

//Dossier// Raquel Guzmán y Luciana Mellado (coords.)
De lo animal en la literatura

Sobre el monstruo femenino y la violencia liberadora en Diana Beláustegui Marcia Manino¹

Recepción: 3 de mayo de 2024 // Aprobación: 17 de junio de 2024

Resumen

El cuerpo femenino monstruoso y animalizado ingresa en la literatura contemporánea de algunas escritoras debido a la perspectiva de género que infiltra el nivel de las representaciones y de la selección de recursos narratológicos facilitando un espacio de debate generador de lugares de polemización respecto a lo socialmente establecido y abre la oportunidad de subvertir recreando otras posibilidades de convivencia y experiencia para los cuerpos femeninos. Esto viabiliza dinámicas de aproximación crítico-analíticas desde el género como elemento implicado en la conformación de la realidad social. Esta investigación tiene como objetivo indagar en una serie de cuentos de Diana Beláustegui, prolífica escritora santiagueña, articulados dentro de una colección de escritoras del noroeste argentino que apelan al horror, lo monstruoso y lo ominoso como estrategia para reparar en esos discursos que encorsetan las feminidades. El análisis del corpus literario se trabaja desde el abordaje microdiscursivo y narratológico de los textos para adentrarnos a los modos de leer y ahondar en los imaginarios sociales contemporáneos (Baczko, 1999) que estos cuentos elaboran.

Palabras claves

narrativa reciente - monstruo - femenino - violencia - cuerpos

Abstract

The monstrous and animalized female body enters the contemporary literature of some writers due to the gender perspective that infiltrates the level of representations and the selection of narratological resources, facilitating a space for debate that generates places of controversy regarding what is socially established and It opens the opportunity to subvert by recreating other possibilities of coexistence and experience for female bodies. This enables dynamics of critical-analytical approach from gender as an element involved in the formation of social reality. The objective of this research is to investigate a series of stories by Diana Beláustegui, a prolific writer from Santiago, articulated within a collection of writers from northwestern Argentina who appeal to horror, the monstrous and the ominous as a strategy to repair those discourses that restrict femininities. The analysis of the literary corpus is carried out from the microdiscursive and narratological approach of the texts to delve into the ways of reading and delve into the contemporary social imaginaries (Baczko, 1999) that these stories elaborate.

Keywords

recent narrative - monster - female - violence - bodies

¹ Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Becaria doctoral de CONICET- ICSOH. E-mail: marciamanino3c@gmail.com

La presente investigación tiene como objetivo indagar en una serie de cuentos de Diana Beláustegui, prolífica escritora santiagueña, articulados dentro de una colección de escritoras del noroeste argentino que, entre otras operaciones discursivas priorizadas como tratamiento de las narraciones, apelan al horror, lo monstruoso y lo ominoso como estrategia para reparar en esos discursos que encorsetan las feminidades y que se presentan en mayor medida en las escritoras contemporáneas argentinas. El análisis específico del corpus literario se trabaja desde el abordaje microdiscursivo y narratológico de los textos para, de este modo, adentrarnos a los modos de leer y ahondar en los imaginarios sociales contemporáneos (Baczko, 1999) que estos cuentos elaboran. La hipótesis inicial es que las narrativas de Beláustegui reconfiguran desde las estrategias de su propia discursividad una serie de tensiones socioculturales contemporáneas, que acercan un muestrario complejo y enriquecedor de lecturas sobre polémicas irresueltas que lo literario reactualiza y pone en circulación como es el relato feminista.

Los monstruos funcionan como lo no humano, lo que se excluye socialmente en tanto son subjetividades que se encuentran por fuera de lo normalmente establecido. Recordemos que la primera desviación monstruosa de lo natural para Aristóteles fue la mujer, quien se constituyó en el pasado como no-sujeto, no-humano. De ahí que los rasgos identitarios sobre los que descansa el cuerpo monstruoso radica en el género y la raza (Braidotti, 1996), más aún si se aleja de la norma sexual o genérica. En este sentido, el cuerpo monstruoso es un cuerpo biopolítico ya que se encuentra a merced del poder político que le otorga o no el derecho a ser considerado vida digna, por eso se encuentra en lugar de subordinación respecto a la ciudadanía. Sin embargo, pese a que el cuerpo siempre está expuesto a un modelado y a una forma de carácter social (Butler, 2010) hoy lo monstruoso puede ser pensado como la nueva subjetividad del cuerpo biopolítico contemporáneo, esto es, cuerpos no esencializados capaces de resistir a todo tipo de solidificación de la identidad.

El cuerpo femenino monstruoso y animalizado ingresa en la literatura contemporánea de algunas escritoras debido a la perspectiva de género que infiltra el nivel de las representaciones y de la selección de recursos narratológicos facilitando un espacio de debate generadores de lugares de polemización respecto a lo socialmente establecido y abre la oportunidad de subvertir recreando otras posibilidades de convivencia y experiencia para los cuerpos femeninos. Esto viabiliza ciertas dinámicas de aproximación crítico-analíticas en la literatura desde el género como elemento implicado en la conformación de la realidad social. En tal sentido, las modalidades del *fantasy* (Jackson, 1986) como el terror y el fantástico se presentan como los mecanismos más idóneos para reconstruir la figura del monstruo

femenino en la literatura. Tal es el caso de la escritora santiagueña Diana Beláustegui, quien comparte líneas de lectura y filiaciones con Silvina Ocampo, madre literaria influyente de escritoras que imperan en el espacio consagratorio y central del polisistema (Even Zohar, 1999) literario argentino como Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara, Ariana Harwicz, Agustina Bazterrica, entre otras que, no solo publican en potentes editoriales con repercusión internacional, sino que proponen representaciones literarias optimizando el uso subversivo/feminista del lenguaje, junto al tratamiento de temas y problemas que alcanzan a todas las mujeres, como lo es la deconstrucción de categorías binarias, los imaginarios heteronormativos en torno a la maternidad, el amor romántico, la sexualidad, la violencia contra la mujer y el femicidio como máxima expresión de este último. Se trata de nuevas formas de empoderamiento, desde lo verbal literario, que se consolidan gracias al impulso de los movimientos feministas y que también se gesta en el noroeste.

El *fantasy*, categoría propuesta por Rosemary Jackson (1986), es lo que existe entre lo “real” y lo “imaginario. Ampliando la propuesta de Todorov (1970), ella plantea lo fantástico como un modo² y no como un género literario y expresa que

la narrativa fantástica se presenta como una transcripción de la experiencia imaginaria de los límites de la razón. Vincula la falsedad intelectual de sus premisas a una hipótesis de lo no natural o lo sobrenatural y llega gradualmente a una posición en la que esas hipótesis son insostenibles, de modo que lo fantástico introduce aquello que no puede ser, tanto en una economía natural como sobrenatural (1986: 22)

Se presenta como el recurso más idóneo para narrar la violencia en tanto permite subvertir la realidad con sus reglas y convenciones normativas, pues perturba las leyes de las reproducciones de la realidad en la literatura y “arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad de mundo conocido y cotidiano” (p. 32).

Se trata de un género muy cultivado que nace más o menos definible en el siglo XIX, según Bioy Casares. Tradicionalmente sus referentes son Edgard Allan Poe, Henry James, Robert Louis Stevenson, H.C. Wells en el siglo IX y en el siglo XX H. P. Lovecraft y Frank Kafka. Asimismo, en Argentina tenemos grandes representantes como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Mujica Laimez, Anderson Imbert y Silvina Ocampo. Esta última es una

²Jackson explica que la palabra *fantasy* se aplicó a cualquier tipo de literatura que no tiene representación realista (mitos, cuentos de hadas, de horror o ciencia ficción). Esto significa que atiende a todo aquello que representa la existencia de lo inexplicable para el ser humano, es decir donde se esconde lo oscuro incomprensible para la razón y sin correspondencia en lo que es fácilmente comprobable o que resulta imposible hacerlo.

precursora y madre literaria de las autoras contemporáneas que en Argentina y Latinoamérica³ vienen cosechando bajo la fórmula perspectiva feminista, gótico y procedimientos del horror. Se trata de un agenciamiento con marcos discursivos propios que resulta heterogéneo, contrahegemónico y, sobre todo, político.

En este orden, dentro del *fantasy* el horror es un recurso que también pone en evidencia la violencia patriarcal y estatal. El uso del horror en estos textos es político y un articulador de la trama. En este sentido, lo que produce horror es la presencia del monstruo en tanto se presenta como subversivo y pone a temblar lo socialmente establecido dentro de la esfera de lo “real”. Asimismo, lo siniestro ha sido una de las claves fundamentales de las que se sirvió la literatura argentina para poner en escena el terror frente a diversas manifestaciones sociales y políticas. En ese sentido la literatura posibilita que se establezcan continuidades entre el terror como impulso emocional y el terror como experiencia política. Freud (1992) define lo siniestro como la sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares por ser insólitas. Asimismo, lo ominoso es lo reprimido que retorna, no es algo nuevo o ajeno sino familiar a lo cotidiano. Se trata entonces de aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de lo antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo.

En la antología *Escorpiones en las tripas. Cuentos insanos* (2014), Beláustegui construye narraciones cuyos personajes son mujeres “monstruos” o “desnaturalizadas” que reaccionan violentamente a los mandatos y son capaces de asesinar. La noción de *monstruo*, en términos de Gabriel Georgi (2009), cobra especial relevancia en estas textualidades, puesto que estamos ante cuerpos de mujeres que expresan los miedos y representaciones de una sociedad a partir de apariencias que desafían la norma de lo “humano”, en tanto destruyen dentro de la ficción a eso que las subordina: los hombres con sus pretensiones de imponer el patriarcado, la violencia, los abusos, la maternidad, los estereotipos sociales de belleza, el amor romántico, etc. En consonancia con esto último en *El cuerpo del delito. Un manual* (1999), Josefina Ludmer explica que las mujeres que matan se presentan como una línea de lectura de la literatura argentina del siglo XIX, que tiene su correlato con el avance de las mujeres en espacios en los que antes no tenían derecho a estar. Pero Ludmer habla de escrituras de autores varones para indagar en la relación entre asesina, histeria y representación recortando escenas literarias de la literatura argentina que le permite leer que el surgimiento de estas asesinas marcando una correspondencia con los avances de las mujeres en el mundo de la universidad, del arte, del trabajo, de la política. Los autores cuentan esa

³ Fernández Melchor, Amparo Dávila, Mónica Ojeda, Liliana Colanzi, Giovanna Rivero, Claudia Ulloa Donoso, María Fernanda Ampuero, Yeniva Fernández, entre otras escritoras.

historia como una torsión, porque la cuenta reiteradamente en “ficción de delito femenino” (p. 368). La autora destaca que estos cambios en la situación de la mujer son representados —por varones— por medio de historias de delitos o como delitos, tal como sucede en “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges, por ejemplo.

En otra línea de lectura encontramos una serie de autoras enmarcadas en la nueva narrativa argentina por Drucaroff (2011), que

...construyen relatos desde la mirada femenina pensada como la inscripción políticamente conflictiva de un discurso literario en un Orden de Género que está siempre en movimiento (y entonces también es un efecto de lectura), una posición que va cambiando, variando cada vez, es el lugar donde la mujer ya no mira como se espera de ella pero sin ser todavía la mujer libre (p. 457).

La estudiosa advierte que se trata de un “hallazgo estético”-no privativo del género sino como punto de vista discursivo dado naturalmente sobre todo en quienes ella incluye dentro de la segunda generación de postdictadura⁴ que, desde una perspectiva de género, son escritoras que no buscan quedar bien con la narrativa masculina y que escriban sin apoyarse en una conciencia feminista, aunque hay veces que la tienen, según ella, y en este trabajo compartimos esa última posibilidad. En este sentido estas escritoras semiotizan de forma natural y espontánea las experiencias que viven las mujeres que antes no se creían dignas de contar: la maternidad contada con malignidad e ironía, el enjuiciamiento de la maternidad como obligación social, la política como problema público, la sexualidad, erotismo, extrañamiento respecto del propio cuerpo, la iniciación siempre culposa y atormentada, obligaciones domésticas, sensaciones de locura y baja estima, lazos poco clasificables entre mujeres, la visibilización de las travestis, y la presencia privilegiada de lo corporal a través de vivencias que no son esperables en el patriarcado, etc. Estas escritoras narran desde la espontaneidad y con más libertad a causa de “una cultura donde por primera vez hay una hendidura para hacer sonar su logos diferente” (p.466), continuando lo que escritoras como Ana María Shua, Silvina Ocampo y otras iniciaron en el centro. Asimismo, en el noroeste Beláustegui y sus contemporáneas son también continuadoras de escritoras que fueron disruptivas en el escenario estético-político del siglo XX (Nallim, 2024) como Sara San

⁴ Drucaroff realiza una división por generación para los escritores de postdictadura como una herramienta que le permite considerar la especificidad literaria de grupos de escritores. La primera generación es menos consciente de sí que responden a una antinomia academia mercado, mientras que la segunda integra escritores que son los principales protagonistas del movimiento de la nueva narrativa argentina, caracterizados por la conciencia generacional.

Martín, Clementina Rosa Quenel, Libertad Demitrópulos, Inés Araoz, Teresa Leonardi de Herrán, Liliana Bellone, Elvira Orphée, Estela Mamani, entre otras.

Beláustegui ingresa en este grupo de narradoras que en diálogo con estas autoras que circulan en el espacio consagratorio —y nombradas por Drucarof (Samanta Schweblin, Claudia Piñeiro, Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada y Mariana Enríquez)— resignifican la figura de la mujer monstruosa que asesinan por múltiples motivos más no como delito sino como acto político y denuncian/rompen desde múltiples posibilidades que la literatura fantástica detenta los discursos sociales que avasallan las feminidades. Asimismo, Alejandra Nallim (2024) expresa que tanto la escritora santiagueña como otras escritoras del noroeste

...revisitan la tradición del terror, refundan un neogótico situado ante el acople del espesor heteroglósico y estético de la mitología popular, el fantástico doméstico, las maternidades e infancias siniestras y el miedo acechante por ser víctimas de las violencias, en donde retornan los fantasmas de la memoria traumática de la dictadura, la genealogía de la violencia del patriarcado, y también la crítica ácida del presente como habitáculos del nuevo horror argentino (p. 276)

Un antecedente relevante y una gran influencia en escritoras como Schweblin y Beláustegui es, tal como mencionamos, Ocampo, quien en cuento como “El retrato mal hecho”, “La Boda” y “Oración” construye mujeres que matan o se salen con la suya para que otros cometan crímenes por ellas y así guardar las apariencias, desplazando los estereotipos de mujer obediente al marido, que ama a sus hijos y está siempre en actitud de sumisión y ternura. Ahora bien, los personajes monstruosos de la narradora santiagueña van más lejos aún, pues se presentan como monstruos violentos y vengadores que no siempre pretenden cuidarse de la mirada social.

Escorpiones en las tripas... tiene quince cuentos cuyos narradores omniscientes relatan historias desde el punto de vista de mujeres —salvo “Caníbal” y “Ranking” que pone como protagonistas a hombres, pero cobran relevancia por la relación con otras mujeres a las que se enfrentan—. Los personajes femeninos se construyen como seres monstruosos empoderados para ejercer la venganza, asesinar hombres o niños, son caníbales, rompen con vidas ejemplares según el orden social establecido, visibilizan las violencias y las imposiciones sociales y abortan. Se trata de personajes que sobreviven a los estigmas sociales mediante formas extremadamente violentas, pues parecen manifestar un enojo profundo ante el maltrato y subyugación de la sociedad patriarcal. Esto último queda en evidencia con el

cuento “Ser hembra”, en el que la protagonista, Juana, luego de ser internada por un trauma en el lóbulo temporal, se hunde en una catarsis y la sensación de condena por haber nacido mujer. La heroína expresa haber tenido varias vidas en las que siempre fue hembra, lo cual se traduce en haber estado herida, dolida y creada por hombres dominantes. Se trata del único cuento en el que una mujer se muestra resignada por su condición y pareciera no poder hacer nada al respecto, salvo denunciar:

-Amé a mis hijos, odié a mis hijos. Aborté a tantos. Destrocé a otros, castigándolos con brutalidad. Permití que mis hombres los amaran y que abusaran de ellos también. No quiero ser mujer, ya no más. He intentado ocuparme del arte, de la medicina. Fui bruja, científica, filósofa... pero siempre caí en la tentación de la creación o me obligaron a ser parte. (Beláustegui, 2014, p. 27)

Juana parece ser un prototipo de Juana de Arco, cuerpo biopolítico que se reencarna en todas aquellas mujeres insumisas y rebeldes que se animaron a enfrentar las leyes de la sociedad patriarcal y de la iglesia. Sabemos que el hecho de ser mujer es el fundamento en el que se sostiene la condena a muerte, pues tuvo la osadía de portar hábitos de hombres, lo cual en su época debía ser castigado ya que en ese entonces el poder patriarcal no podía permitir que una mujer ocupe ciertos espacios sociales. De ahí que Juana de Arco represente a la mujer hechicera y monstruosa que Beláustegui reconstruye como una mujer/ hembra/ animal que reencarna constantemente siempre en una posición de vulnerabilidad y subyugación.

Muy diferente es lo que sucede con el resto de los cuentos donde se nos aparecen mujeres fuertes y atravesadas por sentimientos de ira ante la realidad que las circunda. Y acá hacemos una digresión para explicar que la autora en cuestión hace uso de la ironía como recurso discursivo cuando nombra a un personaje que aparece reiteradas veces en los relatos. Se trata de Candia, quien en realidad no se caracteriza en absoluto por su candidez ya que es un personaje extremadamente disruptivo y hasta terrorífico para los hombres a los que se enfrenta. En “Escaleras” ella se transforma en monstruo en las escaleras del edificio donde ataca y asesina a los hombres borrachos que amenazan su seguridad. No obstante, ella lucha para no convertirse y guardar la imagen en la sociedad, pues sus transformaciones suceden cuando se siente expuesta o en situaciones de injusticia al no lograr retener el impulso de transmutación. El conflicto en torno a cuidar las apariencias en la sociedad también lo vemos en “Candia diurna y nocturna”, cuya protagonista vive en constante dicotomía: de día es una mujer convencional que quiere tener un hijo, pero de noche se convierte en Candia nocturna, que asesina a los niños de los que se embaraza la diurna y a todo lo que la haga sentir

amenazada. Cada mañana la Diurna amanece y debe cargar las consecuencias del accionar de la nocturna. Como una especie de doble o subconsciente que cobra vida en las noches y da cuenta de la tensión entre los mandatos de maternidad y el deseo de no cumplirlos que deben permanecer en la oscuridad, pero que pone en crisis el relato de la madre afectuosa y responsable que por naturaleza debe y quiere ser procreadora (Domínguez, 2004).

El relato hegemónico de la maternidad vuelve a entrar en crisis especialmente en un cuento que dialoga muy bien con “Conservas” de Schweblin. Se trata de “Hambre”, un texto impactante en el que la heroína es una mujer madre y prostituta que lleva a cabo un aborto en el baño de su casa, para luego colocar, con las piernas ensangrentadas, en la olla de la cocina el feto que ella misma se extrajo. De este modo alimenta a sus hijos, quienes no parecen estar sorprendidos de la escena vivenciada porque aparentemente es habitual. Se deconstruye la idea de maternidad deseada y de instintos maternos, para poner como principal preocupación el hambre que atraviesa la familia y que justifica el canibalismo. Acá se ve con claridad la articulación de la cuestión de género con la de clase que lleva a esta madre “desnaturalizada” a actuar para dar de comer a sus otros hijos en gestos que no incorporan la culpa o la condena.

El personaje de Candia –que nunca es el mismo en cada cuento en el sentido de que no hay una continuidad en los relatos– vuelve aparecer en el último cuento, “La carta”. Nuevamente se la describe en estado de irritación porque no comprende la causa por la que su amado la dejó, hasta que al avanzar en la lectura descubrimos que ese hombre huye ante los delirios monstruosos y violentos de la chica, rompiendo así la imagen de enamorada romántica que percibimos al principio de la narración, lo cual provoca un efecto de sorpresa ante el cambio de las manifestaciones de Candia. Asimismo, se construye la imagen de la mujer loca que contradice los estereotipos de mujer amable y decorosa, de ahí que el hombre escapa a ese monstruo que no se adapta a las reglas de ciudadanía establecidas para el cuerpo femenino.

La violencia de género es otro tópico que aparece cuando en “Damasco” la protagonista es golpeada por un hombre con el que se va luego del baile, o en “Mujer distópica”, donde una mujer es obligada a actuar de determinados modos por una mano que la obliga y que se presenta como elemento fantástico. También en “Ranking”, por la presencia de un hombre que lucra en su casa/museo con los gritos de mujeres y niños asesinados; en “Mujer perro” donde tenemos otra mujer golpeada por el marido; en “El acumulador”, hombre que momifica mujeres víctimas; en “Esa noche”, cuando una mujer sufre violación. Sin embargo, en estos cuentos ningún hombre se sale con la suya, pues estas mujeres reaccionan comiendo a sus victimarios, los fantasmas de las mujeres asesinadas, oprimen al

secuestrador y asesino de sus hijos, despellejando a su esposo, momificando al hombre de forma mucho más sanguinaria para demostrar que ella también es capaz de coleccionar cuerpos masculinos y transformándose en monstruo para asesinar al violador.

Lo lloró en un duelo de quince minutos mientras se bañaba y otros cinco minutos más mientras se vestía. La mujer perro se limpió la espuma que le salía de la boca para que ningún veterinario la reconociese como rabiosa, se retiró por la puerta trasera de emergencia con total comodidad y caminó por las calles con un bolso grande al hombro. Adentro llevaba la mano del amo anterior por si necesitara de caricias en la cabeza hasta que encontrara otro. La mujer perro había probado la carne cruda. Y cuando un perro la prueba, dicen, que luego vuelve por más. (Beláustegui, 2014, p. 47)

La mujer perro –ese calificativo aparece en otros cuentos– es un animal, pierde estatuto de humano para transformarse en un animal monstruoso que despelleja al esposo a causa de años de maltrato y violencia de género en el ámbito doméstico. Se produce un efecto de lectura inmediato de terror, producto de la estrategia del género *gore*⁵ en el que lo visceral y sangriento se entraman en la narración: “Ya era de noche y ninguna advirtió la fina línea de sangre que salía por debajo de la puerta” (Beláustegui, 2014, p. 45). Al explorar lo desconocido y mostrar sus excesos, “hasta el punto de entregarnos como cotidiano y familiar lo que se escapa a nuestros códigos visuales lingüísticos” (Fernández Gonzalo, 2011: 32), Beláustegui recrea “escandalo *gore*” en tanto muestra lo visceral, la mutilación de los cuerpos y la sangre para producir provocación y propaganda política.

Las mujeres luego de pasar por varias dimensiones de dolor lograron recuperar a sus hijos y se fueron por otros derroteros.

Él se quedó cuidando la casa, para que al menos la fama de ser la más aterradora, no mermara. Se encargaba él mismo de vomitar gusanos y levitar entre tufos putrefactos sobre la cabeza de sus visitantes y soportar de vez en cuando que los antiguos fantasmas regresaran buscando venganza y degeneraran su valioso ectoplasma convirtiéndolo, por ratos, en caldo de arvejas. (Beláustegui, 2014, p. 35)

Parece que este género es el más óptimo para narrar la violencia de las mujeres en un espacio donde son subyugadas por los hombres (Sosa, 2020). Sin embargo, Beláustegui nunca

⁵ Fernández Gonzalo (2011) explica que se trata de un género o una forma de estructurar la mirada del espectador que supondría una deconstrucción del miedo en tanto tiene la intención de explosionar lo que es desconocido desde lo visual y lingüístico a través de la explicitación de los excesos (cuerpos mutilados, degradados, abusados, abyectos) que se nos vuelven familiares a tal punto que nos deja de afectar desde el miedo desencadenando un miedo mayor: “el de ya no temer nada”. Ahí radicaría su efectividad más siniestra que transforma la sensación de rechazo a lo visceral y pegajoso en una empatía liberadora.

apela a poner en evidencia referencias espacio-temporales, pues su escritura se diferencia de la literatura regionalista que se enorgullecía del color local.

Asimismo, las monstruosas heroínas presentan cuerpos híbridos que son umbrales cuestionadores de los límites de la humanidad. Estos cuerpos no solo son una respuesta a la multiplicidad de las diferencias corporales que se estudian desde el postfeminismo, sino también para pensar en las nuevas formas de identidad del sujeto femenino atravesado por la hibridez, cuestionador de las normas culturales, sociales e incluso médicas respecto al género (Haraway, 1999)

Entre los líquidos había una mujercita pequeñita, de no más de cinco centímetros, tirada en posición fetal, con las costillas rotas y los dientes partidos, con las piernas fracturadas y los órganos sangrando. Los detalles no los podía ver, pero inexplicablemente ella sabía que esa mujercita los tenía... y estaba muerta. Se levantó sonriente. Era ella. (Beláustegui, 2014, p. 41)

Lo obsceno irrumpe como escena principal, se explicita hasta tal punto que se nos presenta como corporalidades tolerables y se sobreentienden en los cuerpos hegemónicos, en las imágenes modélicas y en los mandatos produciendo un efecto de lectura que se desprende del rechazo para acercarse a una empatía liberadora de lo atemorizante.

Para concluir, el cuestionamiento y la transgresión son discursos que atraviesan los relatos de Beláustegui, pues la presencia de lo monstruoso es un recurso que pone en evidencia la desigualdad, las identidades reprimidas y construidas socialmente. En este sentido, la relación entre el monstruo y la mujer son equivalentes en tanto se construyen en contraposición al patrón cultural dominante contra el cual los personajes de estos cuentos luchan. No obstante, tal como explicitamos antes, la autora no se empeña en descripciones localistas, lo cual es evidente por su inscripción inicial al grupo La Jeta Literaria, caracterizados por ser una alternativa que cuestionó el tradicionalismo con que se leía y escribía literatura en Santiago del Estero. Su voz, como la de muchos escritores del noroeste, aparece circunscripta a una delimitación político cultural periferizada y que, aunque pueden formar parte de una red más extensa hacia otros espacios o regiones marginales, no deja de estar en relación de tensión con los centros. La palabra de esta narradora, junto a la de otras que inscriben sus producciones en la nueva centuria en noroeste, presenta como una voz transgresora que se sirve del modo *fantasy* para reconstruir cuerpos femeninos animalizados y monstruosos marcando una línea de lectura que dialoga con las nuevas narrativas contemporáneas de mujeres en Argentina y que pone al descubierto la vigencia y la

resignificación de la metáfora del monstruo femenino en la literatura. Ante la pregunta ¿cómo narrar la violencia de género y la consecuente indignación por parte de las mujeres? Beláustegui logra responder no solo con estos personajes sino también a nivel del discurso con las reiteradas descripciones de lo sangriento, lo visceral y lo terrorífico.

Bibliografía

Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión.

Beláustegui, D. (2014). *Escorpiones en las tripas. Cuentos insanos*. EDUNSE.

Braidotti, R. (1996). "Signs of wonder and traces of doubt: on teratology and embodied differences". En Rosi Braidotti & Nina Lykke (ed.), *Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*. Zed Books, 135-152.

Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.

Domínguez Rubio, N. (2004). Las representaciones literarias de la maternidad: literatura argentina, 1950-2000. Tesis doctoral, disponible en Repositorio institucional de la UBA.

Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la Posdictadura*. Emecé.

Even-Zohar, I. (1999). La posición de la literatura traducida en el polisistema literario. En M. Iglesias Santos (Coord.), *Teoría de los polisistemas* (pp. 223-232).

Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía zombi*. Anagrama.

Freud, S. (1992). Lo ominoso. *Obras completas Tomo XVII (1917-19)* (pp. 215 -251). Amorrortu.

Georgi G. (2009). Política del monstruo, en *Revista Iberoamericana*, LXXV(227), 323-329.

Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, 30, 121-163.

- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Cátedra.
- Ludmer, J. (1999). “Introducción” y “Mujeres que matan”. En *El cuerpo del delito. Un manual*. Perfil.
- Nallim, A. (2024). Tierra y terror en los cuerpos femeninos. Topografías del desalojo: Cometierra, catedrales y narrativa breve del NOA. En Pérez Gras, M. L. et al, *Estéticas del desborde en el siglo XXI*. EdUNaf.
- Sosa, C. H. (2020). Barbys humanas y maternidades gore en el parvulario del infierno: la narrativa ominosa de Diana Beláustegui. *Visitas al Patio*, 14(2), 173-176.
- Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Tiempo Contemporáneo.