



Universidad de
San Andrés

1ra Jornada de proyectos de Investigación

Doctorado en Literatura
Latinoamericana y Crítica Cultural

6 Oct
17 a 21h
Sede Suipacha



“Ranchar con muertos y contar chicas muertas: sobre *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes y reescrituras fantásticas de femicidios”

María Belén Caparrós

“Los muertos no ranchan donde los vivos. Tenés que entender” (Reyes 2019: 11) abre *Cometierra* la primera novela de Dolores Reyes, publicada en 2019. En estas primeras frases se enuncia en una negación prohibitiva cuál será la pulsión que guiará el accionar de la protagonista, una bruja adolescente que come tierra para comunicarse con los muertos, los “otros que querían hablar. Otros que ya se fueron” (Reyes 2019: 11) y resolver así sus desapariciones.

Como si el grito de Antígona retumbara en el conurbano bonaerense, la novela comienza con la puja por un cadáver -el de una madre irremplazable y sin nombre - que ha sido asesinada por un padre que se ha dado a la fuga, abandonando a sus dos hijos con una tía que, más adelante, también se correrá de las responsabilidades de cuidado. En las primeras escenas, la hija insiste en “guardar” a su madre en el hogar y se resiste a asistir al entierro, al que finalmente es arrastrada para ver cómo las pruebas del femicidio se borran en los chismes y las habladurías del barrio y su madre se convierte así en desecho de una comunidad que la depone.

Ahora bien, estas palabras inaugurales también aglutinan la negación de la niña a someter lo que queda de su progenitora al silenciamiento subterráneo y marca el inicio de una disputa con un sistema que determina los modos de representación aceptados y deseables para la sociedad. En el cementerio, *Cometierra* -como la llaman despectivamente los vecinos e incluso su familia- se arrojará al pozo que alojará el féretro, aferrándose a la carne materna sin justicia, reclamando el reconocimiento de una muerte que significa lo inviable e invivible. Como el cuerpo de la señora Ana, la maestra de la escuela, que aparecerá “desnuda, con las piernas abiertas y un poco dobladas para los costados [...] las manos atrás, atadas” (Reyes 2019: 23) en el terreno baldío cercano a un galpón; la de la madre es una corporalidad liminar que es relocalizada en los intersticios de lo que no es posible, de lo que no puede ni será reconocido por la comunidad o la ley; y el cerrar los puños de la hija para atrapar la tierra que la cubre y llevársela a la boca, un grito mudo para que su presencia no sea borrada. El acto de *Cometierra* no es solamente el lamento por una pérdida no reconocida, sino un *ruido* de estreñimiento que reclama la inscripción simbólica de la madre, de aquella que por “carecer de nombre no puede hablar” (Rancière 2010: 38); y la oposición a los ritos, una transgresión a un orden ético y político que insiste en ocultar a las muertas debajo de los azulejos de las cocinas y entre

las cáscaras de papa del tacho de basura, devolviéndolas al terreno privatizado al que pertenecen y retirándolas de la proximidad del espacio público.

Más que instituir memoria en la muerte, el sepelio es una suerte de distorsión en lo que queda de esa vida, un ir “al agujero en una tela que es casi un trapo” (Reyes 2019: 14), un reordenamiento en lo indeterminado y refuerzo de la supuesta excepcionalidad del crimen. La anomia legal se figura en el cadáver de la progenitora, cristalizada en su rol simbólico para siempre, y se significa en la falta de un nombre propio, duplicando un aparato discursivo y jurídico que sepulta la verdadera naturaleza de la muerte y es cómplice de la perpetuación de las violencias que son enterradas junto al cuerpo.

En tal sentido, las primeras frases de la novela son la puesta en texto de un orden político y representacional contra el que el personaje de Reyes se batirá a duelo, una máquina invisible que delimita los contornos culturales de lo humano para desrealizar a los sujetos que escapan de sus pautados engranajes y luego arrojarlos sin ceremonias a la descomposición en los baldíos. Ahora, si bien el basural ha sido siempre en los imaginarios el espacio donde el cuerpo vulnerado se confronta con su irremediable destino, en *Cometierra* se reconvierte en el caldero desde donde disputar el reconocimiento. De ese espacio que simboliza el desamparo y que impone el orden del desecho para quienes allí rondan es del que se alimentará la adolescente de cuerpo mágico para reconfigurar los modos en que los cuerpos pueden aparecer. En la novela de Reyes, la basura que murmulla se desborda y los huesos cobran vida enunciativa en el estómago de la protagonista. Es así como *Cometierra* se opone a la negación infinita y funciona como una figura a partir de la cual poner en escena la emergencia de nuevos actores sociales que, en y por su diferencia, pujan por ocupar el espacio de lo público en nombre de los caídos. La ingesta de tierra marca aquí el desmoronamiento de los límites del baldío como espacialidad imaginaria que delimita, al igual que el matadero, el refuerzo de la distinción irreconciliable entre las vidas eliminables y las vidas a resguardar, y su siniestra animación derivará necesariamente en nuevos modos de subjetivación. Los esfuerzos de *Cometierra* y sus ritos con polvo y barro se alzarán como un alternativa para desarticular las escenificaciones canónicas de las violencias y reinscribir simbólicamente la muerte de aquellas que, como su madre, ya no pueden hablar.

No obstante es un hecho que la víctima de femicidio no puede ocupar una posición en el intercambio discursivo, es decir, asumir un estatuto dialógico desde el que hablar puesto que narrar la propia muerte es imposible, la transmisión de la perspectiva experiencial de las desaparecidas en la voz de la joven bruja y el retorno en sueños de la seño Ana es un revertir fantástico de su condición espectral. En *Cometierra*, las muertas

sí ranchan donde los vivos y con ellas no se puede hacer otra cosa que hablar. En definitiva, la novela de Reyes figura el imposible pero urgente devenir seres de palabra de las víctimas de femicidio que ha comenzado a acontecer en el campo de la ficción argentina contemporánea.

En claro diálogo con los profundos cambios a nivel cultural y social que movilizaron, entre otros, la sanción de la ley contra asesinatos de mujeres relacionados con su género en 2012 y la primera marcha del colectivo #NiUnaMenos en 2015, *Cometierra* es un texto que se enmarca en una constelación literaria en expansión que procura reflexionar en torno a los modos en que la tradición artística supo velar las distribuciones diferenciales del dolor. En todo caso, contra relatos que despedazan las representaciones canónicas del femicidio, aquellos artefactos que silencian las diferencias, que anulan de posturas enunciativas para figurar crípticamente despojamientos de las cualidades de sujeto dentro y fuera de la ficción. Entonces, pareciera ser que los nuevos relatos sobre femicidio invaden como síntoma de un deseo que despabila para arremeter contra ciertos modos de dramatizar desigualdades estructurales y responder afirmativamente a la pregunta de si puede el subalterno hablar en y desde su alteridad. En estas condiciones, el género fantástico se presenta como una herramienta para desgarrar el silenciamiento de las muertas a nivel ficcional y restituir metafóricamente un lugar de habla a partir de la convocación de lo sobrenatural.

En la novela de Dolores Reyes, así como en la obra de Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara y filmes como *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel pueden identificarse propuestas ficcionales profundamente políticas que elaboran condiciones imaginarias de posibilidad de una enunciación fundada en el derecho a la diferencia. Es decir, formas de sustraerse del ámbito de la exclusión y la debilidad a partir de la reconfiguración de la víctima en prueba de una disidencia que es posible y potencialmente afirmativa en su desafío a la autoridad.

No obstante la conjuración de las muertas como recurso literario y político ya había sido esbozada por Selva Almada en *Chicas muertas* (2014), donde la narradora y áter ego de la autora interpela a las mujeres asesinadas en un diálogo espectral y las convoca junto a una tarotista para que retornen de sus criptas baldías, este gesto es más una suerte de reconocimiento en el otro e identificación extra personal fundada en la sororidad, una figuración literaria de las alianzas y redes de cuidado de los colectivos feministas, que un acto discursivo con la eficacia de hacer visible lo invisible -o, más bien, lo invisibilizado- y de recuperar las voces de las que no pudieron dar testimonio. Aquella experiencia y memoria carnal de las *otras* que la autora persigue por interiorizar es

clausurada, sepultada en los baldíos, cubierta de capas de tierra y burocracia, a la espera de los rituales que garanticen su retorno y agenciamiento.

De aquí parte Reyes para gestar una suerte de *spin off* de *Chicas muertas* en clave fantástica, donde la cumbia y el reggaetón conviven con el folklore popular, la umbanda, el Fernet y las tribus urbanas y los cuerpos abyectos se expanden en sinergia con la naturaleza como única posibilidad de justicia. En *Cometierra*, la potencia sobrenatural localizada en el cuerpo sí se consolidará como una herramienta transformadora para instalar el lugar de habla de nuevas corporalidades y subjetividades y así ampliar un imaginario cultural fundado en binarismos que habilitan el sometimiento. Ahora, la narradora y los espectros no solamente comparten la carne y la voz, sino que también los terrores ejercidos sobre sus cuerpos se conectan en la materialidad de la tierra y así se exagera la identificación entre quien investiga y los cuerpos del delito. Hija de una víctima de femicidio, abandonada, sin recursos y marginada de la comunidad barrial, la joven que “parece un bicho y ni siquiera se acomoda el pelo” (Reyes 2019: 11) tiene mucho en común con aquellos cuyas historias y paradero persigue reconstruir para luego resignificar. Tanto en el cuerpo de la que traga tierra como en el de las pibas que desaparecen, una sociedad atravesada por el inconsciente heteropatriarcal capitalista lee un desvío amenazante y un corrimiento de los modos de habitar y aprehender el mundo que, a la vez, lo instituyen. “Si ellos no tenían la culpa, ¿quién? ¿Mi cuerpo? No podía solucionar lo que mi cuerpo veía” se pregunta la joven (Reyes 2019: 50).

Así como *Cometierra* “actúa mal su género” en pos de sus deseos -abandona la escuela como la mayoría de los chicos del barrio pero no por trabajo o estar embarazada como lo indica el libreto social barrial, bebe cerveza con los más grandes, come lo no nutricional y explora el goce sexual-, muchas de las jóvenes que faltan no son protegidas por correrse de las expectativas del ser mujer que, a su vez, se reproducen en el discurso de la ley: “Me imagine a los otros policías diciéndole: «Ya va a volver, seguro se fue con el novio», y me dio bronca de él y de todos” (Reyes 2019: 66).

Ahora, en el caso de la narradora, no solamente hay un corrimiento de las expectativas de lo femenino, sino también de lo humano. Portadora de un cuerpo mágico, *Cometierra* anula las gramáticas corporales e ingiere barro para poner en tela de juicio a los dispositivos de poder que encarnan las desinteresadas fuerzas policiales. La joven bruja, en efecto, aprende a *hacer del saber del cuerpo un poder* para hablar por las que se fueron “enterrando, clavadas, con el agua y el tiempo que dañaban letras, nombres, números de teléfono, que borraban todo menos el dolor” (Reyes 2019: 56). Desafiante, llena su estómago de visiones y se funde en las corrientes dulces del Delta que le

susurran dónde buscar. El de la muchacha es un cuerpo sin límites, en los intersticios de lo vivo y lo inerte, lo humano y lo no-humano; un cuerpo que tampoco tiene nombre, ausencia que, de alguna manera, remite a la horizontalidad de los colectivos feministas en donde desde la discursividad se tiende al plural: con sus acciones, la joven también dice “Vivas nos queremos”.

Fugándose de las máquinas disciplinarias de producción de subjetividad, la historia de *coming of age* en clave fantástica y *feminismo gótico* (Gallego Cuiñas 2020)¹ es sobre todo un aprendizaje de otros modos de habitar el cuerpo que se desprenden de la liberación de un inconsciente que se vacía para ser habitado en sueños por voces imposibles. En el fluir entre cuerpos animados e inanimados que trastocan las coordenadas espacio-temporales, las voces de las desaparecidas dan lugar a una desterritorialización de las subjetividades y habilita el lugar de enunciación de la víctima en una garganta ajena pero que es propia.

Se trata de una transgresión de coordenadas, una re imaginación del mundo y una incitación a su puesta en práctica. La fuerza de la fantasía aquí muestra la “realidad” no como algo que antecede a la existencia del sujeto, sino como un territorio fantasmático que se ha enquistado en la repetición de prácticas culturales y actos de habla que las instituyen y legitiman como naturales. A la hora de embestir contra la tradición para invertir y trascender las categorizaciones de individuos posibles y completar, pero también deconstruir saberes, el fantástico se presenta como un recurso para auxiliar al pensamiento y salirse de las opresivas quimeras del género.

El cadáver que retorna para llevar adelante la narración y los cuerpos monstruosos, en los límites de lo viviente, son personajes conceptuales centrales para repensar la diferencia en su carácter peyorativo. Depositarios de puntos de tensión y ansiedad social, se trata de criaturas que son contestatarias en tanto que figurativamente impulsan desplazamientos de los marcos de referencia culturales. Las corporalidades imposibles que formulan las reescrituras monstruosas del femicidio se presentan como un recurso para el desmantelamiento del *género* como categoría estable y la construcción metafórica

¹ En diálogo implícito con las conceptualizaciones de Glennis Byron acerca del *globalgothic* (2013), en “El feminismo gótico de Mariana Enríquez” (2020) Ana Gallego Cuiñas propone ampliar el término *gótico femenino* acuñado por Ellen Moers en 1976; con el que la autora se refería a escritoras como Ann Radcliffe, Kate Chopin o Charlotte Perkins Gilman “que cultivaban este género como espacio subversivo para mostrar la opresión social y política de la mujer, el encierro en su cuerpo, la marginalización de su trabajo, y la imposibilidad de expresar su libertad sexual” (Gallego Cuiñas 2020: 3-4). Gallego Cuiñas sostiene que Mariana Enríquez “va más allá” y desarrolla una nueva modalidad del gótico para poner “en primer plano la lucha del feminismo contra el capitalismo, dada la imposibilidad de una igualdad de género sin igualdad de clase, a través de un gótico que se abre a interpretaciones más complejas, donde las mujeres y las clases marginales, afantasmadas, devienen peligrosas y portadoras del terror, al ser las más vulnerables y castigadas por el capital” (Gallego Cuiñas 2020: 4). Estos postulados se aplican también a la novela de Reyes, que actualiza los tópicos del género en una clave abiertamente militante y feminista.

de nuevas feminidades que se sustraigan de las dinámicas del abuso. Se trata de ficciones que corroen la carne tirada a la intemperie del basural para fugarse a experiencias colectivas que minen los contornos de lo individual y recobrar así la potencia vital y enunciativa de lo subalterno; que quiebran metafóricamente el dispositivo de la víctima y las fronteras entre lo humano y lo no humano y, en consecuencia, la estabilidad de las identidades y el dispositivo mismo de la *persona*. Entonces: recuperar los cuerpos para volver a deshacerlos y crear nuevos territorios existenciales en los intersticios de lo social. Hacer un *pliegue*, crear una zona de indistinción de continuidad absoluta y pura potencia de vida en su indiferenciación para correrse de las zonas de saber y poder. En los cruces entre política y procedimientos estéticos y narrativos, entre lo esperable y lo imposible, se encuentra el tajo a través del que puede llegar la bocanada de aire subterráneo pero vital; un dobléz donde es posible, necesariamente posible, ser cuerpo y ser cuerpo en y con el otro, un espacio simbólico pero localizado de resistencia y redefinición de las cartografías imaginarias y dominantes.



Bibliografía

Almada, Selva (2019). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Gallego Cuiñas, Ana (2020). “El feminismo gótico de Mariana Enríquez”. En *Latin American Literature Today*. <www.latinamericanliteraturatoday.org.es/>

Reyes, Dolores (2019). *Cometierra*. Buenos Aires: Sigilo.

Rancière, Jacques (2010). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). “¿Puede hablar el subalterno?” en *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39, enero-diciembre, pp. 297-364.



Universidad de
San Andrés

María Belén Caparrós

Profesora en Dirección Cinematográfica por la Universidad del Cine (FUC) y diseñadora multimedia. Ha participado como productora en distintos proyectos audiovisuales independientes. Es parte del equipo de comunicación de la Municipalidad de Vicente López y docente del Departamento de Humanidades de la Universidad de San Andrés (UdeSA), institución en donde cursa el doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural.



Universidad de
San Andrés