

El cuerpo en contra: *Episodios de cacería* de Jimena Néspolo

Margherita CANNAVACCIUOLO
Università Ca' Foscari di Venezia

Resumen

El presente artículo considera la novela *Episodios de cacería* (2015) de Jimena Néspolo y analiza cómo el cuerpo de la mujer se convierte en el terreno de lucha a partir del cual elaborar una crítica subversiva de las líneas de saber y subjetividad regidas por estructuras de poder basadas en la coincidencia entre logocentrismo y falocentrismo. Al mismo tiempo, se verá cómo la tradición mitológica relacionada con el mito de Ártemis, provee al relato de la estructura (Durand, 2004) argumentativa y simbólica que se resemantiza en una diégesis distópica con un impulso utópico, y que vehicula el proceso descolonizador y contradiscursivo. Apoyándose en las definiciones de Linda Hutcheon (1980) y de Patricia Waugh (1984), el paso siguiente viene a ser la consideración del carácter metaficcional del texto, a través del cual se propone relacionar la escritura con la “carne” (Merleau-Ponty, 2010) que une y separa el cuerpo individual del mundo social en el cual está insertado.

Palabras claves: Jimena Néspolo, literatura argentina, cuerpo, mito, carne.

Abstract

This article considers Jimena Néspolo's novel *Episodios de cacería* (2015) and analyzes how the woman's body becomes the ground of struggle from which is possible to elaborate a subversive critique of the lines of knowledge and subjectivity governed by power structures based on the concordance between logo-centrism and phallus-centrism. At the same time, the study analyzes how the mythological tradition related to the myth of Artemis provides the story with the “structure” (Durand, 2004) argumentative and symbolic that is reformulated in a dystopian diegesis with a utopian impulse, and that conveys the decolonizing and subversive process. Based on the definitions of Linda Hutcheon (1980) and Patricia Waugh (1984), the next step becomes the consideration of the metafictional feature of the text, through which it is possible to relate the writing with the concept of “flesh” (Merleau-Ponty, 2010), that unites and separates the individual body from the social world in which it is inserted.

Key words: Jimena Néspolo, Argentinian Literature, body, myth, flesh.

“La historia del odio hacia la mujer es la historia del conocimiento de su Poder”.
Jimena Néspolo, *Episodios de Cacería*.

La cultura es un campo de lucha, afirmaba Ángel Rama (1998, 2006), aludiendo a la función beligerante de una crítica cultural que asumiera a la cultura como espacio de acción y de transformación. En el caso de las novelas *Episodios de cacería* (2015) y *Círculo polar* (2017) de Jimena Néspolo (1973) –premio Casa de Las Américas 2018 con el volumen inédito *Las cuatro patas del amor*, y exponente de punta de la ‘nueva’ narrativa argentina (Drucaroff, 2011)¹–, dicha tarea se atribuye al cuerpo de la mujer, que se hace instrumento y lugar privilegiado a partir de donde adelantar una crítica subversiva de las líneas de saber y subjetividad regidas por estructuras de poder basadas en la coincidencia entre logocentrismo y falocentrismo.

Las novelas constituyen los primeros dos textos de una pentalogía futurista ambientada en 2053, y protagonizada por Artemisa, joven de unos veintiún años que trabaja en una mensajería de la Comarca y que, clandestinamente, es una aprendiz que quiere graduarse de “Hermana” para ingresar a “La logia de las dianas”. Esta es una organización de mujeres sabias, guerreras y redentoras que, a partir de acciones ilegales, buscan derrumbar “las regulaciones patriarcales” (Néspolo, 2015: 13), que someten a las mujeres y mercantilizan la posibilidad de procrear que ellas tienen, controlando su útero y regulando los nacimientos. En este sentido, la novela de Jimena Néspolo podría adscribirse a la línea de la ciencia ficción definida *soft* –aun cuando la definición sea discutible–, que constituye la tradición más representativa del género en Hispanoamérica (Kurlat Ares, 2012). Frente a la ciencia ficción “dura” norteamericana, en esta rama del género el peso del presente afecta a la narración “no como enigma a resolver sino como escenario a representar” (Sarlo, 2006: 2); se opta, de hecho, por una ficción más cercana a las ciencias humanas y sociales, con la clara intención no tanto de alertar sobre el futuro, sino más bien de adelantar una crítica del presente, elaborando hipótesis que extreman algunas zonas de la experiencia social.

Tras haberse puesto en búsqueda de Ivanich Popol, compañero de trabajo desaparecido, la joven llegará al descubrimiento de que la identidad del hombre coincide con la del misterioso Orco, también desaparecido, autor de las aventuras para niños de

¹ Con este sintagma se entiende la copiosa y novedosa narrativa producida en Argentina por la primera y la segunda generaciones de la postdictadura, cuyos y cuyas representantes nacen después de 1960 y empiezan a publicar a partir de 1990. A pesar de orbitar culturalmente alrededor de las instituciones universitarias, y en particular de la Universidad de Buenos Aires, las propuestas están protagonizadas también por voces no universitarias –incluso marginales– y se diseminan por el territorio nacional. La novedad que dicha literatura introduce con respecto a la anterior es sinónimo de ruptura y discontinuidad, y está relacionada con un “trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso” (Drucaroff, 2011: 17). Al mismo tiempo, se escribe el adjetivo ‘nueva’ entre comillas precisamente para subrayar la problematicidad que este rótulo implica y sobre la que Elsa Drucaroff reflexiona hondamente (2011: 20-ss.).

Popolín, a la vez que actor de cine porno. Al mismo tiempo, creyendo salvar a Ivanich de atroces vejaciones y desarmar un complot urdido por el pornocapitalismo, Artemisa interrumpe el rodaje de una película pornográfica financiada por la poderosa Productora Juego de Conejos que estaba siendo transmitida en directo en la webosfera.

Episodios de cacerías constituye la declaración retrospectiva que Artemisa hace ante una “Excelentísima Comisión” de sus experiencias en la logia, así como de las razones que la llevaron a interrumpir la filmación de la película aludida. *Círculo polar*, en cambio, es la narración en tercera persona de la estancia de la joven en la Fortaleza, cárcel de máxima seguridad en los confines árticos del mundo, y de su huida.

En el presente estudio la atención se detendrá en la primera novela de la saga y se analizará cómo, parafraseando a Said (1993), el cuerpo de la mujer se convierte en un agente de resistencia cultural descolonizante, intersección de discursos sociales y productos simbólicos, formaciones de poder, desmantelamiento de viejas y (re)construcción de nuevas subjetividades. Además de plantear la oposición atávica entre masculino y femenino –oposición que alimenta desde siempre la literatura–, en la novela ese conflicto se desliza vertiginosamente del ámbito íntimo al político, revelando la conciencia de la autora de que “en el conflicto de género también se pone en juego [...] el reparto del poder social” (Drucaroff, 2011: 267).

No se trata de pasar de una reflexión sobre el orden de clase a otra acerca del orden de género, sino que en los textos de Néspolo el orden de clase se extrema llegando a sobreponerse y coincidir con el orden de género; la sociedad que se representa no está estratificada por clases sociales sino que se divide abruptamente en clase masculina, dominadora, y en clase femenina, dominada y rebelde. A la ruptura de un molde adherente a representaciones de identidades preestructuradas, se acompaña, además, la realización de un discurso heterogéneo y performativo que descentra la doble imagen de autoridad: la del hombre y la del texto-verdad en su único sentido.

Al mismo tiempo, se verá cómo la obra se basa en la reelaboración de la imagen mítica de la diosa Ártemis, a cuya referencia se alude en “la cacería” del título y en los nombres de la protagonista y de la logia a la que pertenece, y cuyos avatares constituyen el entramado de los acontecimientos. En este sentido, el mito provee al relato de la “estructura” (Durand, 2004) argumentativa y simbólica que se resemantiza en una diégesis distópica con un impulso utópico, y que vehicula el aludido proceso descolonizador y contradiscursivo. En esta línea, el cuerpo se hace lugar de un doble intercambio simbólico (Galimberti, 2013), inter- e intra-subjetivo, y entre sujeto y mito: tanto la identidad de la protagonista como el cuerpo social de la logia se contaminan por la imagen mítica a la que deciden inspirarse, y sus acciones afectan a la colectividad social.

Apoyándose en las definiciones de Linda Hutcheon (1980) y de Patricia Waugh (1984), el paso siguiente viene a ser la consideración del carácter metaficcional del texto, a través del cual se propone relacionar la escritura de *Episodios de cacerías* con la “carne” (Merleau-Ponty, 2010) que une y separa el cuerpo individual del mundo social en el cual está insertado. En este sentido, texto y cuerpo vienen a coincidir; las tachaduras visibles en la novela sustituyen las rasgaduras infligidas a la carne del sujeto, y remiten, por lo

tanto, a una escritura fragmentaria porque metáfora del cuerpo fragmentado, que ostenta los surcos y la memoria de su fragmentación.

ENTRE LO DISTÓPICO URBANO Y LO UTÓPICO MÍTICO

Antes de empezar con el análisis propuesto, es importante señalar que *Episodios de cacería* se inserta dentro de una tradición argentina y latinoamericana que no es ajena a la frecuentación con la imagen de Ártemis y su mito. En el siglo XIX, la diosa protagoniza la *nouvelle* de Enrique Larreta *Ártemis* (1896) y el poema “Para una cubana” de Rubén Darío (*Prosas profanas*, 1896). Diana aparece también en el cuento “El lago encantado” de Amado Nervo (*Ellos*, 1909), y como deidad tutelar de los Tauros en *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes (1923). Es posible interpretar el personaje de María Eugenia, protagonista de *Ifigenia o diario de una señorita que escribía porque se fastidiaba* (1924) de Teresa de la Parra, bajo el signo de Ártemis como deidad andrógina con un lado masculino². La diosa figura, además, en el poemario *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik (1963), en los poemas “La luna” de Jorge Luis Borges (*El Hacedor*, 1960), “White Huntress” de Octavio Paz (*Ladera este*, 1969) y “La diosa blanca” de José Emilio Pacheco (*El silencio de la luna*, 1994). También la pieza teatral *Los perros* (1965) de Elena Garro sufre la fascinación de la diosa virgen, ya que sus características son reconocibles en las del personaje de Úrsula, así como los perros de la chica simbolizarían Ártemis en su forma negativa³. En el cuento “Ulises” de Silvina Ocampo (*Los dioses de la noche*, 1970), figura la referencia a Artemisia como Sibila, y la diosa es reconocible en la novela *Diana o la cazadora solitaria* (1994) de Carlos Fuentes.

En la novela de Jimena Néspolo, se arma una crítica hiperbolizada y alegórica de las estructuras sociales de poder y de género, que se ajusta a las intenciones de lo distópico⁴. La primera parte del díptico narrativo está ambientada en una ciudad-comarca del futuro, donde los sistemas familiares e incluso reproductivos están totalmente controlados por el Estado a la manera de Orwell y del Panóptico. El cuerpo de la mujer está reducido a medio de producción de óvulos, ya que, ante la disminución de los nacimientos, se establece el método reproductivo regulado por los Estados, que consiste en “la recolección ovárica y espermática durante el período fértil, la

² Esta interpretación proviene del capítulo del libro de Aníbal González titulado “Ifigenia’s Choice: Teresa de la Parra’s Demonic Option” (2001: 66-85).

³ Esta interpretación se encuentra en el artículo de Richard J. Callan “El misterio femenino en *Los perros* de Elena Garro” (1980).

⁴ Concordamos con Saldías (2013: 186) en la conveniencia de hablar más que de distopías de “lo distópico” como un modo literario, una forma de escribir que contiene en su centro una fuerte preocupación por los mecanismos y los sistemas particularmente viciosos del universo contemporáneo; que los reconoces y los tuerce, manipula y exagera con la finalidad de mostrar sus múltiples aristas negativas y todas las formas en que trasgrede constantemente los límites de lo que se puede considerar bueno y deseable en todas las posibles variantes del universo social actual. Al optar por esta solución, se logra desprenderse de la noción problemática de género y sería factible concebir obras de distintos géneros que pueden resultar perfectamente distópicas de acuerdo a la forma en que trabajan con la esperanza y plantean alternativas o eliminan las existentes de los diversos *modus operandi* del mundo contemporáneo en su proyección de la humanidad hacia el futuro.

germinación in vitro, la crianza en internados, la entrega de vástago a las parejas que se enlistaran bajo monitoreo o, en su defecto, el usufructo directo de los cuerpos” (Néspolo, 2015: 16).

Se recrea un lugar separado del mundo referencial pero profundamente vinculado a este y reconocible a través de marcas topográficas ancladas en la tradición argentina⁵, y mediante la alusión a acontecimientos políticos que acosan dramáticamente el presente argentino. La descripción de la megalópolis como hecha de “inmigrantes muertos de hambre”, “arabners de todos los colores” (Néspolo, 2015: 36) y “barrios mesopotámicos” (Néspolo, 2015: 38), remite no sólo a las migraciones masivas que caracterizan el pasado reciente y la actualidad argentinos, sino también a la presencia de las villas miserias y a las problemáticas a estas vinculadas. Al mismo tiempo, la problemática del comercio de jóvenes mujeres se convierte en uno de los objetivos de la lucha de la Logia de las dianas, que se dedica a “desmontar, destruir y perseguir el negocio de la trata de blancas en la Comarca. Años después todas las acciones siguen girando sobre el mismo objetivo” (Néspolo, 2015: 57). La Logia de las Dianas se opone a la vigilancia del cuerpo femenino, a su cosificación, y a su explotación como actividad económica.

En este sentido, el texto está movido por una pulsión utópica —el ideal perseguido por la logia que tiene una finalidad reparadora—, dentro de un contexto de distorsión o pesadilla, que obedece a los tópicos de lo distópico.

La organización de la espacialidad le confiere a *Episodios de Cacería* una arquitectura concéntrica. El enfoque homodiegético hace que Artemisa sea el centro de la narración; ella habita la “Casa Monacal” de las dianas, que, junto con la Comarca y la figura docente de Maese Loreto, le dan al relato una pátina de antigüedad premoderna. A su vez, el microcosmos de la protagonista está insertado en un escenario urbano antiutópico, donde la “webosfera” y el “pornopolitiks” constituyen los instrumentos de un sistema de gobierno concebido para reblandecer a las masas. Dentro de una sociedad donde además del matrimonio está previsto el “trimonio”, el pornopolitiks “brinda todo tipo de servicio de modo gratuito” (Néspolo, 2015: 50), es además “fácil y seguro, y confiable como el Estado. [...] con el pornopolitks las necesidades de cualquier palurdo están resueltas” (Néspolo, 2015: 51). Como acontece en muchas obras de las generaciones de postdictadura, también este texto se relaciona de manera ambigua con los medios masivos; éstos son el espacio de las mentiras con las que el poder manipula o hipnotiza, a la vez que se hacen también portadores de cierta verdad para los personajes, ya que será precisamente la webosfera el lugar de los encuentros entre Artemisa y su amigo Apolo⁶, un hácker experto quien, gracias a sus frecuentaciones de los foros virtuales, le proveerá a la joven todas las informaciones sobre el misterioso Orco.

⁵ La misma estrategia de fundir familiaridad y extrañamiento en la construcción del espacio es reconocible en *Círculo polar*, donde la nomenclatura reconocible le proporciona a la novela la ambientación de la Fortaleza, la cárcel de máxima seguridad donde estará encerrada Artemisa junto con criminales mutantes de todo tipo, y de las tribus de los ‘nenets’, quienes contribuirán a la huida de la protagonista.

⁶ Es posible establecer un paralelismo entre este personaje y “su gemelo Apolus” que se menciona en *Círculo polar* (Néspolo, 2017: 47). Dicha referencia, además, no hace sino subrayar la huella, en los dos

A partir del vínculo con la realidad referencial, en los textos se construye una geografía imaginaria, que coincide también con la conformación de una geografía poética y literaria, a través de la referencia a un *corpus* de autores y obras en cuya tradición se inserta el texto considerado. La estructura urbanística de la ciudad descrita se compone de la Calle Laurence Sterne, de la Avenida Néspolo, y de la protagonista se dice que vive “en los congelados cubículos del complejo de la calle Dick” (Néspolo, 2015: 11), cuya referencia, al remitir al destacado escritor de ciencia ficción Philip Dick, inscribe el texto dentro de la pertenencia al género⁷. Abogando por esta heterotopía narrativa, la Princesa Montonera sale de las páginas de la homónima novela para convertirse en actriz de “una performance tragicómica que fue el éxito de la temporada desde que el reputado crítico de espectáculo Marioto Kojan le dedicara no sé cuántos pliegos del Boletín Oficial de Teatro” (Néspolo, 2015: 38), Artemisa lee y cita *El arte de la guerra* de Sun Tzu (Néspolo, 2015: 78) y el *amour fou* planteado por André Breton se transforma en tema de debate en el web por parte de Orco (Néspolo, 2015: 63).

La fusión sincrónica de rasgos procedentes de la geografía, de la tradición y del panorama literarios anglo-americano, europeo, oriental y argentino, además de la referencia a hechos propios de la actualidad argentina, producen la heterogeneidad multidimensional que constituye el *substratum* de la novela. Al mismo tiempo, la geografía creada en esas páginas esboza una biografía de la literatura, que es también autobiografía de la autora; es decir, historia de sus modos de acceso a la literatura, como “cartografía de los rumbos que la llevan a encontrar/producir el sentido” (Pezzoni, 2009: 17). Esto es signo también de una consunción del sentido del texto y de la necesidad de vaciar las formas de su contenido simbólico que la posmodernidad literaria determina.

Con respecto a la dimensión temporal de la narración, esta se construye alrededor del contraste entre lo distópico asociado al presente y lo utópico vinculado al pasado. De las palabras de la protagonista, sobresale cierta nostalgia de un tiempo pretérito que identificamos con el presente extratextual del lector. Artemisa toma “un baño seco con trapo y rociador, como se imponía en la ciudad donde se racionalizaba el agua. Si algo extrañaba del trabajo en la granja orgánica eran los largos baños de ducha que podíamos tomar” (Néspolo, 2015: 46); también la “ración de lactocereal envasado” con la que desayuna no tienen nada que ver con “esos productos artesanales cuyo alto costo los volvía de élite” (Néspolo, 2015: 47).

A través de su mismo discurso, la protagonista nos restituye la imagen de una mujer dividida tanto en su mentalidad como en sus costumbres. En su interior, la joven está escindida entre los recuerdos de la infancia, que dibujan la imagen de la vida transcurrida en el internado como una edad dorada, y la cotidianidad frenética y clandestina del presente de la narración que devuelven el escenario de una antiutopía urbana. A pesar de perderse “imaginando cómo sería vivir en esa época, en que no

textos, de la tradición mítica relacionada con el personaje de Ártemis, cuyo hermano mellizo era el dios Apolo.

⁷ Para una profundización del corpus de obras adscribibles a la ciencia ficción argentina, se remite al exhaustivo trabajo de Steimberg (2012).

existían los aerovehículos, no la comunicación hologramática” (Néspolo, 2015: 58), se nota como Artemisa no deja de estar avasallada a la mentalidad dominante, ya que la crianza representa para ella una “antigua costumbre” que pertenece al “submundo de los bárbaros” y que siguen teniendo solamente los brutos (Néspolo, 2015: 55), o bien “un lujo” con respecto al pasado, cuando resultaba una praxis habitual:

Dicen que antes era común y no un lujo como lo es ahora que las personas se criaran con sus engendadores. En la cuadrícula de estudio, en el último ciclo del internado, está la materia Usos y Costumbres donde enseñan que antes de la Gran Guerra los sujetos no conocían este estado de libertad que hoy gozamos y que debemos al cientifilósofo Huxley, que fue el mentor de la reproducción estatal controlada en función de la reproducción alimentaria. (Néspolo, 2015: 27)

En otro pasaje de la novela, las rarezas del comportamiento de su compañero de trabajo, Amir, se atribuyen al hecho de que ha sido “criado entre los salvajes”, ya que tiene “madre, padre y una familia extendida que involucra parientes y lazos ya entrados en desuso” (Néspolo, 2015: 68). Es interesante notar que esa aversión que la joven siente por los hijos constituye un punto de contacto entre la realidad alternativa creada dentro del marco de la ciencia ficción y la tradición mitológica vinculada a la figura de Ártemis, cuyos rasgos constantes son la virginidad y el rechazo de las uniones con los varones (Otto, 2003; Kerényi, 1999).

Sin embargo, el conflicto entre presente distópico y pasado utópico es visible también en la estructura de la logia, donde la utopía asociada al segundo término de la dicotomía coincide con la dimensión mítica, ya que la organización de mujeres se presenta como un microcosmos situado en el margen de la ciudad, cuya finalidad es hacer revivir el “gineceo primordial” (Néspolo, 2015: 41) como rescate revolucionario de lo femenino. La casa de Maese Loreto está “ubicada en las orillas de la urbe en un recodo del pequeño bosquecito de olivares que circunda la zona residencial más cara de La Comarca” (Néspolo, 2015: 21); la referencia al bosque de olivares representa una cita intertextual con la versión del mito de Ártemis recogida por Cayo Julio Higino en sus *Fábulas* (2008: 140), en la cual, Leto, madre de la diosa y de Apolo, da a luz a sus hijos aferrándose a un olivo. Una prueba ulterior de la huella del mito en la construcción del espacio-tiempo de la logia reside en la ritualidad que acompaña a las reuniones de las hermanas, hecha de saludos a la manera “romana antigua, con un choque de frentes mientras las manos firmes tomaban mis hombros”, meditaciones, ejercicios espirituales, lectura de las *Divinas Escrituras* y bailes (Néspolo, 2015: 21 y ss).

Si en su interior el tiempo de la logia está recalcado por la ritualidad –y por ende la repetitividad– propia del mito ancestral⁸, sus actividades en el contexto exterior traducen los dictámenes de la tradición mítica relacionada con Diana en militancia política. Brinda un ejemplo significativo de lo dicho la referencia a la hermana Gaboiela, infiltrada durante más de medio año en una red ilegal de blancas en la zona norte de la

⁸ Utilizamos el sintagma “mito ancestral” siguiendo la distinción que establece Juan Herrero Cecilia (2006) entre este tipo de mito, el mito literarizado y el mito literario.

ciudad, y cuya voz se convierte “en la voz sufriente de todas las mujeres sexualmente explotadas” (Néspolo, 2015: 31). Estas líneas se inscriben dentro del marco del feminicidio y remiten, una vez más, al ya citado comercio de chicas y al consecuente movimiento de protesta “Ni una menos”. También el trauma de la dictadura argentina de los años setenta del siglo XX aflora en el espanto que Artemisa declara sentir a “los muertos anónimos. Desconocidos” (Néspolo, 2015: 61) que la interpelan en sus sueños. Las jóvenes víctimas de la trata, así como los desaparecidos del pasado reciente, aparecen en el texto como sujetos ignorados, no conocidos porque desposeídos de sus cuerpos, quienes dejan la voz y el cadáver abyecto y transfigurado por lo onírico como únicas huellas de su imposible presencia.

La diosa y el mito de su comunidad femenina conforman el entramado ideológico, social e identitario de la comunidad de mujeres ya que sus narraciones se retoman no solo como relatos heredados destinados a transmitir un saber simbólico a través de historias más o menos fabulosas, sino en su dimensión primordial de historia sagrada, y cuyos hechos, por lo tanto, se asumen como verdaderos. De Diana se dice que “es nuestra principal deidad protectora [...] debo conservarme casta como ella y [...] debo aprender de pe a pa las *Divinas Escrituras*” (Néspolo, 2015: 24).

El corpus de anécdotas relativo a la patrona de la logia configura las *Divinas Escrituras* que las hermanas leen “para comprobar cómo pervive, se repliega y se transforma a lo largo del tiempo humano el mito de la Cazadora, en el gineceo primordial, el origen del mundo” (Néspolo, 2015: 41). Esta cita adhiere a la formulación del mito que propone Mircea Eliade como relato originario y sagrado, que es fruido en la novela como una vivencia, ya que “hace revivir una realidad original” (Eliade, 1991: 33). El mito se presenta como un “conocimiento” de orden esotérico no sólo porque es secreto y se transmite en el curso de una iniciación, sino también porque le acompaña un poder mágico religioso. Al conocer el mito se conoce “el ‘origen’ de las cosas [...] no se trata de un conocimiento ‘externo’, ‘abstracto’, sino de un conocimiento que se ‘vive’ ritualmente” (Eliade, 1991: 22-32).

En este sentido, es la dimensión ritual la que determina la recuperación del mito como experiencia del origen; al mismo tiempo, sin embargo, la lectura de la escrituras sagradas coincide también con la puesta en escena de una práctica subversiva, donde el mito de Ártemis se hace paradigma de todo acto femenino significativo. Reivindicar la pre-existencia de un orden femenino autónomo coincide con afirmar “la certeza de que algo en el mundo anda mal, y que ha empezado a fallar desde que todos los masculinos han mancillado a la mujer, condenándola a un papel secundario en las fonjas de la Historia” (Néspolo, 2015: 41). En el relato, el mito funciona también como vehículo de recuperación de un saber originario y original sobre uno mismo, que se conforma como un conocimiento distinto respecto al impuesto; se trata de un saber etopoyético, es decir, capaz de transformar la manera de ser del sujeto y, por lo tanto, antiautoritario y contradiscursivo, y que, paralelamente, coincide con la construcción de un nuevo tipo de subjetividad.

El mito deja de quedar arrinconado en su temporalidad cristalizada y se convierte en una dimensión temporal posible porque es anhelada; de manera que pasado mítico,

presente vivido y futuro deseado confluyen en el terreno literario, articulando una compleja red simbólica y temporal.

A partir de ese vínculo elástico con la realidad extratextual, la narración crea su propia burbuja cronotópica, fundiendo presente, pasado y futuro a través del filtro de lo distópico y del mito. El lugar donde se desarrolla la historia tiene un anclaje morfológico y temporal en la Argentina actual, lo que produce una evidente conexión entre lo real y la realidad imaginaria del lector, ya mencionada, y que lleva al extrañamiento promoviendo el elemento crítico del texto. Es nuestro mundo desfigurado por el esfuerzo de la autora el escenario de la novela, nuestro mundo transformado en otro que no existe o que *aún* no existe. La autora se sirve del modelo estético de la ciencia ficción y del compromiso ético de lo distópico para producir una “desfiguración conceptual” (Dick, 1993: 337) que, desde lo interior de la sociedad, origina una nueva sociedad imaginada, plasmada en la letra impresa y capaz de crear un desajuste en la mente del lector. De este modo, el texto adhiere a una ficción científica “inteligente”⁹ que lee –y critica– lo real políticamente y se inscribe de modo subversivo y transgresor en el orden de géneros, proponiendo la utopía de otro orden posible.

LOS OBJETOS: PUERTAS DEL MITO Y HUELLAS DEL CUERPO

Aparentemente, en el relato el mito sufre una depotenciación simbólica, ya que parece no recuperarse como forma simbólica sino más bien en su cualidad de historia sagrada –y por esto verdadera–, que es rescatada de su pasado y reproducida conscientemente por las mujeres de la historia, quienes anhelan volver al antiguo orden gineocrático fundado por Diana. En este sentido, el mito parece recuperarse no como representación sino como “una verdadera presencia” (Merleau-Ponty, 1994: 305) que sirve de *exemplum* para poner en marcha mecanismos de emulación de la diosa por parte de las mujeres.

Sin embargo, el espesor simbólico del mito y su carácter de palimpsesto lleno de nuevos contenidos no se anulan, sino que quedan ocultos y desplazados a los objetos, a su tratamiento y a su función dentro de la historia.

Episodios de cacería subraya el papel decisivo que revisten los objetos en las narraciones de la autora. Estos aparecen diseminados en el texto y muestran la huella del mito clásico que sostiene la narración, a la vez que su nueva resemantización literaria. Los avatares de Diana se trasladan a Artemisa, ya que de ella se dice que se mueve por la ciudad con “moto, arco y flecha” (Néspolo, 2015: 19); la moto transfigura al ámbito de la ciencia ficción el ciervo con el cual la diosa se acompaña, mientras que el arco y la flecha constituyen una referencia intertextual directa a los relatos míticos, una incrustación del mito en la narración.

En el arco y la flecha, al mismo tiempo, a los antiguos valores se suman nuevos matices, ya que permiten la inmediata conexión entre el ayer utópico y mítico, el presente

⁹ La perspectiva borgeana de la ciencia ficción como literatura inteligente es retomada por Pablo Capanna (2004: 6).

de pérdida y la promesa de un futuro distinto: “El arco y la flecha, esa antigualla de la historia, me devolvía la conciencia sobre los tiempos idos, sobre todo lo que la vida humana en este aquí y ahora había ya desposeído, pero también, de alguna extraña manera, me entregaba una chance de redención” (Néspolo, 2015: 40). En este sentido, los objetos son mediadores (Lugnani, 1983) dado que se configuran como la puerta de entrada que de la narración conduce al mito, a la vez que se convierten en depositarios de nuevas potencialidades identitarias, con lo cual su mediación se realiza también entre el sujeto y sí mismo.

El mismo íncipit *in medias res* de la novela se configura como un *close-up* en el casco de la protagonista: “Decidí no sacarme jamás el casco cuando comprendí que su eficacia superaba a mi torpeza” (Néspolo, 2015: 9). Estas líneas introducen un elemento de interesante novedad en la resemantización del personaje clásico de la diosa, dado que se habla de un casco y de la decisión de Artemisa de no quitárselo jamás. Su presencia constante y las referencias repetidas al casco que la joven viste, nos lleva a reflexionar con particular atención sobre su función dentro del relato.

El casco protege “la zona más íntima y vulnerable del cuerpo” (Néspolo, 2015: 10), ya que “amortigua las ondas cloacales del medio ambiente” (Néspolo, 2015: 67) que le causan fuertes migrañas al personaje, y, al mismo tiempo, es una máscara que cubre el rostro y no permite ser reconocido. En este sentido, el casco trabaja como un dispositivo que pone en marcha otras líneas de poder, saber y subjetividad; por un lado, amplifica el poder de quien lo lleva, porque la joven puede ver sin ser vista, y, por el otro, esto conlleva que nadie pueda acceder al saber *sobre* Artemisa, lo cual es confirmado por la ausencia de descripciones o referencias a su apariencia física. Este doble aspecto simbólico implicado por el objeto permite la vinculación con la tradición mítica, a la vez que añade un matiz más a su reconfiguración en el texto.

En la imposibilidad hermenéutica determinada por el casco es reconocible la prohibición mítica que los seres humanos tenían de ver y mirar a la diosa Ártemis mientras se bañaba, so pena de morir o sufrir alguna metamorfosis. Al mismo tiempo, el casco parece una forma de liberar al personaje de los vínculos impuestos a su género por parte del poder despótico masculino, ya que borra los rasgos de especificidad femenina de la cara de la protagonista, conformando una nueva identidad indefinida e indefinible. En este sentido, abogar por una máscara andrógina equivale a borrar la “diferencia” masculino/femenino que siempre se percibe y se realiza como oposición (Ciroux, 2001: 37). Si en la historia el casco constituye una prolongación del cuerpo de la protagonista, a nivel discursivo representa una metonimia del mismo.

Si como afirma Le Breton, en nuestras sociedades el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia (2012: 9), en la novela de Néspolo el cuerpo deja de ser el factor de individuación y de individualización del sujeto (Durkheim, 1993), el espacio de su distinción con respecto a los demás; al lector, como los demás personajes, le resulta imposible acceder a las facciones de la joven, ya que sus señas de identidad quedan cubiertas y escondidas, aspecto que se amplifica por la ausencia de alusiones físicas al personaje.

Este aspecto vuelve, además, en la descripción que se proporciona de Maese Loreto, definida como “la” o “el” líder de la logia, lo cual restituye al lector la perplejidad de la protagonista ante la imposibilidad de determinar su sexo: “[...] es posible incluso que sea andrógino [...]. Tiene [...] una voz grave de gran historial fumador. Bajo la remera térmica negra se insinúan dos pechos con interrogantes. Lleva el pelo corto de un color cobrizo que no es natural. Se afeita –eso seguro– pero con un cuidado femenino” (Néspolo, 2015: 11). Casco y remera térmica se configuran como el signo del “cuerpo liberado” (Le Breton, 2012: 9), ya que solo hay liberación del cuerpo cuando desaparece la preocupación por él. El cuerpo femenino ya no representa un valor de cambio porque casco y traje borran los signos de distinción individual tanto a nivel inter-genérico como intra-genérico; estos funcionan, por lo tanto, como manera para obrar una liberación del cuerpo, sustrayéndolo de la mirada masculina que lo confirma, lo cual coincide con quitarlo de la estructura de poder en la cual se inserta.

Al mismo tiempo, llevar un casco o una remera que dificultan –o impiden– ser reconocible a los demás coincide con subrayar el quiebre del *continuum* entre cuerpo y sociedad y la consecuente imposibilidad del intercambio simbólico entre individuo y colectividad (Galimberti, 2013), y levantar, por el contrario, una frontera de segundo grado que se suma a la que el cuerpo mismo delimita con el mundo. Artemisa y las mujeres de la logia se desprenden de la pesada carga cultural de ser cuerpos. Frente a la obscenidad del cuerpo cosificado y mercantilizado, cubrirlo equivale a reapropiarse de una exclusividad reservada al sujeto.

Ambos objetos cumplen, por lo tanto, dos funciones complementarias; por un lado, restituyen al exterior la imagen de cuerpos asexualizados en su apariencia como límite infranqueable y, por el otro, guardan y defienden en el interior del sujeto el saber del cuerpo propio y del rostro, que permanecen como propiedad exclusiva del individuo; el cuerpo aparece como espacio de verdad sustraída a los demás. La sensibilidad ante la diferencia de género, que caracteriza la nueva narrativa argentina, aflora en ese texto como conciencia de la imposibilidad última de semiotizar el cuerpo.

El rechazo de pertenecer a la sociedad encuentra correspondencia en el repudio de la joven de su nombre y en la elección de un nombre nuevo que avala, una vez más, su decisión de pertenecer a la comunidad de las dianas: “hay un verdadero olvido de sí en ese encarnarse. Ecuilizada soy la Hermana Artemisa y nadie más” (Néspolo, 2015: 34). Artemisa no se distingue del grupo, sino que se concibe como una singularidad dentro de la armonía diferencial del mismo; el cuerpo vuelve a imponerse como último refugio de la identidad (de Toro, 2006: 22), a la vez que baluarte a partir del cual el sujeto se reapropia de sus deseos y reelabora nuevas estrategias de poder y de saber. El nuevo nombre, “cantado en un bautismo”, borra –dice la joven– “mi pasado, mi nombre y prontuario en las Ciudades-estado, mi historial de internada y de trabajadora, proyectando en esa nominación todo mi futuro: ya no tendría otra identificación más que «la Hermana Artemisa»” (Néspolo, 2015: 21). Al mismo tiempo, su cuerpo adquiere los rasgos de espacio inter-medio entre la sociedad donde le toca vivir y las Hermanas de la logia, ya que se concibe ocupando un lugar *entre* dos espacios opuestos y dos instancias identitarias, y desenvolviendo un papel *mediador* entre los mismos:

Ser sólo unas piernas que corren, un puño que pega, una mente que ordena el caos de la información a la espera de nuevas órdenes no sólo me simplifica la existencia, sino que me ecualiza [...] Pero por ahora, soy simplemente un brazo anónimo que actúa a las órdenes de Maese Loreto [...] a la espera de una misión espectacular que habilite mi entrada. Un brazo que cuando no es brazo trabaja en la mensajería sita en la calle Laurence Sterne. (Néspolo, 2015: 33-34)

Las líneas citadas restituyen una imagen fragmentada del cuerpo del sujeto que habla, que coincide precisamente con la performatividad de su identidad, descrita durante su hacerse en un camino que oscila entre destrucción y renovamiento.

Si en el mundo de la comarca, la mujer se percibe como un conjunto de miembros sin vida –en el sentido fenomenológico de intencionalidad–, en la comunidad de la logia los avatares míticos de Diana le restituyen el dominio y el saber de su cuerpo, otorgándole nuevas significaciones. Entrar en la orden significa para la joven “ser sólo ausencia” para el mundo y llegar a coincidir con “la flecha que te mata, el suspiro que te emociona o te derriba” (Néspolo, 2015: 34). El personaje mítico de Diana se convierte de este modo en el paradigma de la mujer nueva: “Nunca me sentí más dueña de mí que cuando Maese me entregó ese arco y probé el tensor de su cuerda, el modo en que debía enhebrarse la flecha para permitir el tiro [...] El arco tensándose y yo con él, yo con la flecha, yo con el aire partiéndose en dos al andar mi camino” (Néspolo, 2015: 40). “¡Esta es Ártemis!”, habría que añadir siguiendo a Walter Otto: “Mortífera cuando tiende el arco áureo, extraña e inaccesible como la naturaleza brava” (2008: 49).

Una vez más son los objetos los que borran una identidad rechazada porque es atribuida por un sistema de control, los que dibujan una nueva identidad, que se acepta porque se ha recobrado mediante una práctica de liberación y un ejercicio de voluntad. Con el arco y la flecha, la joven está “disfrazada de sí misma” (Néspolo, 2015: 40), ha accedido a su verdadera esencia: “¡Qué serenidad de espíritu! ¡Qué centramiento en el tao! Porque en la posesión del arco había también un relato” (Néspolo, 2015: 40).

Puertas de acceso al mito, los objetos son también huellas y metonimia del cuerpo que no se describe ni se desvela, sino que se fragmenta y se disemina en los elementos que lo representan; así que el casco está por la cabeza y el rostro, y el arco y la flecha por los miembros superiores, mientras que la motoneta sustituye las extremidades inferiores. La identidad recuperada coincide con la máscara que la encubre, y el relato al que se alude es el cuento de la liberación del sujeto, que brota de su reencontrarse consigo mismo; al mismo tiempo, la historia mítica, a la cual el arco remite, añade un matiz simbólico ulterior, de legitimidad sagrada, a la historia individual.

CUERPO SEXUAL Y CUERPO SOCIAL

Lejos de ser una otredad con respecto al poder, la sexualidad se presenta como un elemento constitutivo de la biopolítica, ya que permite acceder tanto a la vida del cuerpo individual¹⁰ como a la de la especie. La intimidación del individuo se persigue en

¹⁰ No olvidemos que, para Maurice Merleau-Ponty, la sexualidad constituye una de las maneras privilegiadas en que la intencionalidad del cuerpo se expresa en su relación con el mundo (1994).

el relato de Néspolo a través de la conformación de la sexualidad como el blanco de la mirada de un sistema de vigilancia.

El biopoder de la sociedad se polariza en un doble mecanismo de control físico y descontrol visual-pornográfico; determina y regula los nacimientos, y somete a los seres humanos imponiendo una sexualidad que de práctica activa se hace saber pasivo y obsceno, porque se exhibe y se goza a través de la mediación de una pantalla. Ya no se favorece el conocimiento de la interioridad de las personas, sino que se ejerce el control reafirmando la escisión, de cartesiana memoria, entre cuerpo (objeto) y alma (sustancia), y desposeyendo a los individuos de sus cuerpos, sustituidos por lo virtual.

Frente a un sistema que hace de la sexualidad el centro de su poder, la austeridad elegida por las dianas, por otra parte, se configura como subversiva porque se impone en su carga contradiscursiva: “debemos entregar nuestro amor a Diana y a la Orden, a Loreto, a nuestras Hermanas” –dice Artemisa– “para que el amor nos haga dueñas de nosotras mismas y no espejo de un masculino” (Néspolo, 2015: 26).

A partir de los objetos, las características del personaje mítico de Diana flechadora, guerrera y virgen, se irradian en el texto, reconfigurándose en la virginidad y castidad que las mujeres de la logia eligen (resistencia pasiva) y en la persecución de los varones (resistencia activa). En casi todas las versiones del mito, sobresale el valor de la diosa y su audacia en medirse con personajes varones, como el herrero Hefesto y los cíclopes, Acteón y Adonis. La aversión de la diosa griega hacia los varones se traduce en la lucha que las dianas emprenden contra “los masculinos”, así como el placer que Artemisa prueba en matar a un hombre parece un reflejo del carácter “juvenil, acerbo, tímido y áspero” que Otto atribuye a Ártemis (2003: 34). La polaridad femenino-masculino tan evidente en la tradición mítica se retoma en el texto de Néspolo, donde fuente de gozo –casi sexual– ya no es la unión con el cuerpo del otro, sino su matanza: “Es cierto, soy una viciosa, me hace gemir de placer ver el borboteo caliente de la sangre mientras el masculino boquea y boquea sus últimas boberías con la saeta clavada en el medio de su pecho y los ojos abiertos ante el interrogante que el oscuro linde le presenta” (Néspolo, 2015: 19). Los personajes de Artemisa y de las mujeres de la logia parecen construirse alrededor la “realidad activa” como rasgo caracterizador y distintivo de Ártemis según señalan Jung y Kerényi, ya que la diosa “en sí misma lleva la muerte en forma de asesinato” (2004: 135).

Brinda un ejemplo de lo dicho la referencia a la masacre a cargo de la Hermana Mareisha, quien “fue la responsable de eliminar a veinte canutos en el momento en que iban a desposar a unas niñas de entre ocho y once años recién compradas a sus progenitores” (Néspolo, 2015: 15). La actitud belicosa de la vestal aflora de su descripción: “munida de su arma a repetición Nk5 y el velo de su niqab, asistida por tres dianas más que apenas le hacían de consorte y logística” (Néspolo, 2015: 15).

Si la mujer siempre ha funcionado “en” el discurso del hombre –siguiendo la feliz intuición que Hélène Cixous desarrolla alrededor de esta preposición (2001)–, reducida a significante siempre contrario que anula los rasgos de especificidad caracterizadora, en el discurso de Artemisa, el rasgo inclusivo de esta preposición se disloca y estalla, representando la liberación de las mujeres del yugo del poder falocéntrico. La militancia

se convierte en una categoría ontológica para las dianas, quienes trastocan las configuraciones jerárquicas, se apropian de este “en” y hacen suyos el discurso y la autoridad que este conlleva, trastocando la relación de sumisión y estableciendo lo femenino como nuevo centro productor, “para que el amor –dice la hermana Nathalía– nos haga dueña de nosotras mismas y no espejo de un masculino” (Néspolo, 2015: 26).

El rechazo y la prohibición de la unión sexual y del vínculo matrimonial no sólo se truecan en instrumentos de lucha contra lo masculino, ya que estos se entienden como maneras para ejercer el poder impuesto por una sociedad patriarcal, sino que son prueba de la capacidad de resistencia de los individuos a los dispositivos de control y dominación. Después de haber leído el diario que la Hermana Natalia escribió durante su embarazo, Artemisa declara: “Nunca tendré hijos (ni engendrados, ni excretados). Es lo que rescato del diario de Natalia. Nunca entregaré mis óvulos al Estado, ni mi cuerpo a un masculino. [...] Natalia se enorgullece de haber arriesgado su vida como una bárbara llevando durante nueve meses esa hija en sus entrañas. Su diario es el marco dorado que acompaña su audacia” (Néspolo, 2015: 12). El sexo se vuelve el terreno donde la injusticia social se le hace carne a las mujeres, pero también deseo de rescate.

Al mismo tiempo, la logia no se configura como un microcosmos encerrado en sí mismo, sino que hay mujeres que “prefieren continuar infiltradas en la sociedad, dentro de las «regulaciones patriarcales» [...] pero que sin embargo son fuerzas efectivas y estables, actuando en la sombra [...]” (Néspolo, 2015: 13). Las mujeres se van formando como cuerpo social clandestino con respecto al oficial, un cuerpo que se presenta como anti-despótico gracias a la puesta en acción de nuevas estrategias de resistencia.

En este sentido, la narración se construye siguiendo dos dinámicas opuestas. Por un lado, se describe una sociedad caracterizada por una sobreproducción de saber sobre el cuerpo y la sexualidad, finalizada a la construcción de una ciencia sexual que actúe como instrumento de homogeneización y de control –el pornocapitalismo–. Por el otro, la comunidad de mujeres emerge como sujeto nuevo porque ha sido renovado, ya que sustraen sus cuerpos a la dinámica sexual y reproductiva, y oponen saberes diferentes sobre ellos, como el conocimiento de la muerte. Ejemplificativo en este sentido es la conciencia sobre el límite del cuerpo que se atribuye a La Madama, una de las hermanas fundadoras de la logia. Tras reclutar a jóvenes mujeres necesitadas para su “puticlub de lujo” (Néspolo, 2015: 28), logra que las chicas se sumen a la Logia antes del que el cuerpo se les gaste; de ella se dice que “sabía que todo cuerpo, no sólo el suyo, tendía al desgaste, y que sus chicas iban envejeciendo, y mal que mal habían ido acumulando, con tantos turnos y clientes, cierto saber sensitivo-poético en su piel, un saber que las volvía verdaderas bombas de tiempo en la sociedad civil” (Néspolo, 2015: 30).

Otro ejemplo digno de mención es la escena que ve a Artemisa presenciar a la muerte de la hermana Aretrix, experiencia durante la cual la joven accede a uno de los secretos de la existencia: “Estamos acá para aprender a morir. [...] La belleza y el tiempo son efímeros [...] Sólo la muerte nos pertenece” (Néspolo, 2015: 62). Tras esta revelación, las Divinas Escrituras, afirma Artemisa, se quedan mudas: el saber proporcionado por el cuerpo sustituye la episteme y reinscribe la existencia en un nuevo sentido.

La reapropiación y la manifestación de distintos saberes de las vestales sobre sí mismas se traduce también en las descripciones que Artemisa hace de sus compañeras más cercanas, descripciones que restituyen una imagen de unidad recobrada entre cuerpo e interioridad. De este modo, de Natalia se dice que “no es bella, pero su locuacidad y simpatía la convierte en una de las hermanas con más éxito entre las vestales. Su pelo es rizado y castaño, los bucles le caen sobre la amplia frente” (Néspolo, 2015: 12); mientras que Mareisha es “ancha y caderona [...] lo que más la destaca sin embargo es la fuerza descomunal de sus brazos y la maña certera en la lucha libre. Suele adoptar una pose peligrosa que oscila entre un tanque de guerra y un luchador de sumo” (Néspolo, 2015: 14).

Es posible aplicar a *Episodios de cacería* la acertada afirmación que Gabriela Cabezón Cámara hace a propósito de la primera novela de Néspolo *El pozo y las ruinas* (2011), ya que en estos textos la autora se abisma una vez más “en la cuestión de la identidad que aquí se construye discontinua pero íntimamente tramada” (2014: on line). En este sentido, me remito a estas palabras de Cabezón Cámara para subrayar que Artemisa, más allá de ser un personaje femenino, representa más bien la persona femenina; su identidad no se realiza por el hecho de participar de la historia como madre de, mujer de o enamorada de. Ella, en cambio, se mueve por la trama, y la construye, con personalidad propia, que no se agota en que ama a alguien, tiene sexo o es madre. A la protagonista y a los demás personajes femeninos que se dibujan a través de su discurso les ocurren cosas entre las cuales también puede estar parir, criar o no un hijo y sentir o inspirar deseo sexual. Artemisa y sus hermanas son personajes que *además* son mujeres, pero no se definen por esto sino por su conciencia política, su inteligencia crítica, su guerra personal y colectiva, y su ideología.

EL CUERPO-TEXTO Y SUS HERIDAS

Como se ha afirmado ya a lo largo de este trabajo, encontrar a la logia de las dianas equivale para la protagonista a haber encauzado su vida (Néspolo, 2015:14) y haberse despertado a una nueva existencia. Este renacer coincide con una reflexión sobre el lenguaje, ya que he aquí el contraste entre el vacío que se atribuye a las palabras frente a la mejor eficacia de los hechos. Artemisa recuerda la época de “triste formación femenina” (Néspolo, 2015: 13) antecedente a su ingreso a la logia, “cuando aún no tenía casco y andaba muy ligera por ahí creyendo que hablaba palabras y no hechos, me comunicaba con la gente” (Néspolo, 2015: 13). Estas líneas remiten al comienzo de la novela, donde la joven afirma: “[...] entre las cosas que he dejado de creer están las palabras. Ya no creo en su suficiencia comunicativa. Las palabras no dicen nada. Al contrario: ocultan todo. Cuanto más se dice, menos se comunica” (Néspolo, 2015: 9). La autora entrega a su personaje la declaración de su anti-poética, proclamando la desconfianza en el lenguaje verbal, y, de este modo, desafiando al lector, ya que sugiere lo tramposo de su misma escritura. Esta declaración de infidelidad coincide con la naturaleza metaficcional de la novela, que exhibe el proceso de escritura y re-escritura que la origina.

En *Episodios de cacería* se plantea el tema de la metaficcionalidad como característica determinante de la postmodernidad narrativa que asume una conciencia y un tratamiento de la crisis del lenguaje y de la representación tradicional (Giraldo, 1997). Según Hutcheon (1980), la metaficción sería una ficción sobre ficción; es decir, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa, hecho que pone de relieve la crisis de la verosimilitud de la narración, a la vez que asenta el papel determinante del lector. Por otra parte, Waugh señala que la metaficción está presente en aquellas obras ficcionales que, de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado, para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad (Waugh, 1984: 34).

En la novela, una primera marca de metaficción se da en la ficcionalización y exhibición del proceso de escritura como recopilación y reflexión sobre las historias míticas que ven a Ártemis como protagonista. Al hablar de las *Divinas Escrituras*, la protagonista afirma que éstas citan “fuentes diversas, cotejan versiones del mito, apuntalan interpretaciones con notas sesudas” (Néspolo, 2015: 23). Más adelante, la enumeración de “la tradición homérica, Calímaco, la teofanía de Diana y Bachofen” (Néspolo, 2015: 57) parece reflejar y desvelar el entramado mismo del texto, hecho de citas intertextuales a distintas versiones del mito que ya no se ocultan sino que se exhiben en un juego constante de referencias.

Un ejemplo ulterior de lo afirmado reside en la reflexión de Artemisa acerca de la muerte y transformación de Acteón narradas en las *Metamorfosis* de Ovidio:

Algo se me escapa del episodio en que la diosa virgen es observada por Acteón mientras se baña, esa instancia de fascinación entre la deidad inalcanzable y lo pagano, entre lo abyecto y lo divino, ese proyectarse en la belleza de lo absoluto para querer tomar algo de ella, aunque más no sea por la fuerza; porque es ese ardor y deseo de conocimiento, más que de posesión, el que empuja a Acteón a la perdición, a esperar a Diana escondido en la gruta para violarla, y antes o después de eso, convertido en ciervo por los dioses, ser devorado por los fieles perros de la cazadora. (Néspolo, 2015: 24)

Diferentes materiales míticos se suman a la recuperación del personaje de Diana y de su mito; una referencia implícita a las amazonas se da cuando el maestro de arquería le dice a Artemisa que es una suerte que tenga pocos pechos porque le molestarían (Néspolo, 2015: 43); mientras que las ménades y sus costumbres aparecen detrás de la alusión a los bailes que las hermanas hacen, donde se habla de “movimientos espasmódicos, el frenesí y el entusiasmo que aumentan, del trance estático, silencioso en su furia rítmica, lujurioso en su desprendimiento absoluto” (Néspolo, 2015: 59-60). Las fuentes heterogéneas de las cuales la escritura breve ponen de manifiesto la naturaleza metacrítica y metaficcional de la novela, ya que remiten al proceso de selección previo al proceso creativo, y reafirman la sustancia de la escritura como práctica de lectura y como *collage*.

El rasgo metaficcional del relato se hace evidente también en las reseñas ficticias que la protagonista hace de la saga de Popolín, protagonista de las creaciones literarias para niños de un autor conocido bajo el pseudónimo de Orco. Artemisa cuenta del

lanzamiento masivo del libro *Popolín en el mundo de los enanos*, segunda parte de *Popolín, el monstruo de las dos cabezas* donde

Popolín era un monstruo alado, entre serpiente y dragón, que tenía dos cabezas, una por delante y otra por detrás en el culo. Era de color verde, con grandes ojos dorados y afiladas garras. Por las noches se iba a dormir a la cumbre de la montaña, se acomodaba en su nido, al principio tenía dulces sueños pero luego se despertaba con miedo. Entonces de la montaña salían árboles como si fueran brazos y lo cobijaban. [...] Popolín tenía pesadillas [...] y la montaña por más que se esforzara en hacer de él un monstruo sano y fuerte no lograba sacar los malos sentimientos buenos que el Bueno le despertaba. Fue así como Popolín desarrolló sus dos cabezas. [...] Al finalizar la primera entrega [...] vemos que el personaje ha llegado a la edad adulta *sin que nadie en los dos espacios donde habita se percate de la existencia de sus dos rostros*¹¹. (Néspolo, 2015: 65-66)

La referencia en los libros citados a las dos cabezas de Popolín de las cuales nadie se da cuenta establece con la novela de Néspolo un interesante e intricado juego de espejos, ya que no solo la escritura se refleja en sí misma y el lector extratextual en Artemisa en tanto lectora, sino que se produce un reflejo en el segundo nivel diegético del texto, dado que se descubrirá que Ivanich Popol, compañero de trabajo de la joven guerrera, es a la vez el misterioso autor Orco, además del personaje de su obra, Popolín.

En la novela, sin embargo, la metaficcionalidad alcanza su ápice en la metanarración evidente en las líneas tachadas que conforman el texto; éstas reflejan una escritura como puesta en abismo de sí misma y dejan ver otra variante silenciada del discurso, a la vez que ponen en tela de juicio la ‘oficialidad’ de las afirmaciones aceptadas.

Como ya se ha mencionado al comienzo de este estudio, *Episodios de cacería* consiste en la narración retrospectiva de la protagonista respondiendo al interrogatorio de un tribunal que la juzga por su pertenencia y fidelidad al grupo de mujeres rebeldes. La narración podría ser, entonces, tanto el relato de Artemisa frente a la junta, como la transcripción de lo que Artemisa declara durante el juicio, una suerte de documento anacrónico; de ello darían fe las tachaduras visibles en el texto, marcas gráficas que puntúan lo que el Estado policía considera residuo o no digno de ser leído y a cuyo contenido, sin embargo, el lector puede acceder. Prueba de esto es la tachadura de lo que Artemisa exclama en contra de un supuesto testigo que tendría que hablar después de ella y cuya impaciencia la desquicia: “¡Psst callate viejo peluto! ¿Qué habías babeando por lo bajo? Todavía no terminó mi turno, aguantá a que mi sesión termine! ¿Qué carajo me importa a mí lo que opinás de la pipeta? ¡Estoy monologando yo ahora, si me fumé la espera a que llegara mi turno, callate y escuchame” (Néspolo, 2015: 27).

Dentro de la dimensión lúdica que la metaficción implica, que invita al lector a establecer una relación de complicidad con la instancia narrativa y al mismo tiempo a rechazar la ‘suspensión de incredulidad’, el texto podría aparecer como una autobiografía ficticia, de la cual aflora “el drama de la autodefinition, la narración como posibilidad de falseamiento” (Pozuelo Yvancos, 2005: 33), y al mismo tiempo, como

¹¹ La cursiva es mía.

desvelamiento continuo de este falseamiento. Sin embargo, ese falseamiento es aplicable también al lenguaje y a la escritura, ya que lo que se desvela es la misma naturaleza ficticia y metaficticia de la narración, ejemplo de virtualidad creativa más que referencial, de poiesis antes que de mimesis. Ejemplo de lo dicho son las continuas interrupciones que la protagonista hace a su relato para reflexionar sobre el mismo o para delatar la falta de atención. En el texto se lee: ~~“¿Qué cagada esto! Toc toc, ¿suenan? A ver... Qué mierda. Todavía no pude contar nada... apenas empezar ya me desconectan el microfonete”~~ (Néspolo, 2015: 31); y más adelante, al hablar de las sospechas sobre la desaparición de Ivanich Popol, la joven afirma: ~~“[...] me detengo a contar estas menudencias de la vida diaria porque calculo que todo esto también ayudará a la Excelentísima Comisión a armarse un adecuado panorama de la situación en la que vivo, muy distinta, supongo yo, a la que conocen o sospechan”~~ (Néspolo, 2015: 47).

Apoyándose en el principio de incertidumbre al que alude Lauro Zavala a la hora de hablar de metaficción¹², ésta se convierte en la vuelta de tuerca de la Novela, ya que la incertidumbre sobre el discurso de Artemisa coincide con la performatividad de su identidad. La naturaleza homodiegética de la narración, así como las aboliciones visibles de algunas partes del discurso, van armando la identidad del sujeto enunciador no como una identidad homogénea y acabada, sino híbrida y performativa. Estas características se deben a una negociación permanente que se da en el discurso entre deterritorialización –identitaria, sexual, social y política–, y reterritorialización simbólica del mito de lo femenino y de lo masculino a través del mito apropiado. A la hora de exponer los hechos que la llevaron a incursionar en la grabación de la película e interrumpirla; la mujer describe lo que vio y afirma:

~~El monstruo tenía un lomo verde que parecía un tobogán de terciopelo sí, por supuesto, entiendo que a los señores Ediles esta parte de mi descargo les parecería increíble, pero sugestionada como estaba yo, en ese lugar, con esa noche, y ese olor a humedad y a sexo en las paredes, con el tipoto en bolas colgando en lo alto, el monstruo me parecía muy pero muy real [...] Yo estaba bajo el poder de una extraña sugestión y así actué. (Néspolo, 2015: 85)~~

El relato es también la historia de una subjetividad, es decir de la manera en la cual el sujeto hace experiencia de sí mismo en un juego de verdades expresadas y borradas en el cual está en relación consigo mismo.

Las tachaduras, al mismo tiempo, se enriquecen de un matiz ulterior con respecto a lo identitario, ya que constituyen el signo de la represión política que caracterizó una triste página de la historia argentina como fue la dictadura, y que los escritores de la postdictadura tienen la lucidez para mirar y problematizar en relación con el presente.

¹² El crítico hace derivar el principio de incertidumbre de la dificultad característica de la metaficción, es decir, la virtual imposibilidad de teorizar acerca de ella, pues cada texto metaficcional propone un juego diferente al propuesto en cada uno de los demás textos metaficcionales. En palabras del estudioso, “La metaficción es [...] una escritura apoyada en el principio de incertidumbre: en la medida en que se analiza un texto que cuestiona las condiciones que lo hacen posible, se reconstruyen estas condiciones, y en esa medida se disuelve la naturaleza metaficcional del texto” (Zavala, 2010: 13).

La preocupación, también borrada, que Artemisa expresa al decir “~~temo por mi vida~~” (Néspolo, 2015: 48), así como las continuas decepciones de la joven por no ser escuchada por sus interlocutores, dejan aflorar precisamente la carga política que las marcas gráficas conllevan.

Las rayas en el texto no constituyen un ‘ajuste’ del sentido, una modificación para alcanzar un significado mejor, sino una eliminación de lo que no es admisible por el orden establecido, a la vez que encarnan las cicatrices históricas y políticas que afectan al cuerpo social y a su memoria. En este sentido, la escritura exhibe la lógica de la desarticulación social a la cual el cuerpo está sometido, ya que el cuerpo herido y despedazado se transfigura en el texto tachado y cuyas rasgaduras exhiben dicha desmembración. El texto se configura como el esqueleto del cuerpo, lo que queda de él.

La metaficcionalidad se conforma en el relato como una autoconciencia del texto, que excede, a mi manera de ver, la explicación brindada por Veres (2010) de un agotamiento del género literario en términos tanto estructurales como discursivos, sino que delata de manera inmediatamente comprensible —porque resulta visible— la incapacidad del lenguaje de nombrar lo innombrable. En mi opinión, el reflejo en el texto de sí mismo y de su misma construcción constituye más que un agotamiento del género literario, una estrategia de renovación del mismo, que se concreta en este caso en la conciencia de la imposibilidad de abarcar lingüísticamente el trauma. Lejos de implicar un repliegue árido de la escritura sobre sí misma, el descubrimiento de la ineficacia del lenguaje frente al hecho traumático, conlleva la intuición, por el contrario, de la mayor eficacia de la exhibición del trauma, en lugar de su explicación. La escritura se hace piel del texto sobre la cual grabar las marcas de la violencia, como punto de huida de la narración. Más allá de representar un mero ejercicio literario y un virtuosismo lúdico, por lo tanto, la metaficción en la escritura de Néspolo constituye un recurso para plantear y subrayar, una vez más, la problemática política.

DEL CUERPO-TEXTO AL TEXTO-CARNE

El análisis de algunos contenidos de las líneas tachadas nos permite dar un paso más en la interpretación de la novela, en relación también con el díptico narrativo del que forma parte. Al afirmar la necesidad de la guerrilla de mujeres para trastocar la nefasta coyuntura social, siguen las preguntas de la protagonista, borradas, que arrojan luz sobre otro matiz discursivo: “~~¿Por qué ponen esa cara de pánico ahora? Parecen uno de esos familiares temblando antes del tiro de gracia. ¿De qué lado están? ¿Es que acaso ustedes no trabajan también por la revolución?~~” (Néspolo, 2015: 16). Más adelante se lee “~~¿Cuánto tiempo de exposición me queda? ¿Alguien puede informármelo? Claro, claro, continúo~~” (Néspolo, 2015: 24). A la luz de dichos interrogantes que entretejen la narración, esta se reafirma en su naturaleza dialógica, como una serie de declaraciones que la protagonista hace al tribunal que escucha y examina su versión de la historia, narratorio interno de la narración, cuya voz no aparece nunca pero cuyo poder de control se impone en la acción de marcar el tiempo del relato y de borrar el lenguaje del otro.

Este aspecto confirma la simultaneidad entre lo enunciado y la escritura, dado que se puede hipotizar la existencia de alguien transcribiendo lo que la joven declara. Ahora bien, la presencia de una raya que borra afirmaciones y preguntas citadas supone una acción –la de borrar precisamente– que se inscribe en una temporalidad distinta y desplazada con respecto al momento de la enunciación; se sugiere que la transcripción ha sido objeto de revisión y censura *posteriores* por parte del tribunal o de algún miembro del mismo. Dicho desplazamiento temporal pondría en tela de juicio la consecutividad de las historias narradas en las dos novelas, ya que dejaría suponer que las marcas gráficas se dan contemporáneamente al encarcelamiento de Artemisa en la Fortaleza del Círculo Polar del que se habla en la segunda novela. Frente al presente de la narración, constituido por las afirmaciones de Artemisa, por lo tanto, las rayas en el discurso de *Episodios de cacería* desempeñarían el papel de prolepsis gráficas en el texto, que adelantan un tiempo posterior y, dentro de un ulterior juego de espejos, anticipan las vejaciones que la joven sufrirá en la cárcel.

El cuerpo representa en sí, con su materialidad, su historia y su conocimiento un medio autónomo; él es su propio medio de comunicación y no “función en relación con una tercera instancia” (de Toro 2006: 22). Ahora el cuerpo deja de ser el medio de su propio mensaje, ya que solo puede funcionar en relación con una tercera instancia, el texto.

Cuerpo y narración coinciden, y las tachaduras en el texto cuentan otra historia que se silencia pero que se muestra; una historia de censura, de tortura, de represión y del poder hacer *versus* el no poder decir. En este sentido, las rayas en el texto son las marcas de la violencia en el cuerpo de la protagonista y sus cicatrices, pero también las huellas de su cuerpo ausente. La unidad entre cuerpo y mensaje se quiebra y el cuerpo ausente deja el texto como signo residual de su presencia. En este sentido, el texto es la carne que une cuerpo y mundo.

Con carne¹³ entendemos el tejido conectivo de indivisión entre el cuerpo y el mundo o, parafraseando a Maurice Merleau-Ponty, una tela común del cuerpo vidente y hablante, y del mundo visible y hablado. Estos últimos ya no se pueden concebir como divididos, porque se entretajan con el entramado indisoluble del texto. La carne del mundo “es indivisión de ese Ser sensible que yo soy, y de todo el resto que se siente en mí [...]. La carne es fenómeno de espejo y el espejo es extensión de mi relación con mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 2010: 225). Si extendemos la ecuación carne-espejo-cuerpo al texto, éste llegaría a representar la intersección entre aspectos que se consideran distintos: sujeto y objeto, cuerpo y mundo, vidente y visible, yo y otros, interioridad y exterioridad. El texto en cuanto carne se hace punto de encuentro e intercambio entre

¹³ El concepto de carne es el eje de la nueva ontología hacia la cual Merleau Ponty quiere ir desde su obra maestra *Fenomenología de la percepción* (1945) y que desarrolla sobre todo en la obra póstuma *Lo visible y lo invisible* (1964). La carne representa la evolución del concepto de ‘cuerpo’ (*Leib*) en sus aspectos esenciales; cuerpo vivido, cuerpo que percibe, que se mueve, que desea etc. teniendo en cuenta de estos aspectos, Merleau-Ponty desarrolla, a partir de nuevas bases, el concepto de relacionalidad, que es la esencia misma de la fenomenología y de su filosofía. La carne, por lo tanto, puede poner en relación el cuerpo propio con las demás realidades del ambiente que lo rodea.

el cuerpo del sujeto que percibe y relata y el mundo percibido, pero se hace también zona de contacto entre existencia y desaparición.

En tanto carne, el texto se hace vestigio del cuerpo ausente, despedazado y desposeído de sí mismo, a la vez que tejido conjuntivo y disyuntivo entre el horizonte interior de Artemisa y los horizontes exteriores. Gracias al texto-carne, el poder no logra sellar la ausencia definitiva del sujeto, ya que este permanece vinculado al mundo del que forma parte; el texto es el soporte carnal del sujeto, y se convierte en cifra de su resistencia y persistencia.

A través del cuerpo de la mujer, la escritura de la autora se apropia del espacio público, resignifica el privado, desestabiliza el eje poder-conocimiento-masculino, pero también discute la problemática del Poder en su conjunto, a partir de la comprensión de la naturaleza socialmente construida de lo sexual y, por ende, del etnocentrismo del saber-poder. De manera que, desde el género, se desestabiliza la correspondencia lineal entre origen, cuerpo y valor sexual, y se abre una brecha analítica entre la determinación biológica y las marcas identitarias. Al mismo tiempo, gracias a un cierre que no cierra, empiezan a delinearse nuevos ejes de conceptualización crítica del pensar y del hacer política, que consideran toda la red cultural de subyugaciones: “Aunque nos condenen a las mazmorras, a la tortura, a la vejación, a la oscuridad” –se lee en la carta de clausura de una ya condenada a muerte Maese Loreto–, “continuaremos siendo la aguja y el minuterio fértil del mundo. Más de dos mil años de patriarcado, de Yavé, de Elyon, de Jehová, de Adonay, de Cristo de Alá, de Él, de Buda...Religiones a la medida de los Imperios de la Razón y el Mal. Religiones erigidas a todo fin de demonizar a la Mujer, el origen de lo existente y de lo por venir” (Néspolo, 2015: 88). De este modo, el odio hacia la mujer es el reverso del conocimiento de su poder, la Madre se convierte en la Bruja y el mero fragmento de un cuerpo siliconado es lo que queda de la desposesión de la mujer de sí misma (Néspolo, 2015: 89-91).

Episodios de cacería –tal vez cifra de la narrativa de la autora– se coloca dentro de un pensamiento argentino y latinoamericano que mantiene en nuestros días un afán interrogador, crítico y autocrítico, y busca contrariar la manera pasiva de consumir significados transparentes, nunca problemáticos en su literariedad. Es un texto que, parafraseando a Nelly Richards (1996), persigue la ruptura de ese cauce identificador con representaciones de identidades preestructuradas, y lleva, por el contrario, la relación estética entre subjetividad y lenguaje a planos de discontinuidad y de ruptura crítica del postulado naturalista. Se involucra al lector en la experiencia de la significación como transcurso y producción de signos, “leer no sería entonces reconocer un sentido ya cifrado en la obra y transmitido por ella como resultado sino la actividad de recrear postulados de lectura a través de una red de enunciados ambiguos y plurales que descentra toda imagen de autoría/autoridad” (Richards, 1996: 743).

Jimena Néspolo parece acudir a las tres propuestas sugeridas por Piglia (2009) para plantearse, ahora ya en el milenio en curso, el problema del porvenir de la literatura desde el margen. Verdad, horizonte político y objeto de lucha se confunden en su escritura, en la cual se opta por la claridad de la marca gráfica como recurso complementario de la palabra que llega allí donde esta no puede. Se aboga por el

desplazamiento y la distancia, explorando los límites del lenguaje gracias al empleo de marcas gráficas: en la imposibilidad de transmitir experiencias demasiado terroríficas se sale del centro y se deja que el lenguaje hable desde el borde, es decir, desde la carne del cuerpo ausente.

BIBLIOGRAFÍA

- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2014): “Presentación de *El pozo y las ruinas* de Jimena Néspolo”, <http://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/colaboraciones/item/las-perdidas.html>.
- CALLAN, Richard J. (1980): “El misterio femenino en *Los perros* de Elena Garro”, *Revista Iberoamericana*, XLVI, Núm. 110-111, Enero-Junio 1980, pp. 231-235
- CAPANNA, Pablo (2004): “Prólogo”, en Gardini, Carlos: *El Libro de las Voces*, Buenos Aires: La Página.
- CIXOUS, Hélène (2001): *La risa de la medusa*, Barcelona: Anthropos.
- DE TORO, Alfonso (2006): “Figuras de la hibridez: Ortiz: transculturación – Paz: hibridismo – Fernández Retamar: Calibán”, en Regazzoni, Susanna (ed.): *Alma cubana: transculturación, hibridez y mestizaje. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje, and Hybridism (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, Bd.)*, Frankfurt: Vervuert, pp. 15-36.
- DICK, Philip K. (1993): “Cuento fantástico y de ciencia ficción”, en Zavala, Lauro (comp.): *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad de Xochimilco, pp. 336-338.
- DRUCAROFF, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires: Emecé.
- DURAND, Gilbert (2004): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- DURKHEIM, Emile (1993): *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid: Alianza.
- FOUCAULT, Michel (2009): *La prosa de Acteón*, Madrid: La Piqueta
- FOUCAULT, Michel (2010): *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2001): *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- GIRALDO, Luz Mery (1997): “Fin del milenio y escritura del vacío”, en Kohut, Karl (ed.): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Frankfurt/Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 43-50.
- GONZÁLEZ, Aníbal (2001): *Killer Books: Writing, Violence, and Ethics in Modern Spanish, American Narrative*, Austin, U. Texas.
- HERRERO CECILIA, Juan (2006): “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, 2, pp. 58-76.
- HIGINO, Cayo Julio (2008): *Fábulas. Astronomías*, Madrid: Akal.
- HUTCHEON, Linda (1980): *Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox*, New York: Methuen.
- JUNG, Carl Gustav; KERÉNYI, Karl (2004): *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid: Siruela.
- KÉRENYI, Karl (1999): *La religión antigua*, Barcelona: Herder.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1956): *Le Bain de Diane*, Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- KURLAT ARES, Silvia (2012): “La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá”, *Revista Iberoamericana*, LXXVIII, 238-239, pp. 15-22.
- LE BRETON, David (2012): *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- LUGNANI, Lucio (1983): “Verità e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore”, en Ceserani, Remo (ed.): *La narrazione fantastica*, Pisa: Nistri-Lischi, pp. 177-288.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1994): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2010): *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- NÉSPOLO, Jimena (2015): *Episodios de cacería*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- NÉSPOLO, Jimena (2017): *Círculo polar*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- OTTO, Walter F. (2003): *Los dioses de Grecia*, Buenos Aires: Siruela.
- PALERMO, Zulma (coord.): *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*, Córdoba: Argentina, Ferreyra Editor.
- PEZZONI, Enrique (2009): *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- PIGLIA, Ricardo (2009): “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 28, pp. 81-93.
- POZUELO YVANCOS, José María (2005): *De la autobiografía. Teoría y estilo*, Barcelona: Crítica.
- RAMA, Ángel (1998): *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca.
- RAMA, Ángel (2006): *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Montevideo: Trilce.
- REGAZZONI, Susanna (2016): “Las escrituras de Jimena Néspolo”, en Sainz González, Eugenia; Solís García, Inmaculada; Del Barrio de la Rosa, Florencio; Arroyo Hernández, Ignacio (eds.): *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*, Venecia: Edizioni Ca’ Foscari, pp. 373-384.
- RICHARDS, Nelly (1994): “Latinoamérica y la posmodernidad”, en Herlinghaus, Herman; Walter, Monika (a cargo de): *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín: Langer Verlag.

- RICHARDS, Nelly (1996): “Femenismo, experiencia y representación”, *Revista Iberoamericana*, LXII, 176-177, pp. 733-744.
- SAID, Edward (1993): *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama.
- SALDÍAS R., Gabriel (2013): “Cercanías y fronteras entre lo fantástico y lo distópico”, en Roas, David; García, Patricia (eds.): *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, Málaga: E.D.A. Libros, pp. 173-186.
- STEIMBERG, Alejo (2012): “El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001”, *Revista Iberoamericana*, LXXVIII, 238-239, pp. 127-146.
- SUVIN, Darko (1973): “Defining the Literary Genre of Utopia: Some Historical Semantics, Some Genealogy, a Proposal, and a Plea”, *Studies of Literary Imagination*, VI, 2, pp. 121-145.
- WAUGH, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York: Methuen.
- ZAVALA, Lauro (ed.) (2010): *Teorías del cuento IV. Cuento sobre cuentos*, México D.F.: UNAM.