

# Monstruos, atrofias y deseo en *Marat-Sade* de Florencia Abbate

233

**Néstor Ponce**  
(Université Rennes 2)

En 1981, Carlos Fuentes publicó *Agua quemada*, con un curioso subtítulo genérico: “cuarteto narrativo”. En 2012, Clara Obligado dio a conocer *El libro de los viajes equivocados*, que reúne once textos. Entre ambos, Florencia Abbate (1976) editó *El grito* (2004), compuesto como en el caso de Fuentes de cuatro relatos.

La literatura produce, entre otras cosas, coincidencias que parecen surgir de la nada, pero que en este caso que nos ocupa, poco le deben al azar. Al contrario, los tres libros citados corresponden a una estrategia narrativa que se afirma en la transgresión, caracoleando entre los géneros narrativos, entre la novela y el cuento. Vázquez Montalbán decía que uno de los mayores méritos de la literatura policial era que imponía reglas, que la imaginación de los autores transgredía de manera continua, para permitir que se reconstruyera y se regenerara, igual y distinta a sí misma. Con Fuentes, Obligado y Abbate llegamos a esos cuestionamientos de definiciones cuya respuesta es, tal vez, la fragilidad

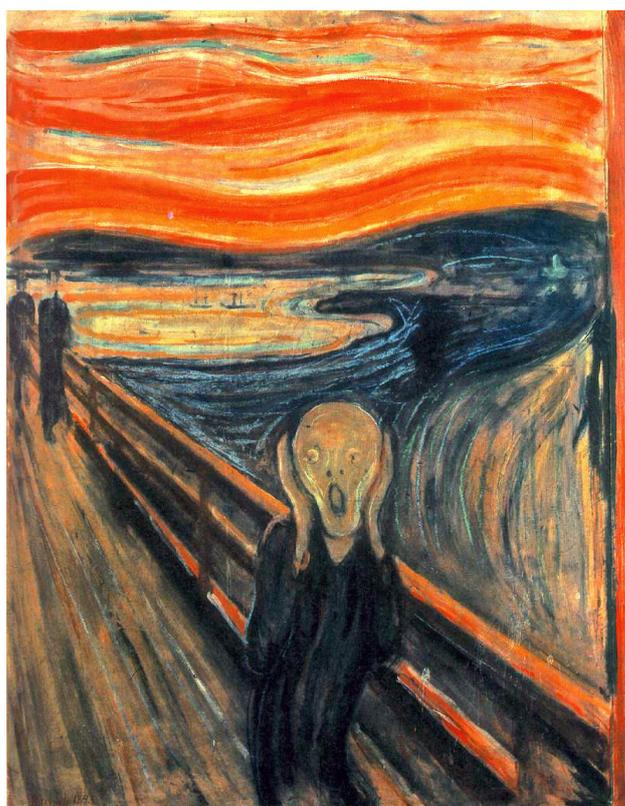
cristalina de los límites y de las fronteras. En efecto, la particularidad que reúne a estas tres obras tan dispares y originales a la vez es el encadenamiento – de personajes, de acciones, de tiempos – que liga un relato al otro. Tal personaje de tal relato reaparece sorpresivamente en otro, después de haber atravesado el tiempo y la distancia. No se trata, sin embargo, de una simple pirueta narrativa, sino de un afinado trabajo de intratextualidad que significa y que a su vez resignifica los otros relatos. Un trabajo, diría Barthes (1972), que se entromete en los silencios textuales para llevarlos a una voracidad productiva y multivalente. Porque si los textos se devoran los unos a los otros, al mismo tiempo crecen y se distorsionan, se enriquecen. Son textos que se muerden la cola, que la dividen, la multiplican, en una productividad fosforescente que ilumina los rincones oscuros y sombríos de los significados.

Cuatro son entonces los relatos que animan *El grito*, de Florencia Abbate: “Warhol”, “Luxemburgo”, “Marat-Sade”, “Nietzsche”, todos narrados en primera persona por cuatro personajes diferentes. El carácter nominativo de cada texto, lejos de concentrarlos en la referencialidad propia a la que remiten, opera al contrario como una forma de proliferación, que los dilata y los entronca con la estética, la ideología, la historia, reuniéndolos en la ciudad autónoma de Buenos Aires, a finales de la década de los 90 y principios de los 2000.

Las alusiones temporales, la intertextualidad y la idea de la monstruosidad que de ellas deriva distan de ser gratuitas.

Los cuatro cuentos o los cuatro capítulos o mejor los cuatro textos se fermentan en un contexto histórico monstruoso que invade y enferma todo el cuerpo social: la evocación de los años 90 del menemismo, y el presente de los años de De la Rúa, en momentos de la gran crisis de 2001, que hizo –una vez más– tambalear el cuerpo de la Argentina. De donde el epígrafe significativo de Jorge Luis Borges que abre el volumen: “Soy de un país vertiginoso, donde la lotería es parte principal de la realidad” (p. 11). Pero si bien los textos se vinculan entre sí, también llaman a otros textos, se construyen con las marcas del palimpsesto. “Marat-Sade” remite así, obviamente, a la pieza teatral homónima (1964) de Peter Weiss, en la que Sade, internado en el hospital psiquiátrico de Charenton, monta una pieza sobre la Revolución Francesa y el asesinato de Marat –anécdota por otra parte real (de hecho Donatien Alphonse François de Sade murió en Charenton en 1814). Más allá de la anécdota

histórica –de todo modo fundamental-, la obra le permite a Weiss cuestionar el lenguaje teatral, volver sobre la relación entre la escritura y la libertad, sobre la provocación como acto imaginario y explosivo. Del mismo modo, el título del libro, *El grito*, tiende puentes directos con la obra homónima (primera versión pintada en 1893) del pintor noruego Edvar Munch. Recordemos que uno de los personajes, la escultora Clara, posee una reproducción de la obra:



Edvar Munch, *El grito* (1893), National Gallery de Oslo (Noruega).

En su diario, el 22 de enero de 1892, Munch escribe:

Je me promenais sur un sentier avec deux amis. Le soleil se couchait. Tout à coup, le ciel est devenu rouge sang. Je me suis arrêté, épuisé, me suis appuyé sur une clôture, il y avait du sang et des langues de feu au-dessus du fjord bleu-noir et de la ville. Mes amis ont continué, et je suis resté là, tremblant de peur. J’ai senti un cri infini qui passait à travers l’univers.<sup>1</sup>

Este párrafo, citado enteramente en “Nietzsche” (con algunas ligeras modificaciones, debidas sin dudas a la traducción: “Una noche

<sup>1</sup> <http://www.col-gerstheim.ac-strasbourg.fr/?p=961>.

anduve por un camino. Por debajo de mí estaban la ciudad y el fiordo. Estaba cansado y enfermo. Me quedé mirando el fiordo mientras el sol se ponía. Las nubes se tiñeron de rojo como la sangre. Me pareció oír un grito a través de la naturaleza. Pinté este cuadro, pinté las nubes como sangre verdadera. Los colores sangraban.” p. 173) es como la columna vertebral del texto de Abbate: una visión de la condición humana, anotada en el tiempo y en la memoria de una generación, la de los años anteriores y posteriores a la dictadura (Abbate nació en 1976)<sup>2</sup>, pero cuyas prolongaciones la marcaron a fuego. Aquel 1976 o ese 2001 son un antes y un después en la historia argentina, que parece regenerarse en el horror. Florencia Abbate se encarga de recordárnoslo, lejos del panfleto y la denuncia pueril, para interrogarse sobre la condición humana que florece en situaciones extremas. El protagonista de “Marat-Sade” no puede vivir en el presente, en la medida en que no tiene pasado. Su vida es el resumen de toda una generación, porfiada en esquivar y silenciar la textura de su pasado, por lo que no logra encontrarse en el presente. De hecho, ninguno de los protagonistas participa en la rebelión popular, en las manifestaciones y saqueos de un país consumido por la inflación y la bancarrota. Es más, Clara se preocupa por la retención de sus ahorros bancarios (el “corralito”) y otro personaje se indigna al descubrir en la televisión que su empleada doméstica participa de los saqueos. Además, los textos están poblados de hermanos y hermanas que se desencuentran, y que buscan una filiación que los acerque multiplicando las preguntas que empiezan invariablemente por un “¿Te acordás?”.

Peter recuerda, así, las circunstancias en las que conoció a su amante Oscar: durante la representación en 1972 (o sea casi treinta años antes del presente de la narración), en Buenos Aires, de *Persecución y asesinato de Jean Paul* (sic) *Marat representado por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*. La discusión

---

<sup>2</sup> Dice al respecto: Yo nací a fines del '76. Pertenezco a una generación que nació en el contexto de la última dictadura militar, que cursó la escuela primaria en el contexto del alfonsinismo, y que cursó la secundaria y -en el mejor de los casos- la facultad en el contexto del menemismo. El hecho de que nuestra adolescencia y parte de nuestra juventud hayan transcurrido en los años 90, que estuvieron “teñidos” por los valores de un modelo basado en el egoísmo, la competencia, el éxito y el interés económico por sobre cualquier otro tipo de consideración (es decir que las personas más valoradas debían ser “ricas”, “exitosas” y preferentemente “bellas” según los parámetros de belleza del mercado), es algo importante que tenemos en común porque de algún modo nos marcó... ([www.florenciaabbate.com.ar](http://www.florenciaabbate.com.ar)). Entrevista realizada por « un grupo de estudiantes de la carrera de comunicación de la UBA; sin mención de fecha ; consultado el 14/03/13).

ulterior entre Mabel, la pareja de Horacio, y Oscar acerca de la pieza es una especie de *mise en abîme* del debate que plantea el relato: Sade representa el instante, la pasión furiosa del momento, extraída de la historia; Marat la potencialidad del pasado en el presente, la expansión de la memoria, al decir de Walter Benjamin. La individualidad y lo colectivo, en suma. En las sociedades en las que el recuerdo ha sido destruido, la rememoración pertenece al dominio del “a-presente” y del choque, forma fértil y fecunda de la imaginación y de la libertad. Eugène Bavcar afirma: “Le à-présent est (...) une possibilité qualitativement nouvelle dans le temps homogène, vide, c’est-à-dire l’action du sujet de l’histoire dans la possibilité de sa présence dans elle”. (WISMANN, 1997, p. 661).

Ahora bien, ¿cómo encara Florencia Abbate este conflicto de memorias y de ausencias de memoria en “Marat-Sade”? Bajo la forma del relato epistolar, que el mundo globalizado calificaría de obsoleta, Pedro – o Peter, como prefiere que lo llamen-, un joven gay, le escribe a su hermano Horacio, guerrillero en los años de plomo previos a la dictadura militar de 1976-1983, al que ha traicionado. Le cuenta sus dramas de pareja con un homosexual unos años mayor que él, Oscar, que organiza en sus lujosos departamentos de un barrio chic porteño fiestas orgiásticas, en las que se juega con las fronteras de la transgresión y del escándalo, mientras una persona con fractura expuesta se disputa la ambulancia con una embarazada.

Ya desde el hall me sorprendió que en la puerta había una marea de gente. Dos enfermeros con una camilla y atrás la ambulancia. Un patrullero sin conductor y abajo dos oficiales que se dedicaban a pesquisar a tres travestis. Y por último un tipo de rulos que nos señalaba a nosotros intentando llamar la atención de alguno de los policías (ABBATE, 2010 p. 106).

Extenuado por el sadismo de su pareja, Peter hace una tentativa de suicidio en diciembre de 2001 y su escritura epistolar se posiciona en zonas de derrumbe, de caída y de dolor. Desde ese precipicio jadeante le escribe a su hermano:

Apenas nos mudamos juntos, en octubre del '73, comenzó a mostrar la hilacha (se refiere a Oscar; la aclaración es nuestra). Se dedicaba a censurarme casi a cada instante. ‘Peter no digas eso. Peter tus manos, Peter, los platos. Peter, el teléfono’. Durante los primeros años la suya era sólo una tiranía conyugal dirigida a las cosas cotidianas, a esos aspectos sencillos y banales de la vida que son,

sin embargo, como entendí después, los fundamentales. (ABBATE, 2010, p. 98).<sup>3</sup>

Este calvario al que es sometido Peter durante tres décadas tiene todo de una degradación semántica, tanto a nivel individual como histórico. Las humillaciones que sufre él y que sufre el país dejan marcas en su narración, y tienden a un *in crescendo* que cuestionan la posición de la lectura en la medida en que no generan respuestas, sino, como debe ser, interrogantes. La relación de pareja deviene un espacio dictatorial, marcado por el abuso de poder y por el sometimiento. Se agregan a ello, decíamos, las huellas de la historia, que acompañan la trayectoria de Peter y lo inscriben en una época en la que lo trágico y lo ridículo se mezclan, como en la pieza de Weiss, para generar sentidos.

En *Máscaras*, novela policial del cubano Leonardo Padura, uno de los personajes, Alberto Marqués, *alter ego* del reprimido dramaturgo Virgilio Piñera, habla así de la condición homosexual:

Pecado capital, aberración social, enfermedad de la mente y del cuerpo: no es fácil ser maricón en ninguna parte del mundo, mi amigo señor policía, se lo digo yo. Pero le digo más: me han comentado gentes que saben de esto que de los diez millones de cubanos que vivimos en esta república socialista, entre un cinco y un seis por ciento somos homosexuales. Claro, claro, contando a nuestras camaradas las lesbianas. Saque la cuenta, saque la cuenta: si son cinco millones de hombres, y el tres por ciento, digamos, es homosexual, eso le da ciento cincuenta mil, o sea casi un quinto de millón de compatriotas. Como para formar un ejército... (PADURA, 1997{1995}, p. 163).

Tampoco resultaba fácil ser homosexual en tiempos de la triple A (los parapoliciales que operaban durante el gobierno de Isabel Perón), de la dictadura y del menemismo. Pero Oscar y sus amigos proponen una situación de ruptura que recuerda dos de los principios que evoca Stéphane Audeguy para referirse a los monstruos: el exceso y la desmesura.<sup>4</sup> En efecto, Oscar organiza en sus departamentos fiestas que escandalizan a los vecinos, que requieren respeto y dignidad, a imagen del futuro padre de familia que, ofuscado por los ruidos de la orgía en la pileta de natación, habla por teléfono para decirle a Peter que “Más vale que esos degenerados salgan de ahí ya mismo” (ABBATE, 2010 p. 103).

El principio de estos encuentros convocados por el amante de Peter

<sup>3</sup> “Marat-Sade”, *El grito*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010. Todas las citas corresponden a esta edición.

<sup>4</sup> AUDEGUY, Stéphane. *Les monstres. Si loin et si proches*. Paris: Gallimard, 2007, p. 16.

es el juego, en el que las reglas no son establecidas de antemano. ¿Cómo jugar sin reglas? De ello se encarga Oscar, ocultando la información y generando sorpresas (“Para jugar no hace falta creer en cosa alguna. Y así vivía Oscar, sin creer”,) ( ABBATE, 2010 p. 99). La crueldad sádica marca las pautas de su placer personal, que lo posiciona como un dios indiscreto, que controla el pequeño mundo a su alrededor, en especial a Peter: “No es que Oscar simplemente amara mal: su amor era monstruoso” (ABBATE, 2010, p. 100). La degradación se “monstruifica” en julio de 1989, cuando Oscar arma un grupo al que suma a cuatro amigos disparatados, a los que convida un viernes por mes, para organizar orgías: Alberto, dueño de un negocio de joyas y aficionado a la cirugía facial, para borrar cualquier parecido con el padre; Mike, dentista, que sigue viviendo con la esposa porque no asume su homosexualidad; Alexis, bisexual, “treintañero, soberbio y muy sexi” (ABBATE, 2010, p. 100); Paco, de vientre prominente, que mueve la cadera como un elefante, “con unos contoneos que ni el propio Prince hubiese intentado” (ABBATE, 2010, p. 103), gerente de una empresa constructora relacionado en turbios negocios con el Estado. La disparidad es el signo común de los actores, la diferencia que los identifica. La convocatoria se refiere de manera irónica al universo intertextual: “El banquete”, que revive el diálogo platónico que remite al concepto de “amor platónico”, cuando en realidad se trata de sadismo, de brutalidad, de violencia, de crueldad, de creación de un lenguaje ritual y perverso. Lo mismo ocurre con la evocación a la biografía de Isadora Duncan, bailarina delicada, moderna y clásica, mientras que el quinteto baila *hip hop* junto a la piscina, siguiendo las instrucciones de un profesor.

Entre tanto, si la vida de Oscar y sus amigos se degrada, la Argentina también deviene monstruosa, como un sutil telón de fondo sobre el que se perfilan los personajes de Florencia Abbate: el 8 de julio de ese mismo año 1989, Carlos Saúl Menem, tan ridículo como corrupto, gana las elecciones presidenciales. Ese mes –cuyo recuerdo no puede dejar indiferentes a los lectores argentinos-, la inflación alcanza el 200 %. Entre julio de 1989 y diciembre de 1990, el nivel inflacionario supera el 22.000 %.

El quinteto de bailarines, que se emborracha con parsimonia en cada “banquete”, se ubica en una posición que, desde la fuerza del conjunto, aísla y denigra al individuo Peter, que se transforma así, al decir de Oscar,

en “la encarnación del mayor aburrimiento”, en “la boba”, o “la beata (ABBATE, 2010 p. 100). Así, Peter nunca participa de los encuentros, encerrado en la cocina, devorando pasteles y tortas, auto-flagelándose en el consumo alimenticio, o en un bar donde consume whisky hasta la borrachera. Comer dulces es así el exceso, la desmesura y el castigo. A diferencia del soldado que evoca Michel Foucault en *Surveiller et punir*, y que presenta una “réthorique corporelle de l’honneur”<sup>5</sup>, Peter muestra en cambio una “retórica corporal de la humillación”. Mientras tanto, el grupo se sume en una especie de felicidad extática, que los reivindica y los reconoce:

Todos llevaban puestas calzas de ciclistas fluorescentes, menos Alberto que vestía un short. El profesor de hip hop les marcaba el compás levantando su brazo con el índice erguido. Cada cual tenía una botella de agua mineral. Bailaban, cerraban los ojos, se daban la mano. Lo peculiar es que por primera vez no solamente Alexis, el más joven y buen mozo de los cinco, el que se movía con ínfulas de estrella de cine. No sé si fue porque yo andaba tan mal conmigo, pero me dio la sensación de que cada uno se sentía ‘el mejor de todos’ (ABBATE, 2010 p. 102).

En el marco de esta monstruosidad del conjunto, llega agosto de 1994. En fechas en que se sanciona una nueva Constitución, de inspiración menemista, esperpéntico simulacro de libertad y de democracia. La idea de Oscar coincide con la payasada ambiente: invitan al profesor de hip hop para animar la fiesta. Y entre las piruetas orgiásticas sobreviene un accidente: el profesor se fractura una pierna al arrojarse desde un trampolín a una piletta con los ojos vendados, y el dolor y el sufrimiento aguzan el placer de Oscar. En la Argentina destruida y torturada, el horror se simplifica y se transforma en materia de goce. El sueño de la razón engendra monstruos y son ellos quienes dominan la historia y dominan a los personajes.

En medio del escándalo en el hall del edificio donde todos terminan por reunirse Oscar y los miembros de la pandilla, desnudos, entre vecinos escandalizados, policías, enfermeros y travestis que se inmiscuyen en el atolladero, en una escena digna de las fábulas de Copi, uno de los miembros de la banda, Paco, muestra una placa que hace huir a los agentes del orden (ABBATE, 2010, p. 106), mientras la mujer embarazada aprovecha la presencia de la ambulancia para hacerse hospitalizar dejando atrás al profesor de hip hop.

5 FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975, p. 159.

En todo este contexto sorprende la homogeneidad y la frivolidad de las reacciones. En las situaciones límites y espantosas, los personajes adoptan actitudes desenvueltas, como si el horror se hubiera naturalizado (BARTHES, 1970) y formara parte de lo cotidiano. Como el marqués de Sade considera el mal como parte integrante y necesaria de la naturaleza. Como el terror que se instaló en el país desde 1974.

Interviene aquí uno de los núcleos de la anécdota narrada por Peter: en una de las fiestas orgiásticas invitan a un “mariquita de barrio” (luego vuelvo sobre este punto), que tiene la excepcional particular de poseer seis dedos en uno de sus pies. Inútil mantener la expectativa: el carácter anómalo de la criatura excita a los invitados al banquete, que deciden mutilarlo extirpándole con un arma blanca el sexto (¿?) dedo. El primer signo de la monstruosidad es social: el tratamiento despectivo de “mariquita de barrio” guarda una estrecha relación con las diferencias sociales extremas que caracterizan a la Argentina, donde frecuentar al “otro”, el que pertenece a una clase social inferior, es un repudiable. A esta marca social se le agrega la marca física de la diferencia: “Les monstres se définissent comme une anomalie. Ce peut être le défaut, ou le manque: moutons à cinq pattes et veaux cyclopéens, taureaux à trois cornes et mouches aptères”. (AUDEGUY, 2007, p. 16).

En la Argentina de Menem, esta monstruosidad no puede definirse de otro modo que no sea el exceso, la proliferación, la desmesura. La hipérbole (ver al respecto el magnífico documental *Memoria del saqueo*, 2004, de Fernando Pino Solanas). El dedo de más implica la abundancia de la diferencia, la muestra concreta de la otredad a la que los invitados al “banquete” aspiran, pero que ninguno está dispuesto a aceptar, encerrados en el universo conservador que comparten. La amputación de la otredad monstruosa deviene entonces necesaria para contrarrestar esa plasticidad desafiante del sexto dedo. El “mariquita de barrio” se singulariza por su belleza que eclipsa a todos los presentes. Es un “efebo”, una “belleza”, “un prodigio” “una extravagante regalo de la naturaleza” (ABBATE, 2010, p. 113). Su diferencia genera celos por presentar una forma de alteridad deseada, capaz de ser devorada. La amputación del dedo muestra que el escándalo que organizan cada viernes Oscar y sus acólitos conoce sus límites y sus alcances: el exceso está bajo control, porque, a imagen del homosexual con una placa – ¿de los servicios de inteligencia, de las fuerzas armadas, de la

policía?- responde a una norma de la aceptación conservadora. La placa es el ícono de la impunidad, del largo recorrido que debe atravesar una sociedad para asumir sus propias culpas y juzgar a los culpables. La placa es también un lenguaje: el del oscurantismo, el del misterio, el de la sustitución de Dios por el imperio de la violencia. Y como tal, como lenguaje, impone una estética que hace de la amputación un símbolo del acatamiento y de la imposición de valores sociales y morales.

En el primer relato (“Warhol”), Horacio, el hermano de Peter, decía de manera premonitoria: “... habría sido capaz de cortarme los dedos para calmarle una jaqueca” (se refiere a su pareja guerrillera, Mabel). Mientras tanto, en “Nietzsche”, el texto que cierra el volumen, encontramos una pista que nos sugiere lo que ha ocurrido realmente aquél viernes en casa de Oscar: éste había publicado un aviso sádico en busca de un “anormal”:

242

Busco gente anormal, soy devotée, me encantan los gays con algún defecto físico. Espero el llamado de alguien sumiso, con una buena cola para disciplinar, dispuesto a probar todo (finger, doble penetración, fist, violaciones masivas, agujas en los pezones, golpes en el vientre, ataduras dolorosas, picana, vendas en los ojos). Tengo mucha experiencia en causar sufrimiento y placer en forma simultánea (ABBATE, 2010, p. 124).

El tono del aviso oficializa la tortura, la hace relato, la naturaliza, a la manera de los retablos monstruosos de Jérôme Bosch, donde la maldad y el pecado ocupan el centro del espacio y donde el rechazo y la fascinación<sup>6</sup> corren parejo. El “mariquita de barrio”, Antonio, es deseado y rechazado, porque por su extracción social y por su ambivalencia muestra la provocación y la diferencia, a la vez que suscita la necesidad de la norma y de la represión para mantenerla. Se trata, para el receptor, de buscar los huecos de la historia para recordar que todo acto de civilización es un acto de barbarie (Benjamin). Todo ello es de cierta manera necesario, porque conforta el recurso a la violencia. Al ser amputado, Antonio, pobre “mariquita de barrio”, un “otro”, vuelve a ingresar simbólicamente en la “normalidad”.

<sup>6</sup> Oscar anuncia así la llegada del joven gay: “Ahora quiero presentarles a esta belleza. Se llama Antonio y es todo un prodigio. Una extravagante regalía de la naturaleza lo vuelve imponderable: ¡Nació con seis dedos en un pie” (p. 114).



Jerónimo Bosch, *Jardín de las delicias*, Madrid, Museo del Prado (España)

La amputación, el desgarrador grito de dolor que profiere el “efebo” Antonio, recuerda los testimonios de los torturados bajo el régimen militar. Así lo cuenta Peter, a su vez víctima de las torturas psicológicas de su pareja, en su habitual registro *snob*:

Salí por la puerta de servicio, bajé un piso por la escalera y, al final del pasillo, escuché el grito más pavoroso que sea dable concebir. La voz era tan aguda que no podía ser otro que Antonio. A ese grito le siguieron otros más. Y esos gritos, hermano querido, no tenían siquiera una remota conexión con el placer: debían ser producto de un suplicio intolerable. Imaginé que Oscar le hacía perder a esa pobre mariquita de barrio, en la cima del dolor, toda noción de espacio y tiempo. Llegué incluso a imaginar que al otro día aparecía oculta, dentro de mi baúl persa, descuartizada como una ternera (ABBATE, 2010, p. 119).

El grito de Antonio es el grito de Munch, el de toda una humanidad que se conmueve ante el horror del mundo: “¿Te acordás qué risa cuando se murió mamá?” (p. 191), le escribe con toda naturalidad en un correo electrónico la escultora Clara a su hermana. Afortunadamente, persisten aún ciertas formas de solidaridad, como ocurre con el ex montonero y ex exiliado Horacio, que acepta que una cartonera y sus hijos pasen la noche en su departamento y no en la calle. Entre tanto, el campo léxico

se carga de alusiones a la memoria, a la desaparición, a los secuestros. Utilizando términos que no pueden dejar indiferentes a los argentinos (cierta vez escribí que el verbo “desaparecer” nunca jamás tendría el mismo significado después del 24 de marzo de 1976), Florencia Abbate recuerda al lector que la memoria pasa por la palabra y que su uso debe ser sopesado a cada momento para no desvincularse del pasado, para no caer en los vacíos discursivos a los que se precipitan Clara cuando se deshace de las obras completas de Nietzsche u Horacio, cuando le regala a la cartonera las viejas revistas revolucionarias que aún conservaba como un vínculo con su vida militante.

Monstruosidad individual, monstruosidad histórica. *El grito* consigue evocar que ninguna sociedad sale indemne del horror, que, al contrario este atraviesa en perfecta ósmosis la esfera pública con la privada –a la manera de la placa que le asegura impunidad a Paco y de paso a Oscar. *El grito* de Florencia Abbate vocaliza las definiciones, reúne la unidad con el conjunto, y las inscribe en la historia, recordando que la literatura también puede ser un lugar en el que se enfrenten, como dice Paul Ricœur (2000), diferentes tipos de memorias: “Yo trataba de percibir la voz de una forma que grita dentro del material” (ABBATE, 2010, p. 187), confiesa la escultora Clara. *El grito* grita el triunfo del neoliberalismo, el imperio del poder a través de la riqueza, suscita interrogantes acerca del ejercicio de diferentes formas de poder y de su capacidad a devenir monstruosas. Nos sugiere, tal vez, que no hay formas de dictadura sin formas de sometimiento, como en el caso de Peter, consentidas.

**BIBLIOGRAFÍA**

ABBATE, Florencia. *El grito*. Xalapa : Universidad Veracruzana, 2010.

AUDEGUY, Stéphane. *Les monstres. Si loin et si proches*. Paris : Gallimard.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Editions du Seuil, 1972.

BAVCAR, Evgen. « Sur la présentation de l'histoire dans les 'thèses' de Benjamin » (in : WISMANN Heinz (éd). *Walter Benjamin et Paris : colloque international, 27-29 juin 1983*, Paris : Le Cerf, 1987 ; pp. 659-668.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.

FUENTES, Carlos. *Agua quemada*. México : Fondo de Cultura Económica, 1981.

OBLIGADO, Clara. *El libro de los viajes equivocados*. Madrid : Páginas de Espuma, 2011.

PADURA, Leonardo. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1997.

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

PADURA, Leonardo. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1997.