



***Diecinueve garras y un pájaro oscuro* de Agustina Bazterrica. Los sujetos femeninos en el fantástico**

***Diecinueve garras y un pájaro oscuro* by Agustina Bazterrica.
Female Subjects in the Fantastic**

Quimey Juliá*

Recibido: 31/07/2024 | Aceptado: 01/12/2024

Resumen

En este trabajo analizamos los relatos de género fantástico "Las cajas de Unamuno" y "Roberto", pertenecientes al libro *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020) de la escritora argentina contemporánea Agustina Bazterrica. Nuestro objetivo es destacar la extrema imbricación que se produce en ambos cuentos entre el género fantástico y la permutación de los roles asignados socioculturalmente a los sujetos femeninos. En particular, postulamos que en estas ficciones se evidencia un trastocamiento del rol tradicional concedido a las mujeres, en el cual se subvierte el orden heterocispatriarcal. Para examinar la especificidad del fantástico en esta mutación, ubicamos los relatos dentro del fantástico latinoamericano, según lo caracteriza María Negroni (2015), a la vez que recuperamos su concepción de este género como forma de resistencia a la razón y al sentido común, opuesta al *status quo*. En línea con su potencial desestabilizador, rescatamos (aunque con importantes diferencias) ciertas teorizaciones sobre el "fantástico femenino" o "feminista". Asimismo, afirmamos que el trastocamiento de los sujetos femeninos se evidencia a través de la articulación de dos ejes principales: la sexualidad y la violencia. Para abordarlos, nos valemos especialmente de conceptualizaciones que forman parte de la teoría feminista, como las reflexiones de Gayle Rubin (1989 [1984]), Judith Butler (2007 [1990]) y Rita Segato (2003).

Palabras clave: Agustina Bazterrica, fantástico, feminismo, sexualidad, violencia.

Abstract

In this paper, we analyze the fantastic short stories "Las cajas de Unamuno" and "Roberto" from the book *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020) by contemporary Argentine author Agustina Bazterrica. Our objective is to highlight the profound interconnection between the fantastic genre and the permutation of roles socioculturally assigned to female individuals in both stories. In particular, we argue that, in these narratives, there is a disruption of the traditional role granted to women, in which the heterocispatriarchal order is subverted. To examine the specificity of the fantastic in this mutation, we situate the stories within Latin American fantastic literature,

* Argentina. Licenciada en Artes de la Escritura por la Universidad Nacional de las Artes. Investigadora en la misma institución y doctoranda en la Universidad de Buenos Aires. E-mail: quimeyjulia@gmail.com

as characterized by María Negroni (2015), while recovering her conception of this genre as a form of resistance to reason and common sense, opposing the *status quo*. In line with its destabilizing potential, we draw on (although with significant differences) certain theories about “feminine” or “feminist” fantastic literature. Additionally, we assert that the disruption of female subjects is evident through the articulation of two main axes: sexuality and violence. To address these themes, we rely especially on conceptualizations from feminist theory, such as the reflections of Gayle Rubin (1989 [1984]), Judith Butler (2007 [1990]) and Rita Segato (2003).

Keywords: Agustina Bazterrica, fantastic, feminism, sexuality, violence.

Diecinueve garras y un pájaro oscuro (2020) es un libro de cuentos de la escritora argentina contemporánea Agustina Bazterrica, que contiene numerosos relatos de género fantástico. En ellos, se observa una construcción particular de los sujetos femeninos, que permite un apartamiento de los roles tradicionales impuestos por el heterocispatriarcado. Este alejamiento está íntimamente relacionado con el género fantástico y se puede evidenciar desde dos ejes: la sexualidad y la violencia (inseparables del concepto de “género”, como veremos más adelante). Si bien estos tópicos también se presentan en otros relatos de este libro, circunscribiremos nuestro análisis a los dos primeros: “Las cajas de Unamuno” y “Roberto”. Nuestra elección se debe a que, en ambos, el vínculo entre el fantástico y la construcción de los sujetos femeninos es especialmente estrecho y permite visualizarlo desde diferentes perspectivas, aspecto que ampliaremos durante el trabajo.

El artículo se encuentra dividido en cinco partes. En la primera, revisamos el posicionamiento de estas ficciones en el fantástico latinoamericano, valiéndonos de las conceptualizaciones de María Negroni y destacando el modo en que este género produce una inestabilidad que propicia un nuevo espacio para los sujetos femeninos. Además, hacemos una breve mención al realismo literario, clave para el abordaje de los relatos. En el segundo apartado, presentamos un recorrido y un distanciamiento del “fantástico femenino”, corriente iniciada por Anne Richter, y la propuesta posterior de un “fantástico feminista”, relectura de David Roas sobre Gloria Alpini. En tercer lugar, abordamos teorizaciones de los dos conceptos que, en su articulación, evidencian esta nueva modalidad: la sexualidad y la violencia. Para el primero, consideramos los postulados postestructuralistas de Gayle Rubin y Judith Butler. En relación con la violencia, recuperamos las conceptualizaciones de Johan Galtung y Rita Segato. En la cuarta parte, nos abocamos al análisis de los cuentos que conforman nuestro corpus, retomando los conceptos expuestos previamente. En el último apartado, presentamos las consideraciones finales, proponiendo un posible punto de partida para futuras investigaciones.

El poder subversivo del género fantástico

La definición canónica del fantástico es la de Tzvetan Todorov (1982 [1970]), que hace hincapié en la idea de “vacilación”: fenómeno extraño con el que se topa un personaje que puede ser explicado por causas naturales o sobrenaturales. La posibilidad de vacilación entre estas dos modalidades explicativas es la que genera el efecto fantástico.

Asimismo, disponemos de actualizaciones del concepto que en ocasiones contemplan las transformaciones en las nuevas narrativas y cuestionan o reformulan esta conceptualización —Alazraki (1990), Barrenechea (1957), Bessière (1974), Campa (2008) y otros—. Entre ellas, se encuentra la de Rosemary Jackson (2001 [1981]), quien afirma que el fantástico es una excelente forma de oposición social subversiva que contrarresta la ideología hegemónica del momento histórico en el que surge: se trata del deseo por algo excluido del orden cultural, más específicamente, de todo lo que se opone al orden capitalista y heterocispatriarcal. En una línea similar, se ubica la relectura contemporánea de María Negroni, de la que nos valdremos en este trabajo.

En su libro de ensayos titulado *Galería fantástica* (2015), Negroni reflexiona sobre el fantástico latinoamericano, presentándolo como una continuidad y reelaboración del gótico: “En ese corpus afiebrado están contenidos, en efecto, todos los motivos y obsesiones que harán del fantástico latinoamericano una nueva forma de resistencia a las cárceles de la razón y del sentido común” (157). El fantástico latinoamericano se opone a la “moral soleada (y petrificante) del *status quo*” (159). Si bien el recorte no está explicitado, las ficciones a las que se hace referencia a lo largo de los ensayos pertenecen a escritoras latinoamericanas del siglo XX, con exponentes como Felisberto Hernández, Carlos Fuentes, Silvina Ocampo o Julio Cortázar. Sin embargo, la serie de motivos que enumera nos permite vislumbrar una continuidad de esta corriente en los relatos de nuestro corpus. Desde esta perspectiva, en “Las cajas de Unamuno”, podemos rastrear diversas recurrencias del fantástico latinoamericano: la existencia de un triángulo amoroso y “las víctimas de amor” (165); la creación de un doble ficcional para llevar a cabo la fantasía; dos personajes que se convierten en muñecas o maniqués; el “desmoronamiento de toda frontera entre realidad y ficción” (196). En “Roberto”, hay una intromisión abrupta de lo sexual en la vida de la niña, que hallamos vinculada con el conejo, animal que aparece en algunas ficciones latinoamericanas del género fantástico y que Negroni relaciona, como ya veremos, con la reproducción.

Finalmente, hacemos una breve caracterización del realismo literario, que nos resulta imprescindible para analizar el viraje que ocurre desde este género hacia el fantástico en “Las cajas de Unamuno”. El realismo surgió en el siglo XIX como reacción contra el Romanticismo, con exponentes como Balzac y Stendhal. Las características definitorias del realismo de ese siglo son: la observación y descripción precisa de la realidad, una ubicación próxima de los hechos, estilo sencillo y sobrio, frecuente propósito de crítica social y política, y predilección por la novela (Moreno, 2007). En el contexto argentino, el realismo de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX ocupó un lugar central en el canon, en

un intento de representar la realidad mediante la descripción de los problemas sociales de la época (...) El intento de otros autores (Macedonio Fernández y Borges, principalmente) por salir de esa literatura produjo nuevos modos de expresión, vistos en ese momento como reaccionarios: la literatura fantástica estaba convirtiéndose, así, en una respuesta categórica a los usos y abusos de los autores “serios” o solemnes (Macedo Rodríguez, 2013: 249).

Las relecturas contemporáneas del realismo argentino de lxs autorxs Martín Kohan, Graciela Speranza, Nora Avaro y Analía Capdevila complejizan las definiciones tradicionales (Contreras, 2006). Sin embargo, en “Las cajas de Unamuno”, veremos cómo este género se presenta de una forma fugaz y obstinadamente tradicional, en un afán mimético representativo. El “momento realista” del relato tiene una corta duración: la narración vira hacia el fantástico con rapidez, pareciendo replicar el choque, antes citado, entre el fantástico y el realismo en la Argentina de los inicios del siglo XX.

¿Existe un fantástico femenino o feminista?

Tal como indica Rosemary Jackson, hubo una postergación constante del fantástico por parte de la crítica, que lo suele considerar una adhesión a la locura, la irracionalidad o el narcisismo, contrapuesto a las “prácticas más humanas y civilizadas de la literatura «realista»” (2001 [1981]: 142). Esta caracterización, sumada al potencial subversivo (también destacado por Jackson) condujo, en parte, a diversas teorizaciones sobre la existencia de un “fantástico femenino”. Diferentes críticxs de esta corriente —Armitt (1992), Farnetti (1997), Jiménez Corretjer (2001), etc.—, iniciada por Anne Richter (1977), sostienen que las escritoras, debido a su condición de mujer, pueden apropiarse de la literatura fantástica para subvertir el sistema tradicional. Estas visiones suelen ser deudoras del esencialismo: se asume la existencia de una esencia femenina, vinculada con ciertos valores, como la irracionalidad, la locura, el contacto con la naturaleza y lo instintivo. En este sentido, Armitt y Corretjer, entre otrxs, consideran la literatura fantástica escrita por mujeres como un acto transgresor, tanto contra el sistema patriarcal como contra los propios límites de la lógica, en la medida en que permite a las escritoras apropiarse de figuras fantásticas como instrumentos feministas (Roas, 2020: 3).

Otro aporte diferente es el de Gloria Alpini (2009), que hace una apreciación de la posición biopolítica subjetiva de las mujeres. David Roas redefine a esta corriente como “fantástico feminista”, cuyo objetivo es subvertir la sumisión tradicional de las mujeres y las formas en que sus experiencias e identidades han sido representadas. En esta modalidad, hay una ‘poetics of perversity’ (“poética de la perversidad”): los personajes femeninos se “pervierten”, lo que los conduce a formas de pensar o comportarse que son consideradas “incorrectas”. Esto significa negarse a identificar a las mujeres con las figuras femeninas creadas por el imaginario masculino, subvirtiendo los valores normativos.

El “fantástico femenino” o “feminista” tiene, entonces, teorizaciones valiosas para reflexionar sobre la imbricación entre el género fantástico y el trastocamiento de los sujetos femeninos. Sin embargo, el problema es, a nuestro entender, el posicionamiento del género de las escritoras en un lugar central para su análisis. Consideramos que este no explica la conjunción del fantástico con la transformación de los sujetos femeninos. En efecto, en obras escritas por hombres (Jorge Consiglio, Iosi Havilio, etc.) también se observan transformaciones similares. En consecuencia, nuestro interés radica en indagar en la construcción de los personajes femeninos en el género fantástico, independientemente de la figura autoral. Por tal motivo, en nuestro análisis, colocaremos en primer plano a los personajes de los dos relatos, sin aludir al género de su autora.

Conceptualizaciones sobre la sexualidad y la violencia

Para abordar la noción de “sexualidad”, recurriremos a dos teóricas: Gayle Rubin y Judith Butler, ambas de corte postestructuralista. Gayle Rubin (1989 [1984]) es la primera crítica que plantea la necesidad de distinguir los ámbitos de problematización de género y sexualidad, postulando que esta última no es reducible ni comprensible en términos de clase, grupo étnico o género. Así, introduce el concepto de sistema de sexo/género, proceso por el cual se transforma a machos y hembras humanxs en hombres y mujeres sociales adaptadxs a la división de roles que la sociedad pauta. Aunque su teoría tiene la limitación de mantener la dicotomía naturaleza/cultura que fundamenta la distinción sexo/género, nos resulta productiva en tanto visibiliza la existencia de un sistema jerárquico de valoración sexual, en cuya cima solo se encuentran lxs heterosexuales reproductorxs casadxs. A medida que se desciende en la pirámide, la respetabilidad de las prácticas es menor. Este modelo asume la teoría del dominó del peligro sexual: “La frontera parece levantarse entre el orden sexual y el caos, y es una expresión del temor de que si se le permite a algo cruzarla, la barrera levantada contra el sexo peligroso se derrumbará y ocurrirá alguna catástrofe inimaginable” (Rubin, 1989 [1984]: 22).

Judith Butler (2007 [1990]) pulveriza la dicotomía naturaleza/cultura, presente en autorxs como Rubin, al afirmar que el género no es a la cultura lo que el sexo a la naturaleza, sino que se trata del medio discursivo y cultural mediante el cual un “sexo natural” se produce y establece como prediscursivo (previo a lo cultural). La concepción del sexo como perteneciente al ámbito de la naturaleza y el género como su expresión socio-cultural externa son efectos de la sexualidad como régimen normativo (Córdoba, 2005), ya que conlleva la naturalización de la heterosexualidad (por ejemplo, el género femenino es consecuencia del sexo hembra). Para la autora, no hay nada fuera de la construcción de género, no existen elementos de la realidad que escapen al proceso de significación humano. Aquí, el género se concibe como performativo, en tanto es el productor de la ilusión de una esencia natural: “no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas «expresiones» que, al parecer, son resultado de ésta” (Butler, 2007 [1990]: 85). Esta noción de performatividad tiene su origen en las conceptualizaciones de John Austin (1962), que distingue tres tipos de actos que pueden llevarse a cabo con palabras: locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios. Como destaca Femenías (2003), “a Butler le interesa el acto *perlocucionario*, según el cual *decir* es igual a *hacer*. Donde ‘decir algo’ es producir efectos y consecuencias en los sentimientos, los pensamientos o las acciones de uno mismo o de los otros” (114). La importancia que Butler le otorga a esta noción reside en “la fuerza o el poder que estos actos tienen sobre otros individuos y sobre el mismo hablante y, sobre todo, su capacidad de producir cambios y transformaciones intencionales” (114). No obstante, para Butler, no se puede entender la performatividad en el sentido estricto de un acto perlocucionario, ya que se concluiría que lxs individuxs poseemos la capacidad de crear o determinar disposiciones, solamente a través de la enunciación. La autora agrega a las nociones de Austin la idea de que la performatividad opera como iteración, retomando el concepto de Jacques Derrida (1998 [1972]), para quien “la capacidad de hacer de las palabras viene dada por una cadena de reiteraciones, es decir, por una citación autoreferencial constante de determinadas fórmulas, lo cual permite solidificarlas en el tiempo” (Núñez, 2020: 65), otorgándoles capacidades perlocucionarias. Butler añade que, al tratarse de una operación

repetitiva, ritualizada, existe la posibilidad de reinscribir nuevos significados. Además, incorpora la idea de que lo que se dice no puede ser separado de la fuerza del cuerpo. “Se trata, por lo tanto, de un acto corporal. Si todo acto de habla se realiza corporalmente, no sólo se comunica lo que se dice sino que el cuerpo constituye un instrumento retórico privilegiado de la expresión” (Femenías, 2003:115). Mediante la performance, que, como vimos, se basa en la iteración, se producen géneros inteligibles (varón y mujer). Cuando falla la inteligibilidad (como en las prácticas *drag queen*, que ponen en evidencia el carácter construido de la construcción performativa de sexo y género), se produce una desnaturalización, visibilizándose la construcción.

En cuanto al concepto de violencia, es destacable la categorización de Johan Galtung (1995), que la divide en tres manifestaciones: directa, estructural y cultural. La violencia directa puede ser física y/o verbal, y es la más fácil de identificar; la estructural se presenta en situaciones que ponen en evidencia un poder desigual (como la explotación, discriminación, marginación o dominación); la cultural se compone de las ideas, actitudes y razonamientos que legitiman, justifican y promueven la violencia en sus formas directa o estructural (Espinar y Mateo, 2007).

En este trabajo, nuestro mayor interés radica en la violencia de género, ya que impacta de forma directa en los sujetos femeninos que analizamos. En este sentido, nos centraremos en las reflexiones de Rita Segato (2003). Al igual que en las corrientes postestructuralistas que retomamos, sus postulados se basan en la idea de que no existe una identidad esencial femenina o masculina. El patriarcado —tomando el concepto de Kate Millett (1995 [1969])—, a través de sus normas, pautas, instituciones y discursos socioculturales, generiza los cuerpos y las subjetividades. La violencia de género proviene de esta estructura heterocispatriarcal y es sostenida y renovada de manera permanente por la “violencia moral”, que es “invisible” y legitimada por los hábitos y la moral de los gestos, discursos y comportamientos. Tal como explica Segato en *Las estructuras elementales de la violencia* (2003), el concepto de “violencia moral” tiene sus orígenes en Francia, durante los comienzos del siglo XIX, aunque solamente vinculada con la violación. Durante el XX, esta noción se amplió y complejizó, pasando a referirse a la pérdida de autonomía en un sentido más abarcativo. Sin embargo, la autora remarca el menosprecio y la falta de una conceptualización cuidadosa de la “violencia moral” (o “psicológica”, que ella menciona como sinónimo, aunque prefiere el término “moral”). Segato se ocupa de llenar ese vacío, ahondando en esta noción y recalcando su vital importancia. Abarca “todo aquello que envuelve agresión emocional, aunque no sea ni consciente ni deliberada [...] Y es importante enfatizar que este tipo de violencia puede muchas veces ocurrir sin ninguna agresión verbal, manifestándose exclusivamente con gestos, actitudes, miradas” (115). Esta constituye, de hecho, el principal y más eficiente mecanismo de control y opresión social por su sutileza —“se disemina difusamente e imprime un carácter jerárquico a los menores e imperceptibles gestos de las rutinas domésticas” (114)—, su legitimación por los valores morales religiosos y familiares, y su validación social, que le posibilita operar en silencio, ya que carecemos de palabras para nombrarla y denunciarla (Losada, 2022).

Los sujetos femeninos en los relatos fantásticos de Agustina Bazterrica

“Las cajas de Unamuno”

En el comienzo del primer relato del volumen, “Las cajas de Unamuno”, el conductor del taxi define a la protagonista desde el habla, primero llamándola “señora” (5) y después “linda” (5). Estas etiquetas, lejos de ser simples denominaciones, ubican a la mujer en dos lugares diferentes: “señora” implica un alejamiento de lo erótico y un señalamiento de edad, mientras que “linda” es un juicio de valor corporal. Ambas generan reacciones en la protagonista, que se ofende y no responde en el primer caso, y se desconcierta en el segundo. Aquí se refuerzan los dos géneros inteligibles (el varón y la mujer). Retomando a Butler, el lenguaje no es un medio o descripción de los hechos, sino que, mediante su carácter iterativo, “instituye un sujeto [...]”. No se trata de un acto singular o de un acontecimiento, sino de una producción ritualizada, de una reiteración ritual bajo y mediante ciertas condiciones de prohibición y de tabú” (Femenías, 2003: 115). Los actos, gestos y deseos producen la ilusión de una sustancia masculina o femenina. Aquí, las denominaciones “señora” y “linda” colocan a los dos personajes (el chofer y la pasajera) dentro de esa clasificación. De esta manera, la mujer queda localizada en el lugar de objeto pasivo del deseo, mientras que el hombre ocupa el rol activo, que denomina y posiciona a la mujer. En sí mismo, esto representa una muestra de “violencia moral”, al reforzarse la alteridad de la mujer, que no tiene manera de reaccionar ante la incomodidad que le genera el trato. En palabras de Rita Segato, las muestras de sexismo automático (es decir, los pequeños gestos y acciones sexistas que se realizan sin reflexionar en la cotidianidad), que son una forma de “violencia moral”, “no dependen de la intervención de la conciencia discursiva de sus actores y responden a la reproducción maquinal de la costumbre, amparada en una moral que ya no se revisa” (117). La intención del taxista no es ser violento; sus palabras son automatismos, repetidos de forma diaria. Sin embargo, en ellos radica una enorme violencia.

Si seguimos avanzando en el relato, al empezar a observar el vehículo con atención, a la narradora le fastidia el orden calculado del taxi, que tiene todo lo esperable (un cenicero limpio, un cartel, un chupete, un perro en miniatura). El conductor tampoco sale del estándar, salvo por su nombre (Pablo Unamuno). Hasta aquí, no hay nada que desestabilice la inteligibilidad.

No obstante, cuando la protagonista descubre sus uñas pulidas y recortadas con prolijidad, algo se resquebraja: hay una desnaturalización del hombre, que cambia totalmente la forma que la narradora tiene de percibirlo. Para ella, este hallazgo implica que Unamuno oculta algo, posee una mente superior. Si Butler destacaba que lo llamativo de las prácticas *drag queen* es que exhiben, en su teatralización, el carácter construido de las nociones de género, aquí esta pequeña dislocación produce algo similar con lo masculino. Además, la operación se literaliza: a partir de este punto del relato, la narradora comienza a ficcionalizar la vida del conductor (es decir, le sobreimprime una nueva construcción). Así, imagina que se trata de un asesino serial, llevando al extremo y erotizando una de las características socialmente asociadas a lo masculino: la violencia, en este caso, de tipo directo (Galtung, 1995). Esta situación conlleva dos cambios en la dinámica entre los personajes. Primero, hay una permutación de los roles: la mujer pasa de ser definida desde el lenguaje por el hombre a ubicarlo en su propia construcción. Segundo, en este corrimiento de los roles establecidos, se evidencia el deseo sexual de la protagonista, que se superpone al hombre real.

En cierto punto, el conductor interrumpe la fantasía de la mujer al hacerle una pregunta, en la que de nuevo utiliza el término “linda” (7). Aunque la reenvía a su rol socialmente aceptado, algo ya está roto. La evidencia de la fractura vuelve a estar en las uñas: ella se mira las suyas, que son largas y descuidadas. El regreso a las uñas desequilibra una vez más las inteligibilidades de género, ya que las posiciones están invertidas (el hombre tiene las suyas cuidadas y pulidas, se preocupa por su cuerpo trabajado, mientras que la mujer es negligente en la apariencia). La narradora se siente enojada, molesta por el regreso a la realidad. Sin embargo, como ya destacamos, este es momentáneo. Instantes más tarde, la fantasía sexual parece materializarse cuando, al pagar, la mujer se encuentra con una confirmación de la realidad de su ensoñación: los objetos que imaginó como pertenecientes al asesino están en el vehículo. Esto, sumado a la risa del conductor, desemboca en su pedido de que se la lleve. Las fronteras entre el orden sexual y el caos, en términos de Rubin, están rotas y no hay vuelta atrás. Su deseo masoquista de ser secuestrada y asesinada coincide con lo más bajo de la jerarquía propuesta por esta autora: el sexo anormal, antinatural, dañino, pecaminoso y “extravagante” (21). La barrera levantada contra el sexo peligroso se derrumba y el final nos da la certeza de que ocurrirá alguna catástrofe inimaginable.

En el plano de los géneros literarios, el movimiento es el mismo. Podemos pensar que, al inicio, el *status quo* del heterocispatriarcado se encuentra en su máxima vigencia. Con esta idea, nos referimos, especialmente, a la iteración de gestos, palabras y actitudes que contribuyen a consolidar la inteligibilidad de los géneros, el binarismo y la normalización de la “violencia moral”. Hasta aquí, nos enmarcamos en el realismo más tradicional, con varias de las características que señalamos sobre sus comienzos: la observación y descripción precisa de la realidad (se menciona el nombre de las calles, el recorrido y la descripción del taxi, entre otros), una ubicación próxima de los hechos, un estilo sencillo y sobrio.

A partir de la observación sobre las uñas, se produce un enrarecimiento en el relato, cuando la historia de la mujer sobre el conductor (al parecer imaginaria) se empieza a superponer con la realidad. La narradora imprime en los objetos descritos (en un principio, de forma realista) lo que ella imagina: la pulsera es de la primera de sus víctimas; el chupete, una distracción para las pasajeras; el perro, la ilusión de una existencia trivial. Cuando la voz del conductor interrumpe su fantasía, el relato parece encauzarse nuevamente en el género realista, pero solo por un momento. En el final, hay una deriva hacia el género fantástico con la supuesta materialización del deseo de la protagonista. Al igual que lo que sucedía con la aparición del fantástico argentino como reacción ante la literatura canónica realista, aquí este género viene a resquebrajar el *status quo* heterocispatriarcal. Rastreando algunos motivos que Negroni señala en ficciones del fantástico latinoamericano, se produce una escenificación de la persecución de una realidad alternativa, donde realidad y ficción se entrecruzan. Esta coincide con la “pesadilla del deseo” (170), que la autora observa en relatos como “Las Hortensias”, de Felisberto Hernández. Podemos, entonces, observar una “fascinación por un mundo hecho a la medida de las fantasías menos aceptables” (195). Así, es destacable cómo el rompimiento de la inteligibilidad genérica (Butler) y el deseo masoquista (Rubin) se superponen con el corrimiento del *status quo* y “el latido punzante de la lujuria” (196) que Negroni advierte como herencia gótica del fantástico. Además, cuando la protagonista imprime su ficción en la realidad de Unamuno, imaginando que es

un asesino serial y así ubicándolo dentro de su propia construcción, el hombre deviene un mero maniquí o muñeca. Esta figura es uno de las principales recurrencias del fantástico latinoamericano que destaca la autora. En este caso, Unamuno, bajo el dominio de la narradora, se revela como los “turistas” de la isla de Morel, “meros maniquíes reducidos a reiterar eternamente la misma acción falsa y ontológicamente innecesaria que alguien ha ‘escrito’ para ellos” (Negroni, 2015 [2009]: 191). El taxista está condenado a la acción iterativa de secuestrar y asesinar mujeres, siguiendo un ritual particular, elegido por la mujer.

Por todo lo mencionado anteriormente, podemos afirmar que el género fantástico posibilita la permutación de los roles socialmente aceptados de la mujer, o lo contrario: el trastocamiento del sujeto femenino desestabiliza el relato, tornándolo fantástico. Esta indiscernibilidad evidencia el fuerte lazo entre ambos, que puede unirse en la propuesta de Alpini de que el “fantástico femenino” (o “feminista”, en palabras de Roas) implica una “poética de la perversidad”: hay una “perversión” de la protagonista, que la conduce a formas de pensar consideradas “incorrectas”, y esto conlleva un corrimiento del imaginario masculino.

Sin embargo, si bien el corrimiento del relato posibilita una permutación de los roles, no se llega a producir una verdadera ruptura. Parecería que el sujeto femenino no puede librarse completamente del orden heterocispatriarcal, ya que su sexualidad se desenvuelve desde los aspectos más radicalmente negativos de este sistema. La primera víctima del conductor, Amanda, es el segundo maniquí del relato: en efecto, esta mujer no puede moverse ni hablar, tratándose del doble ficcional que la protagonista crea para concretar su fantasía. Mediante su construcción, se presenta otro elemento al que alude Negroni: el triángulo amoroso entre Amanda, Unamuno y la narradora. El secuestro se describe con detalle: Unamuno trata a Amanda con sumo cuidado, la peina, perfuma, desnuda y trabaja sus uñas con dedicación. Según imagina la protagonista, ella “Supo que iba a morir de una manera extraña e inútil, pero no pudo evitar sentir que era la correcta, porque era cuidada, placentera, detenida, apacible. Unamuno le hizo sentir una libertad serena, una frescura nítida” (7). El chofer la reduce al lugar de objeto, uno que se trata con veneración pero que no puede alcanzar el estatus de sujeto. Amanda acepta esta violencia, que tiene la característica de corresponder con su manifestación “moral” (Segato). Aquí hay un cuerpo desnudo, expuesto a la mirada y el control masculinos. El hombre imprime su deseo en esa materia pasiva y la hace coincidir con el modelo de belleza heteronormativo. Este se visualiza especialmente en las uñas, elemento que, como ya vimos, es central en el relato: Unamuno, “Desnudo, le limó las uñas, las acarició, le recortó las cutículas, le sacó el esmalte, las limpió con agua tibia, las besó, les colocó una capa de reforzador, les puso crema con olor a menta, masajeó las manos, las puso sobre una toalla limpia y les aplicó dos capas de esmalte rojo” (7). Después de la muerte de la mujer, él le recorta las uñas y se las guarda en una caja, como trofeo de su crimen. Si bien se trata de un acto de violencia evidente, consideramos que se enmarca en la variante “moral”, ya que la falta de una manifestación directa hace que Amanda no pueda percibir este acto como brutal. Por ello, carece de conceptos para nombrarlo como negativo. No obstante, paradójicamente, esta expresión “moral” de la violencia deja de ser invisible por lo extremo de la situación: no podemos olvidarnos de que se trata de un asesino serial, que termina asesinando a la mujer, lo cual nos conduce al extremo de la violencia directa.

Butler afirma que las normas de género son violentas y permiten explicar el paso a la violencia explícita cuando el género no es inteligible en un individuo. A su vez, Segato afirma que “la normalidad del sistema es una normalidad violenta, que depende de la desmoralización cotidiana de los minorizados” (121). En el ritual imaginario del asesino, hay una performance violenta que refuerza tanto la inteligibilidad que termina desnaturalizándola. Como mencionamos, la mujer es un objeto pasivo que el chofer hace bello según las normas y el hombre es violento. Aquí, la violencia de la norma se literaliza, al imponerse sobre el cuerpo desprotegido de Amanda (quien, recordemos, no puede moverse ni hablar), llevándola a su muerte.

“Roberto”

En el segundo cuento del volumen, “Roberto”, el movimiento es diferente, aunque, como veremos más adelante, hay varias similitudes. Aquí, desde un comienzo se instaura, para lxs lectorxs, la vacilación del fantástico (Todorov): ¿el conejo es real o una metáfora o fantasía de la niña sobre su vello púbico? Si en “Las cajas de Unamuno” el relato viraba hacia el fantástico luego de un comienzo realista, en este cuento, la narradora infante habilita una percepción de la realidad diferente, que permite una desestabilización instantánea.

La escritura, con abundantes repeticiones y construcciones sencillas, refuerza el punto de vista infantil. No obstante, en casi todo el relato, la explicación “realista”, que comprende a la realidad como regida por las reglas que conocemos, es más fuerte y reafirmada por los personajes que interactúan con la protagonista: su amiga Isabel y el profesor García. Ambos creen que el conejo es una invención de la niña, aunque ella tiene la certeza de que el animal es real. Cuando al final descubrimos que la narradora está en lo cierto, “se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: [...] lo maravilloso” (Todorov, 1982 [1970]: 19). Esta irrupción de lo sobrenatural es la que protege a la niña del abuso sexual del adulto.

Asimismo, al igual que en “Las cajas de Unamuno”, hay una desestabilización de la inteligibilidad de género. En contraposición con el primer relato, se presenta al comienzo (en la tercera oración del texto) y es más explícita que las uñas del chofer. Luego de anunciar que tiene un conejo negro entre las piernas, la niña realiza la siguiente observación: “Yo le digo Roberto, pero se podría llamar Ignacio o Carla, pero le digo Roberto porque tiene forma de Roberto” (10). El nombre masculino no da cuenta del sexo del animal, sino de su forma. Esta no se relaciona con su apariencia de macho, porque el nombre “Ignacio” también es desechado. Para las perspectivas que se basan en el dimorfismo sexual (es decir, que no cuestionan que los cuerpos humanos se clasifican en dos tipos esenciales, como el sistema sexo-género de Rubin), el sexo es el sustento natural en el que se apoya la construcción del género. En un animal, no habría una construcción subjetiva del género, pero sí dos posibilidades clasificatorias de acuerdo con el sexo: que se trate de un macho o de una hembra. Esta diferencia también opera en los seres humanos, en conjunto con el género. El hecho de que el nombre del conejo no se base en sus genitales, sino en su forma, fractura ese fundamento natural del dimorfismo sexual en un ser que se considera, desde una óptica antropocéntrica, “más natural” que lxs humanxs. A esto se suma el hecho de que el animal se constituye como una extensión del cuerpo de la niña. Esa prolongación “macho” está ubicada, justamente, en sus genitales.

Nuevamente, el hombre del relato utiliza el habla para posicionar a la narradora en el lugar asignado socialmente a lo femenino: como en “Las cajas de Unamuno”, la juzga por su aspecto, diciéndole que es muy linda, que se tiene que portar bien porque le va a enseñar cosas, la besa, la observa y la toca. Por supuesto, “portarse bien” equivale a no oponer resistencia ante el abuso. Al igual que Amanda, la niña se encuentra en una posición de impotencia. Por su edad, no entiende la situación y se queda inmóvil, sin poder reaccionar. También, como en el primer relato, los roles se invierten: cuando García le saca la bombacha y ve a Roberto, la niña dice que “se quedó tan quieto que pensé que estaba jugando a las estatuas” (11). Ante la constatación de lo sobrenatural, el profesor pasa a ocupar el rol pasivo en el que había constreñido a la niña y deja de poder moverse o hablar. Hasta ese momento, como la vacilación del fantástico no operaba en García (estaba seguro de que no existía el conejo), se movía con comodidad en un mundo regido por el orden heterocispatriarcal. El desplazamiento de este régimen lo eyecta de su rol social establecido y solo puede huir: grita y se va corriendo. El cuerpo anómalo de la niña, mezcla de macho y hembra, no se puede poseer, se resiste a la violencia sexual.

Rosemary Jackson afirma que

lo fantástico puede verse como un arte de la separación, que se resiste a la compartimentación, que abre estructuras que categorizan la experiencia en nombre de una «realidad humana». Al llamar la atención sobre la naturaleza relativa de esas categorías, lo fantástico se orienta hacia un desmantelamiento de lo «real» [...], ridiculizando y parodiando toda fe ciega en la coherencia psicológica [...].

En el centro de esta coherencia sistemática se encuentra un «ego» unificado y estable, y lo fantástico hace estallar esa coherencia mostrando la oscuridad del centro (146).

En el relato, el fantástico opera de esa forma, estallando las estructuras que organizan la experiencia de la “realidad humana”. El *status quo* heterocispatriarcal, basado en el dimorfismo, trastabilla; las categorías macho/hembra y humano/animal se relativizan: no se puede distinguir el sexo del conejo (y, lo que es peor, este dato no es relevante), ni tampoco dónde empiezan y terminan los cuerpos de la niña y del animal. Al romperse la inteligibilidad genérica, la realidad también deja de ser inteligible para García. En este territorio, la niña puede recuperar su autonomía y expresar su rechazo ante las intensiones sexuales del profesor. Como sostiene Negroni en relación con los relatos de género fantástico de Silvina Ocampo, “el crecimiento de las niñas (la abrupta intromisión de lo sexual) siempre acarrea consecuencias graves. Las niñas inventan estrategias. O sucumben” (177). La estrategia de la niña radica en la figura del conejo, que, como ya señalamos, es usual en la literatura fantástica latinoamericana. Negroni afirma que estos animales representan “fallidos de la esterilidad o, lo que es igual, de la reproducción incontrolable” (164). En efecto, la niña es protegida del intento sexual incontrolable de García por este animal. La inmersión en el fantástico posibilita una fuga del *status quo* y, al ubicar al profesor en un mundo con reglas diferentes, la protagonista puede negarse a sus avances, mediante un animal que primero se configura como fantástico y luego como maravilloso.

Con respecto a la violencia, las palabras del hombre al comienzo del texto se enmarcan en la “violencia moral” (Segato). Luego, se hace presente la violencia directa (Galtung, 1995) en el acercamiento sexual. En línea con “Las cajas de Unamuno”, este tipo de agresión se lleva a cabo con una pretensión de cariño. Si la “violencia moral” es siempre invisible, aquí también se invisibiliza la que para unx adultx sería directa, ya que la niña no tiene palabras para identificarla y denunciarla. Esta, como sostiene Segato en relación con otro caso de “violencia moral” en una niña, es enormemente nociva para la menor, por su resistencia a ser representada discursivamente, por los obstáculos que implicaría intentar expresarse o denunciarla, “[...] por el grado de sufrimiento que produce a alguien que no tiene la capacidad de defenderse ni tampoco de detectar de forma consciente el motivo de su victimización, y por la marca indeleble que inscribe en la memoria de la criatura que la sufre” (120). Es en el espacio habilitado por el fantástico y en la irrupción de lo sobrenatural que la protagonista puede reaccionar ante la violencia y hacer frente al acoso, a través de esa anomalía no binaria de su cuerpo.

Reflexiones finales

A modo de conclusión, nos resulta importante destacar la extrema imbricación entre el género fantástico y la permutación de los roles asignados socioculturalmente a los sujetos femeninos en “Las cajas de Unamuno” y “Roberto”. Partiendo de la definición tradicional de Tzvetan Todorov y de sus relecturas y actualizaciones, identificamos el potencial desestabilizador del fantástico (María Negroni), germen también visibilizado por la corriente del “fantástico femenino” o “feminista”. Dentro de esta, consideramos particularmente valioso el aporte de Gloria Alpini sobre la “poética de la perversidad”, en tanto nos permite reflexionar sobre la protagonista del primero de los relatos.

Retomando las teorizaciones feministas sobre los conceptos de “sexualidad” (especialmente, Gayle Rubin y Judith Butler) y “violencia” (Rita Segato, además de la caracterización más general de Johan Galtung), pudimos observar cómo la permutación de los roles de los sujetos femeninos en los relatos se evidencia en un rompimiento de la inteligibilidad genérica, la aparición de una sexualidad que corresponde a lo más bajo de la jerarquía propuesta por Rubin y la visibilización de la “violencia moral”. Estos procesos coinciden de forma notable con la transición del realismo hacia el fantástico y su posterior giro sobrenatural.

En consecuencia, concluimos que no se puede afirmar con certeza si el género fantástico es el que posibilita esa permutación o si es la impronta de los sujetos femeninos la que impulsa el torcimiento fantástico. En definitiva, lo destacable es cómo ambos se superponen y se vigorizan mutuamente en su conjunción, dando lugar a relatos potentes, donde se desequilibra el *status quo*, modificándose los roles socialmente impuestos a las mujeres.

En este sentido y considerando todo lo expuesto, sería interesante seguir indagando en la imbricación entre el género fantástico y el trastocamiento de los sujetos femeninos en un corpus más amplio, que también incluya las producciones de escritores hombres, para alejarnos de perspectivas que ponen el énfasis en la figura autoral y verificar las permutaciones que suceden a nivel textual. Ello nos permitirá llegar a conclusiones valiosas no solo sobre el género fantástico, sino sobre las posibles fugas del sistema heterocispatriarcal que nos oprime.

Bibliografía

- Alazraki, J. (2001) [1990]. ¿Qué es lo neofantástico? en Roas, D. (Comp.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-285). Madrid: Arco Libros.
- Alpini, G. (2009) *The Female Fantastic. Evolution, theories and poetics of perversion*. Fano: Aras.
- Armitt, L. (1992). *Pushing Back the Limits: The Fantastic as Transgression in Contemporary Women's Fiction*. Warwick: University of Warwick.
- Austin, J. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Harvard University Press.
- Barrenechea, A. M. (1957). Introducción en Barrenechea, A. M., & Speratti Piñero, E. S. *La literatura fantástica argentina* (pp. 9-14). México: Imprenta Universitaria.
- Bazterrica, A. (2020). *Diecinueve garras y un pájaro oscuro*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Librairie Larousse.
- Butler, J. (2007) [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Contreras, S. (2006). Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. *Orbis tertius*, 11(12), 1-9.
- Córdoba, D., (2005). Teoría Queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad en Córdoba, D., Sáez, J. & Vidarte, P. (Eds.) *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (pp. 21-66). Madrid: Egales.
- Derrida, J. (1998 [1972]). Firma, acontecimiento, contexto en *Márgenes de la filosofía* (pp. 347-372). Madrid: Cátedra.
- Espinar Ruiz y Mateo Pérez (2007). Violencia de género: reflexiones conceptuales, derivaciones prácticas. *Papers* 86, 189-201.
- Farnetti, M. (1997) *L'irruzione del vedere nel pensare: saggi sul fantástico*. Pasian di Prato: Campanotto Editore.
- Femenías, M. (2003) *Judith Butler. Introducción a su lectura*. Buenos Aires: Catálogos S.R.L.
- Galtung, J. (1995). *Investigaciones teóricas. Sociedad y cultura contemporáneas*. Madrid: Tecnos/ Inst. Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

- Jackson, R. (2001) [1981], Lo «oculto» de la cultura. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico*.
- Jiménez Corretjer, Z. (2001) *El fantástico femenino en España y América. Martin Gaité, Rodoreda, Garro y Peri Rossi*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Losada, C. P. (2022). “Violencia de género” como categoría antropológica. Un recorrido por los aportes de Rita Segato para su comprensión. *Questión/Cuestión*, 3(73), 1-12.
- Macedo Rodríguez, A. (2013). Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia. *Revista de estudios latinoamericanos*, 56, 245-272.
- Millet, K. (1995) [1969] “Teoría de la política sexual” en *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Moreno, E. (2007). *Introducción Al Realismo y Naturalismo En La Novela del Siglo XIX*. Sevilla: Lulu Enterprise.
- Negroni, M. (2015) [2009]. *Galería fantástica*. En *La noche tiene mil ojos* (pp. 153-241). Buenos Aires: Caja negra.
- Núñez, F. A. (2020). Performatividad en Judith Butler: Una introducción al concepto y sus fuentes, *Acheronta*, 5, 57-78.
- Roas, D. (2020). The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real. *Comparative Literature and Culture* 22(5), 1-10.
- Rubin, G. (1989) [1984] “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad” en Vance, Carole (Comp.) *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Revolución.
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo/ UNQ.
- Todorov, T. (1982) [1970]. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premia Editora.