

E. FERNÁNDEZ, E. GENEAU, L. RIABOFF «*Cadáver exquisito*, una cruda distopía del presente»

***Cadáver exquisito* (Agustina Bazterrica), una cruda distopía del presente**

Cadáver exquisito de Agustina Bazterrica, 2017 (*Cadavre exquis*, traducido al francés por Margot Nguyen Béraud, 2019)

ELSA FERNÁNDEZ

ELENA GENEAU

LILIANA RIABOFF

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA-HLH
c.lepage@parisnanterre.fr

1. La novela *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica representa la literatura argentina de principio de siglo basada en distopías y posapocalipsis –*Los cuerpos del verano*, de Martín Castagnet; *Nación vacuna*, de Fernanda García Lao; *El año del desierto*, de Pedro Mairal–, con una temática que aborda una crisis, una de las tantas, de un principio secular que despunta nuevas viejas dicotomías, exponiendo a la superficie asuntos como una emergencia sanitaria, en manos de una autora que pone en tela de juicio aquello que en el siglo anterior fue cubierto con la tierra de la despreocupación y la dejadez de generaciones indiferentes a la suerte del planeta. La lectura de este libro nos pareció importante precisamente por eso, porque una mujer como Agustina Bazterrica decidió dirigir su escritura hacia preocupaciones actuales, incluso con antelación a la coyuntura sanitaria mundial imperante años más tarde, lo que confiere a la novela un toque de anticipación que seguramente en el momento de la escritura no estaba previsto, puesto que la literatura de ciencia ficción no tiene por vocación erigirse en oráculo, sino que bajo la capa de la distanciaci3n espacio-temporal subyacen balizas del presente. Y tambi3n aquellas interculturales, intertextuales, hist3ricas y hasta sociales con las que el lector ir3 trazando su

recorrido de lectura, moviéndose en un universo extranjerizado por necesidad genérica, pero sin perderse nunca en un terreno literario trazado topográficamente para llevarlo al destino del final de esta historia y de este libro. Final a partir del cual el lector escribirá el suyo, con el bagaje xeno-enciclopédico que su cultura cienciaficcional le permita.

2. Esa estrecha relación que *Cadáver exquisito* mantiene con la ciencia ficción se hace evidente, en primer lugar, gracias al epígrafe que introduce la primera de sus dos partes. Al citar a Leopoldo Lugones –precursor de la ciencia ficción argentina– Agustina Bazterrica se sitúa en continuadora del género, enriqueciéndolo con una distopía que deja al lector a la espera de un relato impregnado de crítica y denuncia: la sociedad caníbal descrita en la novela constituye un escenario idóneo para relatar los peligros y declives que conlleva la instauración de un sistema en el que el hombre es cazador y presa al mismo tiempo. Esas fueron, en todo caso, las expectativas que despertó esta novela en nuestro club de lectura; una espera inicial que alcanzó, sin embargo, diferentes grados de satisfacción.
3. No obstante pertenecer al género de la ciencia ficción, en esta novela, el aspecto didáctico no parece primordial, lo que prima es el poder de la temática, el punto de vista adoptado para representarla. Lo que *a priori* pareciera ser una historia moralizadora se va esfumando en una puesta en abismo de la realidad ficcional, es decir un entramado de universos en forma de embudo hasta llegar a un final hacia lo que todo parece converger pertinazmente por la fuerza de la escritura y de los hechos ficcionales. Una distopía en abismo que en su efecto cascada arrastra al lector, no para infundirle una moral contumaz, sino para señalarle un aspecto tangible, crudo y sangriento, por medio de una escritura desprovista de matices tanto en el tono como en su morfología. Esta construcción busca provocar un extrañamiento en el lector y aunque algunos percibieron un recorrido demasiado sistemático al exponer cada una de las etapas –el criadero/laboratorio, el matadero y la carnicería–, se apreció en su justa medida que la temática del texto sea tratada sin tapujos. Hubo, por lo tanto, un consenso general en la identificación de una violencia que se manifiesta a lo largo de la novela en el uso de un lenguaje directo, crudo y cargado de imágenes chocantes. El narrador describe sin rodeos, por ejemplo, el consumo de «cabezas» a través de la técnica de «los mil cortes» mientras la pieza sigue estando viva: «Se asoma y adentro ve a una cabeza sin un brazo. [...] Claro, piensa, la va a ir descuartizando de a poco con cada evento [...]. Todos en

familia cortando al ser vivo que está en la heladera, basándonos en una tortura china milenaria» (233-234). Esta crudeza de estilo constituyó uno de los elementos que más dividió el conjunto de lectores: lo que para algunos se trataba de la prueba infalible de valentía y de sinceridad en la evocación directa de elementos impactantes, para otros constituía una especie de agresión hacia el lector, el cual se veía confrontado de manera innecesaria a una avalancha de imágenes insoportables. Este último grupo destacó, por cierto, el contraste entre el carácter gratuito de esta violencia de estilo con la timidez con que se describen ciertas luchas sociales, una de las cuales encuentra su punto álgido al final de la novela.

4. Así, con un trasfondo de anticipación menos didáctico que crítico, el choque de la fuerza visual contrasta con la ambigüedad de una lectura esquemática que expone una cuestión societal. Sin embargo, bajo la apariencia de una toma de posición radical, Bazterrica, como de Beauvoir en su momento, hace suya la denominada «filosofía de la ambigüedad» – concepto referido a la percepción de la realidad y a la realidad misma– para poner de manifiesto la dimensión moral de la existencia humana. A través de esta vacilación, la autora delega en el lector esa forma de solipsismo que consiste en decidir entre su percepción sensible y la afirmación de la realidad del mundo, ambas constitutivas del carácter inacabado de lo real como tal. Al instaurar esta tesis, a la manera de Merleau-Ponty, la dialéctica le permite transcribir una realidad que es el encuentro de varias y que deviene una metafísica, dado que «el organismo no responde de manera absolutamente previsible, sino que elabora las influencias que recibe¹». Esas influencias, como en el juego surrealista cuyo nombre da título a la obra, desencadenan una serie de hechos y sus consecuentes fenómenos procesuales del conocimiento que inscriben a la autora entre las ladies of horror de la literatura de ciencia ficción argentina de este principio de siglo, lle-

1 «En *La estructura del comportamiento*, Merleau-Ponty revela con elocuencia la pobreza de la visión mecanicista del cuerpo, de la sensibilidad y de la conducta humanas. Propone renunciar al pensamiento causal, tanto en su forma mecanicista como en su forma finalista, aun cuando acepta que en el ser vivo hay un interés vital, no sólo dispositivos automáticos. Apoyado en los psicólogos de la Gestalt, para los cuales captamos una significación total no como suma de partes, ni como descomponible en elementos, analiza las experiencias de Pavlov sobre los reflejos y demuestra que el organismo no responde de manera absolutamente previsible, sino que elabora las influencias que recibe», Juan F. Franck, «Merleau-Ponty. De la ambigüedad a la hiperdialéctica», *Sapientia*. 64.224 (2008). <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/merleau-ponty-ambigüedad-hiperdialectica.pdf>, consulté le 10 juillet 2022.

vando a una concepción gnoseológica del mundo en general y no solo de la sociedad argentina como en *El año del desierto* de Pedro Mairal (2015). En esa voluntad de adscripción a un movimiento literario mundial, con este libro en particular, Bazterrica se inscribe también en una línea literaria argentina desde sus comienzos, a partir de la considerada como la primera novela latinoamericana del escritor argentino Esteban Echeverría, *El matadero* (1838-40), Leopoldo Lugones puesto en exergo y la alusión a Eduardo Ladislao Holmberg, uno de los padres fundadores de la ciencia ficción argentina, botanista, zoólogo, y director del Jardín Zoológico de Buenos Aires de 1888 a 1904, por medio de las escenas en el zoológico. En la novela el lector termina por preguntarse quiénes son los animales en realidad, añorando un pasado que es el presente de la lectura, antes de que, en la ficción, las autoridades inventen algo para eliminar la sobrepoblación.

5. La literatura tiene algo que decir sobre lo que ocurre y el autor de ciencia ficción confía en el lector para construir la historia, aunque sea a riesgo de parecer demasiado elitista. Típico de esta literatura, los cabos sueltos se van completando con otras lecturas, filosóficas, científicas, etc. Lo que finalmente puede resultar algo problemático, ya que el mensaje debe ser decodificado para poder entenderlo en su totalidad. Para ello, en este caso los exergos también sirven de guía, la filosofía, la música y la literatura presiden la lectura, realzan el sentido y ponen de manifiesto la voluntad de desenmarañar el mensaje haciendo que resuenen otras referencias a su turno como la canción del grupo Divididos, ¿Qué ves? La complejidad de la novela se disuelve en parte si se interpreta la letra de manera conclusiva: «¿Qué ves?/¿Qué ves cuando me ves?/Cuando la mentira es la verdad». Traducida a varios idiomas, las lecturas salvarían al libro de una cierta impresión de naufragio al obligar al lector a preguntarse ¿por qué hacemos lo que hacemos y adónde nos llevará todo esto? La idea es invitar a que se reaccione.
6. Bajo la apariencia de una historia que vehicula la violencia por la violencia misma, la autora describe lo que está sucediendo en el presente, a saber, el camuflaje de la realidad detrás de los discursos oficiales con terminología lenitiva. Los famosos eufemismos para designar los horrores, representativos de la hipocresía de la humanidad y del papel de los medios de comunicación en la elaboración de los mismos. Algunos lectores identificaron, en efecto, un impulso crítico en *Cadáver exquisito* en cuanto a la naturaleza misma de su temática principal. Fue así como la descripción detal-

lada de la antropofagia no fue objeto de una lectura literal –aunque algunos miembros confesaron lo difícil que resultaba el consumo de carne mientras duraba la lectura de la novela; ésta más bien se prestó para hacer un paralelo con problemáticas actuales. Antes de ser vista como un relato de anticipación, como es característico en el género de la ciencia ficción, *Cadáver exquisito* desvelaría lo nocivo de un sistema en el que los horrores más extremos llegan a ser aceptados y hasta imitados gracias al manejo eficaz de un lenguaje cargado de eufemismos. Si en el relato de Bazterrica la comercialización de la carne humana se hace posible, es gracias, principalmente, a una nomenclatura que neutraliza –«extremidades inferiores» y «extremidades superiores»– y que luego reduce –«manitos» y «patitas»– la práctica caníbal: «Con ese permiso y con esos diminutivos que anulaban el espanto, la industria las catalogó de esa manera» (49). No obstante, una vez descrito este modo de funcionamiento algunos lectores lamentaron la falta de «argumentos» que hubieran podido ahondar este sistema de dominación. Un trato algo superficial de esta problemática que llevó a ciertos miembros a identificar una especie de urgencia por vehicular la trama de la novela hacia el final «inesperado» que aguarda al lector y no por ahondar la puesta en marcha de un sistema violento.

7. Todo esto es muy representativo del mundo actual y esta perspectiva crítica obliga a pensar lo único que se puede pensar: no tiene sentido, la humanidad ha llegado a un grado de autodestrucción que no puede ser. Por eso quizás al final, la única que se salva es la voz narradora/denunciadora. El final aborrece al humano definitivamente. Más una metáfora que una distopía, cada recurso literario es estratégico para ir hablando de algo que ya está ocurriendo. En una entrevista de Cecilia Reyna en el canal Youtube del CRIIA, Université Paris Nanterre, Bazterrica, afirma: «yo no busco denunciar porque la literatura es ambigüedad».

8. Probablemente por eso, el título, *Cadáver exquisito* en la novela se vuelve un juego basado en la arbitrariedad, ya que se trata de pasar de lo metafórico a lo literal, hay que tomar la expresión del título de la novela literalmente para identificar un nuevo juego, mucho más cruel que el juego literario de los surrealistas, ya que se trata de imaginar el sabor que tendría una persona al comerla. Esta manipulación del lenguaje demuestra que se pueden aceptar cosas horribles si se las nombra de forma adecuada. Las diferentes lecturas e interpretaciones testimonian de una complejidad más importante que el texto en sí mismo. ¿Pero qué discurso subyace en reali-

dad? La novela anuncia mas no denuncia y eso es lo que queda flotando, pues los lectores esperaban más, que la novela hubiera ido más lejos y el único punto de vista, el del narrador, plantea dos problemas, la legitimidad y la imparcialidad. A menos que se considere que este punto de vista es, de hecho, un punto de vista crítico. La novela está narrada en tercera persona; la voz narrativa no se confunde, por tanto, con ninguno de los personajes, y es esta voz la única que se «salva» al final, ya que incluso Marcos acaba entrando en la lógica –o más bien en una cierta lógica, distinta a la del matadero– de explotación de la «hembra». El final del libro es impactante, pero anecdótico. No es ahí donde quiere dirigirnos. El sentido del final es revelarnos que incluso el protagonista, que parecía resistir un poco, es una figura muy ambigua, que debía ser denunciada/revelada para invitar a los lectores y a las lectoras a reaccionar. En efecto, la antropofagia institucionalizada que ocupa el primer nivel de lectura de *Cadáver exquisito*, es amplificada por un canibalismo social en el que un sector de la población permanece explotado e invisibilizado. Los diferentes miembros del club reconocieron, en este sentido, la presencia de una jerarquización social en la novela que se traduce por la evocación de personajes poderosos –dueños de criaderos de cabezas o compradores– que son, principalmente, de origen extranjero: el señor Urami es japonés, Tod Volderig es alemán, Urlet es rumano, etc. Por su parte, los pertenecientes a una clase social baja o paupérrima, los llamados «carroñeros», son descritos como «sucios, miserables» y tildados de «negros de mierda» (239). Dos clases sociales opuestas que no gozan, sin embargo, del mismo trato: al presentar al lector únicamente el punto de vista de su protagonista, Marcos, se nos da una descripción detallada del comportamiento de los poderosos, dejando completamente de lado al grupo de los «carroñeros» cuya aparición es claramente limitada. Marcos se codea con los empresarios, participa a festines caníbales y llega incluso a poseer una «cabeza» a la manera de los privilegiados. El narrador centra su único interés en el protagonista y su círculo de relaciones sin detenerse en algún otro personaje, llevando así al lector a considerar el estallido final de los «carroñeros» como injustificado. Estos últimos son, en efecto, tratados como un personaje colectivo, desprovisto de individualidades fácilmente identificables; contrariamente al grupo de los poderosos que goza de una representación más completa: nombre, aspecto físico y comportamiento. La ambigüedad que caracteriza al propio protagonista impide identificar clara-

mente el valor de denuncia que esta jerarquización social hubiera podido vehicular y que dejó a un buen número de lectores insatisfechos.

9. La «cabeza» hembra que le fue obsequiada a Marcos constituye otra temática de carácter social que llamó la atención de los lectores. Al ser descrita como un ser sin voz –las cuerdas vocales le han sido arrancadas–, objeto de maltratos y de explotación, se llegó a establecer un paralelo con la condición actual de la mujer y lo difícil que le resulta ser escuchada y comprendida en sus reivindicaciones. Sin embargo, una vez más, la falta de profundidad en la construcción de este personaje fue objeto de críticas: es cierto que la hembra permite evocar una variedad de situaciones violentas a las cuales son sometidas las «cabezas» de género femenino –el embarazo y la lactancia forzados, las violaciones y los asesinatos en periodos de caza, etc. No obstante, esos diferentes escenarios carecen de una coherencia diegética: éstos son más bien presentados como episódicos, intermitentes, empleados a modo de estrategia para dinamizar el relato al incluir anécdotas de una violencia chocante. Los lectores lamentaron así que estas descripciones no hubieran logrado poner en evidencia una intención denunciadora con respecto a la imposibilidad que persiste en nuestros días para desvincular a la mujer de su rol reproductivo.
10. Otra de las características de la ciencia ficción que Bazterrica no ignora, es la dependencia de cada texto al conjunto intertextual para poder aprehender todo su significado. El entretejido o co-construcción cienciaficcional universal la integran a un conjunto más amplio y ofrecen a la novela y a su autora la oportunidad de reconocerse en un campo más vasto que el argentino, *Cadáver exquisito* hace eco a la película estadounidense de ciencia ficción distópica estrenada en 1973: Cuando el destino nos alcance, cuyo título original en inglés es *Soylent Green*. Aunque la novela se salga a veces de estos cánones creando su propio universo al describir pormenorizadamente el proceso de crianza, de matanza y comercialización de la carne y dentro de nuestro club de lectura, lo que fue interpretado como un deseo de autonomía que alejaría la novela de la CF internacional, fue precisamente uno de los elementos más criticados por aquellos que la novela no acabó de convencer. Para ellos, precisamente el recorrido para presentar cada una de las etapas de la suerte de «las cabezas» (en el criadero/laboratorio, en el matadero y en la carnicería), se hace sistemático y llega a ser previsible, hasta tedioso. Para algunos, la repetición de las descripciones las convierte

en un recurso que se agota y pierde sentido dentro la literariedad de la novela.

11. Dicha insistencia, para los «detractores» de la novela, afecta también a la metaforización del lenguaje: ante el deseo de hacer concreta y palpable una forma de hacer lenguaje se cae en la repetición y el lector ya sabe de qué se va a hablar cuando, por ejemplo, se presenta a un personaje. Ese esfuerzo por la claridad sin ambigüedad, termina también por crear clichés en la caracterización de los personajes: los gemelos, el rumano, la carnicera, la secta religiosa...
12. Pero, sobre todo, lo que más se criticó fue la crudeza del lenguaje que se hace efectista y está cargado de imágenes muy chocantes (recordar cómo se van cortando y comiendo las piezas vivas): elemento que fue percibido como una barrera para entrar en la novela. Para los «detractores» del club de lectura, estos elementos son percibidos como torpezas literarias, notándose demasiado las costuras y el andamiaje de la creación literaria. La sensación generada sería la de una artificialidad que evita que se llegue a la profundidad de muchos temas. Evoca problemas y temáticas sociales, pero pasa de largo y no da suficiente material al lector para que pueda pensar por sí mismo. La escena final es otro de los momentos que no cumple con las expectativas de lectura en cuanto que parece haber sido resuelta en la urgencia de terminar la novela. En definitiva, detrás de un cierto efectismo general no se percibe nada estructuralmente sólido.
13. Sin embargo, estos puntos de vista no fueron compartidos por todos. Quienes valoraron positivamente la novela, vieron precisamente que los mismos puntos eran rasgo de originalidad (se va directo al grano) y presintieron que las costuras pueden haberse dejado en evidencia de manera estratégica, otorgando complejidad literaria a la obra que merece que se analice más de cerca lo que podrían esconder las apariencias literarias. De hecho, una de las pistas que se puede seguir es la que abre el segundo epígrafe. Deja claro que el lenguaje y lo que «se dice» será un eje fundamental y fundacional de la novela: «Lo que se ve nunca coincide con lo que se dice. Gilles Deleuze» (6). Se le avisa al lector desde muy temprano que tendrá que estar atento al desfase entre lo que se ve y lo que se dice. Y la novela muestra y dice a la vez. En efecto, por un lado, es muy detallista, hasta «demasiado» como afirman los «detractores», creando una sensación muy visual (de hecho, algunos comentaron que la novela recordaba las series de

ciencia ficción tipo Black Mirror porque era muy «visual»); por otro lado, esto que es percibido como torpezas literarias podría ser precisamente este «decir», este juego con las palabras que nos estarían invitando a ver más allá de lo que vemos en primer término. Las palabras crean así varios niveles de lectura. De hecho, hay frases obvias diseminadas a lo largo de la novela que nos recuerdan esta pista de lectura («...un matadero debería ignorarse, fundirse con el paisaje y nunca llamarse por lo que realmente es» [34]).

14. Para apoyar esta pista, quienes defienden la novela, recalcaron la importancia que tiene la misma palabra «palabra» y la importancia que la narradora le da a cómo suenan, con otra palabra llamativamente recurrente «voz». Abre el incipit con «Media res. Aturdidor. Línea de sacrificio. Baño de aspersión. Esas palabras aparecen en su cabeza y lo golpean. Lo destrozan. Pero no son solo palabras» (9); cierra el libro con «él le contesta con una voz radiante, tan blanca que lastima» (126). Con estas palabras, el narrador define a los personajes que se encuentra y describe muchas situaciones (por ejemplo, cuando conoce a Cecilia: «Pero cuando ella empezó a hablar, él le prestó atención. Esa voz. [...] sentía que esa voz podía elevarlo. Con esa voz podía salirse del mundo. Desde que pasó lo del bebé, las palabras de Cecilia tienen agujeros negros, se tragan a sí mismas» (32); cuando habla de su padre «Su padre ya casi no habla. Emite sonidos. Quejas. Las palabras están ahí, encapsuladas. Se pudren, detrás de la locura» (33); cuando presenta a un candidato «Las palabras de Krieg son contundentes pero escasas. Habla poco y despacio» (34), a su hermana «Las palabras de su hermana se acumulan unas sobre otras como archivos que sostienen archivos que están dentro de archivos» [57]).
15. Las palabras son lo que da existencia/consistencia o no a los personajes y situaciones desde el punto de vista de Marcos. Pero el lector se tiene que aplicar la fórmula: está invitado a evaluar también las palabras que está leyendo, no sólo lo que muestran, sino también a cómo pueden sonar, qué es lo que hacen existir y qué no, qué muestran, qué no se dice o qué dicen que no se muestra.
16. Los que adhirieron a la novela conceden que la catalogación de los personajes y situaciones puede resultar obvia y dar líneas en apariencia evidentes que seguir, por ejemplo, líneas ideológicas con frases como «Piensa: mercancía, otra palabra que oscurece el mundo» (18); o cuando se refiere al

antiguo mundo representado por el zoo: «Mira el cartel roto y despintado con los animales dibujados que rodean la palabra «ZOO», que ya casi no se ven. [...]. Empieza a patearlo, a pegarle, a moverlo hasta que logra tirarlo. [...] Ahora ese lugar no tiene nombre» [101]), o cuando quiere que entendamos claramente quién nos tiene que caer bien o mal (de la «Doctora Mengele» escribe que: «Cuando camina se balancea y habla. Pareciera que necesitara sostenerse con las palabras que salen de la boca sin descanso» [112]).

17. A pesar de las estrategias de escritura por momentos demasiado visibles, lo peor de la existencia humana concentrado es espantosamente efectista, como en la visita del matadero. La ambigüedad reside, en este caso, en la utilización de una estrategia que consiste en presionar al lector para que deje de leer, motivo mismo por el que no puede y se queda enganchado hasta el final. A la manera de un *Black Mirror*, la traducción de una concepción terrible del ser humano –aunque mediante un armazón literario a veces demasiado perceptible y cierta urgencia de la escritura que no permite alcanzar la profundidad de los temas en parte poco argumentados–, no impidió calificar a la obra de valiente y por lo mismo adictiva, arrastrando al lector hasta el golpe final asestado con la misma masa con que se matan a las reses.
18. Pero la cita de Deleuze nos avisa que no todo lo que parece obvio se tiene que dar por hecho. La sorpresa del final –el final sorprendió a todos– rompe con esta obviedad y nos obliga a una relectura y, por lo tanto, a volver a toparnos con este segundo epígrafe de Deleuze y a intentar ver lo que no vimos en la primera lectura.
19. Hay que volver a atravesar ese barullo de voces presentadas como claras y oscuras, pero sin dejarse aturdir, estando atento. Intuimos que en esta relectura pueden aparecer otros discursos en los que no hemos reparado en la primera lectura tan tomada por la crudeza de las imágenes que las palabras de la novela edifican.
20. Se podrá a lo mejor ahondar en el discurso metalingüístico que critica la normalización de la manipulación del lenguaje y recuerda el lugar y el papel que tiene la literatura dentro del gran mundo de la comunicación, en el mundo de la palabra, del «decir». La literatura puede escapar de lo «políticamente correcto» y es capaz de decodificar lo que se dice en las esferas de lo establecido y decirlo.