

Cartografías Hispánicas

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vijarra
(editores)





CARTOGRAFÍAS HISPÁNICAS

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vijarra
(editores)

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

••
Área de
Publicaciones

8offyñ
AÑOS
Facultad de Filosofía y Humanidades



Cartografías hispánicas: literatura y cultura / editores Germán Brignone ... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1944-4

1. Literatura. 2. Literatura Española. 3. Cultura Europea. I. Brignone, Germán

CDD 800

2026 © Germán Brignone, Mabel Brizuela, María Teresa Toniolo, René Vijarra

2026 © Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Maquetación y diseño: Mariana Valdez / mariana.valdez@unc.edu.ar

Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Jefe Área Publicaciones: Jeremías Corazza

Comunicación institucional: Paloma Braverman

Diseño y arte de portada: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interior: María Bella y Luis Sánchez Zárate

2026

Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Alejandra Castro

Vicedecana: Andrea Bocco

<https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/>

Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Graciela Ferrero

Vicedecano: Fabián Negrelli

<https://www.lenguas.unc.edu.ar/>

Asociación Argentina de Hispanistas

<https://www.aahispanistas.org/>

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

ISBN

El monstruo femenino de Mariana Enríquez

Pablo Felipe Unda

Universidad de Buenos Aires
pablounda8@gmail.com

Resumen

Exploramos *Peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enríquez para analizar los espacios, materiales y simbólicos, en los que se desarrollan sus relatos, así como también los monstruos que los habitan y el mecanismo de denuncia que estriba sus funciones en lo siniestro. Desde las teorías de Julia Kristeva cuestiono esos mismos espacios y argumento la *potencia de respuesta* de grupos segregados como una respuesta que personifica *lo femenino* que lucha por transgredir el orden hegemónico de una sociedad opresora. En Mariana Enríquez podemos ver un continuum que traspasa la literatura hacia la política y a la esfera social. En esa clave, lo femenino surge revolucionario y la abyección surge liberadora como potencia de respuesta.

Palabras clave: Femenino, Orden simbólico, Monstruo, Resistencia, Abyección

En *Peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), la narrativa de Mariana Enríquez ve interpelados al cuerpo y al sujeto para estirar los límites que les han sido impuestos, interroga a la memoria e ilumina un presente político y social que pretende ser opacado. Su narrativa habla desde un lugar marginal, ubica a los sujetos segregados en un lugar extraño que parece no tener forma y nos presenta toda su potencia de resistencia y de respuesta. Sus historias reflejan al *otro*, su cuerpo que ha sido excluido, su proceso de subjetivación a través de una respuesta terrorífica y violenta, una ficción que surge socialmente íntima, (bio) políticamente precisa y violentamente cercana.

Los espacios toman un lugar fundamental dentro de su poética, materiales e inmateriales, trataré de identificarlos. Sus cuentos e historias pueden ser leídos por separado y generar el mismo efecto: una mirada particular en la que el terror funciona para la tematización de problemáticas sociales y políticos. Sin embargo, creo que la clave se encuentra en analizar su poética en conjunto, como un entramado atravesado por monstruos y horrores que denuncian lo siniestro de la sociedad (¿cuál es el verdadero monstruo?), historias independientes que, sin embargo, pa-

recen tener un dialogo interno entre ellas, una relación fundamental que les da vida y potencia, como si fueran un conjunto de voces alzándose gracias a la fuerza de la otra. Por este motivo, la argumentación de este trabajo se desarrolla de manera expansiva con desviaciones que parecen no tener una forma lineal, pero que guardan una estrecha relación estructural. Dentro de este marco, son fundamentales la relación arcaica del sujeto y el otro, el cuerpo y su desperdicio, la vida y la muerte. Expondré teorías de Julia Kristeva para argumentar ciertos rasgos de la poética de Mariana Enríquez que hacen de su práctica una escritura que personifica lo femenino.

1. Locus Horridus

Hay un lugar muy, muy lejano en el que pasan cosas siniestras. Lugares que, en las historias de Enríquez, surgen como espacios fértiles para la putrefacción violenta, un halo tenebroso los recorre como una bruma que se expande y que necesita ser repelida. Estos espacios parecen siempre estar en un afuera (pre)determinado, un afuera que les es constituyente. Geográficamente están explícitos: zonas urbano-marginales de ciudades españolas y argentinas. Enríquez focaliza entre ellos un espacio inmaterial que parece no tener forma y que siempre es exterior. Surge una limitrofia que marca el origen de un espacio biopolítico, un espacio que no existía *a priori* y que ha sido creado como depositario de la población considerada excedente, intrusos que son desterrados: monstruos.

Gabriel Giorgi (2014) ha expuesto “lo animal” como signo político surgido para ordenar los cuerpos (bio) políticamente. A raíz de este signo se manifiesta inmediatamente una *limitrofia* que separa lo humano y lo no-humano. Una des-personificación construida y orquestada sistemáticamente. Desde ese límite y en base a índices de *otrorizacion*, se expulsa de la sociedad y del orden establecido a todo un abanico de seres vivientes que no parecen alcanzar las características necesarias para pertenecer a la categoría funcional para dicho orden: mujeres, locos, niños, grupos racializados, entre otros. Giorgi propone una redefinición de la animalidad, una nueva noción en la que la dicotomía animal/humano deja de superponerse a la de persona/no persona. De esta manera, los animales (léase monstruo, bestia, no humano) de la cultura pasan a iluminar un espacio de identidades pre-individuales e impersonales: cuerpos vivientes en dislocación respecto de lo humano. La vida que cuenta política y culturalmente deja de ser inmediatamente vida humana. Estos monstruos de la cultura pasan a crear epistemologías y universos de sentido que responden a la condición de lo político (Giorgi, 2014).

Giorgi apunta a una animalidad redefinida que protesta contra toda figuración de cuerpos y en esa redefinición ilumina nuevas retóricas y presenta nuevas lógicas ontológicas y políticas. Los animales/monstruos surgen como figuras inciertas que iluminan y sirven de potencia creadora para lo “impersonal, asignificante, neutro: el rumor de lo viviente en las alternativas de la

sexualidad, del desamparo, de la enfermedad” (Giorgi, 2014, p. 23). El autor identifica y pone bajo la lupa a las minorías, los exiliados, los grupos que no cuentan política y culturalmente, las vidas que no cuentan para el estado y en su defecto para la sociedad, grupos violentamente silenciados en un mundo que vislumbra niveles de violencia extremos. Giorgi nos presenta un corpus en donde divisa una animalidad que permite una redefinición y respuesta (me acercaré más adelante a la potencia de respuesta) a esa violencia. El autor también trae a discusión conceptos que se acercan a prácticas de necropolítica que son posibles precisamente gracias a procesos de marginalización que desencadenan en zonas periféricas al orden natural en donde son depositados los grupos minoritarios. Un espacio inmaterial despojado de derechos, pero regido por el poder estatal. Se crea un efecto de una burbuja de silencio, un domo (des)protector que aprisiona a animales/monstruos y que los termina de marcar, pero que no los expulsa completamente. Este proceso depende del efecto de cercanía que se crea en estas zonas de expulsión controlada, efecto que es necesario para el poder estatal: primero visualiza al monstruo para después ejercer su poder para separarlo y mantenerlo a raya con el objetivo de no poner en riesgo el orden natural.

Hay, sin duda, un sistema marginalizador. Sayek Valencia (2010) lo conceptualiza a través de la noción del capitalismo gore. Allí, la autora focaliza a la violencia como eje fundamental de esa marginalización que se intensifica en los *espacios de frontera*.¹⁵ Estas zonas fronterizas o periféricas marcan delimitaciones entre zonas poderosas y zonas pobres, débiles, inferiores, diferentes. Espacios donde existe una acentuación de las desigualdades que se ejerce a base de políticas de la diferencia y en los que, a pesar de la violencia, se puede percibir signos de resistencia. En estos espacios, la violencia se erige fundamental para la configuración del poder y dominación que se llevan a cabo mediante prácticas distópicas (Valencia, 2010). En el caso de Sayek Valencia, vemos un lugar real: el espacio fronterizo creado entre territorios (poderoso y débil) en el que se utiliza a la violencia en niveles extremos para acentuar diferencias y reafirmar estructuras de poder. En el caso de Giorgi, un espacio gris e inmaterial que ilumina a sujetos que se distancian de lo reconociblemente humano para generar una potencia de respuesta. En ambas se identifica la configuración de zonas marginalizadas mediante la violencia y políticas excluyentes; en ambas, alguien resiste.

La obra de Mariana Enríquez establece un punto de encuentro -tenebroso- de estas nociones. Sus historias reflejan problemáticas actuales que están insertas en un mundo siniestro, duro, soez y violento. Este mundo es representado, en la mayoría de sus historias, como barrios urba-

15 Las zonas fronterizas también interpelan el trabajo de Gayatri Spivak, espacios que provocan poblaciones marginadas dentro de un “mundo global” partido. Estas nociones son fundamentales, además, para la conceptualización de precariedad y la performatividad de género presentados por Judith Butler. Véase en especial J. Butler. “Performatividad, Precariedad y Políticas Sexuales”. *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, 2006, pp. 321-336.

no-marginales. Una sociedad marcada por la violencia, un mundo particularmente *gorificado* que muestra convivencias de corporalidades desiguales, seres *otrorizados* y marginalizados. Todas estas características parecen estar dadas *a priori* en los escenarios planteados por la autora, una forma de confirmar la presencia de espacios y grupos invisibilizados que siempre estuvieron ahí. Espacios en donde se retratan distintos casos de violencia estatal extrema, violencia de género, infanticidios y abusos de menores, entre otros. Sus cuentos está plagados de adolescentes lesbianas (“La hostería”, 2016), mujeres violentadas y discriminadas (“Las cosas que perdimos en el fuego”, 2016), niños desaparecidos (“Los Chicos que faltan”, 2009), personas desaparecidas por violencias estatales (“Cuando hablábamos con los muertos”, 2009), enfermas de anorexia (“Nada de carne sobre nosotras”, 2016), personas en situación de calle (“El Chico Sucio”, 2016), personas satanizadas, villeros, locos, viejos, enfermos, y muchos otros en una lista larga de minorías marginalizadas. Es alrededor de estos personajes que se crea una atmósfera tenebrosa en donde Enríquez inserta milimétricamente elementos sobrenaturales que muchas veces referencian mitos populares y supersticiones llevadas al extremo. En la mayoría de sus relatos, los monstruos se construyen a partir de esos mismos excluidos: un vagabundo que lanza una maldición sobre un barrio de clase media, mujeres violentadas que acuden a la violencia como la única salida o niños espectrales que vuelven de la desaparición.

Se configura, entonces, una literatura de horror que funciona como denuncia, pero que también contiene una potencia de respuesta intrínseca: la monstruosidad de sus protagonistas les permite derribar políticas de diferencia y marginalización, primero confirmando su presencia a pesar del silenciamiento y después recuperar y reorganizar subjetividades que conforman espacios violentados, expulsados y controlados para empezar -tenebrosamente- a desnormalizar, desde esos espacios, el orden establecido.

2. El monstruo femenino

Para entender el concepto de “*femenino*” presentado por Julia Kristeva es necesario advertir algunas nociones psicoanalíticas, en específico la formación identitaria del sujeto freudiano a través de la fase edípica y la teoría del *orden simbólico* lacaniano. Haré aquí un recorrido bastante superficial, pero que funcionará de introducción para la teoría de Kristeva. Para Freud, el sujeto empieza a formarse a partir de la separación del infante de la madre; en ese momento, el bebé toma conciencia de la figura paterna que surge como autoridad para separarlo de la madre, convirtiendo la necesidad biológica que el infante experimenta con relación a su madre, y que después puede verse transformada en deseo (aquí Freud pone como ejemplo la necesidad del infante por leche materna que después se puede transformar en deseo), en una admiración por la figura paterna. La represión de estos deseos y su posterior aparición son conocidos como el complejo de Edipo. Esta fase de la vida del infante tan fundamental en la formación identitaria,

la fase edípica, es la que apuntalará más adelante la teoría de Kristeva. Jaques Lacan expande estos conceptos e introduce el denominado *orden simbólico*, que es una dimensión estructural del lenguaje, un sistema de signos y símbolos que hacen de relación entre el sujeto y el mundo. La entrada al orden simbólico es un proceso que estructura la realidad del sujeto y se manifiesta durante la fase edípica freudiana, es decir en la etapa en que el niño comienza a experimentar diferentes dinámicas familiares, siendo la más significativa el ascenso del padre como representante de la ley y de las normas de la cultura. Entonces, el orden simbólico es un proceso de alienación por medio de un sistema de lenguaje en la que el niño deja atrás el complejo narcisista infantil y acepta las normas y valores de la sociedad (representadas por el Padre). Esta alienación se da a través de la adopción del lenguaje que le permite participar de la cultura y compartir significados con otras personas.

De esta manera surge el esquema en que el sujeto ingresa al orden simbólico que enmarca una sociedad falocéntrica en la que el Padre es representante del poder y la cultura. Una estructura patriarcal que totaliza el proceso de significación mediante el lenguaje. Lo simbólico pasa a estar estrictamente relacionado con la gramática y la lingüística; el Padre “prohibits the exclusive, pre-verbal mother/ child bond and he takes centre stage in the child’s fantasy, as the representative of language and society.” (Jones, 1984, p. 57). Para Kristeva, el orden simbólico es la base de la cultura fundamentada a través del lenguaje, entonces la estructura social del orden simbólico se puede ampliar hacia discursos religiosos, políticos, judiciales, y cualquier forma de organización social. De esta manera, estas bases y poderes dominantes se alinean al patriarcado y la masculinidad. La sociedad surge a priori opresiva.

Mariana Enríquez parece dar cuenta del rol tenebroso que cumple el orden simbólico en la estructuración de la sociedad. Sociedad que tiene un solo modelo y centro hegemónico de la cultura: el Padre, “whom it imagines as the all-powerful possessor of the Phallus, the mark of lovability, plenitude and sexual difference” (Jones, 1984, p. 57). Así, Enríquez va dejando migajas referenciales a este monstruo opresor, hegemónico y delimitador. El falo como característica fundante en los monstruos está figurativamente representado a lo largo de su obra, pero también narrado explícitamente; lo encontramos en claves que pueden confundirse dentro de un espectro amplio de elementos oscuros, violentos, soeces que muchas veces se confunden con el elemento gore, pero si se miran detalladamente desde la perspectiva propuesta se pueden identificar claramente. El cuento “El patio del vecino” (2016) es una muestra clara: la historia se desarrolla a partir de la culpa de Paula que, tras haber sido despedida de su trabajo en un hogar de tránsito para niños en medio de un episodio fortuito en el que un niño bajo su cuidado se vio lastimado, empieza a escuchar y observar lo que parece un niño encadenado en el patio de su vecino. Paula se decide a rescatar al niño e irrumpe en la casa del vecino mientras este no está presente. Mientras revisa la casa, encuentra elementos grotescos y extraños. Al escuchar al veci-

no regresar, acelera el paso para volver a su casa y, de repente, encuentra en su cuarto al supuesto niño que había observado los días anteriores, solo que esta vez es revelado como el verdadero monstruo de la historia. La descripción de esta escena nos ocupa particularmente:

El chico estaba sobre la cama. La miró, aunque tenía los ojos glaucos atravesados de capilares rojos y los párpados grises y grasientos, como sardinas. Apestaba, también. Su olor llenaba la habitación. Estaba pelado y tan flaco que era increíble que viviera. (...) Era el chico del patio del vecino. Tenía marcas de la cadena en el tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba infección. Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho. (...) Se levantó con sus piernas de puros huesos, *el sexo desproporcionadamente grande*, la cara cubierta por la sangre, las tripas y los sedosos pelos negros de Eli. (Las cursivas son mías) (Enríquez, 2016, p. 87)

Ya durante el transcurso del cuento, mientras Paula escudriña la casa de su vecino, se nos presentan elementos extraños, violentos y crudos como el descubrimiento de carne podrida, presumiblemente humana, en la alacena del vecino o pelucas tiradas en la sala. Paula también encuentra un libro “de anatomía, y en las páginas que describían *el aparato reproductor femenino* alguien había dibujado con *birome verde una pija enorme*, con espinas en el glande, y, en el útero, un bebé de grandes ojos glaucos que no se chupaba el dedo, se lo lamía con un gesto de lascivia” (Las cursivas son mías) (Enríquez, 2016, p. 87) ¿Por qué la autora incluye estos elementos en la historia? Parecen no tener conexión narrativa con los episodios previos, surgen intempestivamente y las descripciones de estos elementos no forman parte de un mismo grupo sémico con la historia de Paula y su marido o de su despido previo y la culpa que la acecha. En una primera lectura se los puede adjudicar a herramientas propias del género de horror y del gore, sin embargo, es necesario una mirada más amplia a toda la poética de la autora para encontrar este simbolismo que se aleja de lo mundano y que está presente en otros monstruos y escenas de la autora, parece representar una totalidad monstruosa de una sociedad patriarcal y opresiva.

Así mismo, en otro de sus cuentos “Pablito clavó un clavito: una evocación del petiso orejudo” (2016), se presenta el crimen favorito de Pablo, un relator de la vida de criminales y sus casos más populares para recorridos turísticos. En el crimen atraparon al Petiso por haber cometido el error de haber asistido al velorio de uno de los niños que asesinó. La descripción de la escena del crimen guarda similitud con las mencionadas anteriormente por la crudeza. Este elemento descriptivo se puede perder fácilmente en medio un análisis que pretenda aludir a la naturaleza de crímenes que responden a la pedofilia o necrofilia; sin embargo, durante la historia -esto es lo que nos interesa- este elemento queda aislado: es la única mención de un elemento semejante en los crímenes del Petiso. La escena se menciona de la siguiente manera:

Al día siguiente, cometió su error fatal. Quién sabe por qué, asistió al velorio del niño al que había matado. Dijo, más tarde, que quería ver si todavía tenía el clavo en la cabeza. Confesó este deseo cuando lo llevaron a presenciar la autopsia, después de la denuncia del padre del niño muerto. Cuando el Petiso vio el cadáver, hizo algo muy extraño: se tapó la nariz y escupió, como si le diera asco, aunque el cuerpo todavía no había entrado en estado de descomposición. Los forenses, por algún motivo que la crónica policial de la época no explica, lo hicieron desnudar. *El Petiso tenía una erección de dieciocho centímetros*. Acababa de cumplir dieciséis años. (Las cursivas son mías) (Enríquez, 2016, p. 51)

Aquellos elementos aislados de la historia parecen compartir un hilo sémico que, aunque separada por una sucesión de intersecciones, atraviesa la obra de la autora. La erección del Petiso o el sexo desproporcionadamente grande del monstruo en el patio del vecino, a pesar de parecer elementos aislados, cumplen como unidades funcionales a su relato. Sin embargo, esa misma condición de aislamiento funciona como indicio de su valor polisémico. Los monstruos comienzan a compartir características y aquellos elementos, conforman un mismo nudo simbólico que trasciende las fronteras de su relato.

Además, en este mismo cuento vemos particularmente tematizada aquella fase de transición en que la relación madre-infante será reemplazada por la relación de dominación y poder ejercida por el padre. El bebé había llegado para interrumpir la relación de pareja, acarreando toda la atención de su madre, como si el vínculo afectivo madre-hijo hubiera desplazado a Pablo a un lugar externo. Se revelan los celos de Pablo, su esposa “ni lo escuchaba ni quería tener sexo (...) y, para colmo, el bebé dormía con ellos en la cama matrimonial” (Enríquez, 2016, p. 50). No solo que lo expulsaban, sino que el bebé ocupaba espacios antes pertenecientes únicamente a la pareja. El bebé y Pablo no mantenían relación, él “lo quería —al menos, eso creía—, pero el bebé no le prestaba demasiada atención, *aún* estaba aferrado a su madre, y ella no ayudaba, no ayudaba para nada.” (Las cursivas son mías) (Enríquez, 2016, p. 49). Este sintagma es paradigmático: un “aún” que vaticina el final de la relación materna, no solo que presupone la finitud natural de esa conexión, sino que asegura la función del Padre como eje de la aculturación a costa de la madre. El siniestro escenario se identifica fácilmente: las ansiedades de Pablo se basan en su no protagonismo, en su exterioridad. El padre añora el orden simbólico, añora su trono. Pablo que enfrenta la situación perdiendo la cabeza y estableciendo la posibilidad de la violencia como respuesta, para el Padre la única posibilidad es el orden simbólico y hegemónico, bajo cualquier costo y por cualquier medio.

Ahora bien, continuando hacia la teoría de Julia Kristeva, la autora pone en consideración la existencia de un mundo pre simbólico, una zona de intensidades donde la influencia estaba a cargo de la madre. Un espacio anterior al orden simbólico que no está atravesado por el do-

minio masculino. Esta es una fase pre-edípica que surge como fuente de lo *semiótico*¹⁶ que se configura como el conjunto de sonidos, contactos y expresiones rítmicas prelingüísticas. Estos sonidos y ritmos están asociados con el elemento maternal y la relación con el infante incluso antes del parto. Lo semiótico, según Kristeva, opone resistencia al orden simbólico, lo estira para formar un proceso de significación ambivalente que va desde lo semiótico hasta lo simbólico. En ningún caso lo uno reemplaza lo otro, es decir que Kristeva no niega el orden simbólico, sino que fundamenta su teoría a partir de él. “Without the symbolic we have only delirium or nature; without the semiotic, language would be completely empty, if not impossible.” (Oliver, 1993, p. 96). La ambivalencia entre lo simbólico y lo semiótico, según Kristeva, es necesaria. Además, lo simbólico será potencialmente lo que irrumpe en el lenguaje, lo que lo desarticula, dejando al poder en vilo. Llegado el punto en que el sujeto hablante surge dentro del marco del orden simbólico (patriarcal y masculino), es decir, la subjetivación a costa de la supresión de la relación prelingüística del infante con la madre para dar paso al padre como figura totalizante de la cultura; en este punto, el orden simbólico reprime lo semiótico, pero no la elimina definitivamente. Estos impulsos, pulsiones y formas de expresión instintivas y preverbales que Kristeva cataloga como *jouissance* quedarán ocultas, pero no eliminadas. La *jouissance*, según Kristeva, aparecerá posteriormente y de manera fundamental en la producción del lenguaje poético en el que el sujeto transita un proceso de división, la autora lo cataloga como el sujeto en juicio o proceso. Una división que se lee como transgresión al orden. En este estado, el inconsciente y la *jouissance* surgen para generar tensión al orden simbólico, liberándose de las restricciones y leyes del lenguaje y discursos racionales. Sin embargo, este sujeto en proceso logra una tensión en la que se mueve ambivalente entre las dos fuerzas, de esta manera no regresa a un estado semiótico puro (el cual no podría ser expresado dentro del orden simbólico por estar por fuera del lenguaje verbal), pero en el mismo movimiento se libera de las ataduras del orden simbólico. Esto es la creación literaria, poética, disruptiva: “poetic language, is, from a synchronic point of view, a mark of the workings of drives (appropriation/rejection, orality I anality, love/hate, life/death) and, from a diachronic view, stems from the archaisms of the semiotic body.” (Kristeva, 1980, p. 136)

De esta manera, surge *lo femenino* en la teoría de Kristeva. Lo *semiótico* representa y está estrictamente conectada a una experiencia previa a la aculturación patriarcal. Es necesario marcar que la noción de femenino no está adherida a ninguna noción sexo genérica de “mujer”. Uno de los argumentos fundamentales es que *lo femenino* no se reprime del todo durante las experiencias familiares y de subjetivación del infante, si no que reaparecerá más adelante, en la

16 Es necesario aclarar la diferencia entre lo semiótico presentado por Kristeva y la semiología o semiótica como rama humanística referida al estudio de los signos y símbolos. Si bien en español surgen como palabras homógrafas en su francés original Kristeva usa - *le sémiotique* - para su teoría en distinción de - *la sémiotique* -.

vida adulta, en forma de influencias disruptivas amenazantes de cualquier orden simbólico. Son estas transgresiones al lenguaje que podemos llamar *lo femenino*. “Kristeva sees the feminine, then, not as a mythically coherent, fixed sexuality specific to women but as a pre-conceptual psychic position—a chronological stage of experience preserved in the unconscious as a site of marginality to the Symbolic.” (Jones, 1984, p. 61). Para Kristeva, lo femenino es resistencia, encuentra en ello la clave para la revolución y el cambio cultural y político a través de procesos de significación que amenazan el orden simbólico. “Both men and women can access the semiotic and the Symbolic, although sexual difference as it is constructed in our culture does come to bear on how and how much.” (Oliver, 1993, p. 103).

Para la estructura social y política patriarcal *lo femenino* deviene en amenaza. Una disrupción al orden hegemónico establecido que en el pensamiento de Kristeva se refleja en la creación literaria, pero que también relaciona con diferentes esferas políticas que tienen al lenguaje como fundamento de su estructura discursiva. En sus ideas de participación política propone nuevas prácticas políticas mediante la elevación de un sujeto que mantenga nuevas prácticas discursivas. Se forma una lógica disruptiva y transgresora que tiene al texto como eje central: el monstruo femenino amenaza el orden hegemónico. Desde la perspectiva del orden simbólico hegemónico, lo femenino se erige siniestro, freudianamente siniestro, como algo familiar que se encontraba reprimido y sale a la luz para irrumpir y amenazar el orden establecido. Una relación que guarda estrecha intimidad con el sujeto delimitador.

En ese sentido, llevando la argumentación a un plano diferente pero no desvinculado por completo —ya Kristeva ha hecho uso de sus teorías para referirse a esquemas políticos y sociales— se vislumbra la analogía entre la supresión aprisionadora de lo femenino por el orden simbólico: un destierro que sirve de condición para la entrada al orden normalizado; y el exilio biopolítico de minorías a un espacio fuera del orden estatal: privados de derechos, pero aún sujetos e intervenidos por el estado. Ya he mencionado el proceso de otrorización que sufren estas minorías, razón por la cual caen en una suerte de limbo que se articula como un espacio extraño de expulsión-sujeción. Judith Butler, al referirse a este mecanismo menciona que “el estado expulsa, precisamente, a través de un ejercicio del poder que depende de barreras y prisiones” (Butler & Spivak, 2009, p. 45), en una operación de poder que se traduce en exclusión y supresión supervisada. Esta necesidad de vigilar es una relación que permite el control sobre lo reprimido. Antonio Negri en su trabajo “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, también nota aquel espacio al que son confinadas las minorías y, además, enfatiza la posibilidad de respuesta, entendiendo que aquella zona de expulsión y contención jamás resulta vacía a priori, sino que emerge llena de potencias asignadas a estos grupos que desde allí pueden generar acciones responsivas. Para él, aquella zona representa “un lugar para lanzar no sólo la resistencia sino también el ataque, no sólo la fuerza de oposición sino la potencia de transformación” (Negri, 2007, p. 120).

En esta concepción, el sujeto expresa su *potencia de respuesta*: si el poder se descubre en manos del oprimido, lo femenino empieza a surgir como potencia responsiva, como poder transgresor del orden establecido: Si aquel poder transgresor y revolucionario que Kristeva localizaba en el lenguaje poético disruptivo, en la creación artística que estira al lenguaje y sus reglas, que deja al poder en vilo; si aquel poder, precisamente, se manifiesta como potencia a la opresión, significa que el oprimido, el animal, la no persona, el monstruo han decidido responder. Durante su trabajo, Negri explora el concepto de monstruo, primero respondiendo a una des-personificación, un proceso por el cual las decisiones políticas convierten a ciertos individuos en no-personas, cuerpos no reconocidos, mutilados, desfigurados ante la visión estatal (nótese la similitud con la noción primera de animalidad de G. Giorgi), pero después va generando una torsión interesante, figura otro factor clave en el monstruo: el miedo que puede causar a su creador/encarcelador. Llegará un momento en que se gestó una respuesta aterradora y femenina.

Las historias de Mariana Enríquez se presentan como nudo de condensación de estas problemáticas. Los monstruos de Enríquez devienen femeninos en tanto le dan lugar a su potencia de respuesta, creadora y reprimida, potencia que amenaza al orden. El monstruo femenino toma forma de denuncia y disrupción a la norma. Así vemos al terror como medio para tratar temas de gran relevancia social a través de la subjetivación de grupos minoritarios que sufren todo tipo de violencias estatales y sociales. Un proceso de subjetivación siniestro en donde los cuerpos emergen para retomar lugares que nunca debieron perder dentro de un orden que los ha recluso. Lo femenino no solo es una disrupción meramente estética, sino que toma potencia social y política. En “El carrito” (2009), está tematizada una de las exclusiones más cercanas en la sociedad actual: un vagabundo que *invade* un barrio al que no pertenece y del que es expulsado violentamente. A su salida, lanza una maldición que será la fuente de múltiples desgracias para el barrio. El vagabundo des-personificado, un cuerpo que invade espacios ajenos y un grito que los maldice. Aquel grito es su respuesta -aterradora- y funciona como irrupción y transgresión a la norma. Termina por afectar un orden, termina por aterrar a los vecinos, incluso una madre de familia que había funcionado en la historia como el personaje que mantiene el sentido común, que había mostrado empatía; incluso ella termina por quebrarse: “—Qué viejo villero hijo de puta —dijo mamá, y se puso a llorar” (Enríquez, 2009, p. 35).

En la poética de Mariana Enríquez podemos ver un continuum que traspasa la literatura hacia la política y a la esfera social; lo femenino se erige revolucionario. La autora se encarga de dar voz a distintos grupos segregados, desde donde construye sujetos -muchas veces monstruosos- que tienen una potencia responsiva que va más allá de categorías puramente estéticas. Una ficción que invita al cuestionamiento y que funciona, desde el terror, como denuncia social.

3. Abyección

El horror de Mariana Enríquez se vuelve palpable gracias a elementos narrativos que destacan por su proximidad con la cotidianidad como el uso de idiolectos que muchas veces surgen agresivos y soeces, descripciones crudas y detalladas de escenas violentas y un elemento muy propio de la autora que es la presencia de desechos corporales como la sangre, vómito, materia fecal y una colección de fluidos que atraviesa toda su poética. Estos elementos se alejan de la intención única de la espectacularidad al detallar escenas de manera cruda y sangrienta; en su lugar, mantienen una relación profunda con los personajes y con la intención de la autora. Son figuras de desechos que surgen como marcas inmanentes a su búsqueda, no de sangre y perturbación, sino de revolución a través de un proceso de subjetivación, son imágenes de la abyección.

La abyección, presentada por Kristeva en 1989 en “Poderes de la perversión”, surge como el proceso de formación identitaria en la que el sujeto se define por la separación de un objeto-abyecto. Kristeva propone que esta primera separación está fundamentada en la relación que se (de)forma al momento del parto: la figura materna aún no es un objeto (diferente de su propio “yo”) para su bebé que aún no es un sujeto. El primer momento de separación en que surge un espacio entre el bebé y la madre es el momento de abyección. Este espacio es creado necesariamente para la formación identitaria del sujeto y puede leerse como un movimiento de rechazo de los dos cuerpos para asegurar la continuación de la subjetivación de ambos. De esta manera se estructura la formación del sujeto a través de la separación del objeto-abyecto. A partir de esta primera separación y rechazo, Kristeva elabora una basta teoría de la abyección que se mueve en diferentes esferas e identifica varios procesos de abyección análogos a esa primera separación maternal. Para el presente análisis me centraré en la relación entre el abyecto y el sujeto humano que la autora propone alrededor de las nociones del borde y los desperdicios.

En su trabajo encontramos conceptualizado el borde o límite: la zona de lo abyecto es aquel “lugar donde el sentido se desploma” (Kristeva, 2004, p. 8); lo abyecto debe ser eliminado del sujeto, ya que amenaza su existencia. Debe ser exteriorizado hacia un afuera de un límite imaginario que separa al “yo” de aquello que lo amenaza. En este sentido, la autora señala diferentes formas de experimentar el abyecto, una de ellas es a través de los desechos corporales, el sujeto se libera de las sustancias que lo amenazan para asegurar la continuidad de su vida. “Tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir (...) Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quien expulsa, “yo” es expulsado.” (Kristeva, 2004, p. 10). Con la figura del cadáver la autora conceptualiza el límite del sujeto, el cadáver, la abyección final, una perturbación a la vida:

Tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadaver (Kristeva, 2004, p. 10).

Este proceso de abyección que forma al sujeto y que conforma la relación con el objeto abyecto, al mismo tiempo que confirma y prolonga la vida se puede identificar en los desechos retratados por Mariana Enríquez. Al subjetivar el horror y sus figuras monstruosas encuentra, por ejemplo: la mierda floja casi diarreica de un villero que empuja un carrito (“El carrito”, 2009), el olor putrefacto de carne humana en descomposición en la alacena del vecino (“El patio del vecino”, 2016), la descripción de una chica que defeca en la vereda una diarrea explosiva y dolorosa (“Rambla Triste”, 2009). Sus desechos nos recuerdan su (no) presencia constante y confirman su existencia como sujetos que aseguran su vida, que se ubican -todavía- dentro del límite de lo viviente, reclamando un lugar. Recuerdan también su expulsión repetitiva, su facultad de necesarios para la vida ya que “la abyección es ante todo ambigüedad, porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza - al contrario, lo denuncia en continuo peligro-. Pero también porque la abyección misma es un mixto de juico y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones.” (Kristeva, 2004, p. 18). Una frontera que surge como noción fundamental para el género del horror: se lee una separación no-completa, un residuo de unión perpetua, un continuum de desperdicios corporales, una liberación inconclusa que a su vez amenaza y recuerda la fascinación del deseo por lo abyecto porque “preserva lo que había existido en la arcaica relación pre-objetual” (Kristeva, 1989, p. 18).¹⁷ Es esta fascinación que nos acerca hacia el placer por lo perverso. Clare Hanson explica los desechos corporales como una imagen de la ansiedad original de la propia separación del cuerpo o expulsión del “yo”: yo me “abyecto” en el mismo movimiento en que el “yo” se forma. Ese “yo” oscila ambivalente entre la repulsión y la atracción. (Hanson, 1990). En otras palabras, los elementos abyectos, los desechos corporales, muestran una preocupación del cuerpo por separarse de sí mismo, una separación del “yo” a sí mismo, en el mismo movimiento me expulso y me formo (el “yo” se expulsa y el “yo” se forma). Ese “Yo” oscila ambivalente dentro de ese movimiento entre la repulsión y la atracción.

Para Kristeva, lo abyecto es “objeto caído, es radicalmente un excluido, (...) aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva, 2004, p. 11). La abyección es necesaria y constante. Dentro de la escritura de Mariana Enríquez, sus monstruos devienen femeninos y abyectos mientras buscan su propia identidad deslizándose en una sociedad que los ha reprimido y segregado, buscan reconocimiento y en ese proceso sufren separaciones trascendentales,

17 Anterior al orden simbólico, anterior a la separación del objeto para la subjetivación.

separaciones formadoras que dejan una marca imborrable. Una relación que estará siempre, serán sujetos abyectos o no serán.

Referencias

- Butler, Judith (2009). Performatividad, Precariedad y Políticas Sexuales. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 4. pp. 321- 336. ISSN-e 1578-9705
- Butler, Judith., & Spivak, Gayatri (2009). *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. [Traducción de Fermín Rodríguez]. Buenos Aires: Paidós.
- Enríquez, Mariana (2009). *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé.
- (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Giorgi, Giorgi (2014). *Formas comunes : animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Hanson, Clare (1990). Stephen King: Powers of Horror. En Bryan Docherty, *American Horror Fiction: from Brockden Brown to Stephen King* (pp. 135-145). New York: The Macmillan Press.
- Jones, Ann (1984). Julia Kristeva on Femininity: The Limits of a Semiotic Politics. *Feminist Review*(18), pp. 56-73. <https://doi.org/10.2307/1394859>
- Kristeva, Julia (1980). From one identity to an other. En J. Kristeva, & L. Rouidez (Ed.), *Desire in language. A semiotic aproach to literature and art* (pp. 1162-1173)[Traducción de Gora, A. Jardine, & L. Rouidez]. New York: Columbia University Press.
- (2004). *Poderes de la Perversión*. [Traducción de N. Rosa, & V. Ackerman]. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Negri, Antonio (2007). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En F. Rodriguez, & G. Giorgi, *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Buenos Aires: Paidós.
- Oliver, Kelly (1993). Julia Kristeva's Feminist Revolutions. *Hypatia*, 8. Pp. 94-114. <http://www.jstor.org/stable/3810407>
- Valencia, Sayek (2010). *Capitalismo Gore*. España: Editorial Melusina.

El acceso al discurso académico