EUTOMIA
Revista de Literatura e Linguística
ISSN 1982-6850

Mi clase, mi género, mi dolor: La escri(a)tura drástica y la vulnerabilidad en los nuevos remolinos del "boom femenino" en América Latina

Minha classe, meu gênero, minha dor: A escri(a)tura drástica e a vulnerabilidade nos novos redemoinhos do "*boom* feminino" na América Latina

Patricia Gwozdz [i]
Universidad de Potsdam

Resumen: En este artículo se intenta desarrollar un concepto de **la escri(a)tura de lo drástico-femenino** combinando las teorías estéticas de Hélène Cixous ("Le rire de la meduse") al respecto de Clarice Lispector ("Perto do Coração Selvagem") y Dietmar Dath ("Die salzweißen Augen") con las referencias a Sayak Valencia ("Capitalismo Gore"). La argumentación se presenta, analiza y discute las escenas narrativas de la obra ficcional de Fernanda Melchor ("Temporada de Huracanes", "Páradais") y Pilar Quintana ("La perra") como un archivo contemporáneo del nuevo *boom* femenino en la literatura américa latina en la que se manifiesta una estética drástica de la vulnerabilidad de los sujetos entre la violación y los abortos, entre la maternidad y la depresión, entre el género y el sexo, entre la pornografía, pedofilia y los feminicidios. La vulnerabilidad se constituye en un ambiente peligroso con muchos riesgos que reduce las posibilidades de sobrevivir. La tesis es que *"vulnus"* y *"vulva"* tienen un origen común: la apertura no es una invitación sino una advertencia de lo que los más vulnerables se convierten en los más resilientes, no víctimas sino sobrevivientes que muestren sus "chagas luminosas" (Lispector) como armas de autocuidado. Melchor y Quintana cambian nuestra zona de la seguridad en una zona peligrosa del sufrimiento compartido en lo que somos juntos sin respaldo. Por eso en este artículo se quiere aclarar la red entre la clase social que define las reglas de la reproducción capital, el género que define las reglas de reproducción sexual y el dolor que define las reglas de sobrevivir en un mundo vulnerable.
Palabras clave: Vulnerabilidad, lo drástico, escritura femenina, capitalismo *gore*, *boom* femenino.

https://doi.org/10.51359/1982-6850.2024.265400
Eutomia, Recife, v.1, n.36. p. 1-32, dez. 2024
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Este artigo busca desenvolver um conceito da **escri(a)tura do drástico-feminino**, combinando as teorias estéticas de Hélène Cixous ("O Riso da Medusa") sobre Clarice Lispector ("Perto do Coração Selvagem") e Dietmar Dath ("Die salzweißen Augen") com as referências de Sayak Valencia ("Capitalismo Gore"). A argumentação apresenta, analisa e discute cenas narrativas da obra ficcional de Fernanda Melchor ("Temporada de Huracanes", "Páradais") e Pilar Quintana ("La perra") como um arquivo contemporâneo do novo *boom* feminino na literatura latino-americana, na qual se manifesta uma estética drástica da vulnerabilidade dos sujeitos entre o estupro e o aborto, entre a maternidade e a depressão, entre o gênero e o sexo, entre a pornografia, a pedofilia e os feminicídios. A vulnerabilidade se constitui em um ambiente perigoso, repleto de riscos, que reduz as possibilidades de sobrevivência. A tese central é que "*vulnus*" e "*vulva*" têm uma origem comum: a abertura não é um convite, mas um alerta de que os mais vulneráveis se tornam os mais resilientes — não vítimas, mas sobreviventes que exibem suas "chagas luminosas" (Lispector) como armas de autocuidado. Melchor e Quintana transformam nossa zona de segurança em uma zona perigosa de sofrimento compartilhado, na qual estamos juntos sem respaldo. Por isso, este artigo busca esclarecer a rede entre a classe social, que define as regras da reprodução do capital; o gênero, que define as regras da reprodução sexual; e a dor, que define as regras da sobrevivência em um mundo vulnerável.
Palavras-chaves: Vulnerabilidade, o drástico, escrita feminina, capitalismo *gore*, *boom* feminino.

"Somos solamente el ser desnudo, hombre o mujer, sin otro nombre ni contingencia. Somos el cuerpo que ama, los yodos y las sales, y nació para ellos: el ojo que goza sobre del horizonte y el oído que recibe ritmos. Nada más."
Mistral (1979, p. 21)

"a chaga luminosa crescendo, flutuando."
Clarice Lispector (1980, p.214–215)

El ascenso de las nuevas reinas

Imaginemos un mundo femenino, un mundo controlado por las mujeres, un mundo en el que las voces de las mujeres dominan el discurso público, científico y el campo literario; este mundo existe realmente en nuestro tiempo: ¡bienvenido al mundo del nuevo *boom* femenino en América Latina! En los discursos académicos y las redes intelectuales del campo literario global la literatura del "*boom*" se fue un fenómeno exclusivo de los *hombres* de letras, fue un discurso masculino dominando por los grandes escritores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Julio Cortázar y los precursores como Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo (LÓPEZ DE ABIADA;

MORALES SARAVIA, 2008). Este canon de las literaturas del mundo, en la segunda década del siglo XX fue dirigido por los *hombres* de los países de América Latina, pero por mismo tiempo fue controlado por el sistema europeo editorial. Barcelona fue el centro de colaboración y concentración como capital literaria que regulaba las redes de licencias, traducciones y publicaciones en Europa y en el mundo (MÜLLER, 2004). El "*boom*" es un efecto internacional desarrollado por factores económicos, políticos y estéticos, es decir, no hay un "*boom*" sin traducciones de estos (MÜLLER, 2022). La traducción es una condición fundamental para la evolución literaria y estética estableciendo el contacto entre regiones separadas, lenguas diversas, culturas distintas. Sin las traducciones no hay "Literatures of the World" (ETTE, 2021) o "World Literature" en un mundo interconectado por las letras ajenas (DAMROSCH, 2009, p. 65–85). Como Apter proclama: "word histories as world histories." (APTER, 2006, p. 64) Pero el campo literario en un mundo globalizado es también un campo de distinción social, es decir, para "ser conocido" se tiene que "ser reconocido" (BOURDIEU, 2008, p. 102). Por esta razón Müller da cuenta de que los autores del *Boom* tienen algo común en sus narrativas, algo por lo que se identifican estos libros como latinoamericanos, una construcción de una específica identidad que los diferencia de los escritores europeos. Un denominador común en el nivel estético es "lo real maravilloso" (CARPENTIER, 2018, p. 13-14), mezclas entre la historia política colonial y poscolonial y sus narrativas, las religiones indígenas mezcladas con las influencias católicas, el misticismo y el mito vinculado con un racionalismo intuitivo, etc. Por otro lado, citando las reglas del arte del sociólogo francés Pierre Bourdieu, Müller explica que para desarrollar una estética épica y propia dentro de las condiciones del campo literario, estas obras tienen que ser autónomas en un sentido político y económico. Por lo tanto, el proyecto de las narrativas de la identidad latinoamericana necesita un espacio libre para crecer y establecer su posición propia en el campo literario y en oposición del campo político y de los gobiernos. Este grado de autonomía, en comparación con el Europeo, se ha desarrollado en la segunda mitad siglo XX como Müller (2004, p. 79) escribe:

> Dieser strukturelle Wandel in ganz Lateinamerika bereitete den Boden dafür, daß die Boom-Autoren ihren Stiftungsakt als Intellektuelle vollzogen, indem sie unter Berufung auf genuine Normen des literarischen Feldes in das politische Feld eingriffen. Sie griffen ein in das politische Feld im Namen der Autonomie eines kulturellen Produktionsfeldes, das zu einem hohen Grad von Unabhängigkeit gegenüber den staatlich-gesellschaftlichen Machtinstanzen gelangt ist. Der Eingriff in das politische Feld entspricht also

> einem ethischen Akt, der als impliziter Ausdruck einer (ethischen) Eigenständigkeit des literarischen Feldes verstanden werden muß.[1]

En este sentido los autores del *boom* tenían una misión literaria y política, es decir, una misión para intervenir y dominar dos campos de poder masculinos. Pero, ¿en dónde estaban las mujeres en esta narrativa del *boom* construida por los hombres que establecieron la infraestructura del campo literario?[2] ¿Dónde estaban las grandes escritoras Clarice Lispector, Nélida Piñón, Elena Garro o Alba Lucia Ángel Pereira entre muchas más mujeres invisibles?[3] Ellas estuvieron escribiendo y desarrollando su propia identidad narrativa dentro de la sombra de los hombres. En el campo literario contemporáneo y académico este fracaso es una posibilidad para inventar una nueva historia del "*boom*" o "*post-boom*" sin omisiones y censuras convirtiendo a *las invisibles* en *las visibles* o en las nuevas herederas contemporáneas del *boom* latinoamericano.[4]

Rosales defiende el "*boom* femenino" contra una "perspectiva androcéntrica" gracias al feminismo global que incluye todo tipo de personas, posiciones, perspectivas, es decir, un sujeto interseccional construido por las clases sociales, el género, la orientación sexual, su grupo étnico, vulnerabilidad y discapacidad. Así, la literatura de este "*boom* nuevo" de las

[1] "Este cambio estructural en toda América Latina preparó el terreno para que los autores del boom llevaran a cabo su acto de investidura como intelectuales interviniendo en el campo político con referencia a normas genuinas del campo literario. Intervinieron en el campo político en nombre de la autonomía de un campo de producción cultural que había alcanzado un alto grado de independencia de las instancias de poder estatal y social . La intervención en el campo político corresponde así a un acto ético que debe entenderse como expresión implícita de la autonomía (ética) del campo literario." (traducción de AI, corrección de P.G.).

[2] Ver Nuría Marrón: "Las mujeres en el 'boom' latinoamericano: o invisibles o asistentas", *El Periódico*, 20. Abril 2017:< https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20170429/mujeres-boom-invisibles-asistentas-6005022> (Acesso em: 28.11.24).

[3] Veer Rocía Montes: "El boom latinoamericano fue totalmente machista", 4. Mayo 2019, *El País*, <https://elpais.com/sociedad/2019/05/03/actualidad/1556909365_543868.html> (Acesso em: 28.11.24).

[4] La edición "The *Boom Femenino* in Mexico. Reading Contemporary Women's Writing" abre un diálogo crítico sobre este término en el contexto de los efectos del mercado internacional. En este sentido no se usa el término como un movimiento de escritoras en general sino como un concepto descriptivo, que explicar las estructuras literarias, estéticas, narrativas y sus condiciones de recepción y producción global: "It is true that at the heart of much of the work of the majority of these contemporary women writers, there lies a preoccupation with issues of gender inequality, women's socio-historical marginalisation, the female body, and sexuality. [...] However, despite certain aesthetic and thematic commonalities, the boom femenino cannot be appraised as a unified literary movement, as mentioned earlier. Moreover, the boom femenino is characterised by a fluid approach to genre and indeed by a diversity of generic form generally. The principal literary genres associated with the boom femenino are the novel and, to a lesser extent, poetry, but there is no doubt that the chronicle (crónica) and theatrical productions have also contributed significantly to the increased visibility of women writers." (FINNIGAN; LAVERY, 2010, p. 5–6).

mujeres no es caracterizado por las grandes narrativas de la identidad nacional o cultural, de una formación o un estilo específico como "el realismo mágico". Rosales (2004, p. 18) dice que

> esta escritura se centra en las vidas de las mujeres, en sus emociones y sentimientos, deseos, ansiedades, frustraciones y luchas. Y es que determinados sectores de nuestra sociedad se impregnaron de este espíritu crítico que implicaba cuestionar sus propias vidas, sus opciones más íntimas, los roles impuestos por la ideología patriarcal, etcétera, etcétera. Ahora se trataba de comenzar por la vida privada para desembocar irremisiblemente en la pública, como un continuo imposible de separarse.

Esta vida privada de las mujeres gana atención en el campo público, porque son las mujeres que dominan el hogar, el cuidado y la educación de los niños, el trabajo doméstico y por eso garantizan además el funcionamiento del hombre en la vida pública. La escritora chilena más celebrada en el siglo XX, Gabriela Mistral, ganadora del Premio Nobel, escribe en sus ensayos sobre la tarea de las mujeres como educadoras y madres de la nación: "Nuestra misión terrenal es la de ser 'musas del hombre', intercesoras también, y redentoras además como la Beatriz del Dante." (MISTRAL, 2020, p. 328) La tarea feminista para Mistral no se desarrolla en el campo de los hombres del poder, es decir, en el campo político del gobierno: "Debemos proseguir la obra de esas probas matriarcas y no quemar nuestra feminidad en el cráter de la política." (MISTRAL, 2020, p. 328) Esta posición feminista en relación de las olas del feminismo europeo y de los Estados Unidos construye una imagen de la mujer como Beatriz, es decir, una imagen de Dios, una luz celestial conduciendo a los hombres del purgatorio hasta el cielo. Pero esta luz de las musas de la humanidad solo aparece en las estructuras sociales del hogar, de la escuela, del hospital, de la universidad. De acuerdo a Mistral, quién ha sido celebrada como "Queer Mother for the Nation" (FIOL-MATTA, 2002), las mujeres tienen que ser educadoras, profesoras, docentes de la humanidad, porque en el campo político se "queman". En otras palabras, para Mistral es importante señalar que las mujeres ganan visibilidad en el progreso de la civilización, es decir, ellas tienen que levantarse de la sombra de los hombres, pero no como agentes sustituyendo los hombres en su ámbito político, sino como compañeras con derechos iguales en un ámbito propio: es la educación para ser humanos, en el sentido más amplio de humanidad.

En el mundo hispanohablante tenemos muchas voces feministas que a veces se contradicen en sus olas historias durante el siglo XIX y XX. Hay voces de mujeres libres sin un hombre, hijos o una familia en un sentido heteronormativo, tenemos tanto voces radicales

anárquicas en la izquierda, así como en la derecha, un feminismo maternal y religioso, representado por el "marianismo" o el "culto mariano" (ROSALES, 2004, p. 84). Por eso, no hay un sólo discurso del feminista sino feminismos en plural, que pueden describirse históricamente en diferentes etapas: hay una ola feminista en Europa durante la Edad Media (1) representada por las escrituras de Christine de Pizan en Francia (1364–1429, Querelle de femmes); (2) hay olas de un feminismo religioso y místico en España con Teresa de Jésus (1515-1582) y en México con las escrituras y letras de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695); (3) tenemos una progresión política del feminismo en Francia e Inglaterra gracias a Olympe de Gouges (1748-1793) y la madre del feminismo moderno Mary Wollstonecraft (1759-1797). Durante el siglo XIX y XX se desarrolla progresivamente la noción moderna de los derechos para las mujeres, quiénes, al mismo tiempo luchan por los derechos de todos los hombres excluidos en un mundo globalizado e imperialista con protagonistas en España como Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919), Doña Concepción Arenal (1820-1893) y Emilia Pardo Bazán (1851-1921). Esta última, en su relato corto "El indulto" (1883) tematiza al primer caso del feminicidio en la literatura europea; la organización de las mujeres libres contra la Guerra Civil y en la Guerra Civil como combatientes. En Latinoamérica, las novelistas peruanas Mercedes Cabello de Carbonera con *Blanca Sol* (1889) y Clorinda Matto de Turner con su novela indígena *Aves sin nido* (1889) experimentaron con una representación femenina de la vida en el contexto de colonialismo, de prostitución y violación; Soledad Acosta de Samper en Colombia se estableció como una gran editora del campo literario y fundó revistas feministas como *La Mujer* (1878); Virginia Bolten en Argentina escribió en una voz anarquista-comunista en su revista *La voz de la mujer* (1896) y Gertrudis Gómez de Avellaneda inventó la novela del realismo social y romántico *Sab* (1841), la venezolana Teresa de la Parra exploró el alma femenina en su gran diario auto-ficcional *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924). La lista con muchas mujeres en paralelo a los hombres podría continuar, porque la historia de las literaturas del mundo se desenvuelve por la vista del feminismo en general como "integral to the world-making gestures of literary form and production" (GOODMAN, 2023, p.1).

Hasta el *Congreso Internacional de Las Mujeres* en 1975 en México el feminismo ha avanzado como una corriente imparable, pero también en "remolinos" descrito en metáforas oceánicas (CHAPARRO MARTÍNEZ; SALAZAR PANTOJA, 2022, p. 19). En la actualidad esta

corriente crítica y política es también una disciplina académica, pero el discurso académico no es suficiente para entender los remolinos que constituyen las diversas y grandes olas del feminismo. La metáfora oceánica tiene límites y puntos ciegos porque nos fuerza a ver el desarrollo feminista desde la perspectiva de Norte Global (*Idem*, p. 21) y "narrativa euroanglocéntrica" (*Idem*, p. 22). Desde un punto de vista regional, los diferentes grupos feministas tienen su propia temporalidad y velocidad dentro de las olas, especialmente en el caso de América Latina. Es decir, "las luchas feministas como un fenómeno global" pueden entenderse metafóricamente como "los remolinos de agua" (*Idem*, p. 26):

> Los remolinos son variados, numerosos y diversos, tal como son los movimientos sociales y, particularmente, los feministas. Además, su centro vertiginoso remite a una imposibilidad de orden, un continuo conflicto interno de energías y corrientes. Los feminismos en América Latina están lejos de ser homogéneos y ordenados; tampoco son continuos ni progresivos, ni están libres de vertiginosidad y conflicto. Al contrario, su valía se encuentra en su diversidad, su multiplicidad de orígenes y motivaciones, y sus constantes encuentros y desencuentros. Es así que proponemos pensar los feminismos latinoamericanos como remolinos que, dentro del océano feminista, a veces se encuentran con las olas, y a veces no. (*Idem*, p. 27).

La lucha de las mujeres continua en las calles, en donde nace una literatura más radical y sin compromisos. Los remolinos de los feminismos latinoamericanos no se pueden entender como un "nuevo *boom*"[5] sino como un "*Big Bang*"[6]. Me parece la metáfora de "*Big Bang*" más adecuada porque rompe la continuación del *boom* masculino y pone un nuevo contexto femenino de las mujeres en el centro de la narración.

Para describir esta nueva escritura femenina hispanoamericana, en lo que sigue de este artículo, propongo el uso del término **lo drástico-femenino**. En la siguiente sección explicaré esta categoría estética, entretejiendo el concepto de *écriture femenine* de la escritora Hélène Cixous inspirada por su lectura de los libros de Clarice Lispector y el concepto

[5] Adriana Pacheco Roldán: "El término '*boom* femenino' es inadecuado e insuficiente", *Letras Libres*, 31. Mayo 2023: "Estas escritoras y sus traductoras son ejemplos del trascendente momento que atraviesa la literatura gracias a la presencia cada vez más notoria de escritoras provenientes de distintos países hispanohablantes, que ganan importantes premios e impactan a un extenso público lector con la originalidad de sus temas y su talento. Nombres como Guadalupe Nettel, Cristina Rivera Garza, Mariana Enríquez, Ariana Harwicz, Mónica Ojeda, Fernanda Melchor, Lina Meruane o María Fernanda Ampuero son parte de un universo que se amplía día a día con obras provenientes de distintos puntos del mundo y que han sido traducidas a numerosos idiomas." <https://letraslibres.com/literatura/adriana-pacheco-boom-femenino-escritoras-debate/> (Acesso em: 28.11.2024).

[6] Ver:< https://www.casamerica.es/literatura/el-big-bang-de-las-escritoras-latinoamericanas-o>

de lo "drástico" del escritor marxista alemán Dietmar Dath. Después presentaré escenas narrativas de la obra ficcional de Fernanda Melchor y Pilar Quintana para ilustrar el concepto de lo drástico-femenino, ya que relatan la vida cotidiana de las mujeres más pobres y vulnerables, con temas como: violaciones, abortos, maternidad y depresión, género y sexo, pornografía, pedofilia, violencia sexualizada, feminicidios. Estas ficciones negocian con nuestro umbral de dolor, un dolor omnipresente en la vida privada de las mujeres invisibles.

2 Mujeres como predadoras: Cixous lee a Lispector

Hélène Cixous establece en sus ensayos poéticos intitulados "Le rire de la meduse"/"La risa de la medusa" el término de la "*écriture féminine*"/"escritura femenina" que no se puede definir exactamente, porque "se trata de una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá *teorizar*, encerrar, codificar, lo que significa que no exista." (CIXOUS, 1995, p. 54) Por esta razón Cixous no intenta formar un otro discurso hegemónico como una nueva **ola** del feminismo, sino hace visible un **remolino** de los aspectos femeninos en la escritura como práctica del cuerpo y de la voz:

> Se expone. En realidad, materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo. En cierto modo, *inscribe* lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada. Su discurso, incluso 'teórico' o político, nunca es sencillo ni lineal, no 'objetivado' generalizado: la mujer arrastra su historia en la historia. (*Idem*, p. 55).

La inscripción carnal constituye la condición de ser mujer continuamente en la historia de la humanidad. Forzada por la historia a permanecer en silencio la escritura femenina rompe el silencio. Esclavizada en sus propios cuerpos la escritura libera los cuerpos con una fuerza de una lengua más física, corporal y violenta. Es un poder nuevo nacido de los cuerpos femeninos para liberar la mente y desarrollar nuevas voces para nuevas mujeres con una historia nueva de sí misma (o acá falta un sustantivo). La escritura femenina tiene que orientarse hacia el futuro, a la expectativa de un tiempo nuevo sin repetir lo que fue. Esta escritura tiene que anticipar lo que viene desde el futuro. En este sentido no hay **una mujer** como un sujeto del discurso femenino, es decir, no hay un tipo representativo de la mujer en general sino una escritura que rompe todas las representaciones de la mujer. La escritura

femenina destruye el pasado para inventar un porvenir para las mujeres que vienen. En la perspectiva de la autora francesa no hay un hombre o masculinidad en un sentido clásico y por eso no hay una representación de la mujer clásica. La escritura femenina es una manda para usar el cuerpo como un instrumento de liberación que permite escribir como el flujo de la menstruación o de la leche maternal. Las metáforas de la reproducción sexual y maternal refuerzan la imaginación de un proceso físico, una práctica que duele porque es el nacimiento de una nueva mujer concebida en la mujer de pasado, es decir, cada mujer tiene que ser su propia madre: "En la mujer siempre existe, en cierto modo, algo de la madre que repara y alimenta, y resiste a la separación, una fuerza que no se deja cortar, pero que ahoga los códigos. [...] En la mujer siempre subsiste al menos un poco de buena leche-de-madre. Escribe con tinta blanca." (*Idem*, p. 55–56) Esta "tinta blanca" – cómo veremos en las próximas páginas de este artículo – se puede identificar en muchas narrativas contemporáneas de las escritoras que realizan ficcionalmente lo que Cixous prefiguró poéticamente: dar vida a una nueva *escritura* como una madre da vida de una nueva *criatura*, en breve: una *escri(a)tura.* En síntesis, la escritura femenina es maternal, sexual y corporal porque es el útero que produce un nuevo mundo corporal en un mundo terrestre para los seres humanos.

Esta concepción de la escritura femenina no es un producto narrativo "euroanglocéntrico" sino brasileiño. Cixous leyó a Clarice Lispector y adoró su lectura tanto como si ardiera con una fiebre apasionada. Cixous no escribe sobre Lispector en un modo científico sino poético, se lee cómo una carta de amor:

> ¿Leer mujer? Escuchad: Clarice Lispector. Clarice llega primeramente así; saltándonos por encima, delante de nosotros, lanza, vive vuela, pantera y se posa. El color de su nombre en movimiento es evidentemente lispectnaranja: una naranja ligeramente purpúrea piel de clementina. Pero si cogemos su nombre con manos delicadas y lo desdoblamos y lo desgajamos siguiendo cuidadosamente las indicaciones de las vainas, de acuerdo con su naturaleza íntima, hay ahí decenas de pequeños cristales eflorescentes, que se reflejan simultáneamente en todas las lenguas por las que pasan las mujeres. Claricelispector. Clar – Spec – Tor – Lis – Icelis – Isp – Larice – Ricepector – clarispector – claror – listor – rire – clarire – respect – rispect – clarispect – Ice – Clarici – Oh, Clarice, tú eres tú misma las voces de la luz, el iris, la mirada, el relámpago, el relámpairis naranja alrededor de nuestra ventana. (*Idem*, p. 153).

Cixous tiene gusto jugar con las sílabas de su nombre mezclándolo con el sonido fonético del naranja, una impresión casi metafísica y por el mismo tiempo terrenal e inmanente. El

nombre de la escritora brasileira pasa el cuerpo de la escritora francesa y se materializa en una voz lírica. Son cuerpos que se encuentran, conectan, mezclan en la *escri(a)tura femenina* creándose un texto polifónico en un útero común. Pero en el caso de Lispector la madre no es una metáfora para la mujer en general, es un concepto para la vida en total física y biológica. Las mujeres vuelven su entidad en algo no humano sino animal. En su primera novela, *Perto do Coração Selvagem* (1944) la protagonista Joana encarna una fuerza vital sin límites, que entre su infancia/adolescencia y su adultez se desarrolla como un feto en su útero y su cabeza. Su historia se presenta por medio de un flujo de conciencia sobre la vida de una mujer entre su impulso de conocer los secretos de la filosofía controlada por hombres viejos, la liberación de su sexualidad femenina y los secretos de mujeres embarazadas. Al principio de su adolescencia siente la fuerza animal como una fuente de crecimiento y de liberación de otra persona:

> O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconsequências, de egoísmo e vitalidade. [...] Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação...Não, não, — repetia-se ela — é preciso não ter medo de criar. (LISPECTOR, 1980, p. 17–18).

Este vitalismo pone en marcha una transformación más allá del género humano ("É que me descubri de outra qualidade", *idem*, p. 72). La voz narrativa constituye una lucha de fuerzas humanas e inhumanas, un vitalismo sin moralidad dentro de un cuerpo que se vuelve en un remolino de una receptividad primitiva para ganar un poder como la vida más allá de lo mal y del bien (en el sentido, por ejemplo, de Arthur Rimbaud o Friedrich Nietzsche). Pero en el crecimiento hay algunas trampas. A veces esta fuerza se estanca, creando una expectativa de que algo nuevo está por llegar. En estos momentos de contemplación intensa se libera una fuerza femenina proveniente de su debilidad, las mujeres como precursoras de una mujer nueva se encuentran en la fragilidad y vulnerabilidad ("a unidade na fraqueza", *idem*, p. 150). Esta unión mística de las mujeres pasadas, presentes y futuras crean una red viva de tiempos entrecruzados dentro de los cuerpos, como en un laberinto invisible de 'tinta blanca':

> Oh, realiz exagerando talvez, talvez a divindade das mulheres não fosse específica, estivesse apenas no fato de existirem. Sim, sim, aí realiz a verdade: elas existiam mais do que os reali, real o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de realiza-prima, realiz coisa que reali vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de "tornar-se". Através dela exatamente não se unia o passado ao futuro e a todos os tempos? (*Idem*, p. 105–106).

Esta transformación de los tiempos se prefigura en una amiga embarazada. Pero Joana se niega a tener hijos: "— Eu também quero as coisas da vida. Por que não? Pensa que sou estéril? Nem um pouco. Não tive filhos porque não quis." (*Idem*, p. 167) Se imagina acunando a un niño en su brazo, alimentándolo con sus pechos y viéndolo crecer hasta que ella misma deja de ser útil como madre: "Ele se distanciará de mim e eu serei a velha mãe inútil. Não me sentirei burlada. Mas vencida apenas e direi: eu nada sei, posso parir um filho e nada sei." (*ibid*.) Para Joana la 'tinta blanca' se convierte en una tinta más de sangre que de leche. Las huellas maternales de esta prosa radical-joven tienen otra dirección: es el nacimiento como una herida abierta, la vulnerabilidad y sus riesgos le dan lugar a un nuevo inicio: "o mesmo impulso da maré e da gênese, da gênese! O pequeno toque que no louco deixa viver apenas o pensamento louco, a chaga luminosa crescendo, flutuando." (*Idem*, p. 214) Las 'musas del hombre' tienen que ser sus musas propias para estimular el crecimiento de la "chaga luminosa", la *vulva* abierta es la *herida* más vulnerable. *Vulnus* y *vulva* tienen un origen común: la apertura no es una invitación sino una advertencia: los más vulnerables se convierten en los más resilientes, no en víctimas sino sobrevivientes que muestran sus "chagas luminosas" como armas de amor propio. Por eso Cixous concluye después de su lectura lispectoriana: "If it is lived in its immediacy, it is proof that one has in oneself a savage part that is ultimate refinement of culture. Clarice's law, rather than the law the imposes, is an appeal, a calling." (CIXOUS, 1990, p. 13) Así, sigamos estas voces dolorosas y sus llamadas terrestres en las manifestaciones del nuevo *boom* femenino.

3 Lo drástico, el "capitalismo *gore*" y la respuesta a la pregunta de cuánto podemos soportar +

Dietmar Dath, escritor alemán, ensayista y filósofo de ciencia ficción y la cultura popular, desarrolló un concepto estético para entender las artes de las masas tales como el Heavy Metal, películas pornográficas, de terror, novelas gráficas, entre otras. Como

especialista del mal gusto, le interesa lo extremo y drástico en el arte contemporáneo y lo que no es aceptado finalmente en el campo burgués. En su correspondencia autoficcional *Die salzweißen Augen* (2005) Dath construye un concepto de lo drástico como una categoría estética que hace transparente el sentido de soportar contradicciones de nuestro gusto cotidiano:

> Diese Transparenz des Empfindens für ausgehaltene Widersprüche und Zusammenhanglosigkeiten samt der Weigerung, lustvollen Grusel entweder nach der Seite der Lust oder derjenigen des Grusels aufzulösen, stiftet den Bedingungszusammenhang zwischen Drastik und Genauigkeit.[7] (DATH, 2005, p. 28)

En algunas artes de la cultura popular tenemos aspectos que son explícitamente asquerosos, desagradables y repugnantes. Viven en la oscuridad del gusto burgués, un gusto aceptado por la mayoría de la gente. Pero lo drástico tiene una capacidad para mostrarnos lo que vive debajo de la cultura oficial:

> Drastische Erlebnisse in der Wirklichkeit haben mit denen aus Kunst, halten wir fest, eins gemeinsam: Sie verbessern die Aufmerksamkeit, es geht plötzlich vielmehr hinein in den Kopfe, ins Herz, in die Nerven, ins Blut, das durch den Körper rauscht. Einen Moment lang währt das, aber der streckt sich, will Ewigkeit wie alle Lust.[8] (*Idem*, p. 40).

Este momento de la aclaración, de la atención y de la sensación expone un dolor que al mismo tiempo refuerza un placer de sentir algo indefinido, inconsciente, pero también más vivido. Recibimos las imágenes, los textos o una melodía por un otro modo, con otros ojos y otras orejas. El arte compuesto de una forma drástica significa ver y escuchar una obra del arte, aunque no somos capaces de ver y escuchar la obra continuamente, porque en algún punto nuestra percepción no podemos soportar, sufrir y disfrutar lo que recibimos. Lo drástico es una ruptura de nuestra percepción y nuestro entendimiento estético porque no estamos acostumbrados a recibir un fenómeno drástico en nuestra vida cotidiana. Para recibir, entender y apreciar esto necesitamos concentración, un buen estómago para digerir

[7] "Esta transparencia del sentimiento por las contradicciones e incoherencias soportadas, junto con la negativa a disolver el horror lujurioso ya sea en el lado de la lujuria o en el del horror, crea la conexión condicional entre lo drástico y lo exacto." (traducción con deepl, corrección de P.G.).

[8] "Las experiencias drásticas en la realidad tienen algo en común con las del arte, seamos claros: mejoran la atención, de repente se mete más en la cabeza, en el corazón, en los nervios, en la sangre que corre por el cuerpo. Dura un momento, pero se alarga, quiere la eternidad como todo placer." (traducción con deepl, corrección de P.G.).

lo que recibimos y también mucha paciencia. Dath habla sobre lo drástico en la pornografía, las películas de terror y homicidios de asesinos en serie, la violencia. Por eso, en el sentido de Dath lo "drástico" es: "Was ist Drastik? Der ästhetische Rest der Aufklärung nach ihrer politischen Niederlage."[9] (p. 162–163) No hay un regreso a las promesas y los consuelos metafísicos. El resto es lo que vive debajo del mundo superficial, el resto estético es lo drástico y lo drástico quiere ser consumido como un medicamento digestivo, es decir, en el sentido literal de la palabra.[10] Dath describe un fenómeno en el arte que nos duele, sufre y a veces nos aburre sin afectación, porque se vuelve en un movimiento normal, cotidiano, y ordinario. Así, ¿por qué lo drástico es tan importante en el nuevo *boom* femenino? La respuesta es que lo drástico no oculta una narración en metáforas o alegorías sino revela la exactitud e inmediatez de la realidad. La escritora alemana-húngara Terézia Mora que también usa esta forma estética en su ficción explica que lo drástico funciona como una forma de la transgresión que toca nuestra zona de seguridad:

> Ein wahrhaft drastischer Satz ist einer, der mir keine Chance lässt, die in ihm enthaltene Wahrheit zu leugnen. Du weißt genau, wovon ich (nicht) rede […]. Das ist drastisch. […] Kunst muß weit genug gehen. Ob weit genug gegangen worden ist, merken wir daran, ob wir es als zu nah empfinden, als innerhalb unserer Sicherheitszone. Weit genug gehen heißt, jemanden zu berühren. Jemanden zu berühren heißt, eine Überschreitung zu begehen. Diese Überschreitung können wir auch Drastik nennen.[11] (MORA, 2006, p. 69).

Cuando sentimos una palabra, una frase, o una secuencia de escenas narrativas demasiado cerca a nuestra zona de seguridad, tenemos que soportar lo que viene a nosotros o tenemos que cerrar el libro y continuar nuestra vida sin la transgresión estética.

A diferencia de las intelectuales alemanas, la feminista mexicana Sayak Valencia usa el término del "capitalismo *gore*" para describir un arte cinematográfico que representa al cuerpo

[9] "¿Que es lo drástico? El resto estético del Siglo de las Luces después de su derrota política." (traducción de P.G.).

[10] Davide Giuriato explica que lo drástico tiene una función medicinal para la digestión, fue una descripción alemana para un medicamento del laxante. Friedrich Schlegel, un crítico literario, filósofo y filólogo alemán, usa el término por primera vez en sus textos críticos sobre el teatro nuevo en el siglo XIX en Europa, con él describe escenas dramáticas que afectan directamente el cuerpo del público (GIURIATO; SCHUMACHER, 2016).

[11] "Una sentencia verdaderamente drástica es aquella que no me deja ninguna posibilidad de negar la verdad que contiene. […] El arte tiene que llegar muy lejos. Podemos saber si ha ido lo suficientemente lejos si lo percibimos como demasiado cercano, como si estuviera dentro de nuestra zona de seguridad. Ir lo suficientemente lejos significa tocar a alguien. Tocar a alguien significa transgredir. También podemos calificar esta transgresión como lo drástico." (traducción con deepl, corrección de P.G.).

humano maldito, destruido por diversas prácticas violentas, sexuales, pornográficas o sadomasoquistas, cuerpos asesinados, apuñalados, disparados, cortados (VALENCIA, 2010, p. 15). Al mismo tiempo, estos cuerpos son productos de las estructuras capitalistas para continuar la cadena de producción y reproducción del capital por los estados del "Primer Mundo" "y la acumulación ahora es sólo posible a través de contabilizar el número de los muertos ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable." (*Idem*, p. 16) La realidad cotidiana de "los territorios fronterizos" (*ibid*.), en este caso entre los Estados Unidos y México, muestra la escena "*gore*" del "Tercer Mundo" en la lucha con el Primer Mundo. Esta escena refuerza el capitalismo global, es decir, los cuerpos muertos alimentan el sistema capitalista por medio del narcotráfico, es decir, un mercado ilegal retroalimenta el mercado legal y la violencia hace parte de la ley del mercado (*Idem*, p. 44). Por eso la escenografía y la exposición drástica de la "vulnerabilidad del cuerpo humano" (*Idem*, p. 17) se establece como una forma crítica del hiperconsumo (*Ibid*.). En este sentido el "*gore*" se parece al "*snuff*" (*Idem*, p. 24), pero como en el caso de Dietmar Dath y su concepto de lo drástico, "*gore*" significa también un modo de mostrar algo superficial, artificial, irreal, absurdo y paródico, porque la repetición de los métodos, escenas, acciones violentas se exige de un nivel transcendente lo que no se puede entender en serio. En este contexto Valencia establece un entendimiento de "**episteme de la violencia**", es decir, "como un conjunto de relaciones que unen nuestra época con las prácticas, discursivas o no, que se originan de ésta, creando ciertas figuras epistemológicas contemporáneas que no guardan relación directa con lo que se había venido conociendo como los modelos adecuados de interpretación de la realidad; creando así una fisura en los pactos éticos occidentales y en las aplicabilidad del discurso filosófico occidental ante las condiciones económicas, sociales, políticas, y culturales del mundo actual." (*Idem*, p. 27).

Dath y Valencia tienen muchas categorías semejantes de esta realidad *gore* o drástica porque este realismo o realidad es un producto del hipercapitalismo y al mismo tiempo un efecto del fracaso de la razón desde el Siglo de las Luces y las consecuencias del secularismo que eliminó las promesas de una salvación metafísica. Lo que permanece es el acto drástico perpetuamente realizado en un modo de "*gore*" con todas las venas abiertas de los cuerpos humanos y especialmente los cuerpos femeninos. En las escenas ficcionales que voy a describir como lo drástico en el realismo del *gore* refuerza la representación de la vulnerabilidad de los sexos/géneros, clases sociales, hombres tóxicos y mujeres embarazadas

o con abortos, madres involuntarias y bestias sexuales. La respuesta a la pregunta de cuánto podemos soportar se mide por la frecuencia con la que permitimos que el arte drástico entre en nuestra zona de seguridad. Aumentar la potencia de lo drástico significa aumentar el dolor para darles voz a los vulnerables. Pero ¿quiénes son los más vulnerables? Dath y Valencia no tienen una definición propia de la vulnerabilidad, aunque en el texto de Valencia este concepto aparece frecuentemente. El concepto de vulnerabilidad en el discurso contemporáneo político ha sido producto de diferentes etapas de concretización lingüística. Mi proyecto actual trata del concepto de la vulnerabilidad por medio de una perspectiva transhistórica e interdisciplinaria de la Antigüedad a la Modernidad. Por esta razón, es muy difícil dar una definición exacta en diferentes contextos. Pero en nuestros tiempos se puede definir en el contexto médico, psicológico, socioeconómico, jurídico y político como un estado humano de recepción aguda y sensibilidad ante riesgos existenciales: en el sentido que los seres humanos no pueden tener agencia y autonomía, mientras que dependen de una ayuda externa para sobrevivir. Aunque muchos filósofos definen vulnerabilidad en un sentido etimológico, "*vulnerabilis*", en textos antiguos en latín, no tienen una expresión que corresponda al sentido moderno (GWOZDZ, 2025). Hacer visibles las cesuras históricas de este concepto es una tarea urgente de la filología y la filosofía, que me propongo a desarrollar en mis próximos libros y redes de investigaciones transareales. En el presente este concepto se ha cristalizado en el contexto jurídico-político con un impacto ontológico del sujeto[12] y socioeconómico desarrollando en los *Disaster Studies* en los Estados Unidos en la década de 1990.[13] Una definición mínima es que la vulnerabilidad se constituye o hace visible en un

[12] En el discurso jurídico, la investigadora feminista Martha Fineman, propone que el sujeto autónomo neoliberal debería ser sustituido por el sujeto vulnerable, a quien un estado con derechos nuevos tiene que dar una respuesta legislativa y executiva. Es decir, el concepto de vulnerabilidad ha sido concebido por esta autora como un "*conceptional tool*", orientado a cambiar las estructuras del estado y reevaluar la distribución y los recursos, en función de proteger a las poblaciones más vulnerables (FINEMAN, 2008, p. 9). En este sentido, los discursos jurídicos intentan implantar "la vulnerabilidad" como un aspecto ontológico del sujeto, direccionado hacia una reevaluación de la relación entre riesgo, protección y recurso de la agencia de un caso individual a otro (LONGO; LORUBBIO, 2023).

[13] Piers Blaikie y sus co-autores Terry Cannon, Ian Davis y Ben Wisner han desarrollado una fórmula o modelo bastante sencillo llamado "Disaster Pressure and Release Model" para medir la vulnerabilidad a escala mundial y poscolonial después de la Guerra Fría, teniendo en cuenta desde catástrofes naturales y hambrunas hasta brotes de enfermedades endémicas y pandémicas como el VIH (BLAIKIE; CANNON; DAVIS, 1994, p. 21). La "vulnerabilidad" se hace visible en una región geográfica específica en la que ocurre un evento peligroso y extremo. Estos fenómenos extremos sólo se califican de "catástrofes" cuando un número significativo de personas vulnerables sufren este peligro que provoca la destrucción y la interrupción de sus medios de subsistencia y no se pueden iniciar medidas de socorro de forma independiente para restablecer sus medios de subsistencia. Reducir la vulnerabilidad y liberar así la presión de los peligros (naturales) es la tarea de *Disaster*

ambiente peligroso y lleno de riesgos y que reduce las posibilidades de sobrevivir. No hay *los vulnerables* e *invulnerables* como dos estados separados, sino hay más o menos vulnerables en una continuidad de interdependencias y también de un gradiente causado por una explotación económica de las regiones del mundo más pobres. En nuestro caso del "*Big Bang*" de las escritoras de México y Colombia cabe destacar que los personajes más vulnerables de estas novelas representan el punto extremo del espectro de la vulnerabilidad. Es decir, ellas son mujeres jóvenes y viejas traumatizadas por sus maridos y novios, sin ayuda para sobrellevar sus propias condiciones y posibilidades de ser una mujer en el futuro. Pero también hay hombres creciendo en un ambiente violento, los padres, abuelos o madres no comprenden a sus hijos. En la siguiente sección, veremos la clase social que define las reglas de la reproducción capital, el género que define las reglas de reproducción sexual y el dolor que implica la supervivencia.

4 Fernanda Melchor: "me parecía una putada haber nacido mujer"

La escritora mexicana, nacida en Veracruz 1982, es una maestra de la prosa: experimenta con una estructura gramática sin puntuación, lleva a cabo un flujo de conciencia entre diferentes personajes que se mezclan continuamente en una lengua enriquecida por dialectos, con muchas palabrotas, un lenguaje ofensivo, fuerte, y, en breve, drástico. En sus novelas publicadas y traducidas en muchos idiomas se desarrolla una vida de las clases sociales más bajas y una lucha de los géneros corrompidos por su lujuria sexual, un modo de dominar el otro y de ganar el poder sobre el otro. En una entrevista con Antonio Ortuño, Melchor aclara la necesidad de hacer público esos temas por su propia experiencia:

> Veía a mi mamá y la forma en que mi padre la trataba y me parecía una putada haber nacido mujer. Veía violencia por todas partes, pero ningún adulto quería explicarme qué significaban las palabras "violación" o "incesto". De modo que yo misma tuve que recurrir a los libros para averiguarlo. (MELCHOR; ORTUÑO, 2020).

El tema de "hiperviolencia" representando con tanta frecuencia e intensidad en su obra no es un efecto del "corriente literaria que explora las supuestas realidades de la

Studies, una red de investigadores interdisciplinarios de la sociología, la economía, las ciencias políticas y los estudios sobre desarrollo. Ver también Biswas/Nautiyal (2023) que presentan una reevaluación de estos conceptos y una sinopsis sobre las teorías de la vulnerabilidad socioeconómica hasta hoy.

narcocultura en México y que la industria editorial ha sabido explotar y exportar con éxito", porque no se interesa "escribir sobre capos y sardos y periodistas y judiciales y contribuir así a la mistificación de los señores de la guerra" (*ibid*.); es lo contrario: "creo que hay maneras más interesantes y más formalmente arriesgadas de escribir sobre este asunto que nos atañe a todos que es la violencia, maneras que permitan arrojar luz sobre la forma en que hemos naturalizado y reproducido una y otra vez nuestra crueldad." (*ibid*.) Para Melchor lo drástico de sus ficciones se realiza desde su "historia personal", una "familia disfuncional", "toda la violencia que se ejerce en la esfera íntima" (*ibid*.), y por eso continúa relatando sobre cuerpos copulados, muertos, asesinatos, violaciones, amantes, embarazadas, abortos y cuerpos que dan a luz. A continuación, voy a concentrarme en dos escenas de sus novelas, con las que quiero demostrar el vínculo entre lo drástico y la vulnerabilidad femenina (y masculina) en un ambiente tóxico.

En la novela *Temporada de Huracanes* (2017) se envuelve una narración sobre "la bruja" [14] viviendo en el pueblo ficticio "La Matosa"[15], un lugar en donde viven los más pobres de la sociedad mexicana caracterizados como criaturas casi humanas con aspectos monstruosos. "La bruja", temida y respetada, a quien todos acudían a pedir ayuda con varios tipos de problemas, especialmente para solicitar abortos ilegales, vivía en una gran casa descuidada donde realizaba fiestas con los jóvenes del pueblo, a quienes daba dinero a cambio de favores sexuales. Al principio de la narración la bruja es introducida como una víctima del feminicidio. Un grupo de niños encuentran su cadáver en un canal. En el transcurso de la narración se entretejen los relatos de las protagonistas: Yesenia, Munra,

[14] Esta figura es como un archivo intertextual de los arquetipos femeninos caracterizados por aspectos religiosos y mitologías como de vuelo, transformación en animales, pactos y copulación con el Diablo, elaboración y prescripción de remedios a base de hierbas, danzas y prácticas sexuales diversas. Román Nieto y Luz Godínez Rivas argumentan desde la teoría de Silvia Federici, Paul B. Preciado y Sayak Valencia Triana que Melchor recrea con esta figura un "realismo raro y tullido" como "queer-crip" con una mezcla de "dramatización gore [...] aludiendo al estilo cinematográfico, para explicar cómo se vulnera y se expone el cuerpo de las víctimas" (ROMÁN NIETO; LUZ GODÍNEZ RIVAS, 2019).

[15] "La Matosa no es únicamente una comunidad marginal de la llanura costera; hay una especie de régimen de sexualidad queer que la gobierna y da origen a que determinadas relaciones de pareja puedan producirse en libertad. Se trata de un paraíso de oscurantismo y lujuria caníbal donde los varones, muchachos con ansias animales, tiernos y rabiosos a la vez, sucumben a los encantos de una hechicera sin género. [...] La Matosa es como un pueblo de calibanes que, a ojos de Próspero el conquistador, no valoran la cultura, las palabras ni las reglas. Los personajes de Melchor presentan una perspectiva salvaje: son feos, degradados y repulsivos; no obstante, en medio de la barbarie el ritual de las multitudes desviadas se ilumina transformándolos en aves de purpurina desgastada y hambrientos caníbales, los cuales, durante el espectáculo carnavalesco, desatan su libido con plenitud." (ROMÁN NIETO; LUZ GODÍNEZ RIVAS, 2019).

Norma, Luismi, Chabela, su madre, y Brando. Sus vidas están conectadas por el asesinato de la bruja. Ella es el centro oscuro en torno al cual giran estos personajes. Pero no tenemos un hilo conductor de la narración, el flujo de conciencia, los deseos, pensamientos, acciones criminales y sexuales forman una red compleja de situaciones en las que no se desarrolla una explicación psicológica de los motivos. La estética narrativa vive por las escenas en las que los lectores sufren una especie de accidente de coche: sentimos lo que no se puede sentir y vemos lo que no se puede mirar fijamente. Un pasaje drástico es en el que Norma, una mujer muy joven ("una niña casi") y embarazada, necesita la ayuda de la bruja para abortar. El aborto fracasa. El cuerpo y el útero de Norma duele como un infierno y la última solución es el hospital en el que las trabajadoras sociales, la policía y los doctores tratan a Norma como una pobre prostituta, una niña mala sin educación ni moralidad. Aquí empieza una escena dolorosa y drásticamente directa:

> mientras se aguantaba las ganas de orinar del mismo modo en que se las aguantaba en aquella cama de hospital, rodeada de mujeres desgreñadas y todos esos críos llorones, y los familiares y su cháchara insoportable: pegando los muslos, y apretando los dientes, y tensando los adoloridos músculos de su abdomen para contener la orina caliente que de cualquier modo terminaba por escapársele en un chorro delgadito y doloroso, y Norma cerraba los ojos de pura vergüenza, para no ver la mancha oscura que de pronto aparecía sobre su bata y empapaba la sábana de la cama; [...] Y Norma, que recién comenzaba a darse cuenta de que todo aquello realmente estaba sucediendo, que no era una horrible pesadilla, apretó los labios y sacudió la cabeza y no dijo una sola palabra, ni siquiera cuando las enfermeras la desnudaron ahí enfrente de toda la gente que aguardaba su turno en el pasillo de urgencias; ni siquiera cuando el doctor calvo metió la cabeza entre sus muslos y comenzó a hurgar en aquel sexo que Norma ya no reconocía como suyo, no solo porque no lograba sentir nada por debajo de las costillas sino porque, cuando al fin logró alzar la cabeza y enfocar la mirada, se encontró con un pubis enrojecido y trasquilado que no se parecía en nada al suyo, y no conseguía creer que toda esa carne de ahí le perteneciera, toda esa piel amarillenta y erizada como el pellejo de los pollos muertos y abiertos en canal en el mercado, y ese fue el momento en el que decidieron aterrarla, según que para que se estuviera quieta mientras le metían los fierros, para que no se lastimara, pero Norma sabía que más bien era para que no se escapara, pues ganas no le faltaron de salir corriendo de aquella sala, aunque estuviera completamente desnuda y aunque la brisa que entraba por la puerta abierta al final del pasillo le hiciera temblar y castañetear los dientes;" (MELCHOR, 2017, p. 100–101).

En esta escena, los doctores y las enfermeras discriminan a Norma por su género y clase social. Este cuerpo femenino no puede identificar su propio sexo, no puede entender lo

que paso, se siente como un animal, "los pollos muertos y abiertos en canal en el mercado". No hay empatía, nadie la ayuda, Norma parecía perdida. El narrador describe por medio de la voz libre indirecta como este cuerpo femenino sufre al estar abierto frente a ojos ajenos en un ámbito peligroso, malsano y enajenador. Norma, la víctima de violación de su padrastro Pepe, aborta la criatura. Su madre, a la vez, es presentada como cómplice de la violación, al no querer reconocerla y porque le dice a Norma que tiene que ser "una señorita y tienes que portarte como corresponde, asumir tus responsabilidades en esta casa y ser un ejemplo para tus hermanos" (*Idem*, p. 124–125). Norma realmente no tuvo infancia. Tenía que ser una mujer adulta con doce años, su cuerpo se desarrolla rápidamente cuando Pepe la acosa con sus labios, dedos y su pene en todas variaciones imaginables e inimaginables, pero ella no quería pensar en estos momentos en los que se sentía "a la vez deliciosa y repugnante":

> pero el secreto era no pensar; no pensar en nada mientras él le apretaba los pechos y se los chupaba; no pensar nada cuando Pepe se montaba encima de ella y con su verga untada de saliva iba haciendo más grande y más ancho aquel hueco que él mismo le había abierto con los dedos, mientras miraban la tele, debajo de las cobijas. Porque antes de Pepe no existía nada ahí, nada más que pliegues de piel por donde le salía el chorro de la orina cuando se sentaba en la taza del excusado, y ese otro agujero por donde le salía la caca, por supuesto, pero quién sabe cómo y con qué mañas el Pepe se las arregló para hacerle un hoyo más, un agujero que, con el tiempo y los dedos callosos de Pepe y la punta de su lengua, fue creciendo hasta ser capaz de albergar completa la verga de su padrastro, hasta el fondo, decía él, hasta que tope, como debe ser, como Norma se lo merecía, como ella misma lo había estado pidiendo en silencio todo esos años, ¿no? Porque ahí estaba ese beso que ella le había dado, como prueba de que ella fue la que lo empezó todo; ella, la que lo sedujo a él, rogándole con los ojos; ella, la que en la cama se meneaba bien sabroso y se ensartaba solita en su verga tiesa, desesperada, como poseída, ansiosa por recibir su leche. Por eso era que casi nunca duraba nada dentro de ella: tan rica que estaba, tan apretada todavía, tan tierna entre sus brazos. (*Idem*, p. 134–137).

La voz narrativa explica de manera transparente, por medio de digresiones sexuales la violación de Norma. El narrador hace un contrapunteo de dos puntos de vista: Por un lado, la narración empieza desde la perspectiva de Norma con palabras de una niña ("no pensar", "chorro de la orina", "por donde le salía la caca") que explora la autopercepción de su cuerpo excitado; por otro lado, el narrador se convierte paulatinamente en la perspectiva masculina del padrastro violador, quién sexualiza su placer al penetrar el cuerpo de Norma ("hasta el fondo", "hasta que tope"). Las voces y las miradas de Norma y Pepe se mezclan e intercambian perspectivas: Norma se ve a sí misma por medio de la mirada masculina de su

padrastro ("una mujer que sería suya, tarde o temprano sería suya, aunque primero tuviera que prepararla, ¿verdad?", *ibid*.). Él la adora como un educador enseñando a ser una *buena* mujer: rica, apretada, tierna. Las preguntas refuerzan el efecto del discurso libre indirecto en el sentido que la perspectiva de Norma es corrompida por el poder del padrastro violador. Ella incorpora esta mirada masculina sobre la mujer y a veces disfruta lo que pasó con su cuerpo y dentro de su cuerpo, expresa una sensación entre placer, vergüenza y culpa frente a su madre.

Norma tenía miedo de decirle lo que pasó, porque no quería terminar como una habitante de calle al ser expulsada del hogar de su madre y su padrastro, como "las chamacas zonzas":

> de cómo las ponían de patitas en la calle y cómo tenían que rascárselas ellas solas, como mejor pudieran, completamente desamparadas, y todo por haber dejado que los hombres se aprovecharan de ellas, por no haberse dado a respetar porque todo el mundo sabe que el hombre llega hasta donde la mujer se lo permite. (*Idem*, p. 126).

Las mujeres, hijas y madres pugnan en una lucha intergeneracional.[16] Es la ley de la madre que domina la percepción de sí misma, a la vez, controlada por la mirada del padrastro-violador. La tragedia diaria de estas circunstancias consiste en la falta de una red de asistencia femenina, ellas son un producto social del ambiente tóxico masculino y femenino. Los dos géneros se reducen a sus funciones sexuales y reproductivas y percibir al otro como un objeto. Es una lucha por el poder por medio del control de la sexualidad femenina. En la figura y las palabras de la "Chabela", la madre de su novio Luisimi se afirma esta tesis. En un monólogo dirigido a Norma Chabela le da una especie de lección de la liberación femenina en negocios con los hombres, se aclara la situación nueva de las mujeres con poder sobre los hombres:

> Total, me decía yo, todos los hombres son la misma mamada; todos quieren lo mismo; todos sueñan con enseñarte su pitito y que tú digas: uy, qué animalón tienes, papacito, y qué rica te sabe, métemela despacito para que

[16] Gabriela Wiener, describe con certeza esta dinámica tóxica entre madres e hijas: "Este veneno destilado me sonaba muy familiar. Éramos una comunidad, una red de odio. Yo misma había querido negar a mi madre para ser otra persona distinta, con tan poco éxito que desde hace algún tiempo solía escuchar sobrecogido de boca de algún conocido la temible frase: 'Eres igualita a tu mamá.' Algunas feministas aseguran que el patriarcado ha separado a las madres de las hijas, pero hay algo más. No puede ser tan simple." (WIENER 2023, p. 55) Mónica Ojeda inventa una voz lírica de esta relación entre madres e hijas en su antología de los poemas *Historia de la leche* (2020, p. 96–99). Ojeda se refiere a una antinomia entre las diferentes generaciones femeninas: "Madre e hija es una antinomia con patas y pelos de tarántula en una jaula vacía." (p. 98) Wiener y Ojeda siguen con la escritura femenina de Cixous en el sentido de lo que cada nueva mujer en la genealogía femenina tiene que superar la mujer vieja, es decir, solo necesitamos precursores para superarlos y superar no significa establecer algo nuevo sin conexión al pasado sino cumplir lo viejo para no repetirlo. Ver a esta teoría de los tiempos en mi libro *Ecce figura* (GWOZDZ 2023).

> no me lastimes, aunque muy en el fondo ellos sepan que todo es pura pinche cábula, ¿verdá? Porque todos, todos son lo mismo. O sea, sí tienen sus diferencias, ¿no? Y hay que saberles agarrar el modo, porque no es lo mismo que un escuincle te arrime su pajarito a que una bola de traileros gordos y apestosos te la estén mete y mete sin que tú sepas ni cómo se llama el que te la mete, ¿verdá? Y eso es lo que más trabajo cuesta, al principio: acostumbrarte a lidiar con esos pendejos, aprender a darles por su lado, a soportar a los borrachos; pero después de un rato les agarras el pedo, y la verdad es que hasta el cuerpo le va cogiendo gusto al desmadre, y lo mejor de todo es que con la edad se te va quitando lo pendeja y te das cuenta de que para hacer dinero en este negocio, dinero de verdad, lo único que se necesita son unas buenas nalgas, y mejor si no son las tuyas, mamacita; mejor si son de una bola de chamacas pendejas con la misma jiribilla con la que tú empezaste: ahí está el negocio de a deveras. Yo por eso ya no me desgasto a lo pendejo. ¿Por qué crees que sigo enterita? Estaré ruca y arrugada pero mira, mira nomás estas nalgotas, mira qué paradas las tengo todavía; y mira, no tengo ni una sola estría en la panza, y todavía aprieto como si fuera jovencita. (*Idem*, p. 142–143).

Chabela se convierte en una mujer con agencia al poder seleccionar los hombres con quienes se prostituye, una mujer que conoce su placer con precisión y toma lo que quiere ("yo nomás me le siento en la cara y no me paro hasta que me vengo por lo menos cinco veces seguidas", *idem,* p. 143). En estas constelaciones de genitales estimulados se lleva a cabo una venganza entre los géneros y en estos momentos no hay espacio para ser embarazada, tener hijos o ser una madre, por eso advierte a Norma: "eso de tener hijos está de la verga; no hay ni cómo adornar el hecho de que en el fondo todos los chamacos son unas rémoras, unas garrapatas, unos parásitos que te chupan la vida y la sangre y encima ni te agradecen nunca los sacrificios que una a huevo tiene que hacer por ellos." (*Idem*, p. 145) La negación o abolición de la maternidad es la última sentencia de Chabela. Cuando una mujer quiere ser libre, no debe tener hijos. Esto lo muestra con su crítica a ser la madre de "ese pinche Luismi": "Pero óyeme lo que te voy a decir, mamacita, y no me lo tomes a mal, que yo conozco cómo es ese pinche chamaco; no por nada lo parí, y déjame decirte que es igual de huevotes que su padre, y nunca va a cambiar, nunca te va a cumplir porque lo único que ese cabrón tiene en la cabeza es la droga. La droga y la putería." (*Idem*, p. 145–146) La cotidianidad de la reproducción social de los géneros heridos muestra como estos personajes o son dominados por el sexo o dominan con el sexo. Los personajes de esta novela son prisioneros de su propia vida y la última demanda a la generación próxima es ¡sigue! Pero la prosa de Melchor nos permite escuchar y mirar a la vulnerabilidad de los más jóvenes como agentes de su propia historia por medio de **la escri(a)tura drástica,** que hace visible las estructuras de la

reproducción social no solo en el ámbito familiar sino en el campo de los trabajadores sociales, el sistema de salud y la educación pública.

En la novela *Páradais* (2021), los protagonistas Polo y Franco trabajan como porteros y artesanos en una residencia para ricos, por medio de estas dos figuras, Melchor representa una masculinidad tóxica caracterizada por su sexualidad desatada. El lector es confrontado directamente con las emociones y los deseos inmorales, oscuros debajo de la cultura oficial y legítima. Los dos trabajadores son controlados por la correlación de su sexo biológico, su género social, su vida cotidiana y su trabajo. El "gordo" Franco tiene una obsesión con una mujer rica "la señora Marián", quién vive en la residencia. Por medio del discurso libre indirecto, los lectores escuchamos los pensamientos y fantasías masculinas del cuerpo femenino como objeto de deseo e instrumento de placer. Por ejemplo, el deseo de Franco está formado por la pornografía que vio de niño: "Nada que ver con las farsantes que hasta entonces Franco había deseado con pasión y locura pubescente; como aquella otra, la primera de una larga lista de actrices porno que obsesionarían al gordo desde que a los once sus abuelos instalaron internet en la casa" (Melchor 2021, p. 19). Franco se imagina escenas sexuales con Marián, en un modo pornográfico, en que satisface su placer femenino egocéntrico:

> el culo perfecto que reducía a la nada a los demás culos del mundo, y que algún día, quién sabe cómo, o cuándo, o en qué circunstancias, sería suyo, nada más que suyo para ponerle las manos encima y estrujarlo y morderlo y pasarle la lengua y atravesarlo sin piedad hasta hacerla llorar de gusto y espanto, repitiendo su nombre, *Franco,* con la reata bien clavada hasta las cachas, *Franco,* suplicando que le diera más duro, *Franco, más fuerte, papacito,* hasta hacerla venirse en múltiples orgasmos y chorrearla de semen caliente para luego volver a rempujársela, toda la noche sin pausa en su mente retorcida, y todo el día también [...] (*Idem*, p. 20).

La **escri(a)tura drástica** con explicaciones duras varían continuamente la obsesión sexual que realmente no es un deseo **sexual** sino un deseo de **poseer otro cuerpo**. El cuerpo de la mujer como propiedad del hombre es la causa y el motivo de las violaciones y los feminicidios (SEGATO 2003). En el personaje de Polo tenemos otro ejemplo de masculinidad sin educación, sin modelos alternativos de masculinidad. La noción de masculinidad de Polo se reduce a la imagen de su abuelo, a quien glorifica:

> ¡Y cuánto lo había amado Polo, y también temido, cuando se le pasaban los tragos y de pronto se ponía a hablar solo y a gritar como loco y arrojar cosas contra las paredes! A su lado, Polo se sentía tonto, torpe, diminuto, una

> cosita insignificante que acababa de nacer mientras la vida de su abuelo se extendía infinita hacia el pasado, como una película larguísima donde Polo era sólo un extra sin importancia que salía unos minutos hacia al final para decir equis pendejada.

La figura del abuelo de Polo representa otros tiempos en los que la vida de los hombres jóvenes no estaba dominada por las madres y las tías como en su caso. Él siendo un hijo abandonado por su madre violenta y dejado atrás con sus tías. Esta imagen masculina que 'se extendía infinita hacia el pasado' forma un parte de la personalidad de Polo como una masculinidad regresiva y nostálgica que se mezcla con una resistencia contra el matriarcado de sus tías:

> [...] decía la madre de Polo mientras se enchinaba las pestañas y se pintaba la boca, los ojos tan recargados de maquillaje oscuro que resultaban irreconocibles para el hijo que berreaba, aferrado a su pierna, desconsolado por el abandono al que la madre estaba a punto de someterlo, dejándolo para colmo a cargo de la malvada Zorayda, y las tías se morían de la risa y lo llamaban miedoso, cobarde, habrase visto chamaco más checho, decían, y su madre le había metido una bofetada pa que se estuviera sosiego y ellas pudieran marcharse taconeando a su desmadre, y Polo se quedó llorando hasta que Zorayda lo llevó a la cama y lo abrazó para que se calmara pero él no pudo dormir hasta bien entrada la noche, [...] (*Idem*, p. 80).

Su relación con su prima Zorayda retrata la co-dependencia entre el niño y la mujer adulta, que en ocasiones aparece como una mujer cariñosa y amorosa, y al instante se transforma en una mujer cruel y brutal. Hasta el punto de que la mujer adulta abusa sexualmente del menor:

> Aquel contacto lo dejaba siempre agitado y ardoroso, con ganas de repegarse contra el cuerpo de Zorayda, tan diferente al suyo, y tan distinto también al de su madre, mucho más seco de carnes y repleto de huesos puntiagudos que lo lastimaban cuando su prima se daba la vuelta de pronto y se le trepaba encima para torturarlo y propinarle cachetadas. Había algo diabólico en la mirada de Zorayda, un brillo de astuta vileza que la muy taimada se guardaba bien de mostrar ante los adultos, a quienes sólo dejaba ver su lado tierno y acomedido, reservando su tiranía y crueldad para cuando nadie más estaba cerca para detenerla. Cuando se tumbaban juntos en la misma cama, cada noche durante aquel horrible viaje a Mina, Zorayda lo acariciaba con sus dedos cosquilleantes hasta ofuscarlo y dejarle la piel hormigueante y la pilinga bien dura pero enseguida, sin razón aparente, se volvía de pronto para atacarlo, para pellizcarle las mejillas con las uñas y pincharlo con sus dedos fiacuchos hasta sacarle lágrimas, la cara contraída en una mueca horrible, una mueca burlona que en cualquier momento podía cambiar para convertirse en otra cosa totalmente distinta; ése era el poder de su prima Zorayda, una capacidad asombrosa para transformarse ante los

> ojos de las personas y proyectar lo que ella deseara, la imagen que en cierto momento le convenía más según lo que la gente esperara de ella: Zorayda dulce y obediente [...] (*Idem*, p. 81–82).

Entonces los dos hombres son captados en una estructura masculina fundada por un remolino de violencia y abuso, mezclado con un deseo sexual incontrolado. La genealogía de los seres vivos humanos no tiene un ritmo de evolución progresiva sino repetitiva y regresiva con un origen dialéctico entre poder e impotencia. En estas constelaciones narrativas del género como construcción social, el sexo biológico se vuelve un marcador social. No importa si la ley del padre o de la madre, de las primas o de los abuelos gobierne la vida de las generaciones formando un futuro nuevo para los que vienen. Pero dentro de la estructura evolutiva-narrativa de un *struggle of the fittest*, las voces de estas figuras vulnerables construyen una red de agencia, en la que se adaptan a un ambiente tóxico. Entonces, por un lado, lo drástico se muestra en las escenas más violentas en las que se repiten perpetuamente afectaciones corporales hasta un punto culminante en el que el personaje se vuelve obtuso a ella. Por otro lado, lo drástico da cuenta a las criaturas vulnerables que luchan por su supervivencia y adaptación a un contexto hostil. Pero el único que puede resistir es el lector, que participa como observador de un drástico experimento narrativo que roza su zona de seguridad.

5 Pilar Quintana: La "tinta blanca" de las bestias maternales

La autora colombiana Pilar Quintana, nacida en Cali, narra en sus novelas y relatos cortos por medio de una voz simple, cotidiana, la vida de las clases sociales bajas como Melchor, pero a diferencia de ella, un tipo de violencia más silenciosa y concentrada. Las rebeldías emocionales contra la realidad vivienda permanecen en el interior. En la novela *Los abismos* (2021), ganadora del Premio Alfaguara y finalista del *National Book Award*, está relatada desde la perspectiva de la niña Claudia que observa y refleja las acciones del mundo de los adultos, especialmente de su madre con el mismo nombre, Claudia, quien cae poco a poco en una depresión profunda. La familia no enuncia el cambio de comportamiento de la madre. Solo su niña tiene la sensibilidad para entender lo que no se puede entender en la infancia. La 'antinomia entre la madre y la hija' se convierte en una empatía desconocida infantil que pone el lector en una posición extraña, porque tiene que infantilizar su cerebro para entender lo que la narración indirecta libre intenta aclarar.

Quintana elabora el tema de maternidad en su celebrada novela *La perra* (2017) por medio de la protagonista Damaris, una mujer afrodescendiente, casada, y trabajadora, que a sus cuarenta años intenta quedar embarazada. Después de intentar por distintos medios, tanto físicos como esotéricos, Damaris se encuentra frustrada por no lograrlo. Se ve a sí misma como una mujer poco atractiva, sucia, inservible; incluso se compara con otras mujeres y se flagela a sí misma:

> Era alta, caminaba con orgullo meneando sus nalgas, y el pelo, que tenía aislado, le llegaba hasta la mitad de la espalda. Damaris siempre la había admirado. Todos los pescadores la siguieron con los ojos y el tío se tomó un trago. –Como está de buena–dijo el tío de Damaris–, y eso que ya debe tener cuarenta, la edad en que las mujeres se secan. "Yo siempre lo estuve", pensó ahora Damaris amargada… (*Idem*, p. 58).

En el pasaje anterior, en el que los pescadores observan deseosos a la mujer atractiva que les pasa al frente, se relaciona directamente el patrón o modelo óptico de belleza tradicional, con la fertilidad. En el contexto de la vida de Damaris, el rol de la mujer como elemento tradicional social juega un papel muy importante en el concepto de maternidad; o, mejor dicho, la maternidad sólo existe si la mujer cumple con los cánones religiosos y morales. El cuidado que Damaris le da a Chirli, la perra, es intenso y amoroso, independientemente de las tristezas que ésta le causa cuando se fuga. Damaris desarrolla un amor maternal por la perra. La 'tinta blanca' se desarrolla en una red de especies interconectadas, en el sentido de lo que Donna Haraway llama un encuentro entre especies ("when species meet") y hacer familia/parentesco con ("making kin with") (HARAWAY, 2008). Damaris lleva a diario a Chirli en su seno materno, hasta convertirse en una perra adulta, pero siempre al lado de la madre humana mientras ella lleva a cabo sus tareas domésticas:

> Damaris seguía llevando a la perra en el brasier, pero cada día estaba más pesada y la ponía en el suelo. Había aprendido a lamer, comer del tazón, alimentarse de sopas de pescado que Damaris le preparaba y, en los últimos días, de sobrados, como los otros perros. Además estaba enseñándole a hacer sus necesidades afuera de la cabaña y el quiosco, donde pasaban la mañana mientras Damaris cocinaba y doblaba la ropa limpia. (2017, p. 28).

Chirli no solo es una hija, es una compañera, una amiga que tiene que ser protegida de su marido Rogelio que ya no la toleraba en la casa: "Si Rogelio le hacía algo, si se atrevía tan solo a levantarle la mano, lo mataría." (*ibid*.) La relación entre Damaris y Chirli sustituye la relación amorosa con su marido, quien ya no quiere tener relaciones sexuales con ella

porque no cumple la finalidad reproductiva del embarazo; pero a Damaris, en ese punto, ya no le importaba: "A Damaris le alegró. Ya no se ilusionaba con la posibilidad de quedar embarazada, no esperaba con ansiedad la falta de la regla ni sufría cada vez que le llegaba. [...] Una noche, con la disculpa de que él roncaba y no la dejaba dormir, Damaris se fue al otro cuarto y ya no volvió más." (*Idem*, p. 25) Damaris disfruta la vida cotidiana en sus retornos eternos como así: "...Ella comió directamente de las ollas, se masturbó dos veces, una por la mañana y otra al final de la tarde, y se vio todas las telenovelas, noticieros y realities hasta que cayó la noche...". (*Idem*, p. 96) Pero un animal es un animal, tiene sus instintos, tiene una vida independiente de la de los hombres y disfruta fugándose a la selva. Damaris se adentra en ella para controlar a la perra, descrita por el narrador con palabras llenas de vitalidad y también agresivas[17]:

> Damaris fue a la cabaña, se puso las botas pantaneras agarró el machete y la linterna y se metió al monte por donde habían andado los perros. En ningún momento sintió miedo de todo lo que daba miedo en esa selva: la oscuridad, las equis, las fieras, los muertos, el finado Nicolasito, el finado Josué y el finado señor Gene, los espantos de los que había oído hablar cuando niña... Tampoco se asombró de su valentía. Solo tenía un pensamiento: la perra estaba en peligro y ella necesitaba salvarla. (*Idem*, p. 50).

Damaris se imagina a sí misma como una madre valiente y fuerte. Su competencia como madre se desenvuelve poco a poco con las tareas maternales, pero, aunque "su ausencia le dolía en el pecho como si fuera una piedra" (*idem*, p. 60) la sensibilidad maternal se transforma: el deseo de proteger y cuidar se convierte en un rechazo y una envidia. Esto queda ilustrado en el pasaje en el que el marido de Damaris se da cuenta de que la perra está embarazada, algo que Damaris ignoraba: "Para Damaris fue como un golpe en el estómago: sintió que se quedaba sin aire. No pudo ni siquiera negarse a aceptarlo porque era evidente. La perra tenía las tetas infladas y la barriga redonda y dura. Era increíble que él se lo hubiera tenido que decir." (*idem*, p. 74) Damaris se asombra de no haberse dado cuenta del embarazo,

[17] La selva y los paisajes vitales en la región del Pacífico colombiano tienen su propia agencia. En algunas escenas ilustran los cambios emocionales de Damaris o los estados de ánimo del pueblo en general. Pero en la novela el sentido de Pilar Quintana, el paisaje tiene su una voluntad propia que se encuentra fuera no puede ser controlado por el control de los hombres: "Es decir, que no es el hombre que somete a la naturaleza sino la naturaleza que somete al hombre. Es más, el poder climático llega a tal punto que no hay estructura que resista su fuerza; la civilización se muestra siempre frágil y vulnerable frente al entorno selvático." (PRZYBYLA, 2020, p. 108).

una condición biológicamente natural para las mujeres en todo el reino de los mamíferos. Damaris se encuentra **alienada de sí misma** y de su propio cuerpo en relación de su marido que también puede ser infértil: al caer en cuenta del embarazo y aceptar no ser una madre en sentido biológico, ella pierde su sensibilidad corporal y deja de simpatizar y empatizar con las mujeres embarazadas. El narrador proyecta el estado de ánimo melancólico de la protagonista en el paisaje de una caleta:

> A Damaris la cubrió la tristeza y todo – levantarse de la cama, prepara la comida, masticar los alimentos – le costaba un trabajo enorme. Sentía que la vida era como la caleta y que a ella le había tocado atravesarla caminando con los pies enterrados en el barro y el agua hasta la cintura, sola, completamente sola, en un cuerpo que no le daba hijos y solo servía para romper cosas. (*Idem*, p.xxx).

La causa de la tristeza es el hecho de que la perra pudiera tener hijos, exactamente lo que Damaris había deseado y no había podido tener. Pero el problema es que Chirli, vista por Damaris desde un punto de vista moral, no cumple la tarea de ser una madre abnegada ("resulta ser una pésima madre", *idem*, p. 77). Las fugas de la perra a la selva continúan, los perritos quedan abandonados y Damaris se transforma una vez más en una madre involuntariamente. Pero cuando Damaris encuentra a Chirli embarazada una vez más, envuelta en las cortinas destruidas y "sucias de barro y desgarradas" su compasión se convierte en una venganza:

> Furiosa, Damaris agarró una soga para amarrar lanchas, le hizo un nudo corredizo, salió del quiosco por el lado que daba hacia la piscina, lo rodeó, entró por el lado del fogón y enlazó a la perra por detrás, antes de que ella pudiera darse cuenta de lo que le estaba pasando. Jaló la soga para que el nudo se apretara, pero en vez de detenerse, sacarle la soga del cuello y cruzársela, siguió apretando y apretando, luchando con toda su fuerza mientras la perra se retorcía ante sus ojos, que parecían no registrar lo que veían, que lo único que registraron fueron las tetas hinchadas del animal. "Está preñada otra vez", se dijo y siguió apretando con más ganas, apretando y apretando, hasta mucho después de que la perra cayó extenuada, se hizo un ovillo en el suelo y dejó moverse. Un charco amarillo de orina, que olía fuerte, se esparció lentamente hacia Damaris y se hizo cada vez más largo y delgado hasta que alcanzó sus pies descalzos. Solo entonces Damaris reaccionó. Aflojó la soga, se alejó del charco, se acercó para tocar con un pie a la perra y, como no se movió, tuvo que aceptar lo que había hecho. (p.100–101).

Damaris siente "horror" pero también una "especie de satisfacción" al haber matado a la perra. A la vez, decide ocultar de sí misma que "era mejor no reconocer y enterrar detrás de las otras emociones." (*idem*, p. 101)

En el caso de Quintana es una **escri(a)tura drástica** por su prosa simple, frases cortas y directas, como un realismo-objetivo y distante. A diferencia de las novelas de Melchor, no usa flujos de conciencia. Lo drástico en *La perra* se desenvuelve en el acto dramático, es decir, en la forma de que Damaris mata su perra sin una excitación interior, totalmente atontada. Esta perra puede ser madre, tiene sus perritos, puede cumplir su función biológica, pero no quiere ocuparse de ellos, no tiene ninguna intuición maternal para ellos. Damaris antropomorfiza y moraliza a la perra, y es desde este lente moral que la mata. La 'tinta blanca' de los bestias maternales está seca. Damaris mata la perra por celos y envidia. El acto es un acto de venganza y una justicia vindicativa, porque Damaris no puede cumplir la función de una "madre normativa" o una "maternidad proscrita" (LEOANDRO-LOAYZA, 2020, p. 165); en otras palabras, una madre que provee cuidado y bienestar a sus hijos. La perra muere por un acto brutal, porque la mujer quiere que ser madre y no puede. Pero en mi opinión no es un "acto filicida" (*ibid*.), sino un acto *matricida*. Al final este asesinato es un asesinato de las reglas de la sociedad que hacen de la maternidad un deber y no una libertad. Damaris mata a la perra como un acto simbólico para eliminar las normas sociales en general.

6 ¿A dónde vamos? Una conclusión menos drástica

Imaginemos un mundo masculino, un mundo controlado por los hombres, un mundo en lo que las voces de los hombres dominan el discurso público, científico y el campo literario; este mundo ya no existe: ¡bienvenido en el mundo del nuevo *boom* femenino en América Latina! Pero, seamos serios, en realidad este mundo no existe; no hay un mundo controlado por las mujeres, no hay un mundo controlado por los hombres, vivimos en un mundo controlado por un imperio del dinero, del capital, de los cuerpos muertos para aumentar la economía global a favor de los ricos, a favor de los que dominan la evolución política y económica en general. Los hombres y las mujeres sólo son muñecas en un sistema *gore* de los cuerpos asesinados. La **escri(a)tura femenina drástica** es un síntoma de un organismo enfermo con heridas abiertas sin curación. Pero como en las enfermedades en general los síntomas no son signos del cuerpo enfermo sino también del cuerpo sanado. La sanación es

una lucha entre el género, el sexo, la clase social y el dolor individual y colectivo. Es una lucha de los que mejor se logran adaptar.

Aunque la **escri(a)tura** es definida por el poder femenino incluye todos los hombres y animales, la naturaleza y la tecnología, es decir, todas las entidades vivas y artificiales en una genealogía de la vulnerabilidad. Esta vulnerabilidad se puede definir con el concepto de Hannah Arendt "Sich-Zusammen-in-Gefahr-Wissen" (ARENDT, 1929, p. 87), el "común-saberse-en-peligro"[18]. Es decir, ser consciente de una sensibilidad recíproca para entender que estamos a merced de los demás (sin respaldo) y que nos muestra una capacidad de soportar el dolor del otro para aumentar nuestra resiliencia en general. El común-saberse-en-peligro es un imperativo político y ético que se manifiesta en la prosa del "*Big Bang*" de las escritoras latinoamericanas porque el útero y la 'tinta blanca' forman las próximas generaciones de seres vivos. Las que dan a la luz la vida entienden la muerte y una vida que confronta la muerte se transciende a sí misma más allá de la propia vida. No podemos ser madres para entender el "común-saberse-en-peligro", pero necesitamos desarrollar una sensibilidad o receptividad de cómo se siente dar la vida y quitarla. Melchor y Quintana nos dan cuenta de este proceso y por eso estas escritoras y muchas más forman un nuevo remolino femenino de vulnerabilidad que transforma nuestra zona de seguridad en una zona vulnerable al sufrimiento compartido en lo que somos juntos sin respaldo.

BIBLIOGRAFÍA

APTER, E. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

ARENDT, H. *Der Liebesbegriff bei Augustin. Versuch einer philosophischen Interpretation*. Berlin: Julius Springer, 1929.

ARENDT, H. *El concepto de amor en San Agustín*. Traducción de Agustín Serrano de Haro. Madrid: Ediciones Encuentros, S.A., 2001.

BISWAS, S.; NAUTIYAL, S. „A review of socio-economic vulnerability: The emergence of its theoretical concepts, models and methodologies", *Natural Hazards Research* 3 (2023), S. 563–571.

[18] Traducción de Agustín Serrano (Arendt 2001, p. 144).

BLAIKIE, P.; CANNON, T.; DAVIS, I. u. a. *At Risk. Natural hazards, people's vulnerability, and disasters*, London u. a., 1994.

BOURDIEU, P. *Homo academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A. 2008.

CANTERO ROSALES, M. A. *El "Boom Femenino" Hispanoamericano de los Años Ochenta. Un proyecto narrativo de "ser mujer".* Granada: Colección Feminae, 2004.

CARPENTIER, A. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza editorial, 2018.

CHAPARRO MARTÍNEZ, A.; SALAZAR PANTOJA, A. A. *Olas y remolinos feministas. Resignificación de las metáforas oceánicas en América Latona* (Estudios de Género y Feminismo). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Itacate, 2022.

CIXOUS, H.: *La Risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y traducción de Ana María Moix, traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.

CIXOUS, H.: *Reading with Clarice Lispector*, edited, translated and introduced by Verena Adermatt Conley. Minneapolis: Unversity of Minnesota Press, 1990.

DIETMAR, D. *Die salzweißen Augen: Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

ETTE, O. *Literatures of the World. Beyond World Literature*. Leiden: Brill, 2021.

FINEMAN, M. A. „The Vulnerable Subject: Anchoring Equality in the Human Condition", in: *The Yale Journal of Law and Feminism* 20.1 (2008), S. 1–23.

FINNIGAN, N.; LAVERY, J. E. Introducation, *In*: Finnigan, Nuala/Lavery, Jane E. (ed.): The *Boom Femenino* in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2010, p. 1–25.

FIOL-MATTA, L. *A Queer Mother for the Nation*. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022.

GIURIATO, D.; SCHUMACHER, E. (ed.). *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. Paderborn: Fink, 2016.

GOODMAN, R. T. "Is a Feminist World Literature Possible?", *In*: GODMAN, Robin Truth (dd.): *Feminism as World Literature*. New York, London, Oxford: Bloomsbury Academic 2023, p. 1–19.

GWOZDZ, P.A. Die (In-)Vulnerablen. Überlegungen zur neuen Kreatürlichkeit. *Forum für Interdisziplinäre Begriffsgeschichte*, E-Journal (2024/25), 13./14. Jahrgang: Mit Koselleck über

Koselleck hinaus. Perspektiven zu einer Begriffsgeschichte des 20. Jahrhunderts, ed. by Falko Schmieder.

GWOZDZ, P.A. *Ecce figura: Lektüren eines Konzepts in Konstellationen (100 v. Chr. – 1946)*. Berlin/Boston: De Gruyter 2923.

HARAWAY, D. *When species meet*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2008.

LEONARDO-LOAYZA, R. A. Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela La perra, de Pilar Quintana. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 151-168, 2020. DOI: https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a08

LONGO, M.; LORUBBIO, V. "Vulnerability. From the Paradigmatic Subject to a New Paradigm of the Human Condition? An Introduction", *In*: *International Journal Semiotics of Law* 36 (2023), S. 1359–1369.

LÓPEZ DE ABIADA, J. M.; SARAVIA, J. M. (ed.): *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción.* Madrid: Editorial Verbum 2008.

MARRÓN, N. Las mujeres en el 'boom' latinoamericano: o invisibles o asistentas (20.04.2017), *El Periodico*: https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20170429/mujeres-boom-invisibles-asistentas-6005022 (Acesso em: 28.11.24)

MELCHOR, F. *Páradais*. México, D.F.: Literatura Random House, 2021.

MELCHOR, F. *Temporada de Huracanes*. Cuidad de México: Pinguin Random House, 2017 (Primera reimpresión: enero, 2018).

MELCHOR, F.; ORTUÑO, A. Entrevista con Fernanda Melchor. "Aún había mucho que decir del trópico negro", *Revista de la Universidad de México*, Julio de 2020. https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0abac055-4672-4847-8781-5f55b462d42c/entrevista-con-fernanda-melchor (Acesso em: 28.11.2024).

MISTRAL, G. Sufragio Femenino (1932), *In*: *Obra Reunida, Tomo VI: Prosa.* Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional de Chile 2020, S. 327–329.

MISTRAL, G. "El mar" (marzo 1926), *In*: Elogio de las cosas de la tierra. Santiago: Editorial Andres Bello 1979, p. 26.

MONTES, R. El boom latinoamericano fue totalmente machista (4. Mayo 2019), *El País*, https://elpais.com/sociedad/2019/05/03/actualidad/1556909365_543868.html (Acesso em: 28.11.24).

MORA, T. Über die Drastik. *BELLA triste*, Nr. 16 (2006), p. 68–74.

MÜLLER, G. *Die Boom-Autoren heute: García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den „großen identitätsstiftenden Entwürfen*". Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.

MÜLLER, G. *How Is World Literature Made? The Global Circulations of Latin American Literatures*. Übers. von Marie Deer. Berlin/Boston: De Gruyter, 2022.

OJEDA, M. *Historia de la Leche. Prólogo de Daniela Alcívar Bellolio*. Barcelona: Editorial Candaya, 2020.

PRZYBYLA, G. La naturaleza y la violencia en La perra de Pilar Quintana. *Cuadernos de Literatura*, (30), 99-115, 2020. DOI: http://dx.doi.org/10.15648/cl.30.2019.6

QUINTANA, P. *La Perra*. Bogotá: Pinguin Random House, 2017 (Décima quinta reimpression: juio, 2021).

RIVAS, G.; LUZ, G.; NIETO, L. R. De torcidos y embrujos: Temporada de huracanes de Fernanda Melchor. *Anclajes*, *23*(3), 59-70, 2019. https://dx.doi.org/https://doi.org/10.19137/anclajes-2019-2335

ROLDÁN, A. P. El término 'boom femenino' es inadecuado e insuficiente (31. Mayo 2023). *Letras Libres*: https://letraslibres.com/literatura/adriana-pacheco-boom-femenino-escritoras-debate/ (Acesso em: 28.11.2024)

VALENCIA, S. *Capitalismo gore*. Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, S.L. 2010.

[i] Patricia A. Gwozdz, PhD, é atualmente professora (em posição interina de diretora) e conferencista no Instituto de Literaturas e Culturas Românicas da Universidade de Potsdam. Seu trabalho de pesquisa comparativa concentra-se em culturas e práticas científicas entre as Humanidades, Artes e Ciências, com especial interesse na teoria e história das Ciências da Vida e da Escrita de Vida (Life Writing), nas Humanidades Médicas e na Medicina Narrativa, na Comunicação Científica Popular, e na Filosofia e Estética da Dor, Vulnerabilidade e Convalescença, bem como na História Interdisciplinar de Conceitos.
Universidad de Potsdam
Instituto de Literaturas e Culturas Românicas
E-mail: patriciagwozdz@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0724-8178

Recebido em 08/01/2025
Aceito em 06/02/2025

Eutomia, direitos autorais de Patricia Gwozdz, 2025, licenciado sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).