



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura.

**DEL MONSTRUO Y LO MONSTRUOSO:
UNA PIEZA DE VIAJE EN LA NOVELA CHILENA**

Informe final para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánicas con mención en Literatura.

Seminario de grado *Metaliteratura latinoamericana contemporánea*.

Profesor Guía: David Wallace Cordero.

Alumno: Joaquín Vargas Vargas.

Santiago de Chile

2016.

ÍNDICE

Agradecimientos.	4
Introducción.	5
I – “ <i>¿Qué es un cuerpo monstruoso?</i> ”	7
II – “ <i>Conmoción de la sensibilidad...</i> ”	9
III – “ <i>Sentimiento de exposición...</i> ”	19
IV – “ <i>Sin embargo, algo aun me perturba...</i> ”	23
V – “ <i>La bestia tras mi espejo parece...</i> ”	29
VI – “ <i>Sostengo la mirada...</i> ”	38
Conclusión.	49
Bibliografía.	51

Todo lo que era horrible y repugnante me atraía. Tal vez porque lo que así es, conmueve con mayor violencia una imaginación desordenada. Para que las cosas bellas y sencillas eleven la imaginación, debe ésta ser dominada, serena, regular y aun creadora. Cuando ella es exuberante y más escapa a todo control inteligente, se nutre mejor con todo aquello que es propio a erizar los nervios. Además, la contemplación de algo hermoso y puro da a la imaginación un rumbo que llamaría constructivo y deja una sensación de plenitud, mientras que la contemplación de algo horrible y discordante imprime a aquella un rumbo agitado que pronto se traduce por la sensación de misterio. Y éste, como lo he dicho, es, para el hombre que antes que crear ama sentir, una perpetua esperanza.

Juan Emar, “¡Cavilar!”

AGRADECIMIENTOS

Agradezco la realización del presente informe, en primer lugar, a la comunidad de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile por haberme brindado el apoyo y las herramientas para el trabajo a lo largo de la carrera de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas con mención en Literatura.

Agradezco también a mi familia, en especial a mi madre Patricia, y hermanos Matías y Daniela, por haber sido mi apoyo y soporte durante todos estos años de carrera, ya sea en el ámbito material como emocional. Aprovecho este apartado para agradecer a los amigos que me han acompañado también en este proceso, con especial mención a Gabriela Villalobos que me ha acompañado desde el colegio; Evelyn Flores, gran compañera desde los inicios de la carrera; Sebastián Olivera, quien me ha acompañado desde la música; y Beatriz Díaz, quien en especial durante los últimos meses me ha fomentado el trabajo constante. Así también, agradezco a mis compañeros y amigos del Colectivo Pez Soluble y de la Compañía Teatral Casa de Muñecas, por haber mostrado interés en la realización del presente informe.

Agradezco en último lugar a los profesores, con especial mención a Cristian Montes y Jessica Castro por el interés y apoyo en mi trabajo; a Bernarda Urrejola por el aporte en la invitación al taller del profesor Miguel Rojas Mix, que me sirvió para complementar el informe. Agradezco también al profesor Andrés Soto por la compañía y la ayuda brindadas durante la realización del presente trabajo; y al profesor David Wallace, por el apoyo, la oportunidad, el fomento al trabajo constante, y la paciencia en la demora de la entrega final del presente informe.

INTRODUCCIÓN

En el presente informe pretendo una revisión de la novela *Taxidermia* del escritor chileno Álvaro Bisama, publicada el año 2014 por Alquimia Ediciones. Dicha revisión contempla la representación del monstruo, tanto dentro de un nivel tópico discursivo –vale decir, la presencia de éste en la novela–, como a un nivel metaliterario de la escritura. Para ello, parto con una reflexión sobre el problema de la representación en la literatura, con un viaje bibliográfico que pasa por las teorías de Roland Barthes y Erich Auerbach respecto a al tema de la *mimesis*.

Sobre esto, realizo una revisión del problema de lo sublime en las representaciones literarias, haciendo hincapié en las reflexiones de Burke, Lyotard y Nancy, que vinculan dicho problema con la sensibilidad, sumado a la representación del terror y el horror como sensaciones de un goce estético. Vale decir, pretendo llevar a cabo una revisión del problema de lo sublime a partir de una teoría de la recepción de la obra de arte; en especial la recepción del monstruo y lo monstruoso como tópicos en la literatura y el arte. A partir de estas reflexiones, desprendo una teorización de lo que sería la representación de lo monstruoso, primero, en un nivel tópico literario.

Para ello comienzo con un brevísimo recorrido teratológico, que desemboca en la profundización de los aspectos de lo grotesco y lo obsceno como pilares fundamentales en la representación. Considero la teoría sobre lo abyecto de Julia Kristeva para abarcar al cadáver como otro tipo de monstruosidad, tomando en cuenta lo repulsivo-atractivo en tanto aspectos fundamentales en la representación y recepción del monstruo, para así establecer el vínculo con las teorías de lo sublime de Burke, Nancy y Lyotard. Por último, me enfoco en el aspecto escritural, a partir del tema de la máscara –la *anamorfosis* planteada por Severo Sarduy–, el espejo deformante de Umberto Eco, y el montaje, como técnicas para plasmar la monstruosidad en la escritura. Todos estos aspectos, desde lo grotesco y lo obsceno hasta el espejo y el montaje, son revisados junto con breves comentarios a otras grandes novelas chilenas que abarcan el tema del monstruo y lo monstruoso – tales como *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit, y *Patás de Perro* de Carlos Droguett. De este modo, abro el análisis a la novela de Álvaro Bisama, estableciendo el montaje y la mirada prismática del espejo

deformante que movilizan una escritura, por su constitución y por su representación, obscena y grotesca, plasmada de bestialidad y cruces entre lo vivo y lo muerto; todo esto con el fin de dar cuenta de una escritura que al plegarse sobre sí misma se transforme en un cuerpo monstruoso.

I

*TRINCULO.- ¿Qué tenemos aquí? ¿Un hombre o un pez?
¿Muerto o vivo? Un pez, a juzgar por el hedor; un pez rancio; un pejepalo y uno de los más
frescos. ¡Extraño pez! [...] Tiene piernas de hombre y sus aletas parecen brazos. ¡Está caliente, a
fe mía! Cambio ahora de opinión. No es un pez, sino un insular herido por el rayo.
Shakespeare, *La Tempestad*. II, 2 (1611).*

¿Qué es un cuerpo monstruoso?

Me siento. He perdido la posibilidad de ocupar el escritorio al encontrarse éste escondido bajo las ruinas de papeles y escombros de años pasados. Me siento entonces al borde de mi cama y observo un espejo que revela ante mis ojos una bestia, un hombre con cabellos en el rostro rodeando dos pequeños círculos, ojos cuya mirada me inquieta y me seduce, colmillos por dientes y orejas en punta; todo un conjunto que desfigura su rostro hasta animalizarlo. Me recuerda un retrato, de mediados del siglo XVI donde posa una niña de corte noble sujetando lo que parece ser una carta entre sus manos pequeñas. Su rostro, lo único que se escapa de lo que sería uno infantil y dulce, se cubre de pelos como si de una pequeña niña loba se tratase, suscitando la conmoción, la fascinación y la maravilla que llevó a la pintura, el retrato, la imagen.



Lavinia Fontana, *Retrato de Antonietta Gonzalus*, 1594-1595, Blois, Castillo.

Primera detención: el monstruo requiere de una imagen. El étimo de “monstruo” bastante dice al respecto. Desde el verbo latino *monstrare*, el monstruo es una muestra; el monstruo *se* muestra bajo la condición de *lo* monstruoso. Es, como afirma Courtine, un espectáculo; el espectáculo de un cuerpo como el de los fenómenos que pueblan el circo en la película *Freaks* (1932) de Tod Browning; «el monstruo es a la vez espectáculo (*monstrare*) y señal divina (*monere*)»¹, en tanto es éste el acontecimiento a la mirada que fascina, que conmociona y maravilla a quien retrata el cuerpo de una pequeña niña loba². Acontecimiento ante la mirada que me hace recordar representaciones antiguas de lugares inexplorados con que los lectores se asombraban y fantaseaban: relatos de seres y paisajes, de una o varias naturalezas desbordadas y desmesuradas, monstruosas por su bestialidad; toda una lista que dan fe «de la atracción que sentía el mundo antiguo y medieval por las tierras aún inexploradas y la tensión atónita con que los lectores de aquellos libros fantaseaban acerca de todas aquellas *maravillas*»³ que escapaban a la lógica y a la comprensión de los ojos exploradores.



Fotografía de los fenómenos presentes en la película *Freaks* (1932) de Tod Browning.

¹ Courtine, Jean-Jaques “El cuerpo inhumano”. En *Historia del Cuerpo*, vol. 1, Dir. Georges Vigarello, Bogotá: Ed. Taurus, 2005, p. 366.

² Podemos considerar al monstruo como acontecimiento de la mirada en tanto maravilla a partir, nuevamente, del étimo: «MIRAR del lat. *Mirari* ‘asombrarse, extrañar’, ‘admirar’; primero significó en castellano antiguo lo mismo que en latín, después ‘contemplar’, finalmente ‘mirar’. *Ira doc.* Orígenes del idioma (*Cid*, etc.). [...] *Maravilla* [*Cid*], descendiente semiculto del lat. *Mirabilia*, del antiguo adjetivo *mirabilis* ‘extraño, notable’, plural neutro ya muy empleado en textos vulgares (*Peregr. Aetheriae*. 67.29), la misma sustantivación se ha perpetuado en todos los romances de Occidente, y en todos ellos el tratamiento del vocablo presenta algunas anomalías, que deberán explicarse por disimilaciones y asimilaciones vocálicas, cuyo pormenor presenta ciertas dificultades; *maravilloso* [*Cid*]; *maravillar* [*Cid*].» Corominas, Joan y José Pascual *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico – ME-RE*, Madrid: Gredos, pp. 83-84.

³ Eco, Umberto “Cap. IV: Monstruos y Portentos”. En *Historia de la Fealdad*, Trad. María Pons Irazazábal, Editorial Lumen, Barcelona, p. 116.

II

Conmoción de la sensibilidad; la detención del razonamiento y la lógica; ¿cómo llega el monstruo a la imagen si se suspende el pensamiento para representarlo? ¿Cómo re-presento aquello que de por sí se presenta como acontecimiento, suceso, ante mi mirada? ¿Cómo es la mirada de quien se enfrenta a tal espectáculo, y cómo se le lleva al papel, a la hoja, a la escritura misma de un cuerpo monstruoso? No creo poder hablar de la bestia que se esconde tras mi espejo sin pensar primero en qué es lo presentado dentro de una representación artística y el problema que, frente a esto, conlleva el espectáculo del monstruo.

Para ello, tomo unas hojas ocasionales de los escombros que yacen sobre mi escritorio. Roland Barthes da una cátedra en el Collège de France hacia el año 1977, y allí presenta diversas formas de acercarse a la escritura. Lo primero a considerar es el punto en que vemos que se refiere a la literatura como aquella forma de hacer escuchar a la lengua fuera del marco del poder, lo cual no implica sino a la escritura como un trabajo de desplazamiento ejercido sobre la lengua:

«Pero a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta 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, por mi parte yo la llamo: *literatura*»⁴

¿Cuál es su objeto de deseo –se pregunta Barthes–, aquello que busca mostrar mediante el ejercicio de la escritura? No es sino la *pluri-dimensionalidad* de lo real, mediante la *unidimensionalidad* del lenguaje. Barthes afirma que lo primero que encontramos en el ejercicio de la escritura tiene que ver con la *mathesis*, aquel aspecto en que convergen todas las ciencias dentro de la literatura; por ello, ésta es eminentemente realista, pues apunta a todo lo que conviene a la realidad en sí misma. Pero por otro lado, se encuentra la *mimesis*, como el ejercicio en que se pretende la representación de lo real: «Desde la antigüedad

⁴ Roland “Lección inaugural”. En *El placer del texto: seguido por lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008, p. 121-122.

hasta los intentos de vanguardia, la literatura se afana en representar algo. ¿Qué? Yo diría brutalmente: lo real»⁵. Sin embargo, «lo real no es representable»; a esto remitiría el desajuste que existe entre la realidad y la ficción, pues en la imposibilidad de captación de lo real se produce la literatura. Esta inadecuación es lo que Barthes llamaría *delirio*, puesto que si bien la literatura es eminentemente realista, es también obstinadamente irrealista, pues mantiene el insensato deseo de un imposible: captar la realidad en su infinita totalidad. ¿Y qué es este deseo si no la expresión misma de lo sublime?

En el marco de la estética moderna, el problema de lo sublime se haya inscrito en el problema de la representación. Respecto a este punto ya he ahondado en el aspecto irrealista del deseo de aprehender la realidad en la literatura; sin embargo, pienso en aquel aspecto de la (re)presentación de la bestia, del monstruo en tanto portento (*monere*), ser maravilloso que escapa a la norma de la legalidad –o la legibilidad, como veré más adelante–. ¿Cómo represento aquello que no entra dentro del campo de *mi* realidad? ¿Qué entendemos entonces por lo sublime monstruoso, o por el monstruo y su efecto sublime? Para ello pienso primero en el problema de la representación en tanto captación (imposible) del infinito de lo real a partir de Auerbach, quien contrapone el estilo homérico a la escritura del Antiguo Testamento, proponiendo así dos formas de *mimesis* que se manifiestan en oposición. Pues si bien Homero establece toda una descripción de procedencias e incidencias respecto a la llegada de los personajes (sean éstos dioses o héroes), como de aquellos que son «visitados», en la Biblia nunca hay conocimiento de ello, y los personajes simplemente aparecen: Dios llega –desde y a un lugar indeterminados– y habla a Abraham, de quien también se desconoce el contexto en que se encontraba. Así, mientras dentro de las descripciones homéricas todo es luz y visibilidad, en los textos de la Biblia gran parte de las incidencias permanecen en la oscuridad⁶.

Con esto Auerbach postula sus dos formas basales en las representaciones literarias, donde la revelación del artificio escritural en Homero apuntaría al encanto sensorial, mientras que la pretensión de verdad de los textos bíblicos tienden a los efectos enfocados en lo moral, ético y religioso. La diferencia entre ambos estilos radicaría en que la pretensión de Homero está en mentir para agradar, y ni siquiera eso lo oculta: «Se puede

⁵ Ibid. P. 127.

⁶ Véase Auerbach, Erich “La cicatriz de Ulises”. En *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1996, p. 14-15.

muy bien abrigar objeciones históricas contra la guerra de Troya (...) sin que por ello la lectura de Homero deje de causar el efecto que éste perseguía». La Biblia, en cambio, mantiene una pretensión de verdad de carácter innegable e incuestionable a fin de probar la existencia y la fe de Dios: «La pretensión de verdad de la Biblia no sólo es mucho más perentoria que la de Homero, sino que es tiránica: excluye toda otra pretensión. El mundo de los relatos bíblicos no se contenta con ser una realidad histórica, sino que pretende ser el único mundo verdadero, destinado al dominio exclusivo»⁷. A pesar de ello, para el autor lo sublime estaría menos en el goce estético de la lectura homérica que en la intervención de Dios en la cotidianeidad. Auerbach propone el mayor goce estético en el estilo homérico, pero instala lo sublime bajo una perspectiva ideológica –ético moral– en que la Biblia tiende a profesar la fe divina. Así se construye el origen de los dos modos de representación:

Ambos estilos nos ofrecen en su oposición tipos básicos: por un lado, descripciones perfiladoras, iluminación uniforme, ligazón sin lagunas, parlamento desembarazado, primeros planos, univocidad, limitación en cuanto al desarrollo histórico y a lo humanamente problemático; por otro lado, realce de unas partes y oscurecimiento de otras, falta de conexión, efecto sugestivo de lo tácito, trasfondo, pluralidad de sentidos y necesidad de interpretación, pretensión de universalidad histórica, desarrollo de la representación del devenir histórico y ahondamiento en lo problemático.⁸

Dos formas de representación, una que apunta a lo grandioso, lo iluminado, el goce estético; otra que apunta a la oscuridad de los hechos con fines netamente éticos y por tanto ¿sublimes? En este punto creo discrepar de los postulados de Auerbach, en tanto entiendo lo sublime como un efecto – o un afecto– en la sensibilidad. Y si creo que el monstruo, en la medida que amenaza lo real y pone en crisis a la representación, provoca un efecto sublime, ¿es posible que la Biblia tenga este efecto no por su carácter moral sino por su vertiginosidad oscura? ¿Es posible que los poemas homéricos sean igualmente sublimes por

⁷ Ibid. P. 20.

⁸ A mi parecer, y como ahondaré a continuación, esto señala una clara distinción en los procedimientos escriturales de la representación, pero no así una clara distinción que señale a lo sublime a partir del efecto en la sensibilidad a partir del uso de la palabra.

su insensato deseo de captar y expresar una totalidad legendaria de los hechos? ¿Dónde radicaría exactamente lo sublime: en lo grandioso o en lo portentoso de los pasajes oscuros?

Al igual que aquellos seres esciápodos o acéfalos de la antigüedad, el pensamiento de Pseudo Longino, a partir del siglo I d.C, se sitúa a un costado del pensamiento de lo bello y lo armonioso de Horacio, considerando la grandeza del habla (*elocutio*) como expresión de lo sublime. Conversando con Terenciano, el filósofo extiende sus brazos al cielo e instala la grandeza «como cierta cima y excelencia del discurso y que los más grandes poetas y escritores sólo por este medio alcanzaron la primacía y la inmortalidad de su nombre»⁹, oponiéndose a la búsqueda de la persuasión de Aristóteles. En última instancia, Pseudo Longino apunta hacia la búsqueda del éxtasis, la exaltación que lleva al arrobamiento. Es curioso el lugar donde busca lo grandioso, pues no está ni en lo armonioso ni en lo bello, en tanto esto es una apariencia de grandeza (ostento), sino que lo sublime pasaría incluso por lo despreciable, por lo grotesco, por la bestia tras mi espejo.

Similar pensamiento nos plantea Burke, para quien lo sublime pasa por la grandeza de las dimensiones; un cuerpo monumental que se ofrece a una mirada que no es capaz de captarlo en su totalidad y se pierde en sus extremos. Esto ofrecería a la mirada un campo amplio para la especulación respecto a la grandeza del objeto, en tanto el cuerpo es un infinito que no puedo captar: «La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime»¹⁰. Esta infinidad se constituiría en el arte a partir de la sucesión y uniformidad de las partes, de modo que se construye un infinito artificial, lo cual conversa con la pretensión de totalidad de lo real del lenguaje literario. Un par de siglos más tarde, Jean-Luc Nancy planteará el lugar de lo sublime en el límite del límite: el lugar donde la imaginación se estremece y se suspende en sí misma, el lugar de la re-presentación¹¹. ¿Dónde ubicamos lo sublime en relación con el poder de captación del lenguaje? Si relacionamos el problema de lo sublime, en tanto *horror delicioso* para Burke, con la

⁹ Pseudo Longino, *De lo sublime*. Santiago: Metales Pesados, 2007, p. 21.

¹⁰ Burke, Edmund *Indagación filosófica sobre nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Trad. Menene Gras. Madrid: Tecnos, 2001.

¹¹ «Lo que pasa aquí, en el límite – y que no pasa el límite, jamás –, es la unión, es la imaginación, es la presentación». Nancy, Jean-Luc. "La ofrenda sublime". *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 137.

imposibilidad de aprehender el infinito de la realidad, ¿Será el problema, entonces, el de representar la infinidad del terror la que me trae a este punto?¹²

El monstruo instalado como espectáculo total de terror y maravilla, conmoción y fascinación que afecta a la mirada y a la sensibilidad. Ya Pseudo Longino establece que lo sublime pasa por la exaltación, el éxtasis producido por la grandeza del discurso en el habla. Y venerando a los grandes poetas, rescata el efecto de arrobamiento del pensamiento que produce dicha grandeza. Pero lo curioso en el pensamiento longiniano, y que quizá se replica en varios de los filósofos que abordan el tema de lo sublime, es que la grandeza puede venir incluso de lo grotesco y lo desagradable, lo contrario a lo bello y lo armonioso: los dioses convertidos en hombres con penurias mortales, pero elevado en el discurso, en el habla del poeta. Lo que se provoca, en última instancia, es una conmoción en la emoción.

Vale mencionar aquí la distinción que hacen los autores respecto al efecto o la experiencia de lo sublime. Contrario al entendimiento, cuyo lugar está en el razonamiento, en el pensamiento, lo sublime como experiencia del hombre lo ubicamos en el sentimiento, en las emociones, en la sensibilidad de un cuerpo que siente – como ya mencioné respecto a las formas de representación de Auerbach. Son las pasiones las que se movilizan en nuestro cuerpo enfrentado a otro monumental e infinito: un cuerpo horroroso que eriza los pelos; un cuerpo desconocido, hibridado en el sentido de un exceso y oculto tras la oscuridad; un cuerpo que se excede a sí mismo impidiendo a la mirada poder aprehenderlo en su totalidad; la mirada de un mosquito frente a la inmensidad infinita de un cuerpo en *Miltín*, 1934 de Juan Emar. De este modo, al ubicar lo sublime como afección de la sensibilidad, se establece el juego contradictorio entre el placer y el displacer. Esto pues no es lo bello – motivo de placer–, sino que lo grotesco –displacer– lo capaz de remover las emociones en el sentido de una fascinación y un asombro, pero ¿cómo puedo hacer para crear un objeto o un cuerpo horroroso que conmocione al sentimiento, pero que al mismo tiempo guste al pensamiento?

¹² Hegel plantea la distinción entre lo *sublime* y la *sublimidad*, en tanto éste último es la expresión del absoluto, del panteísmo, de Dios. El primero en cambio manifiesta el problema de la representación que ya he manifestado, en tanto es «el intento de expresar lo infinito sin hallar en el ámbito de los fenómenos un objeto que se muestre apropiado para esta representación». Si bien esta distinción es clave, no es una teoría de la cual me haga cargo en la presente investigación por la importancia que da el autor al símbolo y su relación con la *sublimidad*. Véase Hegel, G.W.F. "El simbolismo de la sublimidad" y "El simbolismo consciente de la forma artística comparativa". *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989.

Los conceptos de placer y displacer son introducidos en las reflexiones de Burke, quien se centra en el displacer en tanto *dolor*. Éste, junto con el placer, son los medios de mover las emociones del hombre una vez que la novedad se ha perdido: ambos son de naturaleza positiva y dependen, en cierta medida, el uno del otro, siendo muy raro que, por ejemplo, al salvarnos del dolor o del peligro entremos en un estado de placer. Burke es bastante claro en este punto, en cuanto a que «la disminución o cese del placer no actúa como verdadero dolor; y que la remoción o disminución del dolor, en lo concerniente a su efecto, se parece muy poco al verdadero placer»¹³. La diferencia radicaría en que el placer es una experiencia que se satisface a sí misma y que pronto nos devuelve a un estado de indiferencia; mientras que el dolor se mantiene en una sombra de terror, «una especie de tranquilidad con una sombra de horror»¹⁴. De este modo, si vuelvo la mirada a Pseudo Longino, lo bello sería la expresión del placer; opuesto a lo grotesco, lo feo y lo obscuro que, en tanto espectáculo horroroso, de peligro o dolor, nos ofrecen una remoción de las emociones, de la sensibilidad, remoción gozosa que se mantiene tras su acabamiento – no así la belleza con la cual nos sentimos en armonía. Asimismo, podría desarticular la oposición binaria de Auerbach para plantear que la oscuridad y la vertiginosa falta de conexión en la trama bíblica es lo que apunta a una representación sublime; creación de una escritura monstruosa, el portento como la señal divina que se trasluce entre los pasajes oscuros, que se opone a la iluminación placentera de los poemas homéricos.

Ambos, dolor y placer, son pasiones del hombre. Ambos son conmovidos de algún modo a partir de un espectáculo que se nos presenta. Pero sólo aquellas que son de *autoconservación* son las que Burke plantea como las eminentemente sublimes. Y éstas corresponden al miedo que siento al ser observado por la bestia tras mi espejo mientras leo estas hojas ocasionales: las ideas de dolor y peligro, enfermedad o muerte, nos invaden la cabeza de horrores de modo que el individuo apunta a su propia conservación, a su existencia; el estremecimiento que paraliza al sujeto; «todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime»¹⁵, siendo ésta la pasión más poderosa de todas.

¹³ Burke Op. Cit. P. 24-25.

¹⁴ Ibid. P. 26.

¹⁵ Ibid. P. 29.

Así, para Burke, el dolor, el horror, el terror y el peligro son las emociones más fuertes que el hombre es capaz de sentir y por ello son sublimes: son efecto no sólo en el cuerpo, sino que también en la mente del hombre, pues remueve tanto sensibilidad como pensamiento; paraliza, estremece, afecta totalmente. Y es la muerte –o el peligro de muerte– el que más nos afecta, más que cualquier dolor. Sentir la muerte, el peligro de amenaza de destrucción de la vida, es lo que más estremece al cuerpo. Es como aquel trastorno que traen, por ejemplo, los *zombies*, los cuerpos de muertos vivos, los cadáveres. Recuerdo a Julia Kristeva, por un momento, su consideración del cadáver, el cuerpo muerto, putrefacto, arruinado –en el sentido más propio de la ruina como lo *caído*–; aquel cuerpo que se nos ofrece como un espectáculo estremeceador, aterrador y fascinante, no por significar la muerte, sino por recordarnos aquello que yo descarto para poder vivir. Y es por esto, por este doble juego de horror y fascinación, miedo, pero al mismo tiempo asombro y maravilla, que Kristeva, al igual que Burke, plantea al espectáculo del cadáver como una de las experiencias más sublimes¹⁶. Por ello puedo afirmar que los cuerpos horrorosos, híbridos en su constitución, los acéfalos y los esciápodos que se escapaban a la belleza y armonía de los cuerpos griegos, los rostros deformes y cadavéricos de las viejas brujas que portan bebés en canastas bajo los oscuros y horribles pájaros del cuadro de Goya, todo aquello en su fealdad, en su obscenidad y en su *corporalización* grotesca pueden ser, y deben ser, igualmente sublimes, pues estos cuerpos *se sienten*:

La cuestión no es complacerlos llevándolos a identificarse con un nombre y participar en la glorificación de su virtud, sino sorprenderlos. “Propiamente hablando, lo sublime – escribe Boileau– no es algo que se pruebe y se demuestre, sino algo maravilloso que sobrecoge, afecta y suscita un sentimiento”. Las mismas imperfecciones, las infracciones al gusto, la fealdad, tienen su parte en el efecto de choque. El arte no imita a la naturaleza,

¹⁶ «El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no *significan* la muerte. Ante la muerte significada – por ejemplo un encefalograma plano – yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No así, como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir». Kristeva, Julia “Sobre lo abyecto”. En *Poderes de la perversión*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2006, p. 10.

crea un mundo paralelo, *eine Zwischenwelt*, dirá Paul Klee, *eine Nebenwelt*, podríamos decir, donde lo monstruoso y lo informe tienen su derecho porque pueden ser sublimes.¹⁷



Francisco de Goya, *Las Brujas* (1774)

Pero ¿cómo es posible que un cuerpo que nos repele, que nos horroriza y nos aterra, al mismo tiempo nos fascine, nos asombre y maraville? Es la distancia la que amortigua el peligro o el dolor que nos acecha. Cuando nos acosa demasiado el terror, dice Burke, las pasiones son sencillamente terribles, y no producen ningún tipo de deleite. Pero con cierta distancia, y ciertas modificaciones, los horrores pueden ser hasta deliciosos. Y quizá una forma que encuentra el filósofo para la transmisión de las pasiones terribles en poesía, pero manteniendo la distancia para que ésta sea a su vez deleitosa, es por la *oscuridad*. La misma oscuridad que tienen las palabras para la construcción de imágenes; la misma oscuridad que mantienen los textos bíblicos en su pretensión de captar el devenir histórico; siendo así mucho más efectiva la transmisión de las pasiones y afecciones que la pintura, por ejemplo, no puede transmitir.

¹⁷ Lyotard, Jean-François. “Lo sublime y la vanguardia”. En *Lo Inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1999, p. 102. (El subrayado es mío).

¿Cómo es el hombre enfrentado a ese absoluto? ¿Cómo es el hombre enfrentado a un cuerpo desmesurado, vasto y grandioso hasta el infinito? ¿Cómo es la mirada de un hombre que, estupefacto ante la imposibilidad de aprehender dicho cuerpo, se fascina, se maravilla, se aterra y se horroriza? Éste es un sujeto con-mocionado o e-mocionado; un movimiento de las sensaciones, de la sensibilidad del cuerpo y de la imaginación que se suspende a sí misma en el enfrentamiento con este infinito.

Es en el límite, en el límite del límite en que se presenta la imaginación y se suspende en sí misma, como plantea Nancy¹⁸. La constante *presentación*, en tanto acto infinito e inaprehensible, de los límites en nuestra sensibilidad, sería lo que finalmente nos conmociona, nos deja estupefactos y desnudos frente al límite que tocamos. Entonces, para Nancy, ya no es la mirada la forma de aprehensión, sino el con-tacto, la sensibilidad del cuerpo conmocionada ante tal espectáculo.

Espectáculo *extemporal*, para él; espectáculo *intemporal* para Lyotard, para quien el miedo y el terror de la representación pasa por un *hic et nunc* que se nos escapa, que deja de suceder en su propio suceder:

Esta pasión completamente espiritual se llama en el léxico de Burke el terror. Ahora bien, los terrores están vinculados a privaciones: privación de la luz, terror a las tinieblas; privación del prójimo, terror a la soledad; privación del lenguaje, terror al silencio; privación de los objetos, terror al vacío; privación de la vida, terror a la muerte. Lo que nos aterroriza es que el *sucede* no suceda, deje de suceder.¹⁹

(Recordemos al monstruo en su noción de acontecimiento). Ese momento, ese instante de terror y de horror que en un segundo nos suspende la sensibilidad al enfrentarnos con la bestia, con la muerte, con el peligro, y del cual no queda jamás una presencia sino una huella de una ausencia: el deleite burkiano, como aquello que nos queda después del terror, después del dolor. Ese instante en que lo sublime, como expresión máxima de dolor,

¹⁸ «Que la imaginación (...) toque al límite, que de desvanezca en ahí, abismada en ella misma, y venga así a presentarse ella misma, en el hundimiento de un síncope o más bien en tanto que síncope “mismo”, eso la expone a la destinación. La “destinación propia del sujeto” es, en definitiva, la “grandeza absoluta” de lo sublime. Es su propia grandeza lo que la imaginación, desfalleciente, reconoce inimaginable. La imaginación está entonces destinada al más allá de la imagen, que no es una presencia (o una ausencia) primordial (o última) que las imágenes presentarían que ella no es (re)presentable» Nancy, Op. Cit. P. 140.

¹⁹ Lyotard, Op. Cit. Pp. 103-104.

vinculado a lo grotesco y lo obsceno, es también una fuente de liberación... liberación que nos deja totalmente expuestos, desnudos en nuestro sentir y en contacto con los límites del infinito, del absoluto, de nuestro horror al enfrentarnos a los cuerpos horrorosos y terribles.

III

Sentimiento de exposición. ¿Cómo ha sido la mirada que se ha enfrentado al espectáculo del monstruo? ¿Cómo lo represento junto con el horror, la fascinación, la conmoción que produce en tanto efecto sublime? Me siento, observo a la bestia que me observa desde el otro lado del espejo; sé que estoy yo y está él, ambos dentro de la misma habitación, pero separados al mismo tiempo y me pregunto ¿dónde ubicamos al monstruo? ¿Dónde reside éste en la historia, en las representaciones del arte, en mi habitación? Cambio de posición y me acerco a la ventana. Detrás del vidrio, a lo lejos, se extiende toda una vida hasta los albores del tiempo y logro ver los pueblos de la Grecia antigua. En ellos no hay monstruos, ya que los han desplazado como figuras que se ubican detrás del hombre²⁰. En un tiempo donde los cuerpos cosméticos o proporcionales son los que ocupan los lugares principales en pinturas y esculturas, las representaciones de cuerpos desfigurados o deformes los desplazan a las afueras, al margen, al mundo animal, bestializados y despolitizados, en tanto quedan fuera de las *polis*; fuera de la razón, pues implican el fracaso de la Creación.



Teseo luchando contra el Minotauro (fecha y lugar sin definir).

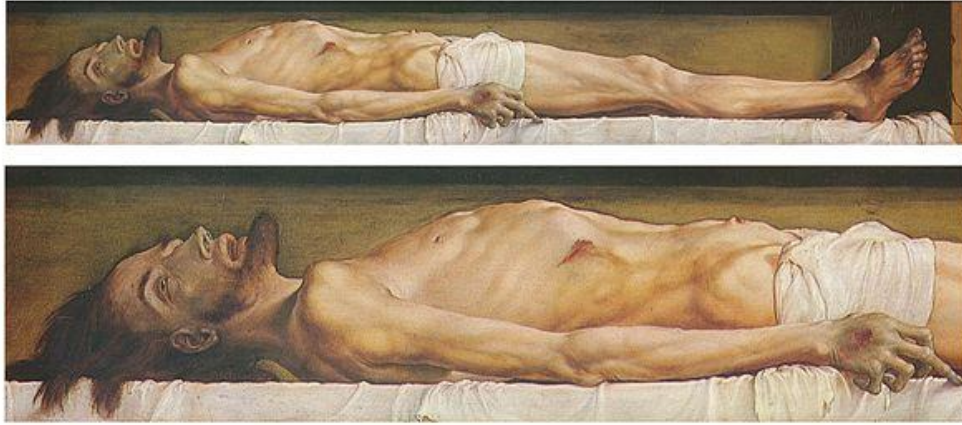
²⁰ «Poblando los márgenes de la naturaleza, el monstruo se comparaba con la bestia; escapando a sus reglas, encarnaba el fracaso de la Creación; viviendo en los confines del mundo conocido, proliferaba en razas extrañas, “blemmyes” acéfalos, monopodios que claudicaban sobre su única pierna, esciápodos que reposaban a la sombra de su inmenso pie. Aristóteles explicaba la naturaleza de los monstruos, Plinio contaba sus maravillas; la Antigüedad los describía ya y constituía las primicias de una teratología. La silueta del monstruo proyectaba así su sombra grotesca detrás de la figura del hombre, desde el origen de los saberes» Courtine Op. Cit. P. 360.

Pero un poco más acá se levanta una iglesia. Alta, alargada, un grupo no menor de gárgolas han llenado los muros en las afueras del enorme edificio. Es claro que los monstruos en la iglesia no cumplen una mera función ornamental. En el arribo de la Edad Media, el cristianismo heredó las monstruosidades antiguas y ha hecho uso de ellas para incorporarlas en un imaginario de condenas y castigos a los pecados de los hombres²¹. La deformidad corporal se ha convertido en castigo, por tanto el espectáculo de un cuerpo monstruoso –o el monstruo propiamente tal– puede ser tanto una señal divina o un temido apoyo del diablo; se cumple así la doble concepción del monstruo propuesta por Courtine a partir de la etimología de la palabra: espectáculo (*monstrare*) y portento (*monere*). Si ojeo un poco hacia un costado de la iglesia, puedo ver a aquel hombre que sufre con sus siete cabezas y sus siete extremidades, cada una un castigo equivalente a cada uno de los siete pecados capitales. ¿Podemos decir que estas concepciones se ponen en juego con el advenimiento del Renacimiento? El interés científico por la anomalía que lleva a la fascinación por los monstruos en todas sus expresiones al considerar al cuerpo natural, no ya desde la estética proporcionalmente perfecta de los griegos, o de los cuerpos bellos que imitan la belleza del Cristo-vivo, sino desde la deformidad o la desproporción propia del cuerpo natural. Pienso en Holbein, en su *Cristo muerto*, en la banalidad del espectáculo cuya representación nos atrae a la experiencia común de la muerte.

Se ha despertado un interés que ha suprimido antiguas fascinaciones y los científicos del Renacimiento buscan así el origen de la monstruosidad en los cuerpos deformes, la causa de la anomalía monstruosa²². De este modo deja de ser el fracaso de la creación o accidente,

²¹ «La tradición cristiana juega con otro registro, y convierte en dialéctica la concepción de la armonía y de la belleza del cuerpo humano. Creado a imagen de Dios, el hombre es la más bella de las criaturas, y en particular, el cuerpo de Cristo, hombre-Dios, encarna la idea de la belleza perfecta; por el contrario, la deformidad del cuerpo diabólico proporciona una figura, por su monstruosidad, a la negación del orden que la Creación introdujo en el caos para hacerlo un cosmos (según Denys le Chartreux, en pleno siglo XV, la primera pena de los condenados es, pues, su afeamiento *post mortem*, su deformidad cura vista recíproca aumenta su dolor).» Arase, Daniel “La carne, la gracia, lo sublime”. En *Historia del Cuerpo vol. 1*, Dir. Georges Vigarello, Ed. Taurus, Bogotá, 2005, p. 401. Ahora bien, mientras la tradición cristiana castiga la monstruosidad a partir de los pecados, vemos deslizarse paralelamente otra tradición: los alquimistas que se ven seducidos por los monstruos, pues estos «simbolizarán distintos procesos para obtener la piedra filosofal o el elixir de la eterna juventud» (Eco, Umberto “Monstruos y portentos” Op. Cit. P. 125).

²² «En las trece causas que avanzaba Ambroise Paré dos siglos antes para explicar su origen, se dejan adivinar efectivamente algunos grandes principios organizadores en los que lo natural lucha con lo sobrenatural: omnipotencia divina, maldad diabólica, fuerza de la analogía, azares “naturales” del embarazo, exceso o escasez de semen, relaciones “incestuosas” entre hombres y bestias. El monstruo es milagro, maleficio, exceso o fruto del pecado o accidente de concepción.» Courtine Op. Cit. P. 362.



Hans Holbein el Joven, *Cristo Muerto* (1521). Museo de Bellas Artes de Basilea.

como lo consideraban los antiguos griegos, y empieza a ser *construcción*, al igual que el hombre, de la naturaleza, que revela la mezcla o hibridación de reinos (hombre, animal), géneros, cuerpos, etc. Quizá ya no pueda ver a la bestia tras mi espejo de la misma manera, aquel hombre mitad animal. Pero aun no me atrevo a voltear.

Prefiero ver en cambio aquellas hojas ocasionales que revolotean por las cabezas de lectores entre quienes se difunde el asombro y el temor que provocan los monstruos²³. Creo que ya lo han definido: el Renacimiento es la época de la representación, y éstos no dejan de ocupar un lugar en ellas. Ese lugar es el de la ficción; las bestias han caído en las hojas y en las imágenes, provocan el miedo y la inquietud, el terror y el horror, el miedo; pero también una suerte de seducción y atracción por las deformidades²⁴. Mas algo sucede, y no son los monstruos reales quienes ocupan aquellos lugares. Tal como dice Courtine, muchas veces la literatura precede a la realidad, y los mismos monstruos son muchas veces construcciones de imaginarios más que re-presentaciones. Quizá sean estos los que me interesa ver: monstruos que llegan hasta el Romanticismo como expresión de una anomalía

²³ «Los monstruos constituyen uno de los temas favoritos de esas hojas ocasionales, llamadas a veces “canards”, según un anacronismo extendido, y que relataban lo que hoy llamamos “sucesos”, antes de que existieran la Biblioteca Azul y las gacetillas. ¿Cuál es, pues, el objeto de esas hojas ocasionales? Informan de los crímenes de los hombres, sacrilegios, robos, inundaciones e incendios; *anuncian lo sobrenatural y lo maravilloso, fenómenos celestes, visiones o milagros*; cuentan finalmente *el asombro y el temor, diabluras, fantasmas y monstruos*. Una pequeña literatura popular de la violencia, de la desgracia, de lo insólito» Ibid. P. 364 (el destacado es mío).

²⁴ «Luego, poco a poco, se irá perdiendo la confianza en el monstruo: a Poe le parecerá perturbador, a Arthur Conan Doyle (que algo sabe ya de los animales prehistóricos) horripilante, mientras que Beaudelaire soñará con un éxtasis erótico sobre el cuerpo de una giganta. Ya en nuestros días... tenemos nuevos monstruos a nuestro alrededor, aunque solo nos inspiran un sentimiento de miedo y no los vemos como mensajeros de Dios.» Eco Op. Cit. P. 127.

que otorga individualidad; monstruos contruidos con residuos de carnes, como lo fue Freankestein; monstruos de hombres muertos que necesitan de la sangre para vivir, como lo fue Drácula. Quizá sea ésta la bestia que ocupa un lugar tras mi espejo desde donde aún me contempla.

IV

Sin embargo, algo aún me perturba y es que no puedo entender qué es aquello que hay tras mi espejo, qué es aquello que me mira con esos ojos negros y sonrío mostrando filas de colmillos que brillan con la tenue luz que entra por la ventana. Éste es el punto en que me empiezo a cuestionar ¿qué es lo que hace de un cuerpo un monstruo? Me alejo un poco de la bestia y me escondo nuevamente entre libros y hojas en busca de una respuesta. Ya he hablado anteriormente de éste como un espectáculo de un cuerpo, como un acontecimiento ante la mirada que fascina y maravilla al espectador, al lector. ¿Cuál es la anomalía que provoca dicha maravilla?



Pieter Brueghel el Viejo, *Paisaje con la caída de Ícaro* (1554-55).

Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas, Bélgica.

En un paisaje donde vemos un hombre acarreado un arado por las laderas de un cerro, unos barcos surcando el océano, unas ovejas pastando junto a su pastor y un hombre a la orilla de una playa, veo al joven caído con alas de pájaro, Alsino en la tradición de la novela chilena. Asimismo, recuerdo a Bobi, el joven de trece años descrito en *Patas de Perro* (1965) de Carlos Droguett, de quien se cuenta que tenía literalmente unas patas de perro en donde usualmente se tiene las piernas. «¡Un perfecto monstruo!», sentencia el boticario al admirar profundamente las patas de Bobi. Misma admiración es descrita por el narrador:

«Encendí un fosforo y lo acerqué a la vela y estuve mirando las piernas de Bobi, unas bellas y cuidadas piernas de perro fino alzadas y duras, de pelaje rizado, oscuro y sedoso, de un café oscuro desteñido, a trazos rubios y palpitantes, él se dio vuelta en sueños y pude mirar la cintura, la línea perceptible en que se juntaban el hombre y el perro, el niño que él era todavía, el perro niño que era el otro al que apenas yo conocía y por el cual Bobi sufría y penaba, era un ser silencioso y ahora está dormido [...]».

La condición aberrante y path-ética²⁵ del niño mitad animal, accidente de la naturaleza como le hace pensar su padre, pecado a la creación como le hace sentir el profesor Bonilla en cada clase –como el hijo de don Jerónimo en *El obsceno pájaro...* de Donoso–; pero también la admiración, los cruces y goces en las miradas ajenas, son las características en que se mueve la novela de Droguett para formular el relato de este pequeño monstruo.

Sin embargo, un episodio en particular me llama la atención de esta novela, en el encuentro de dos monstruos:

«Entonces fue que llegó el cochecito. Un coche de guagua, sin toldo, circular, como un carrusel, y sentado en él, depositado limpiamente en una tarima de seda o de satén, un enanillo de enorme cabeza, de cutis violado y grasoso y ojos planos amarillentos, la piel carcomida a trechos, hendía una boca ancha y abierta por la que se escapaban ruidos, rancos ruidos, antiguas voces, estertores, lejanas y desfiguradas vocales y consonantes, ideas embrionarias, como aterrizadas, sustos deformes, deseos acuosos y tumefactos, y ahí estaban las piernas, dos piernas secas, como cintas de hierro oxidado y unos zapatitos de enano enormes, endiabladamente enormes».

El sentido repulsivo con que es descrito este pequeño monstruo encontrado en la plaza de Puente Alto contrasta con la admiración que se cierne sobre Bobi. Sobre todo la reacción de éste último, que no hace más que recordar su propia monstruosidad enfrentada a la ajena, instala en la novela el sentido abyecto de enfrentarse a la bestia. Frente a estos dos monstruos presentes en el episodio, ¿qué es lo que distingue a un cuerpo del otro?

²⁵ Establezco el término de lo *patético* como *path-ético* para hacer referencia al origen etimológico en *pathos* (sufrimiento o pasión) y *ethos* (deber ser), en el sentido romántico de un «deber ser para el sufrimiento» que puedo observar en el personaje de Bobi.

Luego de haber estado pensando, recordando y mirando por mi ventana puedo afirmar que el monstruo puede ser clasificado a partir de dos categorías: la primera correspondería al monstruo real, caracterizado por la deformidad, la lisiadura y el defecto; es la clase de monstruo que fotografía Diane Arbus al fascinarse por los enanos en la década del 70', por ejemplo; la pequeña criatura encontrada en el coche en la plaza de Puente Alto por Bobi.



Diane Arbus, *Enano mexicano en su habitación de hotel* (1970).

La segunda es el monstruo propiamente tal, aquel que se exhibe como mezcla, como hibridación de cuerpos, de reinos o de géneros, desmesurando un cuerpo hasta sacarlo de un orden. Recuerdo con esto a los hermafroditas, cuerpos que son hombres y que son mujeres, pero que no son ni el uno ni el otro. Me hace pensar en los siameses, retratados por los científicos renacentistas, cuerpos que no son uno pero que tampoco son dos, sino que ambos a la vez. Pienso en el pequeño Bobi recogiendo del suelo los pedazos de carne cruda que le lanzan en la carnicería, directo a sus patas de perro. Pienso entonces en la bestia tras mi espejo, un hombre con cuerpo animal o animal humanizado, mezcla e hibridación de dos reinos. Cabe destacar aquí la noción jurídica que presenta Foucault²⁶ acerca del monstruo, donde afirma que, en su condición de «contranaturalidad», éste es un ser *ilegal*; esto quiere

²⁶ Véase Foucault, Michel *Los Anormales*, Trad. Horacio Pons, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 61-82.

decir que se escapa a todo orden de legalidad. Al situarse «fuera de la ley», el monstruo suscita violencia (suspensión; me recuerda especialmente el episodio en que Bobi es enjuiciado y atacado en público por el profesor Bonilla) o piedad (cuidados médicos, como los presentados por el teniente en la novela), tema que toma mayor relevancia cuando hablamos del monstruo desde su construcción como mezcla o hibridación, puesto que ¿cómo se trata, legalmente, a un cuerpo que no es ni hombre ni mujer sino que ambos al mismo tiempo? ¿O a un cuerpo doble, simultáneamente? ¿O a un cuerpo que es tanto animal como hombre?

Pero pienso también que hay otro tipo de monstruo, y es aquel del cuerpo muerto. El cadáver –el Cristo muerto de Holbein–, cuyo cuerpo cae en putrefacciones y arruinamientos, también provoca en las representaciones la sensación de miedo y terror, distancia pero también acercamiento, una cierta seducción²⁷, el efecto sublime que ya he mencionado. Si lo pienso, el mismo Drácula, cuerpo hibridado con murciélago, es un cadáver del mismo modo en que son los llamados *zombies* –muertos vivientes– en el último tiempo. La enfermedad, el arruinamiento a un nivel repulsivo que me recuerda las ancianas de *Impuesto a la carne* (2010) de Diamela Eltit, sobre las cuales se construye el espectáculo de la muerte paulatina y la intervención médica.

La voz en esta novela es la de los cadáveres: «*Hoy, cuando nuestro ímpetu orgánico terminó por fracasar, sólo conseguimos legar ciertos fragmentos de lo que fueron nuestras vidas. [...] Nos enfermó de muerte el hospital*». La voz que juega un rol prosopopéyico nos instala frente a personajes actantes en un espectáculo de muerte, un espectáculo de enfermedad clínica, el hospital como un «*mundo enfermo*». Ya el nacimiento de la hija parte de la intervención médica y el juego con los órganos de la madre por parte del médico; el nacimiento de la hija parte con un espectáculo de muerte:

«Lo hizo [el médico] con una expresión profesionalmente opaca, distanciada. Y luego se abalanzó artero para ensañarse con ella [la madre] de un modo tan salvaje que en vez de examinarla la desgarró hasta que le causó un daño irreparable. Mi pobre mamá se sentía morir molecularmente y ese médico provisto de todo su poderoso instrumental le arruinó el

²⁷ Véase n. 17.

peregrinaje ambiguo del presente y toda la esperanza que había depositado en su futuro. [...] Y mi mamá, medio muerta por la hemorragia, se entregó a su desangramiento».

El espectáculo al que me enfrento en esta novela se caracteriza por la presencia grotesca y a veces obscena de sus cuerpos mutilados; lo repulsivo de la enfermedad en el cuerpo de las mujeres, marcadas por las cicatrices de cada vez que fueron cercenadas, operadas, examinadas; enfermas por la falta de sangre robada por las enfermeras; espectáculo perverso o pervertido, provocador de la repulsión y la atracción en el sentido de lo *abyecto*.

Ese es el efecto ya mencionado. El monstruo corresponde a la deformidad que fascina y maravilla, esa conmoción de un cuerpo que se excede a sí mismo, se hibrida y se mezcla generando cuerpos nuevos. Lo monstruoso, en cambio, es tanto la causa como aquello que motiva la construcción de imaginarios y ficciones que provocan al espectador, al lector del monstruo, los sentimientos de terror, horror, perturbación, pero también una suerte de atracción, de seducción. Esta diferencia nos la entrega Courtine al definir primero al monstruo como «esa irresistible fascinación que atraviesa la sociedad entera, la conmoción social que produce y luego el espectáculo de una catástrofe corporal, la experiencia de un sobrecogimiento, de una vacilación de la mirada, de una interrupción del discurso»; mientras que frente a lo *monstruoso*

ya no hay presencia sino ausencia, ya no hay cuerpo sino signos, no hay silencio sino discursos. Ya no es el desmoronamiento repentino de la experiencia perceptiva, sino una construcción sistemática de imágenes, objetos de consumo y de circulación: ya no ese temblor inquieto de la mirada, sino una actividad curiosa de lectura o escucha. Eso es lo monstruoso: no lo real, sino lo *imaginario*, la fabricación de un universo de imágenes y de palabras que supuestamente transcribe lo irrepresentable, el encuentro brutal, el choque frontal con la inhumanidad de un cuerpo humano.²⁸

Lo monstruoso como un espectáculo total de representaciones y palabras de lo abyecto: sentimiento de atracción y repulsión por un algo externo que lo inquieta y lo seduce; torsión que, en tanto abyección, «no tiene objeto definible. [...] Sufrimiento brutal del que yo se

²⁸ Courtine Op. Cit. P. 367-368.

acomoda, sublime y devastado»²⁹. Veo entonces que en el marco de lo irrepresentable que vinculamos con las teorías de lo sublime –en tanto problema de la representación del monstruo–, lo abyecto es instalado en el mismo marco de la ambigüedad que vemos en los postulados de Burke, por ejemplo, «porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza –al contrario, lo denuncia en continuo peligro–. Pero también porque la abyección misma es un mixto de juicio, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones»³⁰. Y el monstruo se presenta como ese *alter-ego* que rechazo y a cuyo espectáculo sólo puedo acceder mediante el goce, pero un goce violento, un goce que se siente a través del dolor y del peligro; un goce que en el marco de la (i)representación he vinculado a lo sublime.

²⁹ Kristeva Op. Cit. P. 8.

³⁰ Ibid. P. 18.

V

La bestia tras mi espejo parece cada vez más terrible. Su quietud es tal que ya pareciese que no es un espejo lo que estoy mirando, sino un viejo retrato que se ha gastado con los años. Excepto por los ojos, aquellos ojos negros que aún me miran y me siguen y que dentro de su inmovilidad me inquietan en su estadía dentro de esta pequeña y oscura habitación. ¿Será este un espejo o una pintura? Cuesta definirlo debido a que cada vez tengo menos luz. Acercó mis dedos a la superficie fría del espejo, observo los detalles del retrato o reflejo que me devuelve la mirada. Sus orejas puntiagudas alcanzan una altura que parece sobrepasar el límite de su cabeza; su cabello enmarañado cubre cada espacio de su rostro, excepto por la punta de su nariz de un color rosa pálido. En la sonrisa veo sus colmillos de un color amarillento, color que me hace sentir en las entrañas el posible olor putrefacto que le provoca la alimentación de una carne cruda; y lo que más me perturba, los ojos, de ese color negro, pequeños para el tamaño de su cuerpo pero profundos al punto de llegar a cosquillear la nuca de quien lo observa.

Trato inútilmente de acariciar ese pelo enmarañado con la punta de mis dedos, pero sólo escucho el golpe sordo de las uñas chocar contra el vidrio del espejo. ¿Y si esto es un retrato? Siento la provocación de la bestia enfrentándose a mí mirada. Pienso en cuál ha de ser la forma en que se logre aprehender este efecto en la escritura, en el lenguaje. Y si lo pienso, creo que todo parte en reconocer cómo es la monstruosidad, la deformidad de un cuerpo. Como ya se ha atisbado con todo lo anteriormente dicho: si he de representar a un monstruo, he de hacerlo desde su fealdad, su obscenidad, desde lo grotesco de su corporalidad.

Las comedias, para el Romanticismo, han sido el espacio donde lo grotesco se ha manifestado a partir de la deformidad y el horror de los monstruos. Esto se ha hecho desde la *bestialización* del humano en sus pasiones y vicios, exagerando los rasgos y expresiones que lo afean. Es una forma en que el Romanticismo, tal y como manifiesta Victor Hugo, contrasta lo feo con lo bello y consigue así armonizar un conjunto con la creación de la naturaleza completa. En su *Prólogo a Cromwell*³¹ realiza una reflexión al respecto a lo grotesco como el reverso de lo bello y lo sublime. De este modo, y en oposición a como

³¹ *Manifiesto Romántico*, Barcelona: Ed. Península, 1971, pp. 19-94.

observa Kant – para quien lo sublime se encuentra en las tragedias –, entiende que en este contraste «lo grotesco es a nuestro modo de ver, la más rica fuente que la Naturaleza puede abrir al arte»³². Es así como en *Freaks* se oponen todos los fenómenos del circo en su fealdad y deformidad a la belleza de Cleopatra, interpretada por Olga Baclanova.

Las deformidades, en tanto fealdad del cuerpo monstruoso, pasan así por lo grotesco y también por lo obscuro. Me alejo nuevamente de la bestia tras mi espejo que abre su hocico lleno de colmillos amarillentos, y me acerco a la ventana para observar. Allí veo bailando a Príapo con su miembro enorme suscitando tanto el desagrado como la risa en aquellos que pasan por su lado³³. A su alrededor se empiezan a aglomerar una gran cantidad de gentuza, todos horribles, babosos, bestias humanas que bailan y gozan en una fiesta. Se considera así lo obscuro, que magnifica las deformidades del cuerpo en las fiestas carnavalescas al ponerse en sintonía con la vida de los humildes; lo grotesco y lo obscuro, en las representaciones de la fealdad, abren paso al Carnaval como consideración de las costumbres de la vida rústica – entremeses y mojigangas del teatro barroco español hacen uso de la deformidad tanto en la caracterización de los personajes, como en la articulación del lenguaje para su puesta en escena.



Invocación a Príapo. Siglo I d.C., Pompeya, Casa dei Vettii.

³² Ibid. P. 36.

³³ «Sin duda [el miembro de Príapo] era obscuro... y no se le consideraba bello, sino que más bien merecía el calificativo de *amorphos*, feo (*aischron*), porque no poseía la forma correcta.» Eco, Umberto “Cap. V: Lo feo, lo cómico, lo obscuro”. En *Historia de la fealdad...*, p. 132.

El cuerpo deforme del monstruo, anteriormente fuera de la escena de las representaciones – *ob-scena* – entra ahora como expresión de una cultura invitando incluso al goce que libera las tensiones de los hombres, excediéndose y desbordándose como hace Príapo con su miembro. Es importante considerar la pretensión liberadora de lo obsceno en las representaciones carnales: «Lo obsceno excede de la medida, tiende a la enormidad, a lo insostenible... lo que antes era considerado obscenamente feo se trata en el siglo XIX sin ningún tipo de vacilación en el arte y la literatura realista, empeñada en mostrar todos los aspectos de la vida cotidiana»³⁴. Veo así a la gentuza en la fiesta que se desenfrena y se pierde en un jolgorio, desaparecen ellos mismos ocultándose. Muchos de ellos ocupan sus manos sucias y grandes para desfigurar sus rostros; algunos se toman las orejas y ponen su lengua sobre sus dientes para simular el rostro de un simio; algunos aprietan con fuerza sus mejillas juntando todo su rostro en un solo punto, y sacan la lengua babosa hasta tocarse el mentón; algunos se agarran la punta de la nariz y la estiran hasta que parece que se la arrancan; otros simplemente han tomado papeles, cartones y latas del suelo y se las han colocado sobre el rostro y el cuerpo para crear un disfraz; algunos hombres han cortado sus pantalones para que parezcan faldas, se han apretado las mejillas para ruborizarlas y se han pintado los labios; se han puesto restos de ropa y basura en el pecho para así transformar su cuerpo y su rostro masculino en el cuerpo y rostro de una mujer. Es casi como ver a la mujer barbuda de Ribera con su hijo colgando del pecho mientras baila olvidando a su marido que la observa desde la sombra.

El trabajo de simulación, ampliamente reconocible en el travestismo, es también una forma de monstruosidad: «El travestismo propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita»³⁵. A su vez me recuerda esto a los antiguos indios de la América precolombina, aquellos que según describía Vespucio tendían a la deformación de sus cuerpos bellos y atléticos a través de las perforaciones e incrustaciones en el rostro, imitando los trabajos metamórficos de sus dioses igualmente monstruosos. A través de sus cartas veo las descripciones de la defor-

³⁴ Ibid. P. 150.

³⁵ Sarduy, Severo “La simulación”, en *La Simulación*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1982, p. 14.



José de Ribera, *La mujer barbuda, retrato de Magdalena Ventura y su marido* (1631).

Madrid, Museo del Prado.

midad artificial en los rostros indianos, donde la monstruosidad entra netamente en el plano de lo estético. Sumado también al campo de lo erótico desmesurado y lo divino, encuentro interesante el concepto de una monstruosidad precolombina bajo el aspecto metamórfico –o más bien *anamórfico*, para Sarduy– de los cuerpos, tal como se puede apreciar tanto en las cartas de Vesputio como en las crónicas de Oviedo: «De tal modo, el apanicado Oviedo, sin saberlo, nos muestra una dialéctica metamórfica que imbrica lo divino y lo estético, ajena del todo a la cosmovisión fijadora de los modelos cristianos y su repertorio gestual. Más que *diforme* entonces, la divinidad precolombina es metamórfica, móvil, siempre diferente. O bien, es *diforme* por metamórfica»³⁶.

La diferencia, claro, está en el trabajo de teatralización. Mientras la metamorfosis es una mutación en el cuerpo del sujeto, la *anamorfosis* es la mutación en la perspectiva del mismo. La condición histórica de una *pose mujer*, en el caso del travesti, que se excede para ser cada vez “más mujer” de lo que es una real, en un juego de simulación u ocultamiento. El travesti hace de su propia imagen una monstruosidad al transformar, no su cuerpo como

³⁶ Martínez, Luz Ángela “La monstruosidad indiana: el erotismo y el Dios. El barroco y el oro”. En *Barroco y Neobarroco: Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma*, Santiago de Chile: Universitaria, 2011, pp. 221-234.

hace el indiano, sino la máscara sobre su cuerpo en el espectáculo, en el teatro que afecta la mirada. Hay un trabajo de desfiguración grotesca, un *anamorfoseo* que oculta a un sujeto detrás de la imagen que «se sabe de esencia humana ya que provoca la pasión, ya que ejerce la opresión, pero que, tal y como él mismo lo hace con el sujeto, ocultaba sus trazos a su mirada»³⁷. Es curioso que para un sujeto como Sarduy el trabajo del ocultamiento en la simulación llegue a ser vinculado con lo maléfico. Es como aquel enigma de aquellas fantasías de terror, aquello siempre oculto y siempre presente; como la identidad masculina del travesti que juega con una imagen de mujer; como el cuerpo desfigurado del indiano precolombino. Como la bestia tras mi espejo, oculta tras el vidrio y la penumbra de mi pieza a través de la cual sólo puedo ver el brillo de sus ojos y sus colmillos en una sonrisa.



Diane Arbus, *A Young man in curlers at home in west 20th street*, New York City, 1966.

Motivo que recuerdo ver funcionar en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso. La confusión de un rostro que se esconde tras otras identidades: la máscara del gigante, la persona de don Jerónimo de Azcoitia, la guagua de Iris Mateluna, etc. El personaje de Humberto Peñaloza se oculta y se pierde detrás de éstas identidades, detrás del Mudito. Pierde su nombre y su rostro, su identidad propia:

³⁷ Sarduy Op. Cit. P. 28.

«Me la pones por encima [la máscara], ritualmente, como el obispo coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudito, el secretario de don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto Peñaloza el sensible prosista que nos entrega en estas tenues páginas una visión tan sentida y artística del mundo desvanecido de antaño cuando la primavera de la inocencia florecía en jardines de glicinas, la séptima bruja, todos nos disolvimos en la oscuridad de adentro de la máscara. No veo. Ahora, además de carecer de voz, no tengo vista, pero no, aquí hay una ranura en el cuello del Gigante por donde tengo que ir mirando. A nadie se le va a ocurrir buscar mis ojos en la garganta de este fante de cartonpiedra».

El rito de la investidura, relacionado aquí con la coronación del rey, pero que también puedo poner en relación con la de un caballero andante como el Quijote de Cervantes, es desplazado de su carácter sagrado y llevado a la vulgarización de vestir a un «cualquiera», un «*hombre sin rostro*» como le reprocha su padre. Todas las identidades del personaje se esconden debajo de la máscara y se pierden, del mismo modo en que se esconde dentro de la Casa de la Encarnación de la Chimba, de la cual conoce todos sus rincones; del mismo modo en que se confunde con la identidad de don Jerónimo tras recibir una bala que no iba dirigida a él; tras acostarse con la señora Inés y con Iris Mateluna suplantando a su patrón. Humberto Peñaloza, el Mudito, se esconde detrás de muchas máscaras, detrás incluso de su propia mudez para huir, escapar de la policía, del doctor Azula. La máscara le permite esconder su rostro, nadie podrá ver sus ojos, únicos órganos que lo identifican tras las operaciones a una úlcera. La escena en que rompen la máscara del Gigante manifiesta el carácter confuso en que el Mudito se pierde entre el lugar de la propia máscara y su lugar como espectador de los hechos.

Entonces viene la paranoia a la intervención médica, como la que ya he mencionado respecto a la novela de Eltit:

«Estoy al borde. Pero no, no me dejan cruzar a la oscuridad donde ninguna zozobra existe, me quieren mantener a este lado, en la penumbra donde los objetos no tienen borde y las cosas apenas se desplazan, la telefonista insiste en darme su sangre que no quiero, aprieto mis orejas, las aplasto para que no crezcan, rajo el cartílago, no sale sangre, claro, si no tengo, crecen mis orejas a pesar mío, sin lóbulo, como grandes paraguas que lo oyen

todo, me quieren salvar con su sangre, ardo con la sangre roja de Melchor, me disuelvo en el hielo de la sangre de Melisa, no jueguen más conmigo, es un juego, no lo nieguen, déjenme cruzar la línea, más allá nada se mueve, nada se ve, morir en paz, no me pinchen otra vez. Doctor Azula, no, no puedo resistir esa sonda que me mete por la nariz hasta el estómago, esa jeringa que extrae litros y más litros de sangre mía, de Humberto Peñaloza cuando era Humberto Peñaloza, sangre de antes que me metieran sangre de monstruo en las venas, cuando yo era yo y no un fenómeno fluctuante».

Me encuentro aquí frente al espacio del umbral, de la superficie, el paso entre la vida y la muerte, o entre lo normal y lo monstruoso. Lo quieren mantener al lado de la penumbra, donde los «*objetos no tienen borde*»: espacio de lo des-bordado, del exceso; lo monstruoso presentado como la hibridación ya mencionada; Humberto Peñaloza no solo se oculta bajo su máscara, sino que lo transforman, lo metamorfosean –como los indios americanos–, lo *anamorfosean* –como los travestis–, quitándole y ocultando su identidad. No se trata de un disfraz voluntario, sino que un *borramiento* forzoso de las identidades previas. Lo monstruoso como lo anómalo, lo grotesco: sus orejas crecen y se desbordan, rompen el cartílago, los tejidos; me recuerda el espectáculo del carnaval visto desde mi ventana, pero llevado a un punto mucho más alto en lo repulsivo. La escritura misma se desborda constantemente en la novela a través de un estallar de subjetividad en una suerte de *horror vacui*; la máscara de lo monstruoso, trabajo de simulación que implica una aparición y una desaparición de las identidades.

Trabajo de simulación; el espejo frente a la bestia; ¿cómo consigo la representación de tal espectáculo? ¿Cómo es la mirada del espectador ante tal espectáculo? Bajo el concepto de la máscara que he planteado a partir de la simulación y la *anamorfosis*, trabajo de teatralización donde es el disfraz el que se convierte en espectáculo, puedo vincular la monstruosidad a la noción del espejo en tanto fenómeno-umbral de la distorsión, del engaño a la percepción que deforma la mirada... que deforma la representación. Lo importante aquí es no perderse entre todos los reflejos y considerar que frente al espejo lo que interesa no es ni el observador ni la imagen especular, sino que el espejo mismo como fenómeno-umbral entre la mirada y la imagen: «El espejo usado como síntoma nos dice algo sobre el espejo mismo y sobre el uso que se puede hacer de él, no sobre la imagen

especular»³⁸. Frente a un objeto tengo el espejo en que se forma la imagen especular, imagen que no es más que el reflejo –la verdad– de aquel objeto referente. Pero si mi objeto está marcado por la oscuridad, por obstáculos que opacan la imagen, que distorsionan la realidad aparente, la imagen especular no será si no más que una duplicación de esa oscuridad, de esa distorsión, de esa monstruosidad.

Quiero dar a entender aquí que para la representación de la monstruosidad tenemos a mano una representación que es igualmente monstruosa, bajo la mirada del fenómeno-umbral (el espejo, el reflejo) deformante, que «amplía, pero deforma, la función del órgano, como una trompetilla acústica que transformase todo discurso en un fragmento de ópera bufa: una prótesis, pues, con funciones alucinatorias»³⁹. En otras palabras, el lenguaje, para poder captar en su totalidad el espectáculo de lo monstruoso ha de tornarse igualmente monstruoso, generando el espejo deforme como aquel prisma por medio del cual se observa, se siente, se representa; tornándose él mismo –el lenguaje– en el espectáculo de un monstruo. De este modo, en el juego de aceptar una imagen como algo «real» (la deformidad como algo propio de mi cuerpo), se produce un placer –o más propiamente, un goce– que ya no es de tipo *semiósico* –como lo son los espejos para Eco–, sino que de tipo estético. La deformación en la imagen propia es relegado al campo de lo monstruoso-ficcional, a modo de aceptación ocasional de aquel espectáculo; se considera la deformación desde el espejo, el umbral que se transforma en espectáculo deforme: «Por ejemplo, en esa relación, que es siempre entre fenómeno y fenómeno, me inclino a verme a mí mismo como el tipo de otro (de un gigante, de un enano, de un ser monstruoso): se da como el principio de un proceso de universalización, de olvidar el referente para fantasear sobre el contenido»⁴⁰. Mismo juego y placer que se produce con cualquier tipo de prótesis deformante; mismo juego y goce sublime que siento con la bestia que se balancea tras mi espejo: espejo deforme, espejo que deforma; es el medio por el cual se puede captar y representar aquella parte de la realidad que no es tal: el monstruo.

Y si la representación del monstruo es a través del espejo deformante, ¿cómo construyo su imagen? Para poder crear una imagen, el arte recurre a una cadena de representaciones,

³⁸ Eco, Umberto “De los espejos”. En *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: ed. Lumen, 2000, p. 20.

³⁹ Ibid. P. 29.

⁴⁰ Ibid. P. 30.

en tanto la imagen es un proceso que se exhibe en la conciencia del receptor⁴¹. Y en este sentido, para poder crear la imagen del monstruo he de crear una serie de representaciones que convergen en él (su corporalidad obscena y grotesca, el efecto sublime de horror y maravilla, su entorno, sus implicancias, sus incidencias, su oscuridad, la máscara *anamórfica* del espectáculo), y plasmarlas bajo la técnica del *montaje*.

Si bien para un intelectual renacentista como Da Vinci esta técnica podría ser entendida como una simultaneidad de presencias, para un cineasta como Serguéi Eisenstein se entiende como dos objetos (o partes de objetos) puestos el uno junto el otro y unidos indefectiblemente en una nueva idea que nace de su contraposición, donde la importancia radicaría tanto en los elementos unidos como en el elemento resultante⁴². De este modo, pienso una serie de representaciones que abarquen lo obsceno, lo grotesco de un monstruo bajo la mirada prismática de un espejo deformante, unidas bajo una suerte de montaje para generar la imagen del monstruo. Un espejo, la oscuridad, la bestia que quizá ya no se encuentra tras mi espejo sino que es parte del mismo; y es éste quien en su función de fenómeno-umbral se transforma en el espectáculo que logra aprehender la abyección de la bestia, lo sublime de su efecto estético, en tanto funciona como la máscara del travesti, o como la deformación del indiano, que pretende ser cada vez más... monstruosa. Y en este sentido, ya no puedo pensar en el deleite de una escritura perfectamente iluminada y rebasada de claridad como la de Homero para conseguir un placer estético como sublime, sino que la vertiginosidad de la oscuridad, de los pasajes inconexos, de la falta de claridad y la deformación en la escritura la que realmente genera aquel efecto sublime en tanto sensación de horror y fascinación; la escritura que se transforma en el espectáculo para la representación y en la imagen: lo monstruoso.

⁴¹ Véase Wallace, David “Montar alegóricamente una lectura desde la metonimia”. En *El modernismo arruinado*, Santiago de Chile: Universitaria, 2010.

⁴² *Ibid.* Pp. 125-132.

VI

*Lo único que aprendí a hacer en la vida: dar vueltas
por la cuadra, filmar, escribir haikús sobre monstruos.*

Álvaro Bisama, *Taxidermia*

Sostengo la mirada. Sin desviarla veo a la bestia retroceder y esconderse en la oscuridad, me observa como despidiéndose y desaparece. Luego de tenerla y retenerla a mi alcance tras el espejo, la bestia se me escapa. Mas, no puedo dejarla ir. Mas, no sé qué camino seguir desde aquí. Mas, una vieja voz me resuena en la cabeza: «puedes entrar desde el espejo». Por ello me desprendo de las hojas ocasionales y me acerco al espejo, alzo los brazos, doy un salto y me paro en el marco. Doy un paso y entro a un mundo extraño sin abandonar mi habitación. Con una mano me afirmo del marco del espejo, que ahora siento como una ventana en mi espalda, mientras que la otra mano la estiro para poder encontrarme con algo, alguien dentro de tanta oscuridad. No siento nada allí dentro, solo un aire frío, el aleteo de aves negras, el caminar de un cadáver, el parpadear de un ciego y el respirar de la bestia. Parado justo en el marco de una ventana-espejo-prisma, fenómeno-umbral que deforma una realidad y la puebla de monstruos. Tal sensación recuerda fenómenos escriturales que se corresponden a la noción de la representación formulada anteriormente, donde es la escritura el espectáculo de un espectáculo, la muestra de un monstruo que se corresponde a la deformidad angustiada o desfiguración grotesca de lo representado. Cierro los ojos y me afirmo del marco. Dentro del espejo empieza una tormenta, y cada relámpago me significa la luz de un recuerdo, de una idea, de una novela. Y entonces aquí, afirmado del marco, podría llegar al final de lo que estaba buscando.

Hacia el año 2014 se publica la novela *Taxidermia* de Álvaro Bisama, relato de un cineasta venido a menos que cuenta la historia de un dibujante que se ha suicidado, la historia de un cómic perdido en un viejo baúl, la historia de un cineasta venido a menos. Bajo la noción de una escritura arruinada desde su inicio, para mí es un claro ejemplo de una representación de lo monstruoso como lo he venido formulando desde el comienzo de mi relato. Y es que, en esta novela, la realidad tiende a verse distorsionada al traspasar el prisma de una memoria arruinada por la amnesia, por el *borramiento* del recuerdo impreso

en una cinta de video grabado con una vieja cámara súper 8, por la destrucción del rostro y cuerpo del dibujante, y por la invasión de monstruos desde el cómic a la realidad de la ficción.

Vale primero pensar la taxidermia como la técnica utilizada para embalsamar. Del griego «*taxisa*» (arreglo o colocación) y «*dermis*» (piel), se entiende la taxidermia como el arte de disecar a los animales para conservarlos con apariencia de vivos⁴³, para así facilitar su exposición y estudio. De este modo, veo en la novela un trabajo sobre el cuerpo muerto que se vacía para hacer de la piel –sea de los personajes, sea del texto– un espectáculo vivo que se dispone para su exposición. En otras palabras, se hace vida a partir de lo muerto, de lo arruinado, del cadáver que se presenta en la novela, en una voz que construye imágenes bajo la acción de una suerte de prosopopeya. Y uno, como lector, se enfrenta no al cuerpo embalsamado, sino al proceso repulsivo de la taxidermia.

La novela, entonces, se abre así. Un sujeto, el narrador, se nos presenta a la mirada desde la enfermedad: «*A veces recuerdo la enfermedad así: un gusano se fue a vivir a mi cabeza...*»; el arruinamiento de un cuerpo, como el cadáver que camina a paso lento frente a mí; acción de un gusano que ha devorado los recuerdos - «*el gusano se comió algunos de mis recuerdos y mataron al gusano y yo salí de mi cabeza y lo que él devoró se perdió para siempre* » -, obligando al narrador –el cineasta– a reconstruir la historia con los fragmentos de la memoria, de su memoria. El uso iterativo de la cópula «y» en este primer párrafo (a su vez, primera página), además de representar una escritura inquieta, abre un relato que se construye a partir de la suma de fragmentos de historias; una fragmentación de imágenes como las viñetas de un cómic; mismo procedimiento que veré más adelante respecto al uso del punto y coma como la marca de la coedura en el cuerpo. De este modo, todo lo que nos queda es la ruina y los escombros, recogidos de la memoria – o lo que queda de ella. Así, la novela, en tanto relato, se construye como el cuerpo que reúne fragmentos de cadáveres, como el cuerpo del monstruo de Frankenstein.

Entonces veo una serie de fotografías continuadas de fotografías, una construcción mediante el montaje de imágenes como si se tratase de un cómic al que le hace falta los globos de diálogo. Lo veo así en la imagen del suicidio del dibujante, «*ahorcándose en el jardín de la casa de sus padres, en la Reina*». La imagen es la de un hombre colgado de un

⁴³ Del Diccionario de la Real Academia Española Online.

palto en el jardín de una casa, donde las paltas eran negras; donde más allá estaba la cordillera; donde en la ciudad soplaban un viento helado. Una imagen que se activa en la imaginación juntando los elementos que la componen. La escritura de una imagen: «*Lo único que aprendí a hacer en la vida: dar vueltas por la cuadra, filmar, escribir haikús sobre monstruos*» dice el narrador en un momento; siendo el *haikú* una forma de escritura caracterizada por la creación de una imagen de la naturaleza, ¿cuál es el trato que hace del monstruo? ¿Cuál es el monstruo del cual se crea una imagen en la novela?

Establezco la relación de la novela con el cómic pues en ésta se ofrece la comparación del cómic con lo monstruoso. Una construcción de varias imágenes –dibujos, fotografías– montadas una sobre la otra, una continuada después de la otra, incorporando globos de diálogo formando la hibridación de dibujo y texto – lo conocido como “novela gráfica”. Si a esto sumo el hecho de que en la cultura pop los cómics más populares se caracterizan por la presencia de seres que distan de nuestra realidad –los llamados superhéroes: mutantes, dioses, demonios, seres míticos, hombres mitad máquina o mitad bestia, etc.–, puedo establecer el vínculo entre la creación de una historieta, de un *fanzine* como hace el dibujante en la novela, y la representación deformada de la realidad que formulé más arriba. Y de este modo, podría hacerme cargo de algunos de los sintagmas que establecen al cómic como «*un arte de fantasmas*», formando las voces de la prosopopeya; como «*el retrato de un segundo que no es consciente de sí mismo*», y la relación con el *hic et nunc* de Lyotard respecto al instante de lo sublime –la suspensión del razonamiento en el instante del terror–; como «*el reflejo de la vida en el ojo mecánico de un monstruo*», o la mirada prismática del espejo deformante que distorsiona la realidad; como «*una piel enferma que se pega sobre un cuadro perfecto de papel blanco*», la hibridación de lo repulsivo-muerto, arruinado, con lo vivo, como es el caso del quemado que veré más adelante – el juego de una máscara sobre la piel que se expone como el monstruo embalsamado.

Estos monstruos comienzan a ser parte de la vida creativa del dibujante. Veo el espectáculo del proyecto de arte que realizó en la universidad y que expone el narrador en sus recuerdos:

«títeres tirados por cables y manejados por servomotores, juguetes con piel de carne. Uno era un bebé al que le habían quitado todo músculo y amarrado a la estructura

metálica con sogas plásticas. El otro era un pegoteado de dientes de conejo, calavera humana y partes de gato. Los había rociado con spray a ambos. [...] La idea era que las criaturas pelearan hasta la desfiguración».

Veo aquí que la técnica del montaje no solo se aferra al procedimiento de escritura, sino que también es manifestado en los títeres, los cuales son constituidos por partes de residuos, creando nuevos cuerpos que por su composición, apariencia e incluso olor, son descritos como criaturas repulsivas. Lo interesante es ver que aún así el objetivo era la desfiguración, lo que implica llevar la repulsión incluso a un nivel mucho más alto. Bestias y criaturas así aparecen también en las historietas del dibujante, como aquel hombre que no podía dormir porque no tenía ojos; como aquel sanatorio jesuita convertido en pequeña ciudad donde los enfermos vivían en un estado de locura, degradación, peleas, muertes, convulsiones con vómitos, suciedad y pus, y la visita esporádica de una prostituta. Los cómics entonces se presentan como una serie de imágenes y representaciones distorsionadas de la realidad a través de un ojo enfermo.

Considero esto a partir del sueño del dibujante, quien *«alguna vez soñó con ser golpeado hasta quedar con la cara completamente quebrada y llena de heridas y moretones, de tal modo que cuando todo cicatrizara, los pedazos rotos de su rostro se convertirían en una nueva cara»*. El sueño de desfiguración violenta del rostro, la creación de una máscara que oculte su identidad a partir de las marcas, las cicatrices. Este sueño comienza a moverse a lo largo de la novela, llevando al personaje de figura a des-figurado; des-dibujado como los recuerdos del narrador, que se van borrando en la medida que va escribiendo. Y en este punto, en la medida que las monstruosidades de los cómics comienzan a invadir la realidad de la ficción, veo que la escritura de la novela, desde su constitución de una memoria arruinada y borroneada, se confunde en una suerte de caja china que abre distintos planos de su propio montaje, formando una representación monstruosa de un sujeto que se pretende un monstruo.

Así es como más adelante me encuentro con el episodio del quemado. La figura de un hombre con

«el rostro vendado [y] su ojo y su boca abierta y las marcas rojas que le salían desde el cuello de la camiseta y se le confundían con las venas, como si la piel quemada y la piel

sana encontraran zonas de acuerdo, zonas donde lo muerto se volvía lo vivo y viceversa, como si ahí existiera una forma peculiar de belleza y el resultado fueran esas manchas sobre la piel, esas líneas que no llevaban a ninguna parte porque luego los vendajes tapaban todo, extendiendo una forma de la censura, un modo del pudor involuntario sobre el rostro del hombre quemado».

Fuera de que la marca del ojo y la boca abierta en una expresión –supongo– de terror en el quemado que me recuerda una escena clásica de *Le Locataire* (1976) de Roman Polanski, a la que podría estar seguro que remite Bisama con este personaje, en el fragmento veo una clara expresión de un monstruo creado a partir de la desfiguración de un rostro; una hibridación sobre la piel donde lo muerto se encuentra con lo vivo; donde lo grotesco y repulsivo de la piel quemada logra encontrar su punto de belleza en el acuerdo que tiene con lo vivo, *con-fundiéndose* el uno con el otro en esta máscara que se genera sobre el hombre quemado. Máscara que mantiene un doble juego de exposición de lo interno –la carne, las venas– y ocultamiento de lo externo –acción de las vendas sobre el rostro– del cuerpo.



Escena de *Le Locataire* (1976) de Roman Polanski.

Asimismo, el dibujante comienza de a poco un proceso de auto-desfigurarse, destruyendo su cuerpo y jugando al filo con la muerte tras un acto violento como es el suicidio. Hablo de éste como un acto violento en cuanto implica el deseo de

autodestrucción como fenómeno patológico⁴⁴; un atentado anti-natura contra el cuerpo propio. Pienso en esto en relación a los planteamientos de Burke respecto a las ideas de *autoconservación*, en tanto el sujeto mismo se ofrece a la muerte, eliminando la distancia con el espectáculo del cadáver para formar una parte de dicho espectáculo. Así veo al dibujante en sus intentos de suicidio que poco a poco lo comienzan a llevar a un proceso de desfiguración. Así lo encuentra el narrador, quien lo encuentra, en sus palabras, *cadavérico*, con extrema delgadez, una presencia de precariedad. Lo que me llama la atención está en que el dibujante no pretendía la muerte con cortarse las venas, sino llegar a ese punto límite entre la vida y la muerte para poder plasmarlo en el dibujo. Luego, está la fotografía: «*Me gusta el recuerdo de esa foto porque creo que capta el aire frío y la luz muerta del pabellón, la paz obligada de la enfermedad, la espera de un desastre que quizás llega*»; como el cuadro del *Cristo muerto* de Holbein, con la precariedad del cuerpo enfermo, casi-muerto, arruinado y natural.

El dibujante comienza a perfilarse como un monstruo desde sus deseos de desfiguración y los atentados violentos contra su propio cuerpo. Sueña que es metido a una bolsa; la bolsa es golpeada y maltratada, y el sueño le excita. Y entonces pretende su *borramiento* por la destrucción de su cuerpo:

«borrarme dentro de la bolsa, hacer que la tela del saco harinero manchada con tierra y sangre sea mi verdadera piel. [...] como si mi propio cuerpo fuera otra bolsa y lo que cubriera estuviera más adentro de las tripas, en un lugar solitario y mudo, un lugar cuya puerta es el dolor».

Y entonces, quizá, lo que busca es eso: llevar el dolor a través de actos violentos, transformar su cuerpo mediante lo grotesco y lo repulsivo, para llegar a un punto de sensibilidad que linde con lo sublime.

Como los títeres que construyó en su proyecto, su cuerpo se torna un espectáculo repulsivo en su búsqueda del placer en el dolor. Veo en la novela que el dibujante

⁴⁴ Véase Lipovetsky, Guilles “Violencias salvajes, violencias modernas”. En *La era del vacío*, Barcelona: Ed. Anagrama, 1993, pp. 209-213. Si bien Lipovetsky hace referencia del fenómeno patológico como algo propio a una era posmoderna marcada por el hiper-individualismo – vinculándolo al crimen callejero bajo el término de *violencias hard* –, no es un aspecto que se vaya a profundizar en el presente informe.

«Intentó coserse la boca una y otra vez. Nunca pudo hacerlo del todo. Quedó lleno de cicatrices porque si no lo detenía la persona que estaba al lado lo detenía el dolor. Ahí, decía, que su cuerpo terminaba rebelándose, se detenía antes de actuar, paralizado por un miedo que no sabía de dónde venía pero que estaba dentro suyo».

El miedo en tanto ese goce del que ya he hablado anteriormente respecto a las teorías de lo sublime; la parálisis del cuerpo, del razonamiento; una síncope que detiene al dibujante en su proceder. Y las cicatrices, las huellas en el cuerpo, comienzan a formar la máscara que oculta su rostro. Veo en las páginas de la novela cómo estas cicatrices se presentan en la escritura:

«quiero dejar de hablar; aprender a callar, a convertir al gesto en una lengua; a la piel en un papel, a la sangre en tinta; rasgarme la cara y el vientre como quien escribe una historia; tarjar lo erróneo; mover los ojos como los signos de puntuación; eliminar la letra, comerse las sílabas como quien se llena la boca con carne cruda; habitar la noche; hacer de la sombra un relato; del iris de los ojos una pantalla; dejar de escribir para volverse escritura; dejar de hablar para no ser más que un signo perplejo, sin sentido, esperando su significado».

Al igual que la cópula mencionada, el uso del punto y coma abre el trabajo reflexivo de la escritura que se pretende arruinada del mismo modo que lo hace el dibujante con su cuerpo, marcando la *cocedura* sobre el texto; el cuerpo –del dibujante– que se pretende encarnado en la escritura en tanto proceso; y las marcas, las cicatrices y las heridas, como la máscara desfigurada del quemado, que junto con ocultar pretende la exposición de lo interno.

Así veo después en el video pornográfico que le piden. En aquel video:

«La habitación parecía un calabozo. La alemana participó con una máscara puesta. [...] Tenía los ojos rojos tras el vidrio. Él se colocó unos lentes negros. [...] La alemana intentó asfixiarlo. La alemana le apagó cigarrillos encendidos en los testículos. Lo amarró. La alemana le abrió heridas en el pecho con una navaja de afeitar. La alemana le apretó la lengua con una tenaza, le atravesó las tetillas con alfileres, le dibujó algo en la espalda».

Más allá del sadomasoquismo presente que juega con la desfiguración del cuerpo, me parece interesante el juego con la oscuridad y la máscara de la alemana como instrumentos en la búsqueda del placer en el dolor. Por otro lado, veo como la novela incorpora éstas imágenes grotescas, en tanto mantienen un juego entre el plano sexual –pornográfico– y la autodestrucción obscena del cuerpo que pretende el dibujante.

Sin embargo, el dibujante no es lo único que comienza a desfigurarse en la novela. Como bien dije más arriba, la perspectiva del narrador se mantiene bajo una memoria borronada e igualmente arruinada por la amnesia que le produjo el gusano en su estado de coma. Al menos, así es como lo enuncia:

«Fue en esa época cuando yo me enfermé. Mi mujer pensó que me moría. Perdí el sentido en medio de una fiesta. Se instaló un gusano en mi cerebro. Caí al suelo y perdí la conciencia varios días. Me llevaron a un hospital. Estuve en coma. Mataron al gusano con antibióticos o con radiación. [...] Los doctores no pudieron decir qué lo causó, por qué estaba ahí. Nunca tuve un síntoma antes de desmayarme. Cerré los ojos en medio de la pista de baile y los abrí después en una cama de hospital».

La pérdida de fragmentos de la memoria hace eco en lo que cuenta el narrador respecto a la cinta de video de su familia, la cual, con el paso del tiempo, se va borrando, pasando por los tonos sepia hasta quedar completamente en blanco. A partir de este punto, puedo ver que se produce una suerte de confusión entre los planos de la ficción de los cómics y la memoria del narrador, pasando los monstruos a formar parte de sus recuerdos.

«Un hombre en silla de ruedas, una mujer que se había cosido los párpados para mantenerlos abiertos, y unos gemelos me leían el diario que escribían sobre una peste futura que exterminaría la humanidad». Con estos seres, que parecen ser sacados de una película de terror clase B –como las que ven los personajes de *Ruido*, o las que se realizan en *Caja Negra*–, parecen invadir los espacios de la realidad, dentro de los recuerdos arruinados del narrador, viejos *«fragmentos. Viñetas.»*. Al menos así parece ser dentro de este sueño delirante que tiene el narrador mientras se encuentra en coma, en el periodo en que la realidad se refleja en un espejo cóncavo, deformándose, arruinándose y plegándose sobre si misma junto con los cómics del dibujante, tal como la casa en la historia funesta de los gemelos: *«que la casa se plegaría sobre sí misma, que una habitación devoraría a otra*

sucesivamente, hasta acabar con los pisos, hasta dejar a la vista la obra gruesa, las vigas, hasta volver a la estructura una sombra blanca que apenas era un velo que podía tapar la visión, como si la casa jamás hubiera existido [...]». La vieja casa pasa a ser alegoría de la memoria del cineasta, pero también, al igual que en *El obsceno pájaro...* de Donoso, del cuerpo del dibujante; ambos convertidos en monstruos grotescos, cuerpos muertos o a medio morir, generando la máscara deformante sobre ellos mismos; máscara que puede ser la escritura misma desde el delirio y la amnesia que dejó el gusano, «*bloques de memoria se perdieron en la noche*»; escritura fragmentada, arruinada, con falta de correcciones como la historia de la Momia –otro personaje de cómic que hace de su vida un espectáculo–; un texto que se torna un monstruo.

La escritura, entonces, se pliega sobre sí misma; nos queda solamente la piel del texto rellena de recuerdos vacíos y arruinados. Hacia el final de la novela nos encontramos con la historia del astronauta y taxidermista que viajaba por el tiempo en una nave espacial hecha de madera:

«Tenía la nave llena de animales embalsamados. Algunos eran reales, otros eran imaginarios. Él se paseaba de un tiempo a otro recogiendo animales de todo tipo. Cuando los embalsamaba, escucha sus historias. Las historias eran el combustible de la nave. [...] La lengua de los animales no tenía palabras. Lo que él escuchaba, lo que circulaba por las nervaduras de la nave de madera que piloteaba, eran los relatos de las vidas de los animales. Por eso los embalsamaba».

Al igual que el astronauta y taxidermista, el narrador va recogiendo los fragmentos de sus recuerdos; algunos reales, otros correspondientes a los cómics del dibujante, otros sueños delirantes que quedaron de lo que se comió el gusano mientras estuvo en coma. Cada fragmento es una historia, un relato, un pedazo de texto; cada fragmento es un animal embalsamado y pegado al cuerpo de otro gran animal embalsamado; cada fragmento es «*un vómito de luz*»; y cada fragmento es cocido a los otros fragmentos para generar todo una piel de un relato que se expone como la proyección de una cinta de video que se ha borrado a sí misma. Alguna vez leí en una mala crítica de la novela que se hablaba de ella como un tren que pasaba a toda velocidad y que cada fragmento correspondía a cada uno de los vagones. Creo que vale mejor pensar en la proyección de una cinta de video, los negativos

que han sido recortados en varios trozos y vueltos a pegar para reconstruirlos, cociéndolos como un centón viejo y polvoriento – como se puede ver en la analogía de las costureras de *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov.



Escena de *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov.

Una novela, un relato; un cómic, un *fanzine*; una película, un cuerpo embalsamado; un fragmento, un recuerdo borroneado. El narrador presenta un nuevo monstruo, un hombre mitad máquina que proyecta historias como en un cine: «*El proyector está roto. Su cabeza solo puede pensar en momentos sueltos, en los fragmentos rotos de las historias. Los fragmentos son, a veces, vidas o remedos de vidas. El hombre abre la boca y vemos lo que cuenta*». El modo en que esta máquina produce las historias es el mismo procedimiento que vemos funcionar en la novela respecto a los recuerdos del narrador. Y es que puedo ver que cuando se termina la novela el cineasta se confirma a sí mismo como este monstruo-máquina que proyecta historias: «*A veces creo que hablo como robot. Que mi cabeza está cortada y enchufada a una máquina que proyecta luz y lo que hago es abrir la boca y lanzar sobre una tela blanca mi propia memoria. No soy una persona, soy un proyector, un animal embalsamado que viaja por el espacio*». El vaciamiento de sus recuerdos producen la luz del ectoplasma que hace funcionar la nave hecha de madera, y en este *borramiento* el cineasta deja de ser el taxidermista que viaja por el tiempo, para ser el animal embalsamado.

El cadáver que camina frente a mí se detiene y me sonrío. La marca de la soga en su cuello me hace ver que se trata del dibujante, irreconocible por su color verde y su olor fétido. En su sonrisa repite sus palabras «*mi rostro ya no es mi rostro*», así como los recuerdos del cineasta ya no son sus recuerdos. Con toda la historia desarmada en el suelo, doy un último vistazo a mi alrededor. Sin encontrar a la bestia, siento el caminar de una pequeña araña sobre mis dedos afirmados en el marco del espejo. Me suelto rápidamente, me vuelvo hacia mi habitación, y allí me veo sentado en el borde de mi cama observando los escombros de hojas ocasionales sobre mi escritorio. El cineasta se ha desdibujado; el dibujante se ha desfigurado; y yo finalizo mi historia mirando mi reflejo desde el otro lado del espejo.

CONCLUSIÓN

Por un lado está el dibujante, quien aspira al ocultamiento, a la desaparición por medio de la desfiguración de su propio cuerpo y rostro al punto de convertirse en alguien irreconocible para sí mismo. Por otro lado está el cineasta y narrador, quien experimenta la amnesia y el *borramiento* de la memoria posterior al coma y que realiza una reconstrucción de los hechos en un relato fragmentado, relleno de recuerdos vacíos e imágenes sueltas. Lo que queda es el *borramiento* y una realidad llena de monstruos.

La lectura de la novela *Taxidermia* de Álvaro Bisama abre una escritura que se pliega sobre sí misma, reflexionando sobre su propia constitución de cuerpo monstruoso al revelarse en su propio proceder, exhibiéndose como un espectáculo de cine clase B. Esta forma de representación linda con lo expuesto anteriormente, pues en su exposición se muestra un cuerpo desde el interior hacia fuera, cercenando su propia piel como en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit; un cuerpo repulsivo, medio muerto o medio vivo, como el de un cadáver embalsamado. Asimismo, nos encontramos a lo largo de la novela con una serie de episodios con seres y personajes igualmente repulsivos en su corporalidad: sean estos personajes sacados de los cómics hechos por el dibujante, sea el dibujante mismo en su proceder que atenta contra su propio cuerpo, mutilándolo en la búsqueda del placer y el dolor.

Esto sería lo que para mí concierne a la teoría sobre lo abyecto de Julia Kristeva, donde el placer encuentra los puntos de acuerdo con el dolor; lo repulsivo se confunde con lo bello; lo muerto con lo vivo, como el cuerpo del quemado en el hospital. De este modo, entre lo obscuro y lo grotesco que conforman tanto la máscara de la escritura como la distorsionada mirada de una memoria que retoca la realidad, llego al punto de acuerdo con las teorías de lo sublime propuestas principalmente por Burke, Nancy y Lyotard, en tanto se plasma el horror que conllevan dichas escenas en su calidad monstruosa. Las escenas repulsivas que se cruzan con la belleza de lo vivo, pretenden la afección conmocionada en una mirada que enfrenta tal espectáculo de cuerpos en exposición quirúrgica, como lo son también en las novelas de Eltit y Donoso. Escenas marcadas por la oscuridad, la inconexión de imágenes fragmentadas y la acción del arruinamiento de un cuerpo que muere, me recuerdan el proceder escritural que deviene de la *mímesis* bíblica expuesta por Auerbach;

en tanto la afección estética de la novela desde lo abyecto de las representaciones y las imágenes implican, para mí, el efecto sublime de una escritura que he de considerar un portento.

Mi lectura propone, finalmente, una escritura caracterizada por su exhibición, arruinamiento, fragmentación y repulsión. Esto lo puedo ver, primero, en un nivel tópico, donde son los caracteres de lo obsceno y lo grotesco los que movilizan la representación, ya sea en los recuerdos arruinados del narrador como en los cómics del dibujante, que ya bien mencioné anteriormente. En este sentido, el episodio del quemado o los episodios de sadomasoquismo e intentos de suicidio por parte del dibujante son centrales en la generación de lo abyecto que cruza la novela, en tanto la piel de los cuerpos se cercena y la carne se expone, generando ese rechazo que inquiete y admire al lector. Sin embargo, me interesó también el plano escritural de la novela, el cual manifiesta la transformación en un cuerpo monstruoso como el del Mudito del *Obsceno pájaro*: novela imbunchada, intervenida quirúrgicamente, cercenada y suturada; una escritura con falta de corrección y revisión, como fue la historia de la Momia – escrita desde la borrachera.

En una lectura que propone al narrador, el cineasta, como un animal embalsamado, cuya memoria arruinada por la amnesia y el gusano produce un relato de una película a la que han cortado los negativos, pienso en una escritura que deviene en cuerpo monstruoso por su carácter de portento. La inconexión y la conmoción de la emoción en una serie de afecciones que provocan la mutilación y coedura con punto y coma en la escritura, revelan, para mí, una escritura eminentemente sublime en el sentido de su representación y creación de imágenes. Un montaje arruinado por el espejo deformante de lo grotesco, lo obsceno y lo repulsivo; finalmente: un monstruo.

BIBLIOGRAFÍA

Textos Literarios:

- DROGUETT, Carlos *Patas de Perro* (1965). Santiago de Chile: Editorial Pehuén, 1998.
- DONOSO, José *El obsceno pájaro de la noche* (1970). Santiago de Chile: Editorial Punto de Lectura, 2006.
- ELTIT, Diamela *Impuesto a la carne*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2010.
- BISAMA, Álvaro *Taxidermia*. Santiago de Chile: Alquimia Editores, 2014.

Referencias Bibliográficas:

- ARASSE, Daniel “La carne, la gracia, lo sublime”. En *Historia del Cuerpo vol. 1*, Dir. Georges Vigarello, Ed. Taurus, Bogotá, 2005.
- AUERBACH, Erich “La cicatriz de Ulises”. En *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1996, pp. 9-30.
- BARTHES, Roland “Lección inaugural”. En *El placer del texto: seguido por lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.
- BURKE, Edmund *Indagación filosófica sobre nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Trad. Menene Gras. Madrid: Tecnos, 2001.
- COROMINAS, Joan y José Pascual *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico – ME-RE*, Gredos, Madrid.
- COURTINE, Jean-Jacques “El cuerpo inhumano”. En *Historia del Cuerpo vol. 1*, Dir. Georges Vigarello, Ed. Taurus, Bogotá, 2005.
- ECO, Umberto “Cap. IV: Monstruos y Portentos” y “Cap. V: Lo feo, lo cómico, lo obsceno”. En *Historia de la Fealdad*, Trad. María Pons Irazazábal, Editorial Lumen, Barcelona.
- _____ “De los espejos”. En *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: ed. Lumen, 2000.
- FOUCAULT, Michel *Los anormales*, Trad. Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, México.

- HEGEL, G.W.F. "El simbolismo de la sublimidad" y "El simbolismo consciente de la forma artística comparativa". *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989.
- HUGO, Víctor "Prólogo a Cromwell". En *Manifiesto Romántico*, Ed. Península, Barcelona, 1971, pp. 19-94.
- KANT, Emmanuel. *Textos estéticos*. Santiago: Andrés Bello, 1983.
- KRISTEVA, Julia "Sobre la abyección". En *Poderes de la Perversión*, Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI Editores, México D.F., 2006.
- _____ "El Cristo muerto de Holbein". En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano vol. 1*, Michel Feher, Ramona Nadaff y Nadie Tazi (Eds.), trad. José Luis Checa et al. Madrid: Taurus, c1990-1992, pp. 247-277.
- LIPOVETSKY, Guilles "Violencias salvajes, violencias modernas". En *La era del vacío*, Barcelona: Ed. Anagrama, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. "Lo sublime y la vanguardia". *Lo Inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- MARTÍNEZ, Luz Ángela "La monstruosidad indiana: el erotismo y el Dios. El barroco y el oro". En *Barroco y Neobarroco: Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma*, Santiago de Chile: Universitaria, 2011, pp. 221-234.
- NANCY, Jean-Luc. "La ofrenda sublime". *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- PSEUDO LONGINO. *De lo sublime*. Santiago: Metales Pesados, 2007
- SARDUY, Severo "La simulación". En *La Simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1982.
- SCHILLER, FRIEDRICH. "Sobre lo sublime". *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, 1991.
- WALLACE, David "Montar alegóricamente una lectura desde la metonimia". En *El modernismo arruinado*, Santiago de Chile: Universitaria, 2010.