

Daño transferible e im-potencias masculinas en “Diferentes colores hechos de lágrimas” de Mariana Enriquez

MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
mbvelasquez@umsa.bo

*Todo para encontrar un alfiler que nos fije,
una superficie en donde detenernos.*

Enriqueta Ochoa

1. Enriquez es ya una escritora consagrada por el mercado, la academia y sus multitudinarias/os seguidoras/es. Junto a Lina Meruane o Alejandro Zambra (Chile), Giovanna Rivero o Maximiliano Barrientos (Bolivia), Guadalupe Nettel o Julián Herbert (México), por nombrar algunas/os escribientes del continente, su presencia como cuentista y novelista consolida una renovación contundente y notable en la producción literaria actual.
2. Este cuento forma parte de la más reciente publicación de la autora argentina, *Un lugar soleado para gente sombría* (2024). En él, Luzmala, Dalila (la dueña de la pequeña empresa) y la narradora, trabajan en Isis, negocio de venta de ropa vintage. Seidel, un hombre de edad, adinerado y viudo, les llama para ofrecer a muy bajo costo ropa y joyas de marca, muy sofisticadas y que fueron de su mujer, a quien, dice, desea olvidar. Él logró que alguien inscriba en los vestidos el daño que él desea haber infringido a su exmujer, quien lo abandonó por otro hombre y lleva dos años muerta. Quien usa el vestido queda marcada circunstancialmente, mientras lo porta, con las heridas, moretones e incisiones mortales que hubieran permanecido en el cuerpo de la mujer que se hubiera querido agredir efectivamente, pero nunca sucedió. Por ello, y aunque a diferencia de las ropas las joyas “no hacen nada” (Enriquez, 2024; 149), las vendedoras deben desistir de ofertar esa parte de la mercancía, y obtener grandes ganancias con ellas, dado el efecto que causaría en las clientas, efecto dañino que ellas al probárselas ya han padecido.

3. En un primer nivel semántico, los vestidos y las joyas tanto como el lugar donde la narradora va a retirarlas informan sobre una clase social alta (no solo por la calidad y marca de estos, sino porque han sido usados muy poco o una sola vez y porque, además, el departamento donde recogen la ropa es lujoso). En un segundo nivel, las inscripciones violentas en las telas y la producción de sus efectos ponen en escena tanto la fantasía de daño transferido por el dueño, Seidel, como su impotencia real en el fracaso de la historia matrimonial de este. La propuesta de este trabajo implica analizar la inscripción en las telas-vestidos como un doble tatuaje: de una masculinidad impotente (golpeó al amante en lugar de ensañarse con ella, como habría deseado) y de una hipotética transferencia que restauraría la fuerza del violentador, pero esta vez en los otros cuerpos femeninos que usan la ropa marcada.

1. Clase, edad y negocio

4. En el primer nivel aludido, se juegan varios rasgos importantes a la hora de considerar sus sentidos. Además de la explícita clase social que separa a las vendedoras del propietario de los deseables vestidos, también los separa la edad. La narradora afirma sobre lo primero que tienen marcas de prestigio identificables (“esto sí que es Lalique o Fouquet” [Enriquez, 2024; 145]) y un estatus evidente (valían mucha plata). Mientras que declara su desagrado por la gente de edad:

no me gustan los viejos [...] siento que fingen. Que los achaques, el caminar despacio, la constante charla sobre enfermedades y médicos, el olor de la piel, los dientes postizos o en mal estado, las repeticiones de anécdotas, todo es una puesta en escena para irritar (2024; 140).

5. Esa lectura de las señales del tiempo sobre un cuerpo, como si fuesen parte de una escenografía y actuación proyectadas, impide cualquier gesto de piedad o empatía por el señor; paralelamente, pareciera resaltar cierta viveza en la narradora-vendedora, que sería capaz de detectar cualquier engaño. Se añade una tercera distancia entre Seidel y la narradora, la tecnología. Esta cita ilustra bien que ambos sospechan de esa distancia que los separa: “cómo nos encontró? En Instagram, contestó con una sonrisa pícaro” (Enriquez, 2024; 141). Luego recibe un mail de amenaza, insulto y descalificación que no esconde del todo el morbo por verificar si las vendedoras han sufrido el horror inscrito en las telas.

6. Cuarta distancia: “¿no se lo quiere probar?” (Enriquez, 2024; 144), pregunta el sujeto cuando la narradora va a retirar los vestidos. Ella responde: “No me gusta usar ropa de muertos”. Él replica: “qué tontería, me disculpa. Toda es ropa de muertos [...] Mucha de la ropa que ustedes venden es de gente que ya ha fallecido o, no lo sé, quizá la venda una mujer joven y ella puede morir al otro día, ¿no?” (Enriquez, 2024; 144). Su advertencia logra efecto, porque alude a la general incertidumbre respecto de la fecha del deceso propio y también al hecho de que nadie está a salvo de la muerte, por joven que sea. Pero, además, subyace a esta advertencia una amenaza que entenderemos después, al ver los efectos de los vestidos sobre los cuerpos. Subyace la insinuación de alerta, algo que podría enunciarse como ‘yo le puedo dar muerte’.
7. En el primer nivel semántico del cuento, se tocan aspectos éticos, como la decisión que deben enfrentar las dependientas de Isis de vender o no los vestidos, o de retirarlos frente a la posibilidad de desprestigio del negocio. Por su parte, la narradora renuncia a seguir en este lugar de trabajo. Algo de la responsabilidad de lo que se vende cuando procede de lugares dañados o que dañan remite a la memoria de los objetos respecto de sus procesos de fabricación; como el trabajo de esclavos en la obtención de diamantes, por ejemplo. Algo siniestro en el proceso de confección queda inscrito en el producto. Cabe destacar que el viejo pone a circular entre las caras mercancías, así sea a bajo costo, las formas de violencia que ha imaginado. Valiéndose de las marcas y el lujo de los objetos que él vende, de la posibilidad de adquirirlos por parte de quienes los desean, reviste a las prendas de un valor alcanzable, para, en realidad, lanzar como mercancía una fantasmagoría de agresión real que ha de transferirse a otra(s). Aunque no parezca, el verdadero precio sí se paga, portando las marcas de la agresión y su efecto doloroso. Esto desafía a la toma de una decisión ética de las vendedoras, quienes deciden retirar la mercancía, renunciar a la ganancia transaccional y guardar el secreto de las telas; impidiendo así la circulación del daño físico y simbólico. Lo retiran del mercado de las emociones y lo despojan de su poder sobre otros sujetos, en este caso, femeninos.

2. Im-potencias masculinas

8. Existen dos movimientos de transferencia de violencia en el cuento. El primero, cuando Seidel golpea al amante y no a su mujer, quien lo abandona: “parece que agarró al doctor y le rompió la cara en pleno Hospital de Clínicas y, me escuchan, estuvo preso. Poco tiempo. No le hizo nada al médico, igual, nariz rota, moretones” (Enriquez, 2024; 146). El segundo desplaza el daño que se habría querido ejecutar sobre el cuerpo de ella (que se retiró de escena, que lo dejó junto a todas sus posesiones por un hombre de menor rango económico):

No, no la maté. Pero me imaginé tanto tanto tanto cómo matarla y dibujaba todo sobre los vestidos, con un cuchillo [...] Pero conozco gente. En mis negocios se conoce gente. Y todo está en esas telas, hermosas telas, telas del DOLOR que esa atorranta tendría que haber sentido (Enriquez, 2024; 150-151).

9. En ambos casos existe una merma de hombría, una violencia que no alcanzó a la víctima real sino a un reemplazo o un suplente (el nuevo hombre en la vida de la esposa, Susana), o a su ropa, metonimia del cuerpo. El dolor abstracto del abandono devino concreto a través de los golpes al rival; el orgullo mermado y la humillación de no tenerla más y no poder devolverle la afrenta quedaron inscritos en la superficie de los vestidos, a través de un apenas insinuado acto cercano a la magia negra. Detrás de ese golpe, presunta marca de hombría de un macho respecto a otro, aparece su falla: “no sé por qué le pegué a ese pobre diablo si podía matarla a ella, pero siempre fui un sentimental” (Enriquez, 2024; 151). Podría afirmarse que la causa que motiva inscribir las heridas en la ropa es esa conciencia de vulnerabilidad, esa caída en los afectos. Las cicatrices del médico rival se curan pronto, las grabadas en las telas no; son incesantemente actualizables, revividas cada vez que una mujer use esas ropas.
10. Con Bourdieu, recordamos que uno de los rasgos exigidos a la hombría es justamente su supremacía física, que se le impone a los demás (mujeres, niños) vía maltrato o daño, pues :
- la virilidad, incluso en su aspecto ético [...] sigue siendo indisociable, por lo menos tácitamente, a través especialmente de las demostraciones de fuerza sexual —desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc.— que se esperan del hombre que es verdaderamente hombre (2000; 12-3).
11. Esa “aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia (en la venganza, sobre todo), es fundamentalmente una carga. En oposición a la

mujer, [...] el hombre ‘realmente hombre’ es el que se siente obligado a estar a la altura de la posibilidad” (Bourdieu, 2000; 39). Al ser “traicionado” con un hombre de menor fuerza proveedora, menos reconocido, Seidel y su masculinidad son puestos a prueba. Después de agredir a su rival, este último igual “gana” a su mujer. Por lo tanto, el personaje ve disminuida su valía pública, vive “humillado” y decide ir inscribiendo sus fantasías de daño en la ropa que fuese de su mujer y que ella abandonó al irse tal como lo abandonó a él mismo. Vale decir, graba su fantasía de herida en esa segunda piel con la que se circula en el espacio público.

12. Este hecho podría ser leído desde lo que Rita Segato denominó “pedagogía de la crueldad” (2014; 15), como un mensaje dirigido a otras mujeres que podrían ser alcanzadas por la potencia masculina reconquistada a través de los efectos que transfiere. Si bien no pudo herir de muerte o dañar efectivamente a su pareja, lo hará exponencialmente más con las usuarias de los trajes. De alguna forma, dice Segato, la violencia como arma de guerra se “escribe en el cuerpo de las mujeres victimizadas por la conflictividad informal al hacer de sus cuerpos el bastidor en el que la estructura de la guerra se manifiesta” (2014; 23). El cuerpo femenino desplazado a su vestuario es receptor de ese arranque de ratificación del “mandato de masculinidad” (2014; 24-25). Es de notar la recurrencia de este tema en otros cuentos de la misma autora, como el relato “Las cosas que perdimos en el fuego”, en el que las mujeres se queman a sí mismas el rostro, en un acto que responde con agresividad al imperativo de belleza exigida desde el patriarcado.

13. Ahora bien, como nos recuerda Baudrillard, “los simulacros no son solo juegos de signos; implican relaciones sociales y un poder social” (1980; 61), por lo que esas metonimias de la agresión sí logran emitir su mensaje a la(s) interlocutora(s) suplentes. Susana, la esposa que abandona a Seidel, no recibe directamente los golpes que llegan al cuerpo de su amante, pero registra que esa fuerza va dirigida contra ella. La advertencia del marido alcanza, luego, a las vendedoras y podría extenderse a futuras compradoras de los trajes. Después de todo, él había advertido que nada separa a la ropa de los muertos (a la muerte misma) de una mujer joven que la compre. El simulacro de daño hace que el efecto padecido por portar el vestido sea circunstancial y cada usuaria pueda sacárselo de encima y restaurarse; un resabio queda restituido simbólicamente: la potencia de violentar de Seidel se multiplica, de eso queda constancia en las misteriosas fuerzas inscritas

en las telas. La lucha de fuerzas es proporcional: a las minucias del deseo corresponden las potencialidades del daño.

14. La crítica de arte Claudia Rodríguez, al comentar la presencia del ropaje en la obra de Sara Ramo (artista española actual), destaca el poderío de los objetos “al convertirse en disfraces o en vestuario (fachadas, embalajes)”, pues dotarían de “la oportunidad de convertirse en la forma del actor. El disfraz se hace a sí mismo, se moldea sobre y con el actor” (2019; 18). Los ropajes no resucitan el cuerpo perdido por abandono primero, luego, por muerte, de la esposa, pero encarnan o ayudan a encarnar, con su suplencia, a ese cuerpo faltante. Por su capacidad de traer a la memoria un cuerpo ausente o a incluso producir uno a partir de la vestimenta, afirma Rodríguez, “los ‘embalajes’ pasan a ser figura y asumen a la vez su función de simulacro” (2019; 19).
15. La ira inscrita logra asustar a otras mujeres-usuarias del vestido como receptoras del daño dirigido a Susana; esta queda pluralizada en todo cuerpo femenino como receptáculo de venganza y superioridad física de Seidel. Más cerca del planteamiento de Ahmed que del de Freud u otros acercamientos más anclados en la subjetividad, me interesa explorar la idea de que “el odio es económico; circula entre significantes en relaciones de diferencia y desplazamiento” (2015; 80). Es decir que, aunque se origine en un sujeto y se dirija a otro, la intensidad de su emoción circula en lo público con el aval de un marco cultural: “la circulación del odio entre figuras es lo que funciona para materializar justo la ‘superficie’ de los cuerpos colectivos” (2015; 86). De tal modo, “el odio puede responder a lo particular, pero tiende a hacerlo alineando lo particular con lo general: ‘Te odio porque eres esto o lo otro’, donde ‘esto’ o lo ‘otro’ evocan a un grupo al que el individuo representa o sustituye” (Ahmed, 2015; 87).
16. El cuento desmonta algunos arquetipos poniendo en evidencia su paradoja. Así, por ejemplo, ante la recurrente representación de la mujer que abandona (basta pensar en rancheras, boleros y tangos al respecto) aparece la del hombre con derecho a venganza. Según el discurso patriarcal, una mujer se debe al marido y, por tanto, privilegiará esta relación a cualquier otro deseo; una decisión en favor de un amor extramatrimonial será penado. En el cuento, el hombre no quiere asumir la posición de víctima, que mermaría más su masculinidad; tampoco puede retroceder el tiempo y matarla, aunque lo desee. Lo que hace, entonces, es transferir y multiplicar

su derecho a la venganza afectando a otras usuarias que, entonces, no son su esposa sino lo que él puede hacerle a cualquier (toda) mujer.

17. Ese procedimiento por el cual un personaje serializa algo es percibido como un rasgo potenciador del mal: “La narrativa de la porteña expone una tensión entre la nulificación de la identidad autónoma, que es controlada por otras voluntades y repetida ‘en serie’, y la interconexión colectiva –y por ello, política– de las emociones” (Loría, 2020; 65). Al transformar la herida, que no sucedió, una potencia de violencia en todos los vestidos que fueron de Susana, también se retira la singularidad de esa mujer y se extiende su deseo de causar mal a todas las mujeres que se vistan con el ropaje desdibujado por aquella. El odio se ha extendido al arquetipo femenino como traidor, dejando a Susana como desdibujada en la colectividad a quien dirige Seidel su agresión en el tiempo presente de este cuento.

3. Fantasía de daño

18. Las mujeres de Isis saben muy bien lo que un traje es capaz de dotar a un cuerpo. Su dueña, estudiosa de la moda, lo asevera en estos términos: “no hay manera de explicar cómo se siente llevar puesto un vestido maravilloso. Todo cambia. La expresión, la postura. Si el corte es regio [...] se nota” (Enriquez, 2024; 147). Queda patente que no solo se trata de una señal de alcurnia y de poder económico. La moda constituye esa segunda piel que portamos y nos inviste del personaje que deseamos ser o al que tememos. Pero, ¿qué hace el vestido con el cuerpo que recubre? En palabras del psicoanalista Germán García, “la función del vestido es producir bordes, cortes, discontinuidades sobre la superficie de la carne y, de esta manera, incorporar esa carne al enigma que es el deseo del otro” (en Croci, 2016; 209). Si los ropajes pueden acercarnos al otro (fantaseado) y con ello cortar la continuidad (identidad) del cuerpo subjetivado, estos vestidos marcados de violencia evidencian no un deseo de ser sino uno de aniquilar, de vengar al otro, otra en este caso: una mujer, todas las mujeres.
19. Entonces, el ropaje de marca, dejado por Susana junto a toda la vida privilegiada que llevaba junto a su marido, guarda el secreto de esa pareja, la im-potencia del marido engañado y la ira extensible a todo el género femenino. Si “el discurso de la moda propone la manera de introducir un cuerpo en cierta relación con el mundo” (García, 2016; 210), ¿no incluyen

las telas, también, un deseo de muerte sobre ese cuerpo, el deseo de aniquilarlo, de morirlo? ¿Acaso se puede leer como casualidad el hecho de que Seidel imprima su fantasía de daño en las telas que marcaron el estatus y el lujo que él entregó a su mujer y que ésta desdeñó?

20. Cuando la narradora, primera en probarse la mercancía, ve “los primeros moretones”, “dos tajos enormes” (Enriquez, 2024; 147), “una herida grande” (148), decide ir más allá de la mirada y tocar: “metí el dedo. Todos los órganos estaban fríos y quietos” (148). Sin embargo, si el tacto le devuelve el interior de su carne abierta por la herida, los ojos le revelan la intención de Seidel, al detenerse en las marcas violentas que el vestido imprime en su cuerpo ella ve “lo que el hombre quería que yo viese” (151). La advertencia se ha cumplido en su destinataria. Por ello, pese a que al quitarse el vestido nota “que las heridas se retiraban” (148), ya el miedo y la imaginería alrededor de la piel dañada por él dejan su huella y logran su cometido. Se logra un efecto performativo por el que cada mujer que ocupa ese ropaje deviene el sujeto violentado.
21. Cuando el viejo les escribe, más tarde, explicita su fantasía: “¿ya se los probaron PUTAS?” (150). El éxito es parcial: “como por un reflejo, me toqué el costado y recordé la herida en la piel” (153). La advertencia tiene éxito y el negocio se frustra. Él ha emitido su declaración sin ambigüedad ni secretos, pero ha inscrito esa potencia devastadora de modo evanescente y traumático a la vez. Un modo sutil de advertir lo que pudiendo hacer no hizo, lo que podría suceder si...
22. La escritura de Silvina Ocampo es muy cercana a esta propuesta de Mariana Enriquez, quien escribió una cuidadosa biografía sobre ella. En muchos de sus cuentos, la ropa adquiere poderes devastadores o asesinos. “Las vestiduras peligrosas” narra la historia de Artemia, quien diseña ropa atrevida en que se da a desear; su costurera (“pantalonera”) Régula los lleva a la tela, pero estos asesinan a otras mujeres que portan las copias de sus diseños; cuando sale vestida de hombre la violan y matan “por trampa” (Ocampo, 2007; 43). También en este caso (¿homenaje a Ocampo?) un deseo de realidad de quien diseña se transmite a quien porta sus trajes, como si se transfiriera a la materia un anhelo secreto, pero también exhibido (ser deseada, ¿asesinada?). Ello queda inscrito y culmina en su penalización, cuando se disimula su género. Los diseños atrevidos de Artemia provocan que otras mujeres reciban el daño inconsciente en su trazado, así

como los vestidos de Susana, intervenidos quizás mágicamente por el marido, marcan a las usuarias. Al respecto, dice Zamperetti:

Es evidente que aquello que Artemia busca es lo que no posee: el deseo erótico de ‘alguien/cualquiera/uno o unos’ que no logra despertar en sus paseos nocturnos por las calles vistiendo provocativos atuendos. Mientras tanto, ‘las copionas’ en distintos lugares del mundo, dobles de este personaje [...] consiguen capturar el deseo erótico masculino con un extraño ‘éxito’ que les ocasiona el ultraje de sus cuerpos y hasta la muerte misma (2021; 155).

23. En “El vestido de terciopelo”, otro cuento de Ocampo, una mujer acaba asesinada por un vestido que le ajustaba tanto como una segunda piel que suprime a la primera. Más allá de los casos, la crítica Ostrov puntualiza que:

si el vestido resulta inseparable del cuerpo, si la tela interviene en la construcción de la identidad, si esta se construye «desde afuera hacia adentro», toda concepción esencialista del sujeto humano queda, por consiguiente, desechada. En estos textos, el ser se identifica al parecer, al ser visto. [...] La identidad es, en última instancia, su propia puesta en escena, su actuación; en consecuencia, siempre será oscilatoria, inestable, producto de intercambios, relaciones, roles, lugares y vestidos (1997; 303).

24. En el cuento que me ocupa, esa identidad no es dejada por Susana en su ropa (como la memoria de los muertos en sus ropajes, por ejemplo); sino, más bien, es la transferencia del daño de Seidel la que queda impresa, padecida y, luego, borrada de los cuerpos usuarios. Ellos no devienen una mujer adinerada ni distinguida; por el contrario, al vestirse con esos ropajes miran la advertencia, la fantasía del daño latente que, paradójicamente, crece y se potencia al borrarse y pasar a la próxima en ponérselo. Como hacen las mujeres receptoras de violencia, la ropa encubre la violencia. Ocampo (como Enriquez): “se empeñó en crear mundos autónomos, libres, descabellados. Inquietantes, como resulta ser la poética de la propia Enriquez” (Amaro, 2019; 808). Los modos de hacer de la moda un sitio siniestro las emparenta y las distingue. En los relatos de Ocampo son las propias mujeres quienes transfieren al vestuario un poder, incluso contra sí mismas; en este cuento de Enriquez el proceso es contrario.
25. En el universo femenino, la ropa puede ser una extensión del ser en el espacio del aparecer, en tanto posibilita y permite la circulación social de un modo sostenido por un ropaje. El sueño y la emoción de Dalila y sus vendedoras ocurre no solo por un deslumbramiento social ante la clase alta y sus ropajes, es también la escenificación de otros modos de ser en relación con

otros y en el mundo. Incrédulas ante qué mujer pudo dejar toda esa ropa junto con dejar al marido, fantasean con la memoria o la posesión que ella pudo haberse llevado como parte de su vida anterior, aunque es una parte que ella repudió luego. Sin embargo, nadie más podrá poseer esas prendas, a riesgo de perder la vida, si se sostuviera en el tiempo el acto de portarla. ¿Es la carga violenta y posesiva de Seidel la que Susana deja abandonando esos ropajes?, ¿es la restitución de su poderío lo que logra él cuando diseña su efectiva fantasía de daño?

4. “una superficie donde detenernos”

26. En el cuento, nunca se ve la piel desnuda ni realmente dañada. Los vestidos, sin embargo, simulan la golpiza, tortura o muerte por medio de cicatrices, moretones y huellas que las telas transfieren en las pieles usuarias. Quitado el traje, desaparecen las huellas del daño advertido. A la manera de un tatuaje provisional, los cuerpos de las mujeres quedan alarmantemente avisados, han visto lo terrorífico que pudiera sucederles. Aunque sea circunstancialmente, ellas experimentan la violencia y la muerte operada por las manos de otro. Ahí radica el poderío imaginario de Seidel (que es, a su vez, su impotencia): lo que no logró consumir en la piel real de Susana se desplaza a cada usuaria y, con ello, se multiplica, ratifica y amplifica como un poder simbólico. Cada chica ‘marcada’ vuelve a encarnar el cuerpo marital traidoramente ausente, según él, pero ya retirado del alcance actuante del esposo ofendido.
27. Las heridas son inscritas superficialmente de manera temporal y necesitan una piel donde realizar su profundidad de daño. No es pues que este se realice en la hondura de los órganos vitales reales, sino que es una cicatriz o marca siempre latente, siempre reactualizable. Pero es en esa inscripción donde él detiene, posterga y ratifica su capacidad de realizar una destrucción de la otra. Esa capacidad de violentar y su advertencia a las usuarias nos recuerda que, en palabras de Deleuze, el sentido “no pertenece a ninguna altura, ni está en ninguna profundidad, sino que es efecto de superficie, inseparable de la superficie como de su propia dimensión” (1994; 90).
28. Como bien menciona Giménes Gatto, “el sentido que recorre las superficies no está sujeto a una *alétheia* [desocultamiento o desvelamiento

de la verdad] sino a una *epipháneia* [revelación], es decir, a una acción de mostrarse, un aparecer, un brillo súbito, un destello flotante” (2011; 15). Sin acciones que develen su interioridad de hombre herido, las superficies telas-piel activan solo sus impotencias, sin la hondura del órgano dañado o del cuerpo finalmente asesinado. Debajo del glamour de los vestidos de lujo y su sofisticada clase social, subyace entre pliegues el explícito, casi porno-violento deseo de dañar y de dar muerte. La inscripción que Seidel ha logrado colocar en los vestidos da a ver lo que normalmente se resuelve en la intimidad y el secreto de una pareja supuestamente bien avenida.

29. Ahora bien, lo que él quiere que vean las usuarias no es lo que sucedió (aunque ellas presupongan que el viejo “la debía cagar a palos” 2024; 146), sino un deseo que se expande y presume como poderío postmortem (recordemos que Susana lleva muerta dos años). Nuevamente en palabras de Giménes Gatto, podríamos imaginar que ante una corporalidad retirada (la de la esposa), ante su mudez, solo queda la opción por la marca, la cicatriz. Paralelamente, lo que las chicas ven no es un cuerpo desnudo dañado (o no solamente), sino los trazos de una advertencia: “Frente al nudismo radical, el tatuaje” (Giménes, 2011; 28). La narradora cede a la parálisis y al temor infundidos por lo que los vestidos dan a ver. Decide dejar su trabajo, opta por pagar sus cuentas enseñando clases de arte (2024; 153).
30. Si, en términos deleuzianos: “El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción” (1994; 263), la inscripción de Seidel es, además, la borradura o negación de la masculinidad hegemónica e incuestionada. Esta debe desplazarse hacia una imaginaria potencia, aunque esta es capaz de volverse efectiva, si el caso se diera. No hay un hacer modélico que confirme la virilidad y la hombría. En el caso de Seidel, su advertencia de mal se infiltra en el mundo femenino de la moda, como forma pública de circular y relacionarse con el mundo, para imponer en él un lado inconsciente y perturbador de lo infamiliar: las telas no muestran el estatus, esconden el daño probable a esos cuerpos. En más de una manera, las inscripciones en las telas operan como una burla o parodia de lo que se espera que haga un hombre engañado. En otro plano, esas escrituras son también la condena a las mujeres al darles a ver lo que deberán cubrir, si es el caso, las pieles dañadas.

31. La piel, la dermis misma como el órgano más extenso del cuerpo y que opera como un umbral entre el interior y el exterior, funciona en este relato “como la prolongación visible de los cuerpos” (Bianchi, 2018; 163). La tela, a su vez, recubre como un segundo borde que puede esconder un daño social, por violento que sea, para mantener el statu quo, o puede guardar, a la manera de un vudú, una herida activada en contacto con la piel. De varias maneras, ambas actúan:

como fronteras –dispositivos porosos y permeables que se encuentran en perpetua redefinición de las subjetividades, cuerpos y sexualidades disidentes– que trazan pliegues de señalamientos biopolíticos rasgando zonas de silenciamientos, obturando cicatrices de abandonos y abriendo dimensiones de placeres afectivos frente a violencias perturbadoras, pulverizantes y mutantes (Bianchi, 2018; 163).

Bibliografía

AHMED Sara, *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares. Ciudad de México: UNAM, 2015.

AMARO Lorena, “La dificultad de llamarse autora: Mariana Enríquez o la escritora weird”. Pittsburgh: *Revista Iberoamericana*, LXXXV (268), julio-septiembre, 2019, p. 795-812.

BAUDRILLARD Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila, 1980.

BIANCHI Paula, “Dermis, huellas de una herida que cincela los huesos. Enríquez, Stigger y Nettel”. Matto Grosso: *REVELL*, 3 (20), diciembre, 2018, p. 163-187.

BOURDIEU Pierre, *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.

DE LA VEGA Chama, “Miedo a lo conocido y desconocido”. Madrid: *Zenda*, abril, (2024), Disponible on line: <https://www.zendalibros.com/miedo-a-lo-conocido-y-a-lo-desconocido/>

DELEUZE Gilles, *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós, 1994.

ENRIQUEZ Mariana, *Un lugar soleado para gente sombría*. Barcelona: Anagrama, 2024.

_____, *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2016.

GARCÍA Germán, “Cuerpo, mirada y muerte”. Croci, Paula y Alejandra Vitale (comp.). *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La Marca, 2018.

JIMÉNEZ GATTO Fabián, *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones*. Querétaro: Fontamara-Universidad de Querétaro, 2011.

LORÍA David, “Fuerzas oscuras y narrativas porosas en la obra de Mariana Enríquez”, Ciudad de México: *Pirandante*, (5), enero–junio, 2020, p. 54-67. Disponible on line: <https://www.pirandante.com.mx>

OCAMPO Silvina, “Las vestiduras peligrosas”. *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé 2007.

OSTROV Andrea, “Género, tela y texto en la escritura de Silvina Ocampo”. París: *América: Cahiers du CRICCAL*, (17), 1997, p. 301-308. Disponible on line : https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2008

RODRÍGUEZ-PONGALINARES Claudia, “Crónica de una muerte anunciada, de sus poderosos resquicios zombis, y de otras formas de vida improbables”, Sara Ramo. *La caída y otras formas de vida*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2019, p. 9-20.

SEGATO Rita, *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Buenos Aires: Pez en el árbol, 2014.

ZAMPERETTI Martín y Sofía Deidamia, “Eros y Thánatos en ‘Las vestiduras peligrosas’ de Silvina Ocampo”. Chazarreta (Coord.) *Periplos: La tradición clásica en la literatura hispanoamericana*. Quilmes: Caligrafías, 2021, p. 153-162. Disponible on line: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>