

Entre lo singular y lo colectivo

Nora Domínguez*
IIEGE, ILH, Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 05-03-2018 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 21-06-2018

Resumen

A partir de la lectura de textos visuales y literarios que relatan ataques sobre los cuerpos de mujeres, este trabajo piensa la relación entre la emergencia de diferentes propuestas estéticas y el contexto más general de reflexión crítica sobre femicidios. Se concentra en la figura del rostro y en su funcionamiento paradójico de exhibición y ocultamiento. El movimiento de esta figura oscila entre lo singular y lo colectivo; cuando los cuerpos/textos en su capacidad para diseminarse y entrar en contacto y en conexión realizan una puesta en evidencia del presente en tanto exterioridad y contingencia en respuesta al régimen dominante de la precariedad en el neoliberalismo.

Palabras claves

Femicidios; rostros; precariedad; literatura; fotografía

Between the singular and the collective

Abstract

This essay will read visual and literary texts that tell about the different types of attacks on women bodies. It will consider the relationship between the emergence of different aesthetic forms of representation and the more general context of critical and political reflection on femicides. It focuses on the figure of the face and its paradoxical functioning of exhibition and mask. The movement faces adopt oscillates between the singular and the collective forms. In their capacity to disseminate and to come into contact and connection, the texts tell us about the present as exteriority and contingency in response to the regime of precarity in neoliberalism governments.

Key words

Femicide; faces; precariousness; literature; photography

“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) de Mariana Enríquez y *Romance de la Negra Rubia* (2014) de Gabriela Cabezón Cámara aportan historias con mujeres de rostros quemados y destruidos, interpeladas en su accionar por la presencia de otros cuerpos femeninos u otros sujetos marginalizados, que reclaman vivienda y están colocados en situación de disidencia popular y de precariedad. También algunas intervenciones de Selva Almada, la novela de no-ficción *Chicas muertas* (2014) que incluye la reconstrucción tardía de casos reales de femicidios en la provincia de Entre Ríos, o el texto que escribió para la muestra fotográfica *El fin de la apariencia* de la fotógrafa Rosana Simonassi que entre el 7 de octubre y 13 de noviembre de 2016 se exhibió en el MACBA en Buenos Aires y que reunía casos de mujeres anónimas que habían adquirido impacto mediático y que Simonassi refuncionaliza estética y políticamente mediante el uso de su propio cuerpo autorretratado en cada escena rescatada.¹ Hay sin duda en la escena pública del presente una agitación del tema que abarca el espacio público, el ámbito legislativo, las protestas callejeras y las reuniones asambleísticas de distintos grupos de mujeres, la discursividad mediática en sus formaciones hegemónicas y alternativas y las prácticas estéticas en una amplia variedad de formatos.

En una primera aproximación, podríamos decir que se trata de textos que no pueden ser aislados, recortados de su propio contexto, sino que deben ser leídos en esa relación contigua sobre la cual producen sentidos. En segundo lugar, me interesa destacar la elección de rostros como figuración estético-literaria y subjetiva en los textos culturales en que me detendré. Hay un valor social de la cara que se revela tanto en su necesidad de exposición, como en el gesto de ocultarla. Por último, plantearé que ese espacio entre lo singular y lo colectivo, en su capacidad para diseminarse y entrar en contacto y en conexión los textos producen una puesta en evidencia del presente en tanto exterioridad y contingencia que responde al régimen de la precariedad. Isabell Lorey considera a este régimen como una forma hegemónica producida y reproducida por los gobiernos neoliberales que abarca no solo el ámbito del trabajo sino la totalidad de la existencia, los cuerpos y los modos de subjetivación y también la vida (Lorey 2016:17).

El texto de Mariana Enríquez “Las cosas que perdimos en el fuego” arranca diciendo “La primera fue la chica del subte”. Es decir, un número como comienzo, el inicio de una contabilización, de un recuento. El relato de Enríquez apresará ese movimiento de lo incierto que adopta la forma del rumor, un dato de la realidad que va creciendo hasta hacerse verdad, certeza, pero también multitud, desinencia plural, grupo combativo, cuerpos femeninos en alianza, hogueras. El relato sigue: “La primera fue la chica del subte. Había quien lo discutía o, al menos, discutía su alcance, su poder, su capacidad para desatar las hogueras por sí sola” (Enríquez 2016; 185).

La chica del subte se presenta y pide para sus gastos básicos porque nadie le da trabajo con la cara destruida. Exhibe una boca sin labios y una nariz mal reconstruida y un solo ojo y brazos de piel quemada. La prosa acude al detalle; el efecto de lectura produce desagrado. El rostro quemado

¹ <http://www.rosanasimonassi.com.ar/> consultado el 6 de marzo, 2018

se muestra como un campo de fuerzas en choque; espacio de lo sensible repulsivo, las tensiones de la piel y de la carne se exhiben como un campo de muerte (Artaud 1996). El personaje de cuerpo y rostro en alerta sigue una performance precisa, exhibirse, contar su historia, dar los nombres de su victimario y revelar su estrategia de encubrimiento al explicar que ella misma se quemó y le creyeron. La chica además se acerca a los pasajeros, los saluda con un beso y despierta reacciones diversas. Se viste con ropas y zapatos que realzan un cuerpo en estado de seducción que resulta “inexplicablemente ofensivo”.

Luego la voz narrativa va sumando otras posibles versiones para explicar cómo se va generando esa creencia y cómo van apareciendo los otros personajes femeninos, Silvina y su madre, que lentamente se convierten en protagonistas, como si el texto fuera dejando entrar lenta y paulatinamente voces y cuerpos que se van sumando a la primera chica para cercarla, para aliarse con ella e ir configurando un clima de asamblea femenina. El relato del yo se va ampliando, el recuento continúa, lo singular de a poco se colectiviza; la inseguridad se expande porque es parte de la estrategia de la precarización (Lorey 2016: 26)

La presencia pública de esta historia conmueve a Silvina y a su madre, que agreden al que injuria a la chica y escapan. Inscriben así el puntapié inicial de un relato que se continúa con la emergencia mediática de otros ataques con alcohol. A partir de estos datos, Silvina, su madre, una amiga, otra amiga comienzan a actuar más o menos espontáneamente construyendo una hoguera por semana y creando redes y hospitales clandestinos de protección para las mujeres quemadas. La opinión pública no entiende, no sabe cómo actuar frente a los ataques de varones a las mujeres y a los efectos de las mujeres que arman sus hogueras y se autodenominan Mujeres Ardientes; ellas dicen “las quemadas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices.” (Enríquez 2016: 192). La organización de la resistencia precisa de ceremonias, de performance colectivas, de filmaciones caseras y subidas del video a internet. Hay persecuciones, ocultamientos, cárcel, deseo de seguir protestando:

No se va a detener, había dicho la chica del subte en un programa de entrevistas por televisión. Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego –y capaz que le pegan fuego al cliente también. (Enríquez 2016: 194)

El furor y la bronca hermanan y permiten seguir luchando para llegar al número de brujas que mató la Inquisición, apunta el texto mientras es bueno recordar una de las consignas que se escuchó en las calles en las últimas movilizaciones contra la violencia patriarcal durante 2017 fue “somos las nietas de las brujas que no pudiste quemar”. Por otra parte, la perspectiva de Silvina está agrietada por el miedo a ser la próxima que tenga que atravesar la hoguera. Ninguna lucha es gratuita y acá hay que poner el cuerpo, el

rostro. El cuento trabaja el pasaje de la historia singular a la acción colectiva como un hecho que se va dando espontáneamente pero que requiere a poco de comenzar de una cierta organización. Sin duda hay un saber, una experiencia que se respira en el clima social atento a la lógica de conformación de las demandas políticas, de los agrupamientos espontáneos y transitorios. Una experiencia que demuestra que la expresión política informe, espontánea, precisa de voces, lenguajes y cuerpos que deriven, como señala Butler, en “acción coordinada cuya condición y propósito sea la reconfiguración de la agencia en su modo plural y de algunas prácticas de resistencia” (Butler 2017: 16). Si la literatura es un espacio de poca agencia (Molloy 2010: 203), el texto de Mariana Enríquez realiza su interpelación ética y política y muestra las estrategias formales que la literatura puede disponer para reconfigurar estéticamente la violencia.

En 2017 se publicó *Recuperar la imaginación para cambiar la historia. Proyecto NUM*, un libro con un título-consigna, una propuesta utópica de acción que reúne material literario y visual producido al calor y bajo los efectos de la primera marcha de *Ni una menos* en 2015. La autoría colectiva se sostiene en el proyecto en común y también se sostiene en la idea de que “cuando los cuerpos se reúnen en la calle, en la plaza o en otros espacios públicos” surge “lo que se podría llamar el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, es decir, una reivindicación corporeizada de una vida más vivible” (Butler 2017; 31). Quienes llevaron adelante la idea afirman que se vieron desbordadas por la convocatoria y que tuvieron que seleccionar entre más detrescientas obras plásticas y más de cien textos literarios. El producto final es un libro de tamaño grande, grueso, voluminoso que sobresale por sus dimensiones y diseño. En los textos, visuales y verbales, las consignas se repiten, las figuras se reiteran en ecos violentos que parecen estar contando siempre lo mismo: la violencia sobre los cuerpos de mujeres, el asesinato, la muerte. Sabemos que ese recurso de lo que adviene una y otra vez forma parte de la lógica del disciplinamiento. Un afán por no dejar de aparecer y manifestarse como trauma, síntoma, represión y restauración. Entre las fotografías aquí incluidas sobresalen las de esas identidades borradas que gritan desde las bolsas en las que fueron muertas y tiradas reclamando identificación, como ocurre con la fotografía de Julieta Lopresto Palermo que dialoga con el texto de Gabriela Cabezón Cámara, “Basura”, en la zona literaria. “Basura” señala: “Tiradas a la basura, desgarradas, en pelotas”, “Tiradas a la basura en la bolsa de consorcio; igual que se tira un forro...”, “Tiradas como si nada, como objetos de consumo que ya fueron consumidos” (Cabezón Cámara 2017: 36). La prosa interroga una y otra vez, interpela el lenguaje y la ideología de los medios que construyen y renuevan a través de “una máquina de prejuicios” el estigma de la que puede ser violada. Los cuerpos de las mujeres son el locus privilegiado donde el mercado también opera “Entre otras cosas se nota la puntuación del mercado: hay cuerpos que valen más, hay cuerpos que valen menos”. El texto como el mercado acumula las notas sobre los cuerpos: “Pobres cosas, poca cosa, algo que se usa y se tira...”. La foto en blanco y negro de Julieta Lopresto Palermo, cuyo título es “Qué pasaría si cada 30 horas un hombre perdiera su vida por el simple hecho de

serlo?” (Lopresto Palermo 2017: 285) retiene los mismos términos que “Basura”, pone esos sentidos en evidencia, el cuerpo joven tirado, desechado en una bolsa, confundido con el barro y la tierra, resaltando en el centro de la fotografía a través de la luminosidad del blanco de la bolsa que ilumina, mientras la borradura del rostro, oculta y al mismo tiempo marca el ritmo de otra muerte más. El título elegido por Lopresto Palermo opera por inversión, ¿qué pasaría si la matanza fuera sobre varones? El campanazo de un tiempo que se repite “cada 30 horas” se hace postura política al explicar que la razón de la muerte que vuelve se debe a la marca del cuerpo generizado como femenino. La foto interviene, incide en la construcción ampliada de sentidos sobre el femicidio.



Julietta Lopresto Palermo “Qué pasaría si cada 30 horas un hombre perdiera su vida por el simple hecho de serlo?”, (2015)

El movimiento contrario del cuerpo, es decir, la reacción, la puesta en público de los cuerpos, la lucha se destacan en otro conjunto de fotografías que aluden a la carrera de jóvenes que gritan, ríen, ensayan el pronunciamiento en voz alta, toman envión, llevan banderas, carteles, comparten el júbilo de la revuelta o escriben el manifiesto del grupo, como el de la Cooperativa La Vaca, “Juntas, revueltas y hermanadas” (2017: 234). La inmovilidad en una parte importante de las imágenes; en otras, la corrida y el movimiento hacia adelante de la celebración. La repetición arrasa para marcar y hacer emerger en su devenir la singularidad que ilumina y busca decir de otra manera.

En las fotografías de Nicolás Pezzola (p. 296-297) se recurre a un categórico primer plano dividido en dos secuencias complementarias. En la primera, el reto fotográfico ordena y exhibe los elementos (alcohol, fósforos, cigarrillo a medio consumir) usados para provocar la devastación del cuerpo de la toma vecina. En esta, un rostro mira a la cámara con mirada fija, altiva y directa asumiendo una pose de desafío que destaca los efectos

del alcohol sobre la piel, el cuello y el mentón.² Los brazos especialmente exhibidos presentan manchas más oscuras o la tensión muscular de una zona agarrotada. Las dos tomas aluden a un fuera de plano, al relato ausente, al atacante, el que manipuló esos objetos y provoca esa ruina facial. También al fotógrafo pero su posición de presencia/ausencia es inversa; él habla a través de la cámara. Es reubicado por la mirada de la mujer, ella mira al frente, a la altura de sus ojos. Desde ese ángulo se vuelven cómplices en la denuncia y en el testimonio. La humillación parece haber encontrado una forma: la del intercambio de miradas que asumen el daño de una forma de precariedad.



Nicolás Pezzola, *En primera persona*, 2015

Proyecto NUM alterna las diferentes propuestas estéticas que modulan el uso del yo, del nosotras, del tú que interpela con otras que prefiguran las escenas que articulan el uso de lo singular con lo colectivo como maneras de imaginar enunciaciones diferentes que actúen como salidas y fugas a las violencias patriarcales.

En la novela *Romance de la Negra Rubia* Gabriela Cabezón Cámara reitera esos saltos narrativos finales de las tramas que usó en sus novelas anteriores, pasajes a otros espacios que los personajes llevan a cabo en pos de diferentes formas de liberación o autonomía. La Negra Rubia es un destilado de identidades femeninas del campo popular en un solo cuerpo que experimenta y protagoniza un fluir mayor por otras identidades: asiste a un desalojo y se convierte en bonza para defender a los compañeros, es víctima del fuego, sobreviviente cuya recuperación dura varios años, obra de arte, amante de una extranjera rica, cuerpo viviente de una instalación en

² Su nombre es Maira Maidana y el fotógrafo efectivamente armó una serie con su rostro y el ataque.

Venecia, rubia de cara injertada, militante popular, activista política que aprende y juega al poder, gobernadora, escritora. La novela se solaza en las acciones, movimientos, pensamientos, decisiones, imaginaciones, deseos de un único personaje pero construye a su alrededor no solo a una comunidad potenciadora y cobijadora que la sostiene, una sociedad con sus sujetos vulnerables, una alianza que tiene diversas facetas para hacer que la idea de precariedad y de inseguridad que genera la represión encuentre sus variadas formas de proliferar hacia la denuncia, la política y la resistencia. La novela no solo recurre a los medios como engranajes de una cultura popular que necesariamente pasa por la televisión y las cámaras sino que se pregunta cómo construir una perspectiva de enunciación que tenga en cuenta una experiencia sobre el poder y su construcción popular, rodeada de los suyos. Si para situarse aquí se precisa de un mito de origen y de un aprendizaje espontáneo e intuitivo (el estallido o la forma de la inminencia) para sostenerse es preciso construir situaciones estético-políticas (una performance, una instalación, una perspectiva narrativa), o desplegar estrategias de construcción expansiva (jugar al poder, usar tonos de barras del fútbol, inventar consignas, radicalizar demandas, negociar, poner condiciones al gobierno) y sobre todo hacerse de caras. El *Romance de la Negra Rubia* es una novela sobre el cambio de rostro ligado a la transformación política y al encuentro erótico. “Salir sin cara es jodido”, confirma la narradora, y acepta que le gustaría volverse otra, cara de pancarta, poster, firma, escritora de blog cumpliendo un proceso que la lleva a exponer “el amasijo de su cara quemada” para desde ese espacio ser seducida por la mujer que, como está enferma de cáncer y va a morir, y se enamoró de ella, le ofrece su rostro (“Un día de sol en Venecia me metió un beso en la boca y no me dijo que esa piel tan blanca iba a ser mía muy pronto, pero ella lo sabía. La besé. Se hizo el amor como un espejo: la que estaba por morir y la que no se había muerto” [Cabezón Cámara 2014: 38]). El recurso narrativo es potente tanto como su valor simbólico es transgresor. El rostro nuevo contribuye a que el proceso de autorrepresentación política sea posible y eficaz. Reconfigurada como otra, el personaje reniega del rostro humanista, prefiere el injerto que sostenga a una *cyborg* lesbiana y en estado de sublevación.

El personaje retiene un pasaje que hace del rostro, quintaesencia no solo de lo humano en la modernidad sino de la identidad única, propia y singular, el centro de cuestionamiento a la singularidad. Ese lugar propio puede diluirse, aparecer como otra, ser objeto de acciones quirúrgicas, de artificios. Lo que va a permanecer como núcleo más duro es su origen y el efecto que produce: la acción política y el reagrupamiento colectivo y social que genera entre muchos. La reconstrucción de la cara no anula esa conversión hacia lo colectivo y lo popular, lo reafirma.

En la novela *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza (1998), el personaje de Eligia Gageac que representa al personaje real de Clotilde Sabattini, que fue atacada con ácido por su marido en 1964. Después de varias reconstituciones quirúrgicas intentó volver a la política partidaria cuando ya habían pasado unos diez años después del ataque infame. Su rostro nunca logró ser como antes a pesar de las cirugías, pero ella no

renunció al deseo de presentarse en público para pronunciar sus ideas. La novela alude a esos comentarios incisivos de los que miraban absortos el rostro público y arruinado sin escucharla. Hay muchas referencias literarias y fílmicas que dan cuenta de estas escenas de confrontación pública donde los rostros de este tipo son lo insoportable que los otros no pueden enfrentar y lo inconcebible de portar. En ese juego el intercambio solo tiene el signo de lo abyecto.

La chica del subte del relato de Mariana Enríquez y la activista política de rostro injertado de la novela de Cabezón Cámara realizan los gestos de la resistencia, dan vuelta los signos del ocultamiento, reniegan de prótesis y máscaras para embellecerlo y exhiben la firma masculina del ataque o la muestra de la entrega amorosa. Son ficciones que cuentan el salto a la política, es decir, los pasos, los pasajes de una iniciación. Sin duda está operando aquí un estado de la literatura y su contemporaneidad con una imaginación feminista y con sus acciones que permiten explorar y conectar las posibilidades estéticas, políticas y subjetivas de la pérdida y variación de la idea de rostro. La novela de Cabezón Cámara ofrece otro giro final, el discurso reflexivo y de tono imparable sobre el sacrificio y los mártires, sobre la capacidad de pensarse en un colectivo heterogéneo y las constantes apariciones de las víctimas sacrificiales. Tradiciones en las que también hay caras:

¿se habrá visto al Che Guevara en esa cara de Cristo? Y tal vez Norma Arrostito se vio en la del Comandante. Y los dos en la de Aquiles cuando se entrega a la ira que sabe será su muerte por la muerte del amigo. Y en el medio hubo millones que no todo sacrificio depara la misma fama... (Cabezón Cámara 2014: 73)

En la tercera marcha de *Ni Una Menos*, realizada el 3 de junio del 2017, las formas de aparición de la protesta y el activismo acentuaron la repetición y la serialización. Los grupos de intervención estético política apostaron una vez más a la máscara blanca que aporta un clima espectral e iguala junto con la ropa negra como se vio en el grupo que marchó en la ciudad de Mendoza o en algún otro grupo de intervención estético política que se presentó en la de Buenos Aires. El colectivo de varones y mujeres llevaba atuendo rojo, un antifaz más pequeño y cartel colgado del cuello con la foto de una víctima y el nombre propio. Digo apostaron una vez más porque en el país es una tradición el uso de máscaras en marchas por derechos humanos lo que habilita una legibilidad histórica. Si en los años 80 las máscaras ocupaban el lugar del desaparecido, ahora remiten a las mujeres muertas al mismo tiempo que, complementadas con las consignas de las pancartas, ligan pasado, presente y futuro e intentan alertar y detener otras posibles matanzas. Los distintos tiempos de los sufrimientos padecidos sobreviven en estas imágenes públicas, del mismo modo que lo hacen en el epígrafe-consigna de la novela gráfica *Beya*: “Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución. Y juicio y castigo a los culpables” (Cabezón Cámara y Echeverría 2013:

7).³ Por eso, más que producir estas genuinas asociaciones entre los ataques y apropiaciones radicales sobre cuerpos de mujeres (campos de concentración, torturas, asesinato, femicidios) habría que preguntarse con Martín De Mauro si existe un marco de inteligibilidad específico del feminicidio que pueda deslindar particularidades (De Mauro Rukosvky, 2017: 161). Si hay una dimensión estético comunicativa del acto femicida que requiere de una retórica de la repetición, el corte sobre la serie produce la alteración, el detenimiento, el grito, formas de un estilo, en el sentido de un estilete que abre y punza al lenguaje, una singularización necesaria para ofrecer máscaras únicos a la serie y seguir pensando.

El delito femicida y la muerte emparejan a estas nuevas víctimas, igualan las razones, normalizan al resto de la sociedad. El patriarcado actúa imitándose, repitiéndose y así obtiene su cometido, de tanto extenderse castiga, se hace causa, razón, costumbre, se va reciclando y enmascarando, las marchas y consignas sociales permiten advertir otros sentidos en el despliegue del procedimiento de la repetición que se inscribe en discursos e imágenes labradas al costado, a la par y en respuesta a esas crueldades. Así es cómo, las acciones de la memoria y el duelo, atadas a la denuncia y la demanda de justicia, buscan en la repetición otro signo, otro efecto. La presencia en sucesión y simultaneidad de rostros que citan a la muerte y, en su acumulación, inquietan, angustian, alarman, atentan el corazón del ciudadano-a, interrogándolo sin más y radicalmente. Reunidos en la plaza pública y en la fecha de la celebración política y denunciadora construyen las capas de una visibilidad que se quiere confrontativa, contundente y plena; más allá de las lógicas diferenciales que marcan a los grupos. La repetición es imparable pero contribuye a mostrar lo colectivo. En su devenir, como ya se dijo, puede hacer emerger la singularidad que ilumina y que se presenta en oscilación permanente con los rostros plurales de la resistencia, que es la manera asociativa de ir contra la precarización proveniente de los estados. Y aquí lucha política y producción estética van juntas y a la par.

El rostro de una mujer quemada con ácido es una cara que se da, que se entrega a la agonía o a la muerte. Hay en el hecho un límite difícil de atravesar entre lo social y lo asocial, entre lo familiar y lo delictual, entre lo femenino y lo masculino, entre la ley y su afuera. Hay allí un umbral que oscila entre lo singular y lo colectivo, entre lo único y la serie. Uno de los significados sociales de la exposición de la cara dañada puede ir atada a la vergüenza incomprensible o coagular en la fuerza común de un grupo. Eso es lo que están mostrando las nuevas formas de la interpelación y la interpretación política.

En la plaza pública el cuerpo-rostro es fuerza referencial y exterior de protesta, alternativa a las políticas del miedo, engranaje que reúne lo singular con lo colectivo y que permite en ese contacto articular distintas formas de lo precario. Si en un sentido, para Isabell Lorey, lo precario se

³ Ana Longoni analiza las estrategias que llama de individualización o de cuantificación (fotos o siluetas y máscaras) que dieron lugar a discusiones dentro del colectivo de Madres de Plaza de Mayo y las estrategias a desplegar para la lucha política (Longoni, Ana 2013:194-169).

compone de inseguridad y vulnerabilidad, de incertidumbre y amenaza, en su otro costado puede traducirse en modalidades no automáticas de autogobierno que pueden generar otras prácticas, otras disposiciones, otras formas de relacionalidad social. (Lorey 2016: 201)

Estas funcionan como condiciones de posibilidad de ciertas exterioridades que, como señalaba Foucault, atraviesan el campo de lo visible y de lo decible y al mismo tiempo producen y generan sus variantes. En ese campo, que tal vez podríamos llamar de lo actual, se combinan imágenes, voces, tecnologías, ficciones para nada homogéneas sino que una y otra vez desbaratan y se ven alterados por la rivalidad de los discursos y las imágenes. La literatura dice lo suyo, los textos escritos a la vera de lo urgente y del proyecto colectivo, también; la reflexión teórica participa, interviene problematizando cómo emergen y se relacionan esos diferentes sujetos, cómo se modulan las negociaciones entre el yo y el nosotros, cómo se producen y tensan nuevas estrategias de lucha y de reunión, cómo se reclama y se trabaja por nuevas prácticas de intervención pública y nuevas subjetivaciones que vuelvo a decir están en las calles, en la vida y en la literatura.

* **Nora Domínguez** es Profesora de Teoría Literaria I en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana y del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género del que fue directora hasta noviembre del 2017. Ha actuado como profesora invitada y como conferencista en distintas universidades del país y del exterior. En 2008 obtuvo la Beca Guggenheim. Desde 1998 a la fecha ha publicado *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* y co-editado *Promesas de tinta: 10 ensayos sobre Norah Lange* (con Adriana Astutti), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, (con Adriana Mancini), *Lazos de familia Herencias, cuerpos ficciones*. (con Ana Amado), y, *Fábulas del género. Sexos y escritura en América Latina* (con Carmen Perilli). Publicó numerosos artículos sobre escritura de mujeres en revistas académicas nacionales y extranjeras.

Bibliografía

- Almada, Selva (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: RandomHouse.
- Artaud, Antonin (1996). "El rostro humano" en *Artefacto/1*, Disponible en: www.revista-artefacto.com.ar . Traductores Martín Caparrós y Christian Ferrer.
- Barón Biza, Jorge (1998). *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Simurg.
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Cabezón Cámara, Gabriela e Iñaki Echeverría (2013). *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.
- De Mauro Rukovsky, Martín. (2017). “0,1 notas sobre ¿cómo leer un caso de femicidio?”. En Dahbar, María Victoria, Alberto (Beto) Canseco y Emma Song (eds.). *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?* Córdoba: Sexualidades doctas, p. 147-173.
- Enríquez, Mariana (2016). “Las cosas que perdimos en el fuego”. En Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama. 185-197.
- Longoni, Ana (2013). “Fotos y siluetas: dos estrategia en la representación de los desaparecidos”. *Papel Máquina*, Año 4, nro 8, octubre.149-169.
- Lorey, Isabell (2016). “Introducción”. En *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Molloy, Sylvia (2010). “Relecturas: las huellas del género”, en Espinosa Miño, Yuderys (coord.). *Buenos Aires: en la frontera*.203-210.
- Proyecto NUM *Recuperar la imaginación para cambiar la historia*.Proyecto NUM (2017). Buenos Aires: Madreselva.