

ARTICLE

Escritura entre restos: Carne, archivo y montaje en *Cadáver exquisito* (2017), de Agustina Bazterrica

Fernando Valcheff-García 

University of Michigan, Ann Arbor, Michigan, US
Email: valcheff@umich.edu

(Received 15 March 2024; revised 28 February 2025; accepted 25 April 2025)

Resumen

El presente ensayo examina los modos en que la novela *Cadáver exquisito* (2017), de la escritora argentina Agustina Bazterrica, habita y desafía la lógica capitalista de la cadena de montaje a través de estrategias literarias que a la vez encarnan y cuestionan el neoliberalismo exacerbado. El trabajo inicia con el rastreo de una propuesta teórico-crítica sobre trayectos literarios de la carne (Giorgi 2014) para luego analizar cómo el texto de Bazterrica dialoga con los conceptos de necroescritura (Rivera Garza 2013), mal de archivo (Derrida 1997) y montaje literario (Benjamin 2004a, 2004b). Este abordaje revela el modo en que diversas estrategias literarias—incluyendo el ensamblaje de escenas desmembradas, el uso del *collage* verbal, la función performativa del lenguaje, el desplazamiento metafórico-metonímico de las palabras y la tensión generada por eufemismos—socavan la práctica mecanicista y mercantilizante de la producción en serie de cuerpos y lenguajes. El artículo cuestiona, así, la interpretación de *Cadáver exquisito* como alegoría necropolítica, explorándola, en cambio, como dispositivo estético-político que tensiona las relaciones entre carne y palabra, interrumpiendo los principios rectores de acumulación y violencia que sustentan al sistema capitalista.

Palabras clave: novela argentina; narrativa de la carne; necroescritura; anarchivo; necromontaje

Abstract

This article examines how *Tender Is the Flesh*, a novel by the Argentine author Agustina Bazterrica, inhabits and challenges the capitalist logic of the assembly line through literary techniques that simultaneously enact and critique exacerbated neoliberalism. The essay begins by outlining a theoretical-critical framework on the literary trajectories of *carne* (Giorgi 2014) and then analyzes how Bazterrica's work engages with concepts such as necrowriting (Rivera Garza 2013), archive fever (Derrida 1997), and literary montage (Benjamin 2004a, 2004b). The analysis demonstrates how various literary strategies—including the assembly of dismembered scenes, the use of verbal collage, the performative function of language, the metaphorical and metonymic displacement of words, and the tension created through euphemisms—undermine the mechanistic and commodifying logic of mass-producing bodies and languages. Ultimately, this article questions the reading of *Tender is the Flesh* as a necropolitical allegory, proposing it instead as an aesthetic and political device that complicates the relationship between *carne* and word, thereby disrupting the guiding principles of accumulation and violence supporting capitalist systems.

Keywords: Argentine novel; meat narratives; necrowriting; anarchive; necromontage

Las palabras son muy poderosas y crean la realidad. Pueden cambiarla o petrificarla. Las que decimos o dejamos de decir, expresan nuestra manera de posicionarnos en el mundo. El lenguaje nunca es inocente, siempre es político y está permanentemente en movimiento.

Agustina Bazterrica, “El poder de la palabra” (#UTEDYCenVIVO)

Poniendo en suspenso el mecanismo alegórico como principio de lectura, lo que aparece (...) son reglas por las cuales se visibilizan y se ordenan los cuerpos en la imaginación estética, los modos por los cuales las escrituras exploran las zonas de ambivalencia, de pasajes de intensidades, de afecto y de choques entre cuerpos.

Gabriel Giorgi, “La vida impropia. Historias de Mataderos”

Cadáver exquisito (2017), de la escritora argentina Agustina Bazterrica (Buenos Aires, 1974), imagina un mundo en el que los seres humanos practican el consumo organizado y sistemático de carne humana luego de que un supuesto virus pandémico enferme a todos los animales. La obra inicia su recorrido tras obtener el prestigioso Premio Clarín de Novela, uno de los galardones literarios más destacados de Argentina. En pocos años, y pandemia de COVID-19 mediante, la novela logra traspasar fronteras regionales y lingüísticas, siendo traducida a más de treinta idiomas y convirtiéndose en una lectura de referencia a nivel internacional. En este contexto, el presente trabajo explora cómo *Cadáver exquisito*, obra icónica del fenómeno de “literatura argentina mundial” (Gallego Cuiñas 2020) vinculado a la circulación global de escritoras latinoamericanas contemporáneas, habita y cuestiona la lógica capitalista de la cadena de montaje mediante procedimientos de escritura que constituyen y a la vez socavan el archivo neoliberal.¹

En primera instancia, el artículo sienta las bases de la discusión enmarcando la novela en las reflexiones de Gabriel Giorgi (2014) acerca de las figuras de la carne y los mataderos de la cultura en el horizonte de la serie literaria argentina. A continuación, el ensayo recupera los planteos de Cristina Rivera Garza (2013, 19) sobre la necroescritura para abordar un interrogante clave: “¿cómo es posible, desde y con la escritura, desarticular la gramática del poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra?”. De allí, el texto ofrece pensar estas propuestas en diálogo con los aportes de Jacques Derrida (1997) sobre el mal de archivo y la apuesta de Walter Benjamin (2004a, 2004b) por el montaje literario con el objetivo de observar el modo en que distintas técnicas narrativas y discursivas asaltan el principio mecanicista y automatizante de la producción en cadena.

Se busca ofrecer, por tanto, una lectura atenta de cómo la obra de Bazterrica da lugar a relaciones inesperadas entre carne y palabra implementando operatorias textuales asociadas formal y conceptualmente con la técnica literaria del cadáver exquisito. Estas estrategias incluyen, como veremos en las próximas secciones, el ensamblaje de escenas desmembradas a nivel de la estructura narrativa (“Textualidades cadavéricas”); el despliegue del *collage* verbal en instancias puntuales del texto (“Grafiti y anarchivo”); y el tramado de un montaje discursivo presente 1) en la función performativa del lenguaje, 2) en el desplazamiento metafórico-metonímico operado por las acciones de animizar y

¹ La prolífica y resonante producción literaria de escritoras latinoamericanas contemporáneas ha motivado la publicación de volúmenes (Moraña 2024; Bustamante y Amaro Castro 2024), capítulos de libro (Saldías Rossel y Mercier 2024; Gallego Cuiñas 2019), *dossiers* de revistas (Martínez 2023) y ensayos especializados que, además de ofrecer análisis textuales de dichas obras (Bukhalovskaya 2022), exploran las dimensiones socioculturales vinculadas a esta tendencia (Collins 2025; Requena y Lorena 2024; Gallego Cuiñas 2020). Al mismo tiempo, la obra de muchas de estas escritoras traza una serie singular que podríamos llamar de “escrituras de la carne” o “narrativas de la carne”, la cual se inscribe en, y a la vez se desmarca de, una vasta genealogía previa con la que *Cadáver exquisito* dialoga tanto directa como tangencialmente (Rorai 2022).

repetir las palabras y 3) en la tensión entre ocultamiento y develación de eufemismos (“Una apuesta por el necromontaje”). Se busca, así, precisar los modos en que la novela *interrumpe* las prácticas simbólicas de acumulación y violencia capitalista problematizando su interpretación como mera proyección mimético-alegórica de realidades necropolíticas (Mbembe 2003, 2019).

Partiendo de la base de que “la novela postula esta brecha entre las palabras y las cosas como parte constitutiva de la maquinaria capitalista contemporánea” (Campisi 2023, 278), el recorrido propuesto suplementa lecturas ancladas en aspectos genéricos, sociológicos o ecocríticos que, con sus aciertos, pueden contribuir a la exégesis de la novela como eco o comentario literario de realidades sociopolíticas, económicas y ambientales en el horizonte del Antropoceno (Buendía y Rossi 2023; González 2023; Williams 2023; Harper 2022).² De este modo, se plantea desplazar equiparaciones entre texto y contexto para indagar, en cambio, sobre las complejas relaciones de contigüidad referencial entre materialidad del lenguaje y circunstancias de producción; entre una tradición que erige la carne como rasgo fundacional de modernidad, desarrollo y progreso (Campisi 2023; Meiller 2019) y sus esquivas contemporáneas, que suspenden el isomorfismo con lo real mientras cuestionan la restitución simbólica de la carne como referente literario.

Literatura y carne: Un trayecto posible

La relación entre carne y literatura se asienta como un recurrente interés en la práctica escrituraria latinoamericana. Entre los siglos XVII y XIX, las crónicas de conquistadores europeos que, desde Cristóbal Colón en adelante, retratan a los pueblos indígenas como tribus salvajes adeptas al consumo de carne humana, dan paso a la gestación de ubicuos imaginarios cárnicos, los cuales actúan como referente central para los procesos de construcción identitaria de los nacientes Estados nación latinoamericanos (Jáuregui 2008). En este contexto, el acelerado desarrollo de la industria agroganadera en diversas zonas de Sudamérica, particularmente en la región rioplatense y pampeana, impulsa una tradición literaria asentada en el simbolismo de la carne. Tal es así que *El matadero*, de Esteban Echeverría —escrito en 1837–1838, publicado en 1871 e identificado, tomando prestado el término de Roland Barthes, como *grado cero* de la literatura argentina por la crítica tradicional— oficia como dispositivo narrativo fundacional de lo que podríamos llamar un *ca(r)non* literario cuyas múltiples modulaciones estéticas van desde el cuerpo enfermo del naturalismo decimonónico hasta el cuerpo torturado y desaparecido de la ficción posdictatorial.³

² Estas interpretaciones, que provienen de áreas tan diversas como la narratología, los estudios críticos animales o los *food studies*, tienden a enfocarse en la pertenencia de la novela a determinado género (distopía, ciencia ficción, gótico animal, ficción especulativa, ecohorror, etc.), sus paralelismos con la pandemia de COVID-19, o la reproducción de conductas éticas y retóricas culturales vinculadas al procesamiento y consumo de carne. Muchos de estos aportes observan, en clave decodificatoria, lo que el texto ofrece como herramienta ilustrativa o instancia pedagógica, evitando así lidiar con la exposición a la ambigüedad y a la incerteza, la apertura a la potencialidad y el desvío a lo inesperado, factores todos que la propia Bazterrica prioriza en su producción: “a mí me parece que hay que salirse de las clasificaciones y los corsés literarios. Lo que me interesa es que mi obra genere distintos diálogos, distintas preguntas, que se expanda” (Valcheff-García 2024, s.n.).

³ Noé Jitrik (1967, 32) llega a afirmar que “*El Matadero* es el primer relato de carácter preciso, de alto valor literario y de densidad testimonial producido en el Río de la Plata. Además, tiene el mérito de anticiparse al realismo que se estaba iniciando en su forma moderna en Europa en ese momento”. Por su parte, Ricardo Piglia (1993, 8) sostiene que “en *El Matadero* está el origen de la prosa de ficción en la Argentina”, una génesis que, tanto él como David Viñas (1971, 15), asocian con la codificación de las relaciones de poder y violencia sociopolítica que marcan a fuego este linaje literario: “la literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. *El matadero* y *Amalia*, en lo fundamental, no son sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la ‘carne’ sobre el ‘espíritu’”. Para un análisis más detallado, consultar los trabajos de Jáuregui (2008) y Giorgi (2011).

Al respecto, Gabriel Giorgi (2014, 130) señala en su libro *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica* que “la constelación es, desde luego, vasta, y comparte resonancias, oblicuas o explícitas, con el texto de Echeverría, desde el que se distribuyen escenas, personajes, operaciones formales y materias políticas, y que funciona como máquina de lectura o ‘matriz de sentidos virtuales’”. En efecto, el rol de *El matadero* y de la carne como significantes centrales a la tradición literaria argentina llevan a Giorgi (2014, 131) a establecer una diferencia entre el matadero como institución social y los que denomina *mataderos de la cultura* que, a diferencia de los espacios de contención y segregación que suponen los mataderos reales, son “siempre la instancia de una dislocación, de una contaminación, de una incontinencia”. Esta distinción conceptual invita a repensar la dimensión política de la topografía literaria del matadero, así como la interrupción y desborde que ejerce sobre los mecanismos y relaciones de poder transversales a dicho espacio, dando lugar a nuevas relaciones y distribuciones sensibles. Proponiéndose rastrear la genealogía de estos mataderos de la cultura, Giorgi identifica dos líneas en torno a las cuales despliega sus hipótesis sobre la carne. Una primera en la que “el matadero condensa (...) la fábula de la soberanía como fuerza anticivilizatoria y antidemocrática que asedia la frágil modernidad argentina” (Giorgi 2014, 133); y una segunda en la que “el matadero escenifica el trabajo y la deshumanización como marca de la modernidad técnica del capital” (Giorgi 2014, 136). Según Giorgi, estas dos series, enfocadas ya sea en el matadero como alegoría del antagonismo civilización/barbarie, o como alegoría de los estragos de la lucha de clases, determinan de manera más o menos sistemática la vasta producción literaria argentina en torno a la carne a lo largo de los siglos XIX y XX.

Con este trasfondo, la literatura actual ingresa al corriente siglo transitando procesos complejos que lidian con los mencionados antecedentes de la tradición local tanto como con los inminentes peligros que acechan el horizonte latinoamericano en una época de planetariedad (Pratt 2022). Frente al agotamiento de prácticas y poéticas representacionales o alegóricas que no logran ya asumir la inconmensurabilidad de los males antropogénicos, dichas escrituras realizan un aporte crítico alternativo a la reflexión sobre crisis sistemáticas (migratorias, democráticas, ambientales) y actos de violencia extrema (xenofobia, odio de género, homicidios por narcotráfico y trata de personas) que, en la estela de la desigualdad estructural heredada del colonialismo y del fracaso de los proyectos emancipadores de la modernidad, marcan profundamente la vida cotidiana en el país y la región. En consonancia con este diagnóstico, y como alternativa a las dos vertientes identificadas, Giorgi (2014, 134, 138) invita a explorar una tercera vía. Se trata de “una dimensión que conjuga otra serie de problemas y de materiales en torno a las inscripciones de los mataderos en la cultura”, la cual se sustenta en “ficciones de desplazamiento, de movilidad” que “desde esa dislocación interrogan a la vez la tradición cultural y la potencialidad de nuevos sentidos”.

Este es el caso, a nuestro entender, de *Cadáver exquisito*, texto que irrumpe en el Antropoceno para acercarnos la historia de Marcos Tejo, un encargado de frigorífico atormentado por la reciente pérdida de su pequeño hijo y por el desasosiego que impone un sistema caníbal en el que la explotación de cuerpos y discursos se encuentra a la orden del día. La novela se divide en dos partes que presentan como hilo conductor los avatares personales y profesionales de Tejo. En la primera parte, el foco está puesto en la melancolía del protagonista por el mundo perdido, incluyendo el sacrificio de sus perros, la muerte de su primogénito, la enfermedad degenerativa de su padre y la separación de su esposa Cecilia, todo ello enmarcado por el colapso del orden social moderno y la imposición de normas antropofágicas de convivencia que Tejo sufre en carne propia por su actividad laboral. En la segunda parte, el eje es el cambio que se produce ante la llegada a la vida de Tejo de una *hembra* —tal el nombre oficial para designar al ganado humano femenino— que recibe como regalo y a quien decide conservar, educar y bautizar como Jazmín y con la que incluso mantiene una relación sexo-afectiva a pesar de la ilegalidad que esta y las

anteriores prácticas conllevan.⁴ En consonancia y diálogo con estos aspectos argumentales, la novela plantea una dislocada relación entre carne y lenguaje urdida por un tejido textual cuyas operaciones conceptuales y formales proponemos comenzar a desentramar.

Textualidades cadavéricas

El polisémico y sugestivo título de la novela de Bazterrica es un buen punto de partida para comenzar a pensar en las relaciones aludidas. En primer lugar, *Cadáver exquisito* escenifica el consumo de carne humana que traza un contrapunto tanato-erótico entre el sustantivo que alude al cuerpo muerto y el adjetivo que señala su ingesta por placer y elección más que por necesidad. Esta práctica se encuentra regulada en la novela por una alianza estatal-corporativa que incluye el aparato de control gubernamental —manifestado en figuras como la de los inspectores municipales de la Subsecretaría de Control de Cabezas Domésticas (capítulo 7, parte 2)—; el circuito de la industria cárnica —cuyo epicentro se halla en los mataderos, pero que se extiende a otros ámbitos como el coto de caza de Urlet (capítulos 4–5, parte 1)— y la complicidad de los medios de comunicación —que, como se observa al comienzo de la novela (capítulo 1, parte 1), operan en las sombras imponiendo y naturalizando “el discurso oficial. Las palabras con el peso necesario para modelarnos, para suprimir cualquier cuestionamiento” (Bazterrica 2017, 17).

En segundo término, *cadáver exquisito* es el nombre que recibe un juego que los sobrinos del protagonista llevan a cabo durante un almuerzo con su tío (Bazterrica 2017, 119–120). A pesar de encontrarse prohibido por el gobierno debido a su potencial de incitar la antropofagia fuera de los límites establecidos, este pasatiempo, que consiste en imaginar el sabor de otras personas, circula y prolifera, según Marisa, la hermana de Tejo, “en las redes y los grupitos virtuales” (120). Se trata, por tanto, de una práctica que deja entrever, en medio de la ubicuidad del sistema caníbal, la verdadera precariedad de “un mundo pequeño, controlado, lleno de fisuras. Un mundo que puede fracturarse con una palabra inadecuada” (24).

Estas dos interpretaciones, ligadas de manera directa al mundo configurado por la novela, confluyen en un tercer sentido que actúa como sostén y enlace entre ellas. Nos referimos al método creado por los surrealistas franceses en el siglo XX, cuya versión más común congrega a un grupo de personas para producir una obra colectiva formada a partir de la acumulación de aportes (palabras, dibujos) de distintos participantes, quienes pueden ver solo la contribución del miembro inmediatamente anterior. La referencia a este experimento artístico —que, según el mito popular, debe su nombre al enunciado obtenido la primera vez que se lo llevó a cabo: “Le cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau”, o “el cadáver exquisito beberá el vino nuevo”— demuestra el foco de Bazterrica en las posibilidades azarosas y lúdicas del lenguaje: su dinamismo, capacidad de apertura y multiplicidad.

En diálogo con estas interpretaciones, la figura del cadáver exquisito es también retomada por la pensadora mexicana Cristina Rivera Garza para advertir acerca de la relación entre los códigos, protocolos conceptuales y prácticas discursivas que evocan la lógica de este experimento vanguardista y aquello que la autora denomina “cadáveres textuales” de la necropolítica actual; es decir, escrituras cuya vitalidad proviene, paradójicamente, de la mortandad y sus restos. En este sentido, consideramos que la novela de Bazterrica puede ser leída, al decir de Rivera Garza (2013, 33), como

⁴ En palabras de la propia Bazterrica, “Jazmín representa a todas esas mujeres silenciadas, pero también representa y pone en cuestionamiento la frontera borrosa entre ser un animal y una persona. Ella siempre va a ser algo intermedio entre un producto, un humano y una mascota” (Valcheff-García 2024, s.n.). Invitamos a profundizar las implicancias del estatuto “humanimal” de Jazmín y la compleja relación que Tejo establece con ella y otros personajes femeninos en los trabajos mencionados en la última sección de este artículo.

“necroescritura”: “producto de un mundo en mortandad horrrisona, dominado por Estados que han sustituido su ética de responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema, las necroescrituras también incorporan, no obstante, y acaso de manera central, prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas (...) que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes”.

Deudora de los conceptos de *horrorismo* (Cavarero 2009), *capitalismo gore* (Valencia 2010) y, fundamentalmente, *necropolítica* (Mbembe 2003, 2019), la noción de necroescritura es utilizada por Rivera Garza para aludir a producciones textuales contemporáneas que, surgidas en contextos de violencia exacerbada, crueldad generalizada e hiperconsumismo, albergan una potencia de cambio e intervención.⁵ En línea con este argumento, nos proponemos observar cómo *Cadáver exquisito* incorpora técnicas que exploran el ludismo del lenguaje y su capacidad para convocar retazos de cuerpos y discursos cuyas tensiones internas contienen el germen de una intervención crítica.⁶

Aunque un primer acercamiento a *Cadáver exquisito* parece sugerir la configuración de un entramado narrativo compacto y sin mayores fisuras, la lectura atenta y detenida de sus parámetros compositivos permite apreciar una operatoria general que marca la apuesta por un discurso agrietado y no totalizante. En este sentido, la obra se presenta como un encadenamiento de secuencias (des)hilvanadas por numerosas analepsis desprendidas del eje narrativo principal y enmarcadas, a su vez, por un comienzo *in medias res* y por un final que, lejos de generar un efecto de resolución, favorece la persistente apertura de interrogantes. Asimismo, la novela no se construye a partir de descripciones omniscientes, o de un delineamiento detallado de lo que Nancy Fraser (2022) llamaría un “capitalismo canbal”; en cambio, el contexto macro aparece introducido de manera dosificada y a partir de escenas autónomas —enlazadas por la presencia de Tejo— que revelan una galería de personajes cómplices y aliados al sistema en sus respectivos ámbitos de acción.

En efecto, la carnicería de Spanel, el frigorífico de Krieg, el laboratorio de la Dra. Valka, el coto de caza de Urlet y la casa de Marisa Tejo conforman un montaje de escenarios que revelan paulatinamente distintos elementos, fases y estadios del circuito de la carne. El recorrido por estos ámbitos se produce mediante una sucesión de escenas que describen los pormenores de las prácticas de consumo, procesamiento industrial y aprovechamiento extremo de la carne, dando cuenta del modo en que la lógica extractivista es llevada al paroxismo al multiplicar los productos y usos derivados de una mercantilización salvaje de cuerpos tanto dentro como fuera de los límites de lo legal.⁷ Dichas prácticas van desde la tradicional venta de cortes cárnicos para consumo (Spanel); pasando por la comercialización de bebés, mujeres embarazadas y PGP (humanos de la Primera Generación Pura)

⁵ El aporte de Cavarero, proveniente del ámbito de la teoría feminista y la filosofía política, reconoce de manera temprana la obsolescencia del lenguaje convencional para nombrar formas específicas de violencia contemporánea que llevan al límite todo paradigma de interpretación moderno. El volumen de Valencia, por su parte, pone el foco en las implicancias éticas y sociales del fenómeno de espectacularización de la violencia extrema sobre los cuerpos y la explotación económica y simbólica de este fenómeno por parte del capitalismo contemporáneo para generar riqueza y poder. Por último, la contribución de Mbembe identifica los modos en que las distintas formas de poder soberano contemporáneo, enraizadas en prácticas coloniales, son ejercidas mediante la capacidad de decidir sobre la vida y la muerte de los sujetos.

⁶ Remitimos al siguiente pasaje en el que Rivera Garza (2013, 36–37) da cuenta de este recorrido conceptual: “toda genealogía de los cadáveres textuales de la necroescritura debe detenerse, al menos, en dos estaciones: el cadáver exquisito con el que los surrealistas jugaron por allá de mediados de la década de 1920, y la muerte del autor que tanto Roland Barthes como Michel Foucault prescribieron a la literatura romántica (...) Ambas propuestas críticas (...) privilegian una producción escritural que, con base en un principio de ensamblaje, es a la vez anónima y colectiva, espontánea, cuando no automática y, de ser posible, lúdica. Acaso sea más que una coincidencia lúgubre que Nicanor Parra y Vicente Huidobro hayan llamado *quebrantahuesos* a lo que de otra manera se conocía como cadáveres exquisitos”.

⁷ Existe una relación estrecha entre esta “lógica extractivista” y el contexto artístico-literario Latinoamericano. Para un análisis situado del uso crítico del término *extractivismo* en la región, ver Fornoff (2023).

como carne *premium* o alimento especial, la extracción de restos biológicos como abono fertilizante, de pelo para fabricar pelucas, o de órganos para traficar en el mercado negro (Krieg); hasta la experimentación genética, la reproducción artificial asistida y los ensayos clínicos (Valka), pero también las prácticas de matanza por entretenimiento (Urlet) y para obtener estatus social (Marisa), entre otras.

En línea con lo propuesto por Rivera Garza, la novela forma parte, entonces, de un gesto crítico ligado a una serie de objetos culturales y literarios contemporáneos que resemantizan la dimensión simbólica y la función proyectiva de la figura del cadáver, conectándola con el exceso, la exposición y la incontinenia cárnica. Giorgi lo plantea en los siguientes términos:

se trata de trabajar la materialidad de los restos corporales como terreno de contestación de los regímenes que los marcan (...) Aquí el cadáver o el resto orgánico resiste, permanece, insiste y se obstina (...) En todos estos casos hay un gesto bastante explícito: el de la negativa a representar el cadáver, a volverlo artefacto simbólico, a hacer que el signo lo perpetúe al precio de su ausencia; se trata, al contrario, de poner la materialidad del cadáver en el artefacto, de hacer que el cadáver se presente, se vuelva presencia, tacto en el sentido de Nancy –y en todo caso, que el resto orgánico se vuelva el signo de su propia ausencia–. Crisis de la mediación, de la simbolización: la representación arrastra, digamos, los restos de aquello que representa, los vuelve inmediatos, instaura una continuidad indicial en la que no hay recuperación simbólica, alegórica, del sentido como significación sino al contrario, un trabajo sobre el sentido como relación y como exposición real e inmediata. (Giorgi 2014, 203–204, énfasis original)

En consonancia con estas observaciones, consideramos que *Cadáver exquisito* pone a funcionar estrategias indiciales a través de un lenguaje que intercepta las mecánicas discursivas y los modos de existencia de un neoliberalismo exacerbado cuyo fin último es la comodificación de todos los aspectos de la vida. Estos restos corporales y lingüísticos se transforman, entonces, en un modo de interpelar e interrumpir el orden simbólico-alegórico neoliberal para interrogar las formas en que “entre el cuerpo y la cosa, y entre modos diversos de inscripción y de significación, se juega (...) un horizonte de politización específico” (Giorgi 2014, 204, énfasis original).

En efecto, la (re)configuración del cadáver textual, del cadáver exquisito como artefacto de imaginación estético-política contemporáneo, implica una tensión entre inminencia e inmanencia; entre el cuestionamiento a la dimensión representacional del símbolo y la amenaza de captura por parte de fuerzas de necroempoderamiento (Valencia 2010). En esa tensión escritural —que supone, además, una simultánea apropiación y expropiación de los mecanismos experimentales de las vanguardias históricas y su refuncionalización política en las neovanguardias latinoamericanas de los 60 y 70—, *Cadáver exquisito* tantea los límites y posibilidades de su propia potencia como singular dispositivo de intervención no ya del “arte por el arte”, o de un “arte vitalista”, sino de una *tanatopolítica* en la que “reaparece el cuerpo deshumanizado, informe, como despojo” (Giorgi 2014, 253).⁸ De este modo, y como veremos a continuación, la novela se transforma en terreno fértil para el despliegue de materialidades cárnica y enunciativas que dan lugar a una suerte de resemantización del *collage* verbal (Yurkiévich 1996, 335), cuya apuesta por la circulación de intensidades y apertura de sentidos contribuye —más allá de una mera reescritura del

⁸ Vale precisar que, según Giorgi (2014, 200), “la tanatopolítica es, podría decirse, la producción, a escala masiva, de *cuerpos sin persona* y de *personas sin cuerpo*, magnificando, desde el espejo de la muerte, las líneas de división, jerarquía y dominación entre ‘personas’ y ‘no personas’ que atraviesan una sociedad dada”.

canon cadavérico— a un reordenamiento textual y sensible de las relaciones entre carne y palabra.⁹

Grafiti y anarquismo

Una escena clave de la novela, que habita los términos de la interpretación propuesta en la sección anterior, aparece en el capítulo 21 (parte 1) durante una de las visitas periódicas de Tejo al zoológico de la ciudad, abandonado tras la matanza de animales llevada a cabo en el período conocido como “la Transición”.¹⁰ Allí, el protagonista encuentra un lugar de refugio suspendido en el tiempo, tan dentro como fuera del mundo cotidiano y de sus labores como encargado de frigorífico. Es, además, un sitio que posee una profunda carga afectiva para el personaje, debido a que su padre, aquejado ahora por la senilidad y confinado a un hogar de ancianos, solía llevarlo allí con frecuencia cuando él era pequeño.

Mientras recorre las ruinas pobladas de objetos olvidados y carteles desgastados, Tejo se topa con una pared intervenida que lo interpela:

Se queda mirando los grafitis y dibujos. Hay uno que le llama la atención. Dibujaron una máscara, con bastante habilidad. Parece una máscara veneciana. Al costado escribieron en letras grandes y negras: “La máscara de la aparente tranquilidad, de la placidez mundana, de la alegría pequeña y brillante de no saber cuándo esto que llamo piel va a ser desgajada, esto que llamo boca va a perder la carne que la rodea, esto que llamo ojos se va a topar con el silencio negro de un cuchillo”. No está firmado. Nadie lo borró ni dibujó encima, pero alrededor escribieron e hicieron dibujos. Lee algunas de las frases: “mercado negro”, “desgajame esta”, “carne con nombre y apellido, ¡la más rica!”, “alegría? pequeña y brillante? en serio? LOL!”, “qué lindo poema!!”, “después del toque de queda te podemos comer”, “este mundo es una mierda”, “YOLO”, “Ah, come de mí, come de mi carne / Ah, entre caníbales / Ah, tomate el tiempo en / desmenuzarme / Ah, entre caníbales/ Soda Stereo por siempre jamás”. (Bazterrica 2017, 131–132)

Esta yuxtaposición de escrituras anónimas pone en pleno funcionamiento la lógica del cadáver exquisito. En ella se manifiestan a destiempo voces disonantes e ignotas, discursos desjerarquizados que entran en relación azarosa enfrentando el mecanicismo uniformizante del sistema caníbal tanto desde su contenido temático como en la tesitura de un lenguaje con distintas materialidades, tonalidades y registros.

El enunciado que da comienzo a esta intervención muralística toma como inspiración el dibujo inicial de la máscara para aludir poéticamente a la hipocresía de un contexto en el

⁹ En efecto, la novela parece imbricarse con la línea de lo que Saúl Yurkievich observa como una tendencia de la neovanguardia a la desinstitucionalización y politización del arte. La lógica conceptual y procedimental de este fenómeno, incluyendo el tensionamiento de la dimensión simbólica del lenguaje y su encabalgamiento con la experiencia vital, resuena en la escritura de Bazterrica, algunos de cuyos trazos podrían conectar con reflexiones como la siguiente: “el arte del collage resulta (...) el recurso más adecuado para figurar la bullente disparidad de nuestras realidades: la coexistencia de las desigualdades flagrantes, los antagonismos coetáneos, los explosivos contrastes. El collage es la combinatoria que permite movilizar activamente la móvil y heterogénea multiplicidad de lo real” (Yurkievich 1996, 336).

¹⁰ Aunque resulta inevitable hallar en este término un eco de las transiciones democráticas atravesadas por aquellos países latinoamericanos sometidos al flagelo de dictaduras cívico-militares durante el siglo XX, nuestra lectura intenta superar esta relación isomórfica siguiendo una lógica alternativa que puede resumirse en lo manifestado por la propia voz narradora: “transición es una palabra que no evidencia cuán corto y despiadado fue el proceso. Una palabra que resume y cataloga un hecho inconmensurable” (Bazterrica 2017, 16). Proponemos, así, leer la novela como parte de una intrincada red de relaciones posibles entre el sentido histórico-político y los sentidos creativos que evoca el término *transición*, evitando colocar ambas instancias en condición de paridad.

que la vida ha sido llevada al límite de la fragilidad con acuerdo y complicidad de la humanidad en su conjunto. La amenaza cotidiana y siempre latente sobre el cuerpo y su potencial devenir objeto de consumo son condensados en esta suerte de fraseo poético que evoca imágenes vinculadas al despojeamiento, el corte y la amputación de órganos, prácticas en las que se sostiene el nuevo contrato social caníbal. Asimismo, las frases que replican y rodean a esta escritura inicial abren distintas perspectivas: la denuncia (“mercado negro”), la reapropiación irreverente (“desgajame esta”), el acuerdo con una antropofagia totalitaria y desregulada que incita a desobedecer el mandato de no comer *personas* (“carne con nombre y apellido, ¡la más rica!”), la réplica burlona y sarcástica (“alegría? pequeña y brillante? en serio? LOL!”), el comentario elogioso (“qué lindo poema!”), la amenaza directa (“después del toque de queda te podemos comer”), la disconformidad y el nihilismo generalizado (“este mundo es una mierda”), el *carpe diem* actualizado a una cotidianeidad marcada por la inminencia de la muerte (“YOLO”) y la nostalgia por un pasado perdido evocado en los versos de la canción “Entre caníbales” (1990), del conjunto de *rock* argentino Soda Stereo.

Como profundizaremos en la próxima sección, este lenguaje grafitero se presenta al modo de un montaje discursivo cuya ejecución dinamiza, expande y multiplica los sentidos por contraposición a un uso mecanicista, totalizante y cerrado sobre sí mismo del lenguaje que impone la uniformización, la instrumentalización y el automatismo sobre las acciones y los discursos. Al mismo tiempo, y mientras que se erige como archivo oculto “fuera del ojo rector del capital” (Rivera Garza 2013, 44), este compendio de *restos*, cuyo soporte en la pared de un zoológico abandonado resulta tan precario como la naturaleza espontánea de su origen, no deja de ser acechado por la lógica capitalista y sus políticas de control. Se da lugar, entonces, a un plural enjambre de voces que incluye tanto a quienes critican al sistema caníbal (ya sea por considerarlo “inhumano” o, por el contrario, todavía demasiado restrictivo) como a quienes lo apoyan y pretenden acallar o invalidar posibles disidencias.

En este escenario, las tensiones irresueltas plasmadas en el grafiti muestran una sintonía con las reflexiones acerca del archivo que Rivera Garza retoma en su lectura de Jacques Derrida. En *Mal de archivo* (1997), el pensador franco-argelino interpreta esta noción como constitutivamente paradójica y atravesada por el signo de la ambivalencia. Todo archivo, sugiere Derrida, se encuentra ligado a un principio de conservación que implica un gesto de consignación, acumulación y reproducción (pulsión de archivo) acechado en su propio seno por una amenaza de destrucción, selección, borramiento y pérdida (pulsión de muerte). La archivación, por tanto, se presenta como huella de un movimiento paradójico que borra su propia inscripción, gesto de violencia fundante vinculado a lo que Derrida identifica como la condición *autoimmune* del archivo, una suerte de *pharmakon* (remedio y veneno) que opera como protección intrínseca en la cual reside una latente amenaza.

Según esta lógica, las pintadas en las paredes del zoológico pueden ser pensadas como huella “anárquica, anarcónica (...) *anarchivística*” (Derrida 1997, 18, énfasis original), es decir, como falla constitutiva del archivo, o incluso como resto anarqueológico (Graff Zivin 2020) de un lenguaje profano cuya potencia radica en su (des)inscripción.¹¹ La escena se transforma, así, al decir de Rivera Garza, en “un archivo capaz de encarnar el material humano que guarda en sí. No el archivo del realismo decimonónico o periodístico, que

¹¹ Retomando el planteo de Giorgi acerca del cadáver como instancia de presencialidad y *tacto* en el sentido de Juan-Luc Nancy (2010, 51), puede resultar pertinente hablar también de una *excripción* que “se produce en el juego de un espaciamento in-significante: el que desliga las palabras de su sentido, y no deja de hacerlo, y que las abandona a su extensión. Una palabra, en cuanto que no es absorbida sin que quede nada en un sentido, *queda* esencialmente extendida *entre* las demás palabras, estirándose para tocarlas, sin alcanzarlas, no obstante” (énfasis original).

pretendía dar cuenta de *lo que pasó realmente*, sino el archivo del realismo extremo que ocurre cuando el peligro del presente lo ampara con la luz de velas titubeantes o con rayos del todo efímeros” (Rivera Garza 2013, 103, énfasis original). En efecto, este grafiti de frases y palabras dispersas, que se extienden para lograr un contacto siempre parcial o infructuoso con su(s) referente(s), puede ser leído como resabio de una memoria colectiva persistente y resistente que, por su carácter inherentemente autoinmunitario, se encuentra siempre amenazada en su propio seno por las regulaciones y prácticas deshumanizantes impuestas desde la alianza gubernamental-corporativista.

En este sentido, resulta elocuente el gesto de que, como subraya la voz narradora, nadie haya borrado el texto inicial del grafiti de la máscara, algo que sí sucede en otra de las paredes con las que Tejo se topa: “alguien escribió ‘extraño a los animales’ con letra contenida y pequeña. Otro lo tachó y anotó ‘Ojalá te mueras por imbécil’” (Bazterrica 2017, 127). En palabras de Derrida, estas trazas muestran la existencia de una pulsión que “trabaja *para destruir el archivo: con la condición de borrar*, mas también *con el fin de borrar* sus ‘propias’ huellas —que, por tanto, no pueden ser propiamente llamadas ‘propias’” (Derrida 1997, 18, énfasis original). Tal *desapropiación* —término utilizado por Rivera Garza para referir a la dimensión comunal/colectiva de ciertos procesos escriturales contemporáneos que permean los tejidos textuales y sus mecanismos de apertura discursiva y conceptual— convive con, y encuentra su contracara en, la supervivencia de la frase poética en torno al dibujo de la máscara, así como en su capacidad de engendrar un plural coro de respuestas. En efecto, este ensamble de voces anónimas superpuestas habita las contradicciones del archivo no solo sin resolverlas, sino llevándolas al límite de la aporía mediante la proliferación del potencial creativo del lenguaje.

Una apuesta por el necromontaje

Intuía, sin saberlo con certeza,
que esas palabras se estaban por quebrar,
que las sostenía un hilo muy fino y transparente.
Agustina Bazterrica, Cadáver exquisito

A partir de lo expuesto, proponemos leer la escena del zoológico como paradigmática del resto de la novela. Las formas de la traza y el ensamblaje que allí se manifiestan parecen funcionar como parangón de la propia obra, en la que diversas operaciones textuales dan cuenta de una tensión latente, una desarticulación inherente entre carne y palabra. De este modo, Bazterrica emplea principios técnicos y conceptuales del cadáver exquisito como el ludismo, la desautomatización y el *collage* para desplegar estrategias narrativas que, más allá de las manifestadas conexiones con el experimento vanguardista, proponemos remitir al diálogo que Rivera Garza (2013, 77) establece con Walter Benjamin (2004b, 460) cuando llama a implementar “la cita antitextual. La cita fuera del texto”, en cuyo núcleo resuena el benjaminiano “arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel”.

Tal apuesta por el montaje como una suerte de método crítico no sistemático (Levin 2019) emerge en dos de las obras seminales de Benjamin (2004a, 52; 2004b, 462–463): *El autor como productor*, donde pone énfasis en la idea de que “el elemento montado interrumpe el conjunto en que ha sido montado”, y en el inconcluso “Convolutio N” de su *Libro de los Pasajes*, donde hace referencia al “montaje literario” como acción que permite “levantar las grandes construcciones con los *elementos constructivos más pequeños*, confeccionados con un *perfil neto y cortante*. Descubrir entonces en el análisis del *pequeño momento singular*, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo

histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. *Desechos de la historia*” (énfasis añadido).

Este conjunto de observaciones, un ensamblado de enunciados que enfatizan y articulan en su propio devenir el carácter disruptivo del montaje, busca asaltar el registro hegemónico y uniformizante de las prácticas discursivas positivistas, historicistas y monumentalizantes para favorecer, en su lugar, el despliegue de un pensamiento dialéctico. Los énfasis de Benjamin en lo que “interrumpe”, los “elementos constructivos pequeños” y los “desechos de la historia” que buscan “romper con el naturalismo histórico vulgar” sin duda resuenan en la escritura de Bazterrica y su apuesta por estrategias de continuidad/discontinuidad narrativa en la intersección de dos gestos complementarios, la pluralidad discursiva y la singularidad estética, dando lugar a una textualidad híbrida y dislocada. En consonancia con los sentidos paradójicos del montaje en Benjamin, sostenemos que *Cadáver exquisito* recurre a esta técnica como *procedimiento* que disrumpe y desarticula el flujo automático del devenir textual —y, con ello, de los procedimientos mecanicistas del capitalismo—, pero también como *principio* de escritura que trama y desentrama sentidos para desajustar las expectativas interpretativas del lector —funcionando, así, como antídoto parcial ante los principios extractivistas del neoliberalismo).¹²

En este sentido, la novela se propone como un montaje de *usos del cuerpo* hilvanados por *usos del lenguaje* que habitan y asaltan la continuidad teleológica del tiempo muerto, automatizado y productivista del capitalismo neoliberal. Como sugiere Rivera Garza (2013, 176), parafraseando las reflexiones de Benjamin en la sección XIV de sus *Tesis sobre el concepto de historia*, “en oposición al tiempo vacío y homogéneo de la ideología dominante, se encuentra el tiempo-ahora, un tiempo pleno que hace saltar, a través del momento de peligro que es toda cita, el *continuum* de la historia”. Retomando nuestras observaciones previas acerca del cadáver exquisito —y su relación con los ejes de la necroescritura, el archivo y el montaje— sugerimos que la novela de Bazterrica emplea estrategias textuales de extrañamiento, desocultamiento y desfamiliarización —de raigambre brechtiana, como hace notar el propio Benjamin— para dar lugar a imaginarios creativos surgidos tanto en como *en contra* de contextos de violencia extrema.

Para ello, analizaremos lo que proponemos llamar cuatro formas del necromontaje en *Cadáver exquisito*, todas ellas sostenidas por la elección de una voz narrativa equiscente, es decir, que acompaña fijamente el punto de vista del protagonista, alternando entre alejamiento y cercanía, hechos y percepciones, observaciones descriptivas y juicios de valor. El primer ejemplo elocuente son aquellas zonas de la obra en las que se observa un uso performativo del lenguaje, es decir, en las que la palabra efectivamente hace lo que dice y dice lo que hace. En este sentido, las líneas que dan comienzo a la novela son particularmente expresivas: “Media res. Aturdidor. Línea de sacrificio. Baño de aspersión. Estas palabras aparecen en su cabeza y lo golpean. Lo destrozan” (Bazterrica 2017, 15). Además de evocar el doble sentido de la palabra compuesta “media res” —expresión que evoca un tipo de corte de carne, pero también la técnica literaria de comenzar la narración en medio de la historia—, la enumeración inicial efectúa su dimensión semántica en el devenir de un ritmo entrecortado y trunco de palabras que martillan y destruyen. Aquí, el incommensurable abismo entre lenguaje y cuerpo queda escenificado en la discontinuidad

¹² Esta lectura se inspira en las observaciones de Levin (2019, 148), quien señala que el montaje en Benjamin “oscillates between two apparently oppositional meanings. On one hand, the *procedure* of montage [*das Verfahren der Montage*] in *The Author as Producer* focuses on montage as a method which interrupts dramatic action. On the other hand, the *principle* of montage [*das Prinzip der Montage*] in the *Passagen-Werk* describes montage as a philosophical principle of construction [*Konstruktion*]. Both as procedure and as principle, montage may be defined as a dual-staged process including either interruption followed by arrangement, or destruction followed by construction” (énfasis original).

de los términos; en las tajantes y sucesivas pausas reguladas por unos signos de puntuación que, escandiendo los enunciados, anticipan la seca y cortante ejecución de un descuartizamiento.

Tanto en el plano lingüístico como en el del lenguaje visual, este fragmento de apertura funciona como prolepsis de muchas de las escenas centrales ambientadas en el frigorífico donde trabaja Tejo. En ellas, se ilustra sistemáticamente la distribución de tareas en el circuito de procesamiento de carne, así como los métodos para su clasificación: “un operario agarra la cabeza y la lleva a otra mesa donde le saca los ojos, que coloca sobre una bandeja con un cartel que dice ‘Ojos’. Le abre la boca y le corta la lengua y la deposita en una bandeja con un cartel que dice ‘Lenguas’. Le corta las orejas y las pone en una bandeja con un cartel que dice ‘Orejas’” (Bazterrica 2017, 85).

En este caso, el encadenamiento de enunciados evoca la mecanicidad en el tratamiento industrial de las distintas partes del cuerpo carneado. El flujo de la cadena discursiva remeda, en parte, el circuito de la cadena de montaje, pero mediante un uso expresivo e intermitente del lenguaje que excede la mera sucesión automatizada. Dicho gesto es apreciable en el modo en que la secuencia de paralelismos sintácticos habita la repetición de una diferencia, dando lugar a una *réplica* en su sentido más ambiguo, es decir, como encabalgamiento entre la *reproducción* y la *contestación*. En este caso, la potencia significativa se halla en el punto de contacto entre dos actos de violencia material y simbólica: la ejecución del descuartizamiento y el ejercicio de una gramática alterada; es decir, un procedimiento en el que carne y lenguaje se desdoblan.

En un sentido similar operan algunas de las secuencias que narran otros pormenores de la producción carnícera: “Los empleados las revisan, limpian, destapan, desarman, califican, cortan, calibran y guardan. Ellos ven cómo los operarios levantan las tripas y las cubren con capas de sal para guardarlas en cajones. Ven cómo desorillan la grasa mesentérica. Ven cómo inyectan aire comprimido en las tripas para revisar que no haya pinchaduras. Ven cómo lavan los estómagos y los cortan para que salga un contenido amorfo, entre marrón y verde, que es desechado” (Bazterrica 2017, 87).

La frenética enumeración inicial del párrafo evoca una crudeza visual tan enunciada como trazada por el propio lenguaje. El despliegue de verbos semánticamente vinculados a operaciones del circuito de la carne y la repetición anafórica del sintagma “ven cómo” instauran una singularidad rítmica que llama la atención al desencajar el flujo de la escritura, tramando, así, una interrupción contraintuitiva de la producción seriada que oscila entre la acumulación y la multiplicación de sentidos.

Este fragmento y los anteriores dan cuenta de la crueldad involucrada en los procesos de explotación y descarte; una violencia ejercida sobre los cuerpos y las palabras que se manifiesta de manera brutal en la acción de cortar las cuerdas vocales de las *cabezas* —tal el nombre que reciben los cuerpos de consumo—, privándolas de habla: “Egmont le pregunta si hablan. Dice que le llama la atención tanto silencio. El Gringo le contesta que desde chiquitos los aíslan en incubadoras y después en jaulas. Que les sacan las cuerdas vocales y así los pueden controlar más. Nadie quiere que hablen porque la carne no habla” (Bazterrica 2017, 23). Estos cuerpos mudos, reducidos a carne desprovista de verbo, son recuperados por una escritura que sutura precariamente la incommensurabilidad de cuerpos y lenguajes asumidos como meros bienes de intercambio y consumo.¹³

¹³ La privación del habla de las cabezas complejiza la distinción entre humano y animal, trazando un posible diálogo con la propuesta de Jean-Luc Nancy (2021, 54–55) acerca del vínculo entre voz y palabra: “la dehiscencia consiste, precisamente, en separar una sección estrictamente sonora (fónica) y una sección significante (lógica), teniendo esta última la propiedad de no estar constituida, como acabamos de decir, más que por sus relaciones internas. Lo fónico y lo lógico se separan como dos caras de la resonancia; como dos caras que, además, remiten una a la otra desde el instante en que se separan para formar la animalidad específica del animal humano (...) La dehiscencia entre el orden simbólico y el orden sensorial (o, si se prefiere, perceptivo, intuitivo, afectivo) no es

Dicha operación puede observarse en una segunda estrategia montajística que consiste en la puesta en escena de un lenguaje corporizado, una animización de las palabras que desafía toda imposición instrumental al convertirse en “restos que hablan”. Retomando nuevamente a Rivera Garza (2013, 35), “en tiempos de un neoliberalismo exacerbado, en los que la ley de la ganancia a toda costa ha creado condiciones de horrorismo extremo, el cuerpo textual se ha vuelto, como tantos otros organismos que alguna vez tuvieron vida, un cadáver textual”. No obstante, lejos de suponer una aceptación neutral del contexto neoliberal en el que se inscriben, producciones textuales como *Cadáver exquisito* trabajan críticamente con, y en contra de, “la expresión misma; en la irreductible materialidad de la escritura” (Rivera Garza 2013, 32). En este sentido parecen funcionar los enunciados dispersos a lo largo de la novela en los que la voz narradora, acompañando la perspectiva de Tejo, atribuye a las palabras potencial sensorial, caracteres físicos y acciones concretas: “las palabras de la hermana tienen olor a humedad detenida, a encierro, a frío compacto” (Bazterrica 2017, 114); “las palabras de Spanel se le clavan en el cerebro. Son palabras heladas, punzantes” (50); “las palabras de Cecilia tienen agujeros negros, se tragan a sí mismas” (62).

En estos fragmentos, el lenguaje escenifica retóricamente lo ominoso del sistema caníbal bajo las imágenes estáticas de la humedad y el frío de las palabras de Marisa, que transportan al frigorífico; las palabras incisivas de Spanel, que remiten al filo de los instrumentos de carneado; y los agujeros negros de las palabras de Cecilia que, en su tendencia a la autofagia, condensan el infinito potencial devorador del sistema caníbal. En una sociedad donde “ya no hay más funerales. Es muy difícil controlar que el cuerpo no sea desenterrado y comido” (Bazterrica 2017, 63), estos enunciados ponen a funcionar la escritura como espacio de precaria sutura de duelos interrumpidos, incluyendo el del protagonista, quien se encuentra atravesado por una melancolía ligada a múltiples pérdidas (mascotas, padre, hijo, pareja, el mundo conocido). En este sentido, *Cadáver exquisito* insiste en dotar al lenguaje de una carga significativa asociada a heridas abiertas y contradicciones no resueltas, ya sea por medio de lo que para Tejo son “palabras que le golpean el cerebro, se acumulan, lo vulneran” (25) o bajo la amenaza latente de que, en cualquier momento, “todas esas palabras pueden cubrirlo, hasta sofocarlo” (31).¹⁴

En sintonía con este análisis, y como tercera variante de las estrategias de montaje literario en la novela, vale la pena mencionar la repetición de la expresión “las palabras . . . [son] como . . .”, cuya presencia intermitente a lo largo del texto mantiene siempre latentes las tensiones sobre las que se erige *Cadáver exquisito*. En uno de los encuentros de Marcos Tejo con Marisa Tejo, la voz narradora apunta que “las palabras de su hermana son como cajas llenas de papeles en blanco” (Bazterrica 2017, 110), para luego señalar que “las palabras de su hermana se acumulan unas sobre otras como archivos que sostienen archivos que están dentro de archivos” (111), a lo que se suma, más adelante, una tercera observación: “las palabras de la hermana son como hojas secas apiladas en un rincón, pudriéndose” (122). En estas frases, las caracterizaciones que acompañan la expresión

ciertamente una disociación. Más bien lo que hace es introducir intercambios extremadamente complejos entre las dos partes o las dos caras de aquello que se divide”.

¹⁴ Invitamos a profundizar esta interpretación en la lectura que Giorgi (2014, 197–198) hace acerca de las implicancias simbólicas del rito funerario: “En su estudio sobre los espacios de inscripción de la muerte, Harrison insiste en esta *imagen* del muerto, que es fundamentalmente la ‘persona’ en el sentido jurídico y teatral del término, por oposición a la materialidad del cadáver: el rito funerario encuentra imagen y cadáver todavía juntos, y lo que hace es, según Harrison, distinguirlos y separarlos, para reenviarlos a temporalidades específicas: entrega el cadáver a los procesos naturales y biológicos, e inicia el proceso de construcción de la *imago* en la memoria de los sobrevivientes (...) Creo que si la biopolítica —y su reverso sistemático y complementario, la ‘tanatopolítica’— ha tenido un efecto perdurable es el de dislocar radicalmente esta noción del ritual fúnebre como distribución entre lo natural y lo social, entre lo biológico y lo cultural, entre el tiempo del cuerpo y el tiempo de la persona —entre el cuerpo muerto y la vida o la sobrevida de la persona”.

aludida (“las palabras... [son] como...”) remiten, por desplazamiento metonímico y resistiendo la metaforización, a la lógica de la acumulación, el exceso y el desecho como sustratos profundos de esta sociedad deshumanizada.

En efecto, la compulsión por el silencio, el acopio y el descarte, vehiculizada por las imágenes de los papeles vacíos, archivos superpuestos y hojas descompuestas, escenifica la insuficiencia del lenguaje para *comunicar* la incommensurabilidad de la experiencia antropofágica. En este sentido, la recuperación —en sí misma dispersa y fragmentaria— de un campo semántico ligado al soporte escrito (papeles, archivos, hojas) para aludir a la fallida relación entre Marcos y Marisa Tejo, supone el efectivo *registro* del fracaso del contrato social moderno y su reemplazo por un contrato caníbal. La total corrosión de los lazos familiares actúa, entonces, como sinécdoque de una precaria legalidad antropofágica regulada por *necrografías* (Rivera Garza 2013, 47) que constituyen “palabras como bosques de árboles quebrados y tornados silenciosos” (Bazterrica 2017, 119).

Así, *Cadáver exquisito* insiste en señalar los resquebrajamientos de un mundo en el que coexisten lo manifiesto con lo latente, lo dicho y lo no-dicho en el seno de una estrategia vertebradora de supresión. Aparece, entonces, una cuarta forma de ensamblaje discursivo que exhibe una tensión entre la efectiva diseminación de eufemismos (censura) y los esporádicos y parciales juicios críticos de la voz narrativa (microrresistencia). Como deja en claro la novela, el ingreso del ser humano al circuito productivo y su conversión en bien de consumo motivan la prohibición de la palabra “canibalismo”, produciendo, a su vez, un desplazamiento en cuanto a qué cosas son consideradas tabú y qué o cómo se puede nombrar. Mientras que para referir al ganado humano se toma prestado de la jerga cárnica tradicional el término metonímico *cabeza*, las partes mutiladas del cuerpo comienzan a ser despojadas de sus nombres cotidianos y reemplazadas por términos perifrásticos y profilácticos:

Quando Spanel abrió la carnicería, imitaba los cortes vacunos tradicionales para que el cambio no fuese tan abrupto. Uno entraba y parecía que estaba en una carnicería de antaño. Con el tiempo fue mutando de manera gradual, pero persistente. Primero fueron las manos envasadas a un costado, disimuladas entre las milanesas a la provenzal, la colita de cuadril y los riñones. El envase tenía la etiqueta de carne especial y, en un apartado, la aclaración de extremidad superior evitando, estratégicamente, poner la palabra mano. Con el tiempo, agregó pies envasados que se presentaban sobre un colchón de lechugas con la etiqueta de extremidad inferior y, más adelante, una bandeja con lenguas, penes, narices, testículos con un cartel que decía “Delicias Spanel”. (Bazterrica 2017, 49)

Esta escena alusiva a los entretelones de la Transición, en la que se ilustra la puesta en práctica de lo que Flavia Rorai (2022, 8) denomina una “canibalización del lenguaje”, pone al descubierto las estrategias implementadas para torcer la palabra en la dirección que la economía política de la carne busca imponer.¹⁵ Al decir de Rivera Garza (2013, 41), “las habilidades lingüísticas se han convertido en un factor fundamental tanto en la producción de mercancías como en la forma en que estas adquieren valor”, aspecto que puede

¹⁵ Como mencionábamos en una nota previa, la carga significativa que resuena en la palabra “Transición” remite de modo oblicuo a los procesos de recuperación democrática posteriores a las dictaduras cívico-militares en América Latina. No obstante, las escasas y dispersas referencias al término en la novela trazan una línea borrosa en la que resuenan las coordenadas histórico-discursivas del fantasma de otra transición: la que articula una complicidad entre el Estado y los dispositivos necrológicos del neoliberalismo a partir de la emergencia de un lenguaje higienizado. En efecto, “transición” asume en la novela el lugar de “una palabra vacía” que, sin embargo, mantiene un grado de apertura y potencialidad dentro del paradigma caníbal: “cambio, transformación, giro: sinónimos que parece que significan lo mismo, pero la elección de cada uno de ellos habla de una manera singular de ver el mundo” (Bazterrica 2017, 16).

observarse en las prácticas de etiquetado y su preferencia por ambages tales como “carne especial”, “extremidad superior/inferior”, o “Delicias Spanel”. No obstante, estas fórmulas que pretenden borrar o al menos edulcorar el consumo de carne humana mediante un lenguaje esterilizado conviven con deslices ajenos a esos procedimientos encubridores legislados por el gobierno y las corporaciones.

Si en el fragmento anterior el narrador da cuenta de las tácticas de gradualidad, disimulo y rodeo puestas a operar en los rotulados asépticos de Spanel, en otras zonas de la novela, como cuando Tejo asiste a una cena en el coto de caza de Urlet, el tono cáustico de la enunciación se hace palpable: “los asistentes sirven una sopa de hinojos al anís y después una entrada de dedos en reducción de jerez y verduras confitadas. Pero no los llaman dedos. Les dicen *fresh fingers*, como si las palabras en inglés pudiesen resignificar el hecho de que se están comiendo los dedos de varios humanos que hace unas horas respiraban” (Bazterrica 2017, 176).

En esta oportunidad, los comentarios filtran de manera más clara la incomodidad de Tejo, personaje problemático que, a pesar de continuar activamente vinculado al sistema a través de su trabajo, ha elegido dejar de comer carne. Aparece, entonces, un costado crítico frente a la elusividad del lenguaje que se manifiesta en la intensidad de la voz narrativa: desde la irrupción intempestiva de la frase “pero no los llaman dedos” para señalar la disconformidad con el circunloquio anglosajón hasta la elección —el uso prohibido— del sustantivo “humanos” para referir a las “cabezas”. Resulta significativo, además, el empleo del término *humanos* en diálogo con el adjetivo “varios” y el verbo “respiraban”. Tanto la evocación de un colectivo de personas como de la acción puntual de respirar —que, remontada al *pneuma* griego, puede interpretarse como función espiritual exclusiva de la especie *homo*— plantean un claro contraste con un mundo en el que todo resabio de comunidad y creencias ético-religiosas —por lo tanto, de *humanidad*— parece haber colapsado, abriendo entonces una potencial fractura crítica dentro del individualismo caníbal.

Estas inflexiones del lenguaje reiteran una observación ya anunciada en las primeras páginas de la novela: “hay palabras que encubren el mundo. Hay palabras que son convenientes, higiénicas. Legales” (Bazterrica 2017, 15). Palabras que, como el mal de archivo derridiano, delimitan un léxico consignatario —“permitido” y “aceptado”— que, no obstante, porta la inocultable traza de la violencia que lo engendra. Plegados a estas circunstancias, tanto el lenguaje como las propias acciones de Marcos Tejo delinean un recorrido escarpado de contrapuntos que desemboca, finalmente, en un crudo desenlace. Un giro inesperado y brutal a cargo del protagonista y su exesposa que impacta por su contundencia y que busca marcar a fuego al lector imprimiendo en palabra y acto la violencia constitutiva de este archivo cárnico.

Cierre y aperturas

Ya sea como ensamblaje de escenas desmembradas, como inscripción en las paredes de un zoológico abandonado, o bajo la forma de procedimientos catacréticos manifestados en la función performativa del lenguaje, el desplazamiento metafórico-metonímico de las palabras y la tensión en el empleo de eufemismos, *Cadáver exquisito* problematiza, parafraseando a Rivera Garza, las huellas impresas por la cultura en los cadáveres textuales del semiocapitalismo. En dicho horizonte, la obra habita el neoliberalismo exacerbado, pero también constituye la base para su socavamiento en los cadáveres exquisitos del *collage* grafitero o en su propio necromontaje narrativo. La antropofagia organizada que habita la obra como forma extrema de deshumanización es desafiada, así, en el seno del propio sistema mediante una reapropiación disruptiva de los mecanismos reproductivos

que conforman su núcleo, dando lugar a una apuesta estético-política por la desautomatización.

En ese entramado se materializa lo que Rivera Garza (2013, 114, 233) denomina “un intercambio entre autores y grafías, sistemas de representación y márgenes” en el que reverberan distintos “procesos cotidianos de producción simbólica y material”, es decir, un aparato de citas que articulan creativa y disruptivamente prácticas sociales y discursivas en y ante un contexto de precarización extrema de la vida. Las estrategias abordadas a lo largo de este artículo dan cuenta de la delgada línea que conecta los tonos cínico y crítico en *Cadáver exquisito*, oscilando entre la persistencia y la resistencia a la lógica del sistema caníbal en la novela. Es por ello que, en palabras de Rivera Garza (2013, 43), “un análisis crítico de las condiciones actuales de producción textual no tiene por qué dejar pasar de largo su potencial libertario. Lejos de ser una mera herramienta de representación, el lenguaje se ha convertido, efectivamente, en la mayor fuente de acumulación capitalista (...) Pero el lenguaje no es una calle de un solo sentido”.

En efecto, la escritura es un dispositivo en torno al cual orbita el exceso neoliberal, pero también constituye la base para su contraofensiva plural; para las operatorias textuales que turban la cadena de montaje bajo la premisa de que todo archivo, como señala Derrida (1997, 98), “repite aquello mismo a lo que resiste o aquello de lo que hace su objeto”. En este sentido, Bazterrica se ubica en las entrañas del capitalismo neoliberal al tiempo que busca desmarcarse de sus vicios recorriendo discursos, eventos y prácticas que navegan las aporías de la escritura literaria como práctica anarquivística. Una vez más, resulta pertinente recurrir a Rivera Garza (2013, 100) para pensar en cómo

algunos escritores no sólo buscan aprovechar la anécdota interesante o anómala sino, sobre todo, la estructura porosa, incompleta, lagunar, frágil del archivo en la escritura (...). El archivo, así, no da pie a la novela; la novela, en cambio, aspira a encarnar las vicisitudes del sistema de registro mismo, eso a lo que Derrida llamaba con razón el momento político de la archivación como productor de acontecimientos. Lejos de ser el momento anterior a la novela, fungiendo como un aval didáctico o de prestigio de la misma, el archivo es, en estos trabajos de ficción (...), su presente o, como lo discute Piégay-Gros, su futuro anterior. (Énfasis añadido)

Siguiendo este argumento, la tensión entre montaje narrativo y cadena de montaje, entre el uso y el habitar del lenguaje y los cuerpos en el archivo textual que es *Cadáver exquisito*, coincide con dos ideas centrales propuestas por Derrida (1997, 20, 24): que “el archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo” y que “la archivización produce, tanto como registra, el acontecimiento”. Así, la novela de Bazterrica se constituye no como registro alegórico de lo real, sino como anarchivo que aloja y produce un sentido de porvenir en su contrapunto con voces y luchas históricas y contemporáneas.

Es así que la poética de Bazterrica parece hacerse eco de una poderosa frase de Benjamin (2004b, 462): “los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos”. En efecto, los despojos de textos y tradiciones que conviven en *Cadáver exquisito* marcan al mismo tiempo la *inserción en* y la *interrupción de* una genealogía literaria de la carne con la que dialogan numerosas producciones contemporáneas y su profusa indagación sobre figuras de la carne en el entramado necropolítico actual. Desde los carroñeros, una nueva clase social marginal y abyecta que se alimenta de restos de cabezas descartadas (Mercier y Saldías Rossel 2021), hasta Jazmín, personaje vinculado al debate sobre violencias especistas y de género (Boccuti 2024; Mercier 2024; Romano Hurtado 2024; Valcheff-García and Moya 2022), *Cadáver exquisito* pone en juego el potencial de materias y retazos significantes que permiten continuar abriendo horizontes de discusión. Con su obra, Bazterrica invita a confrontar críticamente el montaje necrográfico que a la vez engendra, integra y disputa

un archivo cárnico de complejas e irresueltas relaciones, todas ellas desplegadas por una escritura siempre abierta y perpetuamente extendida entre restos de cuerpos y lenguajes.

Referencias

- Bazterrica, Agustina. 2017. *Cadáver exquisito*. Alfaguara.
- Benjamin, Walter. 2004a. *El autor como productor*. Traducido por Bolívar Echeverría. Ítaca.
- Benjamin, Walter. 2004b. "N [Teoría del conocimiento, teoría del progreso]". En *Libro de los pasajes*, editado por Rolf Tiedemann. Akal.
- Boccuti, Ana. 2024. "Corporalidades monstruosas y narraciones caníbales en la literatura argentina del siglo XXI: Nación vacuna, de Fernanda García Lao y Cadáver exquisito, de Agustina Bazterrica". En *Carto(corpo)grafías: Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, editado por Fernanda Bustamante y Lorena Amaro Castro. Iberoamericana.
- Buendía, Maritza, y María José Rossi. 2023. "Hablar y comer. Desbordes distópicos en Cadáver exquisito de Agustina Bazterrica". *Cuarenta Naipes* 9. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/7713/7939>.
- Bukhalovskaya, Alena. 2022. "Narrar con los ojos de la memoria: *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane y *El trabajo de los ojos* (2017) de Mercedes Halfon". *Latin American Research Review* 57 (4): 887–902. <https://doi.org/10.1017/lar.2022.36>.
- Bustamante, Fernanda, y Lorena Amaro Castro, eds. 2024. *Carto(corpo)grafías: Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*. Iberoamericana Vervuert.
- Campisi, Nicolás. 2023. "Poderes del ecohorror: La novela del matadero en Argentina y Brasil". *Revista Iberoamericana* 89 (282–283): 275–289. <https://doi.org/10.3828/revista.2023.89.282-283.275>.
- Cavarero, Adriana. 2009. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos.
- Collins, Jennifer N. 2025. "Precarity and Hope in Contemporary Latin America". *Latin American Research Review* 60 (2): 466–477. <https://doi.org/10.1017/lar.2024.21>.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Trotta.
- Fornoff, Carolyn. 2023. "Extractivism." En *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, editado por Jens Andermann, Gabriel Giorgi y Victoria Saramago. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110775907-003>.
- Fraser, Nancy. 2022. *Cannibal Capitalism: How Our System is Devouring Democracy, Care, and the Planet - and What We Can Do About It*. Verso.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2019. "Novísimas escritoras argentinas." En *Las novelas argentinas del siglo 21: Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. Peter Lang.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2020. "Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin." En *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*, editado por Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110673678-006>.
- Giorgi, Gabriel. 2011. "La vida impropia. Historias de mataderos". *Boletín/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 16: 1–22. https://www.cetycli.org/cboletines/giorgi_animalidad.pdf.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- González, Mirla. 2023. "Agustina Bazterrica's Tender Is the Flesh: Devouring Each Other in Consumerist Society". En *A Global Humanities Approach to the United Nations' Sustainable Development Goals: Understanding Planet, People, and Prosperity*, editado por Kelly Comfort. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003388869>.
- Graff Zivin, Erin. 2020. *Anarchaeologies: Reading as Misreading*. Fordham University Press.
- Harper, Tyler Austin. 2022. "Cannibal Nihilism: Meat and Meaninglessness in the Anthropocene Imaginary". *Science Fiction Studies* 49 (2): 304–321. <https://doi.org/10.1353/sfs.2022.0027>.
- Jáuregui, Carlos A. 2008. *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana Vervuert.
- Jitrik, Noé. 1967. *Esteban Echeverría*. Centro Editor de América Latina.
- Levin, Noa. 2019. "Montage Mahagonny: Walter Benjamin and Bertolt Brecht's Theatre of Interruptions". En *Material und Begriff: Arbeitsverfahren und theoretische Beziehungen Walter Benjamins*. Argument Verlag.
- Martínez, Luciano. 2023. "Políticas de lectura: Escritoras, escrituras y crítica". *Escritoras Latinoamericanas del Siglo XXI: Revista Iberoamericana* 89 (282–283). <https://doi.org/10.3828/revista.2023.89.282-283.19>.
- Mbembe, Achille. 2003. "Necropolitics". Traducido por Libby Meintjes. *Public Culture* 15 (1): 11–40. <https://muse.jhu.edu/article/39984>.
- Mbembe, Achille. 2019. *Necropolitics*. Traducido por Steve Corcoran. Duke University Press.
- Meiller, Valeria. 2019. "Una nación en carne viva: Representaciones del ganado y de la carne argentinas post 2001". *Tabula Rasa* 31 (2019): 185–200. <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.08>.

- Mercier, Claire. 2024. "Carne de patriarcado. Consumo animal-femenino en tres distopías feministas recientes: *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica, *Nación Vacuna* de Fernanda García Lao y *Sirènes* de Laura Pugno". *Anclajes* 28 (3): 45–62. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2024-2834>.
- Mercier, Claire, y Gabriel Saldías Rossel. 2021. "Políticas del hambre y diplomacia animal en *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica". *Chasqui* 50 (1): 169–186.
- Moraña, Mabel. 2024. *Género y bio/necro/poéticas latinoamericanas*. Bonilla Artigas.
- Nancy, Jean-Luc. 2010. *Corpus*. Traducido por Patricio Bulnes. Arena Libros.
- Nancy, Jean-Luc. 2021. *La frágil piel del mundo*. Traducido por Jordi Masso Castilla y Cristina Rodríguez Marciel. De Conatus.
- Piglia, Ricardo. 1993. *La Argentina en pedazos*. Ediciones de la Urraca.
- Pratt, Mary Louise. 2022. *Planetary Longings*. Duke University Press.
- Requena Hidalgo, Cora Lorena. 2024. "Con(s)cienza antisistema en la poética de Lina Meruane". *Latin American Research Review* 59 (1): 72–83. <https://doi.org/10.1017/lar.2023.60>.
- Rivera Garza, Cristina. 2013. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo.
- Romano Hurtado, Berenice. 2024. "La mirada que engulle en *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica". *Visitas al Patio* 18 (1): 14–29. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.18-num.1-2024-4604>.
- Rorai, Flavia Andrea. 2022. "Canibalismo resignificado: *Cadáver exquisito*, de Agustina Bazterrica". *Argus: Artes y Humanidades* 11 (44).
- Saldías Rossel, Gabriel, y Claire Mercier, eds. 2024. *Poéticas de la desesperanza: Distopías, crisis y catástrofes en la literatura hispanoamericana actual*. Editorial Cuarto Propio.
- Valcheff-García, Fernando. 2024. "'La pasividad también es una elección': Una conversación con Agustina Bazterrica". *Latin American Literature Today*, sec. Interviews. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2024/09/la-pasividad-tambien-es-una-eleccion-una-conversacion-con-agustina-bazterrica/>.
- Valcheff-García, Fernando, y Micaela Moya. 2022. "'Hoy soy la carnicera, mañana puedo ser el ganado'. Representaciones de lo femenino y la mujer en *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica: Una lectura ecofeminista". In *Literatura, Artes, Revolución y Poder en América Latina*, comp. Agustina Catalano y Rocío Fernández, 231–237. Universidad de Nacional del Mar del Plata.
- Valencia, Sayak. 2010. *Capitalismo Gore*. Melusina.
- Viñas, David. 1971. *Literatura argentina y realidad política I—De Sarmiento a Cortázar*. Ediciones Siglo Veinte.
- Williams, Sebastian. 2023. "Self-Consumption: Cannibalism and Viral Outbreak in Agustina Bazterrica's *Tender Is the Flesh*". *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 30 (2): 302–320. <https://doi.org/10.1093/isle/isab007>.
- Yurkiévich, Saúl. 1996. *La movediza modernidad*. Taurus.

Fernando Valcheff-García es magíster y doctorando en lenguas y literaturas romance: español por la Universidad de Michigan. Obtuvo un Máster Crossways in Cultural Narratives y una Diplomatura de Posgrado en Género y Sociedad becado por Erasmus Mundus y la Universidad Nacional de Mar del Plata, respectivamente. Su tesis doctoral pone en diálogo teoría crítica, imaginación política y narrativas de la carne en la producción de escritoras latinoamericanas contemporáneas. Además de presentar su investigación sobre literatura, arte y cultura latinoamericana y española en congresos internacionales como LASA, ACLA y TSA, Fernando ha publicado entrevistas, reseñas críticas, capítulos de libro y artículos en revistas especializadas, incluyendo *Mistral*, *Acotaciones* y *Latin American Literary Review*.