

AHEAD OF PRINT

Artículo aceptado, editado y publicado anticipadamente. La versión incorporada al núm. 41 (enero-junio de 2027) contará con paginación definitiva y podrá incluir correcciones editoriales menores que no modifiquen su contenido académico.

Voces, afectos y cuerpos insubordinados para una poética de la vulnerabilidad: Monchi Mesa (2021), de Marina Closs

Voices, Affections and Insubordinate Bodies for a Poetics of Vulnerability: Monchi Mesa (2021), By Marina Closs

Laura Fandiño

Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de
Córdoba, Argentina



<https://orcid.org/0000-0002-6508-0959>



laura.fandino@unc.edu.ar



<https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i41.887>

Resumen: En este trabajo expongo, en primer lugar, aspectos destacados de la obra de la escritora misionera Marina Closs haciendo énfasis en algunos de los recursos que tornan su escritura un campo interesante de indagación para la literatura argentina y latinoamericana contemporánea. Me detengo luego a considerar la novela *Monchi Mesa* (2021) a partir del análisis de las voces de los personajes, los afectos y sus cuerpos. Para ello, recupero diversos aportes del giro afectivo y, específicamente, la relación entre la experiencia vivida, el cuerpo y las atmósferas afectivas. Abordo posteriormente un análisis del miedo, la culpa, la vergüenza, el amor, el dolor y el arrepentimiento. Mi lectura propone que la elaboración de estos afectos configura una poética de la vulnerabilidad asociada a cuerpos en posiciones sociales marginalizadas, situados en zonas alejadas de los centros urbanos del poder político y económico cuya exposición al daño y al peligro se encuentra agudizada.

Palabras clave: literatura argentina del siglo XXI, Marina Closs, voces, afectos, cuerpos.

Abstract: In this paper, I first present key aspects of the work of the Misiones-born writer Marina Closs, emphasizing some of the resources that make her writing an interesting field of inquiry for contemporary Argentine and Latin American literature. I then focus on the novel *Monchi Mesa* (2021), analyzing the characters' voices, emotions, and bodies. To this end, I draw on various contributions from the affective turn and, specifically, the relationship between lived experience, the body, and affective atmospheres. I then undertake an analysis of fear, guilt, shame, love, pain, and regret. My reading suggests that the elaboration of these affects configures a poetics of vulnerability associated with bodies in marginalized social positions, located in areas far from the urban centers of political and economic power, whose exposure to harm and danger is heightened.

Keywords: 21st-century Argentine literature, Marina Closs, voices, affects, bodies.

Cómo citar: Fandiño, L. (2027). Voces, afectos y cuerpos insubordinados para una poética de la vulnerabilidad: *Monchi Mesa* (2021), de Marina Closs. *En-Claves del Pensamiento* (41), xx-xx. <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i41.887>.

A esa fullería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, mi parte yo la llamo: literatura.

Roland Barthes

El proyecto creativo de Marina Closs

Entre novelas y relatos en los que no escasean elementos líricos, dramáticos y, más recientemente, autoficcionales, Marina Closs, escritora nacida en 1990 en la provincia de Misiones, viene construyendo una poética sustentada en las leyendas y la historia de su región de origen, espacio de encuentros y tensiones interculturales. La atrapante escritura de Closs se caracteriza en ocasiones por una morosidad ligada a una detenida exploración estética de espacios, subjetividades, afectos y lenguajes. En los textos de la misionera se torna cabal lo que los formalistas rusos señalaron como propio del lenguaje literario: la desautomatización de acciones, percepciones corrientes y el extrañamiento, esto es, la mirada singular en torno a acontecimientos, personajes, fenómenos, etc. Estos rasgos pueden encontrarse en diferentes elementos de los también diversos textos de Closs que ponen en crisis las formas genéricas, la lengua en sus usos normativos, las cosmovisiones e imaginarios tradicionales y la presentación de los personajes.

La plurivocidad de sus textos hace resonar una enciclopedia rica, diversa: crónicas de la Conquista, textos testimoniales de indígenas y poesía antigua; también es posible advertir huellas de cuentos tradicionales, creencias populares, relatos de circulación oral, entre otros. Resulta asimismo notable el trabajo con la lengua y un conjunto de procedimientos —creación de personajes, voces, focalizadores, sistemas de representación, entre otros— que encuentran ecos y

reelaboraciones entre un texto y otro.¹ Se configura así un mundo de intereses literarios y mecanismos de creación que inscriben un sello particularísimo a la escritura de Closs y la tornan un campo de indagación interesante.

Sabo² inscribe este proyecto narrativo-poético en el marco de las producciones del Gran Chaco Suramericano y en los nuevos realismos de las regiones. Respecto de la narrativa reciente del Litoral y el Noroeste argentino, donde sitúa la de nuestra autora, Laura Aguirre refiere:

Esta literatura ofrece respuestas estéticas originales a la tensión centro/periferia. En ella encontramos un tono, un lenguaje y escenarios distintos, y una lógica de representación propia de los nuevos realismos. La experiencia del desamparo se expresa en la subjetividad de unos personajes a los que no les queda otra que convivir con la vastedad y el silencio del monte; con los tabúes, la violencia y la moral religiosa del pueblo; con la enfermedad, la discriminación y falta de recursos; con el desplazamiento de un espacio a otro en busca de mejores condiciones de vida; con la experiencia de desarraigo; con las promesas de un progreso que nunca llegó o que llegó a medias.³

Closs se aleja de todo modelo tradicional del regionalismo⁴ y explora, en cambio, formas de la ficción donde sobresale el trabajo con espacios periféricos —generalmente el monte, los pueblos pequeños y las zonas de fronteras— y con usos de la lengua que ponen en crisis la rigidez de la norma. Encontramos así con frecuencia una sintaxis y un conjunto léxico que recrean la oralidad, en algunos casos inspirados en las lenguas nativas americanas de la región de origen de la autora —toba (qon), guaraní, wichí—, en otros; además, en las lenguas que son producto de los cruces culturales fronterizos como el español, el portugués y la de los inmigrantes de regiones periféricas de Europa. Estas formas de la lengua están encarnadas en personajes marginalizados y proyectan cosmovisiones invisibilizadas en los discursos sociales y literarios de mayor circulación. Desarrolla en este sentido una poética que puede inscribirse, como propone Aguirre, en la narración de la experiencia del desamparo donde predominan los espacios lejanos, el abandono y la orfandad. Ineludible resulta mencionar también la relación de algunos textos de Closs como

¹ La obra de Marina Closs cuenta hasta la actualidad con los siguientes textos: *Álvar Núñez. Trabajos de sed y de hambre* (2019); *Tres truenos* (2020); *Tascá Skromeda. El peor más pobre y Monchi Mesa* (2021); *La despoblación* (2022); *Pombero. Alguien, uno solo o nadie* (2023); *Casa de Agua* (2024), y *La encendida silenciosa* (2025).

² María José Sabo, “El cuerpo que vuelve. Formas de pensar el cuerpo indígena entre el desnudamiento colonial, el pliegue barroco y el exceso”. *Cuadernos de literatura. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, núm. 22 (2023).

³ Laura Aguirre, “Desamparo e invención de lo real. Una literatura argentina más allá del AMBA”, *Revista Transas. Letras y artes de América Latina* (2021): 4.

⁴ En relación con esta temática sugiero la lectura de “Mas allá del regionalismo: la transformación del paisaje” (2000), de Enrique Foffani y Adriana Mancini, donde el regionalismo, más que la representación de un lugar concreto es concebido “como un lugar de construcción” (261).

por ejemplo *La despoblación*⁵ y “Esto (Jabalí)”⁶ con *Eisejuaz*, novela de Sara Gallardo, publicada originalmente en 1971⁷ que recrea la historia de Leandro Vega mediante “un alucinado monólogo de un matakó psicótico en busca de su propia santidad” mediante “la invención de una lengua nueva que imita el habla del indio salteño”⁸ caracterizada por una “gramaticalidad alterada”.⁹ El motivo de la creencia en la propia santidad del protagonista de Gallardo se recrea en *La despoblación*, de Closs, mediante el personaje del indígena Overá. La sintaxis alterada es un recurso también frecuente en la escritura de la misionera en la voz de diferentes personajes: Vera Pepa de *Tres truenos*,¹⁰ el mencionado relato “Esto (Jabalí)”, de *Pombero*, entre otros.

En una entrevista con el programa *Plástico Cruel* de Radio Trinchera,¹¹ Closs señala respecto del trabajo con el lenguaje su interés en la experimentación con la musicalidad y el ritmo; se reconoce lectora de poesía antigua en otros idiomas que le sirve para trabajar la lengua en su proceso creativo. En la misma entrevista destaca que su búsqueda se asocia a un acercamiento al lenguaje desde la periferia y expresa que no lee ni escribe en clave de género, sino que persigue la libertad plena y la versatilidad para la creación.

Respecto de *Monchi Mesa*,¹² una de las obras sobre las que gira la entrevista y a la que me dedicaré en este artículo, Closs alude al trabajo con el montaje de cada una de las voces que conforman la novela —nuevamente como forma de experimentación—, de las tres historias conectadas, pero al mismo tiempo diferentes.

Considero que si bien Closs podría situarse junto con las numerosas escritoras que se abren camino en las últimas décadas en Latinoamérica con una valiosa producción, se distingue por una escritura que corre el foco de las problemáticas de las capitales o de las ciudades globalizadas del siglo XXI hacia espacios y personajes que se descalzan de toda previsión netamente occidental y occidentalizadora reabriendo resquicios para recrear desde la ficción algunos de los efectos de la administración colonial y neocolonial.

La representación de la corporalidad amerindia, de las voces y la presencia indígena del Chaco mediante el *tropo* literario filosófico del espectro que retorna como mecanismo de

⁵ Marina Closs, *La despoblación* (Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2022).

⁶ Marina Closs, “Esto (Jabalí). En *Pombero* (Argentina: Páginas de Espuma: 2023).

⁷ Sara Gallardo, *Eisejuaz* (Buenos Aires: El Cuenco del Plata: 2017).

⁸ Leopoldo Brizuela, contratapa de la edición de Sara Gallardo, *Eisejuaz* (Buenos Aires: El Cuenco del Plata: 2017).

⁹ Martín Zariello, contratapa de la edición de Sara Gallardo, *Eisejuaz* (Buenos Aires: El Cuenco del Plata: 2017).

¹⁰ Marina Closs, *Tres truenos* (Buenos Aires: Bajo la luna: 2020).

¹¹ *Plástico cruel*. Radio Trinchera. “Entrevista a Marina Closs”: 2023. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=WbsG1aczLps&t=9s>

¹² Marina Closs, *Monchi Mesa* (Buenos Aires: Bajo la luna: 2021).

apertura del archivo colonialista y nacionalista son algunos de los abordajes realizados por Sabo¹³ en torno a un conjunto de textos de Closs. Asimismo, Destéfanis¹⁴ destaca mediante el análisis de uno de los relatos de *Pombero* el trabajo de elaboración ficcional a partir del resto documental y de las experiencias ligadas a los genocidios étnicos y culturales en la región del Chaco. Más cerca de nuestro interés de análisis, Tozzi¹⁵ aborda una aguda lectura de *Tres truenos* desde categorías que abrevan de los aportes del giro afectivo, centrándose en la vergüenza, la repugnancia, el dolor y el amor. La lectura de Tozzi constituye un aporte clave, puesto que el componente emocional en los textos de Closs resulta insoslayable a la hora de articular una poética que se centra en espacios distantes de las metrópolis y en personajes vulnerables para proponer algunas líneas de fuga frente a los condicionamientos del poder.

Monchi Mesa: espacio vivido y afectos

Los textos de Marina Closs ficcionalizan historias en el contexto de la Conquista, el despliegue de los dispositivos de la administración colonial —Álvar Núñez. *Trabajos de sed y de hambre*,¹⁶ *La despoblación*, el mencionado relato “Esto (Jabalí)” — y algunos de los efectos de dicha administración en su tenso encuentro con los nativos por medio de los que se evidencian las desiguales condiciones en la circulación y el ejercicio del poder entre los grupos sociales. Parte de esos efectos se configura mediante la aguda y penetrante mirada en la creación de personajes simbólica y materialmente desposeídos que perviven en un estado de vulnerabilidad y violencia en algunos casos extrema.¹⁷ En esta dirección, en 2021 Dábale Arroz publica *Tascá Skromeda. El peor más pobre*,¹⁸ y la editorial Bajo la luna, *Monchi Mesa*. Ambos textos se estructuran de

¹³ Sabo, “El cuerpo que vuelve...”, y “Espectros indígenas en las escrituras chaqueñas contemporáneas. Revisión de tradiciones literarias y nuevas exploraciones poéticas”, *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* 14, núm. 1 (2024).

¹⁴ Laura Destéfanis, “Interferencia y dislocación en dos ficciones de la memoria del Chaco argentino”, *Actas del IX Jornadas de Creación y Crítica Literarias*, 2024.

¹⁵ Liliana Tozzi, “Afectos, escritura y performatividad en la narrativa argentina del siglo XXI: *Tres truenos*, de Marina Closs”, *Visitas al patio* 17, núm. 1 (2023): 95-107.

¹⁶ Marina Closs, *Álvar Núñez. Trabajos de sed y de hambre* (Chaco: Yiacangui, 2019).

¹⁷ Judith Butler advierte que la vulnerabilidad es común a los vivientes, pero establece una serie de distinciones. En este sentido, señala que los marcos políticos y mediáticos imponen un orden sensorial mediante el que opera el poder distribuyendo el valor de las vidas que merecen protección y de aquellas cuyas pérdidas no son mostradas, sentidas ni lloradas. La filósofa explica y ejemplifica con vidas que están expuestas al daño en mayor medida que otras. En este sentido, especifica la noción de precariedad como “la condición políticamente inducida en que ciertas poblaciones adolecen de falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente expuestas a los daños, la violencia y la muerte”. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo (México: Paidós, 2010), 46.

¹⁸ Marina Closs, *Tascá Skromeda* (Buenos Aires: Dábale Arroz, 2021).

un modo similar: divididos en tres partes, en cada una narra uno de los protagonistas de la historia. “Olga”, “Ezequiel” y “Tascá” en la primera; “Monchi Mesa”, “Cynthia y Jessica” y “Jorge”, en la segunda.¹⁹ Esta construcción —o, al decir de Closs, “montaje”— no solo permite acceder a distintas visiones-versiones en torno a algunos de los acontecimientos narrados, sino también y, principalmente, penetrar en la relación entre el espacio vivido y la experiencia emocional que resulta diferente para cada uno de los personajes. Los efectos afectivos de los acontecimientos dan como resultado distintas subjetividades en espacios alejados de los centros de poder político y económico.

En este trabajo me interesa abordar la novela *Monchi Mesa*. Respecto de las emociones, los personajes encarnan afectos específicos: Ramón Mesa el miedo y la culpa; el dúo conformado por las mellizas Cynthia y Jessica la vergüenza, el amor y la locura; y Jorge el amor por las mellizas, la vergüenza, el arrepentimiento por el crimen que comete y la vergüenza por ser “hijo de lobo”, es decir, hijo sin padre conocido. El texto construye un mundo complejo a través de diversos recursos que abordaré en algunas de sus dimensiones: el trabajo con los narradores —sus voces y perspectivas—, el espacio, los afectos y el cuerpo. Mediante estos elementos se configuran cosmovisiones ligadas a posiciones sociales insubordinadas respecto de toda norma que establece los consensos de lo aceptable en términos de comportamientos, usos del lenguaje, roles sexo-genéricos, entre otros.

Ramón Mesa, apodado Monchi, tiene un caballo y es empleado de don Soto. Primero oficia de cuidador de chanchos en una chacra, luego de sereno de un aserradero en la zona rural y, finalmente, es trasladado al pueblo como cuidador nocturno de un galpón con camiones. El desplazamiento de la zona rural al pueblo es efecto del miedo que se desata en el protagonista tras el asesinato de otro sereno de un aserradero vecino. A partir de las voces de Cynthia y Jessica, las hijas de don Soto, sabemos que ellas han convencido a Jorge, el hijo de Mariela, la empleada doméstica, para escaparse de la casa de sus padres. Planean así que Jorge mate a Monchi, le robe el caballo y, de este modo, puedan huir. Jorge, devenido en bandido rural, consigue el rifle de su abuelo y lleva a cabo el plan, pero confunde a la víctima y mata a otro sereno. Tras encontrarse con las hermanas, Jorge se arrepiente de su crimen y, mientras ellas duermen, se pega un tiro. Herido, hace el amor con las dos y, más tarde, se dispara nuevamente,

¹⁹ Estas producciones se diferencian de la estructuración tripartita de *Tres truenos*, conformada también por tres voces, pero que pueden leerse como tres relatos extensos o *nouvelles* separadas, en la medida en que, si bien comparten motivos y procedimientos similares, los acontecimientos que cada una desarrolla son diferentes. En contraste, en *Tasca Skrómeda* y *Monchi Mesa* el desarrollo de las voces colaboran en la creación de la historia en torno a los mismos acontecimientos y refiriendo a los mismos personajes.

agoniza y muere. La historia de Monchi concluye con un nuevo traslado, esta vez, a cuidar la casa del patrón y, específicamente, a las hijas.

Espacios, atmósferas afectivas y cuerpos

En *La política cultural de las emociones* Sara Ahmed se interesa por la función social de la emocionalidad o los afectos y se refiere a la noción de economías afectivas.²⁰ Esta alude a que, en su circulación social, los afectos tienen un efecto y en ello se aloja su valor. La pensadora indica que los afectos, por tanto, no residen en los objetos ni en la psicología de los sujetos, sino en la circulación y el contacto de prácticas culturales y sociales.²¹ Son procesos insertos en una red que involucra a actores humanos y no humanos. La alterización, es decir, la construcción discursiva de un ‘otro’ / ‘ellos’ que no es ‘nosotros’ es uno de los procesos que pone en evidencia los afectos, aspecto que será interesante para nuestra indagación del mundo afectivo en la novela donde la red de alterizaciones establece las relaciones afectivas, de distancia o cercanía, en la dinámica de los personajes.

El espacio-tiempo que se habita y los cuerpos —su distancia o proximidad— forman parte también de la consideración del mundo de las emociones. En “Cronotopías de la intimidad” Leonor Arfuch²² destacó la relación indisociable entre espacio, tiempo y emociones;²³ también, Algarra y Noble,²⁴ aparte de recuperar la amalgama entre lo emocional y lo político —señalado por Matha Nussbaum—, y pensando en la articulación de las reflexiones sobre los afectos con la especificidad latinoamericana, plantean la necesidad de atender a “La particularidad del fenómeno [que] nos permite ver que la dinámica emocional está supeditada al espacio en donde se desarrolla y a las estrategias de los actores para hacer con ese efecto emocional algo significativo”.²⁵

²⁰ Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares Mansuy (México: UNAM, 2015). Si bien otros pensadores distinguen afectos de emociones, Ahmed se distancia de esta posición porque entiende que tal distinción implica una reinstalación “de la falacia opositiva cultura/ naturaleza que ignora el trabajo sobredeterminado de los procesos corporales (Hemmings 2005)”. “Prólogo” de Helena López, 12. Para este trabajo seguimos el criterio de Ahmed.

²¹ *Ibid.*, 32.

²² Leonor Arfuch, “Cronotopías de la intimidad”, Leonor Arfuch (comp.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016), 217-263.

²³ *Ibid.*, 232.

²⁴ Giovanni Algarra y Andrea Noble, “‘Transportamos sentimientos’. Desafíos para el estudio de las emociones en América Latina”, en Cecilia Macón y Mariela Solana (Eds.), *Preterito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (Buenos Aires: Título, 2015), 67- 94.

²⁵ *Ibid.*, 62. Los autores del artículo desarrollan este aspecto a propósito de lo acontecido en el Estado de Guerrero en México con la desaparición de los 43 estudiantes normalistas.

Los espacios y algunos sentimientos intensos que circulan en él constituyen una atmósfera,²⁶ noción que articulamos a la de atmósfera afectiva propuesta por Osswald y Szeftel.²⁷ Estos autores contrastan tradiciones fenomenológicas de los abordajes del espacio (Husserl, Levinas, Schmitz) para proponer que es posible “caracterizar en términos afectivos las dimensiones del espacio habitado merced a la descripción de las atmósferas que las ocupan”.²⁸ Recuperan el concepto de atmósfera de Hermann Schmitz como un espacio sin superficie que “define un tipo de fenómenos en que siempre nos encontramos inmersos y que sobrepasa la capacidad del sujeto de poseer y controlar lo que se da”.²⁹ Estos fenómenos espaciales involucran al cuerpo vivido que es ‘tomado’ o ‘movido’ por un sentimiento (tristeza, felicidad, temor, amor, etc.): “La experiencia concreta de la atmósfera es la de algo que me estremece, me rodea y me invade”.³⁰ Osswald y Szeftel ejemplifican la relación entre el cuerpo y las atmósferas afectivas con la tensión en una reunión entre colegas o el estado melancólico de un domingo, es decir, con entornos que conllevan un carácter emotivo.

En el mundo ficcional que construye Closs las emociones constituyen un elemento clave y en *Monchi Mesa* se revela también como un recurso fundamental de la creación de unos personajes que junto con producir extrañamiento en el lector, eluden toda figuración convencional y normativizante; esto es: la consustanciación armónica o agónica entre personaje, paisaje y costumbres como un recurso regionalista de la vertiente realista se encuentra agujereada en esta novela mediante, por ejemplo, la penetración en la elaboración de los narradores que permite ingresar al diverso mundo interior de estos, sus afectos ‘raros’ y particulares cosmovisiones. Entonces consideraré las atmósferas en relación con la experiencia afectiva de los personajes de la vivencia de los espacios que se traduce en la presentación de cuerpos que se expanden, se estrechan y/o se autoeliminan, se acercan o alejan de otros y se desplazan. Es decir, los protagonistas reaccionan emocionalmente a los hechos y a las atmósferas que los acontecimientos generan; de este modo, los sentimientos que se ponen en circulación en los espacios afectan el cuerpo de los protagonistas y sus vidas diferencialmente vulnerables.³¹

²⁶ *Ibid.*, 35.

²⁷ Andrés Ossewald y Micaela Szeftel, “Las atmósferas afectivas como dimensiones del espacio”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. Vol. XXVIII, núm. 2 (2023), 141-160.

²⁸ *Ibid.*, 150.

²⁹ *Ibid.*, 149.

³⁰ *Ibid.*, 149.

³¹ Me refiero a la vulnerabilidad diferencial de los personajes, puesto que es posible establecer contrastes y modulaciones en las formas de la precariedad que afecta a cada uno de ellos. En este sentido, Monchi es un trabajador que vive solo en un rancho y tiene un caballo; en cambio, Jorge es un adolescente que, si bien tiene a

Resulta interesante advertir que algunos de los afectos sobre los que trabaja Closs como por ejemplo el miedo y la vergüenza considerados negativos o feos han sido reivindicados por su capacidad de respuesta política;³² en el caso de la escritora misionera operan como potenciadores del extrañamiento respecto del mundo figurado y como vías de fuga respecto de normas y convenciones sociales. Incluso el amor es trabajado a modo de parodia en relación con algunas de sus versiones romantizadas que conducen a un final trágico.

Monchi Mesa (o del miedo y la culpa)

La estrategia de *Tres truenos* en torno a la puesta en escena de voces que narran “desde los bordes” en el sentido de que constituyen “acordes disonantes de la discursividad hegemónica” y revelan posiciones de marginalidad social, familiar, de género y de lengua,³³ puede advertirse también en *La despoblación*, *Tascá Skromeda*, *Monchi Mesa*, así como en algunos de los relatos integrados en *Pombero*. La recurrencia de este recurso adquiere una singularidad notable en cada voz que construye Closs. En esta línea sitúo a Monchi Mesa, el narrador equisciente y protagonista que cuenta los sucesos a un tú presente en el relato —un narratario—, pero con el cual no llega a entablarse un diálogo: “Y lo primero que tiene la persona de bien, *escúcheme*: tiene que tener caballo”.³⁴ Este narrador se presenta: “Ahora sí, le digo mi nombre. Me llamaron Monchi. Ramón Mesa”³⁵ y, a medida que progresa su relato marcado por el registro de la oralidad, se configura su posición social: “Soy empleado importante en una empresa de camión”;³⁶ parte de su cosmovisión y valores: “La persona de bien tiene un sombrero, una bota, algo en el cuerpo que sea de plata, puede ser también bigote”.³⁷ De esta manera, el texto nos introduce desde las primeras líneas al universo del protagonista.

su madre y vive con sus abuelos, es extranjero, supuestamente analfabeto, pobre y parece encontrarse en una situación de vulnerabilidad similar a la de Monchi, aunque por razones diferentes. Por su parte, las mellizas pertenecen a una clase social acomodada y su desamparo no se asocia a las posibilidades materiales, sino que es en la conflictiva trama familiar en la que se aloja la problemática que las torna vulnerables y peligrosas al mismo tiempo. La negación y la ausencia de la mirada materna, así como el autoritarismo paterno constituyen elementos que parecen asociarse al comportamiento ‘fuera de lugar’ de las hermanas.

³² Un ejemplo elocuente lo constituye, entre otros, el libro de Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019).

³³ Tozzi, “Afectos, escritura y performatividad...”, 98.

³⁴ Closs, *Monchi Mesa*, 7. *Cursivas mías*. En otro tramo el relato oscila hacia un ustedes: “Por esto dije que me *presten* atención cuando hablo. Hay un rayo de luna. *Ustedes* me miran a los ojos. Es así, aquí estoy”. *Cursivas mías*.

³⁵ *Ibid.*, 7.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*. Similares mecanismos en la presentación de personajes encontramos, por ejemplo, en *Tres truenos*.

El crimen aparentemente arbitrario del sereno a manos del bandido instala una atmósfera de desconcierto e incertidumbre que dispara el temor de Monchi: “Me quedé con miedo”³⁸. Como explica Ahmed, la trayectoria del miedo es “como si procediera del afuera y se metiera hacia dentro”,³⁹ envolviendo los cuerpos. Lejos de unir cuerpos en solidaridad, este afecto separa y distancia.⁴⁰ Así, en la novela, el espacio abierto del aserradero y la noche se tornan para el protagonista una atmósfera que acecha, donde la inminencia del peligro provoca una intensidad corporal desagradable. La experiencia del miedo remite a un objeto que se nos acerca y, como explica Ahmed, “implica la anticipación de un daño o herida [que] nos proyecta del presente al futuro”.⁴¹

Esta atmósfera abre para Monchi una vivencia ominosa que se advierte mediante la insistencia en su discurso al terror, al susto y se encarnan en su cuerpo por medio de la pérdida de la sonrisa —“Yo ya no sonreía para nada”—,⁴² el temblor de la garganta,⁴³ el entumecimiento, la temperatura corporal, la asfixia y el deseo de ser invisible para evitar ser víctima del peligro:

Toda la noche ahí seco, parecía que me estaba helando, y hacía un calor insoportable. Un calor malvado. Pero yo me estaba helando, por el miedo que tenía de aquel muchacho que iba dando tiros con un rifle para cazar. Decidí que iba a volver a apagar la linterna. Prefería estar en lo oscuro. Ser nadie y nada, no una luz. Me estuve asfixiando solo un rato largo”.⁴⁴

En relación con la vivencia del personaje recuperamos el planteo de Osswald y Szeftel a propósito de las atmósferas afectivas: según los sentimientos predominantes en las atmósferas, se producen estrechamientos o expansiones del cuerpo vivido:

Por ejemplo, en el miedo, el cuerpo vivido se contrae, llevando a un estrechamiento del espacio vivido y de las capacidades de actuar sobre él, especialmente cuando ocurre un shock y quedamos ‘congelados’. En contraste, otros sentimientos tienen una dirección expansiva, como cuando contemplamos un hermoso paisaje y sentimos la necesidad de inspirar profundamente, expandiendo nuestros pulmones y alargando nuestras extremidades.⁴⁵

³⁸ *Ibid.*, 12.

³⁹ Ahmed, *La política cultural...*, 106.

⁴⁰ *Ibid.*, 106.

⁴¹ *Ibid.*, 109.

⁴² Closs, *Monchi Mesa*, 15.

⁴³ *Ibid.*, 15.

⁴⁴ *Ibid.*, 16. Este deseo de invisibilidad o desaparición del espacio, “ser nadie o nada”, a causa del miedo de Monchi en este caso, encuentra reformulaciones ligadas a la identidad como ocurre desde el índice de *Pombero* en el que, al modo de un poema, se problematiza uno de los tópicos de la creación de Closs: la puesta en cuestión de la noción de identidad, aspecto abordado también en la entrevista mencionada más arriba. En esta ocasión, la escritora apunta la relación de ese índice con un poema de Emily Dickinson, “Soy nadie. ¿Quién eres tú?”.

⁴⁵ Osswald y Szeftel, “Las atmósferas afectivas...”, 149.

Tras el estrechamiento del cuerpo a causa del peligro que reviste la posibilidad de ser víctima del bandido y la negativa del patrón a que Monchi se retire de su puesto de cuidador para preservarse, el protagonista se escapa⁴⁶ de modo que el miedo, en este caso al crimen, asume la forma de un movimiento. Así, el espacio social imbuido de la atmósfera afectiva del temor opera primero en el cuerpo del protagonista como encogimiento y luego como desplazamiento-huida frente a la amenaza de violencia.

Si pensamos en la red de alterizaciones emocionales que configura esta parte del relato, podemos determinar que las más importantes las encarnan los siguientes personajes: en primer lugar, Jorge, el bandido cuya acción criminal introduce una atmósfera de peligro que, como vimos, afecta principalmente la integridad de Monchi y propicia su huida. Luego, don Soto, el patrón, desatiende el temor de su empleado y lo abandona en el aserradero apelando a un lugar común del discurso patriarcal que, como parte de los mandatos de masculinidad, reza que un hombre no tiene miedo:

— Ah —le dije yo, acercándome— patrón, don Soto, déjeme que me vaya. *No quiero morirme por cuidar algo de otro.*
[...]
—¡Monchi! ¡sos un hombre...! No va a pasar nada.
Arrancó la camioneta y me iluminó entre las máquinas quietas, como si estuviese a punto de sacarme una foto”.⁴⁷

Como sistema político, el orden patriarcal tiene, según Rita Segato⁴⁸ algunos elementos distintivos:

mandato de masculinidad, corporativismo masculino, baja empatía, crueldad, insensibilidad, burocratismo, distanciamiento, tecnocracia, formalidad, universalidad, desarraigo, desensibilización, limitada vincularidad. El patriarcado [...], es la primera pedagogía de poder y expropiación del valor, tanto en una escala filogenética como ontogenética: es la primera lección de jerarquía, aunque la estructura de esa jerarquía haya ido mutando en la historia.⁴⁹

La conciencia de Monchi de estar arriesgando su vida por cuidar un negocio que no le pertenece evidencia la desigualdad económica y de poder entre patrón y empleado; en este sentido, la

⁴⁶ Closs, *Monchi Mesa*, 13.

⁴⁷ *Ibid.*, 15. Cursivas mías.

⁴⁸ Rita Segato, *Contrapedagogías de la crueldad* (Buenos Aires: Prometeo, 2018).

⁴⁹ *Ibid.*, 17.

exhortación de don Soto a Monchi, “¡sos un hombre!”, escamotea bajo los ropajes valorativos patriarcales de la virilidad y la hombría, dicha desigualdad.⁵⁰

La economía afectiva que instala la situación se complejiza con el encuentro de Monchi y dos nenitas desnudas que le piden su caballo para salvar la vida de su novio; ellas le revelan la historia del crimen a Monchi y a él le parecen “de otro mundo, otro tipo de naturaleza”,⁵¹ aspecto sobre el que volveré más adelante pero que, por el momento, distingo como otra hebra de la red de alterizaciones.

El desplazamiento de Monchi de la zona rural hacia el pueblo donde trabaja como cuidador en un galpón de camiones no implica la desaparición del miedo, sino que este afecto reaparece en forma de susto y transpiración⁵² a causa de la posibilidad de que se dispare la alarma del camión Escania. Este elemento, signo de una modernidad que contrasta con la vida rural a la que está acostumbrado Monchi, ejerce en el protagonista fascinación y temor: “—Que el camión respiraba. [...] Qué susto”.⁵³

La nueva aparición de las nenitas desnudas en esta parte del relato introduce una ambigüedad en el código de representación: en apariencia inverosímiles, estas apariciones parecen encontrar su justificación en el temor del protagonista, en sus probables visiones delirantes por la falta de sueño nocturno —“Los serenos siempre ven fantasmas”—⁵⁴ y en su sentimiento de culpa por no haberles entregado su caballo Pecoso cuando se lo pidieron para salvar la vida de su novio Jorge: “una había llorado tanto al caer de rodillas, que mi pena era grande, y no haberles dado a Pecoso me parecía, de mi parte, una mezquindad tremenda”;⁵⁵ “Me entristecí en mi estómago, porque comprendí que quizá el novio de las nenitas había muerto por mi culpa”.⁵⁶ Junto con el desarrollo de una conciencia ética del personaje, la cita evidencia la relación de algunos sentimientos (tristeza, culpa) y su expresión en el cuerpo (estómago).

⁵⁰ Resulta interesante destacar el juego paródico de las hermanas mientras comen, situación en la que imitan a los hombres: “—¡Somos un señor! ¡Somos como mi papá! Escupimos cuando queremos, comemos lo que escupimos. Nos reímos mientras comemos” (63). La escena contiene una figuración vinculada a los roles de género; el padre, como autoridad de la familia y en calidad de patrón representa una posición de poder cuyo comportamiento no se subordina a reglas de comportamiento social que las mujeres y las niñas deben atender por su condición de género y de clase. La risa con la boca abierta, el comer y el escupir incluso en el contexto del juego traza una diferencia entre las protagonistas y Jorge, el hijo de la empleada que es analfabeto y habla portugués: “¡Jorge, dejá de hacerte el gracioso! Vos tenés que ser más esmerado, no sos como ellas” (63).

⁵¹ Closs, *Monchi Mesa*, 18.

⁵² *Ibid.*, 27.

⁵³ *Ibid.*, 27.

⁵⁴ *Ibid.*, 31.

⁵⁵ *Ibid.*, 20.

⁵⁶ *Ibid.*, 22.

La figuración de este empleado que pasa de la vida rural al pueblo, que tiene miedo a que lo maten y culpa por no haber cedido su caballo para salvar la vida de Jorge resulta antagónica de una tradición que valora al hombre del campo —o los suburbios— como ser de arrojo y valentía cuyo ejemplo más destacado son los gauchos Fierro y Cruz en uno de los textos fundacionales de la literatura argentina, *El gaucho Martín Fierro*.⁵⁷ En este sentido, Monchi —también Jorge, como veremos— encarna un desmontaje crítico de la tradición del hombre de la zona rural: está desprovisto de heroicidad, vive una vida signada por la soledad, el abandono, la precariedad y actúa —o deja de hacerlo— por miedo y culpa.

Cynthia y Jessica (o de la vergüenza, el amor y la locura)

El motivo del doble, sugerido en el primer capítulo a raíz de algunos elementos como el nombre del caballo de Monchi —de Pecoso a Psicólogo— o los dos serenos, adquiere, en el segundo, una centralidad notable que se adelanta desde el título, “Cynthia y Jessica”, y se desarrolla principalmente por medio de la voz narrativa. Los nombres del título refieren a las dos hermanas, hijas de don Soto, que son las nenitas de doce años del relato de Monchi. Las protagonistas de este capítulo tuvieron una cuidadora de nombre Mariela que, según se enteran, dejó el trabajo porque se escapó con el novio. La nueva niñera de las menores tiene el mismo nombre que la anterior y las hermanas traman un plan que busca imitar lo actuado por la primera cuidadora: escaparse con un novio. De esta forma, advertimos en el relato duplicaciones en diferentes niveles.

El motivo del doble, que tiene una vasta tradición en la literatura referida generalmente al enigma de la identidad vinculada a la duplicidad y el desdoblamiento, ha sido teorizado desde la filosofía, la psicología y el psicoanálisis, entre otras disciplinas. Herrero⁵⁸ da cuenta de la diversidad de conceptualizaciones cuando repasa los aportes de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, René Girard, Juan Bergalló, Clément Rosset, Francis Keppler, entre otros. En la literatura, las formas de aparición del doble, central por ejemplo en el Romanticismo, puede remitir al desdoblamiento de la conciencia de un mismo personaje donde la personalidad escindida establece relaciones agonísticas o rivalidades. Herrero ofrece ejemplos de la literatura canónica

⁵⁷ A modo de ejemplo mencionamos también como parte de esta tradición ya en el siglo XX los relatos de Jorge Luis Borges, “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1929- 1874)”.

⁵⁸ Juan Herrero Cecilia, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Cédille. Revista de estudios franceses. Monografías*, núm. 2 (2011), 15-48.

(*William Wilson*, de Poe; *El doble*, de Dostoievski; *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson; *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde; *El Horla*, de Maupassant, y *La metamorfosis*, de Kafka, entre otros) y destaca entre las tipologías de dobles, retomando la clasificación de Jourde y Tortonese, los dobles subjetivos o interiores y los dobles objetivos o exteriores. Finalmente, el planteo es que cada texto literario ofrece su propia elaboración del motivo que tensiona la unidad, la diferencia y la identidad del sujeto.

En *Monchi Mesa* el doble recibe un tratamiento interesante porque problematiza el vínculo de las hermanas: sabemos que son dos, pero actúan como si fuesen una, es decir, en contraposición a la tradición en que el doble remite a una relación agonística, en este caso asistimos a la tipología del doble externo, pero como fusión. Esta simbiosis se elabora desde la instancia narrativa ya que las protagonistas hablan a dúo; así, por ejemplo, en el caso de los diálogos el lector no puede identificar quién enuncia:

Nosotras somos Jessy y Cynthia. Vivimos toda la vida juntas en una casa grande. Nos acostamos a dormir a la misma hora, desde que nacimos. Nos gusta dormir juntas, porque nos quedamos dormidas las dos, a la vez.⁵⁹

—¿Cuántos años tenía? —preguntamos nosotras.

—Joven —dijo Mariela— quince o dieciséis.

—No puede ser. Nosotras tenemos doce.

—Dieciocho, entonces.⁶⁰

En una de las interacciones, la intervención de las narradoras da cuenta de este rasgo de su voz: “—¿Vos sentís también algo malo que quieras contarnos?— *hablamos como si fuéramos una sola*”.⁶¹ Este ‘nosotras’ sostenido da cuenta de una fusión que torna indistinguibles a las hermanas; las referencias a sus cabellos largos y sus cuerpos delgados son rasgos compartidos por ambas como también el aspecto emocional, lo que será objeto de tratamiento a cargo de un psicólogo. El terror de que puedan ser separadas se manifiesta en las pesadillas que padecen⁶² y, luego, cuando son enviadas al terapeuta.

El relato de la niñera que se escapa con el novio y las novelas que las hermanas ven en la televisión producen afectos perturbadores en las menores que las conducen a la búsqueda de experiencias y sensaciones sexoafectivas intensas por fuera de las determinaciones familiares

⁵⁹ Closs, *Monchi Mesa*, 56.

⁶⁰ *Ibid.*, 57.

⁶¹ *Ibid.*, 58. Cursivas mías

⁶² *Ibid.*, 59.

y las normas sociales. En este sentido, la fusión de las mellizas al modo de un doble similar, homólogo parece operar como estrategia para la transgresión de los valores y tabúes sociales.

La acción de desnudarse como una forma de expansión liberadora de sus cuerpos es uno de los rasgos más sobresalientes de las mellizas de doce años y una de las razones por las que las mandan al psicólogo. Junto con implicar una transgresión respecto de los comportamientos socialmente aceptados, la desnudez forma parte también de una exploración asociada a la iniciación sexual. Así, la primera vez que se desnudan para que las vea Jorge, “la sensación más grande es de vergüenza”.⁶³ Esta emoción que, como señala Ahmed, “requiere un testigo”⁶⁴ involucra una exposición y, al mismo tiempo, “un intento por esconderse, un ocultamiento que requiere que el sujeto le dé la espalda al otro y se voltee hacia sí mismo”.⁶⁵ En esta ficción las menores comprenden el carácter disciplinario de la vergüenza a causa de la desnudez en la medida que buscan un escondite alejado de la casa para evitar que las encuentre principalmente el padre que es la figura de autoridad. Frente a Jorge, la vergüenza inicial forma parte de un juego de seducción y prontamente es superada cuando se consuma el acto sexual. Paralelamente a los juegos de seducción y los encuentros sexuales, las hermanas comienzan a pergeñar un plan que involucra acciones delictivas como asesinato, robo y huida.

En la entrevista de *Plástico cruel*⁶⁶ mencionada más arriba Closs se refiere a los personajes de las niñas en sus textos como figuras no romantizadas, en general sexualizadas, que aparecen en esta novela y también en el relato incluido en *Pombero*, “No sería (Dunka)”. La escritora señala el interés que le suscita el punto de vista desde la infancia en el sentido de una posición que trata de entender y al mismo tiempo de cuestionar la realidad. Como advertimos en el análisis, la incorporación de esta dupla resulta inquietante en la medida que el comportamiento de las mellizas escapa de lo socialmente aceptable en niñas de doce años y, al mismo tiempo, opera como elemento de desestabilización y cuestionamiento respecto del poder de la familia, de la clase y de la figura de autoridad encarnada por el padre. Constituyen, en este sentido, voces y cuerpos afectivamente insubordinados.

La fusión de las hermanas que no pueden separarse —son cuerpos pegados—, las novelas que ven en la televisión de las que solo les interesan los besos y la transgresión de lo prohibido, confluyen en la conformación de una atmósfera afectiva caracterizada por la

⁶³ *Ibid.*, 64.

⁶⁴ Ahmed, *La política cultural...*, 168.

⁶⁵ *Ibid.*, 164.

⁶⁶ Entrevista a Marina Closs. *Plástico Cruel*, 2023.

intensidad. Las alterizaciones afectivas que generan se advierten en la reacción de distintos personajes: en la madre provocan miedo y horror⁶⁷, en Monchi primero temor y luego culpa — afectos ligados a la distancia—; en Jorge una pasión desmedida que lo conduce a un crimen y a quitarse la vida. Esta dupla encarna así la transgresión de un conjunto de tabúes que instaura una atmósfera desencadenante de tragedias y muertes. En esta línea, el amor ocupa un lugar clave: las hermanas idealizan este afecto tal como es representado en las novelas de la televisión: “- Si nos escapamos, nuestro amor será eterno”⁶⁸ y actúan en consecuencia lo que conducirá al crimen de un sereno y al suicidio de Jorge.

Jorge (o del amor, el dolor y el arrepentimiento)

La narración de Jorge pone de relieve las diferencias materiales y socioeducativas entre su familia que vive en una chacra y la de las mellizas, hijas del patrón. Distingue así “la casa de los ricos, con patios al fondo”⁶⁹ de las cabañas precarias del campo. En esta figuración del personaje donde predomina el contraste social con las nenitas se recupera también el linaje: la abuela materna de Jorge proviene de un país lejano, Ucrania; sus abuelos y él hablan portugués y carecen de educación formal. El adolescente de catorce años no tiene padre conocido lo que constituye una vergüenza familiar y torna al joven un ser tímido, retraído y que busca la soledad. El encuentro con Cynthia y Jessica lo extrae de esta situación y de sus consecuentes emociones.

En el discurso del personaje la mitología transmitida en los relatos familiares —como que los hijos naturales son hijos de lobo— y las descripciones referidas a las hermanas están asociadas al mundo animal. Ellas tienen ojos de búho, piernas de mosquito y será un grillo que Jorge les entrega a las mellizas ‘el tesoro’, signo de su mutuo amor, que es literalmente alimentado con sangre. El bicho opera como signo que condensa el vínculo entre los tres amantes y la tragedia de la sangre: el crimen del sereno y, luego, el suicidio de Jorge.

Vale destacar una serie de particularidades de este capítulo con relación a la voz de Jorge. Primero, registra los acontecimientos, su mundo interior y la narración de su muerte: “De repente, escupo sangre y veo venir hacia mí algo pequeño y verde brillante. Es el grillo. Ahí está. Se acerca a mi boca y come mi sangre. Se va, salta y yo me muero”⁷⁰. Luego, la imagen

⁶⁷ Closs, *Monchi Mesa*, 76.

⁶⁸ *Ibid.*, 91.

⁶⁹ *Ibid.*, 115.

⁷⁰ *Ibid.*, 154.

de “asesino y novio”⁷¹ que habla portugués, que no posee educación formal y cuyo lugar subordinado social y culturalmente es señalado con frecuencia por la madre, produce extrañamiento en el lector por cuanto la voz de Jorge traiciona las representaciones de las formas orales de la lengua, su supuesto analfabetismo y falta del dominio del código lingüístico. Por el contrario, resulta una voz que instaura una mirada inédita del mundo, de las cosas, de las sensaciones y las acciones consustanciadas con un lenguaje que apela a formas dramáticas — el capítulo constituye, en esencia, un monólogo y recupera diálogos entre Jorge y las hermanas que siguen las formalidades de este género— y a un registro lírico como advertimos, por ejemplo, en el siguiente pasaje mediante el cual el personaje manifiesta su reacción cuando comprende que se ha equivocado de víctima: “Qué vergüenza que alguien sepa que maté por equivocación. Me sentí de pronto hundido. *A gritos se rompió mi espíritu*”.⁷² De esta manera, entre las formas que la creación de Closs encuentra para agujerear la lengua del poder se encuentra también esta figuración que pone en crisis el verosímil: la posibilidad de que un extranjero analfabeto se exprese de momentos como un poeta.

El enamoramiento y el amor conforman un tópico clave del discurrir del personaje y muestra también la reflexión en torno a ese sentimiento: “—El amor es lo que no se conoce — hablé yo solo, para mí mismo”; y continúa con lo que le causa en el cuerpo: “En el cuerpo, es un tirón que no deja entrar ni salir aire. El amor es el ahogo. La desesperación”.⁷³ Más adelante el amor es “Aquello sobre lo que se hace silencio”⁷⁴, lo que nace de la fuerza y “No del miedo del otro, sino de su ferocidad”.⁷⁵ Este carácter insondable del amor se reitera en varias ocasiones del discurso de Jorge y es la causa de que pierda todo temor para llevar adelante el plan criminal ideado por las mellizas. Sabe también que “El amor es un suicidio”.⁷⁶

Este personaje caracterizado por el retraimiento y la soledad, que tiene impulsos de terminar con su vida tirándose al río, deviene en bandido rural por amor. El depósito de una yerbatera abandonada es el espacio donde se oculta para preparar el asalto y será luego el lugar donde se reencuentre con las hermanas para hacer el amor y finalmente morir. Resulta interesante advertir que la penetración reflexiva de Jorge con respecto a diferentes acciones, son asociadas a emociones y sus expresiones en el cuerpo. De este modo, respecto del acto de

⁷¹ *Ibid.*, 150.

⁷² *Ibid.*, 135. *Cursivas mías.*

⁷³ *Ibid.*, 112.

⁷⁴ *Ibid.*, 124.

⁷⁵ *Ibid.*, 125.

⁷⁶ *Ibid.*, 129.

matar, expresa: “si mata, en la mano da un gran calambre. Temor. En las piernas, una tristeza grande, una agonía. La cabeza late. El corazón se infla y se desinfla. Y en el estómago se detiene entera toda la vida. La boca comienza a balbucearnos algo”.⁷⁷

Tras confundir a la víctima adviene la vergüenza que le sacude el cuerpo, el asco en el alma⁷⁸ y una fuerza extraña que da paso a la voluptuosidad. Posteriormente, el personaje se dispara y, al modo de la técnica naturalista, realiza una descripción detallada de las sensaciones físicas de dolor.⁷⁹ El personaje que declara que en su vida solo sintió desprecio y amor⁸⁰ mata equivocadamente, desea y forma parte de un “amor triangular”⁸¹; ante la inminencia de su muerte no se arrepiente del amor con las mellizas sino de haber matado injustamente justificando de este modo el acto de darse muerte. Entre la bala definitiva en la boca y la muerte el personaje continúa registrando su infelicidad por la equivocación, el gusto del jugo en la boca que le dieron sus amantes y el amor.

Si recuperamos cronológicamente la historia del personaje, podemos señalar un primer momento de soledad, retraimiento y vergüenza como afectos que provocan estrechamientos del cuerpo; un segundo momento de expansión y sensación de libertad cuando conoce el amor y el sexo con Jessica y Cynthia, así como cuando se prepara para el crimen. En un tercer momento, atravesado por el tono dramático cuando el personaje descubre que ha matado equivocadamente, conviven los estrechamientos y expansiones del cuerpo con relación a las emociones de vergüenza, sentimientos de injusticia y culpa, por un lado, y los de deseo, ansiedad y amor que le infunden fuerzas para hacer el amor, ya herido de muerte, por otro: “Yo soy ahora el pistolero, el bandido, al que llaman criminal hasta los ladrones. Tendría que haber matado a uno y maté a otro ¿quizá me da lo mismo? ¡No, no! Mi recuerdo es hermoso. Mi suicidio es final. Mi rifle es amor y odio. Donde yo siento odio, aprieto. Donde siento amor, guardo el dedo y me calmo”.⁸²

Diferente y hasta opuesto a la figura de Monchi especialmente acerca del afecto del miedo, Jorge sin embargo se asemeja al primero en el sentido de que sus acciones condicionadas por sus emociones se sitúan por fuera de la imagen del bandido rural. Lejos de la figura del forajido que comete crímenes por perseguir beneficios materiales, fama u honor, mata por amor

⁷⁷ *Ibid.*, 131.

⁷⁸ *Ibid.*, 137.

⁷⁹ *Ibid.*, 138.

⁸⁰ *Ibid.*, 130.

⁸¹ *Ibid.*, 150.

⁸² *Ibid.*, 146.

y se equivoca, siente culpa y se quita la vida. La radicalidad del autocastigo de Jorge se funda en el insistente sentimiento de vergüenza por haber provocado una muerte injusta. La culpa, el arrepentimiento e incluso el suicidio como autocastigo frente a la intolerancia del propio crimen se distinguen de la figura que la tradición ha construido del bandido rural, personaje en general estereotipado cuyo lenguaje, comportamiento y relación con el asunto amoroso es en esencia opuesto al personaje de Jorge.

A modo de cierre

El análisis de las perspectivas, las voces, las experiencias afectivas y corporales de un empleado de la zona rural que se desplaza a un pueblo, de unas mellizas de doce años que actúan fusionadas, y de un adolescente pobre y sin educación revela sentimientos y comportamientos insubordinados frente a normas y convenciones sociales. La autoridad lingüística, los afectos que disciplinan cuerpos y comportamientos se encuentran transgredidos por los personajes de esta novela. Así, la palabra y la cosmovisión de Monchi producen extrañamiento, las mellizas se hacen una y hablan a dúo y Jorge, si bien es presentado como analfabeto describe estados y sensaciones con precisión y por momentos con la sensibilidad de un poeta. El cuidador nocturno tiene miedo y culpa —en contraposición con las figuraciones tradicionales de los personajes de las zonas rurales—, las nenitas transgreden tabúes generando un “amor triangular”, un robo y un crimen, y el hijo de la empleada, devenido en una suerte de bandido rural, se enamora intensamente de las hermanas, roba, mata, se arrepiente y se suicida. Los protagonistas de *Monchi Mesa* se encuentran en posiciones subjetivas marginalizadas: padecen diferentes formas de desprotección y abandono, están expuestos al peligro y al daño en espacios periféricos; ello evidencia formas de vida, espacios, atmósferas, emociones y corporalidades anudadas a la pobreza, la desprotección o el abandono configurando, en la línea de otras ficciones de Closs, una poética de la vulnerabilidad en el marco de la narrativa argentina contemporánea.

Bibliografía

- Algarra, Giovanni, y Andrea Noble. “‘Transportamos sentimientos’: Desafíos para el estudio de las emociones en América Latina”. En *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, eds. Cecilia Macón y Mariela Solana, 67-94. Buenos Aires: Título, 2015.
- Aguirre, Laura. “Desamparo e invención de lo real. Una literatura argentina más allá del AMBA”. *Revista Transas. Letras y artes de América Latina*. Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, 2021.
https://www.academia.edu/64129064/Desamparo_e_invenci%C3%B3n_de_lo_real_Una_literatura_argentina_m%C3%A1s_all%C3%A1_del_AMBA.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. México: UNAM, 2015.
- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Arfuch, Leonor. “Cronotopías de la intimidad”. En *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Leonor Arfuch (comp.), 217-263. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. México: Paidós, 2010.
- Closs, Marina. *Álvar Núñez. Trabajos de sed y de hambre*. Chaco: Yaicangui, 2019.
- Closs, Marina. *Tres truenos*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2020.
- Closs, Marina. *Monchi Mesa*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2021.
- Closs, Marina. *Tascá Skromeda*. Buenos Aires: Dábale Arroz, 2021.
- Closs, Marina. *La despoblación*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2022.
- Closs, Marina. *Pombero. Alguien, uno solo o nadie*. Buenos Aires: Páginas de Espuma, 2023.
- Closs, Marina. *Casa de agua*. Buenos Aires: Alfaguara, 2024.
- Closs, Marina. *La encendida silenciosa*. Buenos Aires: Alfaguara, 2025.
- Destéfani, Laura. “Interferencia y dislocación en dos ficciones de la memoria del Chaco argentino”. En *Actas del IX Jornadas de Creación y Crítica Literarias*, 2024.
https://www.academia.edu/118602514/Interferencia_y_dislocaci%C3%B3n_en_dos_ficciones_de_la_memoria_del_Chaco_argentino.

- Foffani, Enrique, y Adriana Mancini. “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”. *La narración gana la partida*, E. Drucaroff (dir.) y N. Jitrik (dir. gral.). Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Herrero Cecilia, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Cédille. Revista de estudios franceses*, Monografías, núm. 2 (2011): 15-48.
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- Osswald, Andrés, y Micaela Szeftel. “Las atmósferas afectivas como dimensiones del espacio”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* XXVIII, núm. 2 (2023): 141- 160.
- Entrevista a Marina Closs. *Plástico cruel* (2023).
<https://www.youtube.com/watch?v=WbsG1aczLps&t=9s>.
- Sabo, María José. “El cuerpo que vuelve. Formas de pensar el cuerpo indígena entre el desnudamiento colonial, el pliegue barroco y el exceso”. *Cuadernos de literatura. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, núm. 22 (2023): s/d.
<https://www.semanticscholar.org/paper/El-cuerpo-que-vuelve.-Formas-de-pensar-el-cuerpo-el-Sabo/9b4d31db6553b3a20b872f5af97abf90f9d2a90f>.
- Sabo, María José. “Espectros indígenas en las escrituras chaqueñas contemporáneas. Revisión de tradiciones literarias y nuevas exploraciones poéticas”. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* 14, núm. 1. (2024): s/d.
<https://journals.openedition.org/corpusarchivos/7897>.
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- Tozzi, Liliana (2023) “Afectos, escritura y performatividad en la narrativa argentina del siglo XXI: *Tres truenos*, de Marina Closs”. *Visitas al patio*, 17, núm. 1 (2022): 95-107.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8982673>.