

COLECCIÓN
A VIVA VOZ

TRAER AL MUNDO EL MUNDO

PANORAMAS

NORA DOMÍNGUEZ



VERA editorial cartonera

**TRAER AL MUNDO
EL MUNDO
PANORAMAS**



**TRAER AL MUNDO
EL MUNDO
PANORAMAS**

COLECCIÓN
A VIVA VOZ

NORA DOMÍNGUEZ



VERA editorial cartonera

A Diamela Eltit y sus diálogos inspiradores

Con cada nacimiento comienza un mundo,
con cada muerte muere un mundo.

HANNAH ARENDT

PANORAMA I

TÍTULOS

El verbo traer del título arrastra en una sola idea el movimiento, la promesa de lo que viene y va a hacerse presente. Traer un mundo al mundo dice que algo nuevo es lanzado, algo que se desplaza y conmueve lo dado pero también lo abraza. Un mundo posible, una vida nueva, un encuentro de mundos, planetas, cuerpos, palabras que serán las que nombren a esos universos y construyan sus significados. Un choque de llantos y gritos, el lenguaje en su grado cero. Vidas que pueden ser muchas pero aparecen en singular, en un instante único. Clarice Lispector ha llamado a ese lugar del que se nace «el útero del mundo», metáfora para un espacio humano o no que en sí mismo es un ambiente, un receptáculo y puede a su vez generar otro, presentarse como entrada y salida y desplazarse hacia otro y con otro (1973). Circuito reproductivo, biológico o libidinal por donde pasa el deseo y la vida que se vuelven múltiples. Contactos agitados, perturbadores que generan más vidas, más comienzos y otros despliegues y universos.

El útero del mundo da lugar al nacimiento, habilita la llegada y es puerta de salida, potencia y transformación. Es también para Lispector, un lugar de entrada al espacio del arte, enmarañado de colores o sílabas. Un grupo de feministas italianas, Diótima, militantes de la diferencia durante los años setenta, tituló *Traer al mundo el mundo* (1996): un libro que buscaba poner en el centro del debate

feminista el valor emancipador del reconocimiento de lo materno, no solo para evitar su olvido sino para constituir crítica alrededor de ese vacío, principalmente con la idea de forjar otro pensamiento del hacer y del saber de las mujeres. Es decir, explorar otra experiencia femenina que tenga lugar en el orden simbólico de la madre; que se vuelve fecunda en cada gestación porque reitera el acto de «traer al mundo» (Cavarero, 1996). Una experiencia material y parlante que vuelve visible otras coordenadas para la diferencia sexual. Hay un largo transcurrir al interior de los feminismos entre esas posiciones cuyas disputas nutrieron las polémicas y posicionamientos feministas y otros desarrollos más actuales que pretenden pensar la «vida» desechando tanto esencialismos biológicos como un antropocentrismo hegemónico y no reflexivo en los contextos actuales de un capitalismo más que avanzado, espacios transnacionalizados de movilidad, mediación tecnológica y una extendida economía del miedo (Braidotti, 2013). En este encuadre teórico, supervivencia y extinción, necropolítica y bio-poder, se rearticulan una y otra vez para poner en tensión la noción de vida, la de mundo y la de diferencia sexual como enclave binario y heterosexual: de vida como potencia y de mundo como cosmos (Braidotti, 2013).

En este libro quiero pensar ese movimiento de traer el mundo al mundo, es decir el nacimiento y lo materno ampliado que le da lugar de otra manera y hace fluir otras preguntas. Lo materno no desaparece sino que reformula sus problemas al enfrentarse con sujetos situados en condiciones de bio-poder y vulnerabilidad compartida y generalizada en contextos neoliberales. Lo materno no es identidad adquirida ni plena sino desplazamiento continuo, revisión del mandato heterosexual en tanto cuestiona sus jerarquías, figuración desviada del acto primordial (Castillo, 2019). Como me ocuparé de ficciones literarias voy a pensar los textos como hechos de palabras ya que una lengua, cualquier lengua, instala un mundo: lo dibuja, convoca, prueba y tienta sus límites. Esas lenguas se adhieren y hoy son empapadas y atravesadas por los feminismos que pusieron en el centro la pregunta por la diferencia sexual en sus desarrollos

argumentativos de los años setenta y ochenta. Preguntas que más tarde se declinan en su relación con el pensamiento que tiene en cuenta la vida por venir y los debates sobre lo humano y poshumano. Quiero considerar también a la literatura como un espacio que construye (incluso en y dentro del borramiento actual de sus límites y especificidades como discurso e institución) mundos heteróclitos, diversos y posibles que diseñan con los feminismos una zona importante de lo contemporáneo y le dan otro giro al gesto de traer el mundo al mundo. Lo que traen los textos son mundos singulares y los peligros de su destrucción, desaparición o daño; por eso las novelas, en estos casos, se llenan de alternancias ficcionales y contienen discursivas. Artefactos que disponen universos imaginarios y, al mismo tiempo, la imaginación que los configura en el aquí y ahora.

Walter Benjamin llamó la atención sobre los panoramas de comienzos del siglo xx: aquellas superficies plásticas que representaban mundos en simultáneo, sin jerarquía. Quien miraba podía situarse delante de ellos, a diferentes distancias, y determinar su propia dirección para la mirada. Para acceder al tema de estos mundos, sin duda en conflicto, retengo esa simultaneidad y la opción de ingresar por diferentes flancos y pasajes para observar lo dispar y las fisuras que la literatura dibuja.

PANORAMA 2 FEMINISMOS

Los feminismos de diferentes épocas, latitudes, perspectivas políticas y con distintas ideas sobre los cambios sociales y personales contribuyeron sustancialmente a que pensáramos, viviéramos e imagináramos la maternidad de muy diferentes maneras porque supieron ver y explicar con acierto dónde estaban las trampas de un espacio ilusorio de poder y autonomía para las mujeres. Hoy ya sabemos que las realidades y las fantasías sobre quién y cómo se puede maternar no incluyen solo mandatos, exigencias, imposiciones, decisiones de diverso tipo sino que pueden implicar que el deseo no se realice en el cuerpo propio, que gestación, embarazo y crianza encuentren diferentes vías, que estas instancias de lo materno no sean un reflejo del proceso biológico ni que el cuerpo gestante sea únicamente el de las mujeres. Con todos estos cambios, la idea de filiación se ve transformada. ¿Será posible entonces seguir pensando en maternidades y preguntarnos dónde están las madres, cuándo y dónde se las encuentra, cómo se hacen presentes? Recordemos entonces algunas persistencias.

A parte de este proceso se lo llama reproducción. También gracias a los feminismos y transfeminismos sabemos que ha sido históricamente confinado a una sustracción y apropiación del poder de las mujeres, del poder sobre su descendencia, pero también a una desvalorización del trabajo de maternar y de cuidado haciéndolos

caer en el mismo fondo del despojo originario. Domesticada y disciplinada, convertida en madre a tiempo completo y en servidora a ultranza del hogar y de los dueños de las diversas formas del ejercicio capitalista y colonial, sus cuerpos se confundieron históricamente con una fuerza del capital que no les pertenecía. Este régimen de la reproducción incluye la idealización de niñas y madres, formas de gobierno sobre sus vidas, imaginaciones colectivas y políticas sobre sus futuros, trazados de mortalidad para vidas solitarias o poblaciones enteras. Un régimen que se ha dado en llamar como biopolítica y que, de manera muy general, implica los modos regulatorios, disciplinarios y, en gran parte, violentos, en que la política interviene y se hace cargo de las vidas.

Durante los años setenta y ochenta fueron varias las voces de feministas que entendieron que tenían que hablar sobre la maternidad poniendo en el centro la evidencia de que esa relación expresaba un malestar de la cultura que, hasta el momento, no había sido desmenuzado por las mismas mujeres. La producción teórica sobre el tema se constituyó como un enorme capital teórico ineludible. Sin embargo, hoy el tema parece desplazado de la agenda. ¿Interesa perseverar entonces con esta reflexión cuando parece que la madre ha muerto como antes murió Dios o el hombre? ¿La madre sobrevive adoptando otras formas, ropajes y en otros cuerpos? ¿A quién le importa sostener la conversación y cómo hacerlo? ¿O el tema ha seguido otras derivas y se ha asentado en el espacio multiforme de las producciones estéticas donde los diálogos parecen posibles? Nos dejaremos llevar por algunas pistas, zonas de debates y trazos ficcionales porque, en deriva o desplazamiento, seguimos con el problema.

Más allá de algunos ejemplos estridentes como *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir que acertó en abrir sus lados oscuros y dio pie a la reflexión posterior, algunas intelectuales comenzaron a hablar y a transitar en los setenta el tema con ideas propias. Así demostraron que se trataba de una experiencia parlante que podía acompañarse con prácticas de escritura a las que había que dotar de contenidos nuevos. Hélène Cixous, Adrienne Rich, Jean Lazarre

y muchas otras siguieron esa autodeterminación de autoescribirse como madres o de escribir sobre madres. En este último grupo otros nombres se sumaron: Julia Kristeva, Luce Irigaray, Luisa Muraro con aportes insoslayables para pensar el orden materno. Ellas salieron a escribir cuando el modelo hegemónico de la madre moderna seguía siendo una imagen definitiva que entendieron había que corroer; encontraron también y decidieron que enfrentarse a ese discurso tan inadecuado implicaba atravesar zonas conflictivas. Sintetizando esas ideas se puede afirmar que la maternidad siempre ha sido un nudo de paradojas. Las lecturas de estas feministas permiten recorrer de diferentes maneras la índole de esas marañas.

La antropóloga, poeta y activista lesbiana Adrienne Rich en su libro *Nacida de mujer* (1996) cuenta que el tema se le impuso después de haber criado tres hijos y haber tenido la necesidad de compartir grupos de concientización con otras mujeres para tratar de examinar esa práctica que resultaba en un cúmulo de sentimientos enfrentados y ambivalentes. Rich transcribe parte del diario íntimo que llevaba y recuerda cómo esas mujeres se atrevían a hablar por primera vez del caso de un infanticidio de una vecina del barrio y podían llegar a comprender ese acto. Cólera y ternura, oleadas de amor y odio; esas ambivalencias precisaban ser compartidas y pensadas en conjunto para poder alcanzar un entendimiento colectivo de esos afectos. Julia Kristeva, después de haber ensayado un análisis semiótico de la poesía como un discurso que mezclaba y punzaba los registros pre-verbales que se daban entre la madre y su hijo, escribe «Stabat Mater», un texto erudito —sin duda deconstructivo del orden simbólico paterno— que combina una investigación histórica con el saber del psicoanálisis y, al lado, otro texto en los lindes del lenguaje poético. Reitera el principio de ambivalencia. Un pliegue extraño con diferentes efectos: una catástrofe de identidad en las mujeres y también una construcción de diferencias, una plataforma sobre la que se erige el amor a Dios, un continente difícil de domesticar que puede abrir identificaciones a los poetas varones, un odio recurrente que se instala como una guerra entre hijas y madres.

Estas estudiosas escriben para reformular y liberar sentidos; saben y dicen que para esta tarea es necesaria, como punto de arranque principalmente, la voz de las mujeres. El ensayo de Kristeva explica que esa retirada de la historia de la que ha sido objeto María, separada y marcada por una sobreabundancia de discursos, lleva como contrapartida una estrechez simbólica o, dicho de otra manera, una pobreza de lenguajes (Kristeva, 1998).

«Stabat Mater» se escribe a dos bandas, dos columnas irregulares que alteran las pautas de lectura. El texto «menor» recurre al *flash*, a las oraciones breves y las repeticiones, a un sistema poético que recorre y atraviesa el cuerpo textual como un «fuego de lenguas». Las dos escrituras abigarradas, complementarias y desviadas ponen en escena un desalojo momentáneo de las paradojas; el texto las funde o, mejor, combina y alterna. Así, los nudos no se desatan y las paradojas no se desacoplan; simplemente lo que hace el montaje es poner en escena su acontecer y su simultaneidad.

Kristeva y Cixous fueron atacadas por esencialistas por las feministas más igualitarias en los años setenta y ochenta. Sin embargo, transcurridas esas décadas, sus ideas se fueron aceptando, se expandieron hasta alcanzar una mayor pregnancia en la sociedad y en el reconocimiento político. Podemos entonces volver a esas teóricas para encontrar allí lo que era un lenguaje nuevo y reflexivamente afectivo que trataba de hallar los puntos clave de esta dimensión social, subjetiva, simbólica y pasional que tenía a los cuerpos como espacios ineludibles y difíciles de nombrar, aunque siempre en marcos heterosexuados. Si en ese momento rodear las imágenes y metáforas adheridas a la materia de los cuerpos era visto como un déficit de estos feminismos, en los años siguientes el cuerpo se instala en la producción teórica como un sitio, una dimensión, una materia que hay que tener en cuenta, escuchar, nombrar, tocar. Se podría llamar este gesto actual como una corpo-política. En términos de Alejandra Castillo: lugar donde deberían articularse las políticas de alteración de un nuevo orden de dominio (Castillo, 2022) que haga explícito que toda enunciación es parte del cuerpo y que, en tanto feminista,

busca la alteración de las visibilidades, jerarquías y clasificaciones dominantes a través de la iteración, de la afección entre cuerpos o de una interpelación a lo múltiple y colectivo.

A la maternidad la esperan otros giros teóricos en los períodos siguientes. Ya no habrá una familia que se forme alrededor del vínculo materno y de la conyugalidad que la cobijó durante siglos sino que se vuelve posible pensarla en relación con otros parentescos o filiaciones, no exclusivamente paterna ni humana. Donna Haraway propone generar parientes y no bebés en vistas de la enorme aceleración de la cantidad de humanos que se verifica en este momento de la historia. Una invocación particular le dirige a las feministas a quienes les reconoce el trabajo realizado en derechos reproductivos, en denunciar la violencia de los órdenes sexuales o la libertad de la mujer en escoger tener hijxs o no. Pero por eso solicita tratar con urgencia y colectivamente este problema en un mundo multiespecies peligrosamente turbulento y realmente dañado. Generar parientes «es generar personas no necesariamente como individuos o humanos», tampoco vinculados con lazos de sangre sino expandiendo las relaciones a través de la imaginación y del sentido que la palabra ensamblar propone (Haraway, 2019). Estaríamos ante el temor a perder el mundo que tenemos o la incertidumbre de una reconfiguración escalofriante pero también ante la posibilidad de pensar e imaginar nuevas alternativas para habitarlo.

«Traer al mundo el mundo», el gesto, la fórmula, señalan, por un lado, el carácter inaugural que contiene una vida recién nacida y, por otro, el espacio amplio, diverso e incierto que promete el cuerpo de una madre que la espera para traerla, contenerla, darle forma y acompañar su renovación. Además, el gesto es, en este sentido, decisivo, protagónico, determinante; la madre trae y pone en relación dos o más mundos. Pero ¿cuáles son los mundos imaginariamente próximos que están disponibles o inventamos? ¿Cuál es el mundo que aportan las mujeres o seres gestantes en medio de una crisis planetaria como la del presente? ¿Cuál es el convite de estos sujetos bajo condiciones de una vida neoliberalizada y precarizada?

¿Es posible concebir otras infancias como proponen e imaginan las ficciones o teorías travestis o *queer*? Marlene Wayar en su libro *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena* (2018) invita a llevar adelante una transformación antropológica que devuelva autonomía a las travestis para lograr construir una buena crianza con amor responsable, a través de una ética del cuidado que realice acciones reproductivas de otras subjetividades, capaces de empatizar con lxs otrxs. Esto implicaría construir otros mundos, abordar la infancia desde su propia experiencia de los saberes maricas, tortas, travas y trans que pusieran en crisis el sistema heterosexual y sus funciones paterno–maternales. Es decir, construir otra antropología.

En el otro borde de nuestro título continúan las preguntas: ¿qué mundo trae unx niñx?, ¿qué universo configura su novedosa presencia?, ¿cómo se ensambla ese comienzo con lo dado, lo precario y vulnerado?, ¿qué tipo de vida le espera a lxs precarixs por nacer?, ¿cómo se vincula entonces el mundo prometido, es decir, la vida por venir con el horizonte de amenazas que se vislumbra, el de una precariedad acendrada en varias generaciones por décadas y que ahora se modula de una manera particularísima ante el peligro de la extinción de la especie humana? (Danowski y Viveiros de Castro, 2019). Si la ciencia está elaborando pronósticos de bases empíricas, también especulaciones científicas, incluso las mitologías que le caben, en los relatos que ahora intercambiamos será posible preguntarnos si seguirá habiendo los tipos de madres que conocemos y cómo serán, en qué lugares simbólicos se situarán los cuerpos de lxs hijxs. Para Rosi Braidotti, una de las pensadoras más representativas de la crítica poshumana, la cuestión de la vida y de la biopolítica emerge en el centro de los debates. Lo materno es considerado una posición sobre la vida no solo en el horizonte de la muerte sino como una fuerza generativa de los organismos tanto humanos como no humanos, una relacionalidad co–creativa, un encuentro. En este esquema también considera el alto nivel de mediación tecnológica—biogenética y de la información— que rodea a la sexualidad y la reproducción. Hoy en día, señala, los cuerpos contemporáneos

están formateados por una compleja interacción social, biológica, hormonal y tecnológica (Braidotti y Hlavajova, 2018).

Los textos literarios aquí presentados son parte de las reelaboraciones ficcionales de estos últimos años que tratan de desatar estas posibles madejas, aunque no siempre en las ficciones de las que nos ocuparemos habrá madres «propiamente dichas», espacios uterinos convencionales, ni tampoco vínculos que se reconozcan claramente y, como tales o, por lo menos en primera instancia. Son mundos inventados y complejos, no solo porque surgen en universos literarios y su vida no preexiste a esta elaboración sino porque, ese carácter fraguado pone en entredicho la creación de mundos, sus regímenes de generación y supervivencia y la comunidad posible que se arma entre los sujetos que la habitan. Pero también en las ficciones que vamos a tratar se verá cómo esa instauración ficcional de mundos interpela al futuro como tragedia socioambiental (*Mugre rosa* de Fernanda Trías, 2021), a la disposición no binaria de los cuerpos y sus sistemas de intercambios amorosos y filiales (*Las malas* de Camila Sosa Villada, 2019), a la depredación y tortura animal (*Fugaz* de Leila Sucari, 2019) o a la posibilidad de imaginar a los hijos como fuerzas evanescentes del capitalismo pero con voz propia (*Sumar* de Diamela Eltit, 2019).¹

La maternidad no tiene un lugar central en la producción teórica de los feminismos actuales, tampoco en los activismos, tan potentes, revoltosos y gritones. Es decir, no está en agenda en sentido estricto, aunque las luchas monumentales por conquistar una ley de aborto que culminaron con la promulgación de la Ley 27610 en 2020 son parte de los derechos que incumben a la reproducción. En

¹ Mariano Siskind formula muy bien el concepto de «deseo de mundo» como una estructura epistemológica que implica un impulso transformador para imaginar formas posibles, políticas y estéticas de relaciones y formas de vida. Ese concepto sería pertinente para pensar el dispositivo materno, tema que no está incluido en su construcción crítica y teórica. Ver su libro *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina* (2016). Un análisis que complementa y continúa este pero centrado en la noción de resquebrajamiento y pérdida de mundo lo desarrolla en *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo* (2020).

el plano de las ficciones, visuales o literarias, las madres también son multitud. La cuantificación no parece apropiada a la dimensión imaginaria en la que esta diversidad de madres prolifera en una cantidad enorme de textos literarios publicados en esta última década. Hay una figuración habilitada, una especie de revancha por su ausencia en los siglos anteriores cuando era considerada menor, personaje lacrimoso, temáticamente insustancial, anodina para las ambiciones de los textos y los autores canónicos. Por eso, las listas que, por momentos incluiré en esta trama conceptual son solo un posible encuadre a esa proliferación.

PANORAMA 3

ESCRITORAS CON ANTENAS MATERNALES

Hay escritoras que decididamente tomaron a la maternidad como una empresa narrativa en las últimas décadas del siglo xx. El término es fuerte pero se trata de un grupo que ya recorrió el tema en ficciones, ensayos y poemas. Escritoras con antenas maternas que configuraron mundos donde voces maternas puntearon como contemporáneas las claves trágicas de la historia y cincelaron el orden político de estas cuestiones para la cultura. Son muy pocas las que vieron allí un núcleo para desmadejar en diferentes instancias, inventarle ficciones y poemas que desandaran en ese espacio simbólico sus atavíos históricos, sus mallas violentas pero también la base de su potencia narrativa o poética.

Compañeras o hijas de las Madres de Plaza de Mayo fueron testigos y protagonistas de los años de terror y de las diferentes prácticas de resistencia. No fueron decisiones orgánicas sino elecciones puntuales de sus libros, sintonías y preocupaciones femeninas y políticas que firmaron como periodistas, cronistas, críticas o narradoras y devinieron, sin querer, a partir de ese afán por burilar lo materno, en teóricas insoslayables. Si se leen sus textos con esta atención se advierten estos movimientos, dispersos pero constantes de sus textos, retornos que van ampliando las puntas de una madeja complicada cuando se trenza con la literatura. Me refiero

principalmente a María Moreno, Tamara Kamenszain y María Teresa Andruetto.²

María Moreno tendió sus primeros cables sobre el tema en las páginas del «Primer periódico feminista» que creó en 1984, *alfonsina*. Allí se alinearon desde el primer número una nota a «la madre de todas nosotras», María Elena Walsh, con una entrevista a Hebe de Bonafini o notas sobre las feministas francesas que estaban reformulando el andamiaje hegemónico sobre madres e hijas y eran recuperadas por el periodismo al contexto del feminismo nacional. Pero además y sobre todo, Moreno siempre estuvo movilizada por las biografías de las presas que parían en cautiverio y sus hijxs eran apropiadxs por la asesina dictadura militar. Estas historias traumáticas la obsesionaron, como la llaga abierta que debía ser testimoniada, interpretada y narrada en múltiples relatos, tanto de experiencias maternas como de hijxs sobre las que volvió en muchas de sus crónicas y libros. Este interés coagula en una propuesta híbrida de ficción y crítica cultural en *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) donde a partir del asesinato de Vicki Walsh, de la carta de su padre Rodolfo, escritor y militante, Moreno teje una genealogía paterno-literaria y provoca una disrupción política, histórica y simbólica sobre el modo de entender genealogías. Toda su trayectoria profesional fue un ir y venir sobre estos temas, sus personajes y relatos. No otra sino ella podía entender que la estructura que sostenía este armado histórico era de larga data y persistencia. Un imaginario sexual-nacional, como ella lo denominó, que existía desde fines del diecinueve y que tenía a médicos, madres burguesas, maestras y finalmente psicólogas que como un elenco sin igual que iba sosteniendo las capas y pliegues de ese imaginario (Moreno, 1994). Con *Oración* cierra un ciclo donde escribió saltando las marcas entre la ficción, la biografía y la crónica pero también la crítica literaria, cultural y el ensayo. Y convirtió a este aparato propio en un arte teórico-conceptual con designaciones decididamente maternas.

² Me referí a estas tres autoras en «Nueve recorridos sobre literatura y maternidad» (Domínguez, 2023).

Tamara Kamenszain también dirigió las antenas de su escritura registrando ecos maternos. En 1983 publicó «Bordado y costura del texto» en su libro *El texto silencioso* e hizo de la madre un lugar de escritura y de la escritura, un lugar de madre. Conceptos y paradojas que colocan del lado materno a la escritura y al silencio, al susurro y la lateralidad, a la mudez y la plática, al margen y la oralidad. El gesto permanece en sus últimos libros (*Libros chiquitos*, 2020, *Chicas en tiempos suspendidos*, 2021) cuando postula entre esas formas metafóricas sobre el tamaño y la medida de los textos su manera de hacer poesía, ir hacia la novela, fundirlas, volverlas a separar. Con los hilos de lo materno, Kamenszain produce teoría feminista. Elabora allí un concepto tan potente y productivo sobre la escritura como fue por esos años el de las «Tretas del débil» (1984) de su amiga Josefina Ludmer. Entre el modo de escribir y los ecos del contacto, la enfermedad o la muerte de la madre teje territorios poéticos donde la hija, la poeta, mientras escribe «aprende a hablar de nuevo» (Kamenszain, 2020:74). Así reúne y reformula canon, literatura y familia; costuras, pérdida y cuchicheos. Términos que aparecen como preocupaciones críticas y teóricas en el último año de su vida cuando desacomodada por la pandemia siguió publicando y pensando estas relaciones. Su teoría sobre una reapropiación política del término poetisa para las jóvenes escritoras perseguía otra manera de autodefinición que dejara de lado la vergüenza que las señaló durante muchas décadas, casi un siglo. Fue otro modo de calcular cómo lo materno se colaba para ser desafiado en las relaciones entre poetas, en sus diálogos explícitos o latentes, en las escrituras intercambiadas con las amigas (Sylvia Molloy o María Moreno), en las colocaciones políticas que, abrazadas, podían enfrentar. Se trata del gesto político, de invertir y convertir la denigración en autoafirmación:

Por eso la poetisa que todas llevamos adentro
busca salir del closet ahora mismo
hacia un destino nuevo que ya estaba escrito
y que al borde de su propia historia revisitada
nunca se cansó de esperarnos. (Kamenszain, 2021:14)

El gesto de Kamenszain, poético, conceptual y político, un gesto de madre, es pensado desde el centro de la literatura, desde el corazón de una comunidad de poetas para inscribir efectos en un más allá, en el devenir feminista de la poesía que quiere volverse colectiva. Ese devenir feminista se constituye como un gesto impropio, desacostumbrado para los fabricantes de cánones: poner en los libros otra lengua, es decir, otro mundo.

Tanto los libros, entendidos como cuerpos de lenguaje o el lenguaje como lazo diferenciador, cuando se construyen desde o con madres y nacimientos, ponen en contacto cuerpos, lenguajes y diferencias. Se trata de una idea frecuente que podría abarcar al conjunto de estos textos. Pero toman la forma de altercados y secuencias, de ajustes de cuentas y reencuentros tardíos en las novelas de María Teresa Andruetto (*Tama*, 2003; *Lengua madre*, 2010; *Los manchados*, 2015) que narran y problematizan la posibilidad de los encuentros, principalmente entre madres e hijas, sobre el fondo traumatizador de distintas violencias políticas. Andruetto ubica cuerpos y voces en las novelas, dispuestos a cumplir un programa narrativo de co-afecto, es decir, de reunión y separación, de encantamiento y violencia, de desvíos de los vínculos y entre los bordes que van dejando lo filial y lo materno, el devenir de las generaciones y las memorias, también dispersas y conflictivas que los alojan. Son textos políticos que, desde gestos semi testimoniales, conceptualizan lo materno como una co-afectividad nunca cerrada.

Pero las antenas también pueden ser dirigidas a elaborar ensayos como *Contra los hijos* de Lina Meruane (2014) que bajo el tono de la diatriba, la denuncia y la ironía pero también la práctica del archivo, desarrolla y retiene en siete capítulos breves las ondas perversas y novedosas de las nuevas capturas femeninas o las ingentes y renovadas presiones sociales que se ejercen sobre las madres. Para Meruane es la «forzada» idea de hijx que se incrementó con crecientes cuidados en multiplicados aspectos que pesan desmedidamente sobre el maternaje volviéndolo un gramófono social que amplifica el camino hacia la maternidad tendiéndole coartadas o contra-golpes.

Pautas inventadas sobre las que Meruane no puede sino responder con ironía y sarcasmo para delinear una crítica social e ideológica actualizada. Suma también en la argumentación un recorrido por las escritoras como un grupo social profesionalizado en el que la maternidad desparrama sus redes. Una vuelta poco habitual sobre el trabajo de escritura y las fantasías y concreciones de la maternidad la llevan a pasar revista por listas de aquellas que se han decidido o no por lxs hijxs y cómo ha gravitado esta decisión en sus interrupciones literarias. Un problema de orden profesional; una ecuación de orden afectivo-laboral. Ni uno ni otra tienen respuestas exactas pero Meruane es original al dar cuenta de estas contiendas.³ Con la adopción de esta perspectiva, la escritura logra eludir ese valor disperso con vistas de totalidad que parece encerrar la experiencia de la maternidad y el tránsito por un tipo de registro amoroso como es el de madre e hijx. Lejos de una Cixous que hace de esa experiencia un pasaje corporal, material, afectivo y literario, el texto dice no abogar por un cese a escala planetaria de la función materna sino por la posibilidad de que el cambio se sitúe en no fabricar hijxs tiranxs y seguir construyendo padres y madres como nuevos esclavos patriarcales. En todo caso no la impulsa proponer o acompañar una extinción materna ni taladrar los límites de sus posibles deseos funestos como puede ser el infanticidio, al que no nombra, porque trabaja más que sobre el deseo de hijxs sobre la decisión que, para ella, está plagada de trampas.

3 Un gesto similar sigue *Línea negra* (2023) de la mexicana Jazmina Barrera dentro de una textualidad más ficcional que el libro de Meruane, aunque está sujeta al fragmento de un diario que la escritora sigue durante su embarazo. La continuidad de las etapas por las que pasa el cuerpo se suceden a través de una voz que atiende a los cambios corporales, los temores, las relaciones familiares y el archivo de escritoras y pintoras que se han preguntado sobre esta experiencia. La sucesión de nombres es tan profusa como el panorama abierto y complejo de las preguntas. El texto se recuesta también sobre la presencia de un terremoto en Ciudad de México, la actividad plástica de su madre y el cáncer que la aqueja, marcos que provocan que el texto se sumerja en preguntas lúcidas para luego emerger y fluir por superficies penetrantes que ofrecen datos, reflexiones, daños, felicidades, dilemas.

PANORAMA 4

EL ARCHIVO SE ORDENA PROVISORIAMENTE

La literatura de este siglo que transitamos parece acechada por la referencia a este lazo que, como una sombra, una cita o un espectro vuelve a esparcir sus signos o la necesidad de que estos sigan siendo reinterpretados mientras ensayamos una provisoria clasificación. Un archivo que descree de las diferencias generacionales como recorte principal. Un primer grupo —al que ya me referí—, son las escritoras de antenas maternas afincadas en la institución literaria que esparcieron el tema con intermitencias en varios de sus textos y en diferentes géneros, sobre todo pero no exclusivamente en décadas anteriores. A partir de los años de la posdictadura, percibieron el conflicto cultural que el tema entrañaba y se vieron movidas a encararlo en diferentes formas literarias. En un gesto de osadía crítica podría colocar en este grupo los textos escritos hasta el momento por Ariana Harwicz y por Marina Yuszczuk. La primera escribió la trilogía *Matate amor* (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015) cuyos emplazamientos de voces y cuerpos erosiona y rompe con las hegemonías simbólicas de los contratos sexuales y familiares y con la puesta a prueba de rupturas discursivas llevadas al límite. Yuszczuk escribe el poema largo *Madre soltera* (2014) y prueba en sus novelas y cuentos con madres en los bordes de duelos, catástrofes diarias, fantasmas.

Un segundo grupo posible forma parte de la denominada «narrativa de hijxs» donde la memoria familiar, las vicisitudes del

duelo y el uso de testimonios ficcionales o no ficcionales como forma narrativa crean un universo variado de historias maternas enlazadas con tramas familiares más amplias. *Aparecida* (2015) de Marta Dillon concentra los recorridos del duelo, sus historias, el tenor parlante de las heridas. El espectro de títulos y nombres es abultadísimo.

Actualmente, tal vez se podría pensar en un tercer grupo en el que la proliferación de historias está lanzada a palpar el ánimo de esta época en la que lo materno se convirtió en un buen sitio de interpelación ya que pliega y despliega ese espacio sensible muy problematizado que parece revertir para las jóvenes madres y escritoras como un tema a rodear de acuerdo con una experiencia ficcionalizada y como un fuerte deseo de escritura. En su artículo «Lo materno: espacio continuo, presente perpetuo» (2020), Juana Roggero explica que hay un corpus actual de escrituras sobre la experiencia de la maternidad tomada como proceso, como nudo constante, como un presente continuo de ambivalencias. Textos donde aparece la voz cruda y desorientada de la madre joven que solo cuenta con preguntas e interpelaciones. En el grupo sobresalen las poetisas (Gabriela Bejerman, Romina Freschi, Jimena Repetto); lo materno se hace presente como un problema de escritura atado a las transformaciones (división, pasaje, vértigo, perplejidad) de los cuerpos, a esas escenas de desamparo y recibimiento. El gesto de la reunión de voces de madres escritoras es un hecho inédito en la cultura nacional vinculado también a la emergencia y persistencia de las escrituras del yo como una de las formas literarias predominantes del presente. Ambos factores confirman el campo de experimentación que se abre y los sentidos que se movilizan por esos procedimientos de escritura. Pero además, en este diálogo con el momento en que se escriben, las narraciones ensayan ideas sobre otros aspectos o dimensiones en las que lo materno actúa o interviene como filtro, apertura, drenaje de otros sentidos sociales, políticos o culturales como el derrame de un afecto solapado o abierto de múltiples vertientes. En síntesis y sobre todo, lo materno aparece en esta época como recurrencia de la imaginación literaria. La lista es inabarcable. Se suman a las ya nombradas en este libro: Cecilia Fanti, *A esta hora*

de la noche (2020); Virginia Cosin, *Partida de nacimiento* (2011); Natalia Zito, *Rara*, (2019); Paloma Vidal, *En algún lugar* (2017); Mori Ponsow, *Okāsan. Diario de viaje de una madre* (2019). Por su parte, Carla Maliandi en *La estirpe* (2021) construye una historia familiar que tapó la apropiación de una niña toba en anteriores generaciones que intercepta la memoria de la narradora investigadora provocándole desajustes familiares y una distancia importante con su pequeño hijo. *El cuerpo es quien recuerda* (2022) de Paula Puebla introduce una perspectiva contemporánea, la subrogación de vientres. Construye una novela en tres voces: la de la adulta-niña que nació en Ucrania y es argentina; la de la mujer gestante, ucraniana, que, después de casi veinticinco años le escribe a la adoptante para conocer el destino de su hija y, por último, la de la argentina adoptante que graba su texto frente a una cámara para contar su versión sobre cómo llegó a una maternidad no deseada y cómo la transitó. La novela de esta manera avanza sobre la experiencia diferenciada en sus posibilidades técnicas actuales que ponen patas para arriba el deseo, la pregunta por el origen, las intervenciones y aficciones del cuerpo, el mercado y el dinero. Las tres voces le otorgan fuerza y tensión a la escritura y construyen una corpo política que se les ajusta. La colombiana Lorena Salazar Masso escribió *Esta herida llena de peces* (2021), una novela situada en el Pacífico colombiano, sobre el río Atrato; narra un viaje de una madre blanca no biológica con un niño negro por esa correntada peligrosa tanto por sus movimientos naturales como por la presencia de violencias paramilitares e insurgentes. La madre se traslada para devolver al «niño que le nació de otra», un niño perteneciente a la comunidad afro-colombiana, un niño que le duele al máximo en ese viaje hacia la entrega y la separación. Como en muchas novelas aquí citadas, se precisan dos madres para encarar esos pasajes de cuerpos, aficciones, entrega o donación simbólica. El relato de los diferentes tipos de desprendimiento mezcla relatos afectivos, a veces en contextos coloniales o transnacionales donde bullen múltiples diferencias que presionan y deciden sus tramas.

Por último, se podría situar un cuarto conjunto, incluso en literaturas no nacionales, que explora las sendas, también conflictivas,

de las relaciones entre madres e hijas. Se narra a las madres que tuvimos, se las elige para cuestionamientos variados pero sobre todo para ensayar las intensidades de escrituras cuyas marcas de identidad parecen jugarse y enfrentarse en ese conflicto que interpela fundamentalmente a la memoria como un doloroso ajuste de cuentas. En otras épocas, por ejemplo, algunas escritoras fueron recomponiendo los diversos tonos del malestar (Angélica Gorodischer, *Historia de mi madre*, 2003), los de una ambivalencia entre la admiración y la distancia (Beatriz Guido, *Una madre*, 1973) hasta dar con el reconocimiento del gesto menor que se recuerda y se cita como una pose o como el tic que rodea al inolvidable afecto en *Varia imaginación* (2003) de Silvia Molloy.

En esos hilos se forman complejas capas de emociones que sobresalen como líneas de trabajo ficcional de escritoras nacionales y extranjeras. Destaco solo algunos textos de publicación actual cuya fuerza narrativa revierte en un potente nervio lector presente en universos estéticos de propuestas radicales. En 2022 se publica en el país *El corazón del daño* de María Negroni que arrasa magistralmente con esa memoria afectiva, simbólica y literaria de bordes violentos e indecibles que la voz de una hija, colocada en el desafío del nombrar/ se puede reconstruir sobre el recuerdo difuso, nunca certero, de una madre. Una recriminación amorosa hace de la ambivalencia el motor del flujo filial cuya ama es siempre la literatura. *Música materna* (2023) de Graciela Batticuore completa una trilogía que hace pie en este último texto en la invención de la voz iletrada e inmigrante de una madre. El par oralidad/escritura está atravesado por la presencia del italiano como recurso, memoria, proliferación de tonos y afectos. La pareja de este dispositivo, madre e hija, construye una economía de dones que vuelve sobre las historias posibles de las migraciones nacionales y sobre el relato de cada parto, de cada nacimiento frustrado.⁴

4 También *La voz de la madre* (2022) de Silvia Arazi logra a través de una modalidad fragmentaria una reflexión sobre la voz y la lengua materna. Por fuera de un registro autobiográfico explícito pero próximo, *La ruta de los hospitales* (2019) de Gloria Peirano propone un efectivo discurrir a

La insumisa (2020) de Cristina Peri Rossi trae el recuerdo de la madre que coincide con la forma autobiográfica que la escritora decide practicar a sus ochenta años. Su comienzo es eficazmente tierno, narrativamente poderoso:

La primera vez que me declaré a mi madre, tenía tres años, (según los biólogos, los primeros años de nuestra vida son los más inteligentes. El resto es cultura, información, adiestramiento). Yo tenía propósitos serios: pretendía casarme con ella. El matrimonio de mi madre (del cual fui un fruto temprano) había sido un fracaso y ella estaba triste y angustiada. Los animales domésticos comprenden instintivamente las emociones y los sentimientos de los seres y procuran acompañarlos, consolarlos: yo era un animal doméstico de tres años. (Peri Rossi, 2020:9)

El libro de Hélène Cixous (2021) hace una inmersión en escenas del presente con los cuerpos de la madre y de la hija que, presencialmente enfrentados en sus distintas edades, arman una trenza de afectos que combinan voz, mirada y tacto como brazadas materiales del cuidado. El cuerpo de la hija y de la escritura se posa y trabaja sobre el cuerpo anciano y la piel enferma de la madre para atravesar ese antes de su muerte: «yo ahora vivía antes de la muerte de mi madre» (Cixous, 2021:11). En mi lista también entran *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes* (2016) de Tatiana Tîbuleac, una escritora de Moldavia; *Nada se opone a la noche* (2019) de Delphine de Vigan; *Una mujer* (1987) de Annie Ernaux o *Apegos feroces* (2021) de Vivian Gornick.

dos voces, un yo que se construye dirigido al tú de la hija que viaja con ella, cercana, en el asiento de al lado. Es posible seguir en este subconjunto una diversidad de escrituras que van desde un registro autoficcional a su abandono: Inés Ulanovsky en *Algunas madres también se mueren* (2010), Ana Navajas, *Estás muy callada hoy* (2019), Adriana Riva, *La sal* (2019), Marina Mariasch, *Negro casi azul* (2021) y la extraordinaria *Letargo* (2000) de Perla Suez. Entre las versiones más ficcionales, aunque no quiero caer en dicotomías, destaco *Madre robot* (2021) de Nora Rabinowicz y *La encomienda* de Margarita García Robayo (2022), entre otras.

PANORAMA 5

LAS NOVELAS COMO CONFIGURACIÓN DE MUNDOS

Dicho esto miremos algunas de las novelas que actualmente nos hablan de esos enredos. Son historias firmadas por escritoras que, en este momento, están forjando un proyecto de escritura singular que se hace cargo de manera incómoda, crítica, perturbadora, de ese modelo cultural casi inexistente como tal. En este conjunto podremos encontrar una madre soberana en estado de fragilidad constante y de automarginación (*Fugaz* de la argentina Leila Sucari, 2019), otra mujer que actúa temporariamente como una cuidadora, casi una madre (*Mugre rosa* de la uruguaya Fernanda Trías, 2021); una tercera habitando el límite social que expone una maternidad travesti (*Las malas* de Camila Sosa Villada, 2019) o el devenir de una maternidad imaginaria en el contexto de un Chile poshumano (*Sumar* de la chilena Diamela Eltit, 2018).

FUGAZ O EL TEMBLOR ANIMAL DEL MUNDO

Comenzaré por *Fugaz*, cuyo centro de gravedad es la imagen de una madre y su hijo recién nacido. La tapa del libro es la foto de un interior con iluminaciones oblicuas y una mujer joven, inmóvil, envuelta en una cadena de lucecitas encendidas. La mujer sentada mira hacia abajo, sus manos contienen un pequeño objeto indistinguible, aunque puede estar por disparar algún dispositivo. Iluminada,

paralizada, atada, parece a punto de encenderse en una situación que sugiere derivas inciertas al borde de lo siniestro, como en las vísperas de un cortocircuito. Nada va a ocurrir, la escena única está fabricada, pero los cables y sus lucecitas muestran que hay algo por venir, titilante pero atroz. En esa duplicidad, la de lo lumínico que titila casi en un juego estético y la inminencia del encendido y el posible accidente, la foto resiste la proximidad del terror que viene.

Por fuera del cuadro y en diálogo con esta foto de la artista visual Sofía López Mañán, el título *Fugaz* también abre sospechas y aprensiones. La novela se ocupará de desmentir la estela veloz y breve que expresa la palabra; atiende, en cambio, al ritmo lento de una prosa que opera por concentraciones de sentido, densidades y vacíos. Los personajes, seres solitarios, buscan reconocerse, armar micro comunidades, construir vínculos de proximidad, asentarse. Lo fugaz se percibirá entonces en la condición de vulnerabilidad en que se encuentran la reciente madre y su hijo. Son dos fugitivos lanzados al mundo desde la primera página donde el inmediato reconocimiento de un hijo después del parto funciona como una escena inaugural. Como en la vida, la novela comienza con un nacimiento y el que nace es un niño que provoca asco. La imagen de la tapa, esos signos artificiales y artificiosos de la electricidad sobre el cuerpo frágil de una mujer abandonada al peligro nos acerca preguntas y temblores y entra en diálogo lateral con la historia de la novela. ¿Cuál es el cortocircuito latente de la tapa, cuál el del recién nacido que provoca asco? Tal vez una posible idea de lo literario y del hacer artístico reside en el secreto que coloca y dispone sobre el mundo y en el estremecimiento que su lenguaje arrastra. La novela, a pesar de la única dirección que parece proponernos —el secreto de ese maternaje en un mundo de vacíos diversos— va a edificarse sobre otras imágenes, escenas y criaturas sobre la que va generando una estructura casi quiasmática. En ella, el mundo que se abre a partir del nacimiento de un niño y el espacio que cierra con la presentación de otros parientes no humanos: una ballena encallada en la costa, su agonía y desintegración actuarán como foco narrativo principal de la

segunda parte. Entre ambos no hay una inversión marcada sino una ecuación de imágenes y cuerpos (el del niño que es pura potencia, pero también la madre inmovilizada en el cortocircuito de la tapa y el de la ballena, al final) que activa afectos y sentidos en diálogo.

La que narra cuenta en las primeras líneas ese comienzo vital de ella como madre. Leemos allí un primer desafecto. La expresión de asco y de espanto desata el vacío y el deseo de huir. La imagen choca, sorprende. Mientras la escritura recorre la cornisa de esa significación liminar busca no quedar atrapada en las mallas de los estereotipos. Esta novela decididamente los ignora al mismo tiempo que construye un desafío, una fuerza que es pura emoción narrativa.

De esta manera el texto va haciendo un decisivo ingreso en el universo corporal y de cuidados que abre la maternidad. Estos son modos en que lo maternal se expresa literariamente como origen o inicio. En *Fugaz* la historia que se narra a partir del nacimiento de Gervasio es la historia de su crecimiento al lado de la madre-narradora y ambos deambulan por espacios no urbanos que los acercan a paisajes de playas y mares que los interpelan. Una sociedad mínima que busca cómo vivir con poco y autoabastecerse, dos cuerpos que vibran, se estremecen, se juntan y separan en el reconocimiento. Si históricamente se ha pensado ese lazo como una célula, como un vínculo intransferible, como un embrollo pegoteado de cuerpos, músculos y fluidos, esta novela cincela esos encuentros, las escenas que les dan lugar y las voces o gemidos que los vuelven presente. La novela no pretende abandonar esa escena tan remanida, por el contrario, busca su inmersión para tratar de situar allí ¿nuevos significados?, ¿nuevas relaciones?

Durante gran parte de la trama textual, Gervasio no necesita más que prenderse a una teta. Así obtiene la saciedad del alimento, un modo de la felicidad mientras ella, por momentos disfruta y, en otros, se queja: «No puedo pensar mientras él chupa. El cerebro se apaga para que el cuerpo funcione» (Sucari, 2019:52). La joven madre cortó todo lazo familiar para divagar sola con su hijo y ver cómo se presenta y sortea el trabajo, la vivienda y la supervivencia. Asume

la precariedad y propone un gesto de autoprecarización como forma de autogobierno de su vida y la de su hijo, ensaya una soberanía absoluta sobre ellos. Sin ningún plan predeterminado ese par de cuerpos enlazados salen a experimentar con el mundo y constituyen un mundo propio, cercado, autosuficiente.⁵

Fugaz no busca responder de manera asertiva a cómo debe ser esa vida, fragua movimientos mínimos más vinculados con el seguir viviendo; es decir, con esa supervivencia de a dos y sobre todo con lo que el cuerpo pide: amamantamientos continuos, un lugar donde dormir, amistades fugaces, trabajos ocasionales y satisfacciones sexuales repentinas. Construye un marco restringido de opciones para ubicar a esos cuerpos que se encuentran y reconocen una y mil veces, para esas succiones constantes que extenuan el cuerpo de la madre, un marco que —sin duda— es social y cultural pero que pretende evadirse de todo mandato para reafirmar ese espacio de lo sensible corporal y agrandarlo a través del aislamiento. También se separa de todo contrato social, laboral o sexual que implique sujeción.

Después de narrar cómo se bajó del primer camión hasta un «acá» del que no sabemos nada dice: «Los kilómetros de panza me dieron la razón. Mi hijo no tiene padre. Hui de casa para llegar a ser nadie. Lo conseguí. Ya no recuerdo mi nombre» (20) Desidentificación, orfandad elegida, precariedad y alejamiento. Si hubo una panza hecha de kilómetros que rostrificaba una identidad que estaba forjándose, la de alguien que decide ser madre, también

5 Sucari despliega en sus otras novelas antenas que hacen del comienzo de las vidas un discurrir diverso. Embarazos, nacimientos, abortos, maternajes ponen en escena cuerpos en contacto según los movimientos afectivos del amor, del tacto, de los encuentros felices o problemáticos. *Adentro tampoco hay luz* (2017) presenta una voz de niña, atenta a la presencia del mundo animal y vegetal, a sus perplejidades y secretos y a la iniciación en el descubrimiento y contacto con su propio cuerpo y el de los otros. En *Te hablaría del viento* (2021) el dispositivo materno-filial se presenta a través de una propuesta autoficcional que recurre al fragmento, al encuadre de un diario, al montaje poético y, por momentos, al ensayo. Por último, en *Casi perra* (2023), la voz narrativa divaga por la búsqueda y el encuentro entre cuerpos de mujeres presos de un erotismo desaforado que lleva en cada choque a un desenfreno de las lenguas que van hacia el límite donde se anhela un cambio de especie.

se muestra el abandono de la historia pasada y el ímpetu activado por lo que viene. Una relación que se decide por la carencia, la imprevisión, por la puesta en escena de dos cuerpos convocados a hacer uso de la biología y sus derivas, a transitar sus necesidades y consecuencias. Este punto de vista lo es todo en la novela, es núcleo decisivo de toda la narración que sigue.

A veces la novela acude al fragmento para despachar una reflexión pero la idea no es más que un afecto directo, casi detonado sobre la condición de madre que dice no tiene que ver con el amor:

Una madre no es lo que ellos piensan. El instinto no es siempre un mecanismo de supervivencia. A veces quiero desgarrar las sábanas con los dientes. No tengo ganas de alimentar a mi cría, le niego mis tetas aunque estén explotando. Necesito morder un cuerpo, que la carne sea toda para mí. Dejar al niño dentro de una caja de zapatos, en estado de hibernación, que se haga solo, como la masa de un pan recién amasado. Que leude en silencio, sin ayuda, quietito. Que me ordeñe otro. Un hombre. Una lengua con experiencia.

A veces algo se agita en mi pecho y me hace temblar. Siento turbulencias en la boca del estómago. No tiene nada que ver con el amor. (35)

Alejarse, renunciar a ocuparse de la fragilidad del niño configura un deseo posible que es cambiante. «Es tan hermoso que se me llenan los ojos de lágrimas. A veces lloro y no sé si es de felicidad o de tristeza. No distingo» (40) o provoca incertidumbre, inseguridad, descolocación, revuelta. El lenguaje pulsa los extremos, vive en el núcleo de lo paradójico, lo explora, localiza y abandona. Va de la revuelta a lo exangüe: «Me encuentro en el fondo de sus ojos. Nuestro abrazo perturba las reglas de la física. Ser madre e hijo es revolucionario» (47-48).

El cuerpo materno se pierde, se diluye, reclama por una salida. El texto, así como puso toda su fuerza narrativa en el comienzo con el nacimiento de una vida, en este momento vira hacia otra forma de lo viviente y la imagen de una ballena varada en la costa capta la atención de la narradora mientras atraviesa un estado de

alienación maternal. A partir del momento de la imagen televisiva, la ballena vuelve como una obsesión y la pareja parte hacia la costa; antes madre e hijo van hacia la ciudad a visitar el Museo de Ciencias Naturales. Ese recinto, compuesto de fósiles, huesos, cuerpos embalsamados actúa como un pasaje de fascinación de ese mundo animal entre la muerte, la vida extraviada, la recuperación imposible, la exhibición. Lo que sigue es un malestar corporal, angustia, sueños pesadillescos que preparan el cambio narrativo, la salida del lugar que habitan y la novela va hacia su parte «Dos». En ese desplazamiento se cifran los tiempos de una vida: la de otro ser viviente, su agonía, putrefacción, su muerte o su condición de fósil.

Cuando llegan a la playa, se acercan a la ballena. Su aparición produce un cambio narrativo; como la madre, su atención ficcional va hacia otra criatura. Gira y lo que en la primera parte implicó la producción de movimientos corporales y afectivos para gestionar la vida del niño y de la pareja, a partir de este momento concentrará sus preguntas en lograr saber cómo evitar el sufrimiento de ese animal naufragado, impedir su disección, explotación y desmembramiento. El animal echado fuera del mar reúne los signos de la precariedad. La narradora desplegó una serie de acciones que conforman a la maternidad como una tecnología de afectos y cuidados para proteger la condición precaria del niño. Los restos parecen requerir otros conocimientos pero el sacrificio se percibe inevitable, forma parte de la condición capitalista. Sin duda, alteran el régimen afectivo, pero la narradora buscará cuál de sus sentidos le ofrecerá una mayor proximidad con ese ser en agonía, indefenso, putrefacto.

La visión de la ballena, las preguntas sobre el destino de sus órganos, su vida desnuda en proceso de eliminación forma parte del mundo que se le presenta y que el texto construye como centro verbal, narrativo y afectivo. Leamos la llegada de los personajes a la playa y la aparición del cuerpo:

Bajamos la pendiente corriendo, Gervasio grita de contento. Avanzamos con la emoción de quien sabe que va a encontrar un tesoro. (...)

Toco a la ballena y se me eriza la piel. De dónde nos conocíamos, no sé. Me mira con su ojo azul y reseco y entiendo por qué viajé hasta acá, ese impulso del que no me pude escapar no era un capricho. Necesitaba verla, su muerte es un imán. Apoyo mi cabeza sobre la suya, tiene la piel hirviendo y agujeros en el cuerpo. Dejo a Gervasio jugando bajo la sombra de su lomo y camino hacia la orilla. Diez pasos. Solo diez pasos entre la vida y la putrefacción. Me mojo la cabeza y tomo agua salada. Siento que mi boca se despierta. En lo profundo hay una silueta gris que se mueve entre las olas. ¿Y ahora, qué?, pregunto en voz alta. Nadie responde. Dios está hundido en el mar. Solo se oyen balbuceos. Estamos condenados a la incompreensión. (88-89)

Frente a una prosa que elige el tono menor, una trama mínima, desplazamientos escasos, gestos pequeños, no solo sobresale como espectáculo la visión de la ballena sino que irrumpe el cúmulo de afectos que su cercanía produce. Hay en esa iluminación narrativa una potencia que fascina porque va produciendo el tono severo de un lenguaje que acierta en su intento de poder descifrar un enigma o varios (el de la maternidad en estado de aislamiento, el del cuerpo de un niño al que se toca, cubre, alimenta para hacerlo crecer y el de la ballena sometida a la ignorancia y violencia del hombre que la destroza) y de distribuir simultáneamente los vacíos de esos secretos y saberes imposibles. El cuerpo moribundo, podrido, maloliente, seco, aparece nimbado de fascinación y enigma. Tal vez no haya mucho más para entender en esa escena que se recorta como sagrada y delimita en ese cuerpo, en el límite de la vida que le corresponde, el contacto, la fricción con el animal como descubrimiento, el roce deseado, el ensamblaje casi perfecto, el encuentro en el que se genera y halla otro ser viviente.

Fugaz es una novela que produce intensidades, aun en su parquedad medida de tonos. La ballena es brillante y eterna, todo lo contrario de la mujer de la tapa, actuando una escena artificiosa en la inminencia de la catástrofe. El gigante cetáceo, autocitando su fuerza mitológica, resplandece con una potencia absoluta y la que la

narradora toca, huele, se apiada y compadece, a pesar de que sobre este cuerpo se arrojan todos los signos e intereses de una comunidad mezquina entregada al aprovechamiento ruín de la carne del otro, a la desproporción impune de un cuerpo sin posibilidad de defenderse. El animal finalmente desaparece, se lo llevan; también muere la mujer de la pensión que les había dado protección a la pareja. Madre e hijo quedan a la intemperie despreocupados de un destino previsible. Ella sigue eligiendo el mar, la incertidumbre, la precariedad, la marginación que funcionan casi como formas de renuncia o apartamiento del mundo. Sin saber qué viene después expresa «Me entrego al juego» y lo hace sin miedo. Al borde de un posible cortocircuito el texto construye otro vacío: el del final, el del afuera donde el cuerpo desprotegido de la ballena proporcionó narrativa y afectivamente el paso hacia una nueva elección; elegir otra vez el cuerpo del hijo ya no pegado o confundido con el suyo sino a su lado y ambos al lado de la ballena. Se decide una forma de autosubjetivación, una tecnología discursiva y afectiva que es lugar de llegada de la narradora y del texto.

Si el animal mapea el terreno en el que se juegan y contestan distinciones biopolíticas específicas (Giorgi, 2014), su presencia contrastante con el niño que crece coloca la soberana escena del cuidado de la madre como el sitio donde la amenaza de la precariedad radical se experimenta y combate y se marca como propia. La matriz biopolítica de dejar morir o hacer vivir que implican tanto la relación con el niño como con la ballena ponen de relieve los entredichos de las distinciones biopolíticas: viviente/no viviente, parlante/afásico, orgánico/inorgánico, protegido/desechado y la fuerza inestable de sus contradicciones. La madre cuida y decide hasta dónde los restos del capitalismo le conceden inscribir/se en una marginalidad autoimpuesta.

LAS MALAS, EN MODO MATERNAL

En «El último beso de la Loba Lamar», una de las crónicas de Pedro Lemebel de *Loco afán* (1996), la astuta travesti contrae sida y no hay

manera de que registre ese dato. La vida sigue para ella hasta que el sida la va venciendo y el coro-comunidad de compañeras se alternan para atenderla en su deterioro y delirios. Allí la enfermedad se convierte en preñez, la muerte en vida, la agonía en gestación: «El sida para la loba trastornada, se había transformado en promesa de vida, imaginándose portadora de un bebé incubado en su ano por el semen fatal de ese amor perdido» (Lemebel, 2009:62). El sueño de partos y maternidades travestis, como contracara de la enfermedad y el delirio por la muerte inminente, abandona su condición extraviada y reaparece en *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada como potente deseo de materner y real aparición de un niño abandonado entre las ramas espinosas del Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba. Entre el sueño de las travestis de Lemebel y las de la novela de Villada está la habilitación de un discurso, la aparición de los que no tenían parte —en sentido rancieriano— con los sueños y deseos de sus cuerpos reconocibles.

Como en la novela de Sucari, *Las malas* comienza con un bebé que nace o recién nacido, con su llanto, su abandono. Es decir, la precariedad en estado pleno. También, la oportunidad de recuperarlo, llevarlo, adoptarlo, seguir su crecimiento, imitar los gestos de darle de mamar de unos pechos sin leche. La Tía Encarna, la dueña de la casa, la madre de las travestis que allí viven, la que les da cobijo, consejo y protección, echa a andar su deseo de hijo, lejos de todo amparo legal, en la más candente clandestinidad, inventando subterfugios para disfrazar su cuerpo y no ser descubierta por la policía y jueces. Encarna y el niño conforman una verdadera comunidad de afectos, atracción y comprensión mutua. El niño es, desde su nombre, «El Brillo de los Ojos» un integrante más de la familia, una persona adaptada a seguir aquellos brotes de amor que se intercambian en la casa, con la madre encontrada y con las otras travestis.

La novela de Camila Sosa Villada encadena las biografías de los diferentes personajes y desanda el dolor, el miedo, el sufrimiento sin tregua que la violencia, la exclusión y la prostitución diseminaron sobre sus cuerpos. La primera persona asume la voz de una

novela de iniciación en ese ámbito y el relato de la vida travesti con su alternancia de deseo loco, ocultamiento, disfraz, violaciones, persecuciones, búsqueda desesperada de amor y de comunidad y hospitalidad travesti. La comunidad está para comprender todo el dolor del mundo, las anomalías de la travesti nacida lobizón o la de aquella a la que le crecen alas y se convierte en pájara. Las travestis acompañan, arman ejércitos de solitarias que tratan de hacer justicia sumando los daños de cada una, pelean contra la policía, defienden que no les arrebatan las joyas de Encarna. No hay brillos a los que renuncien, luces que no disputen. Son ellas las que pueden contar la historia de la madre travesti y de su hijo adoptado, querido y muerto, atrapado en el abrazo y mirada insobornable de esa madre: «Murieron cara a cara, mirándose a los ojos. Murieron sabiamente, para no tener que soportar más humillaciones. Nuestra madre y su hijo adorado. Qué más decir» (Sosa Villada, 2019:218). Una verdadera rostridad dada en ese encuentro amoroso pero en su inaudita versión mortal con cadáveres abrazados. Por lo tanto, imposible.

Al mismo tiempo asegura que pensemos las versiones maternas en su capacidad ilimitada para alojar supuestas realizaciones y resistencias, maneras acabadas y falladas a la vez, imposibilidad para la totalización y tendencia hacia la sobreabundancia de formas y sobreexposición de mundos afectivos, a la dispersión para advenir metáfora o salidas inesperadas de lo humano. María la Pájara, una de las travestis enferma y solitaria, cuidadora del niño, muta hacia un ave y le crecen alas. Su deformidad y la pérdida de su condición de humana fortalecen la relación con el niño. Esta condición abierta y expansiva nos hace presenciar el final de Tía Encarna y El Brillo de los Ojos, muertos porque ella abre las salidas del gas, como lectores, estremecidos por la muerte pero liberados de cualquier juicio moral hacia el personaje de la madre. Una Medea travestida y vieja con su niño muerto, el *punctum* de una comunidad plural que cierra y confirma esa totalidad de lo materno de poder abarcar hasta el infanticidio. Una maternidad elevada, llevada a su máxima expresión a través de la escenificación de la muerte. Una respuesta más, ya

no «una pobreza de lenguajes» como quería Kristeva, para el devenir iluminador del objeto literario y sus contornos siempre en fuga.⁶

MUGRE ROSA O LA MATERNIDAD COMO UN CAMPO MINADO

En la novela de Fernanda Trías no hay un útero abierto, un niño que nace. Los mundos configurados presentan bordes y materias que no entran en un contacto alentador sino que se pierden y desintegran al ritmo de la catástrofe. *Mugre rosa* (2020), una novela sobre la crisis climática y las actuales y posibles amenazas socioambientales, corroe los límites situándose en ellos, avanza a través de escenas urbanas de espanto y peligro que se suceden y encadenan generando ritmos narrativos dramáticos e intensos. La elección de ese emplazamiento arrastra una preocupación por representar pero también perforar, circular, desplazarse por los espacios y, simultánea y decididamente, por el tiempo presente que compartimos como lectores. La narradora cuida a un niño enfermo que padece el síndrome de Prader-Willi, una enfermedad que despierta un hambre atroz e imparable, sin saciedad posible. Su familia lo trae a la ciudad y lo deja a su cuidado durante un tiempo acotado y paga por ello cifras considerables.⁷ Si el avance de la contaminación en la ciudad es el derrotero

6 Matar al hijo remite siempre al espacio de lo trágico. *La azotea* de Fernanda Trías apabulla y hiere en el transcurrir de la voz (la de la madre) hacia el hecho fatal. La última novela de Laura Alcoba, *A través del bosque* (2023), se basa en un caso real; trabaja sobre un costado testimonial del acontecimiento que necesita narrativamente armar una sociedad afectiva de mujeres (la infanticida, su hija y la escritora) que deciden escucharse, narrar y escribir después de veinte años. *Las madres no* (2022) de la escritora vasca Katixa Agirre también explora el infanticidio de gemelos desde la perspectiva de una madre narradora que pone su escritura al servicio de entender esa situación trágica y vital de la otra.

7 La novela no explicita el nombre de la enfermedad. La referencia aparece en entrevistas dadas por la autora y en un texto que ella escribe sobre el proceso creativo de esta novela. Se trata de un paratexto que ofrece una cantidad de datos sobre sus decisiones narrativas pero también sobre sus modos de percibir y leer el mundo que la rodeaba en ese momento, cuando la epidemia del COVID estaba ingresando en el mundo y que Trías de algún modo supo anticipar. Así configuró

narrativo sobre el que se escande el tiempo de la novela y se teje la memoria de la narradora, la relación con Mauro, el niño, es un centro afectivo cargado de tensiones, violencias, cuidados, temor y angustia. El cuerpo del niño gordo, el niño–ballena, el niño monstruo, como es llamado, es en sí mismo un acontecimiento narrativo que suma otro pliegue dramático al carácter apocalíptico de la peste que está instalándose. O al revés, el drama ambiental que produce contagios y muertes se vuelve más inenarrable e incomprensible junto a este niño enfermo. La condición de este personaje concita nuestra ansiedad lectora: esperamos las diferentes escenas que lo tendrán como protagonista, sus reacciones desesperadas y buscamos comprender los datos de la relación con la narradora. Su lenguaje es muy reducido, está atento a pocas motivaciones (la luz, algunos juegos, algunos movimientos, la presencia o dibujos de animales) y a las normas que le ponen límites a sus desenfrenos con la comida. Arrasa no solo con alimentos sino con objetos, con desperdicios de basura, restos de algodón, latas, sus propios dedos. El síndrome del hambre se le adhiere pegajosamente a su identidad como su devenir metonímico tanto que ella lo menciona por momentos así, «el síndrome».

Estructuralmente la presencia de este personaje hace que todo lo narrado se vuelva más extremo: una supervivencia que avanza hacia el contagio amenazante, la falta de alimentos, la posible evacuación generalizada. Este conjunto de situaciones, su aparición y emergencia, suma los datos trágicos de una trama progresiva que afecta a los habitantes (la muerte de los peces, la desaparición de los pájaros, el incendio de la procesadora, la muerte de unos bomberos, la falta de alimentos o ventas clandestinas) y se enlazan con datos de la enfermedad, el despellejamiento de la piel, las internaciones y las huidas. También la relación de la narradora con los otros personajes: su

un espacio ficcional y distópico que se le acercaba. El texto también ofrece un diálogo con la serie de lecturas que emprendió en esa etapa de escritura que obraron sobre sus propios fantasmas y deseos. Al respecto, se puede consultar el texto «Ecoansiedad y el proceso creativo de *Mugre rosa*» (2023) de Fernanda Trías.

madre y su ex-marido (internado en el hospital de agudos porque se contaminó y por cuyo estado ella se preocupa) y a quienes va a ver mientras relata la memoria de esos vínculos conflictivos y agobiantes que han cruzado su historia, forman parte del marco angustiante que rodean a ella y a Mauro.

La prosa avanza sobre las acciones posibles de estas secuencias mientras subraya y agudiza las distancias y separaciones no solo entre los personajes sino en el perímetro de sus cuerpos: «¿Podés imaginar el espacio entre tus ojos?/ ¿Podés imaginar el espacio que llena tu lengua?» (Trías, 2020:271), versos que actúan como fórmulas discursivas y poéticas se declinan en una serie anafórica de una sola página enumerando las preguntas casi imposibles que puedan ocupar los llenos o los entres entre los espacios mínimos de rostros y cuerpos. El relato central alterna con esta serie de poemas de diferente extensión, casi conversados, que operan como diálogos perdidos sin interlocutores claros. Son una suerte de restos que denotan otra presencia del lenguaje, voces en el aire sin datos precisos. Preguntas de respuestas inverosímiles sobre los tiempos en que transcurren las vidas y las muertes y los espacios de sus emplazamientos y huidas. Desde los epígrafes el juego temporal y sus distancias se dispersan e inauguran sentidos. «Estoy separado de mí por la distancia en que yo me encuentro;/ el muerto está separado de la muerte por una gran distancia.», dice el poema de Jaime Sáenz al inicio. Por eso nada parece más seguro para quienes leen que cotejar y comprender estas distancias a partir de la relación entre madres e hijos. Aquí resulta interesante recordar la novela *Distancia de rescate* (2014) de Samantha Schweblin y la metaforización de esa medida permanente y acechante que la madre traza imaginariamente entre ella y su hijx para calcular el peligro y el desbarranque que puede producir una situación inesperada. En *Mugre rosa*, cuando Mauro sale de foco, de ese espacio de control que la narradora construye, el rescate se vuelve una acción desesperada de miedo y protección.

La distancia constituye un problema narrativo presente en otras relaciones. Además de este fraguado vínculo materno entre el niño y

la narradora que problematiza la relación y el modo de contarla hay otros contactos maternos dispersos en la novela que la iluminan: los recuerdos totalmente imperfectos de su propia madre y el reemplazo afectivo que tuvo con Delfa, su niñera; las mínimas escenas con la madre de Mauro y el pase de manos del niño y del dinero que recibe y por último, la desesperación de una madre que se tira al vacío con su hijo que relata el noticiero. Estas dos últimas situaciones, ubicadas hacia el final cuando ella fue probando el tenor de sus cuidados, coinciden con la escasez de alimentos, el avance de los puntos álgidos de la peste y conduce a situaciones de verdadero dramatismo. Las escenas con Mauro se construyen a través de un clima de precauciones corporales y afectos que a veces se logran y resultan encuentros narrativamente amorosos de intercambio gestual y corporal. Pero son escasos, ella está permanentemente preocupada por resolver la falta de comida, la saciedad y ansiedad del niño, la ausencia de noticias de sus padres y la de su propia madre. Durante estas secuencias la novela arma escenas de una enorme violencia y tensión, cargada de caídas, golpes, agobios frente a los desbordes de Mauro que son la cara fracasada o impotente del programa de cuidados que ella se propone.

También la relación está escandida por la certeza del cierre del pacto laboral, la separación y el final de la novela. Ella sabe que el contrato se terminará ya sea por la evacuación inminente o por su posible huida y viaje. De modo que esa rostridad que la une al niño por ese tiempo en que están juntos puede ser fácilmente olvidada, reflexiona ella misma ante la separación. La escena es de una densidad narrativa notable. La madre parada en la puerta del departamento reclama al niño porque el peligro es perentorio, el niño grita y se aferra a las piernas de la narradora, ella que esgrime disculpas porque no tuvo tiempo de prepararlo para la separación y el pase del sobre repleto de billetes que va de una mano a otra. La madre (una mujer delgada, erguida, de trajecito gris) se toca el vientre y de esa manera le informa «que está esperando», e instala la pregunta por el sentido de un futuro embarazo en esa sociedad castigada al borde de la destrucción y unos padres que pueden dotar al vínculo

filial de gestos instrumentales y materiales para obtener beneficios o deshacerse de lo que molesta. En esa escena circula además una frase demoledora. Dice la madre biológica: «Mirá. Él no piensa en mí ni en vos. Solo piensa en su próxima comida» (Trías, 2021:259) e instala una desafección terminante, el absoluto cinismo de situar al niño en un páramo de pensamientos y emociones. La mirada de la narradora sobre la otra es de rotunda desidentificación, no quiere «hermanarse en nada» y, si bien ella no expresa su dolor ni se piensa explícitamente como madre, la despedida de los personajes es afectivamente extrema. El «No» desgarrado del niño desde el suelo corta la situación, atravesada además por el pulso de una frase veraz que cierra la escena: «me pagaban para que, cuando llegara ese día, lo dejara ir» (Trías, 2021:262). El niño-monstruo grita, ella concluye con esa brutal aceptación. Si toda separación inicial de los cuerpos de madre e hijo están acompañados por los gritos de dolor del parto y el llanto del que llega al mundo, esta escena, aunque alejada de esa situación primera, construye un desgarramiento radical y pide ser leída en otro campo de sentidos: el de la precariedad y la ignorancia social de la enfermedad, el de un juego de intensidades afectivas y corporales desconocidas, el de la diferenciación social entre los que pueden irse o no, el de la peste que enferma cuerpos, atmósferas y territorios. ¿Cómo llamar a esta separación? ¿Cómo nominar a esta distancia? Ya que parece no haber distancia de rescate posible porque el fin del mundo está llegando y anula su imaginario trazado. Trías sabe moverse entre escombros que son los pasos de una fuerte radicalidad, ese es el costado que tantea simbólica y narrativamente, esa es la distancia que le da el paso al acto, a la separación, a tirar por los aires lo irrevocable de la tragedia social y que lleva a su narradora a huir con los últimos habitantes. Este gesto radical de la escritora, modulado en sus otras novelas con otras situaciones y relaciones límites, se configura en un centro paradójico de construcción y destrucción.⁸

8 Sus textos asumen distintas formas de radicalidad social y simbólica: un asesinato, un infanticidio, el miedo insoportable de un abuso y violencia misógina, Las respuestas que su prosa

La presencia de ese niño con este síndrome coloca a la novela al lado de otra reflexión, la de una metáfora de un capitalismo imparable que fabrica productos dañinos e indigeribles como la pasta de carne que es la «mugre rosa». Una pasta indigerible que es producto de un país que giró alrededor de la industria cárnica, exporta *corned beef* y aparece en *Mugre rosa* como la lata salvadora que se busca acopiar y, al mismo tiempo, como el alimento tóxico.⁹ Presencias, efectos de un capitalismo extractivista y cultor de múltiples despojos, enfermedades y exclusiones de diferentes masas poblacionales. Trías propone la eclosión de ese mundo incierto, colapsado, abrumado por pestilencias, comidas indigeribles y la mugre rosa de esa carne artificial: «La ciudad también quedará vaciada, como un cuerpo sin entrañas» (Trías, 2021:276) dice la novela al final. Una carne casi putrefacta, una mugre rosa que le fue revelando su potencial metafórico hasta corroer, vaciar y descomponer los cuerpos.

¿Qué se juega en estos personajes y en esta relación entre un niño enfermo y una madre sustituta? El argumento o la excusa para escribir sobre el presente en sus vetas capitalistas, socio-ambientalistas, negadoras de los lazos comunitarios, incluso de aquellos que puedan darse entre madres e hijos. Por eso, hacia el final, la imagen de la madre suicida no se ve con claridad en la televisión. Finalmente los

intentó, en cada caso, pone en escena el trabajo con riesgos y desafíos narrativos que marcan una propuesta singular (Domínguez, 2019).

9 Dice Trías en su ensayo: «nosotros también tragamos basura. La mugre rosa es un subproducto cárnico que la industria prefiere llamar “recortes finamente texturizados” y cuya premisa es abaratar costos y hacer que todo, hasta lo indigesto, sea rentable. Se trata de un aditivo a base de desechos, una mezcla de grasa, pellejos, cartílagos, vísceras, huesos, cabezas y patas que luego se recalienta, se centrifuga, se desinfecta con amoníaco y se tiñe de rosado para rellenar hamburguesas y otros productos congelados. El amoníaco elimina las bacterias y ayuda a aglutinar lo que, por impulso del desecho, se resiste a aglutinarse. Es la versión s XXI del slogan del frigorífico de Fray Bentos (“Se aprovecha todo de la vaca, menos el mugido”), solo que en este caso el milagro es propiciado por la tecnología de “última generación”. (...) Lo interesante, para mí, fue la larga batalla semántica que no se dirimió hasta 2019, cuando ABC News terminó pagando una compensación millonaria por haber acuñado el término *pink slime*, luego traducido al español como mugre rosa. Lo importante, al fin de cuentas, no parece ser la cosa misma sino la palabra que la denota, el eufemismo tranquilizador, el truco de prestidigitación del lenguaje que convierte un desecho en un alimento» (2023:59).

cuerpos, yacentes sobre el asfalto, envueltos en bolsas plásticas. A este episodio le sigue uno de los fragmentos de tono poético que funcionan como restos a lo largo de la totalidad de la novela y que, en este caso, habla de bordes: el de la distancia, la mente o el olvido. Su salida de la casa con una mochila y dos latas de atún que comerá con los dedos, la pregunta acerca de cuánto tiempo Mauro recordará su cara, una especie de anomia y soledad avasallantes que la lleva a irse junto a los pocos ciudadanos que quedan y luego de tirar por la ventana parte de los billetes que había ahorrado: pasos finales que anticipan la huida. La novela se escribe después, en un tiempo incierto que no puede dar cuenta del espacio entre los cuerpos, de la distancia «dentro de tu paladar, tus encías y tus dientes» (271) y de otras distancias tan mínimas e irreparables que se enumeran en el poema del final y contrastan con las varias menciones inciertas y falsas acerca de dónde comenzó la historia y la novela. Distancia imposible de marcar en el cuerpo rollizo y desmesurado del niño: «¿Podés imaginar el espacio que llena todo tu cuerpo al mismo tiempo? (...)/, y el espacio infinito que se extiende en todas direcciones» (271).¹⁰

10 ¿Qué se juega en la enfermedad infantil que es absorbida, presentada por varias novelas como parte de esta imaginación biopolítica del presente? ¿Qué hay en estas enfermedades raras, desconocidas, que cuestionan las respuestas «indiscutibles» de la medicina? Niños enfermos, con dolencias liminares, prácticamente desconocidas, avivan narrativamente el espacio de lo anómalo y monstruoso y su dolor. Sin duda, consecuencias de las acciones letales de una cultura antropocéntrica que destruye los mundos que habitamos y sus recursos. Guadalupe Nettel escribe una novela extraordinaria, *La hija única* (2014), sobre los complicados y diversos deseos de maternidad y las acciones relativas a los cuidados diversificados y compartidos. Distribuye preguntas concretas que implican a las decisiones de tener o no tener hijos, sigue sobre la observación del vecino, atrapado en una violencia familiar sobre la que la narradora interviene, continúa en la vigilancia del nido de las palomas que se reproducen en su balcón y culmina en lo que constituye la trama central de la novela. Una pareja amiga durante el embarazo de Inés es informada de que su hija nacerá con microlisencefalia, una malformación congénita y que, luego de la separación, no sobrevivirá. Un duelo anticipado e imaginado se combina con la consulta a diferentes médicos de sofisticadas especialidades. Si la novela avanza en la aparición de mujeres y niños en riesgo de violencias familiares y médicas, acentúa también y, de manera brillante, el cúmulo de afectos de amistad entre mujeres, pero no solamente, que acompañan, cobijan el dolor de los próximos y trabajan por modificarlos. La novela, con personajes que se reconocen en ideas y estrategias

Corté un poco lo de *La hija única* pero la dejé porque es una novela para mí, excelente, a la que le iba a dar una sección importante pero después no fue. Pero quiero dejarla así.

Imposible componer el cuadro completo de esta novela y una acabada línea de lectura. *Mugre rosa* en su espesor narrativo trabaja siempre en los bordes de varios develamientos que se vuelven políticos en su hacerse; el de una imaginación pública tajeada en lo más hondo por la aparición de una peste, el de la herida afectiva alterada por la dificultad en el contacto con el otro; el del sufrimiento y la anomia social, el de la enfermedad y la muerte provocadas por las acciones tecno-capitalistas. Entre estos espacios de difícil separación la maternidad que se muestra no puede no ser sino como el mismo texto dice, un campo minado «que no te permitía ningún movimiento sin el riesgo de hacerte volar en pedazos» (Trías, 2021:70).

SUMAR REVUELTAS DE NEURONAS Y DE CALLE

Diamela Eltit en *El cuarto mundo* (1988) hacía del útero un lugar de palabras que intercambiaban disputas, reclamos, vociferaciones

feministas, hace de la reproducción de aves y humanos, de las violencias familiares, de los sistemas de cuidado, médicos y afectivos, el movimiento complejo de los diferentes personajes y narradora a partir de un centro que retiene la enfermedad «rara» de la niña. Nettel pone en una prosa extremadamente cuidada, potente, de vibraciones y ritmos calibrados intensa e inteligentemente, una trama realista en la que no se avizora un interés de denuncia social. Por su parte, *Casas vacías* (2022) de la también mexicana Brenda Navarro pone en situación de enfrentamiento y disputa a una madre a la que le roban el hijo en la plaza y la voz de la otra que se apropia del niño. Una culpa inmensa y un deseo impetuoso que llega al robo se entrecruza en dos historias que disputan la posesión de un niño pequeño con autismo. La novela *Siberia* (2020) de la ecuatoriana Daniela Alcívar Bellolio se vale de una primera persona para narrar vivencias y recuerdos que transcurren entre Quito y Buenos Aires, el momento del nacimiento y muerte inexplicable de un hijo, la hendidura y surco sobre el cuerpo de la narradora, el vacío. El tajo del dolor se modula con múltiples tonos e inflexiones muy logradas. Una novela paradigmática sobre la muerte del hijo es *Lo que no tiene nombre* (2013) de Piedad Bonnett. En un espectro totalmente alejado del duelo y el dolor y cercana a una perspectiva corrosiva y humorística sobre los años noventa destaco la novela de Ángeles Salvador, *El papel preponderante del oxígeno* (2017), en la que dos hijos ciegos no propios se cobran de manera desopilante y vengativa su condición de raros y abandonados.

y forcejeaban adulterios, contactos incestuosos entre los que compartían ese espacio: unos mellizos, varón y mujer, que serían lxs narradorxs de la novela. Ese útero inventado, figurado como un mundo, un sitio de encuentros y divergencias, un espacio fuera de la ley familiar y estatal, violento y sórdido, se presenta como una sociedad de voces que se abre o que la novela abre para vomitar los restos de lo familiar y de la dictadura y el neoliberalismo donde las leyes del mercado dominan y ganan. La niña que nace de esa unión incestuosa irá a la venta, dice el final de la novela, bajo el nombre de una Diamela Eltit, en minúsculas. En ese drenaje implacable de violencias, la novela discurre entre espacios cerrados, claustrofóbicos y zonas callejeras donde van los expulsados para cumplir con distintas marginaciones. No voy a avanzar en el análisis de las coordenadas político-espaciales de esta novela. Me interesa destacar el gesto de escritura que hace de la experimentación textual —no en el sentido de un estilo literario sino en el de un ensayo de imaginación de mundos alternativos— la configuración estética de lo que ingresa al mundo como un nuevo mundo. Y esto son las novelas de Eltit donde las señas de la pobreza, el hambre, el frío, el abandono, la explotación, la falta de trabajo producen una fusión particular; condiciones políticas y sociales que se entremezclan y aprietan como espacios autónomos. Pero también se funden con los frenos y desenfrenos de la sexualidad familiarizada, la persistencia y deformación de los modelos trágicos edípicos y otros, ubicados en escenas capitalistas con sus derrumbes y sufrimientos particulares. En cada texto de Eltit se puede leer una puesta en abismo y cuestionamiento de las diversas instancias de la reproducción (concepción, gestación, nacimiento, genealogía, filiación) y de sus materialidades o formas políticas. En estos mundos, la escritora chilena prueba una y otra vez con múltiples antenas maternas que despliegan ficciones de costados radicales (las vidas agónicas de un supermercado, un útero, la calle y la plaza, un hospital), e insalvables (pobres, hambrientas, enfermas, marginales, explotados) para los personajes. No voy a seguir los derroteros maternos que obsesionan a Eltit; basta con no perderse sus

distintas ficciones. Me centraré en su última novela y en la apuesta de imaginación materno-filial que realiza.

Sumar (2019) se sostiene en una marcha de vendedores ambulantes que van hacia La Moneda, el centro del poder político chileno, y juega intermitentemente con los sentidos de la palabra. La marcha llevará trescientos setenta días y doce mil quinientos kilómetros, una cita histórica que remite a la Gran Marcha del Ejército Rojo en 1934–1935. La narradora tiene nombre, Aurora Rojas, y una compañera tocaya. Juntas, duplicadas pero diferentes, avanzan, conversan sobre las vicisitudes de la marcha, debaten sobre cuestiones políticas valiéndose de un mundo de referencias culto, con datos históricos y políticos de disímiles procedencias que especialmente remiten a las luchas del comunismo internacional o a las del anarquismo y el socialismo chileno de la Unión Popular. Con este plano de citas y alusiones diversas que no se interrumpen la novela se reviste de una musculatura anacrónica. Digo musculatura porque *Sumar* sigue una o varias fuerzas y tensiones, un devenir de tonos altos y caídos, una dirección permanente entre el cielo y la calle, una entonación aguda e insurgente junto al rumor plebeyo de los chismes entre el grupo de trabajadorxs, una libertad de flujos corporales de la marcha y, simultáneamente, una vigilancia con drones y nubes o un discurrir entre lo abstracto o conceptual con lo bajo o concreto. La repetición es forma dominante de la prosa. La novela se arma sobre una sucesión de secuencias que van marcando el ritmo de la marcha. Así, acentos y tonos, altos y bajos e insistencias conforman la musculatura de este cuerpo, el de la novela, el del paso de indigentes en conjunto junto a los cuerpos tirados sobre la calle de los personajes. Movimientos de la lengua, forma de una épica que se teje con una revuelta contemporánea: la de trabajadores desplazados, que van últimos en la fila de la marcha y son los «hijos del último genocidio industrial» (Eltit, 2019:30), anónimos, sin biografías o historias familiares por recuperar, pero ávidos en reconstruir y conversar sobre la vida y el trabajo en las calles o insistir con el regreso arcaico a hitos de la memoria política. No hay en la novela ninguna referencia a casas,

habitaciones, espacios interiores, solo se mencionan los balcones de las moradas de los ricos por donde pasan.

La narradora arrastra con ella cuatro hijos con una particularidad: son llamados nonatos y ocupan un espacio incierto dentro del cuerpo de la madre o de su cabeza y, aun sin haber nacido, demuestran una condición activa y parlante. ¿Son seres imaginarios ya que no tienen un lugar preciso? El término nonato se utiliza para definir a aquel que aún no ha nacido, o que no nace «naturalmente» sino por una cesárea; en términos jurídicos, significa «el que va a nacer». Acepciones que implican líneas de fuerza en juego, vectores en movimiento. El mundo de *Sumar* es ese movimiento, la misma marcha, su configuración y su contexto, su destino y su apuesta política. Sobre ese telón de fondo assembleístico que no cesa, no sabemos si los nonatos van a nacer en un mundo habitable, si van a nacer, dónde ni cuándo o si su madre y sus compañeros del grupo al que pertenecen, no serán junto con ellos fantasmas, zombies de un espacio incierto pero politizado. ¿Es posible tener a la calle como lugar de nacimiento? ¿Es posible nacer sin tener un útero como procedencia? ¿Qué se espera de los nonatos? ¿Qué hace la novela con ellos? Conviven a su manera con lxs trabajadorxs, interviniendo en las decisiones y posiciones de los debates, marcando los ritmos digitales, electrónicos, artificiales pero no menos reales de un discurso político. Los nonatos de la novela de Eltit se pronuncian desde un más allá del espacio y del tiempo, en el acá de la ficción y en un espacio antiestatal deliberativo. Porque la marcha y la misma novela se construyen en ese espacio y, desde allí, para reclamar al Estado. Ubicuos, sin lugar corporal reconocible, no hay duda de que forman parte de un ambiente materno. No están preocupados por nacer, tampoco su madre porque lo hagan; van a su lado, son parte del colectivo que marcha. En *Sumar* la maternidad no está ligada a un deseo, tampoco asociada a una sexualidad activa. El personaje del dirigente Casimiro Barrios quiere enunciar la paternidad sobre uno de los nonatos; para la madre y narradora este deseo de propiedad le es indiferente, ella prescinde de cualquiera de esos títulos, como

también prescinden de padres las narradoras de *Fugaz* o *Mugre rosa*. Los nonatos aparecen por primera vez en la novela:

Mis cuatro nonatos, producto de la laberíntica conformación de mis órganos, tienen necesidades imperiosas. Ellos comen y se quejan, yo les doy comida y los celebro con las palabras maternas más conocidas. Palabras ligeras e inconvincentes pero que extrañamente los apaciguan. Los aletargan como si estuvieran impregnados por la misma forma del opio imperial de la dinastía Qing (...) Mis hijos ocupan una posición notable de mi masa cerebral. Por ellos me alimento, ocasionalmente, de una manera ascética o asiática, de raigambre arrocerera. (Eltit, 2019:21–22)

La madre–narradora, soberana en su deseo narrativo, guía y mueve el flujo textual y solo ella está inclinada a la filiación con los nonatos. Porque sus movimientos se reflejan en su cabeza o algunos de sus órganos y ese registro que pasa por una preocupación o dato quizás sea el gesto menor de instalación de lo materno. Los nonatos son una presencia permanente de la marcha, al principio solo reconocida por la madre narradora que progresivamente va revelando el secreto y, así, su clandestinidad es revocada. Son vigilados, como todxs, por la nube, inubicable, de «una materialidad abrumadora» «que se apodera de la suma de nuestros movimientos» (Eltit, 2018:9). Saben manejarse con esa vigilancia inédita que ofrecen una «flota de robots de última generación» (9), usan celulares y pantallas, están atentos al desarrollo de la marcha y las diferencias que se suscitan entre sus participantes, inciden cada vez más con sus opiniones hasta querer provocar discordias o disidencias. La vida durante la marcha se va complicando, entran y salen personajes estrambóticos (un rapero, un corredor de autos, un colombiano) cuyas participaciones en las asambleas son confusas, autoritarias, producto de enfermedades mentales o de deseos de manejar los destinos colectivos. Las sospechas entre todxs recrudecen tanto como el cansancio y la afectación de diferentes zonas del cuerpo: «Íbamos en contra del tiempo más alevoso para nuestros huesos, porque ya no

nos quedaban pies» (167). Frente al escepticismo radical que lxs va alcanzando, las líneas de fuerza que lxs invaden son contradictorias; se vuelven un movimiento globalizado con alianzas con los piqueteros argentinos o los acomete un «escepticismo radical» en el que la misma consistencia de La Moneda cae como creencia, como lugar de llegada donde depositar el ánimo subversivo y rebelde. Si La Moneda ya no representa el fin («el mito que teníamos de la moneda ya no daba para más»), las monedas, en plural y en minúscula, producen una tensión del significante que se juega en la totalidad de la novela y que, a medida que avanza la trama, se avecinan multiplicadas por una catástrofe financiera. Aflora la idea de otras luchas posibles pero los cuerpos ya no responden, están exhaustos. Se producen deserciones de familias, rupturas, temor a la desaparición de los puestos de venta y de las mismas calles mientras se recuerdan las voces de los primeros discursos radiofónicos. El tono épico se sigue trenzando entre la memoria y el futuro que ya llega como final con sus controles mundiales. Se vuelve entonces sobre el mito de La Moneda, sobre su imagen incendiada, sobre la iracundia de los integrantes, «sobre la latencia repetitiva de los tiempos» (186). Los nonatos se tornan oscuros y lúcidos interpretantes a los que hay que escuchar y, simultáneamente, grupo oculto que está esperando jugar su carta:

se definen como los nonatos perpetuos en estado de alerta. Insisten, estos cuatro hijos cerebrales que tenemos, en hacer un conjunto de demandas. Dicen que nadie saldrá indemne. Pretenden privilegiar las nuevas técnicas y discontinuar así la artesanía de las revueltas. (187–188)

Entre el estigma de la sublevación pero también de su fracaso porque la marcha debe recomenzar, los cuerpos de los ambulantes finalmente duermen abrazados en el espacio tóxico de las calles y entre sus desechos mientras se resguardan en la esperanza de los nonatos que, en el párrafo final, se han reproducido y llegan a cien. Mientras cada uno de los personajes, citados con sus nombres propios, duermen los nonatos no ven la grieta de la nube pero, cautivos

de sus «celus» y desvelados, perciben «cómo cae el poderoso rayo en el medio del extenso campo de maíz» (190). Esta imagen final, ambigua, potente se tiende entre lo apocalíptico y la línea divisoria que corta el campo de maíz desde una ciudad colapsada. La frase de cierre sigue las tensiones de la escritura, su devenir problemático y también su eficacia.

Esos hijos de condición difusa, sin materialidad biológica ni diferenciación sexual, a través de su naturaleza verbal, virtual y literaria, cuestionan los límites de la vida y también los de la política porque agitan y perturban los espacios desde donde se habla y se fabrican posiciones, las ideas de continuidad de la progenie, los tiempos de los nacimientos. Quedan al final desvelados pero atentos a aquellos por quienes peleaban, los ambulantes, atraídos por la imagen de un rayo y por la memoria que el libro recolectó, guardó y sumó. La revuelta, imagen de lo múltiple y colectivo de la corpo-política que el texto propone, es obra de los hijos que son quienes cierran la novela y que, como una figurada hélice, retiene la memoria del epígrafe inicial. Hay allí, transcripta, la carta de un padre que reclama a las autoridades del Estado por los restos de su hija, trabajadora de la industria Sumar y sepultada como indigente en un cajón compartido en 1973 con la llegada del pinochetismo. Recordemos, además, que *Sumar* se publica en 2018, un año antes de la revuelta feminista de setiembre de 2019 que toma las calles y visibiliza el estado de deliberación chileno; anticipa así con esta imagen corporal, performática, estridente, el compromiso de lxs jóvenes y feministas chilenxs, sus presencias y consignas.

Memoria e imaginación son facultades cerebrales o remiten a sus posibilidades. Diamela Eltit dibuja la fuerza de una ficción que puja por imponer una lectura contemporánea de las formas del trabajo y de las políticas de los cuerpos a través de ellas. También impone la fuerza simbólica y política necesaria para poder conjeturar un mundo bajo la forma de una marcha que es asamblea permanente y revuelta y es, además, un estado de la imaginación político-literaria donde lo materno-filial da un salto.

REFERENCIAS

- AGIRRE, K.** (2022). *Las madres no*. Tránsito.
- ALCÍVAR BELLOLIO, D.** (2020). *Siberia*. Candaya.
- ALCOBA, L.** (2023). *A través del bosque*. Alfaguara.
- ANDRUETTO, M.T.** (2003). *Tama*. Alción.
- ANDRUETTO, M.T.** (2010). *Lengua madre*. Mondadori.
- ANDRUETTO, M.T.** (2015). *Los manchados*. Random House.
- ARAZI, S.** (2022). *La voz de la madre*. Emecé.
- BARRERA, J.** (2023). *Línea nigra*. Almadía.
- BATTICUORE, G.** (2023). *Música materna*. Alfaguara.
- BEAUVOIR, S.** de [1949(1954)]. *El segundo sexo*. Psique. Traducción de Pablo Palant.
- BONNETT, P.** (2013). *Lo que no tiene nombre*. Alfaguara.
- BRAIDOTTI, R.** (2013). Becoming-world. En Braidotti, R.; Hanafin, P. y Blaagaard, B. (Eds.), *After cosmopolitanism* (pp. 9–27). Routledge.
- BRAIDOTTI, R.** y **HLAVAJOVA, M.** (2018). *Posthuman Glossary*. Bloomsbury Academic.
- CASTILLO, A.** (2019). *Matrix. El género de la filosofía*. Macul.
- CASTILLO, A.** (2022). Signatura convidada. La corpo política y su movimiento reticular. *Asparkía*, 40, 39–52.
- CAVARERO, A.** (1996). Decir el nacimiento. Diótima. En *Traer al mundo el mundo* (pp. 115–146). Icaria.
- COSIN, C.** (2011). *Partida de nacimiento*. Entropía.

- CIXOUS, H.** (2021). *Hipersueño*. Interzona.
- DANOWSKI, D. y VIVEIROS DE CASTRO, E.** (2019). ¿Hay mundo por venir? Ensayos sobre los *medios y los fines*. Caja Negra.
- DE VIGAN, D.** (2011). *Nada se opone a la noche*. Anagrama.
- DILLON, M.** (2015). *Aparecida*. La página.
- DIÓTIMA (1996)**. *Traer al mundo el mundo*. Icaria.
- DOMÍNGUEZ, N.** (2019). Desposesiones. La narrativa de Fernanda Trías. *Cuadernos lírico*, 20. <https://doi.org/10.4000/lirico.8512>
- DOMÍNGUEZ, N.** (2023). Nueve recorridos sobre literatura y maternidad. En Ostrov, A. y Jurovietzky, S. (Coords.), *Escritoras en movimiento. Itinerarios y resistencias* (pp. 137–162). Tomo III: Domínguez, N.; Punte, M.J. y Arnés, L. (Dir.), *Historia feminista de la literatura argentina*. EDUVIM.
- ELTIT, D.** (1988). *El cuarto mundo*. Seix Barral.
- ELTIT, D.** (2019). *Sumar*. Periférica.
- ERNAUX, A.** (1987). *Una mujer*. Cabaret Voltaire.
- FANTI, C.** (2020). *A esta hora de la noche*. Rosa Iceberg.
- GARCÍA ROBAYO, M.** (2022). *La encomienda*. Anagrama.
- GIORGI, G.** (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- GORNICK, V.** (2021). *Apegos feroces*. Sexto piso.
- GORODISCHER, A.** (2003). *Historia de mi madre*. Emecé.
- GUIDO, B.** (1973). *Una madre*. Emecé.
- HARAWAY, D.** (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chuthuluceno*. Consonni. Traducción de Helen Torres.
- HARWICZ, A.** (2012). *Matate amor*. Mardulce.
- HARWICZ, A.** (2014). *La débil mental*. Mardulce.
- HARWICZ, A.** (2015). *Precoz*. Mardulce.
- KAMENSZAIN, T.** ([1983]2000). Bordado y costura del texto. En *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía* (pp. 207–211). Paidós.
- KAMENSZAIN, T.** (2020) *Libros chiquitos*. Ampersand.
- KAMENSZAIN, T.** (2021). *Chicas en tiempos suspendidos*. Eterna Cadencia.
- KRISTEVA, J.** (1988). Stabat Mater. En *Historias de amor* (pp. 209–231). Siglo XXI.
- LEMEBEL, P.** ([1996]2009). El último beso de Loba Lámar. En *Loco afán. Crónicas de sidario* (pp. 13–28). Planeta.

- LUDMER, J.** (1984). Las tretas del débil. En González, P. y Ortega, E. (Eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47–54). Ediciones Huracán.
- LISPECTOR, C.** (1973). *Agua viva*. El cuenco de plata. Traducción de Florencia Garramuño.
- MALIANDI, C.** (2021). *La estirpe*. Penguin Random House.
- MARIASCH, M.** (2021). *Negro casi azul*. Volcán azul.
- MERUANE, L.** (2018). *Contra los hijos*. Penguin Random House.
- MOLLOY, S.** (2003). *Varia imaginación*. Eterna cadencia.
- MORENO, M.** (1994). Dora Bovary (El imaginario sexual en la generación del 80). En Ludmer, J. (Comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (pp. 115–127). Beatriz Viterbo.
- MORENO, M.** (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Literatura Random House.
- NAVARRO, B.** (2022). *Casas vacías*. Sexto piso.
- NAVAJAS, A.** (2019). *Estás muy callada hoy*. Seix Barral.
- NEGRONI, M.** (2021). *El corazón del daño*. Penguin Random House.
- NETTEL, G.** (2020). *La hija única*. Anagrama.
- PEIRANO, G.** (2019). *La ruta de los hospitales*. Alfaguara.
- PERI ROSSI, C.** (2020). *La insumisa*. Menos cuarto.
- PONSOBY, M.** (2019). *Okāsan. Diario de viaje de una madre*. Penguin Random House.
- PUEBLA, P.** (2022). *El cuerpo es quien recuerda*. Tusquets.
- RABINOWICZ, N.** (2021). *Madre robot*. La parte maldita.
- RICH, A.** (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Cátedra.
- RIVA, A.** (2019). *La sal*. Odelia.
- ROGGERO, J.** (2020). Lo materno: espacio continuo, presente perpetuo. En Arnés, L.; De Leone, L. y Punte, M.J. (Coords.), *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 257–261). Tomo iii: Domínguez, N. y Punte, M.J. y Arnés, L. (Dirs.), *Historia feminista de la literatura argentina*. EDUVIM.
- SALAZAR MASSO, L.** (2021). *Esta herida llena de peces*. Concreto editorial.
- SALVADOR, A.** (2017). *El papel preponderante del oxígeno*. Sudamericana.

- SCHWEBLIN, S.** (2014). *Distancia de rescate*. Literatura Random House.
- SISKIND, M.** (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- SISKIND, M.** (2020). *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo*. Zazie Edições.
- SOSA VILLADA, C.** (2019). *Las malas*. Tusquets.
- SUCARI, L.** (2017). *Adentro tampoco hay luz*. Tusquets.
- SUCARI, L.** (2019). *Fugaz*. Tusquets.
- SUCARI, L.** (2021). *Te hablaría del viento*. Excursiones.
- SUCARI, L.** (2023). *Casi perra*. Tusquets.
- SUEZ, P.** (2000). *Letargo*. Norma.
- TÎBULEAC, T.** (2019). *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes*. Impedimenta.
- TRÍAS, F.** (2018). *La azotea*. Tránsito.
- TRÍAS, F.** (2021). *Mugre rosa*. Literatura Random House.
- TRÍAS, F.** (2023). Eco ansiedad y el proceso creativo en *Mugre rosa*. *Mora*, 29, 51–61.
- ULANOVSKY, I.** (2010). *Algunas madres también se mueren*. Capital intelectual.
- VIDAL, P.** (2017). *En algún lugar*. Dakota.
- WAYAR, M.** (2018). *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Muchas nueces.
- YUSZCZUK, M.** (2018). *Madre soltera*. Mansalva.
- ZITO, N.** (2019). *Rara*. Planeta.



NORA DOMÍNGUEZ

Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Fue cofundadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA) que introdujo los estudios de género como campo académico en 1992. Se desempeñó como profesora Asociada Regular de Teoría y Análisis Literario I (UBA) y actualmente es Profesora Consulta. Dictó seminarios de doctorado y maestría. Publicó, entre otros libros, *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2007) que obtuvo el Premio de Ensayo de la Fundación Nacional de las Artes. En el 2021 publicó *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina* que obtuvo el Premio de Humanidades del Cono Sur de la Asociación de Estudios Latinoamericanos en 2022. Actualmente co-dirige la *Historia Feminista de la Literatura Argentina*, una obra colectiva en seis volúmenes.

[FOTOGRAFÍA: LUZ RODRÍGUEZ CARRANZA]

ÍNDICE

- 5 **PANORAMA 1**
TÍTULOS
- 8 **PANORAMA 2**
FEMINISMOS
- 16 **PANORAMA 3**
ESCRITORAS CON ANTENAS MATERNALES
- 21 **PANORAMA 4**
EL ARCHIVO SE ORDENA
PROVISORIAMENTE
- 26 **PANORAMA 5**
LAS NOVELAS COMO CONFIGURACIÓN
DE MUNDOS
- 50 REFERENCIAS

COLECCIÓN **A VIVA VOZ**

dirigida por Pamela V. Bórtoli

Es un grito colectivo que cuestiona las desigualdades, denuncia la violencia de género, interpela a la heterosexualidad obligatoria y apuesta por el derrumbe del patriarcado.



VERA editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet).

Programa de Lectura Ediciones UNL.



Directora Vera cartonera: Analía Gerbaudo

Asesoramiento editorial: Ivana Tosti

Corrección editorial: Félix Chávez

Diseño: Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral (www.huertatipografica.com).

Domínguez, Nora

Traer al mundo el mundo : panoramas / Nora Domínguez. - 1a ed - Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2024.

Libro digital, PDF/A - (Vera cartonera / Analía Gerbaudo ; A viva voz)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-389-7

1. Feminismo. 2. Literatura Feminista.

3. Crítica Literaria. I. Título.

CDD 305.4201

© Nora Domínguez, 2024.

© de la editorial: Vera cartonera, 2024.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL
Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina
Contacto: veracartonera@fhuc.unl.edu.ar



Atribución/Reconocimiento–NoComercial–
CompartirIguual 4.0 Internacional