

**Hablar y comer. Desbordes distópicos en *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica**

**Speak and eat. Dystopian Overflows in *Tender Is the Flesh* by Agustina Bazterrica**

Maritza M. Buendía<sup>1</sup> y María José Rossi<sup>2</sup>

Universidad Autónoma de Zacatecas y Universidad de Buenos Aires - IEALC

**Resumen**

Desde Aldous Huxley (*Un mundo feliz*, 1932), George Orwell (1984, 1949), Philip K. Dick (*Sueñan los androides con ovejas eléctricas*, 1968) y Margaret Atwood (*El cuento de la criada*, 1985), entre otras, las literaturas que ponen el foco en la distopía llevan a cabo una crítica despiadada del presente a partir de la proyección, a futuro, de las líneas de fuerza que lo constituyen. Partiremos de la novela *Cadáver exquisito* (Premio Clarín 2017) de la escritora argentina Agustina Bazterrica, cuyo título autoriza se la analice desde dos planos no excluyentes: el de una técnica poética inaugurada por los surrealistas, y el de una práctica consistente en comer a otros humanos (canibalismo). Hablar y comer se anudan, los intercambios entre la materia verbal y la materia nutricia logran asimilarse. La condición de posibilidad de que un ser de la misma especie se ofrezca al consumo (y a su reverso: el desecho) descansa en el vaciamiento de la palabra, en su utilización mecánica.

---

<sup>1</sup> Maritza M. Buendía (Zacatecas, México). Es doctora en Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Autora de la novela *Jugaré contigo* (Alfaguara, México, 2018), Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen con *Tangos para Barbie y Ken* (Textofilia/IZC, 2016), Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas con *Poética del voyeur, poética del amor. Juan García Ponce e Inés Arredondo* (UAM/CONACULTA 2013), y Premio Nacional de Cuento Julio Torri con *En el jardín de los cautivos* (Tierra Adentro 2005). En la actualidad es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Correo electrónico: mmbuendia@hotmail.com

<sup>2</sup> María José Rossi (Buenos Aires, Argentina) es Doctora en Filosofía por la Università degli Studi di Torino, Italia. Profesora Asociada Regular e Investigadora Categoría 1 de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es autora de *El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento* (Primer premio de ensayo Topía, 2007), y con David Iruela Toro de *El tajo y la ingesta del sentido. Incursiones estético-políticas del Neobarroco Nuestroamericano y su deriva neobarrosa rioplatense*. Coeditora y compiladora de: *Relecturas. Claves hermenéuticas para la lectura de textos filosóficos* (Eudeba 2013) y *Glosario de términos neobarrocos latinoamericanos* (Eudeba 2022), entre otros. Correo electrónico majorossi75@gmail.com

La conversión del humano en objeto comestible no solo ubica este relato a la orilla de una distopía cuya realización simbólica parece darse *ya*, sino que quebranta la legalidad que sostiene este tipo de relatos a partir de un desenlace inimaginable.

**Palabras claves:** Cadáver exquisito; distopía; canibalismo; palabra; desecho.

### **Abstract**

Starting with Aldous Huxley (*Brave New World*, 1932), George Orwell (*1984*, 1949), Philip K. Dick (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968) and Margaret Atwood (*The Handmaid's Tale*, 1985), amongst others, the literatures that put focus on the dystopia partake in a ruthless critique of the present, parting from the projection of the future, from the lines of strength which constitute it. Starting from the novel *Tender Is the Flesh* (2017 Clarin Award) from the Argentinian autor Agustina Bazterrica, whose title authorizes it be analyzed from two non-excluding plans: of a poetic technique inaugurated by surrealists, and of the consistent practice of eating other humans (cannibalism). Speaking and eating become knotted, the interchanges between verbal material and nutrient material achieve asimilation. The condition of possibility of one being of the same species offering to be consumed (or in reverse: the waste) rests on the emptying of the word, in its mechanical use. The conversion of a human into an edible object not only locates this story on the edge of dystopia whose symbolic realization seems to happen now, but it undermines the legality that sustains these type of stories starting from an unimagined ending.

**Key Words:** Tender is the flesh; dystopia; cannibalism; word; waste.

### **Distopía y comensalidad**

En un lúcido ensayo para la *Revista de la Universidad de México*, número dedicado al estudio de utopías y distopías, el escritor e investigador mexicano Adrián Curiel Rivera (a partir del libro *Dystopia*, de Gregory Claeys) centra las características de la distopía: un mundo de “ciudades sumergidas, de cadáveres agusanados, de edificios en ruinas, de desiertos sembrados de carcasas de animales, máquinas abandonadas y torres de basura tóxica” (2018: 6). Una literatura principalmente moderna que se refiere a los complejos entramados del poder pero que no olvida sus orígenes: la tensión y el diálogo con la utopía, principalmente renacentista. Entre utopía y distopía se extienden contextos y periodos diferentes que, no obstante, mantienen características en común: “insularismo, homogeneización de la sociedad, omnipresencia de un orden superior” (8). Como indica la etimología (*u-topos* es no-lugar), la esencia de la utopía es lo imposible,<sup>3</sup> por lo que su rendimiento, en la mayor parte de los casos, pasa por señalar los vicios del presente, en erigirse en instancia crítica de los males actuales a partir de un “ideal” elevado a instancia regulativa. Es decir, de imposible realización pero operante en el presente.

Utopía y distopía, perfección y carencia, luminosidad y oscuridad, instancias irreductibles que a la vez se reclaman. Pero mientras la utopía es la supuesta patria del bienestar, la distopía se arroja en la pesadilla, sueño que se deforma y se disfraza de un futuro que, en realidad, parte y sigue siendo el mismo presente. Esta pesadilla la confabula el autor y el lector la comprende, porque las descripciones y situaciones que se despliegan en la obra las percibe cercanas (quizá demasiado). Y es esa cualidad —lo próximo del proyecto distópico—, lo que más atemoriza.

---

<sup>3</sup> Los antecedentes de utopía pueden rastrearse desde lo mitológico (el Huerto del Edén y el Diluvio Universal), lo filosófico (*La República*, de Platón), lo territorial (las expediciones de Alejandro Magno y el “descubrimiento” de América) y lo religioso (el cristianismo primitivo y *La ciudad de Dios*, de san Agustín). Cfr. Rafael Herrera Guillén, *Breve historia de la Utopía*.

Al respecto, resulta esclarecedor el pensamiento de Fredric Jameson, tanto en su libro *Arqueologías del futuro* (2005), como en una charla posterior que se traduce y publica en la revista española *El viejo topo*:

Constreñidos por una enorme dificultad para imaginar el futuro, [...] la utopía debe empezar por mostrarnos [simplemente] que todas las imágenes del futuro son proyecciones de este sistema, que no podemos imaginar el futuro; esta es la primera lección. Sobre nuestro encierro en este sistema, hay razones de sobra que explican por qué es tan difícil para nosotros imaginar algo distinto a lo que [de hecho] existe. Los trabajos utopistas en la actualidad tienden a señalar esta cuestión; no tratan de representar una sociedad perfecta, tratan de representar nuestra dificultad de imaginar una (2006: 69-70).

Bajo estos entendidos, ¿qué otros futuros, llenos de nuestro presente, son aún profetizables?, ¿qué mundos seremos capaces de crear y, tal vez, de heredar a las siguientes generaciones, si tomamos en cuenta las líneas de fuerza que proyecta *este* mundo?, ¿qué complejidades somos capaces de ficcionalizar?, ¿cuántas realidades son susceptibles, todavía, de ser distorsionadas?, ¿cuál es el rumbo que puede tomar el siguiente sueño que devenga pesadilla?

El nombre de Agustina Bazterrica (Buenos Aires, 1974) se inserta en esa generación de escritoras argentinas que vienen pisando fuerte dentro de la literatura y la búsqueda de una internacionalización, basta mencionar a Mariana Enríquez y a Samanta Schweblin. Aunque con anterioridad, Bazterrica había publicado dos libros de ficción, *Matar a la niña* (2013) y *Antes del encuentro feroz* (2016), no es sino hasta la obtención del premio Clarín con *Cadáver exquisito* (2017) que su novela, publicada por Alfaguara Argentina, pasa a formar parte del programa Mapa de las Lenguas de Penguin Random House y a ser leída en otras latitudes, tan es así que ya cuenta con diversas traducciones y reimpressiones. En cuanto al estado de la cuestión, hasta el momento se han localizado los siguientes tres artículos: el de Claudia del Valle Zurita (2020), “Miradas

socioculturales sobre *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica”, quien plantea un análisis sociológico; el de Maielis González (2021), “Borderliners: tres escritoras en los límites de la ciencia ficción”, quien aborda la noción de alteridad y su relación con la literatura *borderliner*; y el de Claire Mercier y Gabriel Saldías Rossel (2021), “Políticas del hambre y diplomada animal en *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica”, quienes parten de un seguimiento literario del tema del canibalismo.

Respecto al tema de la distopía, Margaret Atwood resulta categórica: “las historias sobre el futuro siempre parten de la premisa ‘qué tal si’” (2018: 37), y todo parece indicar que *Cadáver exquisito* parte de esa premisa: *qué tal si* imaginamos una trama donde el derecho a la vida se sustituye por la ley del más fuerte y es factible comer carne humana; *qué tal si* capitalizamos ese producto, faenamos hombres y mujeres, envasamos las partes superiores (las manos), las partes inferiores (los pies), agrupamos orejas con orejas, narices con narices y todo lo exhibimos encima de una bandeja; *qué tal si* esos cuerpos no pueden hablar —ni quejarse, ni gritar— porque les hemos eliminado las cuerdas vocales; *qué tal si* mostramos su dependencia a su nuevo entorno, porque si abrimos la jaula donde están atrapados son incapaces de salir o de huir más allá de unos cuantos pasos; *qué tal si* construimos personajes que soslayan sus sentimientos o los eliminan en aras de una sociedad que dicta otras costumbres; *qué tal si* tocamos fondo y volvemos posible lo impensable.

Un virus letal ataca a los animales, fuerza a su sacrificio. En consecuencia, y por consenso universal, los gobiernos legalizan la cría, reproducción, matanza, refrigeración, procesamiento y distribución de carne humana. El canibalismo es ley y la sociedad ha quedado dividida entre los que comen y los que son comidos, entre presas y predadores. Sin embargo, alguien tiene que destacarse, alguien tiene que ser distinto, alguien tiene que expresar la disidencia. El protagonista, Marcos Tejo, encargado del Frigorífico Krieg,

se comporta como un personaje diferente a los demás, quienes han naturalizado la práctica: “Transición [...] Una palabra que resume y cataloga un hecho inconmensurable. Una palabra vacía [...] Todos naturalizaron el canibalismo, piensa” (Bazterrica 2022: 16).

Una voz narrativa distante y seca es la encargada de describir el accionar y los pensamientos secretos de Marcos. Pero también de cubrir el silencio espeso, incluso estridente, que reina en los espacios regidos por la nueva legalidad. De interrumpir la tensión pringosa que envicia el aire llenándolo de veneno.

La distopía se cumple: en un mundo marcado por la descomposición hay alguien que se distingue, que se distancia de las prácticas que se naturalizan sin pudor a los ojos de todos. Como Winston Smith en *1984* de Orwell, crítico del nuevo colectivismo burocrático. O como Bernard Marx en *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, en que triunfan los dioses del confort y el consumo. O como en *Sueñan los androides con ovejas eléctricas*, de Philip K. Dick, con la voz crítica de Rick Deckart. O la de Defred en *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood.

Para Jameson, el término distopía designa aquellas “representaciones del futuro mejor caracterizadas como ‘nuevos mapas del infierno’” (2009: 191). Y *Cadáver exquisito* se concibe así, se escribe desde un presente que apela al futuro del lector y que pregunta por la situación extrema a la que seríamos capaces de llegar. Este juego, además, se enlaza a la espacialidad, es decir, a la insularidad. Si bien el espacio en la novela no transcurre en una isla a la manera de la *Utopía* de Moro, o *La tempestad* de Shakespeare, o el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, sólo por mencionar tres de las obras icónicas respecto al tema, sí es una zona que se pliega en sí misma. El frigorífico, la carnicería, la casa de Marcos Tejo, el galpón, el geriátrico, funcionan como microespacios que remiten a lo cerrado, a lo deshabitado y, en su conjunto, conforman la totalidad del macroespacio que es la novela en sí.

Estos espacios, a su vez, están habitados por el silencio de los personajes, por el vacío que pesa sobre palabras inanes, y que va creando, como capa que se sobrepone a otra capa, una atmósfera densa, espesa, poco usual. Sí, los personajes se comunican, pero no siempre dicen lo que piensan o lo que sienten. En cada ocasión, atienden al instinto y a la sobrevivencia, como cuando Marcos —entre sangre, sudor y ansiedad— tiene sexo en una carnicería, o cuando en una visita a su hermana entra al juego de lo prohibido y (con un dejo de cinismo) predice cuál será el sabor de la carne de sus sobrinos.

Pero si algunos de los personajes callan más de lo debido (el propio Marcos, la mayor parte de las veces, calla, es la voz narrativa la que nos deja *saber* lo que piensa) y los espacios se condensan, las imágenes hablan. Pequeñas pinturas, instantáneas de lo pavoroso, se distribuyen a lo largo de la novela. Es el poder de la descripción, lo visual que se instala por encima de cualquier oralidad y que evoca el infierno de Dante:

El operario coloca uno de los cuerpos que flotan en la parrilla contenedora de carga, que se levanta, y lo arroja a la cuba de escaldado donde empieza a dar vueltas mientras un conjunto de rodillos con paletas lo depilan. A él lo sigue impresionando ver esa parte del procedimiento. Los cuerpos dan vuelta a toda velocidad, pareciera como si estuviesen bailando una danza extraña y críptica (Bazterrica 2022: 84).

Es claro que a estas alturas los eufemismos o los pudores iniciales han quedado atrás. La sociedad se vuelve homogénea, se automatiza. “—¿Vos entendés que no tenés pensamiento propio, que lo único que hacés es seguir las normas que te imponen?” (234), reclama Marcos a su hermana. Más allá del protagonista, nadie cuestiona este nuevo proceder, sólo se acepta, los personajes encallan en la rutina de obedecer a ciegas a un orden superior. Automatismo y afán de supervivencia (que debe apelar a toda clase de

tretas) encuentran la realización de su delirio (y también de su racionalidad) en la escena de los carroñeros. Un tanto caníbales, otro tanto autómatas o zombies, los carroñeros — hombres, mujeres, niños— asaltan y desmantelan un camión lleno de cuerpos; luego los descuartizan, los devoran.

Además de la distopía, existen por lo menos otras dos líneas literarias —tal vez, menos evidentes— que desembocan en la novela de Bazterrica: el género ensayístico conocido como “Modesta proposición”, donde destaca la presencia de Jonathan Swift; y el concepto de deshumanización, iniciado principalmente en las novelas modernas.

El tono paródico de Swift deviene en una incisiva crítica en contra de las utopías. “En 1729 [...] coexistían dos almas. La primera confía completa y seriamente en el credo de la Ilustración [...]. La segunda alma de la modernidad no confía en el credo precedente y tiende a buscar una ilustración de la Ilustración” (Neira 2013: s/p), es el caso de Swift, quien expresa su enojo y transmite su pensamiento por medio de la sátira. Así, bajo el título, *Una modesta proposición para prevenir que los hijos de la gente pobre en Irlanda, sean una carga para su patria o sus padres, y para hacerlos beneficiosos a la sociedad*, se arroja en una voz que desde un inicio se instaure como autoridad en la materia: posee datos, ha hecho estudios y análisis, ha confrontado estadísticas. Además, su propuesta es “humilde”, no busca la discordia, por el contrario, pretende solucionar la hambruna y la miseria que aqueja a la Irlanda de la primera mitad del siglo XVIII con la venta y el consumo de carne de niño. “Los que sean más ahorrativos (como hay que confesarlo, los tiempos lo requieren) pueden desollarlo; así con la piel se podrán hacer guantes admirables para las señoras y botas de verano para los caballeros refinados” (2016: s/p), propone Swift.

Complementariamente, en *Tólstoi o Dostoievski*, quizá como resultado de la industrialización y la pérdida —o el cambio— de valores que acarrea la modernidad,



antes del insecto de Kafka y su *Metamorfosis*, George Steiner sitúa la deshumanización o la inhumanización en Dostoievski. Uno de sus personajes declara: “Nos cansamos de ser seres humanos [...] de poseer verdadera carne y sangre individual. Nos avergonzamos de ser humanos [...] Lo consideramos por debajo de nuestra dignidad” (2002: 232).

Continuidades literarias que, no obstante, en *Cadáver exquisito* se transforman en otra cosa. Sin dejar de hacer una sátira o una parodia de nuestra contemporaneidad, la novela de Bazterrica parece agregar elementos a la propuesta de Swift para, sin ambages, convertirla en una realidad literaria. Ahí donde el ser humano apela a su propia animalidad bajo el dominio de conductas que, no obstante, no caen en la anarquía, sino que se ajustan al mandato de un nuevo orden o una nueva razón. Asumido esto, la autora desprende su narración de metáforas innecesarias y asume el riesgo de presentar un mundo descarnado.

### **Palabras descarnadas, cuerpos vacíos**

El título señala que no sólo se trata de comer a otros seres humanos. De lo que se trata, es de la palabra: servida en bandeja, ella también puede ser *cadáver exquisito*. Recordemos: técnica creada por los surrealistas, es una escritura colectiva a partir de frases que ruedan sin plan previo. Circulación lúdica de palabras, nadie es autor del producto final, nadie puede arrogarse el derecho de propiedad de lo escrito. Quien tiene la última palabra, tiene el inicio de una parte del poema. Y cada cual proporciona el trozo necesario para que el cuerpo del poema surja de manera espontánea, colectiva, anónima. Es, si se quiere, lo inverso del canibalismo, donde el cuerpo entero se troza y distribuye para consumo del individuo.

La novela de Bazterrica no trata pues, meramente, del consumo de carne humana. Tampoco la guía, a nuestro entender, una hermenéutica de lo oculto llamada a que, como lectores, descifremos un subtexto que diría que la ingesta de carne animal es práctica

criminal que nos asimila a los salvajes; que nos comemos el alma del cerdo o de la gallina, nuestros hermanos, cada vez que convertimos en menú su materia corporal, y que esa práctica prefigura lo que la trama literaria anticipa sin medias tintas y en lenguaje austero, cortante. La novela de Bazterrica —creemos— no suscribe el costado moral promovido por proteccionismos y ecologismos varios. En cambio, trata acerca de cómo las palabras, cuando se pudren, engendran humanos que dictaminan que es legal comer a otros humanos a los que se degrada en vistas a tal fin.<sup>4</sup> Trata acerca de cómo las palabras, cuando se vacían de sentido, naturalizan prácticas aberrantes, como comer a un semejante:

Muchos naturalizaron lo que los medios insisten en llamar la “Transición”. Pero él no, porque sabe que transición es una palabra que no evidencia cuán corto y despiadado fue el proceso. Una palabra que resume y cataloga un hecho inconmensurable. Una palabra vacía (Bazterrica 2022: 16).

Pero la descomposición del mundo podría plantearse en un sentido inverso: dado que los humanos se han disecado, dado que se han convertido en envases sin sustancia, sólo pueden vomitar palabras raquílicas. Así lo vive el personaje principal. La palabra, en este mundo, es mecánica y vacía. Su control, la medición de cada una de las frases que se articulan en esos microambientes saturados, es prioridad, porque ella hace al mundo. Una pequeña palabra de más, una palabra inadecuada, podría resquebrajarlo, colapsaría el tinglado vulnerable que permite que seres de la misma especie intercambien su carne y

---

<sup>4</sup> He presentado esta tesis en el Simposio: *Literatura cárnica argentina: el hambre, la antropofagia, lo caníbal, lo erótico político, lo porno literario*, en el contexto del XXI Congreso nacional de las literaturas de la argentina estéticas corpo-políticas, con la ponencia: “La antropofagia neobarrosa: práctica estético-política escritural y método lector”, San Salvador de Jujuy-Tilcara, 28 de septiembre-1 de octubre de 2022 (María José Rossi).

su sangre, infringiendo la ley de la diferencia: “Las palabras del señor Urami son medidas, armoniosas. Construyen un mundo pequeño, controlado, lleno de fisuras. Un mundo que puede fracturarse con una palabra inadecuada” (24). En cambio, a nuestro personaje las palabras “le golpean el cerebro” (25). Ellas se acumulan, lo vulneran, lo van minando por dentro. Sabe que su vaciamiento es la ruina:

Él ve cómo el lugar se llena de las palabras dichas por el Gringo. Son palabras livianas, sin peso. Son palabras que se mezclan con las otras, las incomprensibles, con las mecánicas, dichas por una voz artificial, una voz que no sabe que todas esas palabras pueden cubrirlo, hasta sofocarlo (31).

En concomitancia con palabras que se atascan como si estuvieran comprimidas dentro de bolsas de plástico, se legaliza una práctica que en adelante sorteja todo obstáculo moral: se establecen líneas de sacrificio, baños de aspersión, se crean frigoríficos y establecimientos donde se fracciona los cuerpos quirúrgicamente a fin de que los humanos coman reses. Pero esas reses a las que se cría, se mata, se faena, se troza, se congela y se divide según la calidad, son otros humanos, mientras que a los carroñeros se destinan las sobras (cuerpos enfermos o viejos). A sujetos que son resto o desecho social, “grupo de marginados al que la sociedad no concede ningún valor” (158), les corresponde lo que sobra: las piezas de carne vieja o enferma que bromatología no autoriza para la venta.

Portadores de machetes, palos y cuchillos, al margen de la ley, despreciadores de las normas —“no les interesan las sutilezas, ni las normas, ni las contravenciones” (159)—, los carroñeros carecen de *logos*, de palabra, sólo gritan. Manchados de sangre, encarnan una violencia que los demás hallan desmedida, abominable y temible. Son los nuevos “salvajes” en un mundo que se precia de ser pulcro, respetuoso de los protocolos,

“civilizado”. En ellos se muestran, sin ocultarse, las contradicciones de una sociedad que se permite matar humanos para comer mientras denuncia con horror los crímenes que cometen los carroñeros para matar el hambre. Una civilización que ha tomado los recaudos verbales necesarios para eludir los frenos morales y tomar para sí la vida de semejantes con fines alimentarios, pero que no se priva de llamar criminales a quienes, desesperados, se las arreglan como pueden para comer.

La eficacia de ese dispositivo de muerte no tardará en aparecer, aunque tengamos que esperar hasta el final para saberlo. Pues esa maquinaria calculadora y fría va a conseguir lo que su mecanismo ciego le impone: convertir en asesino a su última “alma bella”, a Marcos, ese hombre sensible que se apiada de los animales. Doble operación que suma a la degradación y a la reducción a desecho de los carroñeros, el poder trasmutar el resto sensible de un hombre que parecía distinguirse entre todos. También para él, Jazmín, esa mujer a la que parece tratar con dulzura, va a ser apenas un vientre, un instrumento desechable.

De ahí otra correspondencia: la de nombrar y comer. Sucede en la Carnicería Spanel, una de las primeras en reabrir luego del cierre decretado por la llamada Transición. Como señala el narrador, a Spanel el mundo le resulta indiferente. Es un ejemplo cabal del vaciamiento existencial que se da en concomitancia con el vaciamiento del lenguaje y su conversión en instrumento filoso: “Para Spanel tocar, cortar, triturar, procesar, deshuesar, despiezar eso que una vez respiró es una tarea automática, pero de precisión. Es una pasión contenida, calculada” (47). La “intensidad congelada” de la mujer, sus “frases extrañas”, incomodan a Marcos. Le generan malestar. Y no es que Spanel le parezca peligrosa o loca. Es que sus palabras “se le claven en el cerebro. Son palabras heladas, punzantes” (50). Actos precisos requieren de palabras gélidas, punzantes, cortantes como los cuchillos. “Patitas” y “manitos” congelados demandan un

lenguaje envasado que ha dejado atrás el lenguaje de los afectos. Un lenguaje que se construye en la intimidad de lo real y de los otros, que puede ser palpitante sólo en la medida en que se carga de vida. Pero en cuanto los canales de circulación de la vida se obturan, y un hombre es un cadáver comestible a futuro —es el chiste de mal gusto de Spanel al protagonista: “Quién te dice, quizás un día venda tus costillas a buen precio. Pero antes probaría una” (52)—, es que la “locura del mundo” ya llegó. “Hay algo que habla de la locura del mundo, una locura que puede ser despiadada, aunque todos estén serios” (59).

En este mundo devenido loco, la comida cumple una función puramente alimentaria. Comer no es un acontecimiento festivo, aquí no se disfruta. Es lo que ocurre con ocasión de la despedida al padre recién fallecido de Marcos: “La gente parece aburrida, comen cosas de la mesa, hablan en voz baja” (231). No sólo hay innumerables protocolos que rigen el acto de comer, sino que se ha establecido que la prioridad es la salud de un cuerpo sometido al cálculo de la mera sobrevivencia. A ese objetivo se destinan las palabras. Por eso ellas deben ser higiénicas, económicas, exactas. No ceder a la ambigüedad ni a la retórica. El lenguaje debe ser descriptivo, eficiente. De ahí que en este mundo esté ausente la poesía. Donde no hay disfrute, no hay palabras de más, no hay sobreabundancia. La Doctora Valka es el fiel exponente de este procedimiento para el que la purificación del lenguaje sirve a una gastronomía, a una normalización del acto de comer, a una forma de ingesta que ya no es liturgia ni comunión:

Ella sigue hablando, como siempre, con el mismo discurso formateado por un equipo de *marketing*, con esas palabras que se parecen a lava de un volcán que nunca cesa, pero es una lava fría y viscosa. Son palabras que se le pegan al cuerpo y él sólo siente repulsión (219-220).

Cuerpos de la misma especie como comida. Algo que, no obstante el rechazo que pueda producir, no es del todo imposible desde el punto de vista de la reproducción de las especies, de todas las especies: “Todo animal debe renovar sus reservas de energía a intervalos regulares” —señala Philippe Descola en *Más allá de naturaleza y cultura* (2012: 457). Ello implica absorber una presa, “un cuerpo distinto de él desde el origen, pero al que termina de asimilar de tal manera que lo convierte en una parte de su propio organismo” (457). Un cuerpo distinto del propio, como señala Descola, bien puede ser otro de la *misma* especie, al que en ocasiones se devora por carencia de sustancias ligadas a la nutrición. A ello sigue, en el humano, su revestimiento ritual, ese baño litúrgico que facilite su inscripción en un universo simbólico a fin de *digerirlo* y procesarlo.

Hay no obstante otros canibalismos que no se rigen conforme la lógica que plantea la novela. Como observa Eduardo Viveiros de Castro en *Metafísicas caníbales* (2010) al referirse a las comunidades tupí-guaraníes de la región amazónica, la antropofagia ritual que ellas practican no es absorción narcisista de cualidades y atributos de los otros. No es siquiera operación de distinción: “yo no soy ellos”. Se trata, por el contrario, de convertirse en *otro* para incorporar su posición perspectiva. Lo cual abre la posibilidad de salir de sí para aprehenderse desde afuera, para sopesar la propia singularidad. Es la alteridad (condición de posibilidad para la construcción de la propia identidad) la que regula estas modalidades de identificación.

En la novela de Bazterrica, la razón por la que se está autorizado a industrializar a los otros es exclusivamente alimentaria, sin otra liturgia que la que prescribe una mercantilización despiadada. Pero insistimos: solo al precio de haber convertido en anorético el cuerpo de la palabra, inhibiendo todo intercambio que no sea el que posibilita la mera reproducción de los cuerpos biológicos, es posible que un cuerpo de la propia especie sea dado al consumo. Después de todo —señala Urlet, uno de los personajes más

sinistros de la trama— desde que el mundo es mundo “nos comemos los unos a los otros” (Bazterrica 2022: 170). Si no es de manera simbólica, nos fagocitamos literalmente. La Transición —observa— nos concedió la posibilidad de ser menos hipócritas.

Pero Urlet no es un hipócrita sino un cínico. El hipócrita mantiene una doble moral. O mejor dicho, sus acciones y sus palabras no coinciden. En el cínico, en cambio, la palabra y la acción son de una coherencia tal que generan hechizo y repulsión. No hay resquicio entre un plano y otro. Pero es la eliminación de esa dimensión contradictoria de lo humano, donde las piezas no terminan nunca de encajar, lo que repele. Y si en el mundo los actos suelen no corresponder al *deber* (es decir, contravienen la moral, pues es de hecho la ley moral la que funda la desviación), si ellos son vergonzantes y crueles, el cínico no tiene reparos (incluso se goza de ello) en describirlos tal cual son.

La novela trata, pues, acerca del adelgazamiento de la lengua cuando se pierde su carne, su sustancia, cuando la palabra deviene mecánica, cuando se transforma en archivo que cabe en una cajonera, cuando se vacía de sentido: “Su cerebro le advierte que hay palabras que encubren el mundo. Hay palabras que son convenientes, higiénicas. Legales” (17). Además de la calidad de las palabras, están los modos de circulación, aquellos que facilitan los lazos aún en una comunidad que se halla fracturada: el chisme, la infidencia, el secreto: “Siempre se le acerca un empleado y le cuenta cosas atroces del señor Urami” (26). Transformadas las personas en mercancías, las palabras también lo son. Y entonces cuenta su producción, su estandarización, su reserva, la censura, el stock, lo permitido y lo prohibido, lo que se dice *soto voce*, el intercambio clandestino. El silencio como último recurso.

Las palabras sin peso son más letales que las otras. Ellas pueden sofocar, pueden matar:

Las palabras de la hermana tienen olor a humedad detenida, a encierro, a frío compacto [...] Las palabras de su sobrina son como vidrios que se derriten por un calor muy intenso, como cuervos que se sacan los ojos en cámara lenta [...] Las palabras de la hermana son como hojas secas apiladas en un rincón, pudriéndose (114, 119, 122).

Si la sociedad se ha vuelto homogénea, si ha podido automatizarse, eso se debe menos a la práctica caníbal que al vaciamiento de ese bien que nos distingue del animal. Ese bien no es el lenguaje, porque algunas especies de animales también lo tienen, sino la palabra poética. La que rehúsa la estandarización. La que nos salva de la caída en el infierno de la saciedad sin poesía ni deseo.

### **Palabras, desechos**

En la distopía, Marcos aparece como voz que dice para sí, sin desafiar el nuevo estado de cosas, en qué reside el malestar que lo lleva a desdeñar los platos apetitosos que se le ofrecen: manos, pies, orejas, narices. Bocados debidamente aderezados que se sirven en bandeja. De ahí que, en principio, Marcos rechace a Jazmín (la hembra que le regalan para consumo), la considere un estorbo. Luego parece sentir afecto y la embarazo. Con esa acción, contraviene las reglas que prescriben no “abusar” de las hembras. El final resulta impredecible: Cecilia, la mujer de Marcos de la que él estaba separado, atiende el parto. Y, segundo movimiento imprevisible: Marcos mata a Jazmín. Con ello, no sólo contraviene las reglas de la nueva sociedad, sino que comete un crimen desde el punto de vista de la vieja sociedad. Doble culpabilidad que nos deja a nosotros el malestar de su decisión final, marcada por la contradicción entre hechos y palabras, entre acción y pensamiento, que lo obligarán a convertirse en un hipócrita y en un criminal. O en un autómata más.



¿Estaba en los planes de Marcos embarazar y luego matar a la hembra? No lo sabemos. El momento introspectivo de la trama burla concedernos este saber. El lector participa de los pensamientos de Marcos hasta este punto en que la acción adopta un giro inesperado. Un giro en el que Jazmín, por la que Marcos parecía sentir algo de cariño, se convierte en mera incubadora de su hijo biológico, en una planta (“jazmín”) que asegurará la continuidad de la humanidad biológica a expensas de su humanidad simbólica, esa que nos hace distinguirnos de las otras especies animales.

Esa acción subvierte además las reglas del género: el distinto, el que creíamos que podía distinguirse de los demás, el que mantenía una distancia crítica frente a lo que sucedía ante sus ojos, es uno más entre otros, alguien del montón. La distopía es completa: la nueva lógica del mundo devora el resto de conciencia crítica que queda, la única disidencia posible. Y termina por convertir en desecho la palabra verdadera.

### **Bibliografía**

Atwood, Margaret (2018). “El cuento de la criada. La historia tras el origen de una novela icónica”. *Revista de la Universidad de México*, num. 842. (35-40). Consultado 8 ene 2022. Disponible en:  
<https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/887b10c5-73fa-4a81-a8af-d9607f81f0eb/utopias-y-distopias>

Bazterrica, Agustina (2022) [2017]. *Cadáver exquisito*. Argentina: Alfaguara.

Bloch, Ernst (2006) [1959]. *El principio esperanza*. Madrid: Trotta.

Curiel Rivera, Adrián (2018). “La distopía literaria”. *Revista de la Universidad de México*, num. 842. (6-12). Consultado 8 ene 2022. Disponible en:  
<https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/887b10c5-73fa-4a81-a8af-d9607f81f0eb/utopias-y-distopias>

Del Valle Zurita, Claudia (2020). “Miradas socioculturales sobre *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica”. En *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*. Buenos Aires: Teseo. (81-89). Consultado 15 ene 2022. Disponible en:  
<https://www.teseopress.com/literaturasdeargentina2>

Descola, Philippe (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.

González, Maielis (2021). “Borderliners: tres escritoras en los límites de la ciencia ficción”. En *Hijas del futuro. Literatura de ciencia ficción, fantástico y de lo maravilloso desde la mirada feminista*. Bilbao: Consonni. (179-200). Consultado 8 ene 2022. Disponible en: <https://es.scribd.com/read/567564370/Hijas-del-futuro-Literatura-de-ciencia-ficcion-fantastica-y-de-lo-maravilloso-desde-la-mirada-feminista>

Herrera Guillén, Rafael (2013). *Breve historia de la Utopía*. Madrid: Nowtilus.

Jameson, Fredric (2009) [2005]. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_ (2006). “Arqueologías del futuro, una charla de Fredric Jameson”. *El viejo topo*, núm. 219 (68-73). Consultado 25 sept 2023. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1706162>

Mercier, Claire y Gabriel Saldías Rossel (2021). “Políticas del hambre y diplomada animal en *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica”. *Chasqui: Revista de Literatura Hispanoamericana*, vol 50, núm 1. (169-186). Consultado 12 feb 2022. Disponible en: <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=8241959>

Moro/Campanella/Bacon (2001) [1516]. *Utopías del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.

Neira, Hernán (2013). “La modesta proposición biopolítica de Jonathan Swift”. *Cinta de moebio*, núm 46 (s/p). Consultado 27 sept 2023. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2013000100005>

Steiner, George (2002) [1959]. *Tolstói o Dostoievski*. México: Siruela.

Swift, Jonathan (1729). “Una modesta proposición para prevenir que los hijos de la gente pobre en Irlanda, sean una carga para su patria o sus padres, y para hacerlos beneficiosos a la sociedad”. *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*, 5ta Época, Año 13 (s/p). Consultado 10 feb 2022. Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2016/10/jonathan-swift-una-modesta-proposicion/>

Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de Antropología Posestructural*. Madrid: Katz.