de deshechos, de sobras, de la mezcla deliberada entre español cerrado y el habla coloquial y baja con sus giros, insultos y vulgaridades, en un intento por desacralizar la lengua entendida como norma y como sistema.

Asimismo, se puede observar la puesta en tensión de distintas voces y registros en una misma frase que van desde la palabra del descastado, del lumpen, del marginal hasta un registro culto/refinado, atravesado por tropos y otros recursos retóricos -como la metáfora y la ironía- en un movimiento que, por momentos, inscribe dicho registro -propio de la cultura letrada- en una serie de intertextos/interdiscursos caros a la literatura universal como los de la estética barroca¹⁰. Sobre la confrontación de registros y su tensividad podemos mencionar los siguientes fragmentos textuales:

El loco Rodríguez aprovechaba la oportunidad para machacarle la boca con un puño de hierro. Así, reventáble los labios, quebráble los dientes; estos, perlados de sangre, yacían en gran número alrededor de la cabecera del lecho. (Lamborghini, 1988 [1969], p. 19)

La pastosa sangre continuáble manándole de la boca y de la raya vaginal; defecaba, además, sin cesar todo el tiempo. Tratábase -confesémoslo- de una caca demasiado aguachenta, que llegaba, incluso, a amarrarle los cabellos. (p. 20)

Si nos centramos ahora en las figuraciones de la violencia ejercida sobre los cuerpos que se hacen presentes en *El Fiord* (1988 [1969]) lo primero a destacar tiene que ver con las descripciones iniciales realizadas

¹⁰ A la par del fragmentarismo y de la experimentación, *El Fiord* (1988 [1969]) también da cuenta de otros recursos caros al oficio del escritor como la caricatura, la sátira, la parodia, la paradoja, el absurdo, los juegos de contrarios, enumeraciones, sinécdoques, repeticiones, así como referencias a distintos géneros literarios, a saber: elegías, loas, la poesía inglesa de fines del siglo XVIII, entre otros. Se trata de una serie de opciones discursivas que están orientadas a plasmar un rechazo hacia los géneros canónicos y las estéticas dominantes en el escenario argentino de fines de los años sesenta y principios de los setenta.

en el texto lamborghiniiano, tanto del momento del parto como de las relaciones sexuales y de poder establecidas de manera asimétrica entre los personajes de la historia. Sobre este último aspecto, se lee:

‘Pronto, ya, quiero’, musitó Alcira Fafó, a mi lado. Yo me cubrí con las sábanas hasta la cabeza y me fui retirando, reptando, hacia los pies de nuestro camastro. Una vez allí [...] me zambullí de cabeza en la concheta cascajenta de Alcira Fafó [...] El Loco Rodríguez, que ya había concluido su faena con la Carla Greta Terón, comenzó a hacerme objeto [...] de una aguda penetración anal, de rotundo vejamen sexual. (pp. 20-21)

Estas escenas de violencia que toma al cuerpo como campo de operaciones/territorio y que se hace presente de manera rotunda a lo largo del universo ficcional lamborghiniiano no sólo se complementa con la violencia ejercida sobre el lenguaje, sino que también permite reconocer, en la base de *El Fiord* (1988 [1969]), el sustrato de lo pornográfico, propio de la narrativa que se inscribe en este género, como la literatura producida por el Marqués de Sade. No obstante, en Lamborghini lo pornográfico como tópico es llevado al extremo a través de la combinación con lo orgiástico, lo escatológico y pueril. Así, en el texto analizado se lee:

Alcira le midió la dilatación de la concha con un centímetro de modista, y luego se repajeó con una enorme vela. Yo, yo me le fui al humo en seguida, al humo regodeante de Alcira, y eyaculé frotando con unción la cabeza del porongo contra la parte áspera-rajada de su talón. Y todos nos perecíamos por jinetear o garchar o franelear o rompernos los culos los unos a los otros: con los porongos. (p. 24)

Como se desprende de los pasajes citados, el sustrato de lo pornográfico y la violencia combinados con algunos verbos más afines a la animidad (por ejemplo, *relinchar*, *corcovear*, *jinetear*) dan cuenta de ese movimiento del devenir-animal, de esos cruces inescrutables entre lo humano y lo animal que se dan en ese escenario de los cuerpos/territorios sobre los cuales se articulan los estados pasionales suscitados en cada caso. Curiosamente, al redactar el prólogo a *Tadeys*, César Aira (Lamborghini, 2005) afirma que esta obra póstuma constituye el intento más claro de Osvaldo Lamborghini por escribir un relato obediente a las leyes narrativas convencionales. No obstante y pese a esta pretensión atribuida por Aira al autor de *El fiord* (1988 [1969]), el texto no es ajeno al conjunto anterior

que completa la narrativa lamborghiniiana y, por lo mismo, está atravesado por un fuerte componente experimental construido sobre la base de los procedimientos narrativos mencionados más arriba¹¹. Con un agregado más: en *Tadeys* (2005), esa zona de vecindad entre lo humano y lo animal queda totalmente desdibujada. De hecho, lo primero que se hace visible de manera categórica es la conducta violenta, irracional y sodomítica de los “tadeys”, “tadeos” o “tadeus”, pero también del resto de los personajes de la novela, que, por esta vía, se conecta con los postulados del arte de la crueldad de Antonin Artaud¹². En relación con esto último y las conductas violentas entre los personajes, se lee:

-Así son los hombres- dijo el boyerito sin poder contenerse (era la frase de un novelón radial, y sabía que este género enfurecía a Kab). Kab se controló un momento. El niño prosiguió con las frases del novelón. [...] Kab no se contuvo más: con un martillo le aplastó las tetillas al marica, las mismas que él, acariciándolas, había hecho florecer. El pobre pequeño se desmayó antes de tener tiempo de aullar. (p. 29)¹³

¹¹ Hablamos una vez más de una escritura en constante proceso o devenir: avances, retrocesos, digresiones, quiebres, interpelaciones al tú, saltos temporales, cambios en los modos de designación, meta-textos, notas a pie de página y reflexiones, etc. En conjunto, constituyen procedimientos que no sólo horadan todo convencionalismo o narrativa deudora de un principio de transparencia del lenguaje sino que, como ya señaláramos, ponen de manifiesto la presencia de una escritura imposible, intratable, por momentos intraducible. Esto, puesto que dicha escritura atenta contra la propia legibilidad, al tiempo que se formula en el espacio de la ilegalidad y lo ilegítimo ya que está construida por medio de una lengua violenta y rabiota, de una lengua cruda que se corroe a sí misma y se sale deliberadamente de la norma y de las convenciones lingüísticas que rigen los usos “correctos” del español.

¹² A propósito de los tadeys, Aira (2005) señala la presencia inaugural de estos personajes en 1974 en un poema que lleva ese nombre. Por entonces, “eran una especie de pequeños roedores ‘hediondos’, quizás anfibios, asociados a rituales imperiales” (Aira, 2005, p. 8). Lo cierto es que en la novela homónima es un animal de carne exquisita que sólo puede criarse en el territorio de ‘La Comarca’ (o LacOmar). Más aún, la economía de este país imaginario se basa en la explotación del Tadeys. En palabras de Aira, se trata de un animal de “inquietante parecido con los humanos, y de hábitos sexuales peculiares, que dan en buena medida la tónica de la vida sexual” de los habitantes de ‘La Comarca’ (Aira, 2005, p. 8).

¹³ La crueldad se hace manifiesta a lo largo de toda la historia narrada ya sea en aquellos pasajes en que se sitúa en las zonas rurales de ‘La Comarca’, ya sea que se sitúe en espacios urbanos en donde la práctica más frecuente es la violación del otro. Susana Rosano (Dabove-Brizuela, p. 2008) lee el tópico de la crueldad, presente en *El fiord* ([1969] 1988), como una anticipación de la violencia sádica de la última dictadura militar en Argentina. Tal lectura, también puede hacerse extensible a *Tadeys* (2005) pero ya como una comprobación de las prácticas del terrorismo de Estado en nuestro país.

Igualmente, en consonancia con el universo lamborghiniano de los textos anteriores, se manifiesta esa lengua virulenta, desgajada, rabiosa, que se auto-destruye o corroee a sí misma; que se sale deliberadamente de la norma y de las convenciones lingüísticas que rigen el castellano:

Pero, el colmo de los 'viste' y de los 'desvístete' ocurrió cuando la carretera [...] se llenó de los transportistas de tadeys al matadero, choferes que no respetaban nada [...] y que silenciosamente fueron al grano. [...] lo anaban [a Kab] de tal modo, tal violencia y tal -lo más grave- métrica mayor de la épica de su carne transformada en picas a la altura de los glandes, que Kab quedó chueco: cogió de por vida, después de esas monstruosas, señoras cogidas, una leve cojera. (p. 31)

O bien:

El orgullo y la alegría desataron las lágrimas de su madre, cubrió de besos a su Seer, y Seer se sintió dueño del mundo: todos los cantores del abyecto 'Seer, Seer te vamos a coger', deberían (llegado el momento) arrodillarse a su paso, y con creces además probarían su látigo. (p. 43)

Tal como se desprende de lo anterior, el universo construido en *Tadeys* (2005) está atravesado por el sustrato de las pulsiones sexuales o lo pornográfico de las novelas que se inscriben en este género. Y aquí, la referencia obligada es, parafraseando a Gabriel Giorgi (2008), la complicidad que existe entre crimen, experimentación y sexo propia de la literatura del marqués de Sade. Por esta vía, si la poética escrituraria de Lamborghini está condicionada por la impronta del psicoanálisis propio de los años sesenta/setenta vía la revista *Literal* -a punto tal que para algunos críticos como Julio Premat (2008), *El fiord* (1988 [1969]) constituye el símbolo de la relación entre el psicoanálisis lacaniano y la literatura de ese período- *Tadeys* (2005) como ficción no es ajena a esa poética/matriz escrituraria. De igual manera, la singularidad de esta escritura heterodoxa y experimental hecha de juegos, distorsiones, neologismos y polisemias, encontraría también en el psicoanálisis su explicación. Así, a la par de Lacan, habría que considerar a autores de la talla de Genet, Artaud y hasta Bataille como parte de esa misma matriz ligada a los asuntos pulsionales que condicionan las conductas de los personajes que habitan "La Comarca" (Lamborghini, 2005, p. 65).

Ahora bien, sumado al breve desarrollado anterior sobre la literatura de Osvaldo Lamborghini, lo significativo para nuestro análisis y discurrir, reside sobre todo en la descendencia de *El fiord* (1988 [1969]) en autores posteriores y en algunas zonas de la narrativa latinoamericana más contemporánea a nosotros. En efecto, se trata de una práctica escrituraria producida precisamente por otros escritores, quienes formulan nuevos enunciados en el interior de una tradición atravesada por los tópicos enunciados más arriba. Pero también -como adelantáramos- esa narrativa es recorrida por la dimensión patémica (o por el recurso de lo pasional) y, sobre todo, por la violencia ejercida sobre el orden de los cuerpos-lenguajes y por los procedimientos del devenir-otro, sea animal, sea objeto o bien, un territorio de lo indecible donde se desdibujan los límites de lo humano y lo no humano. Hablamos aquí de textos y autores como: “La carne” (1956) de Virgilio Piñera; *Evita vive* (2009 [1975]) de Néstor Perlongher; *Cosa de negros* (2015 [2003]) de Washington Cucurto; “Carne” (2018 [2009]) de Mariana Enríquez; y, finalmente, de *El guacho Martín Fierro* (2011) de Oscar Fariña.

Piñera, Perlongher, Enríquez, Cucurto y Fariña: ecos del devenir-otro, de la animalización-monstruosidad y de territorios-cuerpos atravesados por la violencia

Si atendemos a un vector de lectura que organice cronológicamente a los autores seleccionados para orientar nuestro discurrir, podría partirse del cuento titulado “La carne” (1956) del cubano Virgilio Piñera. Como sabemos, la literatura de este escritor está construida conforme a una poética alejada tanto del “realismo socialista como del modelo ‘barroco cubano’ de Lezama Lima o Carpentier” (Berti, 2006, p. 9). No obstante, en palabras del mismo Eduardo Berti, José Bianco -ligado al grupo de la mítica revista *Sur* dirigida por Victoria Ocampo- no se equivoca al afirmar que “Piñera en el fondo ‘no es menos barroco’ que Carpentier o Lezama, [...] [dado que] su barroquismo no proviene del estilo sino de ‘la acción misma’ de sus ficciones” (Berti, 2006, p. 9).

El cuento mencionado es anterior a *El fiord* (1988 [1969]) de Lamborghini y forma parte de los textos reunidos en *Cuentos Fríos* (Piñera, 1956). No obstante, “La carne” y el resto de estos relatos que componen el libro dialogan con la serie de “Las fiestas del monstruo” (Ludmer, 1988, p. 41)

y, en conjunto, conforman una escritura *otra* o experimental que establece puntos de contacto con el universo lamborghiniiano. En efecto, se trata de una práctica escrituraria que está atravesada por el humor, la naturalización de lo insólito o anormal, lo descarnado, lo absurdo o el sinsentido, lo animalizado, la obsesión por el cuerpo y por sus partes, llegando incluso al canibalismo como práctica cotidiana.

Pensemos aquí en otros textos de Piñera (1956) también recogidos en *Cuentos Fríos*, además de “La carne”, tales como “La caída”, “Las partes” o en “Cosa de cojos”, por señalar algunos. A modo de ejemplo y acerca del canibalismo en el cuento seleccionado - “La carne”- se puede leer:

Sucedió con gran sencillez, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría de falta de carne. Todo el mundo se alarmó [...] Sólo que el señor Ansaldo no siguió la orden general. Con gran tranquilidad se puso a afilar un enorme cuchillo de cocina, y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, cortó de su nalga izquierda un hermoso filete [...] Sentóse a la mesa y comenzó a saborear su hermoso filete. (Piñera, 1956, p.13)

Igualmente, si reparamos en otro de sus relatos llamado “Las partes” (1956) se ponen de manifiesto una serie de líneas de lectura o incluso isotopías ligadas a la obsesión por el cuerpo, al absurdo y a la naturalización de lo insólito, de la otredad o, más precisamente, del devenir-otro. En efecto, la historia gira en torno a un narrador testigo que accidentalmente presencia -sin descubrirlo hasta el final- un proceso de descomposición o de auto-descuartizamiento realizado por un vecino sobre su propio cuerpo:

Al abrir la puerta de mi cuarto vi que mi vecino estaba de pie en la puerta del suyo. [...] lo que me chocó fue precisamente esa parte de su cuerpo que correspondía a su brazo izquierdo: en aquella región, la tela de la capa se hundía visiblemente y establecía una ostensible diferencia con la otra, es decir, con la región de su brazo derecho. (Piñera, 1956, p. 21)

Tras una secuencia de salidas reiteradas a un pasillo en común y de encuentros en los que reverbera una anomalía no descifrada en el cuerpo del vecino, el *yo* testigo de la situación -movido por la curiosidad y la furia desatada en él ante tamaño espectáculo en proceso que, de pronto, queda en suspenso- irrumpe de manera violenta en ese espacio privado que co-



responde a la otredad. Dicho espacio se encuentra ubicado en el extremo opuesto de la entrada a su departamento. Y allí, la escena final -aunque insólita- es por demás elocuente y esclarecedora:

Clavados con enormes pernos a la pared se veían las siguientes partes de un cuerpo humano: dos brazos (derecho e izquierdo), dos piernas (derecha e izquierda), la región sacro-coxígea, la región torácica, todo imitando graciosamente a un hombre que está de pie como aguardando una noticia. No pude mirar mucho tiempo pues se escuchaba la voz de mi vecino que me suplicaba colocar su cabeza en la parte vacía de aquella composición. Complaciéndolo de todo corazón tomé con delicadeza aquella cabeza por su cuello y la fijé en la pared con uno de esos pernos enormes, justamente por encima de la región de los hombros. (Piñera, 1956, pp. 22-23)

Con un dato más, en filiación con la naturalización de lo anormal: ubicada la cabeza del otro en el lugar correspondiente en ese rompecabezas humano, el *yo* testigo -que completa esta obra de arte emparentada con una *performance*- se adueña de la capa abandonada por aquél, se cubre con ella y atraviesa la puerta como un rey habida cuenta de que tal accesorio ya “no le sería de ninguna utilidad” (p. 23) a su vecino.

En palabras de Alberto Garrandés (2012), algunas zonas de la narrativa de Piñera configuran una “prosa objetivista” y revelan a un escritor “situado en la perspectiva de lo impersonal, de modo que la alienación adquiere un esplendor que la entroniza y que anula todas las confrontaciones” (p.10). Más aún, en algunos casos, la vía o estrategia discursiva para alcanzar esa objetivación y/o distanciamiento frente a los hechos narrados tiene que ver con la ironía, el humor y el absurdo. Rasgos que, como se sabe, atraviesan “muchos de sus cuentos y hasta [...] algunos de sus poemas” (Del Pino, 2012, p. 7). Por momentos, la cuentística de Piñera suele imponer juegos de sentido que corresponden a otra lógica del lenguaje que torna creíbles acontecimientos que rozan el sinsentido o lo irracional. Pensemos aquí en el protagonista de “En el insomnio” (1956), un suicida que persiste en la solución de su conflicto y muere sin poder dormirse puesto que, precisamente, “el insomnio es una cosa muy persistente” (Piñera, 1956, p. 79).

Una vez más, el absurdo, la mutilación o intervención sobre el cuerpo, lo obsesivo, la naturalización de lo anormal o el devenir-otro y hasta un problema en torno a los modos de conocimiento frente a una realidad

plagada de enigmas -aunque banales- constituyen algunos de los tópicos que pueden identificarse en la narrativa breve del escritor cubano.

A los fines del análisis que sigue, cabe señalar algunas advertencias al destinatario de este discurrir crítico: en principio, el corpus construido constituye sólo una muestra sin pretensiones de configurar un mapeo de autores afines a los tópicos examinados. En segundo orden, los textos-enunciados convocados aquí, se inscriben en la literatura argentina y latinoamericana contemporánea más reciente, pero responden a poéticas específicas y están ubicados en distintos contextos/escenarios y, por lo mismo, cada uno de ellos responde a diferentes condiciones de producción. Igualmente, resulta necesario remarcar que se trata de una reflexión inicial en torno a ellos a partir de algunas categorías tomadas de Deleuze y Guattari (2002), de Andermann (2018b) y de Phillipe Descola (2016), entre otros autores.

Hechas estas aclaraciones, una de las primeras notas a destacar es que, con variantes y matices, cada uno de los textos-enunciados convocados representan relaciones de poder/dominación/sujeción que se figurativizan en la superficie a través de la violencia ejercida sobre los cuerpos y el lenguaje, las pulsiones sexuales, lo escatológico y también a partir de diversos procedimientos de animalización que hacen que los sujetos devengan en otra *cosa* situada en el limbo de lo humano y lo animal. Y, precisamente, sobre esas representaciones es en donde tienen lugar los estados pasionales de lo desagradable-repulsivo. A modo de ejemplo, en *Evita Vive* (2009 [1975]) de Perlongher, al respecto de la violencia en el lenguaje y en los cuerpos, la animalización y las pulsiones sexuales podemos leer:

el tipo que traía la droga ese día se aparece con una mujer de unos 38 años, rubia, un poco con aires de estar muy reventada, recargada de maquillaje, con rodete... Yo le veía la cara conocida y supongo que los otros también [...] Nos sentamos todos en el piso [...] el flaco de la droga le metía la mano por las tetas y ella se retorció como una víbora. Después quiso que la picaran en el cuello, los dos se revolcaban por el piso y los demás mirábamos. (p. 27)

O bien:

De ésa [sic.] me acuerdo por cómo se me acercó, en un Carabela negro manejado por un mariconcito rubio, que ya me lo había garchado una vez

[...] (el rubio) me llamó aparte y me dijo: 'Tengo una mina para vos, está en el coche'. La cosa era conmigo, nomás. Subí. 'Me llamo Evita, ¿y vos?' 'Chiche', le contesté. 'Seguro que no sos travesti, preciosura. A ver, ¿Evita qué? 'Eva Duarte', me dijo, 'por favor, no seas insolente o te bajás'. '¿Bajar-me? ¿bajárseme a mí?', le susurré en la oreja mientras me acariciaba el bulto. 'Dejáme tocarte la conchita, a ver si es cierto'. ¡Hubieras visto cómo se excitaba cuando le metí el dedo bajo la trusa! (p. 31)¹⁴

Como se desprende de los fragmentos citados, el movimiento de la escritura de Perlongher presenta un registro coloquial de la lengua, un *argot* propio de esos submundos o zonas marginales y poco visibles que tienen lugar, incluso, en el corazón de los propios centros urbanos. Sobre la base de ese registro violento y crudo, irrumpen las relaciones intersubjetivas, la dimensión pasional y los actos de dominación/posesión de los cuerpos/territorios que se dejan arrastrar por las pulsiones sexuales y los movimientos del devenir-animal, del devenir-otro bajo la mirada atenta de los demás, de los otros personajes. Esos otros que conforman una suerte de *voyeur* colectivo que disfruta y se excita frente al espectáculo del acto de dominación sexual, de sujeción que se lleva a cabo sobre esos cuerpos/territorios que, curiosamente, se entregan simultáneamente al placer y al dolor.

En diálogo con las pulsiones sexuales, la animalización y la confrontación de registros del lenguaje, en *Cosa de negros* (2015 [2003]) de Washington Cucurto se lee:

[...] la vi cuando se encendieron las luces; tenía mucho, mucho por todos lados. Rubiotea colona-campesina, ojos de fuego, grandes gomas que no se volteaban con nada. Lo primero que le vi fueron los luceros grandes, redondos, expresivos, salían animales vivos de esa cueva... ¡Ahí había mucho de todo! La gran vida es el exceso, lo barroco, lo exasperante hasta la empalagación. [...] Empalagándonos con flujo o semen pasamos la vida... Era alta, pesada, cascabel, cascabelera como un geranio de hormigas voladoras. ¡Qué hay!, oro, petróleo, saliva a raudales... ¡Antojón de cabro yasiterado! (p.13)

Me encanta... Ella no sabe cuánto me encanta. Eso es el amor. Perro, pura chiringada, prisión, sumisión total. Olía rico, en las manos, en las piernas,

¹⁴ En el mismo sentido de los pasajes citados, también en Perlongher se lee: "Chau, fue un delirio increíble, le rasgó la camisa al cana a la altura del hombro izquierdo y le descubrió una verruga roja gorda como una frutilla y se la empezó a chupar, el taquero se revolvió como una puta [...] Yo aproveché para chuparle la pija a Jaime delante de los canas que no sabían qué hacer" (Perlongher, [1975] 2009, p. 28).

en la molleja, entre las tetas de Silvia... ¿Silvia? ¿Eso me dijo, o me gusta a mí?... ¿Qué importancia tiene? (p. 18)

Nuevamente, asistimos a una escritura que tiene lugar en esos espacios periféricos y submundos de las grandes urbes, en este caso, el mundo de la cumbia tropical, con sus ritmos, sus colores, sus sabores, sus olores, su liturgia, en suma, con sus lógicas del devenir-otro. Aquí, la escritura también se plasma en la transgresión de la norma lingüística puesto que se *violenta* de manera permanente. Al mismo tiempo, esta narrativa da cuenta de las relaciones de dominación/sujeción que tienen lugar sobre los cuerpos/ territorios. Trabaja sobre las relaciones ocasionales y efímeras que sólo persiguen el placer y el dejarse arrastrar por las pulsiones sexuales. En *Cosa de negros* (2015 [2003]) Cucurto explora las pasiones contrapuestas que tienen lugar en ese cruce de la satisfacción/insatisfacción en donde los límites entre lo humano y lo animal se desdibujan, se repelen, se ponen en tensión. En tal sentido, se lee:

Mi animalesca me infla el corazón con aire de alientos de boca dulce, con colores de miradas. Mueve su cuerpo como una gacela enloquecida por la erupción de un volcán. Se movía... No, rey, no se movía: zumbaba, caballeaba, relinchaba con sus caderas bajo el poder maravillador de la música. Cumbeando. Cumbeantando... [...] Mi reina es sonrisas, bellos pasos de baile y movimientos emprendedores. No me saca los ojos de encima, ¡y ya son un peso! (p. 16)

Conforme anota Sonia Páez de la Torre (2016), “excesos, corrupción y marginalidad” (p. 224) son los pilares que recorren esta novela de Washington Cucurto. En ella, se recrea un contexto que coincide con el esplendor menemista en la Argentina de la década de 1990 en el cual tiene lugar una fiesta cumbiera en la que conviven pobres y ricos, empresarios y obreros. Se trata de un mundo delirante, atravesado por un lenguaje cotidiano, coloquial, pero también bajo, marginal, descasado y hasta barroco. De ahí la transgresión de la norma lingüística. De fondo y como es esperable, el ambiente de la cumbia lo es todo y es precisamente ese escenario de sexo anónimo, ocasional, impersonal, violento y descarnado. En este sentido, agrega Paez de la Torre (2016) “La música acontece mientras todos son felices, mientras son pobres, mientras son violentos y violentados” (p. 224):

Tickis, chiris, chirusas, mocosas, a montón y en pelotón de caballería Río IV. Agarramos, tocamos, apoyamos, les decimos huevadas al oído. [...] Les acariciamos las gomas, les acariciamos el pelo. [...] Las requisamos completitas, ¡Aduaneros carnales! Ellas ni se enteran o se dejan [...] Salgo al ruedo. Choco con la mochila del diablo. Una morocha con labios de sapo y unas tetas para escupir leche al cielo [...] ¡Gran polvo! Su nombre, che, ¡mangale el nombre! No lo sé. (Cucurto, 2015, pp. 26-27)

En este universo ficcional, el mundo de la cumbia, funciona como metonimia de la periferia y de lo marginal; de lo que acontece en los márgenes o submundos de la gran ciudad capital. Allí, en ese ámbito se producen esos movimientos del devenir-animal, del devenir-otro. Allí, en ese *paisaje*, los cuerpos/territorios de los sujetos que se mueven al ritmo de la música tropical son el teatro de operaciones de la transición de lo humano a lo animal y a la inversa también. Allí, los cuerpos/territorios devienen en ese escenario -habitado también por la dimensión pasional- en tránsito en el que ingresa, de una manera atroz y categórica, un mundo violentamente excluido.

En sintonía con el desarrollo anterior, llega el turno de examinar algunas zonas de la literatura de Mariana Enríquez. Según anotan algunos críticos y periodistas especializados como Carlos Pardo (2019) y José Pulido (2019), la narrativa breve de esta escritora formula historias que indagan en lo siniestro que acecha en medio de lo cotidiano, al tiempo que en ellas se despliegan escenas en torno a un erotismo turbio que, solapadamente, se va desplazando hacia lo instintivo, hacia lo primitivo y, por lo mismo, deviene en representaciones de lo monstruoso y de lo animal. O lo que es lo mismo: en imágenes del devenir-otro, del devenir-vegetal, del devenir-fiera, del devenir-espectro. En tal sentido, en el cuento titulado “Carne” (2018 [2009]) acerca de la animalización y la violencia se lee:

Un mes después de que *Carne* se agotara, la ciudad empapelada con el rostro del Espina recibía la noticia de su desaparición [...] Cuando la desesperación se contagió a las adolescentes del interior del país, el hallazgo del cuerpo del Espina provocó un terror desconocido en los padres desorientados. Santiago apareció [...] con todo el cuerpo cortajeado: había usado una gillete y un Tramontina a conciencia para despellejarse los brazos, las piernas y el vientre [...] Y, posiblemente semiinconsciente, se había cortado la yugular con un tajo audaz y preciso. (pp.126-127)

O bien:

Hubo teorías conspirativas sobre un posible asesinato, pero fueron desechadas cuando trascendió [...] la nota suicida, casi ilegible por la letra nerviosa y las manchas de sangre. Decía: ‘Carne es comida. Carne es muerte. Ustedes saben cuál es el futuro. (p. 127)

Como se puede notar en este cuento, la historia gira en torno a dos adolescentes que, en su fanatismo, terminan desenterrando el cadáver de su ídolo musical para “alimentarse de los restos del Espina con devoción y asco” (p. 130), a tal punto que uno de los policías que interviene en la situación declara a la prensa que las adolescentes habían dejado “los huesos limpios” (p. 130). Como es de esperar, hay mucho amarillismo en el tratamiento de la noticia, al tiempo que Julieta y Mariela (léase, las chicas caníbales) son aisladas y sometidas a diversas terapias y tampoco pueden comunicarse entre sí. El cuento deviene hacia una suerte de devoción y mito en torno a dos adolescentes que al cumplir los dieciocho -libres de padres y médicos- se dedicarían a tocar en lugares clandestinos como sótanos y garajes las canciones del disco *Carne* del Espina. Así, acerca de la violencia, el canibalismo y el devenir-otro, leemos en Enríquez:

Las fans esperaban con brillantina en las mejillas, las uñas pintadas de negro y los labios manchados de vino tinto el mensaje que les diera la fecha y el lugar de la segunda venida, el mapa de una tierra prohibida. Y escuchaban la última canción de *Carne* (donde el Espina susurraba ‘Si tenés hambre, comé de mi cuerpo. Si tenés sed, bebé de mis ojos’) soñando con el futuro. (p. 133)

Según anota José Pulido (2019), en los relatos de Mariana Enríquez conviven el terror social y el sobrenatural, la violencia de género y la simbólica. También tienen lugar, conforme a nuestra lectura, la normalización de la violencia, las pulsiones sexuales y el *pathos* de lo desagradable/repulsivo, la violación, los cuerpos violentados y el acoso, la masturbación compulsiva y, a veces, incestuosa, la complicidad silenciosa del mundo de los adultos. A modo de ejemplo, podemos pensar en otros cuentos también incluidos en *Los peligros de fumar en la cama* (2018), como “Chicos que faltan”, “La Virgen de la tosquera”, “Ni cumpleaños ni bautismos” e, incluso, en el cuento homónimo que le da nombre a este conjunto de cuentos.

En este último relato, sobre de las pulsiones sexuales y la dimensión pasional, leemos:

ahora tenía hambre y el departamentoapestaba y el olor no la dejaba dormir y lo odiaba, tanto que tuvo que llorar, y lloró por el olor [...] Hizo una carpa en la cama, levantando la manta con las rodillas, y se tapó la cabeza [...] Las sábanas estaban muy manchadas de cenizas. Paula abrió las piernas y con el dedo índice de la mano libre empezó a acariciarse el clítoris primero en círculos, después con un frote vertical, después con delicados tirones y al fin de un lado al otro. [...] hacía tanto que no pasaba nada y se frotó hasta la irritación y el dolor. (pp.182-183)

La narrativa de Mariana Enríquez configura, entonces, un universo de la normalidad aparente en donde -invisible a la mayoría- reverbera y se manifiesta su contrario: hablamos aquí de ese universo por demás habitado por cuerpos/territorios violentados, incluso, auto-violentados; por personajes en conflicto permanente con ellos mismos y con todo lo que los rodea; por personajes fracturados afectivamente y atormentados por las pulsiones que los interpelan y conectan con su costado irracional y animal; en suma, por seres desarraigados, escindidos, sub-normales y hasta por momentos monstruosos. En otras palabras, al leer algunas zonas de la narrativa breve de Enríquez nos enfrentamos con historias y personajes que habitan en procesos de devenires otros permanentes.

Finalmente, si atendemos a *El guacho Martín Fierro* (2011) de Oscar Fariña, en esa suerte de re-escritura del clásico poema gauchesco de siglo XIX escrito por José Hernández, encontramos un protagonista que, privado de la libertad, sufre el encierro carcelario y la violencia propia de esos espacios desclasados, violentos y marginales. Se trata de espacios en donde prevalecen conductas ligadas a la animalización de los sujetos, las prácticas sodomitas y perversas que hacen de los cuerpos/territorios el teatro de operaciones en los que anidan, tanto las pasiones de lo desagradable/repulsivo como la crueldad, la sujeción, las relaciones de dominación y las pulsiones más oscuras, pérfidas e irracionales que habitan en el alma humana.

De igual manera, en correlato con el poema hernandiano, una vez que el protagonista se fuga de la penitenciaría, sigue desplazado del tejido social y sufre la pérdida del hogar familiar, la arbitrariedad del poder y la persecución del Estado. Así, en el espacio carcelario recreado en *El guacho*

Martín Fierro (2011), al respecto de la violencia y las relaciones de poder en la prisión leemos:

Ahí sí se ven desgracias / y llantos y violaciones, / nadie le pida perdones / al pitu, pues donde dentra / roba y mata lo que encuentra / y quema los pabellones. /// No zafan de su furor / ni los mulos má pibitos: / viejos, machos, soplapitos / los mata del mismo modo; / el pitufo arregla todo / con la faca y con los grito (...) Choreaban todo a su gusto / y rajaban bien arriba, / se llevaban un ortiba, / y nos contaban que a veces / se lo garchaban por meses / hasta volverlo pasiva. (pp. 45-47)¹⁵

En cuanto a la violencia sexual y el lenguaje podemos citar los siguientes fragmentos: “Con el pianito en la mano / ni la yuta se me arrima; / nadie me pone el pie encima, / y cuando el visio me entona, / hago gemir a mi prima / que se copa de putona” (p. 12). Y, también, “Pintaba el aro de cuero, / la sabrosa suxionada, / una argolla bien mojada, / las pastillas y el güen vino... / pero ha querido el destino / que todo aquello acabara” (p.27)¹⁶.

Queda claro que el poema hernandiano reescrito por Fariña abunda en ejemplos sobre los tópicos/problemas que venimos analizando en nuestro trabajo. En conjunto, podría decirse que *El guacho Martín Fierro* (2011) conforma un universo que visibiliza el escenario marginal y marginalizado de las villas que anidan en plenos corazones urbanos. Una vez más, se trata de personajes violentos y violentados, escindidos del conjunto, separados prácticamente del tejido social dado que son o han sido presidarios y conocen muy bien ese submundo *tumbero*. En efecto, si se atiende ahora a los pasajes que hemos citado, se ponen en evidencia tanto

¹⁵ Aquí, a los fines de orientar este diálogo con el poema hernandiano re-escrito por Fariña, consideramos pertinente introducir las citas que han sido recreadas por este autor. En tal sentido, en el Canto III de “La Ida”, se lee: “Allí sí se ven desgracias y lágrimas y aflicciones, naidés le pida perdones al indio, pues donde dentra roba y mata cuanto encuentra y quema las poblaciones”. / “No salvan de su juror ni los pobres angelitos: viejos, mozos y chiquitos los mata del mismo modo; que el indio lo arregla todo con la lanza y con los gritos” (Hernández, 1994, p. 50).

¹⁶ Los pasajes citados, corresponden a la re-escritura de estrofas de los Cantos I y II de “La Ida”, respectivamente. Allí, se lee: “Con la guitarra en la mano ni las moscas se me arriman; naidés me pone el pie encima, y, cuando el pecho se entona, hago gemir a la prima y llorar a la bordona” (Hernández, 1994, p. 36). Igualmente, en el Canto II, leemos: “Venía la carne con cuero, la sabrosa carbonada, mazamorra bien pisada, los pasteles y el güen vino pero ha querido el destino que todo aquéllo acabara” (Hernández, 1994, p. 42).

la violencia sobre los cuerpos como sobre el lenguaje, las pulsiones sexuales y lo escatológico, las pasiones de lo desagradable, los procedimientos de animalización. O lo que es igual: procesos constantes del devenir-otro.

Consideraciones finales

Como hemos señalado al comienzo, concebir la noción de territorialidad en tanto vía para re-pensar el cruce entre lo estético, la crítica y lo político allana el camino para buscar nuevas indagaciones/reflexiones sobre los cuerpos, la escritura, las relaciones de poder y de dominación, las expresiones de la violencia, etc. En efecto, los movimientos de desterritorialización/ reterritorialización en sintonía, sobre todo, con la noción de devenir desarrollada por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2002) suponen *violentar* o, al menos, interpelar y poner en discusión nuestras representaciones habituales (¿naturalizadas?) de lo cotidiano y del mundo que nos rodea.

En este sentido, los textos-enunciados examinados a lo largo de nuestro análisis dan cuenta de los tópicos/problemas que han sido el centro de nuestra reflexión. Hablamos aquí, del modo en que los autores examinados piensan/conciben los cuerpos/territorios en esa zona de vecindad o espacio de lo indiscernible entre lo humano y lo no humano a la luz de la noción del devenir-animal, del devenir-otro.

Como se puso de manifiesto, el corpus analizado permite identificar estos movimientos o procesos abiertos del devenir que se expresan de diversas maneras. En algunos casos, nos enfrentamos con subjetividades disruptivas que se posicionan en ese limbo entre lo humano y lo no humano a través del ejercicio de la violencia física y/o verbal y de las relaciones de poder, sujeción y dominación que se figurativizan/lexematizan en la superficie de los textos¹⁷. En el caso de Lamborghini (1988 [1969]; 2003a [1972]; 2003b; 2005), Piñera (1956), Enriquez (2018 [2009]) y Cucurto (2015 [2003]) los protagonistas -con variantes conforme al autor que estemos leyendo- son quienes someten al resto de los personajes habida cuenta que se dejan llevar por su costado instintivo, irracional y por las pulsiones sexuales. En Perlongher (2009 [1975]), los actores son testigos privilegiados de situaciones de sujeción o violencia sobre los cuerpos que

¹⁷ Al tiempo que suscitan toda una serie de estados pasionales entre los que predominan los que hemos dado en llamar de manera general el pathos de lo desagradable.

les provocan satisfacción y excitación ya que funcionan como un *voyeur* o *voyerista* que goza y se deleita al observar situaciones íntimas, desnudos o prácticas sexuales y eróticas de otros sujetos. Aquí, se entrecruzan pasiones que oscilan entre el placer y el dolor.

Por el contrario, en *El guacho Martín Fierro* de Fariña (2011) su protagonista vive en un mundo marginal y violentado en una suerte de ahora permanente. Allí, todas las situaciones vividas por el guacho “Tincho Fierro” (p. 10), tanto en la cárcel como en la villa, tienen lugar en esos cuerpos/territorios -en el propio y en el de los otros también- y se traducen en estados pasionales disfóricos como tristeza, resignación, miedo, nostalgia, dolor. La violencia, las pulsiones sexuales, el alcohol, las drogas, la marginalidad, el lenguaje en ebullición y corrosión constante dibujan un escenario distópico, peligroso y hostil.

En suma, en sus textos los autores examinados presentan universos poblados por personajes y situaciones atravesadas, en mayor o en menor medida, por lo irracional, lo subnormal y la locura; la monstruosidad; las pulsiones sexuales y lo pornográfico; lo escatológico, lo bajo, lo soez; lo grosero, lo pueril; los procedimientos de animalización y de vandalismo; la violencia ejercida sobre el lenguaje y sobre los cuerpos, entre otros tópicos. Y es precisamente en esos cuerpos/territorios en donde se producen esos movimientos, esas transiciones hacia otras formas que cambian permanentemente. Allí, asistimos a esa zona de contacto entre lo humano y lo no humano, lo humano y lo animal, lo incierto, lo indecible. O lo que es igual: encontramos el devenir-animal, el devenir-otro en donde los cuerpos/territorios son ese teatro de operaciones en los cuales se construyen nuevas subjetividades que buscan un lugar en el mundo.

Referencias bibliográficas

- Amossy, R. (2006). *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin.
- Andermann, J. (2018a). Despaisamiento, inmundo y comunidades emergentes. *Corpus*, 8 (2), 1-6. En línea en: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701> Consultado en abril de 2019.
- (2018b). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.



- Berti, E. (2006). La Argentina que adoptó al exiliado. *Ñ Revista de Cultura*, 124, p. 9.
- Bertrand, D. (1999). *Parler pour convaincre*. Paris: Gallimard.
- (2000). Semiótica de las pasiones. En *Précis de sémiotique littéraire* (pp. 225-238. Paris: Nathan.
- Cardozo, C. (2012). Violencia sobre el lenguaje y sobre los cuerpos: notas acerca de *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini. En E. Parra et alt. (Eds.), *Actas del VII Congreso Internacional chileno de Semiótica. En búsqueda de los contornos de una disciplina* (pp. 397-411). Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- Charaudeau, P. (2011). Las emociones como efectos de discurso. *Versión*, 26, 97-118.
- (1995). Un análisis semiolingüístico del discurso. *Langages*, 117, 96-111.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil.
- Cucurto, W. (2015 [2003]). *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
- Culler, J. (1979). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.
- Dabove, J. y Brizuela, N. (Comps.). (2008). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). ¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines. Buenos Aires: Caja Negra.
- Del Pino, A. (2012). La bendita circunstancia de la teatralidad. *La Gaceta de Cuba*, 4, 6-9.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Descola, P. (2016). *Diversidad de Naturalezas, Diversidad de Culturas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Enríquez, M. (2018 [2009]). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Fariña, O. (2011). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum Ediciones.
- Fontanille, J. (1993). Semiótica de las pasiones. El Seminario de Puebla. *Morphé*, Revista del Área de Ciencias del Lenguaje, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Puebla, 9-10, 9-240.
- Garrandés, A. (2012). Textos capsulares: el sujeto distópico. *La Gaceta de Cuba*, 4, 10-12.
- Giorgi, G. (2008). El crimen, el experimento, la literatura: Osvaldo Lamborghini y la naturaleza. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 233-253). Buenos Aires: Interzona.
- Greimas, A. (1989). De la cólera. *Del sentido II. Ensayos semióticos* (pp. 255-280). Madrid: Gredos.
- Greimas, A. y Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI.
- Hernández, J. (1994). *El gaucho Martín Fierro*. Barcelona: Edicomunicación.
- Laera, A. (2010). Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas. *Prismas*, 14 (14), 163-167. En línea en: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1764> Consultado en febrero 2020.

Lamborghini, O. (1988 [1969]). El Fiord. *Novelas y cuentos* (pp. 17-34). Barcelona: del Serbal.

(2003a [1972]). La causa justa. *Novelas y cuentos II* (pp. 7-48). Buenos Aires: Sudamericana.

(2003a [1972]). Sebregondi retrocede. *Novelas y cuentos II* (pp. 229-302). Buenos Aires: Sudamericana.

(2003b). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Sudamericana.

(2005). *Tadeys*. Buenos Aires: Sudamericana.

López, C. (2012). Virgilio Piñera entre locos excéntricos y marginales coloca su poesía de codos en el puente. *La Gaceta de Cuba* 4, 2-5.

Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.

Mozejko, D. T. (1994). El enunciador. *La manipulación en el relato indigenista*. (pp. 59-94). Buenos Aires: Edicial.

Páez de la Torre, S. (2016). Cosa de Negros. Washington Cucurto. *Revista Telar* (5), 224-225. En línea en: <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/225> Consultado en febrero de 2021.

Pardo, C. (2019). Mariana Enríquez convoca a la Oscuridad para iluminar la historia argentina. *Babelia. El País*. En línea en: https://elpais.com/cultura/2019/12/05/babelia/1575557128_966615.html Consultado en febrero de 2021.

Parret, H. (1995a). *Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.

(1995b). *Las pasiones*. Buenos Aires: Edicial.

- Perlongher, N. (2009 [1975]). *Evita vive y otros relatos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Piñera, V. (1956). *Cuentos Fríos*. Buenos Aires: Losada.
- Premat, J. (2008). Lacan con Macedonio. *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 121-154). Buenos Aires: Interzona.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Pulido, J. (2019). Mariana Enríquez: una literatura monstruosa. *Revista Nexos*. En línea en: <https://cultura.nexos.com.mx/mariana-enriquez-una-literatura-monstruosa/> Consultado en febrero de 2021.