

La monstruosidad en el orden de géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante

Monstrosity and gender: Samanta Schweblin and the subversion of the dominant discourse

Silvana Castro Domínguez
CIEEM UBA-FLACSO
(Argentina)
erzebethina@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza el poder de la literatura para subvertir el discurso patriarcal a través de distintos recursos como la parodia, el humor y el cambio de perspectiva narrativa. Para ello, parte del concepto de monstruosidad en relación con el género, teniendo en cuenta que históricamente el cuerpo femenino ha sido definido como el espacio de la carencia, propenso al pecado y la consiguiente caída. Al ser vista siempre a través de una mirada masculina, la mujer no puede autorrepresentarse y queda, por tanto, exiliada del logos. En el siglo XXI, Samanta Schweblin parodia en sus cuentos el discurso patriarcal que ve a la mujer como un monstruo en distintos aspectos: sus excesos, su hibridez, su espectacularidad; subvierte la lógica dominante creando una distancia entre el narrador y el autor implícito que fomenta la disidencia. El artículo desarrolla primero el concepto de monstruosidad en relación con el género y luego analiza cómo se construye la representación del cuerpo femenino/feminizado en los cuentos seleccionados mediante los distintos recursos. Por último, se presentan algunas conclusiones generales, tanto sobre estos textos en particular como sobre el poder subversivo de la literatura.

Palabras clave: monstruosidad, estudios de género, literatura, Schweblin, análisis del discurso.

Abstract

This article seeks to show how literature can subvert the dominant patriarchal view by using different literary devices like parody, humor and change of narrative perspective. It is centered in the concept of the female monstrosity, both as a writer (creator) and as a character, since the images of women were always observed through the eyes of men, which denies her of her own representation. In 21st century, Argentinian writer Samanta Schweblin takes a step back and



shows how the female body is seen by the dominant discourse as ambiguous, deformed or spectacular, three different forms of monstrosity. The article explains first the concept of monstrosity and its relation to gender, and then analyzes three stories published by Schweblin, focusing on the monstrous body, the humor, the violence and the narrative point of view. At the end, there are some general conclusions about the stories and the subversive power of literature.

Keywords: Monstrosity, Gender, Women Studies, Literature, Schweblin.

“La literatura es un modo peligroso y potente de cuestionar las significaciones imperantes en una sociedad”.
Elsa Drucaroff, *Otro logos*.

Introducción

En la literatura de Samanta Schweblin, la intromisión silenciosa de un elemento anormal rompe con la verosimilitud y logra poner en tensión los hilos de lo establecido como “natural” de manera perturbadora.

Tanto en la literatura como en el cine de terror, el silencio ha sido siempre amenazante; desde la Antigüedad nos llega la expresión *horror vacui* para referirnos a la tendencia a no dejar espacios libres, que *otros* puedan ocupar. Incluso Freud en 1919 (2012) lo menciona como un elemento que acentúa la falta/la ausencia y por eso funciona en la ficción como un componente esencial del miedo, creando la atmósfera adecuada para lo perturbador. Es que el silencio es muchas veces *la representación de lo no representado*, lo que no se nombra porque no se quiere ver y ese otro que negamos puede ser leído y entendido en relación con el Orden de Géneros.¹ La literatura, como género discursivo complejo (Bajtín, 1982) se apropia de ese vacío para decir lo que el discurso dominante suprime y resignificarlo.

Con el propósito de analizar cómo en la literatura de Schweblin la aparición insistente de *cuerpos monstruosos*, cuya materialidad *atenta* contra el orden establecido, manifiesta la confrontación con el discurso falo-logocéntrico,² tomaremos tres cuentos incluidos en *Pájaros en la boca* (2018): “Irman”, “La pesada valija de Benavides”³ y “El hombre sirena”. Los textos presentan miradas muy diferentes con soluciones narrativas también diversas, por

¹ Desde la línea teórica propuesta, el orden de géneros, que implica un estrato superior de varones masculinos y un estrato inferior de mujeres y cuerpos feminizados, como agrega Segato en *La guerra contra las mujeres* (2016), es la estructura básica de la desigualdad. Esta visión del otro como un ser diferente y la consecuente jerarquización de esa diferencia repercuten luego en otros órdenes.

² Preferimos usar el término “falo-logocéntrico” en consonancia con lo planteado por Drucaroff (2015), en lugar de otros que podrían funcionar como sinónimos y aparecen usados de esta manera a lo largo del artículo, tales como *discurso patriarcal*, *discurso falocéntrico* o *falogocéntrico*, como propone Derrida, aunando los términos *falocentrismo* y *logocentrismo*. La razón es simple: a diferencia del término corriente (“patriarcal”) que refiere a la estructura social que ubica al varón (*pater familias*) por encima de la mujer, el término *falo-logocéntrico* pone el énfasis en los constructos ideológicos y discursivos que funcionan como pilares de dicha estructura.

³ Publicado por primera vez en *El núcleo del disturbio* (2002).

lo que nos enfocaremos en tres aspectos de especial importancia para el análisis: la construcción de lo femenino como monstruoso (y, por lo tanto, rechazado por el discurso falo-logocéntrico), el manejo del humor y la violencia como catalizadores de la tensión semiótica que provoca el elemento perturbador y el punto de vista narrativo, que es, en definitiva, el que determina en cada caso qué es lo admitido y qué lo negado por el discurso dominante. Para el análisis tomaremos aportes de variada procedencia, pero, sobre todo, la perspectiva de Elsa Drucaroff (2015) que en su libro *Otro logos* presenta no solo una aguda revisión crítica del feminismo de la segunda mitad del siglo XX, sino también una propuesta deconstructiva del logos falocéntrico. De la teoría literaria y el análisis del discurso, además de los ya clásicos conceptos de la narratología de Gerard Genette (1989) y el análisis de las distintas *voces* del texto, que proponen Mijaíl Bajtín (1982) y Wayne Booth (1974), consideraremos el más reciente trabajo de Alejandro Raiter (2003) sobre la construcción del discurso dominante. Este marco nos permitirá pensar la pugna de ideologías y valoraciones que se juega en los cuentos y mostrar el poder subversivo de la literatura, trabajado en este caso desde una perspectiva feminista.

El trabajo está dividido en tres apartados, cada uno de los cuales presenta, primero, una breve conceptualización y, seguidamente, el análisis de los distintos aspectos de cada cuento.

I. Lo monstruoso en la ficción

Los monstruos estuvieron siempre presentes en el imaginario cultural;⁴ desde los mitos precristianos hasta los videojuegos; esto los hace difíciles de definir, ya que trascienden todo tipo de barreras –temporales, espaciales– y esa indefinición es, precisamente, uno de sus elementos esenciales. Román Gubern (1974) da ciertas pautas: son monstruos aquellos que presentan deformidad, desproporción, poderes sobrenaturales, mezcla de especies. También en la *Enciclopedia de literatura gótica* (Snordgrass, 2005), se señalan estas características y se agrega: los monstruos van en contra de la razón, son rebeldes; la ambigüedad de su ser es ominosa: no deberían existir, pero ahí están. Esta paradoja, que también señala Freud (2012), es, en psicoanálisis, el resultado de una *falla* en el mecanismo de *represión*, por lo que su representación en la ficción resulta perturbadora y nos lleva al terreno de lo negado por el logos racional, hoy agregaríamos: falocéntrico.

La hibridez los hace monstruos: muertos/vivos, humanos/animales, la no-pertenencia a una especie o grupo los lleva al aislamiento, los encierra en la otredad, y la distancia los vuelve posibles enemigos, aun cuando su reclusión no fuere buscada sino consecuencia de un rechazo (el hombre elefante, el jorobado de Notre Dame). Esta paradoja está expuesta de un modo crudo en Frankenstein: el hijo abandonado cuya inclinación por el mal surge a partir del rechazo paterno y social. El miedo al Otro nos lleva a atribuirle intenciones funestas, ya que en el pensamiento binario lo diferente es enemigo y, por lo tanto, debe ser dominado o destruido.

⁴ Es pertinente señalar que la figura del *monstruo* en la literatura argentina contemporánea es abordada, entre otros, por Daniel Link (2005), también como figura subversiva. En su análisis, Link retoma principalmente la propuesta de Foucault en *Los anormales*, quien caracteriza al monstruo en relación con la enfermedad. El enfermo es un monstruo (históricamente lo ha sido) porque genera miedo, sobre todo, al contagio. Se podría pensar también en relación con el presente y algunos sucesos de paranoia colectiva en torno al coronavirus.

En este sentido, la monstruosidad se relaciona con el orden de géneros: la diferencia no admite paridad, sino que siempre hay una jerarquía que se traduce en voluntad de dominación. La mujer, como lo excluido, como el cuerpo que materializa la carencia, es terreno de intenciones inciertas, de artes oscuras, de incitación al pecado. Desde Aristóteles, la mujer se sitúa en el polo más bajo de la jerarquía, por su *incompletud* y su útero itinerante; su *impotentia muliebris* la hace poco confiable, su menstruación la vuelve impura.⁵

En *Imaginación monstruosa*, Marie-Hélène Huet (1993) analiza cómo, tanto en la tradición antigua como en la medieval, la culpable de la monstruosidad es ante todo la mujer, ya que el hijo deforme o *anormal* manifiesta en su cuerpo las marcas de la imaginación perversa o caprichosa de la madre. La intervención de la imaginación femenina es, entonces, fuente de transgresión a la norma y es así que las escritoras pueden resultar doblemente monstruosas, pues además de ser mujeres, ocupan un lugar como sujetos tradicionalmente adjudicado a los hombres.

A continuación, analizaremos cómo aparece lo monstruoso en relación con el orden de géneros en los cuentos elegidos de Samanta Schweblin y cómo la autora lo utiliza para denunciar y subvertir el discurso patriarcal.

I.1. Cuerpos monstruosos que irrumpen en los cuentos

En el primer cuento, “Irman”, la historia es sencilla: dos hombres se detienen a tomar algo en un parador en medio de un viaje. Aunque el relato transcurre casi íntegramente dentro de la cantina, el hecho de que comience y termine en el auto crea un ambiente de *road movie* con lo que retoma un tópico de la cultura pop que abre la posibilidad de algo macabro. Hay dos personajes centrales, que son Oliver, *el que maneja*, e Irman, el mesero. El narrador, compañero de viaje, adopta una posición casi de testigo. Ya desde el comienzo, aparece lo *anormal*: es precisamente Irman, que resulta muy “petiso” desde la mirada de los dos hombres *normales* y no llega siquiera a la heladera para servir bebidas a los clientes; es decir, su forma atenta contra su función. Dice el narrador: “Era mucho más petiso de lo que parecía. Creo que yo casi le llevaba tres cabezas” (p. 11).⁶

La estatura del personaje, que lo hace risible, se complementa con su mutismo, que le da apariencia de “imbécil”; pero para los lectores, creemos, no deja de crear un efecto siniestro; precisamente lo que *no dice* es que en la trastienda yace el cadáver de su mujer. Cuando se acerca a la mesa, Irman insinúa algo que no puede poner en palabras:

—Es que... —se limpió la frente con el trapo. El tipo era un *desastre*— mi mujer es la que agarra las cosas de la heladera —dijo.

—¿Y...? —Tuve *ganas de pegarle*.

—Que está en el piso. Se cayó y está...

⁵ La supuesta incapacidad de las mujeres para controlarse, en cualquier terreno, es entendida por los romanos como un signo de su razón inferior y su ligereza moral. “Esto conduce, directamente, a una división ‘natural’ de los roles sociales, y al sometimiento de la mujer al hombre, para el cual queda reservada la acción de la vida pública junto a la obligación de tutelar a la mujer, que [...] ha de permanecer en el ámbito de lo privado, donde sus acciones sean fácilmente controlables y de una menor trascendencia, reduciéndose su rol social a la reproducción, conservación y cuidado del grupo familiar” (Díaz López, 2016).

⁶ Todas las citas de los cuentos están tomadas de Schweblin, 2018.

- ¿Cómo que en el piso? —lo interrumpió Oliver.
 —Y, no sé. No sé —repitió levantando los hombros, las palmas de las manos hacia arriba.
 —¿Dónde está? —dijo Oliver. El tipo señaló la cocina. (10)⁷

En este sentido, el relato opone la semiosis (discurso) en que lo ausente es la muerte y, por extensión, la mujer, con la no-semiosis: el cadáver desbordante, desplomado en el piso de la cocina.⁸ La descripción misma que el narrador nos da del cuerpo instala lo femenino en el terreno de lo monstruoso: parece “una bestia marina” (hibridez), es demasiado grande y pesada como para moverla (desproporción); no se sabe en un comienzo si está viva o muerta (ambigüedad). La mujer/monstruo atrae: es la mezcla de fascinación/repugnancia que, para Julia Kristeva (1982), es propia de lo abyecto. Cuando la indeterminación se resuelve en el relato (la mujer está efectivamente muerta), lo monstruoso desaparece del discurso; esta represión implica un *retorno a la normalidad*. Los viajeros toman gaseosas de la heladera y salen; Irman coloca un banco sobre las piernas de la mujer abyecta para ver si de ese modo logra su objetivo: alcanzar la heladera. El cadáver ha dejado de ser perturbador para los personajes (aunque pueda seguir siéndolo para los lectores) y en esta *naturalización* radica lo verdaderamente ominoso, que no es lo que el discurso dominante señala como monstruoso, sino lo que niega.

Así, el cuento trabaja con los discursos consolidados por el falo-logocentrismo y muestra cómo la mujer queda del lado de lo no dicho: la muerta importa menos que el almuerzo que ya no es capaz de preparar. Lo monstruoso, sin embargo, sí se dice, aparece en esa misma negación que busca acallararlo: mudo para el narrador, pero elocuente para los lectores.

En “La pesada valija de Benavides”, lo monstruoso se instala en la lectura desde la primera línea, pero pronto es subvertido. Benavides asesina a su mujer y mete el cadáver en una maleta. Sin culpa, entendiendo que su crimen está justificado (“*Sabe* que pocos comprenderán las razones [de su asesinato]”, p. 135), se dirige a la casa del doctor Corrales, para mostrarle lo que lleva con él. Tanto desde el contexto de producción (Argentina, 2010), como desde el de recepción, el momento en que lo leemos, la temática de los feminicidios es una referencia obligada, lo que nos lleva como lectores a asociar a Benavides con un *monstruo*. Pero dentro del orden patriarcal, Benavides no es el otro ni es suprimido del discurso: lo monstruoso es el cuerpo (muerto) de la mujer y esto produce una primera ruptura entre el *lector implícito* y el logos que el protagonista representa.⁹ En el plano de la historia, el monstruo es el cadáver; la imposibilidad de semiotizarlo se pone en evidencia en el primer diálogo que Benavides sostiene con Corrales:

- Doctor, tengo que hablar con usted, en privado.
 —Dígame, Benavides, acá estamos en confianza...
 —Decirle no es problema, doctor. Lo que pasa es que... —Benavides mira su valija— pasa que tengo que *mostrarle* algo. (136-137)

⁷ Las bastardillas en las citas son, en todos los casos, nuestras.

⁸ Si bien todo en un cuento es discurso y por lo tanto semiosis, a los fines del análisis entramos en el pacto de lectura y aceptamos la *realidad* propuesta por la autora.

⁹ Siguiendo a Booth (1974), el lector implícito reúne a su vez la presunción de un cierto tipo de lector (lector modelo) y el posicionamiento (o visión de mundo) que el texto lo lleva a tomar. En este sentido, podemos decir que la obra “moldea” al lector.

La palabra *monstrum*, en latín, refería en sus comienzos a un prodigio en cuanto admonición o advertencia por parte de los dioses. Etimológicamente, por tanto, se relaciona con la familia de los verbos *monere* (ad-monición), pero también *monstrare*. Es significativo entonces que el cuerpo femenino sea aquello que no se puede decir, pero sí mostrar y se corresponde con el orden patriarcal, en el que la mujer es negada como sujeto, pero exhibida como objeto (Lacan lo legitima desde el logos falocéntrico: el hombre *tiene* el falo, la mujer *es* el falo).¹⁰ Es esta última vertiente la que el relato explota: cuando finalmente el doctor ve el contenido de la valija, se asombra (*prodigio*) y decide montar una *exhibición*. Como en un desfile de fenómenos, el cuerpo monstruoso no resulta repelente, sino atractivo. Si la mujer es un “objeto de deseo”, el cadáver (de *cadere*: caer) es un objeto *caído*, *abyectado*, y se constituye por tanto como un tercero. Volvemos a Kristeva (1982):

... el Otro deja de manejar los tres polos del triángulo donde se sustenta la homogeneidad subjetiva, y deja caer al objeto en un *real abominable, inaccesible salvo a través del goce*. En este sentido, se lo goza. Violentamente y con dolor. (9)¹¹

En el cuento, el cadáver femenino genera un goce “estético” tanto en el doctor como en un numeroso público, mientras que el asesino es elevado a la categoría de “artista”. A diferencia de lo que pasaba en “Irman”, aquí la mujer muerta sí entra en el discurso, porque sigue siendo funcional, explotable.

En “El hombre sirena”, en cambio, nos encontramos con un cuerpo monstruoso completamente diferente: se trata, como refiere el título, de un híbrido: mitad hombre, mitad pez. Esta ambigüedad rompe también con el Orden de Géneros, ya que, al no tener pene, el cuerpo masculino cae en el terreno de la carencia y quiebra la jerarquía patriarcal. Podríamos incluso decir que se trata de un cuerpo trifásico, pues la sirena es símbolo de la “doble naturaleza femenina”: la amable y virginal/la malvada seductora. Para Cirlot (1992), la mitad humana de la sirena representa lo superior, la docilidad, la belleza; mientras que la mitad animal, inferior, representa el instinto, lo salvaje. En conclusión, simboliza a un tiempo “lo inferior en la mujer y a la mujer como lo inferior” (p. 415). Estas dos ideas de lo femenino están presentes tanto en la mitología y religión (Medea y Penélope, María y Eva) como en la literatura medieval y renacentista (Ginebra y Morgana, Cordelia y Lady Macbeth) y, como señala Nina Auerbach (1982), permanecen en la literatura moderna (Mme. de Tourvel y la marquesa de Merteuil en *Las relaciones peligrosas*). La sirena es un monstruo, por su hibridez, pero también por su ambigüedad femenina. Ya en la mitología griega (*La Iliada*), ya en la germánica (Lorelei), son además un obstáculo en el avance de los héroes (hombres).

Este monstruo mitológico aparece complejizado en el cuento en la figura de un hombre que trabaja en el puerto, sirena de la mitad para abajo. El hecho de que sea un hombre sirena y no un tritón (hombre-pezu) implica necesariamente la presencia de las tres identidades: masculina, femenina y animal. Sin embargo, lo femenino comparte la parte baja con el animal, mientras que el hombre ocupa la parte superior: “Tardo en reconocerlo,

¹⁰ “Tal es la mujer detrás de su velo: es la ausencia de pene la que la hace falo, objeto del deseo” (Lacan, 2009, p. 785).

¹¹ La traducción es de Nicolás Rosa. En la versión en inglés, se aclara: “*It follows that jouissance alone causes the abject to exist as such*”.

en entender qué es exactamente, tan hombre de la cintura para arriba, tan sirena de la cintura para abajo” (p. 99).

¿Qué lugar ocupa lo femenino exactamente en ese cuerpo? La protagonista se siente inmediatamente atraída por este personaje, pero debe *reprimir su instinto* a causa de la vigilancia masculina: el tano, dueño del bar, la está observando, por lo que debe disimular y salir con tranquilidad. Cuando se acerque, se producirá una escena que continúa la inversión de roles, a la vez que refiere a otra realidad femenina, presente en el imaginario del lector: el acoso callejero o “levante”. El *sireno*, sin embargo, tiene una actitud relajada, nada insistente, pese a que maneja todos los códigos verbales y no verbales de la situación. Esto infantiliza a la protagonista que adopta la pose de una nena, sujetando el bolso con las dos manos y respondiéndole obedientemente. El lugar de lo femenino, entonces, no está en lo físico (hombre/pez), pero podría estar en la ausencia de pene que lo hace no amenazador y le permite a ella acercarse sin temor, o bien, liberando su instinto, que frente a un hombre (el tano) tenía que reprimir.

II. Catalizadores del horror: el humor y la violencia

En su artículo de 1919, Sigmund Freud (2012) analiza cómo los mismos elementos pueden resultar o no inquietantes en un relato de ficción, de acuerdo con distintas variables. Una de ellas es el verosímil literario: lo que en el cuento maravilloso resulta lógico, descoloca en un relato ambientado en la contemporaneidad (Gregor Samsa se despierta convertido en alimaña);¹² otra es el humor: no resulta perturbador el torpe fantasma de Canterville. En los cuentos de Schweblin, este último recurso se presenta en formas diversas como la ironía o la parodia, pero no siempre contribuye, como en la literatura del siglo XIX, simplemente a atenuar el horror, sino que tensiona los hilos que lo entretienen. En el otro extremo está la violencia, que aparece ocasionalmente en escena y la mayor parte del tiempo permanece agazapada. En estos relatos hay una tensión continua entre estos dos polos, ya que se insertan elementos ominosos y se los salpica por momentos de un humor oscuro que distiende, pero también puede aumentar la violencia simbólica del relato. Esto va variando el ritmo, por momentos suave, por momentos vertiginoso, acentuando en definitiva su efecto perturbador.

II.1. Distintos usos del humor en los cuentos

En “Irman”, el camarero es descrito de manera grotesca; su altura, que parece ir disminuyendo a medida que avanza el relato, resulta cómica para los dos hombres a través de cuyos ojos leemos la historia: “Miré a Oliver, sonreía; yo tenía demasiada sed como para reírme” (p. 9). La forma *desorientada* de actuar del camarero provoca la risa de Oliver; se crea así un marco ameno que contrasta con lo que va a venir en el relato y acentúa más que atenúa su horror. A diferencia del terror clásico que presenta los indicios y la ambientación

¹² La palabra que utiliza Kafka es “Ungeziefer”, que se usa en alemán para identificar cualquier tipo de plaga doméstica (hormigas, termitas, ácaros, pero también ratas). Consideramos que un término adecuado podría ser “alimaña” –aunque en las traducciones se suele usar “insecto”, “cucaracha” o “escarabajo”– porque el autor prefirió dejarlo en la ambigüedad, lo que acentúa, en consonancia con lo expuesto en este trabajo, su monstruosidad.

propicia para la aparición del elemento ominoso, aquí aparece *fuera de lugar*, desplazado, en consecuencia, en su función. Precisamente, cuando el presunto cadáver se haga presente en toda su magnitud ante los ojos del narrador y, por lo tanto, de los nuestros, vemos un cuerpo de mujer enorme *con un cucharón en la mano*.

El manto de humor negro está construido a partir del juego de imágenes y símbolos: la escasa estatura del hombre lo hace ver desvalido y es, a su vez, leída como un signo de su escasa virilidad; la “bestia marina”, que yace en la *cocina*, tiene un *cucharón* en la mano: dos atributos que remiten en el discurso patriarcal al *lugar* de la mujer. Estos toques de humor hacen que el *relato* sea menos siniestro, aunque el horror sobrevuela en la *historia*.

Los personajes, en cambio, utilizan el humor para negar lo monstruoso. Cuando salen de la cocina, tras ver el cadáver, de mejor talante ahora, ya que han tomado (robado) gaseosas, comentan entre bromas la posibilidad de que el “pobre tipo” haya asesinado a “la gorda”. Ante los pedidos insistentes de Oliver, Irman responde que necesita pensar y llega la réplica: “No necesita pensar, lo que necesita es un metro más de altura” (p. 13).

Aquí el humor toma la forma de violencia y restituye el orden de géneros: por un lado, los “hombres”; por el otro, Irman: desorientado, pequeño, *femenino*. Como afirma Rita Segato (2003), el patriarcado se ordena en torno a dos ejes: uno vertical (varón – mujer) y uno horizontal, entre pares (varones); es, por lo tanto, una estructura de relaciones jerárquicamente ordenadas. Esto significa que los roles que asigna (tradicionalmente: “varón”/“mujer”) pueden ser ejercidos por personas independientemente de su biología.

En “La pesada valija de Benavides”, el humor se articula de dos maneras: por un lado, en la elección del verosímil; por otro, en la relación con el contexto, tanto de producción como de recepción, que es a su vez tematizado por los personajes. En ambos casos, la autora juega con las expectativas del lector. En el primer aspecto, el comienzo del relato es sórdido, por lo que el viraje hacia lo absurdo es totalmente inesperado y produce un efecto de extrañamiento. De esta manera *desnaturaliza* lo que, en el primer cuento analizado, el discurso dominante buscaba naturalizar: el cadáver femenino.

Precisamente ese absurdo está íntimamente imbricado con la segunda cuestión: la relación con el contexto en un doble sentido.¹³ La autora sabe que en el universo del lector, además de los feminicidios, están muy presentes los relatos mediáticos sobre ellos, por lo que la exhibición del cadáver como obra de arte parodia, ante todo, la cobertura amarillista que suele hacerse de los crímenes. Schweblin usa este procedimiento para atacar el discurso de los medios como uno de los pilares sobre los que se construye el discurso dominante (Raiter, 2003), específicamente, en el tema de los feminicidios: ocultando al perpetrador, exhibiendo a la víctima tanto en su cuerpo como en su intimidad. Entonces el humor no solo destaca, son también, denuncia y, por lo tanto, subvierte.

En “El hombre sirena”, el humor está puesto en la descripción del personaje “monstruoso”, por lo que no refuerza lo perturbador; al contrario, es un recurso que atenúa, distrae. Precisamente, su no ser monstruoso –o no estar visto de esa manera en el relato– tiene que ver con el contraste que genera, por un lado, la idea de sirena –ya como monstruo, ya como ser maravilloso– y un recio marino de cuerpo bien torneado. Cuando ella se acerca, no esperamos que el monstruo la salude con un: “¿Qué hace una morocha tan

¹³ Un guiño especial al contexto de recepción parece hacerlo Donorio, curador de la exposición, quien desde su primera aparición, insiste en la importancia de contextualizar la obra.

sola en el muelle?” (p. 72) y otras frases coloquiales que concuerdan, sin embargo, con su postura:

Quando me ve se cruza de brazos –las manos bajo las axilas, los pulgares hacia arriba–, y sonrío. Me parece un gesto demasiado canchero para un hombre sirena y *me arrepiento* de estar caminando hacia él con tanta seguridad, con tantas ganas de hablarle, y me *siento estúpida*. Pero *ya es tarde* para volver. (99)

Este acercamiento, sin duda, parodia otra escena literaria, que es la de Ulises atado a un poste para resistir la tentación del canto de las sirenas. La protagonista no tiene esa templanza (recordemos la *impotentia muliebris*) y avanza irreflexivamente hacia el *sireno*, hasta que *ya es tarde*. Este, sin embargo, resulta ser un personaje agradable, del que ella en pocos minutos se enamora; aunque sabe que no *debe* decírselo aún, sino que primero *debe* haber un período de noviazgo (otro discurso social parodiado).

Como vemos, una serie de recursos humorísticos como la exageración, el absurdo, la parodia, la ironía, catalizan la monstruosidad, pero también retoman y subvierten discursos consensuados.

II.2. Violencia patriarcal

En las citas de “Irman”, hemos resaltado palabras que tienen que ver con el modelo de virilidad que propone el discurso falo-logocéntrico: activo, violento, dominante, insensible. Dos veces surge la amenaza de violencia por parte de los hombres “normales” al camarero: primero, cuando Irman no se anima a poner en palabras la muerte, el narrador confiesa “tuve ganas de pegarle” (p. 10); segundo, cuando intentan mover el cadáver, lee en Oliver las ganas de “cagarlo a trompadas” (p. 11). El camarero, como vimos, no entra en ese modelo de masculinidad: es apocado, hace un trabajo que en el orden patriarcal se asocia con lo femenino (limpia, sirve la comida): es un híbrido. Incluso su apariencia lo instala de comienzo en el lado de lo excluido (por a-normal) e *incita* a la violencia. Esta va *in crescendo* hasta concretarse en el episodio final: Irman le ofrece a Oliver contratarlo. Hace una referencia al manejo del dinero, a su camioneta. Si la materialidad del cadáver no llegó a inmutarlo; lo simbólico del discurso del mesero, lo saca de quicio. Sobre todo, lo ofenden las referencias al *dinero* y la *camioneta*, dos símbolos que en el orden patriarcal son atributos del varón, así como el cucharón lo era de la mujer. Esta lectura se ve reforzada por la necesidad de Irman de ir en busca de un suplemento fálico (la escopeta) para restituir su masculinidad.

Antes de retirarse, Oliver roba una caja con lo que cree son las ganancias del local. La sorpresa final es que esa caja contiene, entre otras cosas, nada menos que poesía; el mal camarero es quizás un buen poeta. No lo sabemos, porque Irman desaparece del discurso, mientras los amigos se lamentan por no haber ido a una parrilla libre.

A diferencia de lo que sucede en “Irman”, en “La pesada valija de Benavides” se reproducen los dos ejes de la estructura patriarcal que menciona Segato (2003): el horizontal (paridad) y el vertical (superioridad). Sin embargo, al igual que en el primer cuento, el conflicto no surge en el eje vertical, ya que además de la muerta, objeto de goce *estético*, los demás personajes femeninos son las dóciles sirvientas del Dr. Corrales; la tensión vuelve a darse en el eje de pares. Al comienzo del relato los tres hombres parecen llevarse bien. Pero cuando Benavides entiende que Corrales y Donorio pretenden exhibir el

cadáver, lo siente como un robo. Benavides no está loco, sabe hasta cierto punto que lo que hizo no está bien visto y pretende ocultarlo, aunque no se arrepiente (“Cree que las puñaladas sobre su mujer fueron justas”, p. 135), pero considera que su mujer le sigue perteneciendo. Es por eso que grita una y otra vez “¡Yo la maté!”, aun cuando nadie interpreta sus palabras como un pedido de restitución de su masculinidad: la confesión del asesinato es oída como un reclamo de derechos de autor por el Dr. Corrales y como una metáfora por el público.¹⁴

En la disputa por el objeto (cuerpo de la mujer): Benavides asume que este le pertenece como un hecho natural, del orden de lo que Raiter (2003) llamara *sentido común*. Sus oponentes “roban” el cadáver para explotarlo comercialmente. Es decir que desde la lógica de los personajes (falo-logocentrismo), aun muerta la mujer, es una posesión, un objeto de goce o explotación. Por supuesto que Benavides lleva en este combate las de perder y termina perdiendo la razón (logos) para la que el feminicidio no era algo objetable, pero sí el *delito* que se presenta en el eje de pares.

En “El hombre sirena” hay tres mundos bien diferenciados: el de lo femenino, al que pertenecen la protagonista y su madre (ambas “locas” e “independientes”, no sabemos si hay una relación causal entre ambas); el de los hombres, en el que están Daniel y, brevemente, su amigo, el tano, y el del hombre sirena (híbrido). Quedémonos con lo masculino.

Antes marcamos que la protagonista se siente vigilada en el comienzo, por lo que debe disimular. En ese mismo párrafo, cuando quiere irse: “El tano se acerca para *ver que todo esté bien*, insiste en que *debo* quedarme, que Daniel ya debe estar por llegar, que *debo* esperar” (p. 99). La masculinidad parece estar asociada a la vigilancia. Nótese que el verbo “deber” cuando se refiere a la mujer tiene sentido de obligación; cuando se refiere al hombre, de posibilidad. Esta asociación de lo masculino y el control permanece cuando ella está hablando con el hombre sirena. A decir de la protagonista, el problema es su hermano, siempre queriendo controlar todo y corriendo de aquí para allá: “Está todo el día pensando de dónde va a sacar dinero para pagar esto, de dónde para lo otro. Todo el tiempo queriendo saber qué estoy haciendo, dónde voy a estar, con quién” (p. 101). La mujer se compara con su madre (“somos mujeres independientes”, p. 101) y a su hermano con su padre (“¿Por qué tengo que soportar un papá-hermano si papá está muerto?”, p. 101). La conversación sobre Daniel continúa con otras marcas patriarcales (le alquila una casa, habla con los vecinos para ver en qué anda, quiere contratarle una mucama que la controle) hasta que este llega en su auto y ella *sale corriendo* a su encuentro. Daniel dice que habían quedado en encontrarse en su casa y ella *sabe* que no es así, pero *no lo contradice*. Luego le quiere hablar y él la toma del brazo “con esa *actitud paternal* que tanto me enerva” (p. 103). Ella afirma que quiere quedarse con el hombre sirena, pero él le abre la puerta del auto, ella sube y parten. Como veíamos en “Irman”, el mundo de los hombres (al que el *sireno* no pertenece, aunque comparta algunos códigos) parece estar signado, por el trabajo, el auto, la plata; pero en este caso además se destaca una visión patriarcal de las mujeres que deben ser cuidadas y rigurosamente controladas.

¹⁴ Vemos de nuevo cómo la literatura explora, en este caso, las causas de la violencia y llega a una posible conclusión a la que también llega Segato (2003): el destinatario del crimen de género no es siempre la víctima, sino otro hombre ante quien se busca “demostrar” virilidad. En este caso, vemos que Benavides no quiere ser visto como “artista”, sino como asesino; aunque sus palabras son significantes vacíos.

III. La cuestión del punto de vista

Si tomamos como primera característica que determina la monstruosidad su anormalidad, es claro que lo que la define es también un punto de vista: hay un discurso hegemónico que determina qué es lo normal y qué es lo diferente y, por lo tanto, peligroso. Este Otro puede ser aniquilado mediante la dominación (conquista, sumisión), la destrucción material (asesinato, sacrificio) o mediante la anulación en el discurso: lo que no se dice, no es real y, por lo tanto, no amenaza. Esta última variante se enlaza con la creencia ancestral en el valor mágico de la palabra, que es un tópico en cuentos maravillosos y fantásticos, en que la simple pronunciación de una fórmula puede provocar la apertura de la cueva de Alí Babá o la aparición de un monstruo como el Caramelero.¹⁵

En el caso de Schweblin, como vimos en el punto anterior, la monstruosidad está atada a lo no dicho, pero ¿desde qué punto de vista? En el orden de géneros, tenemos en principio dos discursos: el fallo-logocéntrico o patriarcal y el feminista, en cuya línea se inscriben posteriormente otras disidencias, como la teoría *queer*. La literatura se apropia de los distintos discursos que circulan en la sociedad, a partir de los que va construyendo voces que no solo reproducen posturas ideológicas, sino que también las ponen en tensión, las hacen discutir o las subvierten. La organización de los puntos de vista está dada a partir de una voz central narradora que a su vez focaliza en uno o varios personajes. Para dar un ejemplo claro de cómo la elección de esa voz incide en la concepción de *monstruoso* podemos referirnos a dos relatos de la misma autora: “Cuarenta centímetros cuadrados” y “Un hombre sin suerte” (*Siete casas vacías*, Schweblin, 2015), ambos narrados por sus protagonistas femeninas. En el primero, una mujer de clase media es abordada en una estación de subte por un mendigo que tiene muñones en lugar de piernas. En este caso, la situación es perturbadora desde la perspectiva de la narradora, pero posiblemente no lo sería si tomáramos la del mendigo. El segundo ejemplo que proponemos presenta otra complejidad. En “Un hombre sin suerte”, una nena de ocho años que está sola en la sala de espera de un hospital es abordada por un extraño, un hombre adulto que la lleva *a comprar una bombacha*. En este caso lo monstruoso no es *dicho/concebido* por ninguno de los personajes, pero prevalece en la lectura, es sembrado directamente en la mente del lector por la interacción del hombre adulto (amenazador) con la nena (posible víctima) y reforzado por la aparición de la palabra “bombacha”.

III.1. Quién mira y desde qué lugar

En cada uno de los tres cuentos que estamos analizando, el punto de vista se construye de manera diferente, ya que los narradores varían en su posicionamiento en relación con el discurso dominante. Veamos entonces cómo el cambio de perspectiva se cruza en cada uno de ellos con el orden de géneros y produce distintas percepciones de lo monstruoso.

¹⁵ El poder de la palabra lo encontramos también hoy en día en prácticas que lo racionalizan, desde la meditación hasta el psicoanálisis. Pero el discurso tiene también el poder de oprimir: es, por ejemplo, el del golpeador que culpa a su mujer (“mirá lo que me hiciste hacer”) o el de la gobernadora que afirma que “nadie que nace en la pobreza hoy en Argentina llega a la Universidad” (el ejemplo, como es de conocimiento público, está tomado de la ex gobernadora de la provincia de Buenos Aires, María Eugenia Vidal: <https://www.youtube.com/watch?v=sgaw4ybbB64>).

En cuanto a “Irman”, el narrador interno (*homodieético*) podría considerarse testigo, puesto que la trama es mayormente llevada adelante por Oliver e Irman. Es decir que el punto de vista desde el que accedemos a la historia es el de un personaje secundario, varón, que observa, pero a la vez juzga, supone, aprueba (o desaprueba): la perspectiva tomada es, en principio, la del discurso dominante, del que la mujer está prácticamente ausente. Como vimos en el análisis, la mujer pasa del terreno de lo no dicho (las vacilaciones de Irman), a la representación concreta material como cadáver y otra vez a la exclusión del discurso. Desde el punto de vista del narrador, lo monstruoso es el cuerpo de la mujer (ver II.1), no el hecho de que esté muerta –asesinada o no–; también Irman encarna la monstruosidad en tanto su cuerpo es desproporcionadamente pequeño, poco viril, ambiguo. El narrador no censura ni la violencia ni la burla, ni el robo ni el asesinato; es más, estos cuatro signos no aparecen en el discurso, pertenecen a lo *no dicho*. En cuanto al cadáver, hay un momento de curiosidad morbosa, fugaz, pero la muerte de la mujer solo es significativa en tanto le impide cumplir con su función en la jerarquía patriarcal, esto es, servir. La particularidad del narrador que propone Schweblin es que, como testigo, transita desde una posición de complicidad con Oliver, hasta un distanciamiento que, si bien no se traduce en la confrontación, abre resquicios para el disenso mediante la vacilación: en un comienzo es partícipe de las burlas a Irman; sobre el final, le pide a Oliver abandonar el parador y evita una posible escena de violencia.

Un concepto que puede ser útil en el análisis es el de *autor implícito* que propone Wayne Booth (1974):

Incluso la novela en la que no hay narrador dramatizado crea una imagen implícita de un autor que está tras las bambalinas, ya sea como director de la función, como marionetista, o como un Dios indiferente, arrojándose las uñas en silencio. (143)

Para Booth, el autor implícito puede verse con claridad cuando el narrador está en primera persona y hay una voz interna al texto que se separa de las opiniones o juicios del primero. Por ejemplo, cuando la historia está narrada desde el punto de vista del asesino o cuando el narrador es *poco confiable*. Consideramos que en un cuento como “Irman”, en que la perspectiva está dada por un narrador masculino que mira y evalúa desde el discurso falológico, podemos hablar de un narrador *poco confiable* y encontrar, por consiguiente, espacios en que se filtre ese “segundo yo” del autor que dialoga, en palabras de Booth, con el narrador, los personajes, el lector y puede tanto identificarse como oponerse a ellos.

En definitiva, el autor implícito crea un margen para la decodificación del texto; en “Irman”, este distanciamiento se ve en la explicitación de acciones que no hacen avanzar la trama y funcionan, por lo tanto, a nivel indicial: la indiferencia ante la mujer muerta, el robo de las gaseosas, la descripción del cadáver. A su vez, la posición del narrador testigo que se va alejando poco a poco de la visión patriarcal refuerza esta lectura.

Pensar el problema de la focalización desde la perspectiva de género implica, retomando a Genette, separar *historia* (*histoire*) de *relato* (*récit*), esto es, diferenciar *qué* se cuenta de *cómo* se lo cuenta. En efecto, cualquier *historia* se ve afectada por el punto de vista del narrador, que determina en última instancia no solo el desarrollo, sino también la *significatividad* del suceso narrado. Esto se puede ver al pensar los cambios que se operarían si, por ejemplo, la voz narrativa fuera externa (*heterodieética*) y tomara una perspectiva feminista: en ese caso, el cuestionamiento al discurso patriarcal sería explícito. Schweblin

elige otro camino, y es la distancia entre autor implícito y narrador la que nos permite decodificar ese disenso.

En “La pesada valija de Benavides” sí nos encontramos con un narrador heterodiegético, que toma el punto de vista del protagonista. La reproducción del discurso patriarcal es clara: el feminicidio puede estar justificado, el cuerpo femenino es una posesión del marido o un espectáculo. La separación entre narrador y focalización en el protagonista, le permite a la autora trabajar de una manera más espaciada entre los discursos: el del relato (contrahegemónico), el del protagonista (dominante) y el de los “antagonistas” (mediático); esta polifonía da lugar también a la participación del lector implícito al que se refería Booth.

En el texto, la pugna de voces está marcada, en el caso de Benavides, por el empleo del estilo indirecto: el narrador se diferencia del discurso dominante que encarna el protagonista mediante verbos como “cree” o “sabe” que explicitan esa distancia, por ejemplo, en el caso ya visto de la página 135: “*sabe que* pocos comprenderán...”. Es interesante ver que ese discurso nunca traspasa los límites del “pensamiento” del personaje o, como mencionamos antes, del “sentido común”: el fallo-logocentrismo no ve la necesidad de explicitar sus “razones”. Así, cuando el conflicto transita desde un asesinato (que en rigor no se presenta como conflicto para los personajes, sino solo para el lector implícito) hasta un robo (ahora sí conflictivo, entre “los medios” y “el autor”), Benavides certifica que, en su discurso, el crimen de género está dentro del orden de lo “normal”, lo que vuelve a marcar el distanciamiento entre narrador y protagonista. La mujer no es un sujeto, sino una posesión, es el terreno en que se juega el conflicto entre varones, con lo que la autora actualiza otra de las “voces” de la literatura, el *drama de honor*: si en la tradición literaria el conflicto estaba entre un hombre (dueño) y otro (perpetrador) por el daño de una posesión (mujer), aquí el daño ni siquiera es conflicto, sino que la disputa se da solo por la posesión.¹⁶ Otra vez el silencio que recubre (y descubre) lo perturbador.

El relato muestra además la perspectiva del discurso mediático. Esto se da casi siempre mediante el estilo directo, es decir que la diferencia de voces se marca a través de signos muy tajantes, como los guiones. Sin embargo, hay una parte en que el narrador focaliza en el personaje de Donorio, es la primera vez que este ve el cadáver:

... *Qué es la violencia si no es esto mismo que presenciamos ahora*, piensa Donorio, y un escalofrío trepa de sus piernas a la nuca, *la violencia reproducida frente a sus ojos, la violencia en su estado más primitivo. Salvaje. Puede olerse, tocarse. Fresca e intacta a la espera de una respuesta de sus espectadores.* (144)

En este fragmento, que escenificaría el principio del conflicto (robo), el narrador mira el cadáver femenino desde la perspectiva de los medios: es algo espectacular y por consiguiente redituable. La distancia entre el decir del narrador y el del personaje, que por momentos se hace muy cercana, marca la tensión y también el doble discurso mediático, en concordancia con lo expuesto también por Rita Segato en la Feria del Libro de Neuquén 2019: se censura al feminicida, pero también se lo difunde, lo cual lo empodera. Esto se invierte en el caso de

¹⁶ En la tradición literaria en general, llegando hasta el Romanticismo, la violación de la mujer es una afrenta contra el varón que la posee (padre, hermano, marido, novio), por eso se la considera una cuestión de *honor* (masculino). Rita Segato (2003) explica que, para que pueda entenderse como crimen *contra* la mujer, esta tiene que ser considerada legalmente un sujeto, por lo tanto, el concepto mismo de “violación” es reciente en términos históricos.

Benavides, que termina “desquiciado” viendo que su crimen no es entendido como tal (todo el tiempo está repitiendo *ustedes no entienden, yo la maté*).

El caso de “El hombre sirena” es en muchos aspectos particular. En primer lugar, está narrado por su protagonista y presenta una visión femenina, en oposición a los otros dos cuentos, lo que conlleva la pregunta de si se trata de una mujer sometida por el logos patriarcal o que tiene algún problema mental que justifique la situación de control vista en el apartado anterior. Esto ubica el relato en el terreno de lo *extraño*, es decir, dado que el narrador es poco confiable, no podemos determinar si efectivamente hay un hombre sirena en el muelle (ningún otro personaje lo registra) o es un producto de su imaginación. No hay indicios en el texto más que de la conducta anómala de la protagonista, que podría ser leída de las dos maneras: como marca de una alteración mental, ya que ella misma se compara con su madre a quien define como “loca”, o como marca de sometimiento al hermano paternal y patriarcal. Lo cierto es que cuando está con el hombre sirena, ella es capaz de expresar su malestar ante la conducta de Daniel y su deseo de independencia, pero cuando lo ve, muestra *su lado obediente*, en lo que se asemeja al personaje mitológico del título: aún la *doble naturaleza* de la mujer. Podemos decir entonces que, además de una mirada femenina sobre el logos hegemónico, este cuento, a diferencia de los otros, presenta los elementos para una autocrítica como mujeres: detectar las conductas patriarcales que podemos tener instaladas, las contradicciones entre lo semiótico (discurso) y lo no semiótico (acción), ya que como dice Drucaroff (2015), son las dos caras de la misma moneda: ambas son formas de legitimar el orden de géneros y de perpetuarlo.

Conclusiones

Como se desprende del análisis realizado, en los cuentos de Schweblin se cruzan lo monstruoso con el orden de géneros para subvertir el discurso dominante. Frente a un logos falocéntrico que los niega, los cuerpos excéntricos aparecen en toda su materialidad y desautomatizan la percepción del lector. La ausencia total de violencia por parte de estos cuerpos, marginados en universos ficcionales signados por la enfermedad, la locura, la muerte, nos ayuda a entender en qué sentido son amenazantes: amenazan el orden establecido, en este caso, el de géneros. En su estudio sobre la animalidad, incluido en *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari (1987) ven en lo *anomal* aquello que tiene la potencialidad de convertirse y, por lo tanto, superar las barreras que impone la definición como delimitación (que es su sentido etimológico). No poder *colocarse* es resistirse a la clasificación, a la etiqueta jerárquica que impone el discurso hegemónico. Ya sea como híbrido o desde la ambigüedad genérica, los monstruos se presentan en la literatura como formas que desafían esas convenciones y, por lo tanto, ponen en riesgo el *statu quo*.

En los cuentos que trabajamos, los cuerpos monstruosos se mueven por los bordes de diferentes maneras. En el caso de “Irman”, el cuerpo desmesurado de la mujer, muestra la paradoja de una rebosante materialidad negada, suprimida, por el discurso falologocéntrico. Al no existir la mujer, el orden de géneros es restituido dentro del eje de pares y el mesero, feminizado, recibe las burlas, órdenes, agresiones de los hombres “normales”. “La pesada valija de Benavides”, por su parte, retoma el tema de los feminicidios y mediante un narrador heterodiegético que focaliza mayormente en el asesino, pero también en el “curador”, opone el híbrido cadáver femenino/obra de arte al discurso mediático que

encubre (silencia) al asesino para convertir la violencia de género y su culminación, el feminicidio brutal, en un espectáculo que alimenta la morbosidad del "público". En "El hombre sirena", el monstruo es visto solamente por la mujer y también negado por los otros personajes. A su vez la ambigüedad femenina, retomada en el símbolo de la sirena y *conquistada* por el hombre, se espeja en la conducta de la protagonista, de *ideas* independientes, pero *conducta* sumisa. En el caso de la mujer, el silencio no está en las palabras, sino en el accionar, lo que lleva al lector a enfrentar la contradicción que muchas veces se presenta entre acciones y palabras y a pensar en la necesidad de actuar el discurso.

Ya en 1981, Rosemary Jackson (1986) definía al género fantástico como subversivo por amenazar las leyes de "la realidad", lo que equivale a decir: el constructo discursivo hegemónico. Schweblin continúa en esa línea, pero, sin necesidad de la máscara genérica, enfrenta directamente en estos cuentos lo monstruoso con el discurso falo-logocéntrico. Despojado de artilugios, el horror no se dice: se muestra.

El lenguaje, los discursos, la literatura, no *reflejan* la sociedad, sino que la construyen y actúan sobre ella. En los textos de Schweblin vemos una lucha de voces que implica posturas ideológicas que pueden ser leídas de diferentes maneras según la época, el lugar e incluso el punto de vista del lector. Ese entramado discursivo, desde nuestra lectura, pone en escena la lucha de géneros, pero a su vez toma una posición y lleva al lector a compartirla mediante la reflexión y los espacios que crea para que se involucre. Esos huecos no "están", sino que son contruidos hábilmente por la autora a través de contradicciones y violencias, humores y agresiones, distancias entre autor implícito y narrador, ecos de literaturas pasadas, parodia de discursos sociales, elipsis.

Así vemos que los textos no son armas, sino campos de batalla, que crean (y no *recrean*) la realidad, que no puede entenderse como algo separado del lenguaje, de las ideologías. En este sentido, la literatura es un terreno fecundo para la construcción y deconstrucción no solo de discursos, sino también de mundos, ya que permite cuestionamientos silenciosos y silenciados por el orden imperante.

Referencias bibliográficas

- Auerbach, N. (1982). *Woman and the demon*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bajtín, M. (1982). El problema de los géneros discursivos. En: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, pp. 248-293.
- Booth, W. (1974). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). 1730: Becoming-intense, becoming-animal, becoming-imperceptible. En: Deleuze, G. y F. Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 232-309.
- Díaz López, L. (2016). "Vicios y defectos de la mujer en la literatura romana: la impotentia muliebris". *Nova et Vetera*, 2(13). Disponible en: <https://www.urosario.edu.co/revista-nova-et-vetera/Inicio/Cultura/Vicios-y-defectos-de-la-mujer-en-la-literatura-rom/>.
- Drucaroff, E. (2015). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.

- Freud, S. (2012). *Das Unheimliche*. Europäischer Literaturvlg. Disponible en: https://www.istitutosvizzero.it/wp-content/uploads/2018/09/ISR_StudioRoma_Freud_DE.pdf.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gubern, R. et al. (1974). *Las raíces del miedo*. Antropología del cine de terror. Barcelona: Tusquets.
- Huet, M. (1993). *Monstrous imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1989). Freud: hemilich/ unheimlich, l'inquiétante étrangeté. En: *Étrangers à nous-mêmes*. París: Fayard, pp. 269-271.
- Lacan, J. (2009). *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*. En: *Escritos 2*. Madrid: Siglo XXI, pp. 755-788.
- Link, D. (2005). *Monstruos*. En: *Clases. Literatura y Disidencia*. Buenos Aires: Norma, pp. 160-172.
- LMN [LMNNeuquenArg] (07/09/2019). "Rita Segato: 'Los femicidios se repiten porque se muestran como un espectáculo'" [archivo de video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sU0J28QFFyk>.
- Patterson Parrack, J. (2004). "Figuraciones Monstruosas de la identidad femenina en la novela española del siglo XX". *Actas XV Congreso AIH*, vol. III. México. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_025.pdf.
- Raiter, A. (2003). *Lenguaje y sentido común. Las bases para la formación del discurso dominante*. Buenos Aires: Biblos.
- Schweblin, S. (2015). *Siete casas vacías*. Buenos Aires: Páginas de Espuma.
- Schweblin, S. (2018). *Pájaros en la Boca y otros cuentos*. Buenos Aires: Random House.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: UNQ.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Traficantes de Sueños.
- Snordgrass, M. (2005). *Encyclopedia of gothic literature*. Nueva York: Facts On File, Inc.
- Vázquez Rocca, A. (2012). "Foucault: Los anormales, una genealogía de lo monstruoso. Apuntes para una historiografía de la locura". *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 34(2). Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/download/40745/39064>.