



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

MONSTRUOSIDADES EN LA NARRATIVA DEL CONO SUR:  
ARGENTINA, BRASIL, CHILE (1920-1973)

Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos

NICOLÁS ROMÁN GONZÁLEZ

Profesor Guía:  
Horst Nitschack

Santiago de Chile, 2016



Monstruosidades en la narrativa del Cono Sur:  
Argentina, Brasil y Chile (1920-1973)

## Resumen

Esta investigación busca establecer la relación entre la monstruosidad y la narrativa escrita en Argentina, Brasil y Chile durante el período desarrollista (1920-1973). Este contexto en América Latina propone una nueva fase de la modernidad en el continente con expresiones tales como la urbanización, la industrialización y la emergencia de nuevos sujetos sociales. En paralelo a esos procesos se imponen nuevas formas de control al alero de instituciones punitivas y disciplinarias. La narrativa de la monstruosidad en el Cono Sur expone el funcionamiento de estos mecanismos de subordinación. La pregunta que guía nuestro trabajo es ¿cómo la subjetividad de los monstruos articula una respuesta frente a los mecanismos de control de la hegemonía adulta, de género y clase dentro del período desarrollista (1920-1973)?

Para responder esta pregunta establecemos las configuraciones del sujeto hegemónico y la monstruosidad de acuerdo con la evolución y manifestación de diferentes mecanismos de poder en la época que analizamos. Para lo anterior, subdividimos el período desarrollista en tres etapas generales: auge, consolidación y declive. Los lenguajes de los monstruos los extraemos de aquel contexto, cómo ellos se transforman, viven y coexisten en un siglo corto y convulsionado. Por último, lo monstruoso propone un examen del lugar de los excluidos y sus corporalidades. El estudio del cuerpo y el monstruo son un reconocimiento de problemáticas de lo humano y esto se relaciona con la representación y la expansión de los horizontes del cuerpo como posibilidad que, para los episodios de la modernidad latinoamericana que se analizarán, marca los cierres, aperturas y crisis del orden epistémico, político y estético de una época.

## Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a los amigos, compañeros y profesores que me han ayudado durante mis estudios de grado y postgrado, les agradezco por el ánimo en las discusiones, las inquietudes y la comprensión de las humanidades como una actividad necesaria, placentera y creativa.

En especial, este trabajo no lo habría podido realizar sin la ayuda y compañía de mi madre, Marisol González, quien ha sido un ejemplo de perseverancia y alegría. Mi hermana, Carolina Román, por su alto sentido de la responsabilidad, el compromiso y por escuchar tantas conversaciones desde los inicios de mi interés por la lectura. También a Eduardo Beaumont y Orlando Contreras amigos de largas conversaciones.

Por último, a Pía Gutiérrez quien me ha demostrado que el cariño, la intensidad y la pasión creativa son valores y habilidades de los oficios de la crítica, la enseñanza y el saber.

## Agradecimientos

Este trabajo no se habría realizado sin el patrocinio de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile, CONICYT, que ha financiado mis estudios de Doctorado, pasantías y actividades afines con el desarrollo de mi proyecto de investigación. Agradezco el apoyo del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos y a la Escuela de Postgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile por el rol activo y entusiasta en la formación de nuevos investigadores. Quiero agradecer también a la Comisión Fulbright por su apoyo para realizar una pasantía de investigación en los Estados Unidos. Esta estadía fue esencial para el trabajo y gracias a ella tuve una experiencia enriquecedora en lo cultural y lo académico.

Quiero darle las gracias a mi profesor guía Horst Nitschack por su apoyo, sus lecturas y sus recomendaciones, especialmente, porque mediante su orientación mi investigación fue muy productiva y satisfactoria. Al profesor Gabriel Giorgi de la NYU por los encuentros y activas discusiones durante el desarrollo de mi tesis. A la profesora Elsa Drucaroff del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires por sus aportes y lecturas críticas en el seminario “Otro logos”. A los profesores Fermín Rodríguez y Paola Cortés Rocca por la experiencia interesante y enriquecedora que tuve al asistir a sus seminarios de postgrado en la UBA.

Por último, quiero agradecer al CECLA y a la comunidad que gira alrededor de este centro por ser un núcleo dinámico y entusiasta de la crítica latinoamericana. También a la Escuela de Postgrado de la Facultad por todas las veces que recibí su ayuda debido a solicitudes y postulaciones.

Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión –allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí, se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana.

*Una literatura en los trópicos*  
Silviano Santiago

## Índice

Introducción	1
Capítulo 1	9
¿Qué es un monstruo?	30
Capítulo 2	47
Monstruosidad, degradación de la urbe, maestros, alumnos: avatares del arielismo	48
Pulsión escópica y monstruos	82
La transformación y los límites de la especie. “Juan Darién” (1920) de Horacio Quiroga	86
José Monteiro Lobato. Estética y política: raza, clase y enfermedad	102
La modernidad, el trabajo y las sirenas en <i>Macunaíma</i> (1928)	111
<i>Alsino</i> (1920) y la modernidad: vuelo, enfermedad y ceguera	121
Monstruos, dolor y persecución	134



Capítulo 3	149
La escritura de Julio Cortázar, combinaciones de la pastoral, la letra y el juego	150
Clarice Lispector y los límites de la biopolítica	168
Cuerpos frágiles: animalización y docilización en <i>Patas de perro</i> (1965)	191
Capítulo 4	212
Biopolíticas del nacimiento y la persecución: “El fiord” (1967) y “El niño proletario” (1973) de Osvaldo Lamborghini	213
“Meu Tio iauaretê” (1969) de João Guimarães Rosa. Encrucijadas del pensamiento, la cosmopolítica y la narración	232
Cuerpos, campos y laberintos en <i>El obscuro pájaro de la noche</i> (1970)	250
Conclusiones	270

## Introducción

La investigación que llevo adelante busca identificar los factores que inciden en la construcción de monstruos y sus expresiones literarias en Argentina, Brasil y Chile, países del Cono Sur. Esta investigación es una necesidad en el contexto chileno debido al enfoque que tienen los proyectos de Humanidades y Ciencias Sociales sobre coyunturas nacionales. La integración de estos problemas culturales por medio de un análisis comparado enriquece el estado de los Estudios Literarios y se relaciona fuertemente con problemáticas de los Estudios Culturales Latinoamericanos.

La virtud de este proyecto de investigación es la búsqueda de horizontes de sentido compartido en el tópico de los monstruos en las literaturas del Cono Sur. Esta última reflexión se presenta de manera aislada en la bibliografía respecto del tema. Este proyecto la intenta sistematizar y entregar una visión de conjunto del fenómeno. La pregunta que guía nuestra investigación parte de una base, ¿cómo la subjetividad de los monstruos es una respuesta estética y política frente a los dispositivos de dominación dentro del período desarrollista (1920-1973)?

Mi proyecto de tesis hace un análisis de las literaturas de los monstruos en el Cono Sur en el contexto de modernización entre las décadas del 20' y los 70' del siglo pasado, en esta época se moldean en América del Sur sociedades modernas en un sentido contemporáneo. Me interesa este período debido a que las figuras de los monstruos literarios son el reverso de los procesos de subjetivación dentro de estas sociedades. Estas narrativas critican las bases ideológicas de los sujetos, así los monstruos son la visibilidad de una negación elaborada por medio de estrategias literarias que mezclan la deformidad, la exclusión y el temor a la diferencia. Estos relatos señalan y critican los procesos culturales hegemónicos y se valen de los dispositivos disciplinarios y sus efectos para ponerlos en escena transformados, exagerando o refractando sus consecuencias como una figura de aquello que en lo social es negado y vuelto otro, en este caso, transformado en un

monstruo. La monstruosidad constituye en este proceso una subjetividad alternativa que fractura el poder que inferioriza, dociliza y animaliza la diferencia.

Mi objetivo principal de investigación es identificar las matrices con las cuáles se construyen estos monstruos, seguir las huellas, trazos y articulaciones de los monstruos en un contexto regional conosureño para establecer características, afinidades y diferencias en estos procesos de representación. La monstruosidad misma a la luz de los textos es un concepto cuyas dimensiones está asociado con la multiplicidad. Para lograr los objetivos propuestos en este proyecto fue necesario realizar una búsqueda bibliográfica teórica para establecer los conceptos de sujeto, monstruosidad y normalidad que nos interesan. A su vez, se ha caracterizado el período estudiado para destacar su importancia. Para verificar este objetivo he dividido el período desarrollista en tres momentos: auge (1920), consolidación (1940-1960) y declive (1970), aunque los límites entre cada corte es considerado como una separación porosa, porque entre una etapa y otra del desarrollismo hay temas que son recogidos tanto en el nivel local, en las literaturas nacionales, o bien a nivel regional, como tópicos reelaborados en las literaturas del Cono Sur. Además, mi metodología tiene componentes de los estudios de Literatura Comparada y los Estudios Culturales.

Las matrices teóricas que articulan la noción de monstruo en mi investigación se relacionan con los estudios de la biopolítica, principalmente los aportes de Michel Foucault, Giorgio Agamben, Roberto Espósito y Gabriel Giorgi. Aunque, creo que las tramas del poder y el saber en América Latina, se pueden complementar con la discusión establecida entre las nociones de los monstruos y los humanos, ahí hay un arco de diferencias corporales, diferencias de especies y diferencias en las formas de vida que rompen los marcos excluyente de lo humano y lo no humano. De esta manera, este trabajo, se ha orientado hacia discusiones que cuestionan la administración excluyente del *bios* y la *zoé*. En ese sentido, los análisis sobre lo viviente, sobre la inmanencia y sobre la multiplicidad de lo vivo han sido una reflexión constante que atraviesa este trabajo a la luz de la perspectiva de Gilles Deleuze y su recepción por la crítica literaria latinoamericana.

En una perspectiva más general, la articulación de la ciudadanía esbozada en la época del desarrollismo es un “discurso” histórico sobre los pueblos, las lenguas nacionales, los ciudadanos y la nación, un discurso inevitablemente asociado con la administración e inscripción del *bios* en la *polis*, como preocupaciones generales de los saberes asociados a la biopolítica. El cuerpo del monstruo es una desarticulación de esas nociones de lo legible. El análisis de esta dimensión busca resultados referentes a la variación y disconformidad con lo normativo. En mi corpus incluyo el cuento de Horacio Quiroga “Juan Darién”; los cuentos “Tinieblas” y “Mandinga” de Elías Castelnuovo; “El final del juego” de Julio Cortázar y los relatos “El fiord” y “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini en Argentina. En Brasil partimos con el cuento “Boca torta” de José Monteiro Lobato, la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade; el cuento “Mi tío jaguaeté” de Guimarães Rosa y las novelas *La araña* y *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector, por último, para el caso chileno, presentamos la novela *Alsino* de Pedro Prado, *Patas de perro* Carlos Droguett y *El obsceno pájaro de la noche* José Donoso.

Este proyecto sistematiza estos análisis como un método de literatura comparada que entrecruza las matrices de sentido y articula los monstruos en las tres etapas del desarrollismo, con puntos de inflexiones comunes que marcan la creación de una literatura colectiva no esencial y no ontológica debido a la diversidad de la región cultural analizada. Estas experimentaciones narran las alianzas, transformaciones corporales dentro de la dimensión de los monstruos. Las tres etapas de esta tesis están articuladas en torno al análisis de relatos particulares en una serie, entendida como lo hace Michel Foucault en *La arqueología del saber*, como “fenómenos por debajo de las manifestaciones masivas y homogéneas de un espíritu o una mentalidad colectivas, por debajo del terco devenir de una ciencia” (Foucault *La arqueología* 5). Esta serie son interrupciones en un flujo en el que los monstruos intercalan preocupaciones por el uso del cuerpo, las alianzas humano-animales, los problemas con la enfermedad, el contagio y la contaminación; las disputas por de la visibilidad y lo sensible; el dolor, la tortura, la persecución y el encierro; las disputas de los

cuerpos con el saber letrado y las insurrecciones en el uso de la lengua. Dentro de otras articulaciones de las series y las matrices de sentido de los relatos de lo monstruoso, hay fronteras esenciales de lo humano que se vuelven porosas, esta transformación inicia una indistinción que borra límites y jerarquías.

Además, nuestro análisis ha identificado cómo las nociones teóricas logran un dinamismo y una vitalidad asociada a los relatos producidos en un contexto cultural, por lo que los ámbitos de la lectura teórica y crítica fue realizado con una perspectiva recíproca y solidaria entre ambas con el énfasis de destacar y asociar contenidos literarios con conceptos y dispositivos teóricos. En este sentido, en algunos casos de lectura, la literatura sobre monstruos nos ha presentado sus propios conceptos o descripciones, definiciones de rasgos que se repiten y varían de un contexto a otro, de ese modo, las narraciones también han sido una fuente para delinear imágenes y conceptos respecto de los monstruos debido al ascendente clásico de estas figuras en la literatura.

Por último, el análisis comparado busca establecer una metodología para el examen de la monstruosidad, esto persigue leer la especificidad y el diálogo de estas formas de lo monstruoso que se aleja de los contextos estereotipados o genéricos de la representación del monstruo, con esto queremos destacar que el contenido de las obras literarias analizadas no están relacionadas con monstruos asociados al mundo de la fantasía, el gótico o el horror, cuyas figuras contemporáneas son, por ejemplo, los vampiros, los fantasmas o los zombies. Este tipo de personaje está asociado a un tipo de literatura de género con una secuencia de relaciones y rasgos internos. Por lo tanto, estas literaturas no son parte de nuestra discusión por lo que no fueron abordadas en este trabajo, debido a que el corte de las obras asociadas a la monstruosidad se ha hecho sobre la base de sus relaciones con lo nacional, con la administración de los cuerpos y con la condensación de contradicción de las dimensiones de la etnia, el género o la clase. Para finalizar, una dimensión central de la articulación del monstruo en estas narraciones es la tensión, al interior de la ciudad letrada, entre

civilización y barbarie que anima las discusiones culturales de América Latina desde el siglo XIX hasta entrado ya el siglo XX.

El capítulo 1 de esta investigación está dividido en dos secciones, la primera sección describe cómo se establece el desarrollismo en tanto unidad temporal desde una aproximación cultural e historiográfica sobre la base de las características principales y los hitos que son más relevantes para establecer el período analizado. Los énfasis de este capítulo buscan establecer, en términos de contexto, la pertinencia del Cono Sur como una región cultural dentro de América Latina.

La segunda sección de este capítulo tiene una definición teórica del concepto del monstruo, en esta parte hay una discusión sobre la pertenencia de esta figura como elemento de la crítica, sus alcances y sus relaciones con el material narrativo analizado. Principalmente, las perspectivas sobre este concepto tienen una relación inestable con lo humano, con la política y con las formas de construir el orden del discurso. Posteriormente, el análisis es presentado en capítulos divididos según el contexto temporal estudiado. Estos períodos son el auge del desarrollismo en el capítulo 2, su consolidación en el capítulo 3 y el declive del modelo en el capítulo 4. Asimismo, esas tres partes están subdivididas en secciones dedicadas a cada país: Argentina, Brasil y Chile.

En el capítulo 2, nos encontramos con la primera parte de la serie narrativa analizada, cuyo contexto son los inicios de esta nueva etapa de la modernidad latinoamericana en la bisagra establecida entre la decadencia del proyecto moderno oligárquico y el despunte del proyecto nacional popular o desarrollista. Esta primera etapa, contiene los análisis de los tres países del corpus, analizados cada uno en una sección diferente del capítulo, primero Argentina, en segundo lugar Brasil y en tercer lugar Chile. Los análisis están marcados por la nueva diversidad social inaugurada en este periodo que, siguiendo a Grínor Rojo es la segunda etapa de la modernidad latinoamericana. El escenario de estas obras es rural y urbano, la transformación de estos espacios en relación con las nuevas formas de la producción y nuevas relaciones sociales. En el caso argentino,

Elías Castelnuovo tiene la ciudad de Buenos Aires como espacio de la ficción mientras que en el caso de Brasil y Chile se representa el mundo rural aislado y autoritario en las narraciones de José Monteiro Lobato y Pedro Prado, ambientadas en la *fazenda* y el fundo. Una marca especial en este contexto es la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade que tiene la intención de ser una sátira de una novela de formación nacional en que lo monstruoso es uno de sus aspectos asociado a la diversidad de lo moderno en función del trabajo como forma de relación social.

Los temas analizados en las diferentes secciones del capítulo 2 son el trabajo, la disciplina escolar y las transformaciones corporales que revelan los imaginarios disidentes de una versión unívoca de lo moderno como un trasplante metropolitano hacia la periferia. Los protagonistas de los relatos son los trabajadores y los niños, estos últimos en Elías Castelnuovo y Horacio Quiroga para el caso argentino. En Chile la novela de Pedro Prado *Alsino* también es protagonizada por un niño. Para el caso brasileño, el héroe indio Macunaíma de Mário de Andrade y el negro Boca torta en José Monteiro Lobato muestran la tensión de la diversidad cultural brasileña.

Por otro lado, un elemento especial que une a estas narraciones es la incidencia de los huérfanos y los sujetos abandonados como una forma de explorar lo monstruoso, pareciera que la fuerza de la modernización como proceso genera esa descomposición descrita por Marx como una vorágine que agita las antiguas relaciones sociales y los vínculos familiares. La orfandad es una muestra de la exposición de los sujetos a esos procesos. Estos cuerpos tuercen el eje de una representación legible en el límite de lo representable para volverse figuras grotescas que dialogan críticamente con la implementación de un proyecto moderno inclusivo. Esa integración se diseña mediante la expansión de las fronteras de lo civilizado –ante el afuera de la barbarie– por medio de los dispositivos del trabajo y la escuela.

Las lecciones magistrales, en versión foucaultiana asociadas al poder pastoral, se articulan como un tema transversal de análisis en esta etapa del desarrollismo, especialmente, en la discusión establecida entre los monstruos y los diferentes modos del legado arielista, del que desprendemos una relación entre los maestros, los discípulos, el saber y la deformidad. Además, otro tema importante de esta etapa que resume la condición del monstruo en el literatura del Cono Sur es la relación entre monstruo, dolor y tortura. Particularmente, esta relación es uno de los lugares en que se sitúa el monstruo en la condensación de la violencia y el poder sobre la diferencia. Para ilustrar estas relaciones, la última sección de este capítulo propone, una vez cerrados los análisis de esta primera etapa, dedicarse a la violencia que, propongo, cruza como un arco las reflexiones sobre lo monstruoso.

La segunda etapa de consolidación del desarrollismo analizada en el capítulo 3 está dividida en tres secciones según cada país. En este contexto el modelo desarrollista en el momento consolidación ofrece un protagonismo de nuevos sectores sociales. En estos relatos los personajes son sujetos asociados con las clases medias en Argentina y Brasil mientras que en Chile la clase trabajadora de vertiente industrial es la protagonista. Los relatos analizados son el cuento “El final del juego” de Julio Cortázar, en la primera sección; las novelas *La araña* y *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector en la segunda sección y en la tercera es el turno de la novela *Patas de perro* de Carlos Droguett. Los espacios de estas novelas son ciudades y sus protagonistas se enfrentan a contradicciones sociales complejas en un contexto identificado con lo moderno, lo urbano y lo masivo. Es importante destacar en esta etapa el protagonismo de los relatos asociados con lo infantil y con los sujetos femeninos, especialmente, en Clarice Lispector y Julio Cortázar.

Una diferencia importante con la etapa anterior es la decadencia y transición del modelo oligarca asociado a operaciones como la persecución de los monstruos, la rigidez de la disciplina del trabajo y la escuela. En cambio, el contexto de consolidación tiene diferentes énfasis para abordar las contradicciones y tensiones sociales. Así, lo urbano y su



composición social tiene un signo más diverso debido a la emergencia de las clases medias y la consolidación de los obreros industriales, además, lo monstruoso en las narraciones de Argentina y Brasil está en los espacios de lo doméstico, por lo que la reflexión sobre lo íntimo asociado al monstruo marca un paso de lo personal hacia las marcas y giros de lo impersonal. En este contexto los monstruos se han vuelto interiores y ominosos como un punto de fuga frente a la constitución normal de los cuerpos. La diferencia de este panorama la tiene el caso chileno debido a que en *Patatas de perro*, la configuración del monstruo en el espacio público lo expone de manera directa a la persecución y la policía, sin embargo, este monstruo está asociado con reflexiones sobre lo familiar, lo doméstico y su contrapunto político y público.

Por último, en el capítulo 4 se analiza la fase de declive del desarrollismo en que estallan las diferencias en la composición de los personajes pero vuelve sobre un tópico destacado en un inicio de la discusión sobre lo monstruoso: la violencia. En el caso Argentino, ubicado en la primera sección de este capítulo, se analiza a Osvaldo Lamborghini en la relación establecida entre monstruosidad y política, como la última fiesta del monstruo siguiendo lo que ha propuesto Josefina Ludmer a propósito de “El fiord”. En el caso brasileño, en la segunda sección, se analiza el cuento “Mi tío jaguaré” de Guimarães Rosa, en este cuento se evidencia la violencia respecto a la diferencia humano-animal y las transformaciones de su lenguaje. Por último, la tercera sección dedicada a Chile contiene el análisis de *El obsceno pájaro de la noche*, relato en que la categoría del laberinto muestra su vigencia para hacer un análisis entre monstruo y poder como un paralelo entre el laberinto y el campo de concentración. Esta última etapa de declive de este periodo histórico cultural manifiesta por medio de la violencia y su representación las tensiones sociales acumuladas al interior de sociedades que han sido jalonadas por diversas presiones y fuerzas sociales. Los complejos de la política y la representación en esta etapa están para mostrar el vínculo íntimo entre monstruo y poder como una figura que busca destituir las formas aparentemente correctas de hacer política.

## Capítulo 1

El desarrollismo, los monstruos y la Modernidad latinoamericana.

El siguiente proyecto se propone investigar la relación entre monstruosidad y la narrativa escrita en Argentina, Brasil y Chile durante el período desarrollista (1920-1973). Nos interesa este período porque durante él se organizaron prácticas y saberes propios de la docilización del sujeto en una sociedad moderna. En esta época ocurren fenómenos tales como la industrialización y la urbanización que suscitaron la imposición de un sujeto normalizado al alero de diversas instituciones punitivas y disciplinares –panópticas– tales como escuelas, asilos mentales, reformatorios y cárceles. Además, en este contexto de modernización se generaron nuevos relatos de la composición de la nación en los países del Cono Sur, debido a que en la órbita de lo nacional ya no sólo estaban los señores del siglo diecinueve, sino también los nuevos sujetos que caracterizan a las sociedades de masas: los sujetos proletarios, los pobres del campo y la ciudad, los migrantes, los indígenas, las clases medias, las mujeres; asociados todos, en términos generales, al dinamismo de las disputas de género, etnia y clase.

Este panorama social experimentó transformaciones que en política marcaron cambios, violentos o pactados, en la administración política a comienzo del siglo XX, en especial, en el Cono Sur los podemos enmarcar, “Primero en el Uruguay de José Batlle y Ordóñez, luego con la Revolución Mexicana y, por último, en los comicios presidenciales argentinos de 1916 y en los chilenos de 1920” (Rojo *Punteo* 8). Los conflictos y las disputas forman parte de un contexto que ha cambiado sus relatos de legitimación social. El siglo XX experimenta fuertes cambios que oscilan entre gobiernos autoritarios, liberales y nacionalistas que presionan los marcos del acuerdo oligárquico del diecinueve,

Tras la base engendradora de la modernidad latinoamericana (1870-1900), donde siempre podemos recuperar *in nuce* los temas, problemas y desafíos de la vida contemporánea del continente, el siglo XX transcurre con agitación y movilidad creciente, como de crisis en crisis, primero en el período nacionalista que, incubado

desde la apertura de la centuria, concluye triunfando de 1911 a 1930; luego en el populista que lo prolonga de 1930 a 1972 (Rama, *La ciudad* 132).

El ciclo abierto por la Revolución Mexicana y cerrado por los Golpes de Estado marca un siglo de tensiones y transformaciones, de apertura y cierre de procesos culturales, especialmente, se estrenan nuevos modos de lo moderno latinoamericano.

En especial, a inicios del siglo XX, las naciones latinoamericanas despuntan una nueva composición dirigiéndose hacia la conformación una sociedad de masas. Los sectores medios y obreros que, a fines del siglo diecinueve eran emergentes, ahora están disputando su lugar en la política, manifestando su voluntad de ser incluidos en la dirección que toma la sociedad. Por otro lado, en términos productivos “la clave para la configuración de este nuevo período histórico será el vuelco desde una economía orientada hacia afuera a otra orientada hacia adentro” (Rojo *Punteo* 8). La incidencia social de este giro económico incrementó el volumen de la clase trabajadora, fomenta la migración del campo a la ciudad e implicó una nueva administración de esos sujetos concebidos como población. Por otra parte, en términos culturales, la relación especular entre América Latina y Europa se rompe, la marisma de la guerra corroe los visos civilizatorios occidentales y las sociedades latinoamericanas buscan en sus anales nuevas claves para reconstituir su identidad.

Estos factores hacen que las disposiciones biopolíticas de administración de la ingente masa de cuerpos que ingresa al panorama de lo administrable y representable cambie en un giro que se aleja de la exclusión –hacia la integración– la docilización. El nuevo desafío de la época es generar, con colores propios, una teoría de la identidad de los sujetos que integran lo nacional y los dispositivos que sujetan a estas poblaciones. En este momento, las subordinaciones ya no se deben exclusivamente a la organización hacendal, familiar o confesional, sino que son ejercidas mediante nuevas retóricas sobre quiénes son los integrantes de la nación. Parte del nuevo concepto de normalidad moderno y urbano se impone por medio de la educación primaria y la instauración de diversos métodos correctivos para concebir sujetos integrados.

En este contexto la narrativa relacionada con la monstruosidad se vale de la representación de los dispositivos de poder normalizadores y sus efectos en los sujetos, poniéndolos en escena transformados, exagerando o refractando sus consecuencias, originando una subjetividad alternativa de aquello que en lo social es negado. Sobre esa base, en nuestro proyecto queremos identificar de qué manera los sujetos monstruos son una respuesta a los diferentes mecanismos de control de la hegemonía en los relatos escritos durante el período desarrollista en Argentina, Brasil y Chile.

Para comenzar, respecto de los argumentos más relevantes para considerar lo monstruoso se debe considerar la importancia en Occidente de este tipo de representación durante el siglo XIX y XX que se ha caracterizado por las críticas de la razón moderna junto con la preeminencia de la subjetividad en el Romanticismo, en esa trayectoria, en el despuntar del siglo XX se aúnan los esfuerzos teóricos por desarticular la visión positiva de la realidad, argumentando desde distintos proyectos filosóficos la falsedad de los elementos que la erigen como verdad, proponiendo que la hegemonía del sujeto racional (burgués) no es más que una defensa en contra de las pulsiones del inconsciente (Freud), que ese mismo proyecto ilustrado no es más que la articulación de una falsa conciencia respecto de las relaciones sociales establecidas entre las clases sociales (Marx). Las críticas de la razón moderna reordenan el mapa de los propósitos de la racionalidad y convocan las herramientas del repertorio teórico moderno para desarticular las premisas de dominación.

Estas perspectivas no constituyen directamente una versión de lo monstruoso, sino que logran una apertura sobre la racionalidad y sus ideas dominantes en la época moderna. Estos conceptos generan una desconfianza en los parámetros iluministas, por lo tanto, a partir de ellos hemos optado por una crítica de los triunfos de la razón. En su versión estética, esta se ha generado a través de la celebración de lo oscuro, las imágenes de los aspectos no racionales del sujeto, el sueño y las tradiciones que diversifican el patrimonio de lo moderno y occidental.

Lo monstruoso es relevante dentro de una tradición que, para nuestros fines, se inaugura con el Romanticismo, exaltando los sentimientos, lo sombrío, lo nocturno y los sueños, descreyendo lo establecido por la razón en cuanto a su luminosidad. Un epígrafe de esta condición es la afirmación en “Los Caprichos” de Francisco de Goya “El sueño de la razón engendra monstruos”, bajo la interpretación que entiende el sueño de la razón como un anhelo que finalmente pervierte sus propios estatutos o bien cuando la suspensión de la vigilia racional despierta los apetitos subterráneos de los sujetos.

En la primera versión, la razón delirante finalmente exagera sus propósitos y su apetito descontrolado la convierte en una lógica monstruosa. Aquella deformidad de los fines de la razón representa una disputa con los marcos de lo representable. Esto provoca una revelación irreconocible para los formatos discursivos que construyen los objetos y sus imágenes. En el monstruo, hay un desafío a la inteligibilidad y, por otro lado, una violencia a los formatos que lo sujetan, es decir, los flancos racionales se han desbaratado.

La deformidad del monstruo es una violencia a la razón un desafío a la taxonomía que perturba la relación con el otro estatuida en las normas que rigen el orden, lo que el monstruo propone es una “transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco” (Foucault *Los anormales* 68). Por ende, lo monstruoso no solo es una condición de la deformidad sino también una perturbación del orden del discurso, una aporía de las reglamentaciones y los lugares sociales que rigen los marcos de la subjetividad, los límites de la naturaleza y las leyes que describen sus interacciones. Preliminarmente, para pesquisar a los monstruos uno de los índices que seguiremos es la deformidad del cuerpo. Esta imagen es la traducción de la incapacidad de implementar los marcos de la normalidad en sujetos en condiciones de subalternidad. Entre cuerpo y subjetividad se teje un vínculo que refleja aquella disrupción.

La condición de modernización, urbanización y masificación de las sociedades en el Cono Sur de América Latina, intensificaron las reglamentaciones y representaciones por las

cuales se rigen sus nuevas poblaciones. En aquel contexto, uno de los sujetos que aparece como objetivo de los condicionamientos son los niños proletarios, rurales o marginales. Si bien su condición no es exclusiva en cuanto a la monstruosidad, ella sí reviste un carácter especial ya que en aquella época se masificaron los discursos educativos y doctrinarios debido a la diversificación de la población. La infancia se subordina al mundo adulto y su relación con el poder es establecida por medio del silencio y la docilización. En este sentido, hay un lugar especial en la narrativa de la época para representar niños monstruos, niños animalizados y niños excluidos de aquello que es concebido como un cuerpo humano.

La monstruosidad en general es una ruptura con la representación estandarizada de los sujetos, la estética romántica la sitúa como una forma liminar de representación más allá de lo imaginable, una deformidad que se vuelve inaprehensible según la capacidad de quien la contempla. En ese sentido, lo monstruoso es un suplemento de sentido que se transforma en una opacidad reveladora de los mecanismos coercitivos que constituyen al sujeto hegemónico. La refracción propuesta por lo monstruoso es la imagen de las consecuencias de estos dispositivos represivos como un exceso. El monstruo ofrece la articulación del sujeto en claves de deformidad rescatando su potencia corporal.

Para indagar este trazo es necesario establecer las configuraciones del sujeto hegemónico y la monstruosidad de acuerdo con la evolución y emergencia de diferentes mecanismos de poder en la época que analizaremos. El marco cronológico del desarrollismo ha sido dividido en tres etapas: la primera de auge que incluye la crisis de la oligarquía y el surgimiento de un nuevo paradigma modernizador; la segunda de consolidación con la instauración del modelo ISI y los gobiernos nacional-populares y la tercera de declive, esta última marcaría la crisis del desarrollismo cuyo cierre es la contraofensiva oligárquica consumada por los golpes de estado de los años setenta.

La selección del período desarrollista la hemos justificado por ser una época de modernización que intenta superar el esfuerzo oligárquico por poner a tono del capitalismo

mundial a las repúblicas del Cono Sur. Este período lo hemos dividido en etapas histórico-culturales funcionales para analizar y dialogar con el corpus. Los límites de estas etapas son porosos, de ningún modo son unívocos. Ellas nos retribuyen la utilidad de periodizar tensiones para hacerlas converger en el examen final de nuestra investigación.

Una de las señales de la decadencia oligárquica que da paso a la fragua de una modernidad desarrollista ocurre alrededor de las primeras décadas del siglo veinte. El *crash* de la bolsa es uno de los factores que haría girar las agujas de la brújula que dirigía los destinos de América Latina, debido que estos nos “acercaría entonces mucho más al agotamiento de un proyecto modernizador” (Santa Cruz 19), asociado a los esfuerzos de una modernidad, a grandes rasgos políticamente liberal mientras que económicamente era primario-exportadora, proyecto llevado a cabo por las élites de cada país.

La caída de la demanda extranjera de materias primas en las economías orientadas hacia afuera sufrirían consecuencias que pasan de lo económico a lo político, tal como es el caso de Brasil, donde “La segunda crisis del café ya incontenible desde 1927 [...] no sólo produce un derrumbe catastrófico en el que ha sido por casi un siglo el núcleo dinámico de la economía brasileña, sino que se traduce en un derrumbe análogo en el sistema político” (Halperín 405). Sobre esa base se reorganizaron las nuevas tramas sociales, políticas y de representación que abren este período. La economía reorientó su dirección, en algunos casos el desarrollo fue hacia adentro, lo que generó nuevos actores sociales y, a su vez, hizo debutar nuevas voces que ingresaron al ámbito literario. Estas últimas se hicieron cargo de aquella diversidad de nuevos sujetos y visiones de mundo.

La agonía del régimen oligárquico es embestida por diversos flancos. Por una parte, está el despunte de las sociedades de masas que no se ajustan a la disposición elitista del siglo diecinueve en el ámbito social y, por otra parte, en el caso económico, el desgaste de los ciclos exportadores dan señales de cansancio,

Con la crisis del salitre y la gran depresión [, en Chile,] se había juntado lo malo con lo peor y era preciso buscar una salida distinta. También los sectores sociales medios y bajos la reclamaban con vehemencia y en ciertos casos con abierta rebeldía (el



Partido Comunista de Chile, afiliado a la Tercera Internacional, se funda en 1922 y el Socialista en 1933). La salida distinta, la que acabará por imponerse en las inteligencias de muchos, consistirá en la promoción del desarrollo industrial del país junto con una mayor expansión de los derechos sociales y los derechos ciudadanos (Rojo *Para una historiografía 2*).

Ese escenario convulsionado tiene una salida que se construye con la mediación de los conflictos por el Estado y la paulatina ampliación de algunos derechos sociales para los sectores medios y populares que se hacen protagonistas de la *polis*.

Estos nuevos sectores sociales emergentes y diversos reclamaban con fuerza su inclusión y sopesaban –con un nuevo vigor– su peso al interior de la composición de las sociedades de Argentina, Brasil y Chile. Estas condiciones político-culturales se pueden caracterizar del siguiente modo,

A fines del siglo diecinueve y primeras décadas del veinte predomina –sin abandonar el encuadre de cuño ilustrado– una escenificación del tiempo histórico nacional en términos de *integración*. Asistimos a una vivencia colectiva del tiempo que incorpora discursivamente a los nuevos sectores sociales y étnicos que se han hecho visibles, reformulando la idea de nación hacia un mestizaje de connotaciones biológicas o culturales y confiriéndole al Estado un rol preponderante como agente de integración (Subercaseaux *Historia* 211).

Las transformaciones se dieron en la política, la economía y también en el orden del discurso. No solo cambió la índole de los gobiernos y la composición de la población, sino que también se inauguraron procesos culturales que otorgan visibilidad a sujetos sociales antes marginalizados. Sumado a ello, la transformación también impacta el ámbito de la representación nacional, cuyo sello, el de los señores decimonónicos, se abre para incluir a la plebe.

El giro en la política y en la representación nacional tiene diversos índices, uno de ellos, es la mediación que debe hacer el Estado para regular las tensiones sociales para procurar que los conflictos no rebasen su accionar. En el despunte de este período de

cambio el caso chileno, con el alessandrismo, ilustra las nuevas condiciones inauguradas según la siguiente pauta,

El reformador Mandatario estaba convencido, avalado en ello por el curso que parecían tomar los procesos sociales en todo el mundo, que el mejor camino para reactivar una economía nacional cuyas bases se veían a esas alturas cada vez más vulnerables, era refundar el Estado y democratizar la sociedad (Julio Pinto cit. en Santa Cruz 18).

La presión sobre la legitimidad del marco liberal de la gobernabilidad latinoamericana consolidado en la década de los 70' de la centuria pasada se ve sometida a una presión que implora por la renovación de los sistemas de contención sociales. Aquella puja busca rebasar los viejos moldes oligárquicos de una sociedad de pocos que vertiginosamente se transforma a una sociedad de muchos, por lo tanto, los reformadores buscan cómo regular esa presión dentro de un pacto de integración nacional y/o liberal.

Ese ejercicio marca la política en un siglo veinte corto, esta noción es utilizada por Ignacio Álvarez (2009) –quien la ha tomado del historiador Eric Hobsbawn– para caracterizar el vértigo de los procesos sociales que van desde las Guerras Mundiales hasta la Guerra Fría, en paralelo, para el caso latinoamericano el ciclo se abre con la Revolución Mexicana y se cierra con los Golpes de Estado y las últimas dictaduras cívico-militares. Las características de este momento para el contexto chileno son las siguientes,

Entre la primera elección de Arturo Alessandri y los primeros años de la dictadura de Augusto Pinochet, se da una forma coherente de convivencia dominada por la figura tutelar del Estado y la ley. Es, al mismo tiempo, una época de apresuradas transformaciones sociales: el colapso del régimen político oligárquico, la incorporación de las clases medias a la burocracia estatal, la emergencia del proletariado industrial, la ideologización del espacio ciudadano y, finalmente, la reacción contrarreformista del golpe de Estado y su revolución neoliberal (Álvarez 25).

En este pasaje, se sobrevuelan los matices de la transformación política del siglo veinte y se enumeran sus factores más importantes, acá, el concepto de integración se lee relacionado

con la ideologización de los sujetos sociales y el debate en el espacio público que se cierra violentamente con el nefasto sello de las dictaduras de los años setenta.

Este es el panorama general de la modernidad latinoamericana durante el siglo XX. Su inicio inaugura derroteros inesperados e intensos. Luego de la crisis del sistema oligárquico, este periodo está marcado por diversos hitos políticos como la asunción al poder de Alessandri e Irigoyen, en Chile y Argentina, e hitos artísticos como la Semana de Arte Moderno en el Brasil (1922). Esta es la primera etapa histórica de lo que llegaría a orientarse hacia el desarrollismo, cuya hegemonía la podemos establecer en los años cuarenta, este último modelo viene a plantearse como “el primer campo discursivo que ofrece la perspectiva de una modernización para todos” (Santa Cruz 20). En esta época el esfuerzo industrializador lo hace el Estado con instituciones como la CORFO chilena de 1939 (Corporación de Fomento de la Producción) y la DINIES argentina (Dirección Nacional de Industrias del Estado) fundada en 1945. En Chile desde los treinta gobierna el Frente Popular y en Argentina en 1946 accede al poder Juan Domingo Perón. En el caso brasileño los procesos de transformación se inician con la fundación de la Segunda República en 1934 y el *Estado Novo* en 1937.

Si bien el panorama es diverso, pasando de gobiernos autoritarios a gobiernos de coaliciones de izquierda, la tónica de la época es el trabajo en los frentes de masas, por ejemplo, el varguismo en Brasil promueve en la década de los cuarenta un “nuevo ritmo de sindicalización suscitad[o] desde el Ministerio del Trabajo y [permite] mayor vigor a la acción de este en apoyo de las reivindicaciones obreras” (Halperín 454). Así, la protesta social no superará los marcos de la acción reguladora estatal que otorga los beneficios y señala las reglas del enfrentamiento entre capital y trabajo, para que esta disputa se circunscribe a un “cierto” tablero, este puede ser el viejo marco de acuerdos liberal con pinceladas de nuevas reformas relacionadas con una definición más amplia de lo nacional.

Sin embargo, el cuadro de esta época revela una composición bifronte, por ejemplo, en Brasil, “mientras la politización avanzaba en las ciudades, la vasta mayoría de la

población de este país aún abrumadoramente rural seguía encerrada en los lazos de deferencia social y dependencia económica” (Halperín 406). Así avanza el siglo veinte con un modelo que se enfrenta a una desigualdad heredada pasmosa cada vez más visible y aglomerada alrededor de las ciudades. Un modelo de sociedad contradictorio, en algunos casos arbitrario, cuyos conflictos y presiones pujaron por la apertura de un tablero social que no siempre consideraba a todos los sectores que comprendía.

Por lo tanto, adentrada la segunda mitad del siglo XX el modelo desarrollista de producción nacional no ha logrado satisfacer las demandas de la población en lo económico, integrándola al mercado del trabajo y del consumo, ni tampoco ha conseguido rivalizar con los dueños de la tierra en lo político, para dinamizar productivamente las formaciones sociales del agro heredados del siglo pasado. Con todo esto, el desarrollismo marcha jibarizado y se mueve con un gran peso en su espalda. Este panorama que, según la especulación facilista podría evolucionar hacia la modernidad, sufre de problemas a los que sus fórmulas graduales no pueden dar una solución definitiva. Junto con Grínor Rojo podemos analizar este arco de contradicciones que va de los modelos de sustitución de importaciones hasta la sacudida revolucionaria de las trabas al desarrollo de la siguiente manera,

Con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, a partir de 1948, la CEPAL va a entregarles, por su parte, a los anhelos industrializadores, su respaldo tecnocrático llamando a una estrategia de “sustitución de importaciones”. Cambiar, entonces, pero no tanto como para producir un terremoto social y político. La industrialización por la vía de la sustitución de importaciones experimentará un recorrido “fácil”, en los años cuarenta y hasta mediados de los cincuenta, y un recorrido “difícil”, desde mediados de los cincuenta y hasta el golpe de Estado de 1973 (Rojo *Para una historiografía 2*).

Con este queremos remarcar el carácter diverso de las sociedades de masas. El desarrollismo como modelo hegemónico que consolida la apertura política, social y cultural desde los años veinte no puede absorber la complejidad de la sociedad ni dominar los factores que la afectan. Las promesas y tensiones de la modernización son fuertemente

afectadas por subordinaciones estructurales, por el peso del dominio oligárquico y su acumulación de capital, por el fantasma de la intervención extranjera y por la puja por la inclusión.

#### La escena desarrollista: diversidad social y literaria

El momento desarrollista propone un marco del cual se pueden extraer los lenguajes de los monstruos en la literatura, cómo ellos se transforman, viven y coexisten en las ficciones de un siglo corto y convulsionado que apenas logra su equilibrio padece los vaivenes de la historia. Como antes hemos señalado, la elección de este período se ha hecho porque describe el arco de un ciclo modernizador desde su auge, en los años veinte, su consolidación en la década del cuarenta al sesenta y su evolución rupturista con la presión desde la izquierda con la acción de los movimientos sociales y políticos influenciados por el triunfo de la Revolución Cubana. El desarrollismo se cierra con la acción de la oligarquía y las agresiones imperialistas por parte de los Estados Unidos.

El desenlace del período en los años setenta con la contraofensiva oligárquica se sobrepone al desarrollismo como modelo que intentaba contener las contradicciones sociales; así la modernidad en el Cono Sur cambió con el peso de la noche golpista. Sobre esa base analizaremos nuestro corpus dividiendo nuestro período en auge, consolidación y declive.

Los subperíodos y sus consecuencias en la constitución de la normalidad y sus monstruos las analizaremos en función de cada realidad nacional del Cono Sur. De esta manera, el análisis identifica cómo la monstruosidad se relaciona con la hegemonía en los contextos nacionales de cada país, para que, de manera posterior, nos sea posible realizar una comparación que establezca las constantes y las divergencias de la monstruosidad. Sus claves configuran una subjetividad alternativa y contestataria frente a la hegemonía.

En la bibliografía existente, los relatos de monstruosidad en el Cono Sur se han asociado, en líneas generales, a la literatura fantástica y a la novela de carácter social, con una participación muy importantes de representaciones de niños monstruosos en estas obras. Nos ha sido difícil dar con una investigación que haga el ejercicio integral a lo largo del período y contextos propuestos; existen, sin embargo, estudios de las figuras de lo fantástico en el Modernismo (König, 1984); análisis de infantes y monstruos en novelas chilenas (Eltit, 2003); también estudios monográficos que analizan a diferentes narradores de estas problemáticas (Morales, 1993). Un seminario a cargo de la Dra. Adriana López-Labourdette: “El retorno del monstruo. Figuras y cuerpos monstruosos en la cultura latinoamericana”, en la Universidad de Berna que establece relaciones intertextuales y propone una bibliografía teórica y un corpus para el análisis de los monstruos en el contexto latinoamericano. Además, de un dossier de la *Revista Iberoamericana* publicado el año 2009, coordinado por Gabriel Giorgi, académico de la Universidad de Nueva York, NYU.

En la bibliografía que hemos revisado, los puntos de vistas varían en términos de las inflexiones con que se asimilan los monstruos. Por lo general, se realzan las relaciones con el género, el cuerpo y el poder (Eltit, 2003), así como las diversas configuraciones sociales y culturales que dieron origen al fenómeno de lo fantástico en la literatura como una preocupación moderna respecto de las alteridades de la racionalidad occidental y el ocaso de la preeminencia del agro en la configuración social latinoamericana (König; Morales).

El estudio que abarca una mayor cantidad de obras, en el contexto chileno, puestas en relación es el proyecto Fondecyt de Diamela Eltit *Del mito al monstruo*. La bibliografía resultante de esta investigación hace hincapié en diferentes dispositivos de poder que afectan la constitución corporal de los monstruos evidenciando la factura microfísica de la coerción en el ámbito de la familia, las relaciones de género y la condición clase. Los análisis de las novelas destacan la figura del monstruo como una figura aberrante al interior del grupo familiar, en el que sus integrantes son metáforas de los elementos binarios que

constituyen la cultura nacional. En ese sentido, el mito no se asocia a lo folclórico en esta lectura, sino que aparece como un pensamiento dicotómico que sirve a la hegemonía cultural, configurando las diversas tramas que constituyen la nación. Para esta visión el monstruo es el producto discordante de la fusión de las creencias populares, indígenas y femeninas, asimiladas incorrectamente por el mundo masculino, urbano, burgués, racional y hegemónico.

Esta lectura recaba antecedentes relevantes sobre cómo el monstruo se asocia con los sedimentos que animan la cultura nacional generando inclusiones y exclusiones. También destaca la dimensión correctiva de dispositivos tales como la hacienda, la fábrica, y la escuela. Pero no ofrece una visión sistemática de la evolución de estos dispositivos puestos en una relación histórica que describa una genealogía de la normalidad y la disputa ofrecida por los monstruos. Esta lectura se relaciona con el imaginario mítico que rige las configuraciones sociales representadas en las novelas.

El punto de vista de Diamela Eltit es importante para nuestro trabajo, aunque, su énfasis en el poder y el cuerpo son sustituidos por la hipótesis de que el monstruo es el reverso de la constitución del sujeto hegemónico. Por otro lado, el material de la investigación *Del mito al monstruo* es Chile y las novelas producidas entre los años veinte y los años setenta. Nuestra investigación se vale de los resultados de Eltit para comprobar cómo se constituye el poder, la subjetividad, la normalidad y la monstruosidad en el contexto de la literatura del Cono Sur. Este ejercicio comparado intenta reconocer continuidades y diferencias en las formas de abordar el problema de los monstruos.

En cuanto a los estudios de la literatura fantástica (König; Morales), ellos subsumen el problema de la narrativa monstruosa dentro de la categoría de lo fantástico. El aporte de este punto de vista radica en el abordaje de este fenómeno en el modernismo literario, como la consumación de una literatura autónoma, moderna -en términos culturales- y realizada por sujetos que se aproximan al mundo del agro en crisis desde el punto de vista urbano. El primer punto de estos estudios destaca la relación entre modernidad y literatura,

especialmente la preocupación de esta última por las contradicciones sociales del siglo XIX hasta los años veinte del siglo XX. En segundo lugar, se evalúa la influencia del cosmopolitismo y el nacimiento de diversos círculos intelectuales autónomos en América Latina que producen una literatura sobre el mundo rural embestido por los despuntes de una modernización industrial. En tercer lugar destacan que, a pesar de la ambientación rural de los relatos, la perspectiva de estos supera las expectativas de esa visión de mundo para situarse en la selva y el campo como motivos de preocupación de un individuo que escribe desde la ciudad y se preocupa de lo rural desde una sensibilidad estética urbano-moderna (König). Por último, este tipo de análisis no es la repetición de una pauta de tópicos tales como el vampirismo, el horror, la locura y los espectros, más bien en relación con tropos de disrupción fantástica establecidos en la ruptura con lo cotidiano para polemizar con un contexto sociocultural en transformación, presionado por la concepción telúrica de lo natural versus las lógicas de instrumentación objetiva y técnica propias de la modernidad (König).

A su vez, en esta visión, la naturaleza (Morales) es el límite de la cultura y un suplemento de lo humano, una realidad excedente que rodea al sujeto. En este contexto, se representa la crisis de aquel mundo cíclico dominado por las ideologías agrarias regidas por principios metafísicos y monológicos tales como Dios, la religión y los ciclos naturales. La crisis de la naturaleza como horizonte bloqueado por las pulsiones de la modernidad genera que esta se convierta en una dimensión enrarecida y mortífera (Morales).

En resumen, los análisis de la literatura fantástica no abordan derechamente el fenómeno de los monstruos en los relatos. Su perspectiva cultural hace circular lo fantástico como un concepto enmarcado en contradicciones sociales e históricas asimiladas estéticamente. Así, estos análisis se enfrentan al corpus literario como un arte autónomo y de carácter moderno. La relevancia de esta perspectiva consiste en situar la monstruosidad como una alternativa situada al interior de un campo cultural con voluntad de generar un arte que no es subsidiario de un imaginario agrario/folclórico.



La literatura se hace cargo de estas contradicciones para representar por medio de la palabra y no de reproducir ni instrumentalizar un saber social carente de autoría (folclor). La naturaleza, como figura de alteridad, es primordial en nuestro análisis, por eso reconocemos los aportes de König y Morales. La “alteridad natural” es parte de las corporalidades excedentes consideradas como monstruos cuando estos se transforman o sean concebidos como animales, de ahí que la visión crítica de la naturaleza -desde una perspectiva moderna- es primordial para analizar los elementos que constituyen a los monstruos y sus variantes en el contexto de las ficciones del Cono Sur.

Las reflexiones sobre la naturaleza dentro del sujeto es leída por el control sobre el cuerpo, la relación entre cuerpo-naturaleza-vida es una tríada insistente en nuestro análisis debido a que juega un rol central en una visión de administración de la vida, como un elemento cuyo rendimiento se busca capitalizar por el Estado y el Capital en función de la modernización mediante procesos coordinados y entre ambos. Nuestro objetivo es leer esa tensión en las representaciones literarias.

La monstruosidad se hace cargo de las contradicciones sociales de manera autónoma: es una experimentación de la forma enmarcada en una sensibilidad estética. La naturaleza en Horacio Quiroga por ejemplo, en el Río de la Plata; o el misticismo en Pedro Prado en Chile, no son asimilados como una continuidad de un imaginario social de la tensión entre naturaleza y cultura cuyos resultados son monstruosos. Estos autores intervienen literaria y creativamente en esa tensión, en vías de conquistar la autonomía de campo literario, alejarse del folclor y contribuir con una expresión independiente, como lo hace el Modernismo brasileño, al rescatar al indio y la antropofagia para sacudir el halo romántico que cargaba desde el siglo diecinueve.

En ese concierto de alteridades e identidades nacionales de la primera parte del siglo XX, el Modernismo brasileño hace un giro respecto de la concepción del Brasil. Las asimilaciones del folclor, la naturaleza y la indianidad son tópicos recurrentes del rescate de la pureza y lo propio en las naciones latinoamericanas. En aquella estrategia de definición

de la identidad se busca reglar quién ingresa y quién es excluido de la nación, orquestando los símbolos inmóviles y los rasgos esenciales que la constituyen. Para estos fines la monstruosidad es un límite amenazante, es aquello que los ciudadanos no deben ser, las sociabilidades, actitudes y prácticas que no se deben promover. Proponiendo todo lo contrario, los modernistas brasileños articulan su signo de identidad bajo la imagen del antropófago, Haroldo de Campos describe cómo en el *Manifiesto Pau Brasil* (1924) Oswald de Andrade

se orienta hacia una visión brasileña del mundo bajo la forma de la ingestión, para una asimilación crítica de la experiencia extranjera y su reelaboración en términos y circunstancias nacionales, configurando una alegoría, en ese sentido agresivamente combativa, del canibalismo de nuestros salvajes (34).

Esta estrategia se hace propio lo proscrito por la civilización occidental que, por medio de una prohibición alimentaria, regla antropológicamente quien es parte de la especie, por ende, quien come carne humana no es un ser humano, es un monstruo.

Los modernistas con su crítica desafortunada utilizan la imagen negada del caníbal-antropófago para demostrar cómo ellos ingresan y se inscriben en Occidente, este paso se realiza por medio de la incorporación como una metáfora incómoda de inclusión en el registro letrado. En este caso, la utilización del signo del indio no significa la asimilación de la imagen apacible de comunión con la naturaleza que antes había utilizado el Romanticismo, más bien implica “un indianismo al revés, inspirado en el “caníbal” de Montaigne [...] de un “mal salvaje” y, por tanto, para ejercer su crítica (“devoración”) esclarecedora con las imposturas del civilizador” (De Campos 40). El caníbal es un signo incómodo de aquello que es excluido del género humano. Su búsqueda incansable como signo prístino de la barbarie avivó la cacería discursiva de los sujetos que están por fuera de la civilización. Este imaginario comienza en los relatos de Conquista, se reinstala con las disputas arielistas y se resignifica con la irreverencia antropofágica en la literatura brasileña entre otras recusaciones del tropo del caníbal/Calibán.

Esta imagen perturba a los sujetos burgueses, urbanos e ilustrados. Su ruptura se consagra por medio del proceso de asimilación de los salvajes -la incorporación del otro- que genera una violencia a la lógica del adentro y el afuera. El ingreso de la monstruosidad salvaje “retoma el tropo colonial del canibalismo para definir la *brasilidade* en el acto de consumir y “deglutir” bienes simbólicos; respondía así a la preocupación de definir la cultura nacional en medio de las fuerzas centrífugas de la modernización” (Jáuregui 39). Este gesto insolente marca una inversión en los modelos de representación canónicos, su ironía se apropia de lo excluido, su mordacidad transpone los valores de la hegemonía burguesa, “El canibalismo en Andrade alude a la erótica, a la insolencia del parricida, a la ausencia de propiedad privada y al desafío discursivo de la moral, la monogamia, el catolicismo y la autoridad de las instituciones culturales” (Jáuregui 40). Este gesto monstruoso y vanguardista no está al margen de la tensión moderna, sino que se instala en medio de esta. Propone modelos y conceptos sobre la base de alteridades discursivas que generan una inversión de la lógica occidental poniendo en el centro aquello que antes estaba afuera.

Sobre esa base compositiva la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade hace del viaje de su héroe una travesía que pone en sincronía la aldea indígena con el bullicio urbano paulista. En esta narración se combinan pasajes modernos con estrategias discursivas que promueven la heterogeneidad,

*Macunaíma* representaba este trayecto atormentado, hecho de muchas dudas y pocas certezas; traía la marca de las lecturas recientes de historia, etnografía, psicoanálisis, psicología de la creación, folclor, y comprobaba en varios niveles [...] la preocupación por lo *específico* [sic] brasileño; pero, sobre todo, extraía de los procesos de composición de lo folclórico, un modelo colectivo sobre el cual erigía su admirable obra erudita (De Mello 19).

El sustrato de la cultura popular, diversa e irónica, asimilada mediante la cultura letrada, hacen de esta novela otro de los ejemplos de un contexto de diversificación social, donde se

redibujan y adaptan los dispositivos de circulación de corporalidades en los entornos modernos en transformación.

El monstruo caníbal ronda la literatura latinoamericana como la aporía de la humanidad descubierta de este lado del Atlántico, su apropiación es un gesto contestatario que rivaliza con la episteme occidental dentro de sus propios marcos que oponen cristianos a caníbales, sociedades a tribus y, finalmente, la civilización a la barbarie. Para estas dicotomías las culturas latinoamericanas están del lado inmóvil de la inmanencia natural deformada por el consumo irracional de los integrantes de la propia especie. Con la edición del *Ariel* de José Enrique Rodó a principios de siglo XIX este tropo es revitalizado, inaugurando un ciclo de identificaciones que oscilan entre la deformidad de Calibán (retruécano de caníbal) y Ariel. En *Canibalia* Carlos Jáuregui remarca:

La identificación con el monstruo colonizado reformula la cartografía arielista en el contexto de los movimientos de descolonización política y cultural. Calibán – balbuciente, desbordado, monstruoso y étnico– regresa con la obstinación del trauma a instalarse como símbolo de identidad caribeña y latinoamericana. Calibán es revisitado en el calibanismo, término que evoca el caníbal en su amplia gama semántica y genealogía simbólica contra colonial (Jáuregui 41).

La identificación con el humano monstruo devorador de hombres reivindica el lugar de la alteridad como un signo de identidad para las retóricas de resistencia colonial. En esta identificación está en juego el deslinde de la norma como proyecto cultural. La imagen del caníbal en este debate, más que la negación de lo humano es su instalación como exceso, su deformidad como identidad, su negación y exclusión como proyecto de resistencia, su asociación con el afuera de la cultura occidental, cuyo tabú, de la antropofagia marca límites entre humanos y monstruos.

Estas retóricas parten de una imagen cultural para convertirse en proyectos políticos que disputan la influencia en el campo de las ideas. Frente a este panorama es necesario realizar un análisis contextualizado de la monstruosidad y sus mecanismos de constitución, junto con una visión general de los relatos de Argentina, Brasil y Chile que nos interesan.

El análisis particular de cada obra se integra a un corolario que las reúne según su afinidad y las disocia según sus diferencias.

Los monstruos en el desarrollismo condensan contradicciones sociales, como las de la antropofagia que expone de manera autónoma nuevos imaginarios y figuras de una diferencia corporal y discursiva. El monstruo, como hemos querido analizarlo, es un ser singular y múltiple, compuesto por capas de sentido diversas que apuntan hacia una destitución de la identidad como un proyecto absoluto e idéntico a sí mismo. Por ende, estas figuras son construcciones de lo diverso, cuyos elementos intrincados en matrices densas mezclan lo cultural, lo ideológico, lo corporal, lo humano y lo animal, en una reflexión estética sobre los límites y posibilidades de un cuerpo.

Los monstruos son las figuras del exceso, son imágenes desbordadas, se configuran en espacios diversos del campo literario y configuran estas escrituras sobre lo múltiple. Este trabajo tiene un contexto regional con una unidad diversa. Uno de los esfuerzos que nos guía es reflexionar sobre el Cono Sur como una región cultural, tal como ha indicado este concepto Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*. Sin embargo, esta región cultural está atravesada por intervalos consonantes y disonantes en un contexto complejo cruzado por lenguas diferentes, procesos culturales y sociales diversos. En palabras de Rama, la diversidad de los procesos podría estar por sobre la unificación de sus destinos, debido a que “La división en regiones, dentro de cualquier país, tiene una tendencia multiplicadora” (Rama *Transculturación* 68). En esa perspectiva multiplicadora el telón de fondo desarrollista es un concierto, cuyo repertorio es diverso.

Por último, los monstruos incrementan esa diversidad que no busca la unificación ni una identidad en el laberinto latinoamericano, sino que propone una oportunidad de señalar contradicciones y crisis, aperturas y direcciones posibles de los procesos estéticos en una reflexión no idéntica de este territorio como un laboratorio común, por lo mismo, afirmamos junto con Silviano Santiago que,

La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental proviene de la destrucción de los conceptos de *unidad* y *pureza*: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso aplastador, su señal de superioridad cultural; a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma (Santiago 65).

En aquella dimensión de la multiplicidad de América Latina como una región diversa e impura, los monstruos dialogan intensamente con las reglamentaciones del poder y las contradicciones culturales de un siglo XX álgido, contestatario y rupturista que se enfrentan a sociedades abigarradas, estimuladas por reflexiones estéticas que buscan denunciar los fondos totalizadores de la identidad para construir una representación plural, en un concierto de literaturas que componen una región cultural. Nos parece sumamente importante este índice de lo múltiple de la literatura de monstruosidad que destituye la identidad y propone una discusión impura de las contradicciones culturales, a partir de ellas, estas ficciones ofrecen más interrogantes que soluciones en un proceso de cambio continuo.

¿Qué es un monstruo?

Los monstruos eran todos excepciones.  
Ninguno pertenecía a estirpes ni tipos.

*El obsceno pájaro de la noche*

José Donoso

No hay quizás errores en el sentido estricto, pues el error no puede surgir y ser decidido más que en el interior de una práctica definida; por el contrario, merodean monstruos cuya forma cambia con la historia del saber.

*El orden del discurso*

Michel Foucault

¿Qué palabras se pueden pronunciar ante el abismo del silencio de una criatura sin brazos, sin piernas? ¿Qué sujeto se puede articular sobre la base de un cuerpo sin forma, un coágulo de sangre, una masa de pelos, una carne que cuestiona su condición de animal o de humano? ¿Cómo se tensan los sistemas de sujeción forzosa a las identidades fijas? ¿Cuál es la identidad de un sujeto que se transforma? Eso es un monstruo, queremos buscar las zonas de interrogación, las respuestas y las señales de esas formaciones para indicar, cuál es la palabra del monstruo en el contexto de las literaturas del Cono Sur de América y cómo se articula esa singularidad en ese concierto de palabras literarias. El concierto y repertorio del monstruo se abre ante las disposiciones normativas del poder como condensación de los mecanismos de sujeción, el monstruo como la víctima, como el objetivo del foco del panoptismo, como el cuerpo lacerado por los látigos de la tortura. También el monstruo es el proscrito de la circulación debido a que su condición corporal, su ascendencia de clase o de género –incluso sus filiaciones y alianzas políticas– cuestionan las leyes de legibilidad de los sistemas de identidad.

El monstruo está en el filo de los regímenes de la biopolítica, en una zona liminar, en una escisión que hace el viraje hacia la crisis de las categorías de la identificación, el

monstruo como una categoría crítica, ¿qué lee?, ¿cuál es su pregunta?, ¿cuál es su respuesta? Su palabra pone en riesgo el orden de pertenencia, de sujeto, de interior y de exterior. La palabra que lo nombra entra en una crisis, debido a la visibilidad ciega del monstruo, la luz negra que lo ilumina, la región incierta en la que habita. Esta crisis de la palabra abre su inscripción hacia una región háptica e intensa en la que habita el monstruo, el cuerpo, la tierra, la enfermedad, el agua, la noche, el animal, el grito, el dolor; el monstruo es la destitución de los vínculos de la política por su resistencia a la palabra, la familia y la nación.

La función de este capítulo es desarrollar los argumentos que rodean nuestro concepto de monstruo. Principalmente hacemos una lectura relacionada con la biopolítica como una forma de administración de lo viviente. La función de esta lectura es oponer a una figura normativa de lo humano en general –del sujeto en particular– la posibilidad desarticuladora de los monstruos. Estos cuerpos encarnan la figura de lo múltiple y sus relaciones inesperadas reordenan tensiones y rupturas en la administración del *bios*. Las líneas generales de estos argumentos están asociadas con la ley, el lenguaje, la cultura y la política.

Por último, las definiciones entregadas acá buscan diagramar el campo de un problema, pero no buscan definir ni establecer una tabla de rasgos y valores positivos desde los cuales va ser posible definir un monstruo en este corpus porque partimos de la base que las figuras analizadas son disímiles y múltiples entre sí, no obstante, aquella asimetría se encuentra en una región de sentido compartido. Esa región debate con parámetros de lo ideológico, lo político y lo cultural.

### Monstruos, imágenes y desbordes

Los monstruos en un marco teórico clásico poseen diferentes filiaciones, por un lado, el acervo derivado de la estética, principalmente, los trabajos respecto de lo grotesco y



las lecturas sobre lo sublime, en una combinación donde las claves de la lectura se sitúan en un más allá de la razón, en el umbral de lo posible de lo que se puede figurar. Los análisis de la monstruosidad, en el caso literario, se dan de manera divergente. En ocasiones este concepto es el límite de lo social, como figura aberrante, o bien es una metáfora de enseñanza en contextos moralizantes. La literatura como fuente de fantasía se ha alimentado de diversas quimeras, pero su análisis diverge de acuerdo con las funciones sociales de cada representación. Teóricos como Mijail Bajtin y Wolfgang Kayser, han hecho diferentes aportes respecto del tratamiento de lo grotesco, como categoría próxima a lo monstruoso. Asimismo, la monstruosidad se vincula también con las estéticas del siglo dieciocho (Kant) y establece un vínculo con los aportes de los teóricos del realismo grotesco (Bajtin). Más allá, para comprender las interacciones con los sujetos al borde de lo legible se debe establecer un dispositivo teórico que comprenda y reconozca la corporalidad como uno de los estatutos de la normalidad, el cuerpo como una de las esferas del discernimiento del ser humano como concepto, como práctica cultural, como sujeción política.

La singularidad del monstruo se puede pesquisar en una matriz que reúne los elementos culturales que lo constituyen y que integra tanto su desborde formal como su anormalidad constitutiva. Desde un punto de vista kantiano, el monstruo se asocia con lo sublime debido a su condición excesiva, su estatuto no inteligible impide fijar su concepto. En la esfera suprasensible coinciden por contigüidad lo sublime y lo monstruoso, “In the highest instance of noumenal experience –contact with Law- the human subject finds itself obliterated in a sort of Kafkaesque confusion of sublime proportions. For what it encounters here is nothing other than ‘unconsciousness’ of the Good: that is, the monsters. (Kearney 496). En ese encuentro confuso de lo humano con la ley, el tercer factor presente es el monstruo, como contrario del bien, se relaciona con su escisión: el mal. Este revela la aplicación ineluctable de un mandato impuesto como supremacía terrible, catalogado finalmente como un anverso monstruoso de la ley, como violencia, pero también como la

violencia de la posibilidad de lo nuevo, el desgarró y la reorganización de lo sensible, el aterrizaje forzoso del vuelo libre de las cosas y la reformulación de sus horizontes, signos y contenidos.

El ingreso del monstruo como subjetividad en la literatura desarticula las condiciones cómo se establece la normalidad y asimismo cómo esta funciona como fundamento del orden. Los personajes monstruos, de antemano, se oponen a las representaciones tradicionales establecidas según un canon formalista y pedagógico, en el que la desproporción es penalizada o es utilizada como una muestra moralizante, figura pedagógica, alegoría didáctica; el monstruo, como escisión del orden, retruca los criterios de lo legible y lo deseable en la representación. Su propuesta se basa en los elementos indiscernibles que hereda de lo grotesco y la herencia sublime de su condición excesiva.

La excentricidad del monstruo y el terror que inspira su forma, hacen de él un signo en circulación que no da con su significado debido a la propuesta desarticulada de sus significantes. El monstruo está en relación con aquello que Julia Kristeva considera como abyecto por su exclusión e insubordinación, “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva 11). El monstruo entra la literatura como un signo inestable, como una herida abierta en el campo de los signos provocada por su articulación desafiante y su disputa con la norma, límites, lugares y reglas.

### La biopolítica

Michel Foucault, en sus trabajos, ha indagado la naturaleza política y hermenéutica de la figura del sujeto, en particular en su relación con el saber y con el poder. En esta última dimensión, el concepto de biopolítica es un prolífico campo de investigaciones e indagaciones contemporáneos. Esta disciplina en términos generales está referida a la

administración de la vida, la inscripción del *bios* en la *polis*, como preocupación de los gobiernos y el poder.

Esta es una de las maneras de lectura teórica principales e importantes para discernir la actualidad del monstruo como un cuerpo en la representación literaria. La biopolítica como aquella dimensión que organiza las corporalidades como un recurso al interior de la sociedad, el segmento al que pertenecen aquellas máquinas que miden la potencia y registran los cuerpos como integrantes de una población. Esta preocupación se funda “en los umbrales de la vida moderna, [cuando] la vida natural empieza a ser incluida [...] en los mecanismos y los cálculos del poder estatal y la política se transforma en *bio-política*” (Agamben *Homo* 11). Esta disciplina del gobierno y del sujeto va a poner en el centro de sus quehaceres la reglamentación y el uso de los cuerpos, en aquella dimensión se cruza la administración de los sujetos como vivientes, por lo que el cuerpo se considera

Directamente inmerso en un campo político. [En él] Las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos. Este cerco político del cuerpo va unido, en función de relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo (Foucault *Vigilar* 35).

El cuerpo en esta cadena de producción de materia y de signos, producción de sujetos, devela una especie de pauta de movimientos y coordinaciones de sus usos en el conjunto social. La consecuente distorsión de esa corporalidad devela su importancia radical para la constitución del sujeto debido a que estas formas constituyen lo humano y sus acciones. Por ende, los cuerpos son primordiales para la economía y para la política, para establecer quién merece vivir, cómo vivir y para establecer quiénes deben morir, qué tipo de cuerpos pueden ser representados y qué cuerpos son productivos mientras otros son descartados.

La importancia del cuerpo y su relación con el monstruo es una preocupación radical debido que el enrarecimiento de la percepción y su representación corporal repercute en la forma de lo humano, los defectos del cuerpo ideal orientan las herramientas de clasificación, de corrección, de exclusión, basadas en una imagen normativa, en la que

se basa el ingreso al redil de la humanidad, en ese ámbito, “Quien no tiene brazos, ni piernas como una serpiente, es un monstruo”. (Foucault *Los anormales* 68). El monstruo está ligado a su cuerpo y su saber del error, su desperfecto, la experiencia que lo trae y la sociedad que lo rodea, él encarna la posición de la abyección debido a que su cuerpo y su imagen de sujeto genera una distorsión perturbadora del orden. Ese espacio lo propone como una distorsión que afecta al sujeto como condición y altera su auto percepción como miembro de una especie determinada.

Esta singularidad corre el tupido velo de lo posible, modifica la gramática del orden de las identidades y cómo estas son establecidas en un campo de relaciones excluyentes regidas por lo humano en la cúspide de la pirámide. El monstruo muestra el colapso de las bases de esas formas de exclusión,

El monstruo tiene lugar en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala; viene, por lo tanto, con un saber sobre el cuerpo, sobre su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular; si expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo “humano”, su legibilidad y sus usos (Giorgi *Políticas* 323).

La potencia de lo desconocido por la variación que propone el monstruo crítica las formas del reconocimiento, la legibilidad de las normas del discurso, los límites de lo enunciable, lo decible y lo visible. La variación del monstruo escinde el orden y propone, al interior de la sociedad, un régimen alternativo de producción de relaciones, formas y contenidos. La variación, la fusión y, especialmente, las metamorfosis y las transformaciones son elementos de ese conocimiento en búsqueda de la experimentación de lo viviente y el colapso de lo humano.

El lenguaje, la política y la cultura son las formas de regir y evitar el colapso de las normas para estandarizar a los sujetos. Este conjunto de reglas están establecidas en una episteme de las exclusiones y las identidades, por el contrario, “El monstruo es la

posibilidad de la metamorfosis, de la transformación, es la potencia de la vida en toda su virtualidad” (Torrano *Ontologías* 5). La potencia de la vida en contra de las formas de su administración y su fijación que tiene por resultado la variación y la disconformidad con lo normativo en sus formas y contenidos.

La potencia de variación del monstruo y su diferencia radical lo dejan fuera de una posición posible en el juego de las dicotomías que alimentan la construcción de los binarismos de la cultura, “the monster resists any classification built on hierarchy or merely binary opposition, demanding instead a “system” allowing polyphony, mixed response (difference in sameness, repulsion and attraction), and resistance to integration” (Cohen 7). La posición de la variación, la fusión y la metamorfosis –su resistencia a la homologación– articulan una luz oscura de la región de lo indiferenciado, una respuesta mixta, sobre lo impersonal, lo impropio y lo no esencial en la mezcla no dialéctica de una fusión que no tiene síntesis. La dimensión del monstruo es un exterior interno, una exclusión inclusiva, una imagen ciega ante la insistencia y proliferación de imágenes de reconocimiento. El monstruo sale de la tensión y persistencia de lo animal en lo humano, aparece en el conflicto de la civilización y la barbarie, así se propone como una puesta en abismo de las oposiciones binarias “the monstrous is that which creates this sense of vertigo, that which calls into question our (their, anyone’s) epistemological worldview” (Asa 8). Esta figura no carga consigo las claves de su respuesta, mas trae en su espalda una constante de interrogaciones que lo cifran como una pregunta sobre una visión de mundo determinada, la pregunta sobre un orden del discurso y un horizonte epistemológico. Los monstruos proliferan en las bisagras del orden al interior de series intermitentes que buscan desplomar el edificio del saber.

En esta constitución como una matriz del colapso de las formas de lo legible, la potencia de variación desafía los códigos por los cuales se construye el orden del discurso del que el monstruo extrae sus elementos. Así podemos señalar lo siguiente,

lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz. Pesca en la trampa a la ley que está infringiendo. En el fondo, lo que suscita el monstruo, en el momento mismo en que viola la ley por su existencia, no es la respuesta de la propia ley, sino algo muy distinto. Será la violencia, será la voluntad lisa y llana de supresión (Foucault, *Los anormales*, 62).

El cuerpo del monstruo es una desarticulación de las nociones de lo legible. Su infracción carga con dos dimensiones, la primera es la de la trampa en que cae la ley y el sometimiento a su silencio, la segunda deviene de esta ausencia de la ley ante el advenimiento de un silencio atronador: la violencia, la sentencia y el exterminio de la diferencia. Esa alianza entre norma, represión y poder, entre formas de enunciación y la articulación de la ley más su sentencia son elaboradas con el objetivo de perpetuar un sistema regido por la corrección de las diferencias. El monstruo es una de ellas, su propuesta de variación de las formas del cuerpo por su potencia de transformación lo enfrentan al sometimiento por medio de la violencia.

La violencia se concentra en el monstruo como el sujeto en que se sitúa el silencio de la ley –su zona de la excepción– su asociación con la tortura y la violencia política, el umbral del lenguaje y el cuerpo es una zona en que la sensación muestra los límites en el experimento del dolor del que no hay un testimonio en palabras. En ese lugar del dolor y la violencia reside el monstruo en las ficciones del Cono Sur.

Monstruo, violencia y dolor, en conjunto, muestran una experimentación sobre los límites del cuerpo y los silencios de la ley, como una experiencia cultural del desgarramiento de lo sensible, desgarramiento de la representación, descomposición de la ley como forma de relación social. La exposición de un cuerpo a la violencia soberana, ahí, en la interrupción del lugar de la conciencia en la dominación del cuerpo, en la exposición del dolor reside otro de los rasgos de la irrepresentabilidad del monstruo y su relación con la violencia. El dolor como límite del cuerpo y como crisis de aquello que es posible aprehender debido a que se fuga del registro de la experiencia por llevar la sensación hasta sus límites de tolerancia. Esta imagen se desprende de una de las condiciones de esta producción literaria en que “La

monstruosidad ha sido y sigue siendo un efecto de la relación entre lenguaje, representación y violencia política que se inscribe brutalmente sobre los cuerpos” (Cortés Rocca 196). Violencia, dolor, cuerpo y conciencia coinciden en un arco donde la representación se hace porosa, se fuga, queda muda ante la inminencia del desgarramiento de lo sensible en que el monstruo se condensa como imagen del padecimiento de lo viviente y su intensidad.

La frontera de la ley, el silencio y la palabra son el campo de una escisión donde no se corresponde el interior con el exterior. No estamos frente a un lugar desde donde viene el monstruo con un saber exógeno y desconocido, sino que el monstruo se sitúa en ese umbral de desconocimiento –en la zona de indiferenciación–, en el silencio al que lo somete la ley como un elemento de lo no legible. Su poder abre una distancia en la cercanía que, precisamente, cuestiona el umbral del recorte de lo viviente para constituir lo humano, el que ha sido producido como una operación en que el sujeto es la figura, mientras el monstruo es el fondo, esta transformación, este recorte se establece mediante “una producción política, jurídica, epistémica, estética que tiene lugar sobre el fondo de lo monstruoso. El hombre como modelo normativo se recorta así contra la singularidad radical” (Giorgi *Política* 324). La potencia del monstruo desnuda la construcción de lo humano, devela el fondo intenso de lo viviente, con el cuerpo monstruoso viene “un retorno perturbador, no sólo como una oposición *imaginaria* que produce una falla en la aplicación de la ley inevitable, sino como una desorganización capacitadora, como la ocasión de rearticular radicalmente el horizonte simbólico” (Butler 49). La falla como el agujero en la urdimbre del poder por el que pasa una reorganización de los cuerpos que trae el monstruo como una forma de la multiplicidad y la fuerza de una nueva semiosis.

Si lo humano es un recorte del cuadro intenso y múltiple de la vida, el cuerpo del monstruo es una profundidad interior, un índice de la inmanencia cuyo plan no ha sido sometido a cortes, porque en caso de ocurrir una esa sección de lo viviente que se recorta se establece como un cuerpo –como un cuerpo humano o un cuerpo animal–, precisamente, el monstruo es una paradoja de cierre y apertura de aquellas secciones. Él es una visibilidad

de la densidad de lo viviente, una apertura hacia un adentro –un interior abierto– que en tanto se recorta se abre hacia nuevas relaciones de pertenencia inesencial. El cuerpo del monstruo es singular y colectivo, debido a sus alianzas y sus filiaciones, su apertura de lo humano y su convivencia con lo animal. El monstruo puede estar en un insecto o puede ser un niño con patas de perro que nace en la degradación de una familia obrera . El monstruo es múltiple, muestra la crisis de las categorías cerradas y en la fuerza de su contemplación genera un vórtice en que las normas, las leyes, el lenguaje y la política sienten la tensión en sus estructuras, como un sistema precario establecido sobre la base de la rigidez, el binarismo y la exclusión.

El monstruo señala un umbral de la aplicación de las técnicas y estrategias del poder que utiliza las formas del individuo en una oposición entre individualidad y singularidad, el monstruo es singular, es una “exploración de lo viviente impersonal, esa exploración de un “sujeto” que no deja de ser singular pero al que se despoja de sus marcas de identidad, pueda ser una forma de imaginar modos más abiertos y hospitalarios de ser” (Garramuño *Mundos* 128). Ese ser abierto a la diferencia desfonda las formas de lo particular hacia lo anónimo de lo viviente en el colapso de la gramática del poder capilar de las pastorales de las sociedades de control.

#### La monstruosidad, la transformación

La reorganización de la gramática de lo posible en los silencios de la ley hacen del monstruo una imagen de la destitución y el colapso de la norma, en ese desfondamiento se habilitan las variaciones de la materia y las conexiones que hacen nuevas formas de lo viviente. Estas disrupciones cargan dos marcas consigo, la del dispositivo cuestionado estético, ético y normativo y la afirmación de carácter abierto que trae y combina sus significantes para construir un nuevo significado que genera una violencia contra el orden



que, para nuestros fines, tiene la marca de la deformidad, cuya característica esencial es la incorregible condición del monstruo.

La dimensión corporal, estética y biopolítica de la deformidad –puede ser tanto angelical como diabólica– pone el acento en la distinción catastrófica del monstruo, su signo de insurrección, su difuminación de lo humano, su sublevación frente a la reglamentación de la gobernabilidad y las normas sociales. Así, para nuestro trabajo reconocemos distintos niveles de análisis que no necesariamente van a converger, pero que en algunos casos, pueden entregar resultados complementarios en los que se debate la noción del monstruo. Se ha mencionado con anterioridad el énfasis de nuestro trabajo en la condición biopolítica, en ese nivel la deformidad devela el punto ciego de la norma. En un segundo nivel, sobre la base de ese exceso, podemos demostrar que lo monstruoso se aproxima a lo sublime debido a que desafía los límites de la comprensión.

La representación del monstruo queda por fuera de lo reconocible y su constitución se asocia a aquello que no se puede nombrar, por lo que estaríamos en condiciones de hacer una bisagra entre lo político y lo estético como formas que redefinen la administración de lo sensible y la repartición de sus partes, así “El disenso literario opera sobre los cambios de escala y de naturaleza de las individualidades, sobre la deconstrucción de relaciones entre estados de cosas y significados” (Rancière *Política* 72). Por lo tanto, la palabra literaria del monstruo tiene esta desorganización capacitadora de nuevos significados y nuevas relaciones en el orden simbólico. En un mundo cerrado el monstruo es una herida interior que reclama su parte, una reconfiguración de las identidades y las relaciones de lo viviente, lo sensible y lo visible.

Los referentes de la monstruosidad son diversos, el monstruo se sitúa en una posición excesiva exiliada de los parámetros de lo legible, aquello distinto que se vuelve otro y que, por su condición de alteridad, carece de una definición. Su exceso no tiene lugar, su condición “must be examined within the intricate matrix of relations (social, cultural, and literary-historical)” (Cohen 5). Los ejes que configuran la monstruosidad

urden sus relaciones con diversos dominios del saber. Por lo tanto, la exégesis de su condición debe ser analizada junto con las esferas divergentes involucradas en esta construcción que implica los umbrales de la ley y el lenguaje, señalando su crisis, su apertura interior, el develamiento de lo viviente como el colapso de las formas de lo conocido.

El desafío a la comprensión que propone el monstruo se establece en la red de elementos que lo componen, analizar los elementos de su constitución equivale a reconocer las preguntas y campos de interrogación que carga como una luz oscura ante las afirmaciones del poder,

The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture. A construct and a projection, the monster exists only to be read: the *monstrum* is etymologically "that which reveals" (Cohen 4).

El monstruo trae en su constitución un secreto inestable que lo inserta y excluye de la sociedad, en un dispositivo que lo deja en una posición de exclusión inclusiva en el ámbito de la cultura y la política, sin embargo, ese lugar le permite surgir como diferencia y señalar la matriz de producción de las diferencias.

El monstruo es pura cultura y en su operación desnuda los mecanismos y articulaciones de esa gramática, el monstruo es pura cultura en tanto es cultura desnuda, *monstrum* como develamiento, índice y silencio de la cultura como una red de captura, molde y sistema organizado de las diferencias. El monstruo está en el umbral de las tensiones y significados en las disputas de la política, la estética y el sentido, paralelamente, podemos pensar al monstruo como lo hace Eduardo Viveiros de Castro en relación con el mito, "La metamorfosis mítica es un acontecimiento; es decir, un cambio sin moverse del lugar, una superposición de estados heterogéneos, más que una transposición extensiva de estados homogéneos" (Viveiros de Castro *Metafísicas* 46). El monstruo dibuja esa intensidad de relaciones del mito en la condensación de una malla intrincada de relaciones estéticas, ideológicas y políticas. En esa misma dirección, la transformación y el devenir no

implican un cambio de unidad, por ejemplo, en la que un tigre se vuelve niño y luego vuelve a ser un tigre nuevamente, como en el cuento “Juan Darién”. La transformación no se reduce a un esquema intercambiable de las identidades donde pasar de “b” a “c” implica el mismo viaje de ida y regreso, de ningún modo, porque como hemos afirmado junto con Jacques Rancière, la literatura está relacionada con los cambios de escala de la naturaleza, con cambios de protagonismo, con transformaciones y no simples inversiones. El monstruo no es un mito, pero extrae de su lógica de formas no identitarias de comprensión en una fragua de indistinción, transformación e incertidumbre, porque la identidad del monstruo no coincide consigo misma, el monstruo es una metamorfosis, lo mixto y lo abyecto.

La transformación monstruosa y desgarradora no busca la naturaleza prístina de un ser en sintonía con la inocencia, la disolución de los límites y la desubjetivación. Por el contrario, un monstruo puede invertir los valores patriarcales, pastorales y políticos. El cambio de escala y protagonismo en la literatura invierte los grados de la alianza política e interviene en las diferencias entre naturaleza y cultura.

Por otra parte, el monstruo no se relaciona con la enunciación dentro del paradigma estructuralista de las diferencias opositivas, aquellas que construyen los sistemas, las identidades, sus equivalencias y diferencias, más bien el monstruo carga con una potencia de vida que articula “una diferencia sin conceptos, una diferencia en sí que se resiste a la especificación conceptual, por la que lo diferente se relaciona con los diferentes antes que ser reconducido hacia lo Mismo por un acto de representación” (Giorgi y Rodríguez 19). En la impotencia de la representación y la identidad, la tensión del monstruo como diferencia constante –como potencia de variación, como metamorfosis – abre las fibras del concepto hacia la imagen, hacia una estética relacionada con el conocimiento sensible, la estética como fuente de una experiencia diversa de la lógica de las identidades. Su imagen trae consigo una carga de tacto, de materia, de resistencia en el concierto del silencio de lo sublime en medio de la sordera de las palabras.

El monstruo se sitúa en el umbral de aquella diferencia opositiva arbitraria sin contenido de los sistemas. En cambio, su diferencia positiva es un umbral de indistinción, una matriz que señala la implosión de los recortes de lo viviente por medio del colapso de las identidades en la que se inscribe lo humano. Por medio de la apertura de aquel cierre –el recorte de lo viviente se abre hacia un interior corporal profundo o se conecta con corporalidades disidentes, escindidas, maltratadas, proscritas, perseguidas– por medio de ellas acontece la indistinción de las exclusiones que forman las oposiciones civilizadoras como cultura y naturaleza, animal y humano, ruido y lenguaje, más el rechazo de la diferencia cultural como barbarie. El monstruo trae consigo una “variación más allá de las especies y los géneros, [en la] que podemos imaginar modos alternativos de afirmación estética y política, “formas de vida” urgentes que interrumpan y despla[za]n la guerra infinita del biopoder tanto como la gramática implacable de su “estado de excepción” permanente” (Giorgi y Rodríguez 34). Esta es la huella del colapso que trae la matriz de transformación en la guerra incesante entre el poder y aquello que no se deja dominar, que se resiste a la gramática de la captura para buscar una forma de enunciación diversa. El monstruo, pura cultura, es la potencia de variación de esas operaciones culturales, la potencia del cuerpo, el colapso del lenguaje, el límite de las formas y de lo enunciable.

Con el ingreso de la vida en el panorama de la política y con la emergencia del biopoder como forma de régimen de lo viviente se tornan amenazantes las formas de vida disidentes, estas se vuelven un umbral de desconocimiento, una potencia de variación, una instancia de encuentro de lo heterogéneo, lo diferente y lo diverso,

la formulación foucaultiana del biopoder emerge como legitimación y objeto de la modernidad política –en su doble articulación entre el individuo y la población–, emerge también como instancia de lo monstruoso, de lo animalizado, lo impersonal, lo inhumano, y que los amenaza con su pura potencia de devenir y de alteración – como dirá Deleuze, su “pura virtualidad”– (Giorgi y Rodríguez 11).

En la potencia de variación se aloja el monstruo como forma de lo viviente, sus significados recuperan los sentidos de la resistencia a las formas fijas del biopoder. La vida se precipita

hacia una insistencia sobre lo viviente como una potencia neutra, diferenciadora, una vida que no trasciende en desarrollo, en organismos, en individuos, una vida inmanente sin ser, impersonal, una vida sin sujeto, “Parece incluso que una vida singular puede abstenerse de toda individualidad, de todo rasgo afín que la individualice”. (Deleuze *La inmanencia* 39). Los monstruos así abren su reproducción por filiaciones espontáneas por asociaciones que destituyen la política, encuentros inesperados, desvíos de los marcos normativos de lo humano y lo cultural.

El monstruo lee, pregunta y escribe una literatura sobre lo vivo, sobre el poder, sobre los umbrales y contradicciones de una época y su cultura que, para el caso del desarrollismo; se bloquea, se desvía y denuncia la asunción simple de las formulaciones de una modernidad contradictoria en la literatura y sociedad del Cono Sur de América.

Hay una operación de creación de sentido en los límites entre vida y lenguaje de la cual la literatura se hace cargo, en ese umbral de los significados,

el lenguaje desborda la significación y se enfrenta con su propio límite. Y ese límite es el lugar de la literatura –al menos, de la literatura que refracta la vida como potencia de devenir–, allí donde las palabras se deshacen de sus significados compartidos, de sus usos normalizados y de su poder normalizador, y se articulan con aquello que en los cuerpos marca su línea de mutación, su vuelta monstruosa e informe (Giorgi y Rodríguez 26).

El monstruo carga consigo una palabra literaria como un umbral del cuerpo donde hay una pregunta por el dolor, por las filiaciones inesperadas, por los límites del lenguaje, por la potencia de la vida más allá de sus formas individuales. El ambiente de reproducción del monstruo en una operación de pura cultura, así él propone un desbordamiento, un umbral, el silencio de la ley y su sistema de clasificaciones. Esta vía de reproducción cuestiona la linealidad de las filiaciones patriarcales, impugna las filiaciones biológicas de los cuerpos simétricos, cancela las comunidades políticas de una lengua compartida cuando esta se ve afectada por el ruido, el grito, el rugido y el rumor.

Las nuevas filiaciones se abren hacia encuentros inesperados, pasiones corporales de especies divergentes que, en la apertura de sus formas, construyen una resistencia al poder que las separa. Esta reproducción inesperada se encuentra en un umbral que cuestiona lo biológico, lo cultural y lo lingüístico como formas de asociación y reproducción; en esta filiación se usa “La intensidad como una diferencia en sí que se multiplica al infinito según pendientes de diferenciación genética, biológica, química, psíquica, matemático-física, sociológicas, lingüísticas, etc.” (Giorgi Rodríguez 20). El monstruo prolifera en esa tensión de las palabras en una literatura de devenires paralelos, de fugas, de filiaciones, intensidades y encuentros inesperados. El monstruo articula otros sentidos de la cultura en la desarticulación de la red de relaciones que la reproducen en tanto formas de la identidad, por el contrario, sus formas de intensidad se establecen en los presupuestos de la diferencia, la cultura y la inmanencia singular de la vida.

Por último, nuestra investigación de la narrativa de la monstruosidad se enmarca en los estudios de la subalternidad, su diferencia específica dentro de este campo se sitúa en nuestro interés por poner este debate en un contexto histórico cultural que, a nuestro juicio, se encuentra subordinado a diversas prácticas y saberes que imponen el mundo productivo y la modernización. La monstruosidad, por su parte, desencanta la transparencia de lo legible extrapolando a sus exponentes a una diferencia radical respecto de los sujetos y su legibilidad.

El estudio del cuerpo y el monstruo son un reconocimiento de problemáticas relacionadas con la representación y la expansión de los horizontes de posibilidad y reformulación de lo sensible que, para los episodios de la modernidad latinoamericana que se analizan, indican cierres, aperturas y crisis en el orden epistémico, político y estético. Proponer estas reflexiones cruzadas respecto de un corpus latinoamericano nos permite establecer las convergencias y divergencias en la constitución de una subjetividad alternativa que responde a las coacciones del sujeto hegemónico según las diversas etapas de su configuración dentro de los relatos del período desarrollista en los países del Cono

Sur de América: Argentina, Brasil y Chile. Esta última reflexión se presenta de manera aislada en la bibliografía actual. Nosotros la intentaremos sistematizar. Por lo tanto, el análisis de la monstruosidad exige una metodología asociada con el estudio de los cuerpos, la biopolítica, la literatura comparada, con la convicción de que elementos recurrentes tanto como divergentes acontecen en la constitución de la literatura de monstruos. El énfasis de un enfoque comparado para esta narrativa en el Cono Sur obedece a la formación de un campo de estudios que exceda las fronteras de lo nacional para establecer asociaciones en los procesos de significación del campo cultural en el siglo pasado y repensar las pertenencias, exclusiones y nuevas comunidades que se dibujan en la literatura.

## Capítulo 2

Narrativa y monstruosidades en el despunte de la modernidad desarrollista



Monstruosidad, degradación de la urbe, maestros, alumnos: avatares del arielismo.

En otro espacio, marino o interestelar ondula el dragón, entre estrellas de cinco puntas. Sobre su lomo hay transatlánticos, faros iluminados, pescados con banderas, figuras vagamente humanas, cuyas cabezas rematan en insignias: la chilena, la peruana, la brasileña, la uruguaya, la argentina.

*Una modernidad periférica:  
Buenos Aires 1920 y 1930.*

Beatriz Sarlo

Esta descripción que hace Beatriz Sarlo de una pintura de Xul Solar me parece sumamente sugerente para describir el papel de los monstruos en la década del veinte, una serpiente telúrica que se desplaza en un espacio onírico donde se confunde el agua y el aire. La potencia industrial de los barcos que cruzan el Atlántico está sobre el lomo de una bestia con las banderas colgadas en figuras de aspecto humano que aluden a los países del Cono Sur de América presentes en nuestro análisis. En la potencia de esta imagen se condensa lo onírico, lo industrial y la geografía americana. Estas referencias se inscriben en una época marcada por la presencia de ficciones monstruosas cuyas imágenes son el espasmo subjetivo de una potencia incógnita asociada con la vida y los mecanismos de su producción.

En este contexto de cambios la vida urbana es un espacio afectado por las transformaciones de la modernidad, cuya fuerza industrializante impacta la composición social de las ciudades del Cono Sur, modifica sus actividades culturales y, entre otros factores, también cambia el consumo literario. Este inaugura nuevas formas de circulación de imágenes y sentidos, ya que las formas de articulación de lo social manifiestan nuevas

inflexiones. Los sujetos que convoca la ciudad se articulan en una imagen bifronte donde los obreros calificados, las clases medias y la burguesía configuran una parte del retrato, mientras que en la otra está el rostro desgajado de las existencias urbanas escindidas de la corrección ciudadana. Ese rostro doble de la urbe condensa en algunos espacios a “los que luchaban por ascender con los que habían aceptado la marginalidad y se habían deslizado hacia la prostitución o el delito” (Romero 273). En este contexto, donde unos se dedican al trabajo y otros a actividades reñidas con la moral, asociadas al vicio, reinan las imágenes de contagio y de proximidad enfermiza. Los monstruos que habitan en este contexto histórico son la cara deforme de esta expresión urbana, cuya cercanía contaminante, expone la coexistencia y disputa de diferentes formas de visibilidad consolidación de sujetos diversos en un contexto de transformaciones sociales.

En este contexto, el arte de la palabra se relaciona con los desposeídos por medio de la literatura social que recorre los rincones de la miseria con la égida de la denuncia y la redención de los sectores marginados. La literatura adopta una nueva perspectivas sobre estos sujetos y los nuevos espacios urbanos tales como los suburbios, las habitaciones obreras, los talleres, los conventillos, habitados por nuevos sujetos sociales. El arte de la letra integra a este mundo a su registro por medio de una actividad cruzada de referencias estéticas e ideológicas. Esta literatura anuda los sujetos con los espacios, en efecto, para Beatriz Sarlo este proceso de modificaciones culturales se construye en función del contacto entre los sujetos, el ambiente urbano y la escritura,

Las orillas, el suburbio son espacios efectivamente existentes en la topografía real de la ciudad y al mismo tiempo sólo pueden ingresar a la literatura cuando se los piensa como espacios culturales, cuando se les impone una forma a partir de las cualidades no solo estéticas, sino también ideológicas. Se realiza, entonces un triple movimiento: reconocer una referencia urbana, vincularla con valores, construirla como referencia literaria (Sarlo 180).

Este proceso de contacto construye nuevos espacios literarios y genera nuevas circulaciones de identidades, valores, ideologemas y referencias estéticas en el campo cultural.

En referencia con estos nuevos espacios de proximidad habitados por lo nuevos sujetos que vienen a poblar la ciudad, el despliegue subjetivo, particularmente, en la escritura de Elías Castelnuovo situa a los escritores “en los mismos escenarios urbanos donde circulan prostitutas, drogadictos y pasadores” (Sarlo 181). Esta narrativa recoge la proximidad de diferentes sujetos en la ciudad: el hampa, la prostitución, la propaganda anarquista y la escritura social, todo mezclado en un gesto que por sus excesos subjetivos podemos considerar como monstruoso.

Este proyecto de circulación de sujetos diversos puestos en diálogo en estos espacios socialmente efervescente son parte de un laboratorio literario donde los procedimientos no se articulan sobre la base estable de las identidades y las diferencias sino que son la tensión de esos marcos al interior de la literatura, debido a que se diseña una nueva cartografía de los miembros que habitan la ciudad,

No será entonces en la renovación técnica ni en la proeza retórica donde habrá de buscarse lo que queda de la literatura de Boedo sino en las trayectorias que esas obras trazaron, en los temas que abordaron y en las geografías que se situaron para dar testimonio de la pobreza: los niños expósitos, la prostitución, las figuras del artista, el proletario, el arrabal, las zonas fronterizas del territorio nacional (Astutti 425).

Estos retratos tienen un impacto a nivel subjetivo por representar sin contenciones la diversidad de sujetos al interior de un mismo espacio social que se propone abierto hacia adentro, profundamente denso y complejo como correlato de las nuevas aglomeraciones urbanas. Estos personajes hacen que la ciudad sea un espacio de pliegues, por esa misma razón los espacios en los relatos de Castelnuovo se nos vuelven ineludibles, debido a que “la ciudad de Buenos Aires multiplica sus zonas marginales y la periferia se vuelve laberinto en los interiores de cárceles, hospitales, asilos de niños expósitos, conventillos y burdeles” (Astutti 437). La ciudad sirve como una intemperie cultural que aloja a los sujetos modernos que la habitan y también se hace densa en un eje vertical, ya que se vuelve profunda. La ciudad aloja una vida interior con la que la escritura de Elías

Castelnuovo se involucra constantemente: hospitales y orfanatos, conventillos y talleres por dar ejemplos. La ciudad laberíntica desfonda su planimetría aburguesada de finales del diecinueve y se abre hacia adentro con la precariedad avecindada en su interior, en especial, en el conventillo. En estos lugares densa y diversamente poblados los sujetos se pierden, la determinación del comportamiento por el espacio –en clave naturalista– se hace más compleja, es llevada hasta los extremos. Las pastorales de la modernización latinoamericana basadas en las intervenciones decimonónicas en el espacio por medio de la *razzia* étnica dejan de ser medidas efectivas ante la presencia de la alteridad dentro de la ciudad, puesto que lo antes llamado el afuera ahora se inscribe dentro de los marcos que en teoría contienen a la civilización. En la ciudad comienzan a existir fronteras interiores<sup>1</sup> y dentro de estas fronteras los espacios fueron plegados por capas en las que hay sujetos cuyos perfiles se acercan a la monstruosidad debido a su deformidad, consecuencia de las aceleradas transformaciones culturales en la constitución humana que se han desencadenado producto de los procesos de modernización.

La narrativa de Elías Castelnuovo ocupa un lugar especial en estas retóricas de la diferencia social, la divergencia, la deformidad y la monstruosidad. Su prédica respecto de los marginales abre una visibilidad difícil de manipular y de asimilar a las representaciones comunes de lo humano debido al punto de vista descarnado y desgarrador de la trama de su escritura que no busca hacer un discurso de denuncia ni de conciencia social por medio de pastorales pedagógicas ni tampoco hacer una estética de la representación de las clases bajas en sintonía con el realismo socialista, en consecuencia en esta escritura “la representación de esta marginalidad es estéticamente increíble y, desde un punto de vista discursivo, carece de todo poder de convencimiento. Se trata de un mundo donde la monstruosidad es la norma” (Sarlo 202), la norma monstruosa de esta escritura apunta a las transmisiones veladas de la angustia por medio de la enunciación de los deformes. Su punto

---

1

Revisar: Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2014.

de vista no es parte del miserabilismo condescendiente del realismo social, todo lo contrario, los gestos de la marginalidad en los relatos hacen hincapié en las transformaciones sociales como formas de indistinción de los sujetos humanos afectados por los fenómenos modernos, principalmente, en el caso del crecimiento urbano como fenómeno inédito que trae consigo la diversidad social alojada en las entrañas de ciudades de crecimientos poblacionales sorprendentes debido a la migración, tales como Buenos Aires o San Pablo<sup>2</sup>.

Las consecuencias negativas de esta apertura social implican transformaciones subjetivas de los marginales que los acercan a los materiales descartables de la producción social, habitantes precarios de la civilización cargan con todos los prejuicios de la barbarie, debido a que en ellos “fascina aquello que no se puede describir, pero tampoco redimir, o reeducar” (Astutti 435). Esta escritura, más que hacer un giro positivo por medio de la afirmación de aquellas subjetividades, hace todo lo contrario, constituye así un gesto negativo hacia un interior denso y viscoso de las identidades sociales proscritas: los huérfanos, los abandonados y las vidas precarias expuestas a la mendicidad. Por estas razones esta estética tiene un componente de incertidumbre epistémica, una carencia de certeza en la capacidad de nombrar de la literatura cuyo reverso es un significado inestable, un contenido que sospecha de la forma humana como esencia, los monstruos aparecen en la proximidad contaminante, la vecindad de sujetos diversos como el escritor, la prostituta y un espiritista, el huérfano, el débil, el enfermo y el miserable.

Esta implosión de la ciudad como laboratorio de las formas subjetivas caracteriza un ciclo de la literatura argentina, cuya consecuencia “tiene una sobrevida enfermiza que opera su contagio sobre la literatura posterior” (Astutti 438). Las opacidades de la escritura de Castelnovo inciden en los espacios nocturnos y plegados en la colonia estudiantil de *Larvas*. Por otra parte en los espacios interiores degradados de la habitación obrera de *Tinieblas* el polo de atracción es la entraña de la ciudad que proyecta su magnetismo de luz

---

2

Para el caso de *Macunaíma* de Mário de Andrade.

oscura. Más que dedicarnos solamente a responder preguntas respecto de la especificidad de esta oscuridad, en estas páginas queremos interrogar y explorar las deformidades. Leer en estas figuras una serie de interrogaciones sobre el cuerpo y sus partes, los ojos, las espaldas quebradas, las jorobas, la abyección, la sexualidad y la enfermedad; los espacios interiores como determinantes de la constitución subjetiva. También es importante destacar que estos elementos afectan los usos de la escritura, los monstruos redefinen las funciones de lo literario en un contexto en que los escritores conquistan cuotas crecientes de autonomía en sus actos de enunciación. Los monstruos son una reflexión de la función y el lugar de la escritura, el cuestionamiento de los fines didácticos de la letra en la política, cuyas lecciones inaugurales del siglo XX han tejido una estrecha relación entre el arte de la palabra y la función pedagógica.

#### Avatares del arielismo, la monstruosidad y los maestros

Una de las funciones criticadas por la escritura de Elías Castelnuovo es la relación entre pedagogía y literatura. A comienzos de siglo, prevalece la función pastoral en la ciudad letrada, aunque, en el caso de esta narrativa –en especial aquella dedicada a realidades de degradación– es imposible articular una alegoría subjetiva funcional y viable acorde con los discursos disciplinares. En términos más general, la literatura de los monstruos se relaciona negativamente con la función pedagógica de la letra, por lo que es importante destacar cómo la función pedagógica de la literatura y sus pastorales se articula como un contradiscurso para establecer de qué manera los monstruos tienen un ascendente crítico con esa política de la literatura.

La relación entre literatura y disciplina es posible pensarla en torno a la tríada constituida entre el ideal pedagógico, los maestros y los monstruos en la literatura del Cono Sur. En la primera mitad del siglo XX este cuadro es de gran interés por el tópico del arielismo debido a que este pretende ser una lección inaugural que establece la relación

entre el maestro, el saber y el legado civilizatorio. Leemos en las imágenes de Próspero al maestro y Ariel-Calibán como los siervos/discípulos, “Salut, Caliban! Je sais que tu ne m’estimes guère, mais après tout nous sommes frères, frères dans la souffrance et l’esclavage, frères aussi dans l’espérance. Tous deux nous voulons la liberté, seules nos méthodes diffèrent” (Césaire 35)<sup>3</sup>. Aimé Césaire lee en ambas posiciones de subordinación un sufrimiento, de esta relación desprendemos una lectura que propone las relaciones catastróficas entre los maestros y sus alumnos en estas narrativas.

Me gustaría pensar que de la lección del *Ariel* de Rodó, como describe Fernández Retamar, se desprenden personajes conceptuales, imágenes que definen un mapa por el cual se podría trazar la identificación de los intelectuales y su relación con la sociedad. Esas identificaciones han sido conflictivas durante el siglo XX debido a las oscilaciones que hay entre el intercambio de posiciones entre Próspero –el saber– y sus dos siervos/discípulos. Ariel, quién encarnaría el espíritu alado e ideal que se enfrenta a Calibán quien, en cambio, encarna el personaje telúrico que debe ser sometido a las reglas de la civilización. Entre ambas posiciones se ha debatido la identidad de los agentes de la ciudad letrada para describir desde qué lugar se debe enunciar nuestra condición cultural. Cabe destacar que ambos discípulos son monstruos excepcionales, el monstruo asociado a la tierra y la fuerza del cuerpo y el otro monstruo asociado al intelecto y a lo etéreo, Ariel, el genio del aire.

En el contexto de modernización de principios del siglo la adopción de la pastoral arielista se fundó en la expansión de los sistemas escolares,

la nueva función que mayoritariamente los escritores se sintieron compelidos a ejercer [fue]: *la función ideologizante*, la cual se proyectó sobre las nuevas generaciones dentro de la tendencia juvenilista del movimiento intelectual de la época. En tanto ideólogos, les cabía la conducción espiritual de la sociedad, mediante una superpolítica educativa” (Rama *La ciudad* 136).

---

3

Esta es mi propia traducción: “Hola Caliban, yo sé que no me estimas en absoluto, pero después de todo somos hermanos, hermanos dentro del sufrimiento y la esclavitud, hermanos también en la esperanza. Los dos queremos la libertad, solo nuestros métodos son diferentes”.

Bajo ese esquema, es significativa la relación entre maestros y estudiantes, más aún, cuando bajo la cartografía arielista, la posición del maestro se aplica de manera diferencial a sus dos discípulos: el espíritu del aire y su antípoda terrestre. Los sujetos subordinados se vuelven irreconciliables en sus diferencias pero idénticos en su deformidad y su posición subordinada, ambos representan una identidad en su exceso: uno encarna el ideal del aire “Ariel”; y el otro todo lo contrario, Calibán es la degradación del caníbal, el habitante nativo, el antropófago como la alteridad mítica que habita las tierras americanas.

En este sentido, las figuras del *Ariel*, inscritas en un mapa del campo intelectual, son posiciones en que se podría situar a los relatos con temas y elementos como el saber, la escuela y los maestros, cuya relación está marcada, en algunos casos, por los pasos al abismo de la deformidad y la incompreensión. Me gustaría tensionar la relación del saber para incluir en lo deforme aquello que no se puede leer como un humano propiamente tal – Ariel ni Calibán lo son o bien no son tratados como tales, en especial el segundo– por lo tanto, en ese cuadro de figuras inestables aparece lo monstruoso en la posición de los receptores de aquellas lecciones inaugurales de la función del saber.

La expansión de los sistemas educativos que queremos leer tienen que ver con la mayor difusión del sistema escolar, para el que las metas de expansión de la civilización occidental son iguales a los objetivos de la disciplina y el poder pastoral. De esta relación entre saber y poder queremos destacar ciertas disidencias marcadas por sujetos disruptivos del dispositivo escolar, estos sujetos monstruosos, deformes y excesivos nos gustaría situarlos como “instrumento de análisis sobre los modos en que los contextos, los imaginarios sociales y las culturas distribuyen sus límites, inscriben sus exterioridades, fantasean sus deseos y fobias” (Giorgi *Política* 323). En esta posición, estos personajes relacionados con los maestros y el saber cubren el lugar de una disidencia epistémica, traen consigo saberes desafiantes a la norma y contribuyen con profundizar la complejidad de los desafíos de la letra ante la diferencia. Estos personajes no ingresan al registro de los sujetos ya que cargan consigo un contenido excluido que los hace ser rechazados por la



racionalidad. En estos relatos, los maestros como figuras de la modernización, representan una mirada ajena, aquella mirada que Fernández Retamar le atribuye a Próspero como el invasor extranjero<sup>4</sup> frente a sus oyentes nativos inspirados en un cuadro poscolonial de las relaciones de poder y de difusión del saber.

Mi interés por dialogar con el arielismo se basa en diferentes razones. La primera de ellas ha sido señalada: es la relación trinitaria entre el ideal pedagógico, los maestros y los discípulos. En este contexto es importante destacar el rol de la escritura y los escritores en la ciudad letrada una vez depuesta la hegemonía religiosa a fines del siglo XIX y comienzos del XX (Rama *La ciudad letrada*). Precisamente, el maestro laico después de las pastorales sarmientinas es el indicado de promover el ideal de la expansión en la cruzada civilizadora. Más allá, me parece que la influencia del *Ariel* es decisiva en esa función y también en su relectura crítica realizada por Fernández Retamar en *Calibán*, por nombrar solo dos de los hitos que componen esta larga discusión cultural<sup>5</sup>. De esta manera, estos símbolos debaten e iluminan funciones y definiciones de lo literario junto con sus interacciones con el mundo cultural.

La relación de la literatura y la monstruosidad tiene una partida doble en el contexto de la difusión pedagógica del arielismo: primero, la escena rodoniana tiene la deformidad en su origen debido a la selección de personajes fantásticos para ejemplificar con claridad el triángulo de su teoría, por este motivo, la deformidad, la imposición del saber y las dispuestas entre maestros y discípulos se ubica en el origen mismo de los propósitos arielistas. Segundo, la narrativa de los monstruos es irreverente ante esta función pedagógica, ergo, se plantea sí misma como una construcción desafiante de las pastorales establecidas por el arielismo para difundir el discurso letrado en los contextos de masas del

4

“El otro protagonista de *La Tempestad* no es Ariel, sino Próspero. No hay verdadera polaridad Ariel-Calibán: ambos son siervos en manos de Próspero, el hechicero extranjero” (Fernández Retamar, 37).

5

Para analizar la figura de Calibán/Caníbal. Revisar: Jáuregui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Ensayos de Teoría Cultural*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

siglo XX (justamente en el período al que se dedica esta investigación). Por último, como fundamento de aquella disidencia en la problemática de las pastorales educativas, este lugar de enunciación más que evidenciar el fracaso o la oposición con la función de los maestros, nuestra interpretación del rol de los monstruos en su relación con los saberes pedagógicos expone una zona gris en la que cae el discurso letrado ante la degeneración y la marginalidad que se encuentra fuera de la planimetría ciudadana (Nicolás Rosa 1997).

Al despuntar el siglo XX la escritura del *Ariel* es fundamental para la toma de posición de los intelectuales en las disputas culturales. Ante la nordomanía productivista de la hegemonía burguesa de fines de siglo, José Enrique Rodó gira la atención de los discursos culturales y apunta hacia la tradición occidental y enfatiza especialmente en el rol de la educación para asociarse con esta tradición. En especial, este discurso se construye de aquella manera, como una lección inaugural de un maestro ante sus discípulos. Esta postura dentro de un panorama social inquietante apuntala una de las maneras más innovadoras en la cual los intelectuales han incidido en los debates sociales, políticos y culturales de aquella época

Resultaría difícil hablar de nombres que tuvieran para todo el subcontinente el valor de simbolizadores privilegiados que tienen los citados [Barrès, Gide, Sartre para la intelectualidad francesa]. Acaso únicamente el de José Enrique Rodó y, sobre todo, el de su ensayo *Ariel* (1900) hayan obrado como cifra de un período del ambiente cultural latinoamericano, el de los primeros dos o tres lustros del siglo XX. El término “arielismo” ha sido empleado tanto para resumir el mensaje de *Ariel*, como para referirse a cierta orientación del espíritu de esos años (Altamirano 10).

La influencia del arielismo es importante en el desarrollo del siglo XX y marca con fuerza la posición de los letrados y la difusión del saber, precisamente en esa dirección apunta la relación con las ficciones de los monstruos. En primera instancia el espacio ficcional de *Larvas* de Elías Castelnuovo es un reformatorio. El narrador de los relatos es el profesor de los niños internos en la colonia. El maestro en esta instancia padece con impotencia las consecuencias de la marginalidad de sus estudiantes y su propósito educativo se frustra ante la colonia de mandrines que habitan en la correccional.

No obstante, la función de estos relatos frente al arielismo es hacer una crítica desde dentro de la ciudad letrada a la función del saber. Este diálogo se establece en el uso de la triada del ideal pedagógico, los maestros y los discípulos, como una concatenación inestable de magros resultados en un contexto marcado por “el drama de las aulas en el que la lectura y la escritura representarían supuestamente una liberación” (González Echevarría *El extraño* 7). El maestro articula los deseos políticos de las masas, se sirve de sus herramientas para promover la libertad social, la emancipación y es una de las piezas claves para explorar la idea de una identidad cultural compartida dentro de las naciones latinoamericanas que despuntan sus tejidos sociales masivos y urbanos. En este contexto “la educación, como parte de la ideología liberal sobre la que se fundan las modernas naciones latinoamericanas, era considerada como la respuesta a los problemas que sobre su propia forma de existencia y futuro enfrentaba el continente” (González Echevarría *El extraño* 7). El conflicto entre los monstruos y los maestros ilumina una tensión cultural que trasciende la construcción de las novelas individualmente, por este motivo, las diatribas subterráneas establecidas con el arielismo y la difusión de los saberes letrados serán constantemente discutidos en el corpus de las narraciones de la monstruosidad analizadas.

Esta clave de lectura se convierte en un tema que se articula como un integrante de una serie intermitente que se derrama por un corpus literario cuya égida desafía los corsés de la normalidad. Los maestros no solo están en *Larvas* de Elías Castelnuovo, sino también en *Patas de perro* de Carlos Droguett y en “Juan Darién” de Horacio Quiroga, incluso el saber letrado está solapadamente expuesto en “El final del juego” de Julio Cortázar y en “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini.

Los maestros y los monstruos, en la encrucijada de la difusión de los saberes nacionales y sus identidades, son la imagen de un espejo refractario que no se propone representar; más en su forma oblicua propone transformar estas imágenes en una alerta sobre las funciones y posibilidades de la letra y la lectura respecto de los horizontes emancipatorios. En particular, estos textos muestran un desajuste entre la promoción de las

letras y la adecuación de su mensaje en contextos marginales y degradados moralmente, habitados por personajes deformes. Por lo tanto, nuestra lectura de los monstruos promueve la inquietud y siembra un mensaje basado en interrogaciones más que en respuestas. Los monstruos son los discípulos que no son hechos de la clásica modelación de la arcilla lisa, sino que son piezas texturadas en las que se reconoce la densidad, la rugosidad y la porosidad de las opacidades subjetivas.

Los monstruos desafiantes ante las proposiciones del arielismo siembran la incertidumbre para agudizar las concatenaciones del reconocimiento. Su propuesta se basa en la complejidad, la crítica, además, en una exploración de los sujetos y sus espacios. Por otra parte, el reconocimiento es una actividad que combina dos factores, el ejercicio del saber de identificar y la práctica de definir, por ende, el reconocimiento se basa en “[e]l acto perceptual de “ubicar” a un individuo, en tanto poseedor de una identidad social” (Goffman en Montes 124), establecer un rol, un lugar, una actividad y una identidad asociadas al desarrollo del sujeto como una práctica definida colectivamente, sobre la base de una esencia que se repite y que se comparte, el monstruo es todo lo contrario.

En el contexto argentino de Elías Castelnuovo, los recursos de contaminación de los monstruos se oponen a un discurso de identidades estables y no pueden ser reconocidos por la acción del discurso letrado, su propuesta borda en la deformidad y la contaminación entre los sujetos y el espacio. Los monstruos son muestras de una exclusión que se deforma y se hace irreconocible y no representable para los marcos reguladores del saber. En *Larvas* (1931) está presente el tema de la exclusión y el saber.

Los niños que integran el reformatorio del conjunto de relatos de Castelnuovo no son solamente víctimas de la marginación, sino que son protagonistas de la atrocidad, están degradados a un punto de ser irredimibles y son prisioneros de los factores de una estructura social que los produce,

Antes de llegar al reformatorio, los niños pasaban por muchas sentinas policiales donde aprendían el abecedario de todos los vicios. Difícilmente venía un chico normal. De cien, ochenta eran anormales. Más o menos retardados. Más o menos

idiotas. Melancólicos o suicidas. El conjunto de aquellas cuatrocientas criaturas, concentradas en aquel establecimiento correccional, parecía un cementerio donde la degeneración errante y anónima sepultaba piadosamente el alma de sus pecados (Castelnuovo *Larvas* 135).

La deformidad de los chicos se ve reforzada por su exclusión, ellos no tienen la capacidad de circular por otros espacios que no sean los muros de contención del reformatorio que los mantiene marginados en la provincia de Buenos Aires.

La sociedad se libera de estos muchachos y los excluye en ese espacio ciego, ellos son un excedente producido por la sociedad, “Muchas personas creían que aquella colonia era un torno de expósitos o un receptáculo de inmundicias. No había más que aproximarse a la puerta de la cloaca y arrojar el bulto en el interior. Después, disparar” (Castelnuovo *Larvas* 203). La degradación del relato en voz del profesor describe un espacio donde la degradación es la norma y rehabilitación algo imposible, los sujetos son tratados como un desperdicio y las posibilidades de su representación están asociadas a su condición de sujetos escindidos de la totalidad social puestos en el lugar residual, rodeados por el agua inmundicia del mundo cloacal en que se ha convertido la colonia infantil que los recluye.

El reformatorio es un lugar en el que los marginados viven en la indistinción. El poder los excluye y los encierra para que sus cuerpos sean degradados, no para que sean productivos. Si la función del profesor en este contexto es promover la influencia del saber, su autoridad se sumerge en la noche negra de la perversión. Los niños del reformatorio no solo son abandonados, son monstruos irredimibles como Mandinga<sup>6</sup>, el protagonista del relato del mismo nombre en la colección de cuentos de *Larvas* es parte de la banda de “Los Suicidas” al interior de la correccional. Su aspecto y conducta tienen una perversidad diabólica,

Mandinga poseía, sin duda, la imaginación más apretujada y tenebrosa de un bicho. Su aspecto, asimismo, era el aspecto de un bicho inmundo y repugnante. Tenía las

---

6

Este apelativo es una manera popular para referirse al diablo en distintos países de América Latina basada en una voz africana trasplantada al español de América.

cejas muy pobladas, la tez amarilla y las pestañas ríspidas. Toda la extensa superficie de su cráneo estaba revestida por un pelo tupido e hirsuto cuyas puntas emergían del casco como las lianas de un pantano. Entre las cejas y el arranque del cabello aparecía un lingote de carne arrugada y tumefacta: era la frente (Castelnuovo *Larvas* 138).

Mandinga era una criatura que había nacido producto del incesto –su padre era un coronel alcohólico abusador de su hija de quince años–, por ese motivo vivía en el orfanato junto con su hermano gemelo Moto y ambos merodeaban por los subterráneos y baños del reformatorio. El comportamiento errático del niño azuzaba la curiosidad del sacerdote del lugar, el padre Lucas, quien se inclinaba por las personalidades más perversas del orfanato. En su función, el cura trataba de entender cómo operan los pensamientos del niño, por qué se mostraba indolente y cómo este había llegado a ser uno de los reclusos más perversos.

La tensión se incrementa en la narración debido a que Mandinga en un juego de militares, imitando la condición de su padre, castiga a su hermano por desobedecer, sin piedad “lo fue empujando con las rodillas hasta introducirlo en el cuarto de baño donde lo cerró con llave. Antes de clausurar la puerta, naturalmente, abrió la lluvia” (Castelnuovo 149). Moto producto del encierro y el baño de agua fría murió fulminado por una enfermedad.

Mandinga después de la muerte de Moto, a pesar de haberla provocado, se vuelve impenetrable, una sombra de lo que fue, si su comportamiento antes era errático ahora se ha vuelto perverso e indescifrable. No expresa ni dolor ni arrepentimiento, lo que causa un alto grado de atención del padre Lucas por la conducta perversa del muchacho. El religioso está intrigado por este comportamiento y se esfuerza en que el niño muestre un cambio, pero no se convence de que esta actitud logre una mejora en su personalidad, “El sacerdote no podía ignorar que a Mandinga le ocurría algo, pero ¿en qué consistía? ¿Es que le había alcanzado a él también la gracia de Dios?” (Castelnuovo *Larvas* 152) . El sacerdote lo acosa en búsqueda de remordimiento, se empecina en que Mandinga, el asesino, se muestre acongojado, lo insta a llorar, lo persigue, lo acompaña, actúa como si debiese contenerlo, lo

insta a decir su verdad como sujeto, confesar el crimen que lo constituye como culpable, asumir esta condición por medio de la confesión legitima la supremacía de la ley y el examen de conciencia métodos principales de la aplicación del poder pastoral.

Si la muerte de Moto hace de Mandinga un sujeto frío y extraño, un pequeño monstruo con su propia moral, lo que ocurre después en el cuento recrudece la imagen temible de los reclusos de la correccional. Una vez muerto Moto, llega un niño de ocho años huérfano al asilo. Mandinga se hizo cargo del niño sin padres, lo protegió del resto de la colonia infantil, le mostró los espacios que frecuentaba con Moto hasta que “una noche, el desconocido desapareció y al día siguiente se lo encontró muerto en el sótano. Estaba amordazado con una servilleta y le faltaban los dos ojos. Aun con las cuencas vacías, el rostro de la criatura no había perdido su aspecto angelical” (Castelnuovo *Larvas* 154). Toda la atención del crimen del niño pequeño fue puesta sobre Mandinga, a este se lo recluyó en una sala de castigo para presionar la confesión del crimen. En su celda desnudo y aislado es sometido a torturas y aun así no muestra la menor intención de responsabilizarse de lo ocurrido.

El sacerdote, consternado, buscó a Mandinga para que manifestara su arrepentimiento. La sola expresión de dolor haría que el niño pudiese purgar la muerte de su hermano que lo llevó a deshacerse del pequeño niño huérfano; aunque, la insistencia del cura no persuadió al joven acusado de ser el doble homicida. El padre Lucas no podía contener la angustia de estar frente a un sujeto que ante a las peores atrocidades se mostraba impasible. El clérigo renuncia a que Mandinga sea un alma redimible y lo acusa directamente en su celda, en ella lo interpela como un asesino sin recibir ninguna respuesta, salvo el juego mecánico del sujeto haciendo bolas de pan hasta que

De repente, el niño volteó la cabeza y lo miró con un cinismo atroz, al tiempo que sonrió como una babosa. Sus labios se replegaron sin hacer ruido lo mismo que un gusano de albañal [...] el padre Lucas sintió que algo asqueroso se introdujo en su cerebro y le revolvió bruscamente las ideas. Una ola de furor satánico le sacudió el cuerpo (Castelnuovo *Larvas* 158).

Finalmente, el cura no obtiene nada salvo su propia desesperación frente a Mandinga que se ha vuelto impenetrable. Este no muestra ningún rasgo de arrepentimiento, no tiene ninguna intención de comunicarse con los adultos que lo tienen recluido, no acusa ninguna inquietud de reinscribirse en el espacio del reformatorio. El cura se impresiona con la imperturbabilidad del chico monstruoso con su apariencia cloacal, su mirada viscosa que atemoriza al cura con una imagen perturbadora y penetrante.

Mandinga es indiferente ante la brutalidad de su castigo, en él no se puede distinguir un acto de voluntad comunicable ni asimilable a las conductas de los otros niños del reformatorio, ni menos se arrepiente para recibir el perdón y reingresar al círculo de los redimidos. La corrupción de Mandinga en este ambiente nefasto ha hecho que su voluntad sea indistinguible, pero no irreconocible, en él los rasgos de la condición humana son ciegos y oscuros, impenetrables, una consecuencia de su reclusión funesta. El encierro negó la capacidad de cualquier diálogo posible y la renuncia a expresar cualquier tipo de palabra, como la del arrepentimiento. El niño monstruoso se resiste a reingresar a la esfera del lenguaje que le fue anteriormente negada al ser un prisionero de la correccional.

Los niños del reformatorio son víctimas de la exclusión del poder. El rechazo y el aislamiento en que viven los degrada al punto de no hacer distinguible su humanidad, tal como lo señala Adriana Rodríguez Pésico, “La vida humana aparece en su manera más radical, sin ningún tipo de significación secundaria, misteriosa o trascendente. Es la vida despojada de fundamento ético o de virtudes públicas sobre la que actúan técnicas políticas que determinan subjetivación” (Rodríguez Pésico 73). Estos infantes monstruos son ajenos al saber religioso y pedagógico. El sacerdote es incapaz de reconocer lo que ocurre en el reformatorio en su código y el profesor interviene sin tener resultados. Se decepciona hasta vacilar y preguntar al director “¿Acaso creo yo en la salvación de estas almas? -dije yo a un cretino que se chupaba el dedo [el director]-. ¿Acaso estas almas son almas degradadas o envilecidas por el ambiente? ¿No ve que son almas sin alma? ¿Que nunca han tenido alma? ¿Que Dios no ha puesto en ellas jamás el soplo divino?” (Castelnuovo *Larvas* 229). Esta



protesta del profesor reconoce la condición liminar de los niños convertidos en monstruos y enrostra al director implícitamente la responsabilidad de la situación. Finalmente, los niños del reformatorio están fuera del alcance del saber que detenta el profesor.

El discurso letrado representado por el profesor es incapaz de hacer frente a la degradación monstruosa de los niños. La capacidad de disponer a esos sujetos bajo un código productivo que estabiliza su conducta en función de la reinserción social es un objetivo imposible en este espacio viciado. Las normas de convivencia al interior del recinto correccional no son normas nítidas, sino que son la traducción de la opacidad social de la misma condena. Es decir, la deformidad de los niños es la deformidad de las medidas disciplinarias aplicadas a sus cuerpos.

La identidad en estos sujetos está expuesta a la contaminación, la exclusión y la degradación. El profesor como función de la ciudad letrada se corroe y manifiesta una débil resistencia frente al estado viciado de la convivencia al interior del centro de reclusión, su consecuencia es que “la institución que debería proteger a los desposeídos castiga a los pocos rasgos solidarios y fabrica delincuentes” (Rodríguez Pésico 75), por lo que el discurso pedagógico no alcanza a cumplir su promesa civilizadora y fracasa en la marisma infesta de la degradación moral.

Estas imágenes desbordan la armonía del cuadro arielista y establecen en su condición excedente un debate que se abre hacia lo monstruoso que expone las consecuencias y contradicciones del discurso letrado. Nuestra lectura se hace cargo de estas imágenes como fuentes de una tensión cultural inestable entre el saber, los maestros, sus alumnos y las representaciones de sus pertenencias culturales/naturales. En este contexto, los monstruos son una diferencia de un discurso que promueve la identidad, el examen de conciencia, la culpa y el disciplinamiento. Por último, a partir de estas figuras leemos los destinos de los discípulos asimilados a la naturaleza, animalizados, degradados y vueltos monstruos.

## El poder pastoral y su inquietud disciplinante

La función pedagógica y sacerdotal se inscriben en una función pastoral del poder. Ambos personajes, el cura y el profesor, funcionan en la correccional como agentes para provocar el despertar de la conciencia, laica y/o religiosa, de aquellos sujetos que no la tienen. Una de las funciones del narrador en primera persona de *Larvas* –en este relato de tipo informe– es la perspectiva personal de la disidencia subjetiva y el fracaso de la pedagogía al interior de la correccional. El concepto de pastoral en nuestro análisis toma dos veredas de distinto sentido, por un lado, están los asuntos del poder y su función individualizante y, por otro lado, la pastoral como promoción y difusión de las cualidades positivas del discurso moderno. Para definir el dispositivo “pastoral” en su versión biopolítica la definición de Michel Foucault es la más adecuada para apuntalar la dimensión de la disciplina de la pastoral y su régimen de gobierno de los cuerpos. Por otra parte, para describir el impacto en la difusión de las consecuencias de la modernidad, como discurso celebratorio, Marshall Berman acota el significado las pastorales como promociones de sus avances.

Empezamos por Marshall Berman. El sentido de pastoral en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, es utilizado para componer los sentidos ambivalentes de la escritura de Baudelaire. En ese contexto el término pastoral estaría íntimamente ligado al de contrapastoral y ambos sintetizan la actitud ambivalente del poeta francés ante los fenómenos de la modernidad: una en tono celebratorio y la otra como una denostación. De esta manera Marshall Berman señala estas apreciaciones

Este ensayo comenzará con las interpretaciones más simplistas y acríicas de la modernidad de Baudelaire: sus elogios líricos de la vida moderna que crearon unos modos de pastoral característicamente modernos; sus vehementes denuncias de la modernidad, que generaron formas modernas de contrapastoral. Las visiones pastorales de la modernidad de Baudelaire serían desarrolladas en nuestro siglo bajo el nombre de modernolatría; sus contrapastorales se convertirían en lo que el siglo XX llamaría “desesperación cultural” (Berman 132).

El tono laudatorio de Baudelaire se identifica con el impacto positivo de la modernidad en el quehacer poético y la expansión de la modernolatría para difundir los valores positivos de la civilización occidental. Las muchedumbres, el anonimato, las transformaciones urbanas son algunos elementos que cargan con una significación positiva como situaciones emblemáticas de la modernidad.

En el caso contrapastoral, en ocasiones las actitudes del poeta son ambiguas. Critica fuertemente la vulgarización del arte, aunque también admira la pérdida de la aureola de los poetas, el análisis más claro de la contrapastoral se encuentra en el poema “Los ojos de los pobres” en el que se expone las crueles diferencias de clase en la vida parisina, donde burgueses frecuentan cafés ante las miradas desamparada de familias que hacen de la calle su hogar. El tono laudatorio y gravoso del poeta parisino ante la modernidad marcan su actitud compleja, interpretada en una visión pastoral para valorar los elementos positivos y una visión contrapastoral cuando las consecuencias son negativas.

Para nuestros fines, las actitudes pastorales desprendidas de la adscripción a las promesas y elementos positivos de lo moderno, es posible identificar el compromiso con la misión pedagógica y el rol de los educadores y escritores como lugares de privilegio al interior de una visión arielista en el contexto del Cono de Sur de América. La pastoral respecto del saber es el tono laudatorio y la confianza en la labor de los letrados a comienzos del siglo XX. En su contraparte, dentro de las contrapastorales identificamos los elementos críticos respecto de las propuestas de la modernidad, sin embargo, las contraproposiciones no están por necesidad relacionadas con un tono antimoderno, sino que son evaluaciones basadas en la sospecha, aproximaciones críticas a los resultados que se desajustan de sus propósitos.

Las actitudes pastorales y contrapastorales, en el caso de las lecciones de los maestros de la ciudad letrada a comienzos de siglo, implican un rol alfabetizador, disciplinante y civilizatorio del uso de la palabra. Sobre esa función disciplinaria el poder pastoral definido por Michel Foucault toma otro sentido de las funciones de la pastoral en

términos de Berman, estas están asociadas a la relación entre el pastor y su rebaño, como una lectura de la relación política establecida por el cristianismo para modelar las relaciones de poder, así la pastoral

pretende conducir y dirigir a los hombres a lo largo de su vida, [este es] un poder que consiste en querer ocuparse detalladamente de la existencia de los hombres y de su desarrollo desde su nacimiento hasta su muerte y todo ello para obligarlos, en cierta manera, a comportarse de determinada forma, a conseguir su salvación. Esto es lo que podríamos llamar poder pastoral (Foucault *Estética* 124).

La inspiración cristiana de esta forma del poder se basa en la autoridad del pastor sobre su rebaño. Este es un poder capilar que se impregna en los sujetos, constriñe sus movimientos y regula sus interacciones.

El poder pastoral está por fuera y por dentro, regula las interacciones de los sujetos y coordina sus movimientos, conduce, tal como la intención de las pautas rodonianas que se basan en un doble carácter del saber letrado, por un lado, hay una crítica sobre la modernidad burguesa productivista y, por otro lado, un fortalecimiento de la posición de los sujetos relacionados con el saber –el legado civilizatorio– que los vincula con las prácticas del poder, tal como se describe en el cuento de *Larvas*, en que el fracaso pastoral corre por cuenta del cura y el profesor, quienes se enfrentan al contexto de corrupción de los niños recluidos en la colonia infantil, asociados con lo diabólico y la perversidad criminal.

El examen de conciencia y la autoconfesión, los disciplinamientos pedagógicos, más las instituciones del panoptismo: cárceles, escuelas, fábricas y talleres, redundan en los efectos del poder sobre el uso del cuerpo y el establecimiento de la verdad de los sujetos. La versión precedente de las formas de la disciplina fueron inculcadas por “El cristianismo [que] trabajó el cuerpo social hasta constituir individuos ligados a sí mismos bajo la forma de la subjetividad, a la cual se le pide que tome conciencia de sí misma en términos de verdad y bajo la forma de la confesión (*aveu*)”. (Foucault *Estética* 126). Los curas, los confesores, los profesores y los funcionarios fiscales son los personajes que dinamizan esta función del poder en nuestros relatos, como formas de una conciencia legitimada, ellos son

representantes de un poder que ausculta la degradación de la *psique* de los sujetos, clasifica y castiga las desviaciones de sus conductas y elimina los comportamientos reñidos con la moral del poder. La presencia, extensión e intensidad de los mecanismos de la soberanía del Estado por medio de estos personajes busca consolidar una visión sobre el gobierno y la gestión de los cuerpos y poblaciones que se desarrolla por medio de la aplicación de un poder intenso y capilar de las pastorales sobre el uso de los cuerpos y el auto examen de la conciencia.

Una dinámica interesante del gesto del poder pastoral y su funcionamiento en la política es el doble significado de sus efectos, en ese ámbito “La racionalidad política se ha desarrollado e impuesto a lo largo de la historia de las sociedades occidentales. En un primer momento se ha enraizado en la idea del poder pastoral, más tarde en la de la razón de Estado. La individualización y la totalización son dos de sus efectos inevitables” (Foucault *Los hombres* 135). La función bisagra de fijar la forma subjetiva del individuo para consolidar como efecto la pretensión de totalidad del Estado hace que las ficciones contrapastorales rebasen su sentido de denuncia y se afirmen como ficciones contrahegemónicas que, por una parte, debaten la instancia del sujeto como una instancia disciplinante del conjunto de afectos del cuerpo y, por otra parte, estas ficciones contrapastorales proponen un desafío a la función soberana del Estado a través de diferentes tipos de alianza.

La actitud del sujeto frente la confesión del crimen, como es el caso de Mandinga, implica una continuidad subjetiva con la verdad, en cambio, la renuncia a obedecer a una interpelación del poder es desafiar la posición subordinada en el mapa de los aparatos del Estado. La condición refractaria de los monstruos ante las pastorales los hace alojarse en las rendijas de la cuadrícula de las ciudades. La desposesión de los sujetos y la impropiedad de sus configuraciones subjetivas son una astilla en la ejecución totalizante del poder pastoral.

Las pastorales del poder celebran los efectos positivos de la aplicación de las normas de la modernidad y sus contrapastorales se construyen como la contrahegemonía

que desafía sus efectos. La lectura de los monstruos como contrapastorales son una propuesta de debate y crítica respecto de las maneras tradicionales de transmitir el ejercicio de la lectura. Los monstruos más que promover la repuesta, por medio de la difusión de los ideales letrados y modernos, promueven la pregunta, la defenestración de los ideales y la proliferación de interrogantes cuya luminosidad negra es la guía ante el avance rampante de las versiones avasalladoras del progreso moderno. En esa misma función los monstruos toman una posición política en el reparto de lo sensible, ya que señalan las zonas grises del discurso de la modernidad, resisten la homogeneidad del lenguaje y exponen una apertura subjetiva por medio de la exposición de las capacidades de un cuerpo.

#### Ciudad y desposesión

El orfanato es un espacio de contención de los residuos de la ciudad. Los espacios de los marginales son lugares ajenos a la articulación de una visibilidad relacionada con la ciudadanía y la propiedad. Estos lugares se oponen al tránsito, son espacios de indiferencia o son los recintos de reclusión que Elías Castelnuovo representa en *Larvas* por medio de la correccional y en *Tinieblas* en los espacios laborales que representan el agobio y la desposesión. La ciudad es el correlato de ambos es una prisión a cielo abierto y un espacio profundo e intenso donde se confunde la vida y la muerte.

Buenos Aires luce como una fosa de un cementerio en el cuento “Tinieblas”, el personaje dice “Abandono el taller que es una tumba y entro en la ciudad que es un osario... A esas horas Buenos Aires está poblado por fantasmas de carne y hueso y siniestras apariciones de cuatro patas” (Castelnuovo *Tinieblas* 30). En este paso del taller al barrio del Once, donde habita el protagonista del relato, se proyecta una línea de desfiguración que afecta la trayectoria del protagonista vital del personaje. El espacio que este recorre es parte de la desposesión que afecta su subjetividad. La ciudad osario es un recipiente de

excrecencias, la vida de los laburantes es la no vida de los sujetos, la vida y la muerte mezclada bajo la explotación capitalista.

La ciudad fúnebre y sus habitantes animales son la geografía de la tensión entre los ciudadanos y las existencias urbanas superfluas. El osario, la bodega, la barraca, el orfanato, los puentes, las líneas férreas son “sitios secretos de la ciudad: aquellos que marcan las entradas y salidas de la planimetría ciudadana” (Rosa 117). Estas entradas y salidas parecen ser umbrales –como marcos de contención–, por un lado, están las vidas dignas de ser vividas y los sujetos dignos de ser nombrados, los ciudadanos; por otro lado, al traspasar ese umbral se develan los sujetos que se alojan en un interior indiferenciado, como si la ciudad fuera un animal que en sus entrañas digiere la muerte de los sujetos y califica sus vidas como existencias inestables en el umbral de la vida y de la muerte.

Estos espacios interrumpen la planimetría ciudadana, los desplazamientos uniformes por la urbe son suspendidos por agujeros y hendiduras –las líneas de trenes o los puentes, el reformatorio o el taller convertido en una tumba–, de ese modo, los habitantes de estos espacios viven en un interior no visible. Estos sitios secretos se articulan como lugares para los sujetos que no están contenidos en los marcos de referencia ciudadanos, en esos espacios proscritos se encuentran “los desclasados, los pobres que migran en las ciudades enfrentan el no lugar, fuera de la relación constitutiva de la geografía ciudadana, son personajes itinerantes con una fluidez inmediata y rapidísima, son una visión fugaz del viaje, son pasajeros nocturnos de lugares inhabitados” (Rosa 117). Este espacio denso y reticulado construido como no lugares que son una rendija y un receptáculo de la intensidad de la vida excluida promueven la fluidez de los cuerpos indiferenciados excedentes de la producción del taller, devorados por la noche, en las entrañas abiertas de la ciudad de Buenos Aires.

Estos espacios presentados por Castelnuovo tienen diferentes connotaciones. En la intemperie urbana está la línea férrea como una herida –una hendidura en el plano citadino– en el caso de los espacios cerrados, la profundidad es un umbral que transforma la identidad

de los sujetos. Estos espacios cerrados son los subsuelos y los subterráneos, por qué no agregar también la metáfora de la ciudad osario como un recipiente de la indistinción y la profundidad que tiene la tumba del trabajo. En estos espacios la constitución de los sujetos se orienta hacia una línea de desfiguración monstruosa, su marginalidad, su condición liminar y residual son las marcas de su constitución excedente. Para Castelnuovo “La idea de la basura supone un doble movimiento de destrucción y afirmación; ello implica que se pueden imaginar formas a partir de lo inútil, de lo que sobra como resto” (Rodríguez Pésico 83), los niños del reformatorio son ese resto humano, son el cuerpo sin ciudadanía arrojado al receptáculo de los innombrables, la ciudad osario es una tumba. Los laburantes como muertos en vida sometidos a la explotación capitalista articulan la inestable relación entre producción de valor y extracción de plusvalía, la contradicción entre el trabajo vivo y el capital muerto, una relación productora de residuos que se reciclan en la estética de Elías Castelnuovo.

Las línea de la estética residual se inunda del agua de la cloaca como una figura que continua las imágenes de espacios cerrados en los que se experimentan las transformaciones de las formas humanas. El agua estancada es una señal de ruptura en la superficie plana del tejido urbano, su profundidad es una oposición a la planimetría lisa de los espacios de la ciudad. El reformatorio como cloaca es el exceso estancado de la normatividad. Su función es ser una frontera interior, el espacio cloacal es intensidad y pestilencia subterránea, cuyos elementos son leídos por Elías Castelnuovo como una marca de desfiguración, una escisión de la vida sumergida en la profundidad del agua estancada.

El orfanato como cloaca y cementerio hace de sus habitantes seres liminares a la condición de humanos, sus actitudes, sus corporalidades y sus afecciones tienen la marca de ese viraje, la imagen de los niños del reformatorio es animalizada en *Larvas*, el retrato de Mandinga se desfonda como posibilidad de representar a un sujeto, más lo expone como una corporalidad abierta a una incertidumbre, Mandinga “tenía [en] sus ojos la misma dureza y la misma impenetrabilidad de la piedra. Eran, además, turbios y fijos como los de



un pescado. Por sus ojos no se podía saber nunca lo que pensaba siempre que hacía una inmersión en la penumbra del sótano de la cocina o [...] en la celda del W.C.” (Castelnuovo *Larvas* 139). Los ojos de animal, el comportamiento errático y la turbiedad de de Mandinga connota un comportamiento sumergido en el agua residual del recinto penitenciario. Mandinga, el niño descrito por el narrador, se sumerge en el subsuelo del edificio constantemente, pareciera que él pertenece a la frontera subterránea del sótano. La turbiedad de su mirada acuática revela su identidad problemática, su profundidad interior inaprensible. La descripción de la mirada de pescado del niño contraviene la claridad, sus ojos son una piedra, una superficie táctil, una resistencia a la visualidad. En esta oposición se propone un conocimiento por medio de la intensidad del tacto que implica una forma de conexión penetrante relacionada con la proximidad ineludible de los espacios interiores que exponen a los sujetos al contagio.

Las imágenes subterráneas de Elías Castelnuovo utilizan constantemente la simbología del agua, bien puede ser la lluvia o el agua estancada de la colonia penitenciaria, el agua se transforma en una presencia impregnante en la construcción de los espacios narrados, un elemento invasor silencioso que envuelve la constitución de los personajes. Las configuraciones de estos se ven despersonalizadas tal como si el agua los descentrara,

El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal (Bachelard *El agua* 15).

El vértigo del agua hace de los personajes monstruosos ficciones límites respecto de las identidades estables, la corriente del agua genera transformaciones subjetivas y corporales, enmarcadas en cuadros materiales en los que la determinación ambiental pierde su univocidad mecánica realista. Los subsuelos, la lluvia en las líneas férreas y la presencia del agua son elementos que interrumpen los flujos ciudadanos.

El magnetismo oscuro del agua, su vértigo y su tendencia al reposo –la horizontalidad, en palabras de Bachelard– genera descentramientos en los personajes hacia desviaciones y conexiones con el reposo de lo orgánico, hacia la neutralidad de los elementos y la materia. Las interacciones materiales del agua junto con la condición residual de los personajes (Rodríguez Pésico) produce la despersonalización de los actantes, su desposesión subjetiva expuesta sobre su condición de clase, en ellos despierta una inclinación fatídica, articula una copertenencia con la dimensión de lo no vivo, así las ficciones monstruosas de Elías Castelnuovo se desfigura hacia el horror, hacia la deformidad corporal por medio de la presencia de una materialidad que busca su expresión perversa por medio del realismo delirante.

Este magnetismo elemental señala una apertura y una conexión con un ambiente de oscuridad que despierta la sensualidad negra del agua y su presencia funestamente impregnante. En “Tinieblas” el protagonista del cuento recoge de la calle a su futura desdichada compañera, encerrado por una bóveda de agua, “cayó una lluvia copiosa [...] Arriba, abajo, densas nubes, compactas y heladas me obstruían el paso y el agua me cruzaba el rostro para domeñar el orgullo de mi alma” (Castelnuovo, *Tinieblas* 31). El agua de la ciudad contraviene la imagen del erotismo de las olas del mar como una pulsión desplegada, el agua oscura de la lluvia impide la posibilidad de avanzar y resalta la condición laberíntica de la ciudad. El ambiente de la novela usa estas imágenes para adentrarse en un interior denso en los que se mezcla la turbiedad del deseo erótico de los personajes, su postergación social y la inclinación al horror. El espacio de la ciudad toma múltiples dimensiones en la profundidad interior de los personajes y sus pulsiones, el encierro del agua por medio de la lluvia, con su verticalidad y su reposo, literalmente inundan el espacio urbano.

La cloaca, el cementerio y el agua estancada son imágenes de la proximidad social en los interiores urbanos, una descomposición de esa vecindad, en que el reformatorio es el epítome de esa degradación. La excrecencia de estas existencias proscritas son el interior de

la sociedad misma escurriéndose como el agua subterránea del sistema de cloacas que evacua los residuos

Las formas de visibilidad y de decibilidad construyen subjetividades que exhiben la cara oculta de la modernidad descubriendo el horror de los procesos de modernización bajo la forma de detritus que produce la ciudad. Los resultados son sujetos convertidos en cuerpos inmundos que se mueven en espacios públicos degradados de la metrópolis, sus bajos fondos, como el prostíbulo, en espacios modernos como la fábrica y el taller gráfico; en espacios institucionales o pedagógicos signados por la violencia (la cárcel, el reformatorio) (Rodríguez Pésico 44).

Estos espacios afectan la corporalidad de sus habitantes bajo la imaginación siniestra de la escritura de Elías Castelnuovo, este es un experimento con la forma de estas subjetividades. Los marginales son asimilados a la inmundicia, sus existencias liminares son una lectura del espacio urbano en su dimensión convulsiva, cuyo énfasis está en la transformación constante como la corriente del agua. Las proximidades corporales inéditas en las aglomeraciones urbanas tienen en su interior el rostro rechazado de la alteridad social otrora desterrada en los confines de la naturaleza, la ciudad inundada en sus múltiples dimensiones por los cuerpos y los afectos, expone un interior denso habitado por cuerpos indiferenciados de su condición orgánica, el agua es una bóveda que encierra, convierte a la ciudad en una cloaca alegórica de agua estancada, descompuesta y residual.

En este contexto se hace patente la producción de abyecciones realizadas por el paradigma moderno. Esta emergencia siniestra se sitúa en las superficies corporales irregulares, los pliegues de los sujetos deformes, sus características animales, sus desplazamientos erráticos. En el cuento “Tinieblas” el protagonista se adentra en la descripción de un cuerpo femenino maltrecho, sugestivo y deforme, inserto en el paisaje de la lluvia nocturna, este encuentro con una mujer sin hogar exhibe estas vidas precarias, asociadas con la animalidad, el deseo y la conjugación inestable entre la atracción y el rechazo provocados por los monstruos,

La muchacha se puso de pie y ante mi vista quedó completamente desfigurada. Era trigueña, de nariz afilada, de ojos negros y cabellos duros y desordenados. Su boca, estaba recortada con finura, un gesto de santidad le plegaba los labios y su cabellera, partida en dos bandas, le caía sobre los senos y le servía de abrigo; pero su cuerpo era horrible. Tenía una joroba que le quebraba el tronco y caminaba dando saltitos como una codorniz herida en una pata (Castelnuovo *Tinieblas* 32).

El protagonista obrero de este cuento recorriendo la ciudad entre el taller y el barrio el Once se encuentra con una mujer durmiendo cerca de un puente –llueve– ella duerme en la intemperie ovillada como un animal, su cuerpo es una masa difusa que una vez analizada el resultado pareciera condensar la atracción y el rechazo. El cuerpo y el erotismo de la mujer semidesnuda en la calle connotan una constitución ambivalente cercana al animal, no obstante, no es cualquier animal, es un animal humano desfigurado –sensual y repulsivo– su tronco está partido en una joroba y sus labios sellan un gesto de santidad que acentúa la ambivalencia de su imagen basada en lo diabólico y lo sagrado del erotismo. La sorpresa de la constitución de la muchacha provoca una fuerte atracción rechazada debido a su deformidad corporal, a la que subyace una atracción elemental indiferenciada, un magnetismo negro, una fuerza que sobrepasa al protagonista atraído por un cuerpo que invade su mirada.

Este espacio de erotismo degradado y monstruoso se construye según diversas capas en las que circulan diversos ideogramas que dialogan en una pugna de voces de la arena social, entendemos esta definición bajtiniana como lo hace Elsa Drucaroff quien expresa que

El ideograma no señala, entonces, hacia el mundo empírico en el que en definitiva ha sido creado: señala, antes que nada, hacia el anillo<sup>7</sup> en sí [el anillo lingüístico], es decir, hacía otros signos, y sólo luego -de un modo no directo y por eso tan rico-

7

“El hombre social está rodeado de fenómenos ideológicos, de objetos-signos de tipos y categorías distintas: palabras en las formas más diversas -sonoras, escritas o de otro tipo-, afirmaciones científicas, símbolos y creencias religiosas, obras de arte, etc. Eso constituye el ambiente ideológico que circunda al hombre por todos lados como un anillo compacto” (Medvedev, P. *The formal method in Literary Scholarship. A Critical introduction to sociological poetics*. Baltimore: John Hopkins University Press 1978, citado en Drucaroff *Bajtin*, 76)

señala hacia el mundo histórico en que se escribe y hacia el mundo histórico en que se lee (Drucaroff *Bajtin* 76).

De esta manera la ficción de Castelnuovo dialoga con diferentes textualidades que están en circulación en su escritura, en función del anillo de textos que la rodea, uno de estos elementos en tensión en esta estructura es la creencia del protagonista en el cristianismo, como una expresión del poder pastoral, como una conciencia ajena interiorizada que marca la guía de cada acción del personaje, este justifica su conducta en una ética incorregible proclive al prójimo, por lo tanto, el encuentro con esta mujer abandonada se inscribe en esa dinámica.

El debate respecto de lo religioso no se resuelve, se presenta como una polémica cuya tensión no pierde intensidad, sino que esta es utilizada como un contrapunto en el que lo sacro cae por la operación de un erotismo nefasto, “Yo comprendí su situación y sus deseos y me callé la boca. Por mi cabeza desfilaban en procesión, pensamientos sombríos y monstruosos, niños desnutridos, estúpidos, idiotas, seres torturados, prematuramente envejecidos” (Castelnuovo *Tinieblas* 37). Frente a las insinuaciones sexuales de su huésped el protagonista no encuentra otra cosa que la degeneración corporal, atraído por esta condición infausta y la postergación social, mezclada con el deseo, esta desfiguración es una luz negra que ilumina los recodos sombríos de la convivencia obrera.

El cuerpo y su deseo contagioso en condiciones de miseria no encarna la figura prístina de la concepción virginal; por el contrario, el hacinamiento, la precariedad y la situación residual de los cuerpos apuntan hacia una degeneración corrosiva ante la inquietud cristiana del protagonista, el deseo que lo atrae es una contradicción, un erotismo negro, una pulsión corporal macabra

Llegamos y como de costumbre nos acostamos juntos. Luisa se puso a temblar presa de convulsiones espasmódicas y me envolvió en una red de besos y abrazos. Parecía una santa enclaustrada a quien el demonio le rompía las cadenas que oprimían su oscura virginidad [...] La besé en la boca con verdadera pasión y en un momento de piedad infinita, la poseí... en mis brazos vigorosos aquel cuerpo deforme y magro se

debatía angustiosamente. Luisa exhalaba unos quejidos agudos, hirientes, lastimeros y lloraba de dolor y de alegría” (Castelnuovo *Tinieblas* 40).

La transgresión de lo religioso –con sus incidencias pastorales– producto del erotismo se vincula con la fuerza corporal que envuelve a los personajes, este motivo clásico está asociado a una pulsión sexual irrefrenable que viene del cuerpo femenino expuesto y la proximidad de los personajes, de la que el protagonista no puede rehuir.

La fuerza del erotismo negro de la condición degradada tiene una fuerza impersonal, la pasión de Luisa con el protagonista es un impulso de su deseo, su cuerpo se abre hacia él en una condición paradójica entre vocación de santidad y una pulsión demoníaca. Su ansiedad y devoción, pagan el alto costo de la pasión, porque “Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento” (Bataille *El erotismo* 24). Luisa padece la pulsión disolutiva de su deseo corporal, como si fuera más allá de su alcance como sujeto. Ella es poseída por una entrega incondicional irrefrenable a la fuerza negra alojada en su cuerpo degradado.

El erotismo tiene esa fuerza paradójica de combinar unión, disolución, vida y muerte. La pulsión de fusión erótica implica el desvanecimiento de los límites de los amantes, “Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte” (Bataille *El erotismo* 25). La potencia implícita en la fusión y vitalidad que convoca el acto sexual, se tiñe de su condición opuesta, la muerte, en la reunión entre integración y desintegración. La muerte vuelve como una opacidad que libera al cuerpo de sus formas personales, en esa apertura, el erotismo se vuelve monstruoso, disolutivo y no subjetivo. La degradación y fragilidad de Luisa son inversamente proporcionales a su fuerza sexual que rompe las contradictorias pastorales religiosas con las que el protagonista rige su comportamiento.

El erotismo como una fuerza que viene desde la opacidad corporal altera la debilidad y la vuelve fortaleza y potencia, pero desgraciadamente, con resultados inauditos

para la corporalidad derruida de la mendiga. La consecuencia del funesto contacto sexual es una degeneración enfermiza en el embarazo, ella se ve derruida ante la mirada del protagonista, “Cuando camina se dobla como si llevara un castigo de piedra en el abdomen y su piel trigüeña satinada se descompuso en una serie de motas y placas amarillentas” (Castelnuovo *Tinieblas* 45). La descripción del embarazo advierte la degradación del cuerpo, se intercambia la continuidad de la vida por el debilitamiento de la miseria y la amenaza circundante de la enfermedad. El cuerpo cede frente a su propio devenir maltrecho, la maldición cristiana respecto del alumbramiento con dolor, en este caso, rebasa su literalidad, ya que este cuerpo deviene solo dolor y enfermedad.

La vuelta de tuerca del sufrimiento tiene más fuerza en el desenlace del relato posterior al parto de la compañera del obrero. En este pasaje la maldición del cuerpo excede sus límites. En la oposición pastoral entre el cuerpo y el alma, es coherente que esta última redima y tenga una ventaja frente a la corrupción perecedera de la materia, no obstante, en el realismo delirante de Castelnuovo el cuerpo como materia carece de alma. El alumbramiento es un acontecimiento fatal y la criatura resultado de la unión excede la constitución de un cuerpo humano,

Levanté las sábanas y descubrí un fenómeno macabro. La cabeza semejaba por sus planos un perro extraño y era tan chata que se sumergía hasta hacerse imperceptible en el cráter de una joroba quebrada en tres puntos. Su cuerpo estaba revestido de pelos largos; no tenía brazos y las piernas eran dos muñones horrorosos. Volví a cubrirlo, me senté aniquilado en una silla y así me sorprendió el día. El nene bajo las sábanas se revolvía como un gusano y lanzaba unos vagidos que me helaban el corazón (Castelnuovo *Tinieblas* 45).

El desenlace del cuento es macabro. Su conclusión no carga con una afirmación disciplinante respecto de los usos del cuerpo. El texto propone un descentramiento del sujeto que se consume en la deformidad fruto de un erotismo negro, acá, “El erotismo abre a la muerte. La muerte lleva a negar la duración individual” (Bataille *El erotismo* 29). Nacimiento y final de la reproducción, muerte de la madre y muerte de quien nace, esto marca una imposibilidad de los desposeídos de establecer una vida como propiedad en los

umbrales de la oscuridad monstruosa de la pasión corporal. El fruto de este nacimiento es un cuerpo abyecto, mezcla humano animal escindida como diferencia intensa de su especie, este cuerpo es una alteridad radical.

El monstruo del nacimiento es la representación de una frontera entre el cuerpo y la carne, es una corporalidad abyecta, única e indescriptible. Este producto es una conjunción inestable entre la vida y la muerte, su visibilidad reúne la proliferación y la declinación de los sujetos, nacer y morir en un solo momento, es una paradoja de los límites y posibilidades del cuerpo de los excluidos, “el cuerpo es el lugar de unificación presupuesta de la multiplicidad excéntrica de la carne” (Espósito *Bios* 274) definición que, para nuestros efectos, demostraría todo lo contrario, la desfiguración del cuerpo nos permitiría afirmar que se presenta la excentricidad múltiple que es la carne sin cuerpo, una existencia abierta que cuestiona la marginación y las condiciones que la posibilitan.

El final del cuento no apunta hacia la denuncia de la marginalidad a la manera realista, sino que propone un cuerpo abierto –la carne– cuya deformación es una crítica al proyecto disciplinario del modo de producción industrial y la habitabilidad de la ciudad burguesa. Esta estética monstruosa apunta más allá y se endilga a un paradigma de ruptura con el vínculo entre nacimiento y nación, la filiación por parentesco que impone la patria a los hijos de su territorio<sup>8</sup> es cuestionada por esta propuesta de apertura corporal producida por un acontecimiento extraño a la reproducción de lo mismo, este nacimiento proyecta “al mundo externo lo que está dentro del vientre materno. No incorpora, sino que excorpora, exterioriza, vira hacia afuera” (Espósito *Bios* 283). Este nacimiento redobla su viraje hacia el afuera corporal incidiendo críticamente en las posibilidad de cooptación que podrían promover los dispositivos nacionales para la administración de su población, en este nacimiento ni siquiera hay un cuerpo de por medio para formar un sujeto, el producto de

---

8

“la nación define el ámbito en el cual todos los nacimientos se conectan, en una suerte de identidad parental extendida hasta los límites del Estado” (Espósito *Bios* 274)



esta unión es una carne abierta, monstruosa, sin forma que se debate entre lo humano, lo animal y la excrecencia.

El nacimiento como reproducción y como apertura de la condición del sujeto hacia la diferencia “revela el vacío, la falla, la fractura de donde surge la identidad de todo sujeto, individual o colectivo” (Espósito *Bios* 283), esta criatura monstruosa fruto de la pasión corporal de los pobres, en cambio, no se conecta con el ejercicio del reconocimiento subjetivo de la diferencia, invierte esa condición al momento de exponer un cuerpo monstruoso, aquel que se vuelve pura carne, materia indiferenciada. No hay sujeto ni cuerpo en la bestia sin brazos alumbrada al final del cuento. La criatura es un índice de una curva exponencial de la disolución de las formas del cuerpo y el sujeto en una gradiente anómala, excepcional y monstruosa.

La multiplicidad de la carne viva es una herida que se retuerce señalando la imposibilidad de sellarse en el dispositivo que propone un cuerpo/ un sujeto. La crítica social delirante que Castelnuovo por medio de su literatura expone es la diferencia pura como materia y existencia descentrada. Su ácida propuesta no hace del monstruo una individuación, sino que lo plantea como una angustia, la marginalidad en clave de horror ofrece una apertura de sentido crítico inquietante que desfonda la condición humana de los marginales.

El nacimiento, en su sentido de potencia diferenciadora y como umbral perturbante de un orden de la identidad, se reitera en la literatura argentina en distintas obras como una marca de monstruosidad e intensidad que altera la percepción de los sujetos y su corporalidad. A su representación en Elías Castelnuovo se le suma el nacimiento en el cuento “El Fiord” de Osvaldo Lamborghini (1969) que se ajusta más al sentido biopolítico de la monstruosidad hasta aquí desarrollado. También en “El Cocobacilo de Herrlin” incluido en *Tres relatos porteños* de Arturo Cancela (1922) y, por otro lado, el primer relato en esta secuencia sería la novela *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres (1885) escrita a finales

del siglo diecinueve<sup>9</sup>. Si bien no en todo los casos el nacimiento es un acontecimiento de monstruosidad, sí, es una grilla crítica que enfrenta ciertas definiciones y regulaciones sociales con aperturas corporales que proponen diversas formas de crítica. De este modo, el nacimiento como dispositivo literario está inscrito en una serie de cuestionamientos e interrogantes respecto del cuerpo y sus usos en los umbrales de la monstruosidad.

---

9

Rodríguez, Fermín. “Sin rumbo: perdidos en el desierto del mercado”. *Revista filología XLV*. Buenos Aires, 2013.

## Pulsión escópica y monstruos

“La urgencia por sentirse parte de lo mismo no se satisface nunca del todo, precisamente porque estamos ante una construcción imaginaria que viste apenas por un instante el terror esencial a la diferencia, siempre acechando; entonces el movimiento se repite y se repite como una pesadilla”

“Pensar desde la diferencia es pensar desde la multiplicidad”

*Otro logos. Signos discurso y política.*

Elsa Drucaroff

Ante esta posición visual de un cuerpo como carne animal no reconocida como sujeto la monstruosidad propone problemas a la capacidad de ver e identificar a los sujetos según las formas que proyectan. La obsesión que persigue la constitución deforme de los personajes de esta narrativa, tiene como horizonte de liberación la oclusión de la capacidad de reconocer. En esta acción –en el cierre de lo reconocible– se centra la intensidad de la diferencia del monstruo, como si su imagen encontrara una figuración sin figura, una forma de mostrar que disputa terreno a la capacidad de ver, señalar, indicar y categorizar.

Diversas aristas cruzan la cartografía que articula la mirada. Su microfísica en la construcción del *self* en el psicoanálisis, la pulsión acromegálica del panoptismo hasta su desarticulación reticular propuesta por Gilles Deleuze en la postdata a las sociedades de control. Estos son matices de las formas de captura de la mirada en su mediación entre el poder y el sujeto. Materia prima de la tragedia, la visión, la monstruosidad y la ceguera, son puntales de la catástrofe de Edipo, su argumento se teje entre la pulsión por ver y conquistar, hasta su renuncia, su ceguera. Los problemas y dilemas de lo visible son de

larga data en el campo literario. Las diatribas de los monstruos se mezclaran con disputas en el terreno de la visión y las problemáticas que se desprenden entre la identificación de un cuerpo, un individuo, un sujeto y una especie “Lo ideal es subsumir el grupo en la autoridad de lo Mismo o de lo Uno: mismidad de cada quien para formar un solo todo social, unidad de la regla, que reúne sociablemente a cada con todos” (Didi-Huberman *Pueblos* 62), el monstruo es el disenso en la mismidad, el coágulo inasimilable como cuerpo extraño cuya ontología mezclada y apariencia escindida debe ser excluida para perpetuar la identidad de lo mismo ante el cuerpo de lo otro.

Cegueras, espejos, luces, focos, las formas de la vista, en palabra de Irigaray, están dispuestas en la articulación del homodominio de la economía de la representación al que Elsa Drucaroff presenta como una matriz que “no tiene posibilidad de representar lo hétero” (Drucaroff *Otro logos*). La función de la alteridad es su ausencia, el agujero, la negrura, la demostración del ser en falta y su repulsión pesadillesca. Los problemas de la diferencia y de los cuerpos deformes cargan una intensidad negativa en la imagen que proyectan los cuerpos maltrechos, como ocurre en el caso del nacimiento en el relato de *Larvas*. En ese sentido, nos preguntamos, qué relación hay entre la monstruosidad, la visión, la ceguera y su difusión construidas en series micropolíticas en las literaturas del Cono Sur, ¿cuáles son las disputas que se presentan en este campo a la capacidad de ver? Nuestro propósito es componer una serie iluminada con la luz ciega del sol negro de la monstruosidad.

Para Irigaray y Drucaroff la ausencia en el discurso del homodominio es el lugar femenino por excelencia, en esa diferencia se inscriben todos los seres en falta: los niños, los viejos, los empobrecidos y los marcados por la exclusión étnica. En ese *continuum*, la naturaleza es el polo no marcado en su relación con la cultura —la portadora de luz—, de ahí los desbordes de la racionalidad instrumental por perseguir la ambivalencia, como lo establecen Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica del Iluminismo*, “La sociedad burguesa se haya dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a

grandezas abstractas. Todo lo que no se agota en números, en definitiva en el uno, se convierte para la Ilustración en apariencia” (Adorno *Dialéctica* 63), cada átomo debe ser idéntico a su homólogo, esta homologación es un de las estrategias de la racionalidad y sus mecanismos de captura que marcan un arco entre los individuos y el todo, el rigor de la identidad encuentra en su repetición su continuidad hacia totalidad y su reducción a la abstracción.

Si en un plano epistemológico los paradigmas siguen las cláusulas de lo homogéneo, en la política y las formas de gobierno el poder pastoral y la razón de Estado contribuyen a aquella concepción cerrada de la totalidad para movilizar al individuo en su cartografía de poder en función de la racionalidad política. Ante esto, la monstruosidad y la tiniebla son una disputa a la individuación, una propuesta de complejidad en el reconocimiento y una apertura de la totalidad que se cierra sobre el sujeto. La deformidad no contenida por el paradigma del homodominio acusa su domicilio en el imperio de las tinieblas frente a las máquinas de captura articuladas. Así estas narraciones proponen una resistencia al aparato de captura que constituye “un espacio general de comparación y un centro móvil de apropiación” (Deleuze *Mil* 451), los monstruos únicos por excelencia, especímenes sin especie, son reacios a entrar en una categoría porque son una singularidad viviente.

La paranoia de lo óptico es contrarrestada por el régimen de lo háptico de la ceguera. En las tinieblas del mundo de los ciegos, tal como el título de los cuentos de Elías Castelnuovo, se trama la visión borrosa de los monstruos. Ellos resisten y/o contaminan los métodos escópicos de captura representados en los relatos de la deformidad en la literatura del Cono Sur. La repulsión, mirada y monstruosidad se mezclan de manera confusa. El imperio de las tinieblas, de lo sombrío, del subterráneo y el agua negra, está en *Larvas* de Elías Castelnuovo, el contacto repelente con los inquisidores hace que Mandinga consume su venganza con unos de los huérfanos del hospicio. El cura del orfanato se descarga: “¡Vos le sacaste los ojos! ¡Se los sacaste y te los comiste! ¡Vas a ir al infierno!” (Castelnuovo *Larvas* 158). El pequeño niño muerto carente de ojos ante la mirada atónita de Mandinga,

el cura vociferante exigiendo la auto confesión y el reconocimiento del crimen proponen un problema donde la angustia de la visión, de la verdad y la confesión no logran un resultado para esclarecer la situación.

Mandinga con su mirada de pez, su mirada fría y su apariencia retorcida, el padre Lucas lo instiga a reconocer esa culpa, pero el niño es indiferente. Su adicción a los espacios sombríos del reformatorio imprimieron la sombra de una larga noche en su comportamiento. La ceguera del pequeño muerto se desdobra en la ceguera del poder que, ante la negativa de la confesión, trata de extraer la verdad del cuerpo del muchacho por medio de la tortura. Mandinga no entrega nada, salvo una mirada retorcida que causa una impresión satánica en el sacerdote. El crimen no logra su confesión, el huérfano no expone en palabras su verdad, aunque su cuerpo deformado y lacerado expone la compulsión del poder pastoral por el reconocimiento, por la identidad y la sujeción.

La relación de la confesión del crimen y el pecado son la expresión de la culpabilidad y la unidad del sujeto. En el acto del reconocimiento nace el individuo y en sus palabras surge la verdad. Este mecanismo busca la confesión del crimen para poder identificar al sujeto como criminal que, sobre su propio silencio, fue tratado como un mero cuerpo víctima de la tortura. Los funcionarios estatales, los profesores y el cura, en este último pasaje, se muestran como los encargadas de aplicar, como una fibra capilar, los mecanismos del poder. El cura busca obsesionado la confesión del muchacho, mientras el profesor de *Larvas*, a pesar de su renuncia, examina en su posición de autoridad los recodos del comportamiento torcido de los infantes que asisten a la colonia penitenciaria.

La transformación y los límites de la especie. “Juan Darién” (1920) de Horacio Quiroga

“Quien prácticamente no es humano [y] vive en la selva [...] es un salvaje”  
 (del latín “silva” proviene el italiano “selvaggio”, del francés “sauvage”, el español “salvaje”, el inglés “savage”)

Roberto Fernández Retamar

*Todo Caliban*

Los vectores del cuerpo animal en esta ficción de Horacio Quiroga devienen humanos activan los flujos de la transformación y el traspaso de una especie a otra. Esto activa la reacción de las pedagogías del disciplinamiento y las retóricas del poder ante lo cual se rompe el espacio de estas filiaciones antes la declaración de un estado de guerra y la persecución del enemigo interno. Las estrategias de identificación y los mecanismos de captura de la filiación humano animal, tiene distintos niveles en esta narración. En un nivel, se despliega una pulsión escópica que desencadena la retórica de la persecución de la diferencia para consumir los efectos de las ficciones de la especie (Giorgi 2012). Por otra parte, el animal ingresa en la sociedad del hombre atravesado por los discursos de captura del otro humano animalizado de la retórica decimonónica cuya clave literaria funciona como un depósito de claves de identificación (González Echevarría 2011) y, por último, la alteridad animal dentro del cuerpo social –con su presencia extraña– activa el dispositivo del enemigo interno, vuelto animal político que desencadena los mecanismos persecutorios del soberano (Torrano 2013). El animal escindido de su manada y fuera de su entorno natural amenaza hacer de la especie humana su presa y con esta violencia amenaza el fundamento inmunitario de la vida en sociedad.

En este relato el protagonista es un pequeño niño/tigre que cobra forma humana al ser adoptado por una mujer en un pueblo cercano a la selva. La presencia de la

metamorfosis en los bordes de la civilización capitalista inducen los deslindes de la especie y traspasan la barrera de las identidades fijas, estas lecciones de lectura se encuentran “en la modernidad latinoamericana, [en la que] el relato de metamorfosis inscribe y forja un ambiente, una zona de frontera, que no es otra que la del capitalismo que avanza sobre sus bordes ‘premodernos’, silvestres y rurales” (Anderman 2). En aquel ambiente de metamorfosis se inscribe el cuento de “Juan Darién”, como una lección de lectura y educación sobre la vecindad y la frontera,

Aquí se cuenta la historia de un tigre que se crió y educó entre los hombres, y que se llamaba Juan Darién. Asistió cuatro años a la escuela vestido de pantalón y camisa, y dio sus lecciones correctamente, aunque era un tigre de las selvas; pero esto se debe a que su figura era de hombre, conforme se narra en las siguientes líneas (Quiroga *Cuentos* 247).

La mujer viuda y afectada por la pérdida de un hijo encuentra a un tigre huérfano cerca de su hogar, lo adopta, le entrega su cariño, lo amamanta y arrulla en su seno. El niño y la mujer viven juntos en el aislamiento selvático de su pueblo, aunque sentían la amenaza de ser rechazados por su el vínculo humano/animal que los unía, “si se llegaba a saber en el pueblo que ella amamantaba a un ser salvaje, matarían con seguridad a la pequeña fiera” (Quiroga *Cuentos* 248). En los bordes porosos de la selva la adopción toma un giro transformador cuando la mujer siente la presencia de un hombre que se acerca a su casa, sobrecogida, quiere esconder a su hijo tigre. Ella sale de su casa para evitar al hombre y se encuentra con una serpiente. Esta le concede el deseo de transfigurar al felino en un pequeño niño “Desde este momento tu hijo tiene forma humana; nunca lo reconocerán. Forma su corazón, enséñale a ser bueno como tú, y él no sabrá jamás que no es hombre” (Quiroga *Cuentos* 248). La única manera de romper el encantamiento de la serpiente era que una madre “entre los hombres lo acuse” (Quiroga *Cuentos* 249), de esta manera esta transformación humano/ animal se cortaría y el régimen fronterizo de filiaciones y solidaridades quedaría roto irremediabilmente.



En primer lugar, la diferencia de Juan Darién es percibida por un funcionario del Estado que se presenta en su escuela para realizar una inspección de rutina sobre el funcionamiento de esta institución asentada en el entorno selvático. Posteriormente a su visita, el inspector concluye que según el examen de la apariencia del muchacho este no pertenecía a la especie humana, ante esto, manifiesta sus sospechas

“El inspector observó al alumno un largo rato, y habló enseguida en voz baja con el maestro.

—¿Quién es ese muchacho? —le preguntó—. ¿De dónde ha salido?” (Quiroga *Cuentos* 250).

El funcionario estatal ausculta la identidad corporal de Juan Darién. El espacio pedagógico es nuevamente la dimensión arielista contaminada por las alteridades en la que se despliega la pastoral pedagógica como una de las peores versiones de los dispositivo del poder. En el juicio de la mirada estalla la sospecha, “Es extraño, muy extraño... —murmuró el inspector, observando el pelo áspero y el reflejo verdoso que tenían los ojos de Juan Darién” (Quiroga *Cuentos* 250). Ante los ojos policiales del inspector el reflejo verde animalizado de la mirada de Juan Darién no puede escapar, la sospecha, como correlato de la diferencia, no puede terminar hasta que del cuerpo del niño emerja el cuerpo del animal.

El vicario de la misión estatal en la selva está destinado a identificar las anomalías al interior de un sistema intolerante ante la diferencia, esta acción de inspección se condice con la función pastoral del poder, debido a que esta es “una benevolencia individualizada, ya que el pastor vela para que todas sus ovejas, sin excepción” (Foucault *Los hombres infames* 120). La finalidad de la escolarización es multiplicar, repetir y expurgar. El fin del poder pastoral es proteger al rebaño de un depredador. Ante la menor duda respecto de la identidad de un individuo, no es necesario dudar, por lo que las sospechas del funcionario sobre la identidad de Juan Darién son suficientes para condenarlo a ser víctima de la violencia soberana, el inspector asevera que el niño “Es una fiera del bosque, posiblemente

un tigre” [por lo tanto] Debemos matarlo, porque si no, él, tarde o temprano, nos matará a todos. Hasta ahora su maldad de fiera no ha despertado; pero explotará un día u otro, y entonces nos devorará a todos” (Quiroga *Cuentos* 252). La sospecha se transforma en una obligación de expulsar al niño por su condición anómala de fiera, por estar ligado al mundo de lo salvaje, lo que de manera impostergable lo llevaría a oponerse a los mandatos inmunitarios de la convivencia humana. La suspicacia del funcionario gubernamental lo llevan a orquestar un plan para hacer consciente al pueblo completo que el sujeto diferente debe ser expulsado de la comunidad.

Una vez despertada la sospecha se desencadena una persecución feroz, el mandato de la uniformidad se materializa en la definición de quién debe ser incluido dentro del cuerpo social y sus instituciones y quiénes deben ser rechazados y perseguidos para no ingresar ni circular dentro de la sociedad, aunque cabe una salvedad antes del exterminio,

La dificultad está en que no podemos hacerlo mientras tenga forma humana, porque no podremos probar ante todos que es un tigre. Parece un hombre, y con los hombres hay que proceder con cuidado. Yo sé que en la ciudad hay un domador de fieras. Llamémoslo, y él hallará modo de que Juan Darién vuelva a su cuerpo de tigre (Quiroga *Cuentos* 252).

A pesar de su apariencia, el niño se vuelve un problema y una anomalía, su filiación con la naturaleza debe ser erradicada, ya que esta contiene una “alteridad de la lógica”, es una alteridad de las filiaciones, es un cuerpo extraño que no es idéntico a sí mismo en un espacio en que las transformaciones corporales no son toleradas y el contagio de la naturaleza debe ser proscrito. Sin embargo, debe perder su forma humana y recuperar su forma animal.

Esa discordancia corporal basada en la sospecha cae en Juan Darién. La duda se termina cuando el domador azota al niño en la plaza pública. Este suplicio hace que salgan las rayas de su cuerpo prisionero. Enjaulado, la aplicación del castigo corporal hace que su naturaleza mute y la masa vociferante consiga sus perversos objetivos:

¡Yo soy hombre! -tuvo aún tiempo de clamar la infeliz criatura. Y tras un nuevo surco de fuego, se pudo ver que su cuerpo se sacudía convulsivamente; que sus gemidos adquirirían un timbre profundo y ronco; y que su cuerpo cambiaba poco a poco de forma. Y la muchedumbre, con un grito salvaje de triunfo, pudo ver surgir por fin, bajo la piel del hombre, las rayas negras, paralelas y fatales del tigre (Quiroga *Cuentos* 255).

Juan Darién es un tigre. La fiera y la naturaleza, en tanto “otros”, deben ser perseguidos como alteridad para constituir una identidad en aquellos sujetos que sí están dispuestos a ser asimilados por el saber. La escuela, el pueblo y el inspector, todos ellos funcionan como mecanismos de promoción de la identidad a fuerza de excluir la posición de Juan Darién como su diferencia, la alianza inclusiva de la masa se basa en esta exclusión, debido a que “El animal funcionó como el otro constitutivo e “inmediato” del humanismo moderno: toda distinción jerárquica entre clase, razas, géneros, sexualidad, etc; todo antagonismo social o político; toda cesura biopolítica entre cuerpos, pasa, casi sistemáticamente, por el animal” (Giorgi *Ficción* 4), la animalización forzada por medio de la tortura de Juan Darién instala el discurso de la especie y de la alteridad animal, como una fragua de las diferencias de la cultura frente a lo natural e inmediato. La necesidad de la mediación estatal del pacto, la objetivación, exhibe la violencia que se concreta en una ritualidad ejercida en la plaza pública. La visualidad morbosa ejercida y coordinada por la masa enfebrecida.

Por otra parte, el ejercicio de la narración de definición de identidades y diferencias se une al tronco de las novelas latinoamericanas que auscultan su panorama cultural para explicar la raíz de la identidad de sus conflictos, esta tipo de narrativa “se ocupará obsesivamente de ese Otro Interno que puede ser el origen de todo, es decir, el origen violento de la diferencia que distingue América Latina y, en consecuencia, la hace original” (González Echevarría *Mito* 148). En ese gesto de archivo de la violencia Juan Darién es un documento de las operaciones del saber y el poder entretrojados para identificar la diferencia específica construida como una urdimbre de mediaciones ejercidas sobre lo visible. El orden del discurso captura las filiaciones y las solidaridades contaminantes y establece su

mediación sobre la experiencia, como lo señala el relato, “Los chicos y muchos hombres no cuentan lo que ven, sino lo que han leído sobre lo mismo que acaban de ver” (Quiroga *Cuentos* 251). De esta manera, la alteridad animal tiene un contenido definido anteriormente por los diagramas del saber que construyen su diferencia. El inspector sabe de antemano, según la lectura de los libros qué se debe hacer con una fiera, la comunidad sabe en función del saber letrado cómo comportarse ante aquellos que han establecido alianzas filiales y corporales con los seres de la jungla de los cuales el pueblo, en función del saber y la cultura, se debe diferenciar en pos de vencer la inmanencia de su corporalidad y la trascendencia de la letra, el Estado y la sociedad.

El animal violento es un animal metafórico cargado por una violencia social interna. Los habitantes del pueblo lo están persiguiendo en el orden de esa metáfora en oposición a un orden metonímico<sup>10</sup> de las proximidades, las aperturas y el amor por las contaminaciones. Esa posición injustamente excluyente prioriza “La función sustitutiva del lenguaje, en cuanto opera sobre la directriz metafórica, no tiene límites en sí misma: las palabras en lugar de las cosas, el significado figurado en lugar del literal, el universal en lugar del particular, en una progresión abismal” (Muraro 7). De esta manera, la filiación monstruosa frente a los mecanismos de producción de sentido metafóricos termina excluida. Pero ¿Cuál es esa metáfora que está operando? La creación del Otro interno con la metáfora del tigre es el tropo utilizado por José Faustino Sarmiento para designar a Facundo Quiroga, en esa línea de asociaciones verticales y sustituciones de un signo por otro, se inicia una animadversión felina connotado por aspectos políticos y culturales. Esta

---

10

En palabras de Muraro la oposición entre metáfora y metonimia opera del siguiente modo: Jakobson ve en estas dos figuras retóricas "la expresión más sintética" de las dos directrices sobre las cuales se desarrolla el proceso de la significación. En una, el efecto de sentido deriva de las referencias ideales; en la otra, la metonímica, de las combinaciones dadas, experimentables, practicables. En la primera, la elaboración simbólica pasa por definir las cosas, duplicar el mundo en una representación; en la segunda, las cosas son significadas a través de lo que las acompaña en las secuencias naturales o en el uso humano. (Muraro 4-5)

pastoral sarmientina se vale de esta relación para polarizar los polos extremos repelentes de civilización y barbarie.

La ficción felina del tigre se asimila a una existencia exterior de un animal exótico y oriental, depositario de la violencia telúrica, preso del hambre y el instinto —en su versión más terrible— víctima de un persistente apetito de carne humana, *el tigre cebado*, “—¡Es un tigre! ¡Juan Darién nos va a devorar! ¡Muera Juan Darién!” (Quiroga *Cuentos* 253). El animal sediento de sangre devorador de hombres al acecho del fundamento inmunitario de las nuevas naciones erigido como una ficción exotizante productora de alteridades. La metáfora del tigre se sirve de ese conocimiento fijado por el archivo de la metrópolis, herencia de los saberes de los viajeros del siglo diecinueve que auscultaba la naturaleza americana en función de su acervo científico,

El tigre [...] entra en la “extraña escena” bajo el estandarte de una designación errónea. Obviamente, no se trata de un tigre, sino de una especie de jaguar; “tigre” es, como tantas otras, una de las aproximaciones usadas por los europeos para designar un fenómeno natural americano que no encajaba del todo en sus categorías [...] Una vez que ha probado a un humano, el tigre adquiere predilección especial por estos, una predilección basada en un conocimiento extraordinariamente íntimo, secreto y prohibido de lo humano. “Cebado” significa tener un conocimiento previo que incita al deseo, tener o haber saboreado ya un bocado de lo que se desea (González Echevarría *Mito* 178).

Para el contexto sarmientino que interpreta Roberto González Echevarría, el tigre cebado era, por antonomasia, el gaucho salvaje armado del puñal y el látigo, el emblema de la barbarie. Con esto no quiero expresar que Juan Darién sea la representación de un gaucho, sino que su filiación con la animalidad lo fuerza a estar asociado a una alteridad despiadada y contaminante, peligrosa, una disrupción de la vinculación social como código de estabilización establecida por el ejercicio del poder soberano.

La connotación devoradora de hombres del tigre se alimenta de la ficción caníbal de la alteridad, la violación de los tabúes alimenticios —como una lectura de las normas de filiación— regulan el interior y el exterior de la sociedad, por lo tanto, su ruptura implica la

disolución del vínculo social, en el tigre existe un núcleo de existencia criminal asociado a la deglución de los vínculos políticos como lo describe Foucault en *Los anormales*, la amenaza es un príncipe incestuoso o un pueblo caníbal. El tigre encarna su posición criminal, solitario, sigiloso y al acecho, como un cuerpo singular, cuya constitución pone en riesgo a la masa.

En el orden vertical de las metáforas funciona el tigre como un tropo de la violencia política, criminalidad y barbarie. La violencia interna es contenida y depositada en el enemigo que amenaza la estabilidad social. La violencia en este caso es el tigre, lo que es el lobo a la filosofía política hobbesiana. La ficción del animal dentro de la sociedad y su amenaza potencial, de ahí el peligro de preservar a Juan Darién dentro de la aldea como habitante y estudiante. Su amenaza tiene tres niveles. El primero de ellos es la amenaza de la bestialidad que se aloja al interior de la constitución sospechosa del niño tigre. Esta provocación diluye los márgenes de la humanidad, contamina las filiaciones del pacto social y traspasa la barrera que escinde naturaleza y cultura. Presenta una zona gris de indistinción de los límites del humano y la bestia, una instancia que se precipita hacia a un devenir animal. En segundo lugar, el otro interior representa la violencia original, es el espécimen que a fuerza de su exclusión posibilita la constitución de un vínculo social y, por último y en tercer lugar. Esa inscripción ambigua interior-exterior clasifica al hombre-bestia como el enemigo interno, su exclusión preserva el orden y la estabilidad.

La indistinción ambigua del vínculo con el niño-felino es un paralelo de las reglas de filiación de la antropología estructural que han sido puestas en juego debido al vínculo social materno-felino donde la relación cosmopolítica va más allá del parentesco en la crisis de la distinción interior-exterior paralela de la relación naturaleza-cultura. En esa reunión de parentesco se usa un cuerpo más allá de una especie, debuta una relación entre las especies, una relación de afinidad entre cuerpos asimétricos, una nueva definición de vínculos que ocurre en una nueva alianza basada en

otra comprensión de lo que es un cuerpo, lo que puede y, sobre todo, de lo que pasa entre cuerpos: de lo que se inventa entre ellos, el lazo común que surge en la inmanencia de su relación, el espacio común que se crea en los agenciamientos entre cuerpos, esa cosmopolítica de la que habla Viveiros de Castro en la que lo social no se reduce nunca del todo a lo exclusivamente humano, sino que se abre a la heterogeneidad de lo viviente (Giorgi *Formas* 42).

Por ende, la exclusión animal de lo humano se invierte y se transforma en una posibilidad de sostener un vínculo que reorienta las perspectivas de lo político y la resistencia. Hombre animal –en este caso una mujer madre y un felino– se unen en su dimensión corporal que destituye las formas fijas de administración del *bios* en la *polis*, ejecutado por las exclusiones biopolíticas en que el recorte de lo viviente humano deja en el trasfondo la vida animal sin forma, la *zoé*. Los vínculos de la cosmopolítica funcionan como una inversión de la administración de lo vivo, oponiendo su capacidad de resistencia y transformando las exclusiones de fondo y figura, en la que lo animal y natural son lo dado, mientras lo humano y cultural son la figura, mediada por el lenguaje y por la política.

En la alianza de los cuerpos se configuran nuevas formas de un *bios*, en un más allá de la política de las alianzas, así, estas operaciones despiertan inquietudes respecto de las operaciones antropológicas de la escisión de la bestia y el hombre. El riesgo de la bestialización al interior de la sociedad son sintetizadas por Andrea Torrano (2013) en su artículo “El monstruo en la política: defender la sociedad del hombre-lobo”, en este trabajo ella sistematiza estas inquietudes respecto de las operaciones antropológicas de la escisión de la bestia y el hombre y el riesgo de la bestialización al interior de la sociedad. El tropo del hombre lobo –el hombre bestia–, el hombre-tigre en la clave del Cono Sur, es leído como aquella zona gris que amenaza los fundamentos del poder soberano en sus resguardos inmunitarios. Su constitución monstruosa lo sitúa en una posición disruptiva respecto del imperio de la ley.

La primera clave de antropologización de esta estrategia se cifra en la exclusión de la bestia del hombre que “denominamos devenir-hombre-del-lobo, la bestia que habita el

hombre es puesta al margen; para de este modo presentar al hombre a distancia de la bestialidad. Pero esta operación de exclusión más que mostrar la diferencia, señala la relación entre lo humano y lo monstruoso” (Torrano *El monstruo* 432). La monstruosidad de ese camino es la reversibilidad de su trayectoria, su tránsito y la transformación que implica. Esta lectura incide en una reformulación de la ontología humana no como una ficción estable respecto del género, más se trata de “un híbrido, un monstruo, que representa el umbral entre naturaleza y Estado, *physis* y *nomos*, una zona de indiferencia y tránsito entre la bestia y el hombre” (Torrano *El monstruo* 438). Esa trayectoria es el recorrido de Juan Darién propiciado por su madre y la serpiente. La filiación de la relación materna connotada por el contacto y la proximidad de una relación de amor establecida por un vínculo metonímico, intenso y próximo, “el tigrecito, al sentir el calor del pecho, buscó postura cómoda, runroneó tranquilo y se durmió con la garganta adherida al seno maternal” (Quiroga *Cuentos* 248). En el origen de esta relación está presente la reversibilidad de su destino, puesto que la impugnación de ese vínculo por medio de la protesta de otra madre restaura el orden de las identidades. Juan Darién puede ser un niño siempre mientras otra madre no impugne su inclusión al interior del pueblo. La aldea es el umbral entre naturaleza y el Estado, en la propuesta de “Juan Darién” esta es una zona de contacto resguardada por una relación de convivencia no estatal de proximidad intensa y corporal.

Esta transformación y las alianzas asimétricas, destraban las filiaciones vía documento de identidad en que los miembros del colectivo deben ser totalizados bajo un rasgo que se repite y se reitera para formar una especie o una comunidad. El monstruo, redefine las formas de la vinculación en la creación de colectivos no esenciales, alianzas no idénticas que redefinen la forma clásica de concebir la ontología sobre la base de una sustancia libre de contaminación y contacto, por el contrario, la propuesta de la filiación humano-animal

Trata [de] una ontología relacional. Esto significa que los entes no tienen una existencia separada, éstos se van constituyendo en sus múltiples interacciones. Por



lo cual esta ontología es socio-histórica en el sentido que todas las entidades son lo que son con relación a otras entidades – tanto humanas como no humanas- y es esta relación la que los constituye (Torrano *Ontologías* 3).

De esta manera, la transformación tigre-niño fruto de la filiación materna implica una forma nueva de vinculación humano-animal como un tránsito posible hacia una ontología basada en la monstruosidad. Esta relación de riesgo desestabiliza el régimen de las identidades, la exclusión entre naturaleza y Estado, y enfrenta la oposición entre humano y animal, mas también viola el conjunto de leyes sociales, culturales e históricas que rigen estas interacciones.

Por el contrario, el funcionamiento del Estado y la soberanía están basados en una estrategia que limita los flujos, contactos y transformaciones ontológicas. La bestialización del hombre que hace de su género su propia presa, el *homo homini lupus*, el hombre bestia que se va alimentar de los adherentes del pacto social –como Juan Darién que, en la visión de la gente de la aldea, va a devorar a su pueblo–, es una víctima de una exclusión compleja, el dispositivo que lo encierra lo convierte en un elemento que está dentro en tanto ha sido excluido y puesto afuera “el hombre-lobo permite comprender la formación de la ciudad de los hombres a partir de la exclusión-inclusiva del lobo. El hombre-lobo no es una figura de pura exclusión, sino de una inclusión a partir de la exclusión” (Torrano *El monstruo* 438), esta interesante noción de bisagra biopolítica pone en acción la lógica del poder soberano y el enemigo interno, como una dualidad necesaria para activar las lógicas de persecución y ejercicio de la soberanía, debido a que esta última funciona internamente como un dispositivo activado por aquella exclusión, la presencia del hombre-bestia, el devenir animal de los hombres es la amenaza y el ejercicio del poder es el resguardo frente a aquella provocación. La exclusión de la dimensión no humana, la dimensión del cuerpo y el animal del hombre permite la ejecución interna de mecanismos que resguardan esa disposición excluyente.

La animalidad en el corazón de lo humano es una amenaza constitutiva, el devenir bestia está prescrito como resguardo del pacto inmunitario “El hombre-lobo no se encuentra más en los márgenes de la comunidad de los hombres, sino que está en el interior, habita la ciudad. Como veremos, el hombre que deviene lobo no es otro que el enemigo interno, quien puede afectar el orden social” (Torrano *El monstruo* 433). El cierre del devenir, la construcción de la amenaza y el ejercicio del poder como resguardo ante la contaminación e inestabilidad ontológica son las oposiciones y enfrentamientos del devenir de Juan Darién como enemigo interno. En la lógica discursiva su alteridad felina es un otro interno incluido para su exclusión en el pueblo de la selva.

El hombre tigre es una amenaza de la lógica soberana, el peligro ante a su instinto de devoración de la sociedad despliega los dispositivos que lo convierten en un enemigo interno, “que se encuentra en el interior de la sociedad” (Torrano *El monstruo* 440), un enemigo público que despliega el estado de excepción. Su vida desnuda –su vida animal–, su cuerpo de tigre, es un cuerpo de prisionero, torturado y flagelado ante el ejercicio del poder que urge por inscribir en su cuerpo nuevamente las rayas de su diferencia “¡Es un tigre! ¡No queremos saber nada con tigres! ¡Quítele su figura de hombre y lo mataremos!” (Quiroga *Cuentos* 253). La mixtura de especies de Juan Darién, animal-humano, confunde la aplicabilidad de la sentencia de muerte, su constitución viola el ejercicio normativo de los seres que habitan el pueblo. Se necesita que sea un tigre y una vez que lo sea será asesinado, no por la imposibilidad de matar un humano, sino por la facilidad de sacrificar a un animal.

Su proximidad amenazante y la filiación corporal intensa de su contacto materno viola el ejercicio de la soberanía estatal, el inspector fiscal urge por su muerte, los habitantes del pueblo lo secundan en sus intenciones mortíferas, ya que en tanto monstruo Juan Darién hace peligrar el ejercicio de la ley, proscribire la ley porque

su existencia misma y su forma, no sólo es la violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza–. Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es

un dominio al que puede calificarse de jurídico-biológico. Por otra parte, el monstruo aparece en este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de derrumbe de la ley (Foucault *Los anormales* 61).

La máquina antropológica y epistemológica se despliega en esta persecución debido a que se ha puesto en entredicho la ontología estática de lo humano por medio de una filiación realizada por medio de una corporalidad transformadora como una versión biopolítica afirmativa, así “El monstruo es la posibilidad de la metamorfosis, de la transformación, es la potencia de la vida en toda su virtualidad” (Torrano *Ontologías* 5). La filiación materna de Juan Darién funciona como una relación corporal intensa humano-animal, este pacto pone en crisis la ley del Estado y la ley de las especies, puesto que afirma una relación disconforme con su ley; a su vez también, se derrumba la ley estática de la exterioridad natural en el pacto de los cuerpos unidos en el seno materno. La crisis antropológica se funda en la proliferación de sujetos por medio de filiaciones imprevistas entre humanos y animales,

Lo animal, más que una figuración estable que se opondría a lo humano, ilumina una materialidad corporal, y un campo de intensidades y fuerzas que no se terminan de codificar o de capturar bajo el signo de un yo, de un sujeto, de una conciencia individual: eso que en los individuos y entre los individuos escapa al régimen del yo y de lo propio (Giorgi *Ficción* 6).

Un pacto entre dos cuerpos asimétricos que encuentran en su relación una apertura hacia la formación de una comunidad incierta establecida en la adopción, el reconocimiento y la vinculación, entre la mujer del cuento y el tigre vuelto niño, Juan Darién. La relación filial se bastaba a sí misma y se basaba, para la mujer, en el “amor entrañable de su hijo, amor que ella devolvía con todo su corazón” (Quiroga *Cuentos* 249). La cordial relación de amor establecida entre ambos violaba el pacto hetero-normativo de la familia patriarcal, rompe el tabú de la filiación, quebraba la asimetría entre humanos y animales y se perpetuaba en la intensidad de la transformación corporal establecida por el amor y el contacto de sus

cuerpos vinculados después de su primer abrazo cuando el tigre encuentra el cariño y el cuidado en el seno maternal.

Las consecuencias de esta alianza van más allá. La separación entre sujeto y objeto es un ejercicio primordial para establecer las relaciones de dominio en la objetivación de la naturaleza por parte de la lógica capitalista. En el caso de la transformación de Juan Darién esa escisión no es clara, porque existe un contacto que desdibuja la frontera entre la naturaleza y la cultura que inaugura un devenir que presenta una disputa al ejercicio de la dominación y se presenta como bloqueo al avance del capitalismo y el Estado que se basa en la separación entre naturaleza y cultura como un soporte de la relación entre el sujeto que provoca a la naturaleza como un objeto. La naturaleza como la “continuidad de lo viviente es el gran obstáculo con que se encuentra el avance capitalista, y contra la que vuelca su discurso de la especie en función de poder introducir un quiebre, una distancia, entre sociedad y naturaleza” (Andermann 6), la proximidad se abre hacia una ontología relacional, esta propone una vinculación más que una distancia, una proximidad intensa del cuerpo que genera un devenir humano-animal. Esta transformación afecta los mecanismos de definición de la especie y su pertenencia a un registro cerrado.

El ejercicio de imponer categorías se satura ante la imposibilidad de no poder clasificar e identificar una relación establecida entre la indistinción de lo social y lo natural, ante esto, la máquina estatal irrumpe con violencia para marcar con el látigo y el fuego las rayas de tigre en el cuerpo prisionero de Juan Darién. La prisión y el requisito de identidad del poder estatal son una inmovilidad desafiada desde el lugar de enunciación de la narración como una metamorfosis situada en “un corpus [de] la literatura latinoamericana moderna, caracterizado no solo por lo que narra (el desborde de la especie) sino también por cómo esa narración atraviesa y transgrede los géneros” (Andermann 2). La narración de la transformación para Jens Andermann carga con una multiplicidad discursiva que, tanto para su ingreso literario al orden de los géneros, como para su inscripción en el orden biológico de las especies presenta una disputa. La metamorfosis es la presentación de un

flujo entre los cuerpos humanos y animales, la transformación, la disrupción de la ontología y la creación de un régimen de filiación que se opone a la subjetivación que promueve el Estado basada en la objetivación de la continuidad de la vida para el dominio capitalista.

La metamorfosis del tigre se vale del archivo literario para hacer una lectura de filiación, para denunciar el lugar del archivo junto al poder y poner en circulación una resistencia. Si los hombres cuentan según “lo que han leído” (Quiroga *Cuentos* 251), la disrupción de estos argumentos posterior a este hecho renuevan la función pastoral de la lectura. La lección educativa se transformará en una lectura polémica del canon, debido a que muestra la crisis de sus argumentos civilizatorios y corre el tupido velo de la convivencia entre saber, poder y violencia. La literatura opera en los riesgos, en los malentendidos y en las bifurcaciones, la transformación de lo sensible del arte propone nuevos significados y textualidades sobre los usos del cuerpo “como multiplicidad, como sociedad, como agenciamiento” (Giorgi *Ficción* 11), ingresan así las críticas a los dispositivos que definen la naturaleza, lo humano y lo animal junto con las posibilidades de nuevas filiaciones políticas fuera del campo de acción de lo estatal.

Estos espacios de proximidad y contaminación en que habitan los monstruos no están situados en una exterioridad, sino que son una interioridad a la formación de un sujeto y la dominación estatal. Son excedentes de vida situados en una coyuntura, en las rendijas de los espacios urbanos, en la periferia carcelaria o en las fronteras de la imaginación. Los talleres, los puentes, las líneas férreas, el reformatorio periférico y la selva son espacio cuya intensidad desarma la homologación estatal. Estos espacios se develan como dimensiones intensas ante la compulsión abstracta e individualizante de la planimetría ciudadana.

En estos cuentos, en general, la monstruosidad es una ruptura con la representación estandarizada de los sujetos que se vuelve una forma liminar lo situada en un umbral, una deformidad que, según la capacidad de quien la contempla, se vuelve inaprensible para un régimen de categorías cerrado. En ese sentido, lo monstruoso es un suplemento de sentido que se transforma en una opacidad reveladora de mecanismos coercitivos: discursivos,

epistémicos, ontológicos operados junto con las estrategias de dominación del poder soberano. La refracción propuesta por lo monstruoso es una imagen que confronta y sale del radio de influencia de estos dispositivos. Las monstruosidades son tejidos escindidos de aquellos mecanismos de subordinación, presentan filiaciones críticas y rupturistas, inciertas y desconcertantes, cruzadas por la profundidad del agua, la intensidad de las relaciones corporales y la desarticulación de las fronteras de la definición de un cuerpo/ un sujeto.

Las contaminaciones por la proximidad se enfrentan a las identidades estables y desafían los presupuestos de la voluntad de dominio del sujeto por sobre el cuerpo. En este caso, el cuerpo tiene una potencia indómita, los sujetos se transforman y ya no pertenecen a una identidad. En ese contexto la irrupción de la letra tiene el objetivo de reforzar la pedagogía de las identidades, mas su fracaso es palpable en la incapacidad de reconocer las metamorfosis de los sujetos o sus composiciones corporales. El resultado adverso del saber, representado por el inspector, el cura y el profesor, tanto en Castelnuovo como en Quiroga es provocado por las filiaciones humano animales, la degradación, la contaminación, la reclusión y la tortura, como operatorias de sitio a los cuerpos descartables. El avance de la letra hacia la inclusión tropieza con los escollos de la marginación y el tratamiento inhumano de las diferencias sociales, corporales y animales; de clase, de género y de especie.

Esa condición provee a los monstruos una identidad problemática que los hace ser inaprensibles por los discursos del saber. Los monstruos no son asimilados por las pastorales arielistas ni sus vicarios en las narraciones. Estos cuerpos monstruosos se constituyen sobre un devenir, su proximidad con el entorno los vuelve agentes de identidades riesgosas y amenazantes.

José Monteiro Lobato. Estética y política: raza, clase y enfermedad

“Un diablo por su nacimiento, sobre cuya naturaleza nada puede obrar la educación. Cuando he hecho por él, [lo] humanamente posible, ha sido tiempo perdido, completamente perdido. Y así como al avanzar en edad su cuerpo se ha quedado más feo”

*La tempestad*

William Shakespeare

Esta lectura trata de posicionarse en el campo de los monstruos no como una versión de lo fantástico sino como una posición que descubre sus articulaciones biopolíticas y sus tramas epistémicas. En especial, me gustaría indicar que los monstruos son índices de diferentes tipos de subalternidad, etnia, género, clase e infancia (en especial la condición del huérfano). Su representación y sus discursos tejen esos cuerpos y sus imágenes literarias. En estos textos la irrupción de las deformidades tensiona las referencias a los sujetos y los deseos. Principalmente, las operaciones discursivas que se ven trastocadas y están relacionadas con la premisa: un cuerpo es igual a un sujeto, cuya identidad se basa en las oposiciones binarias entre lo humano y no humano, lo humano y lo animal, la cultura y la naturaleza, de las que podemos desprender polémicas que organizan la cultura latinoamericana, tal como los binarismos campo/ciudad y civilización/barbarie.

Si una oposición binaria funda una identidad, en este contexto, los monstruos hacen una violencia a esa identidad por medio de su indistinción que condensa la oposición entre sujeto y cuerpo, o bien, entre humano y animal. Ellos vuelven porosas, inestables y deformes las identidades. El monstruo aproxima aquellos dos términos que se repelen en una tercera posición que es aberrante, así acentúan su capacidad de ser “otros” por medio de la transformación de aquello que se pretendía estable; pero cabe no olvidar que la

exclusión, la dominación y la deformación de esos cuerpos vueltos otros son la denuncia y condensación de mecanismos represivos en los ejes de la raza, el género y la clase.

Los temas de raza y clase como marcas de la alteridad son debatidos en el cuento de Monteiro Lobato, *Boca torta* (Boca torcida), o en algunas traducciones titulado “El atolladero”. En este relato el tema de las clases, las razas y el deseo, son los ejes en los que se mueve la monstruosidad. El cuento ocurre en una *fazenda* donde la asfixia del ambiente ya no solo determina la conducta de los sujetos, sino que exagera su perversidad y deformidad, en un contacto fuertemente asimétrico entre un esclavo liberto y deforme con la familia de los terratenientes.

La narración comienza con la descripción pedagógica sobre el uso de los nombres de santos para nombrar las localidades y los artículos de uso común en el Brasil. Costumbre que es heredada de los portugueses, aquella práctica recurrente solo es interrumpida cuando hay un hito geográfico destacado, cuya figuración inevitable pasa a denominar al lugar completo. En este caso, el espacio donde ocurre la acción es la *fazenda* llamada “El atolladero” que se encuentra próxima a un lodazal que devora a animales y personas. Este atolladero es el lugar del estancamiento, una herida abierta en el paisaje, el contacto pestilente entre la tierra, el agua y el aire enmohecido del tremedal.

La narración en este espacio del lodazal ocurre cuando la joven Cristina hija del dueño de la *fazenda* es visitada por su novio Eduardo. Justamente en esta visita corre el rumor de que el cementerio ha sido profanado y ha aparecido el cuerpo de una joven desenterrado y agredido sexualmente. Según las voces del cura del pueblo, quien ha perpetrado el sacrilegio ha sido Boca-torta, un sujeto deforme que habita fuera del pueblo a orillas de un monte, la descripción del hacendado del sujeto deforme demuestra su proximidad, cercanía y la inclusión excluyente que mantiene con los habitantes del atolladero,

Boca tuerta es la mayor curiosidad de la *fazenda*. Hijo de una esclava de mi padre, nació el infeliz, deforme y horripilante, como no se recuerda otro. ¡Un monstruo! De tan feo huyó del mundo y hace años que vive solitario, metido en el monte, de donde



raras veces sale y solamente por la noche. El pueblo cuenta de él horrores: que come criaturas, que es brujo, que tiene parte con el diablo... todas las desgracias de la comarca van por cuenta suya (Monteiro 82).

La descripción de este esperpento, hijo de una esclava, lo hacen ser el imán de las desgracias del pueblo. Todas las sospechas de las profanaciones caen encima de Boca torta aparentemente por su composición corporal y su condición racial, él es castigado con un exilio autoimpuesto no solo por ser negro, sino que su condición de exclusión es extrema debido a que su fisonomía no corresponde con la de los sujetos que habitan la *fazenda*. Su condición social es liminar y por su comportamiento extraño, merece ser calificado como: caníbal, brujo y socio del diablo; tres características que lo articulan como habitante de lo proscrito, primero, fuera de la humanidad por devorar carne humana; segundo, ajeno de racionalidad por practicar la brujería y, tercero, más allá de la religión por someterse a los dictámenes del diablo. La condición que engloba estos tres elementos es ser tener un cuerpo de color en una sociedad racializada.

Dentro de la narración, a propósito de la singularidad de la condición corporal de Boca torta, Eduardo, el prometido de Cristina –de profesión bachiller de origen urbano– sugiere que para él es necesario conocer al monstruo, puesto que las habladurías que giran en torno suyo no son más que elucubraciones realizadas por el cura. El bachiller argumenta que el sujeto excluido es víctima de la desigualdad, la pobreza y la ignorancia, su posición letrada lo empujan a confirmar, por medio de la observación, las afirmaciones del pueblo y conocer *in situ* al habitante del afuera. Ante esto, la familia decide visitar a Boca torta para corroborar la hipótesis de Eduardo que es recelada férreamente por Cristina, quien durante su infancia fue amenazada con la imagen del negro, como una advertencia frente su comportamiento de niña. El rechazo de la mujer se confirma al momento de la visita, su aversión es inmediata y la afecta notablemente debido a que enfrenta sus peores pesadillas de niña cuando era perseguida ciegamente por el monstruo sin poder pedir auxilio debido a que perdía la voz mientras escapaba.

El hacendado descreo de los rumores y se interna con su familia en la espesura del mato hasta llegar a donde habita el monstruo. La casa es escenario de la degradación sin ninguna contención, “No tenía aspecto de vivienda humana la cueva del monstruo. A manera de paredes, palos a pique apenas unidos entremediados de ramas secas. Por techo, sujetos con piedras chatas, manojos de paja ahumada y podrida [...] La entrada era un agujero por donde apenas pasaría un hombre a gatas” (Monteiro 89). La casa se condice con la imagen que se tiene del monstruo que habita exiliado del pueblo, el lugar donde vive está por debajo de los peores jergones, su casa está más cerca de ser un corral de animales que una habitación humana, ahí, el espanto comienza cuando el hacendado, Juan Lucas de Moura, reclama la presencia del sujeto

El horror se había personificado en él, abultado, sobre todo, en la monstruosa deformación de la boca. No tenía labios y las encías anchas, violáceas, con raros troncos de dientes bestiales, hincados al azar, aparecían crudas, como enorme llaga viva. Y torcida, puesta a través de la cara, en una mueca diabólica, resumiendo lo que de feo puede componer horripilante. Aun cuando se les estampase en la boca cuanto fuese preciso para dar a aquella criatura el colmo de la asquerosidad, la naturaleza malvada fue más allá, dándole piernas combas y unos pies deformados que ni remotamente recordaban la forma del pie humano [...] ... todo en el rompía el equilibrio del cuerpo humano, como si la teratología se hubiese ensañado en crear una obra maestra (Monteiro 90).

El monstruo aparece con normalidad fuera de su vivienda y sus espectadores al verlo quedaron perplejos. El Bachiller que no puede concebir la existencia de un sujeto tan horripilante no encuentra manera de clasificar la composición corporal de la criatura que tiene enfrente, si en un principio el desafiaba a la familia porque pensaba que el personaje estaría dentro de una apariencia posible, ahora, su perplejidad le confirma la insuficiencia de su saber, por lo que recomienda que es mejor volver a casa sin mediación.

A pesar de irse al hogar, no escapan a la amenaza del cuerpo deforme y degradado del monstruo, debido a que al momento de regresar se precipita la acción que resuelve la tensión del relato. Luego de la visita, la hija del hacendado cuando vio al monstruo quedó fuertemente afectada “Cristina sintió en ese momento un escalofrío único que le sacudió

todo el cuerpo, como si lo convulsionase una corriente eléctrica. Al día siguiente amaneció febriciente” (Monteiro 91). Al octavo día de fiebre, la hija de la familia fallece y el Bachiller pierde a su prometida.

En términos generales, la enfermedad como signo literario tiene diversos significantes en su interior: la incapacidad intolerable de clasificar lo que se tiene en frente, la imposibilidad de someter esa diferencia a algún tipo de unidad y, con esto, se abre paso a la consecuencia del derrumbe del sistema de clasificación. El sentimiento del terror y el incremento de la sensación de inseguridad debido a la amenaza es

La forma más obvia (en todo caso las más a mano, la más legible) para ir más allá del tipo social, político, literario, cultural (la unidad de clasificación), es metaforizar la enfermedad (cuyo principio está dado por el monstruo) y los terrores que convoca, ese terror que paraliza, viola la ley, a la que le quita la voz (el principio de clasificación) y amenaza con un contagio imposible de contener (Link *Enfermedad* 250).

El contagio se consuma con la muerte, la incapacidad del saber, su ley y la letra son parte de un código ausente en este contexto de intensidad donde los cuerpos se comunican en su degradación, se conectan de una manera subterránea, se contaminan por la vista y se aniquilan con la fiebre. El contacto prohibido entre Cristina y su anverso, el negro excluido de la sociabilidad, son una maldición de un espacio social ennegrecido por la discriminación.

Después de la muerte de la joven su novio entra en un fuerte estado de melancolía y desesperanza, sin poder olvidar a Cristina se dirige al cementerio en la noche, cuando estaba cerrado y contempla la cruenta escena que descreía en un principio del relato respecto de la profanación de los cuerpos del camposanto, esta vez el hecho estaba frente a sus propios ojos y la profanación era perpetrada en el cuerpo sin vida de Cristina, perturbado él contempla “Un cuadro horroroso presentándoseles de golpe: un cuerpo blanco, desnudo, inerte, yacía en el suelo, y liado a él, un bulto vivo, negro como un pulpo” (Monteiro 97). La imaginación dicotómica establecida con la exhibición del cuerpo blanco

y el cuerpo negro –la apariencia virginal y la alimaña acuática– revela la exclusión inclusiva del monstruo ante una sociedad cuya moralidad se articula de un modo binario, sin considerar que la exclusión y su expulsión, vuelve como lo reprimido hacia el interior de la sociedad misma; por lo tanto, el mal y su abyección está dentro de su estructura. Finalmente, aquello que se repele causa una fuerte atracción, atrae para ser visto y para que vuelva en un coito espurio en el cementerio del pueblo ahogado en el tremedal.

Esta profanación desencadena los dispositivos persecutorios ante el monstruo, el monstruo ahora dentro de la sociedad es su enemigo interno, su vida se tolera en el exterior pero no el interior, el monstruo es aquella pesadilla desfigurada de lo abyecto, de lo escindido. Ante la situación Eduardo regresa a la casa relatando lo sucedido. Finalmente,

El padre de Cristina lanzó un rugido de fiera, y como fiera mal-herida se lanzó sobre el monstruo. La hiena, malgrado la sorpresa, escapó al bote y huyó. Y cojeando, tambaleante, semidesnudo, tropezando con las cruces, salvando sepulcros con agilidad inconcebible en semejante criatura, Boca-tuerta saltó el muro y huyó (Monteiro 97).

Por último, para asesinar a Boca torta, el hacendado lo lanza en el lodazal. Eduardo en el suelo pasmado no puede hacer nada frente a la situación. No puede resguardar el descanso de su novia muerta ni tampoco puede hacerse parte de la venganza.

Su figura asombrada escucha a lo lejos los gritos sordos que vienen del atolladero, la trampa en que va a morir al monstruo en un beso fatal con la tierra que lo traga. El bachiller inoperante no se puede sobreponer a la situación, la contempla desde lejos como un tercero, su posición relacionada con el saber lo excluye de la solución vengativa que toma el hacendado con el monstruo, la incapacidad del saber y la clasificación es una alerta para activar los mecanismos del exterminio. El cuadro del saber y el poder funciona en aquella alineación complementaria. La inoperancia del Bachiller viene a representar la posición de la letra o el saber ilustrado frente a un conflicto que está fuera de sus márgenes de aplicación, al contemplar la deformidad del cuerpo de Boca torta comprende que ese cuerpo no es comprensible dentro de los límites de lo humano que el conoce y, por lo tanto,

lo rechaza. El problema de la raza, el problema de la inclusión, la marginalidad y la violencia del mundo rural no está en la cartografía de las pastorales de la modernidad latinoamericana.

La narración marca un fracaso de aquellas teorías y operaciones de clasificación de seres y cosas del Nuevo Mundo, el bachiller presenta el legado inoperante de los grandes investigadores del siglo XVIII que funcionaba bajo las premisas de que

the world may be measured, along with the conviction that only what can be measured is of any importance was a *sine qua non* for the countless researchers who spread across the world from Europe in the 18th century, first to subjugate rocks, plants, and animals –and then human beings as well– to the principles of order developed and elaborated by European scholars in European academies (Nitschack “Tropical” 9-10).

Los principios del viaje científico y la aplicación del saber como una herramienta para medir, conocer y dominar el espacio salvaje fracasa. El bachiller opera en la posición del saber, es el tercero observador en la violación, es el novio que viene del mundo urbano a visitar a su prometida en la *fazenda* y ante la incredulidad de las prácticas bárbaras de las profanaciones decide ver, contemplar, medir, entender; pero no lo logra, sus aspiraciones civilizadoras naufragan ante conflicto político de exclusión que supera las posibilidades de su episteme –el problema de la raza y su violencia– lo dejan mudo ante un conflicto estancado en el atolladero.

Las formas de representación en la *fazenda* son dicotómicas y excluyentes, pero están extrañamente conectadas en un vínculo de atracción y rechazo que al momento de hacerse contacto exponen su anulación. Con esto quiero decir que el cuerpo degradado del monstruo se opone al cuerpo puro de Cristina, su oposición radical no genera un diálogo sino que la anulación de ambos. Ella muere fulminada por la abominación que no resiste, es víctima de un contagio y el monstruo es asesinado por la familia de la joven.

Finalmente la premisa que se esconde en el texto representa oblicuamente el contacto racial por medio del sexo con la muerta. El coito como forma de filiación y

reproducción, como forma alegórica de reproducción de la nación es imposible entre miembros de una clase y una raza diferente, la *fazenda*, como un microentorno de la nación obstruye las posibilidades de contacto e impone su violencia para mantener su propio orden con los costos que esto implica, debido a la represión del deseo contaminante termina en un rechazo fulminante que esconde una atracción, un deseo abyecto que para Cristina no puede ser concebido y, a pesar de sus irrefrenables resistencias a ver al negro monstruoso, el mero hecho de verlo desata en ella la enfermedad letal, la fiebre y la muerte.

En este cuento de Monteiro Lobato el lodazal contamina las relaciones sociales y las vuelve ajenas a una acción que pueda desprender a los sujetos de su entorno. El bachiller, como sujeto móvil que viene e impugna la lógica del aislamiento se atasca frente a la deformidad del monstruo que fulmina la pureza de Cristina arrastrándola hacia su trampa de necrofilia.

Esta concepción abiertamente dicotómica entre el cuerpo horrendo y el cuerpo puro se anula cuando ambos elementos son aproximados, aunque la peor parte la tiene el hijo de la esclava, el negro que vive excluido del pueblo, pero que retorna de su exclusión como la vuelta de lo reprimido. La misión letrada de superar las diferencias entre el campo y la ciudad, de superar las barreras de la barbarie para imponer la civilización se dificulta con la irrupción del monstruo y las contradicciones de raza y clase que se sitúan en él. La función del saber de identificar fracasa frente a aquello que no es identificable y es impotente frente a la contaminación y la deformidad. El discurso religioso al que se opone el bachiller, sustenta las creencias de Boca torta como una alteridad radical y Cristina es una pieza y una víctima de ese discurso, ya que su pureza y bondad por sí misma no soportan la degradación del monstruo.

En este cuento de José Monteiro Lobato se diagraman las distintas posiciones del campo cultural que buscan enunciar las formas de producción social en una sociedad estancada en el oscurantismo y el aislamiento geográfico. El atolladero, de ese modo, es la imagen estática de un entorno social sin movilidad, sin contacto, establecido en la lógica

enmohecida de una humanidad excluyente de la que el negro no forma parte. El monstruo de ese modo vuelve desde un fondo indiviso, pulsional, a mostrar el deseo perverso por el cuerpo muerto de la joven.

La modernidad, el trabajo y las sirenas en *Macunaíma* (1928)

El héroe mató la sed de los leghorns, agradeció  
y gritó:  
–Qué con el diablo la lleve quien la trabaja!  
Los trabajadores cuquearon al perrerío contra  
el héroe”<sup>11</sup>

*Macunaíma*  
Mario de Andrade.

El placer y el trabajo en *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade es una relación posible de interpretar a partir de la relación entre el héroe y las sirenas para establecer un paralelo entre la actitud del héroe brasileño con Odiseo, el héroe clásico. Nuestro propósito es comparar esta relación sobre la base de la lectura que hacen Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944) de la relación entre las sirenas, el héroe (Odiseo) y el trabajo, en la que se prefigura el acontecimiento del trabajo capitalista en que los proletarios son privados del placer del canto de las sirenas –debido a la alienación– mientras el burgués del placer disfruta sin entregarse a la sensualidad.

*Macunaíma* tiene una relación contraria a este pasaje clásico debido a que el héroe se entrega al placer sensual ofrecido por las mujeres y el monstruo acuático Uíara presentado como sirena, por lo que las relaciones modernas de producción de subjetividad son alteradas. Las consecuencias de esta acción alteran las percepciones del trabajo y transforman las políticas del cuerpo y el placer. De esta manera, la epopeya en que el héroe, *Macunaíma*, se enfrenta con su medio promueve desafíos en que las presiones del ambiente, el trabajo, los usos del cuerpo y el placer; se resuelven en una poética de apertura del sujeto, cuyo encuentro con las sirenas lo afilian a una tensión cultural marcada por la monstruosidad, la deformidad y los excesos que alteran su condición humana.

---

11

O herói matou a sede dos legornes, agradeceu e gritou:  
–Diablo leve quem trabalha!  
Os trabalhadores estumaram a cachorrada no herói. (De Andrade 154)



La tensión con la Modernidad en *Macunaíma* se puede delimitar de diversas maneras, en este caso, hemos preferido circunscribir la discusión a los apartados del placer y la sensualidad que fustigan la representación del trabajo y la modernidad. Para esto, la figura de las sirenas y la atracción femenina que se cruzan frente al protagonista son centrales en un espacio, cuya sensualidad afecta el dominio de sí mismo del personaje, la subordinación de sus pasiones y la entrada tensa en el marco de la relación entre modernidad y trabajo.

La figura clásica de las sirenas, como una traducción del último encuentro entre Macunaíma y Uiara, provocado por la venganza de Vei en el capítulo XVII “La Osa Mayor”. Es un encuentro con las pasiones despertada por este ser acuático y el protagonista que señalan la relación inexistente entre el héroe y el trabajo como acceso a un aspecto de la modernidad relacionado con la reproducción social y subjetiva. Los ambientes exuberantes y el desfile de seres desbordantes de sensualidad, más el arrojó al placer del protagonista, construyen un relato contrario al argumento clásico del trabajo elaborado por Adorno y Horkheimer, quienes prefiguran en la negación del canto sensual de las sirenas, la alienación del cuerpo y la naturaleza en pos de la dominación como fundamento de la racionalidad capitalista.

Por otra parte, el trabajo, junto con otros dispositivos disciplinarios como la salud, el higienismo y la educación, son las herramientas claves para reglamentar el gobierno de la vida y la administración de los cuerpos. Dos de estos dispositivos para el funcionamiento de la economía y performatividad del cuerpo son la salud y el trabajo. Ambos son cuestionados constantemente en la elaboración del argumento de *Macunaíma*; el trabajo como gobierno del cuerpo es impugnado por las inclinaciones pulsionales del héroe. El otro dispositivo, el sanitario, encargado de regimentar los funcionamientos corporales, es abatido por las presiones del ambiente: las enfermedades, los contagios, los insectos y los animales. Sobre este esquema, la sensualidad acuática de la sirena del capítulo de la “Osa Mayor” pone en línea directa estas contradicciones con las renunciaciones que articulan las

formas de dominio en un contexto moderno. Pero, ¿Qué economía del cuerpo y del sentido se articulan en *Macunaíma*? Frente a un Odiseo clásico que renuncia a su deseo en pos de reconocer su vida como peripecia, ¿cuál es la economía del héroe sin carácter sumergido en la peripecia de su deseo? ¿Cuáles son las relaciones con la modernidad cuando sus dispositivos –laborales y sanitarios– son traspasados por el desenfreno, el contagio y la fatalidad precaria de los cuerpos expuestos al ambiente?

Macunaíma y su deseo. Odiseo y su deseo

El deseo en *Macunaíma* no se resume como el cuadro de un héroe épico clásico (Gilda de Mello e Souza) que busca un objeto (Propp) –en este caso este objeto es la *muiraquitán*– que lo enfrenta a diferentes pruebas para desarrollar su historia y confirmar sus valores. En esta novela, el héroe tras la pérdida de su amuleto, se desplaza por el territorio brasileño, donde las pruebas son esquivadas con astucia, con pereza y con placer. En este sentido, el dominio de sí mismo del sujeto no se haya relacionado con la exclusión de su deseo y su pasión, por el contrario, este se construye en la proliferación cambiante de sus inclinaciones sexuales, tal como lo afirma Gilda de Mello e Souza, quien sobre el héroe señala que “finalmente, su conducta amorosa es descrita como un impulso sexual descontrolado que se traduce en un arte amatorio violento, cuya nítida connotación sadomasoquista puede alcanzar el límite extremo de la mutilación” (De Mello XLII). *Macunaíma* no confirma en su deseo la edificación de una pasión sublimada, cuyo propósito sea construir una subjetividad.

Su condición amatoria es frágil y cambiante, tal como cuando rompe la promesa a la Sol al entrar en relaciones con la portuguesa, quebrando el acuerdo de matrimonio con una de las hijas de Vei. En *Macunaíma* el deseo opera como una fuerza excéntrica, Vei conoce esta condición y en venganza por la afrenta ante sus hijas decide presentarle al héroe el monstruo *Uiara* con la forma de una mujer bajo el agua que lo saluda y seduce. Sin poder

oponer una resistencia ante esta seducción Macunaíma cae preso de su propia pulsión libidinal: “La laguna estaba toda cubierta de oro y plata y develó el rostro dejando ver lo que había en el fondo. Y Macunaíma divisó allá en el fondo una cuñá lindísima, albíta y lo mortificaban más y más las ganas” (107)<sup>12</sup>. El agua y la sirena se anudan al deseo del héroe y no lo dejan escapar de las redes de su propia inclinación fatal y disolvente.

El destino en Macunaíma obedece a esta pulsión disolutiva que tiende a sucumbir en lo profundo del agua quieta que lo llama. Su pulsión, como toda pulsión está teñida de la muerte, de la fragmentación que lo abre, su vocación subjetiva es un desgarró de las contradicciones que construye la novela, como señala de Mello e Souza en su prólogo “El Tupí y el laúd”,

la tensión entre el principio del placer y el principio de realidad, entre la tendencia espontánea a zambullirse en el reposo integral del mundo inorgánico, en el Nirvana, y el esfuerzo de obedecer a los imperativos de la realidad, de la lucha por la existencia, de las restricciones y las renunciás que caracterizan a la civilización y al progreso. (De Mello XXI)

Las fuerzas disolutivas del agua y la pulsión en este contexto de modernización en *Macunaíma* marcan una renuncia a la articulación de una modernidad basada en el dominio y el autosacrificio. La caída del héroe se urde en la tragedia de equivocaciones en la que está inmerso.

Su lógica basada en un orden traidor de equivalencias no le permiten reconocer los peligros que lo llevan a zambullirse en el agua o asesinar a su madre al verla como un ciervo, “His compulsive sexual obsession is more self-destructive enjoyment than precursor to the mutual enjoyment possible in a successful love relationship. Macunaíma is still on the search, a desperate search despite the laughter, for the path that might lead to a future

---

12

A lagoa estava coberta de ouro e prata e descobriu o rosto deixando ver o que tinha no fundo. E Macunaíma enxergou lá no fundo uma cunhã lindíssima, alvinha e padeceu de mais vontade. E a cunhã lindíssima era a Uiara. (De Andrade 162)

Brazilian culture” (Nitschack “Tropical” 17). Macunaíma no bloquea su principio de placer para concebir una realidad en que su pulsión esté reprimida, en esa búsqueda se desmorona la posibilidad de encontrar en el héroe una representación de la nación.

El héroe vive disuelto en la satisfacción de su deseo, esta satisfacción desgarrar su propia corporalidad luego de su aventura con la falsa sirena Uiara, al acabar el acalorado encuentro acuático el héroe ha terminado “sangrando con mordiscos por todo el cuerpo, sin pierna derecha, sin los dedos gordos, sin los coccolocos de Bahía sin orejas, sin nariz, sin ninguno de los tesoros. (108)<sup>13</sup>. El héroe se diluye, se fragmenta en piezas corporales, se disuelve en la inmensidad del agua y la pulsión de muerte, preso de un erotismo irrefrenable el cuerpo del héroe se fragmenta como si fuera un espejo de la fragilidad de la conciencia que debería dominar sus pasiones.

Por el contrario de lo acontecido en esta novela brasileña, la lógica del dominio establecida por las premisas de la Ilustración se diferencian debido a la expulsión del mito de las formas de racionalidad, en su reemplazo se impone el sujeto en el dominio de la naturaleza. Esta operación es ilustrada en el argumento del viaje de Odiseo descrito por Adorno y Horkheimer, para ellos el héroe es quien ante la adversidad se sobrepone con astucia, auto-control y separación de la pulsión. Incluso esta es la misma actitud que tienen los viajeros del siglo XIX, quienes inmersos en el viaje científico reeditan estas técnicas subjetivas de enfrentamiento a la alteridad de lo viviente “Humboldt’s travelogue provides impressive evidence that the conquest of foreign lands and the subjugation of nature are impossible without consistently applied self-control and the subjugation of one’s own nature. Radical self-control is the price that the subject pays for ruling the world” (Nitschack “Tropical” 9-10). La empresa de la exploración, el viaje y la dominación de la alteridad se basan en tejer estas barreras entre sujeto y objeto; sujeto, cuerpo y deseo; cuyas

---

13

Estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedos sem os coqs-da-Bahía, sem orelhas sem nariz sem nenhum dos tesouros. (De Andrade 163) [...] *As piranhas tinham comido também o beijo dele e a muiraquitã! Ficou feito louco.* (De Andrade 163)

consecuencias en un contexto general es diferenciar la cultura de la naturaleza, lo humano de lo animal y también la civilización de la barbarie.

El encuentro entre Odiseo y las sirenas es descrito por Adorno y Horkheimer como la prefiguración del dominio y la explotación, para los autores este es un fundamento en el mito debido a que Odiseo “se inclina ante el canto del placer y frustra a éste como a la muerte. El oyente atado tiende hacia las Sirenas como ningún otro. Sólo que ha dispuesto las cosas de tal forma que, aun caído, no caiga en su poder. Con toda la violencia de su deseo” (Adorno 111). A diferencia de Odiseo, Macunaíma renuncia a ese tipo de dominación. Él se anuda a un deseo voraz, su *self* es incapaz de ejercer el dominio sobre sí mismo y el dominio de la naturaleza, en cambio, Adorno señala respecto del héroe griego las siguientes técnicas de autocontrol, “El astuto sobrevive sólo al precio de su propio sueño, que paga desencantándose a sí mismo como a las potencias exteriores. Justamente él no puede tener jamás todo; debe saber esperar siempre, tener paciencia, renunciar” (Adorno 109). Macunaíma vive y muere muy lejos de la renuncia a la satisfacción de su deseo, a causa de su desenfreno no tiene paciencia ni tampoco piensa en esperar. Su deseo exacerbado lo hunde hasta las últimas consecuencias, el héroe vive en la esfera del encantamiento, el goce y la transformación en el contacto intenso de los cuerpos.

En este relato de un héroe sin carácter se nos ofrece la unión del deseo, la potencia y la naturaleza. El héroe no sólo es atraído por la pasión, por la bestia acuática con apariencia femenina, la Uíara, sino que es encantado por el efecto de la sensualidad del agua con su presencia disolutiva, esta llama a Macunaíma a hundirse en su deseo desbocado, como señala Bachelard en *El agua y los sueños*: “El agua es también una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales” (Bachelard *El agua* 90). Esa invitación del agua es una inquietud para el héroe en la fase final de su épica que lo arroja a su decisión final.

## La enfermedad

Las lógicas invasoras del agua y el erotismo no son las únicas que penetran las formas subjetivas de la novela que cuestionan los dispositivos del dominio. La enfermedad, el ambiente y el contagio como lógicas de la permeabilidad de estas formas subjetivas son una traducción de relaciones insubordinadas y conflictivas que se oponen al establecimiento clásico de las relaciones entre el trabajo, el deseo y la modernidad. Macunaíma en un instante no es solo un cuerpo deseante, sino que también se vuelve un cuerpo enfermo

Se quedó con pereza de estirar el brazo porque ya estaba moribundo. Esperó visita de la salud, se dio fuerza y agarró al mosquito birigüí picando la rodilla suya. Pasó la enfermedad al mosquito birigüí. Por eso es que ahora cuando ese mosquito pica gente, entra en la piel, atraviesa el cuerpo y sale del otro lado mientras que el agujerito de entrada se convierte en esa horrenda breva llamada Leishmaniosis llagada de Baurú (100).<sup>14</sup>

En ese sentido, el cuerpo afectado por el deseo y la enfermedad, es leído por Gilda de Mello e Souza como la incapacidad de instalar las condiciones de subsistencia suficiente para no encallar en el esfuerzo de superar el estado de lo natural que amenaza al Brasil que se encuentra “a merced de dos males: de las hormigas que atacan sus plantaciones y de las enfermedades, que hacen de él un pueblo de poca salud; por ello está condenado a dos tareas: terminar con la saúva para que la saúva no termine con él”. (De Mello XXXI). La enfermedad, el contagio, el ambiente y el deseo en la novela pulsán en contra de las formas subjetivas del establecimiento del trabajo moderno y una administración saludable de la población y su territorio.

---

14

Ele ficou com preguiça de estender no braço porque já estava moribundo. Esperou a visita da saúde, criou força a pegou no mosquito birigüí mordendo. Por isso que agora quando esse mosquito morde a gente, entra na pele, atravessa o corpo e sai do outro lado enquanto forinho de entrada vora na breva medonha chamada chada-de-Bauru. (De Andrade 153)

Aunque, la preeminencia del contagio y el deseo propone otras políticas de los cuerpos y sus contactos como formas de resistencia al trabajo y al discurso sanitario, con la consecuente renuncia a la empresa de la dominación. El héroe renuncia al control de sí mismo, claudica a su capacidad de controlar su propio destino, “Todo lo que había sido la existencia suya a pesar de tantos casos tanto jugueteo tanta ilusión tanto sufrimiento tanto heroísmo, al final no dejaba de ser sino un dejarse llevar ”(109)<sup>15</sup>. La disolución del héroe, su contacto intenso con el ambiente, con el agua y con la sexualidad rompen su forma como sujeto, su relato ha sido dejarse llevar por las fuerzas que atraviesan su cuerpo.

Macunaíma propone una poética negativa de la apertura del sujeto, cuyo encuentro con las sirenas lo asocian a una tensión cultural marcada por la monstruosidad, la deformidad y los excesos que alteran su condición humana, de ese modo, “Afinal, a narrativa monstruosa rompe com um sentido de realidades nacional que se quer unívoco, sem as fraturas dos influxos externos o des continuidades; ela é uma narrativa de metamorfoses e transformações [que se abre para equivocidade de sentido]”. (Magalhães 67). Por último, en este contexto de transformaciones, contactos y proximidades contagiosas existe una posibilidad de reconocer una potencia que se extingue, el vestigio de una poética negativa de disolución que propone una afirmación en el ejercicio de la palabra y la escritura. El héroe de Mario de Andrade no se propone como un relato edificante ni como una restitución de la palabra mítica, sino que, se nos propone como una manera de reescribir los destinos nacionales jalonados por los vaivenes de lo moderno. La novela propone una interpretación sobre los excesos perpetrados por el héroe, quien desarrolla una trayectoria paródica sobre su propio destino y renuncia a integrarse a un paradigma de la identidad, la lógica y la dominación.

---

15

Tudo o que fora existencia dele a pesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora senão um se deixar viver. (De Andrade 164)

## La palabra como un híbrido

Para terminar, en este contexto de tensiones al trabajo motivadas por el placer, la pasión y la disolución del cuerpo; sumada a las presiones de la enfermedad y sus proximidades contaminantes. La novela *Macunaíma* en su epílogo relee la proximidad y el contacto como una relación de continuidad entre la naturaleza y la cultura, cuyo enfrentamiento que evade la égida de la dominación se salda por medio de la exposición de relaciones afirmativas y complementarias.

Si anteriormente la relación entre placer y enfermedad elaboraban una poética negativa; en este capítulo final de la novela, se rescata un vestigio de una potencia afirmativa en la relación entre el narrador y el loro arauaí<sup>16</sup> que carga con el testimonio de Macunaíma y sus aventuras “El loro se posó en la cabeza del hombre y los dos se acompañaron. Entonces el pajarraco principió a parlotear en un habla mansa, muy nueva, harto que era canto y era chicha de jora con miel de colmena, que era buena y poseía la traición de las frutas desconocidas del mato” (de Andrade 112)<sup>17</sup>. En este caso, las transformaciones destacan el acontecimiento de una lengua unida a la naturaleza, una lengua conflictiva debido a que cuestiona lo artificial en la humanidad, la palabra y se transmite como una palabra animal que tiene los secretos de la naturaleza.

Este testimonio de las aventuras de Macunaíma refleja el conflicto agresivo entre naturaleza y modernidad y sus límites porosos, “it embodies the desire for new forms of order that seek to compensate for the disintegration induced by contact with modernization processes by returning to the archaic” (Nitschack “Tropical” 20), el retorno del ejercicio de la palabra como actividad crítica es un acierto en la propuesta de una lengua transformadora, una escritura más allá de una pretensión humanista. La contradicción de

---

16

Loro retetarabilla (arauaí o araguaí). Especie de arara, *Conurus leucophthalmus*.

17

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era cantó em que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato. (De Andrade 168)



esta lengua natural, este canto singular, dulce y misterioso, puro significante, anida en la sensualidad de los canales sonoros. La lengua vuelta pájaro es una palabra hecha cuerpo singular que cuenta por medio de “el habla impura las cosas y los casos de Macunaíma” (De Andrade 112)<sup>18</sup>. El oficio del narrador es un trabajo de nostalgia, una escritura perdida como el canto al final del relato, esto nos recuerda que “Los pájaros, en opinión de ciertos lingüistas soñadores, son los primeros emisores de sonidos que inspiran a los hombres” (Bachelard *El agua* 288). El ejercicio de la palabra en la novela no es una reparación ni una reconciliación, es una tercera vía, una manera impersonal de descorrer las operaciones subjetivas en las cuales Macunaíma ha fracasado, sin embargo su testimonio será esta palabra con voz de pájaro.

Por último, el placer opuesto al trabajo que hemos analizado no es de ninguna manera un ejercicio de felicidad total sino que es un desgarró y una contradicción, la constatación de una subjetividad abierta a los contagios y las proximidades cuyo refugio imaginario es una lengua literaria.

---

18

“Na fala e impura os frases e os casos de Macunaíma” (De Andrade 168)

*Alsino* (1920) y la modernidad: vuelo, enfermedad y ceguera

“Por ser único, el monstruo no puede reproducirse, pero compensa su soledad con una diabólica capacidad de reproducirse en un medio ajeno a la naturaleza, como imagen o signo o miniatura. Nadie que lo haya visto, así sea solo una vez, podrá olvidarlo”

*Dos notas sobre Moby Dick*  
César Aira

La monstruosidad en general es una ruptura con la representación estandarizada de los sujetos, la estética romántica la sitúa como una forma liminar más allá de lo imaginable, una deformidad que excede la capacidad de comprensión de quien la contempla. En ese exceso, lo monstruoso es un suplemento de sentido que se transforma en una opacidad reveladora. Por otra parte, las relaciones entre literatura, comunidad y nación, al decir de Benedict Anderson, prefiguran los sujetos que habitarán los estados nacionales en el siglo XIX, en consonancia con aquellas lecturas fundacionales, la hegemonía nacional-popular del modelo desarrollista en América Latina, trae consigo la definición de nuevos sujetos que integran lo nacional.

Esta época post-revolución mexicana en el contexto continental, agitada por la asunción de Yrigoyen en Argentina, Batlle y Ordóñez en Uruguay y Alessandri en Chile, es el punto de partida para inaugurar nuevas retóricas de lo nacional y su vinculación con la literatura. Las operaciones biopolíticas en este contexto recubren las relaciones entre nación, subjetividad y corporalidades, para recorrer un diagrama inscrito en el lenguaje, la subjetividad, la escritura y sus monstruos. Las consecuencias de esta trayectoria no solo son las operaciones de construir un cuerpo para los sujetos, sino generar filiaciones y diferencias en momentos de disputas epistémicas enconadas, sobre todo en la escisión entre humano y animal, sujeto y entorno.

A diferencia de Elías Castelnuovo que cuestiona fuertemente las tramas urbanas que encierran a lo marginales y crea una ciudad con vericuetos por los que los cuerpos se degradan, se transforman y se contaminan en un contacto intenso, el caso chileno en la novela breve *Alsino* es diferente debido a que obedece a otras intenciones y se sitúa en otro contexto en que lo urbano parece estar escamoteado por la presencia de una sociedad rural asfixiante.

La monstruosidad en *Alsino* tiene un aspecto especial por la relación el entorno rural. El relato de Pedro Prado toma distancia del naturalismo en la representación de este espacio que muestra con claves vanguardistas, expone las condiciones desiguales del desarrollo de la modernidad en un país periférico en que la regulación del poder y su régimen entra en una zona gris en las zonas alejadas de los centros de desarrollo, en la *Historia de las ideas y la cultura en Chile* se contrasta esta realidad por medio de un pasaje de *Sinceridad, Chile íntimo en 1910*, publicado por Alejandro Venegas:

Nuestras mejores ciudades son un amasijo de mármol y de lodo, de mansiones que aspiran a palacios y de tugurios que parecen pocilgas, de grandeza que envanece y de pequeñez que avergüenza”. “Si vos pudiérais (señor Presidente) dejar por unos días los palacios y descender a los conventillos de las ciudades, a los ranchos de los inquilinos, a las viviendas de los mineros o a los campamentos de los salitreros, vuestro corazón se enternecería y vuestro rostro se enrojecería al ver la vida inhumana que llevan tres cuartas partes de nuestros conciudadanos” (Alejandro Venegas cit. en Subercaseaux *Historia* 51).

En aquella realidad dicotómica de desarrollo desigual la élite no tiene la fuerza suficiente ni tampoco está comandada por una burguesía industrial pujante para expandir a lo largo del territorio las ideas civilizadoras y así modificar las relaciones de poder y dominación en la trastienda de marginalidad.

Los métodos de dominación son opresivos, ejecutados por los dueños de la tierra en un contexto cerrado a las influencias de sofisticación y homogeneización de las relaciones de poder de índole moderno. Alsino, el protagonista de la novela homónima, crece en ese aislamiento y en esa precariedad. El cronotopo de la novela es una manera de representar al

país, una forma de construir un espacio rural asfixiante. Precisamente este objetivo se logra con la representación de la Hacienda la Vega de Reinoso como un

“lugar sin límites”, cerrado, opresivo y de rasgos infernales. La hacienda es la evidencia viva del poder de una minoría que controla vastos territorios con una estructura productiva tradicional, gestión que devela las huellas coloniales de un espacio degradado y las tensiones de la “cuestión social” en Chile, originadas por un proyecto de desarrollo que excluye a vastos sectores (Lizama “Manifiestos” 173-174).

Ese proyecto de dominación colonial es el latifundio cuyos rasgos económicos feudalizantes son cuestionados por Pedro Prado. Los personajes de la novela están en aquel lugar degradado, escindido del contacto civilizatorio, lo que no excluye que el relato y su trama sean articulados bajo un tipo de imaginario que incorpora las pastorales, contrapastorales y las tensiones de la modernidad bajo una óptica alojada entre las perspectivas de vanguardia y el modernismo literario, perspectivas con las que se edifica una relación tensa y reveladora de las posibilidades de asimilación al legado occidental.

Este diálogo está marcado por una secuencia de tensiones, imágenes inestables y cuestionamientos por medio de la figura de Alsino que es un niño con alas. Su condición monstruosa tiene una relación conflictiva con ese legado debido al exceso de lo humano que representa su condición angelical sin dios azotada por su filiación con un ambiente natural basado en la altura precipitada, la oscuridad y la densidad de las tinieblas.

*Alsino*, publicado en medio del Modernismo y la Vanguardia en la década del veinte es una novela de formación, el protagonista es un niño campesino que es abandonado por sus padres ebrios y criado por su abuela, con su sueño de volar pretende “romper las ataduras del determinismo de la herencia” (Lizama “Manifiestos” 170), su objetivo lo distancia del naturalismo y lo abre hacia a una reflexión sobre los métodos y técnicas de las vanguardia. El muchacho tiene una obsesión por volar, objetivo que logra luego de caer de un árbol. Producto de la caída de su espalda maltrecha nacen dos alas. Alsino deja el hogar familiar y se dedica a recorrer su entorno rural. Su viaje, su vuelo y su caída son la

variación de una novela de formación cuyas inflexiones son marcadas por la connotación de los espacios visitados que representan una alegoría de lo nacional y su retraso (Lizama 2014).

La entonación rural de *Alsino* se combina con la imagen universal del ángel. A propósito de esta imagen me gustaría volver a destacar la filiación aérea con el discurso que se desprende del seguimiento que hace Pedro Prado del Ariel de Rodó, “libro emblemático del modernismo, junto con *Azul*, de Darío, [en el que ] el genio del aire, Ariel, representa lo estético, la creatividad, la parte noble y alada del espíritu, el móvil alto y desinteresado de la acción, el ideal espiritual de la cultura latina (Subercaseaux *Historia* 74). *Alsino* está en esa secuencia o serie discursiva en que se utiliza al genio del aire para promover una propuesta del discurso letrado asociada a las pastorales que promueven un cambio asociado a los valores de lo moderno, donde la difusión del saber y el compromiso civilizador seon los ejes que articulan el discurso letrado.

A pesar de que la novela no está relacionada con la función pedagógica que inscribe a *Alsino* exclusivamente en una función didáctica, el espíritu alado de Ariel impregna al protagonista por su deformidad angelical, el espíritu del aire y la temática del viaje espiritual. La constitución de su monstruosidad dialoga con el clásico de Rodó, pero su conclusión difiere de los resultados positivos y auspiciosos referidos como pastorales de la modernidad. Por el contrario, en su vertiente asociada al tono celebratorio de inclusión en la tradición occidental, por medio del discurso, letrado hay una diferencia propuesta por la trama de la novela debido a que la conclusión de *Alsino* luego de su elevación es su caída.

En *Alsino* hay una directa relación con las posiciones dentro del mapa del campo intelectual anteriormente descritas, principalmente, las relaciones con el saber y el “ideal” alado que representa el genio del aire,

La vida espiritual aparece así caracterizada por un impulso permanente hacia arriba, por la necesidad de crecer y elevarse; busca instintivamente la altura. La imagen del aire es símbolo de lo liviano, de lo sutil, de lo evanescente y de la libertad; también las alas simbolizan el desplazamiento del espíritu y de la imaginación; en este

contexto, el pájaro es -como decía William Blake- “el aire libre personificado”. Las imágenes aéreas se nutren de la liviandad, de lo inmaterial; se distancian así de lo que tiene peso (Subercaseaux *Historia* 74).

Alsino y el aire son parte de la metáfora con la que intenta alinearse la novela de Prado, sin embargo, es imposible que en el contexto donde se instala la novela se pueda obviar el peso de lo mundano, en contraposición con lo liviano, por un lado es posible que el protagonista sea

un ser alado sin vínculos ni amparo, sin raíces ni arraigo, sin permanencia, pues no encuentra un espacio para habitar, por tanto, vive extraviado y errante. Viaja para testimoniar el lado oscuro de la modernidad y ofrece una visión crítica y desencantada del alma del país y del estado de la civilización occidental (Lizama “Manifiestos” 174).

La lectura de la liviandad se carga de la crítica a la modernidad, en una dimensión de distancia del contexto.

El vuelo, el poeta faro, el intelectual en su distancia de la torre no se puede implantar en el contexto de la hacienda, Alsino como un dispositivo orgánico del saber que en su hipertrofia se desgaja de su contexto, aunque todavía pertenece a él. En una dimensión positiva, espiritualista y optimista, en consonancia con las pastorales de la modernidad, el poeta desempeñaría a pesar suyo una función de linterna por medio de la cual se ilumina su contexto de oscuridad. Sin embargo es posible esperar lo contrario ya que la paradoja del vuelo implica un “Ícaro que se eleva e Ícaro que cae; el ascenso y la caída, pero, sobre todo, la caída, que opera como la fuerza de gravedad” (Subercaseaux *Historia* 76). En ese movimiento de inestabilidad la pertenencia corporal del protagonista es determinante porque su cuerpo híbrido de pájaro y de humano, ávido de cielo y de tierra, lo fuerzan a que su elevación sea grave, su vuelo es indistinguible de su caída. La forma de relacionarse con el ambiente difiere del saber y la función original de la cultura letrada, Alsino es una especie espuria, un híbrido hecho de la misma tierra de su contexto rural

oscurantista y precapitalista más una asimilación de la visión arielista de aspiraciones metropolitanas.

Alsino, criado como aprendiz de curandero, tiene un conocimiento particular del entorno, en especial de una botánica que lo liga a las plantas, los animales y los bosques. Él encarna así una metáfora de un saber de lo natural que no está mediado por lo científico. En esa proximidad, el personaje se confunde con lo natural, lo humano y lo animal. Alsino luego de deformar su espalda es un sujeto nómada, perdido en una red de caminos que son las venas envejecidas del latifundio, cuando despuntan sus alas, su identidad se vuelve compleja debido a que su pertenencia a la especie humana se desdibuja y se pierde, puesto que no se inscribe en la esfera de lo terreno ni lo aéreo, porque al volar y “mirar hacia abajo vio en el agua, ahora quieta y dormida, otro ser a él parecido que volaba alejándose hacia las profundidades de la tierra” (Prado 97). Alsino tiene una identidad inestable y catastrófica, sus alas en tanto lo separan de lo telúrico más lo ligan con su profundidad, esto significa que despegarse de la tierra para emprender el vuelo espiritual, moderno y civilizatorio, trascendental, lo arroja a una trayectoria errante, inmanente y corporal. Su cuerpo está atado a la tierra, tal como cuando esta se conecta el cielo por medio del agua. Él desfigura su pertenencia subjetiva y en la filigrana de los elementos que componen su espacio, su cuerpo está en la mediación elemental del agua, de la muerte, de la quietud, de la disolución subjetiva de la materia de la que se compone su cuerpo y su saber: el saber de las plantas y el cuerpo de los animales.

#### Vuelo, ceguera y monstruosidad

La reflexión de *Alsino*, en su umbral, combina lógicas de un saber mezclado a la naturaleza, donde lo cultural y lo natural se mezclan en un cruce de cuerpos, experiencias y pertenencias. La estructura de ese saber amplía la concepción sobre lo viviente “donde lo natural no coincide consigo mismo, con un programa o una esencia, y donde la historia se

abre a devenires, a líneas de fuga que desarreglan el orden de lo socializado y sus construcciones” (Giorgi *Formas* 20). En la novela, la pertenencia al espacio etéreo del aire y su degradación telúrica demuestra el conflicto de una identidad subjetiva insertada en la trayectoria de una intensidad que traspasa los elementos que componen su entorno natural.

La identidad de Alsino es una pertenencia incómoda, sus alianzas con los animales, las plantas y los árboles, se conjugan con la degradación de la enfermedad –los contactos y el contagio– en su versión de vidente, curandero y monstruo. Su forma de vinculación es contaminante e intensa, su forma de sanar es otra manera de enfermar, su identidad no tiene una pertenencia corporal, cultural o natural como esferas excluyentes pasadas por el cedazo de lo moderno y la racionalización excluyente, en ese sentido se articula un dispositivo de lectura donde “Nature is also a tropos, a trope. It is figure, construction, artifact, movement, displacement. Nature cannot pre-exist its construction” (Haraway 2), la pertinencia discursiva de Alsino debido a su vuelo redefine cuáles serían los marcos de lo viviente en los que se relaciona. La naturaleza subjetiva que lo rodea lo construye en su inestabilidad entre el cielo y la tierra, se ahoga en el agua empantanada en la que se sitúa su casa. Él contiene una vibración de la naturaleza que no está objetivada, sobre todo en la relación que mantiene con la monstruosidad y la enfermedad. Aquí hay una oscilación inestable que cuestiona lo viviente, su *bios*, la porosidad de su configuración humana, animal y natural.

El vuelo del agua y su tendencia al reposo, su vitalidad y su destino en la quietud estancada en *Alsino* son los signos que construyen la primera referencia del cerco cultural que rodea la ruralidad en la que vive el protagonista de la novela,

Las aguas del lago, buscando cumplir con su destino, se filtran calladamente; pero van con tanto despacio, que se espesan y pudren, y las innumerables fosforescencias que vagan en la noche como fuegos fatuos por encima de los pantanos, juegan y danzan sobre ellas como niños alegres y caprichosos (Prado 12).

La obsesión por volar, la obsesión por el aire que tiene Alsino es puesta en tensión constantemente por los elementos que lo rodean. No solo el aire tiene su fuerza, sino que también su relación con el agua, como aquello que sube, baja y tiende al reposo, esta



representa una tensión mortífera en la novela, en ella el entorno determina la visión de mundo. Otro elemento presente es la tierra, por su sujeción telúrica, por su consistencia por su presencia prodigiosa que fuerza a Alsino a no despegarse de los cimientos tectónicos. Patricio Lizama destaca en su lectura de la novela la tensión entre el aire y la tierra, como fuerzas de sujeción en la novela de Pedro Prado. Sumemos el agua a ese complejo de fuerzas elementales.

El agua sube y baja, el agua ahoga, el agua despierta el instinto sexual, el agua reposa en la quietud enmohecida del llano. Estas imágenes utilizan constantemente la simbología del agua, bien puede ser la lluvia o el agua estancada de la colonia penitenciaria, el agua se transforma en una presencia impregnante en la construcción de los espacios narrados, un elemento invasor silencioso que envuelve la constitución de los personajes. Las configuraciones de estos se ven despersonalizadas tal como si el agua los descentrara, “La muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita” (Bachelard *El agua* 15). El vértigo del agua hace de los personajes monstruosos ficciones límites respecto de las identidades estables, la corriente del agua genera transformaciones subjetivas y corporales, enmarcadas en cuadros materiales en los que la determinación ambiental pierde su univocidad mecánica realista.

El magnetismo oscuro del agua, su vértigo y su tendencia al reposo –su horizontalidad, en palabras de Bachelard– genera descentramientos en los personajes hacia líneas de perversión y abyección. Las interacciones materiales del agua junto con la condición residual de los personajes en este cuadro producirían la destitución subjetiva de los agentes, en ellos se despierta una inclinación fatídica, una pertenencia al espacio de quien no está vivo, así la ficción monstruosa se desfigura hacia el horror, hacia la deformidad del cuerpo. Los elementos como el agua, la tierra y el aire, son elementos impersonales que aplican una fuerza centrífuga a los cuerpos del monstruo, en especial Alsino, cuyo vuelo es una pulsión que lo eleva en una noche oscura que lo devora.

Esta novela propone una introyección de aquella tensión, una abyección del monstruo que se persigue y deslumbra como si encarnara una elevación que cae. Su transformación es una fuente de inspiración lírica, el vuelo y la iluminación que se enfrentan a su signo contrario, la caída, la enfermedad y la ceguera. El ícono angelical de Alsino está asociado y pertenece a esas esferas en tensión que lo definen, aunque en el desenlace esa relación inestable toma un signo negativo debido a la desesperación que le provoca la ceguera que lo encierra en un laberinto negro, “Alsino llevaba ambas manos a sus ojos. Enredado en las ropas caídas, tropezando en la oscuridad, sacudido por los aullidos guturales, como presa de una espantosa pesadilla, parecía enloquecer de dolor sintiendo en sus ojos dos llagas ardientes” (Prado 264). Al ser un agujero ciego el monstruo termina vuelto hacia adentro. El monstruo condensa su figura con la de su prisión, al estar ciego su propio cuerpo es un laberinto que lo encierra, su cuerpo se transforma en una jaula sin salida, un agujero negro interno, intenso abierto hacia adentro.

Los costos de ingreso en la liga de abyección de los ciegos catastróficos se registra en las lecciones de la literatura clásica, ya que como afirma Ernesto Sábato, “con perversidad de conecedor y vengativo sadismo [...] Ulises y sus compañeros hienden y hacen hervir el gran ojo del Cíclope con un palo ardiente. ¿No era Homero ciego?” (Sábato 216), en esa línea *Informe sobre ciegos* describe el rol de los no videntes en las filas de la literatura, marcados por la catástrofe de Tiresias, Edipo y el Cíclope, ciego de su único ojo.

El encierro interior y el aislamiento de los monstruos es destacado con intensidad al agregar la ceguera como una de las características de Alsino, producto de esta la libertad de su cuerpo es disminuida a un grado cero. Su libertad de volar se transforma en un vuelo de pájaros errantes, como lo señala el poema de Pedro Prado,  
 “Perdidos en la sombra, escuchábamos  
 el canto de los invisibles pájaros errantes.

Ninguno de ellos veía ya a su compañero, ninguno de ellos distinguía cosa alguna en el aire negro i sin fondo” (Prado *Pájaros* 11).

Alsino se vuelve una contradicción de prisión y libertad –condición irredimible– debido a su condición inestable, preso de la iluminación aérea y la oscuridad telúrica ceñida a la condición del monstruo.

Por lo tanto, los ciegos tienen un lugar especial como videntes de tragedias y fracasos, ellos tienen en la historia literaria una des/figuración descrita en otra novela, *Patas de perro*, en la que se construye una definición teratológica de la ceguera como un punto de fuga, establecida por un personaje no vidente que acompaña al protagonista monstruo. En un acto de sinceridad ambos definen su condición excepcional, “Nosotros [los ciegos] lo somos [...] monstruos cerrados, abiertos solo hacia adentro, verás lo extenso y sin aristas que es el mundo para nosotros” (Droguett, 137). Asimismo, Alsino ciego en el desenlace de la novela es un sujeto abierto, pero abierto hacia su interior, un ciego que vuela por los pasajes anegados de agua y plegados en la oscuridad del bosque. Los márgenes sublimes de su propio cuerpo son desbordados en esa intensidad que lo asocia a la materia viviente de la naturaleza y lo sumerge en la profundidad de su cuerpo ciego, su cuerpo es una intensidad plegada sobre sí como si estuviera inscrito en la profundidad de un interior abierto, Alsino “jamás había visto desplegarse en torno suyo una noche llena de sombras más impenetrables” (Prado 265). Ahora el protagonista de la novela de Prado es ante todo un cuerpo, la demostración de la profundidad de un cuerpo multidimensional, la profundidad de la materia viviente como una esfera palpitante, Alsino en tanto cae en su vuelo se dirige hacia la interioridad de su cuerpo asociado a la enfermedad y las plantas, los animales y el bosque.

Pero ¿qué hay en él?, ¿cuál es su clave de lectura? El es un cúmulo de herramientas especulativas excluidas de la lógica-científica, un cúmulo de saberes sobre los usos de un

cuerpo deforme, la ambivalencia de introyectar una alianza con lo animal, con la enfermedad y con los elementos que lo traspasan. Su cuerpo es una consistencia elevada que descende que se aloja en la profundidad de su interior abierto de ciego. Esta afirmación implica que la separación de la tierra no es otra cosa que ser tragado por ella, Alsino es un complejo ambivalente del deseo: “¡Siempre fue para mí el vuelo un goce doloroso!” (Prado 256), una confirmación de que todo vuelo, toda aventura subjetiva -su novela de formación- es una desgarradura del sujeto, una desfiguración de la identidad en los marcos estables de su construcción. Alsino representa una disputa subjetiva, epistémica, una línea de fuga, por qué no, una resistencia política tramada en su de/formidad, en su resistencia de percibirse como una forma nueva de lo posible, su resistencia radica en su ceguera, su vuelo, su placer doloroso inaprensible.

La ceguera de Alsino es una resistencia al régimen escópico de clasificación de la diferencia. En la espesura de la oscuridad, su ceguera está en sintonía con la denuncia de la preeminencia de la vista que describe los espacios por sus dimensiones mensurables, altura y profundidades. Este cuerpo desprovisto del don de la vista atrae a los cuerpos enfermos de la región para ser sanados por una pulsión analógica de contacto. A pesar de sus alas y su vuelo, él ha sido condenado a una labor de curandero que se relaciona fuertemente con la enfermedad, su función de sanar lo condena a una íntima relación con los enfermos,

Chiquillos tiñosos y cubiertos por las asquerosas erupciones que provoca la sombra del litre, ignorantes de la repugnancia que inspiraban, iban deslizándose como sabandijas entre las fogatas y los enfermos. Solo se detuvieron a contemplar en un cajón con ruedas, a un monstruo sin brazos ni piernas, informe como un odre medio vacío, de donde saliera una cabeza pequeña de piel, plegada en mil arrugas, de barbas ralas, negras y desgreñadas (Prado 234).

Alsino, en tanto monstruo, tiene la capacidad de convocar otros monstruos a su alrededor. Si sus alas, en algún momento lo separaron del suelo para alejarse de su condición telúrica, su ceguera lo arrojó a una lógica alternativa de la medicina en que la visión ausente es la clave para sanar, como una contracara de ser un enfermo.

El ángel caído deforme es la cura y la clave para superar el estadio de la patología para el enfermo. El contagio es una versión de la sanación en el pacto entre cuerpos asimétricos que se comunican por medio de la ventana anómala de la enfermedad. El saber del monstruo en asociación con ellos se comunica por medio de un

movimiento [que] ya no se realiza sólo o sobre todo por producciones filiativas, sino por comunicaciones transversales entre poblaciones heterogéneas. Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes (Deleuze *Mil* 245).

El punto de fuga del vuelo ciego de Alsino es un tránsito hacia un interior abierto, un traspaso hacia la contaminación, un contagio, una filiación rizomática; una crisis de aquello que se puede medir, ver y sentir.

El lugar de Alsino es un problema de las dimensiones de los objetos y de su inscripción. La ausencia de racionalidad industrial en la tarea de la mensurabilidad de la naturaleza está ausente en este contexto, la mirada naturalista, derivada de la precisión realista también está ausente, un mundo sin objetos industriales se traduce en una naturaleza habitada por una materialidad viviente que jalona la subjetividad vidente de Alsino, su promesa voladora no es ver el horizonte en el despegue de su cuerpo sino que ver su cuerpo como horizonte en la ausencia de perspectiva visible de los ciegos. El desarrollo de la especulación arielista del intelectual se tuerce en una mirada hacia un interior oscuro sin valores espirituales que descubrir, la metáfora de su vuelo no tiene otra consecuencia que arrojarlo a la profundidad de la tierra, “Espantando a las solitarias aves nocturnas Alsino, ciego y febril, recto hacia la alta noche negra, asciende agitando sus alas enormes con un vuelo poderoso y trágico” (Prado 263).

La escritura en *Alsino* padece de una deformidad merced de su misma intención literaria. Su deformidad contagiosa revela el reverso inestable del legado civilizatorio, mientras se instala como crítica a su umbral epistémico, su intención la localizamos al interior de esta construcción para volverla tensa, ya que los monstruos no están por fuera

sino que emergen desde la estructura que registra los modos de la figuración y su visibilidad. *Alsino* junto con los niños de *Larvas*, “Juan Darién” y los obreros de *Tinieblas*, son una apertura del tejido de los componentes de lo subjetivo, lo natural y lo cultural, en sí mismos. Estos monstruos son una una reflexión, una torcedura de sus constituciones corporales y subjetivas, una apertura del concierto literario y las maneras que registran su lectura.

Estos realismos delirantes ponderan con otro valor las capacidades de la ficción, su lectura hace hincapié en el gesto insurrecto de sus signos que cuestionan las articulaciones políticas y culturales de su época. Disputan un espacio a las construcciones de la literatura nacional y contribuyen al ejercicio reflexivo y crítico del quehacer literario, su intervención polémica busca “devolver a esta su carácter de “irrealidad”, de montaje de palabras y de imágenes aptas para reconfigurar el territorio de lo visible, de lo pensable y de lo posible” (Rancière *El reparto* 51). La disputa del reparto de lo sensible y el debate ante lo visible realizado en un contexto de dominación industrial y científico precarizado bifurcan el imaginario de un *sensorium* industrial dicotómico de objetividad inerte versus subjetividad activa. Las narraciones de monstruos, para nuestros efectos, son una disputa por lo viviente, sus capturas, fugas y filiaciones. El ciego, el obrero, el tigre, el agua negra y la lluvia, sitúan la función de la letra en una dimensión impersonal en un campo cultural inestable, presionados por lecturas disidentes de las versiones edificantes, disciplinarias y abruptamente pedagógicas del canon latinoamericano.

Monstruos, dolor y persecución. La tortura y el cuerpo del otro

“Mira”... le dije mostrándole ese cuerpo desgarrado, tratando de vencer su cuerpo con aquella visión sanguinaria, hasta que sentí que se rompía como una muñeca de barro, hasta que sentí que su cuerpo se abandonaba a mí en aquel océano de sangre que latía afuera, más allá de la ventana abierta, fuera de sus ojos cerrados que no veían otra cosa que ese cuerpo surcado de riachuelos de sangre, esa carne que tanto hubiera amado en su delirio”

*Farabeuf*  
Salvador Elizondo

“De un tigre amaestrado con electricidad pueden conservarse espasmos musculares, el goteo de la saliva sobre las patas y la figura móvil del domador impresa en sus ojos eléctricos”

*Informe sobre ectoplasma  
animal*  
Roque Larraquy

“Y eso era el dolor, todo el dolor, y no todo el dolor”

*El fiord*  
Osvaldo Lamborghini

El circo, el matadero, la tortura y el espectáculo. La violencia contra la alteridad contenida en esas tres instancias tienen un especial ascendente para situar el lugar de los monstruos en la narrativa del Cono Sur. Estos espacios de asedio cuestionan la dimensión animal y desde la opacidad de lo monstruoso, develan la concentración del dolor para los no humanos que aparecen en estas escenas que se contemplan con la mirada velada. Estas instancias son autónomas y móviles debido a la configuración de estos espacios regidos por una suspensión de la ley y un estado de excepción itinerante, precario y migratorio. Su aplicación es móvil debido a que genera un dispositivo biopolítico relacionado con el dolor, su manipulación fría y la exposición de los cuerpos, sobre todo aquellos que insisten en

desdiferenciar humanos, no humanos, monstruos y animales. El padecimiento animal, el sufrimiento de los cuerpos deformes y la persecución de los enemigos políticos marcan los excesos de la vida personal y del cuerpo social, expuestos a la domesticación, la laceración, la tortura y la persecución constante. La aplicación de la tortura comprueba el rendimiento del cuerpo para agotar su potencia de transformación.

Esta sección de este trabajo tiene la función de reunir diversas reflexiones sobre la violencia, el dolor y su exhibición en relación con la condición de los monstruos perseguidos en las novelas y relatos analizados. La intención de esta reflexión es relacionar los monstruos con el dolor y mostrar cómo esta relación se vuelve un tópico recurrente y cómo está asociada con los perseguidos. Los monstruos, enemigos internos, prisioneros, torturados son exhibidos como trofeos de esa diferencia reluctante a la norma. Son los trofeos de un homenaje ritual y festivo de la ideología, la política y el espectáculo.

#### Espacios del dolor, la tortura y la persecución

El lugar del dolor es uno de los espacios que ocupan los monstruos en las ficciones del Cono Sur de América respecto de un corpus general. Este lugar específico e intermitente que configura la serie de los monstruos en la narrativa está compuesto por la incidencia constante de la pasión corporal y el desbordamiento de la sensibilidad, alojado en la naturaleza del exceso o el exceso de naturaleza que representa el monstruo, ya que su forma “es un lenguaje sin lugar como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social” (Giorgi *Política* 324), su agramaticalidad lo fuerzan a ser una palabra prohibida, cuyo léxico desconocido pone en abismo la posición normativa de la ley que suspende el estado del derecho y provoca la agresión de la disidencia de la corporalidad monstruosa. Aquella suspensión de la ley lo condena a ser una *vida nuda*, un objetivo del estado de excepción y la confirmación de la violencia soberana.



Su diferencia animalizante lo convierte en un enemigo interno y una amenaza a la sociabilidad, su posición de riesgo lo convierte en víctima de la tortura, la persecución y la eliminación, sin embargo, en palabras de Giorgio Agamben, esto se debe a una exclusión inclusiva de la vida sin calificación, *nuda vida*, en tanto el ejercicio de la soberanía se funda en su rechazo. De ese modo, la literatura de monstruos es un correlato de las instancias “excepcionales” en que el poder despliega esos mecanismos de acecho que buscan la muerte y la extinción de los personajes que cargan una diferencia albergada en una alteridad: étnica, corporal, de género o de clase. Así también, esta narrativa genera un espacio ficcional del castigo, se vuelve así su género, con esto quiero expresar que en los relatos de monstruos toma lugar insistentemente la tortura, la persecución y el exterminio. Podemos enumerar los siguientes espacios: la escuela de *Larvas* de Elías Castelnuovo; la plaza pública de “Juan Darién” de Horacio Quiroga; el fundo de *Alsino* de Pedro Prado; la *fazenda* de “Boca torta” de José Monteiro Lobato; el hospital y la escuela de *Patas de perro* de Carlos Droguett, la sede política de “El fiord” de Osvaldo Lamborghini y la calle “El niño proletario”, por último, la selva de “Mi tío jagareté” de Guimarães Rosa y el hospicio de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso.

Estos espacios contaminados por el padecimiento físico y el castigo concentran su mirada en la imagen de los monstruos y articulan un dispositivo escópico de sujeción que combina diferentes formas de visibilidad. Estos dispositivos de exposición del dolor funcionan en la combinación, convergente y superpuesta, de la exhibición de dolor, la tortura y el espectáculo de los cuerpos dolientes. El lugar del monstruo en las narrativas del Cono Sur de América en el período desarrollista se encuentra en la iluminación de la zona del padecimiento del otro como un acto festivo, colectivo y ritual, tal como lo señala Josefina Ludmer (1988) –para el caso argentino– en las “Fiestas del monstruo” analizadas en su ensayo sobre la gauchesca.

En una perspectiva más general, la tortura, el castigo y la exhibición circense, se yuxtaponen a la tradición de los estadios como escenario de los padecimientos corporales y

de los mataderos como la serie específica de los lugares contaminantes que cargan una sentencia de muerte en el caso latinoamericano<sup>19</sup> y así cuestionan la pertenencia de los sujetos a las esferas de lo humano. La administración de estas sentencias diluyen las diferencias entre lo humano y lo animal. En la ejecución se disuelven las barreras de lo reconocible en un cuerpo. La fuerza de la violencia se ejerce contra el monstruo como el responsable de la suspensión de las leyes de legibilidad, las condiciones del reconocimiento y los requerimientos de lo decible.

Los monstruos son el lugar del dolor por una parte y, por otra, son el objetivo de la sentencia de muerte. Los monstruos encarnan el dolor en la exposición de su cuerpo por ser especímenes singulares de un género, contenidos en una dimensión de una especie que acaba con ellos. Los monstruos encarnan una condición melancólicamente solitaria y, a la vez, son la exposición de su cuerpo al poder, ellos son el enemigo interno, la alteridad y la diferencia. La tortura clandestina reservada para los humanos se combina con la esfera pública de los castigos en la arena del circo reservada para los animales.

### Monstruos y dolor

Esta condición negativa permite establecer una interacción entre el lugar de los monstruos y la literatura en un esquema que los pone en una serie donde se conjuga el dolor corporal, las vidas descartables, la violencia política y su representación literaria. Precisamente en las interrogaciones sobre la relación entre literatura y dolor, existe una relación compleja entre el cuerpo como dimensión inabarcable y el estatuto de lo representable asociado a la sensación, en ese sentido, “asombra [...] el escaso interés que la literatura ha mostrado por concretar las sensaciones dolorosas, tarea que no ha convocado la atención más que de los clínicos” (Elizondo *Cámara* 80), bajo esa premisa en la

---

19

Especial sería la relación entre matadero y el caso de la literatura argentina, mas no es menor el ascendente literario y cultural del barrio matadero Franklin en el caso chileno.

repartición de las imágenes del dolor, la ausencia de pudor frente a la violencia practicada por los clínicos toma la vanguardia ante la incapacidad literaria de lidiar holgadamente con los desgarros corporales.

El rol de los “clínicos”, lo podemos asociar con el papel innovador de los anatomistas durante el Renacimiento ya que, “Lo que significa <<revolución>> como mejor puede explicarse es con la mirada puesta en las innovaciones de los anatomistas del siglo XVI, que emprendieron la tarea de abrir por incisiones el interior del cuerpo humano y darlo a conocer mediante figuras descriptivamente adecuadas” (Sloterdijk *Esferas* 59). Las interrogaciones sobre el interior del cuerpo, como realidad material, implican la renovación de las actitudes que se tienen frente a él en la modernidad occidental. Su apertura y provocación derrumban las barreras de lo sagrado y diseccionan los tabúes sobre los padecimientos.

La representación de la relación entre el cuerpo y el dolor se hace inalcanzable debido a la fluctuación de esta sensación en una curva intensa. No hay una herramienta en el arte de la palabra para lidiar con esto, no hay una instancia para asir la naturaleza evanescente de esta sensación, donde la “Duración e intensidad puras conforman la razón del dolor. Su forma es siempre la misma; una cuña de noventa grados, de metal ardiente, clavada al lado de la cabeza” (Elizondo *Cámara* 81). El flagelo corporal intenso, cuya magnitud arde en el interior del cuerpo es incapaz de ser captada como representación. El dolor está en un más allá del cuerpo, esta sensación se cuestiona la unidad y la preeminencia del sujeto en el gobierno de su propia materia, precisamente, esta sería la marca de su desgarro.

La falta de dominio de esa región en la que se experimenta el vértigo del cuerpo se transforma en su umbral como el nudo en la garganta que deja a una boca vacía de la palabra. El rechinar de los dientes, el alarido, el dolor como la impotencia del lenguaje ante la preeminencia de la imagen. Aquí es la imagen que vuelve como residuo de la amenaza, la imagen reluctante que vuelve como apertura de lo humano, abierto por la condición del

padecimiento, “O sufrimento afunda o mundo, nos embrutece, nos priva da capacidade de expressão, nos torna meros objetos, detritos numa terra devastada” (Jeha 9). Ese umbral del cuerpo es la articulación escindida del monstruo, la exposición de lo viviente y los afectos que lo traspasan.

La literatura al lidiar con la imagen del dolor y los monstruos expone un doble vínculo entre lo no representable articulado entre estos dos elementos, especialmente, porque “Cuando el dolor y el placer se producen en los extremos de la escala de las sensaciones la descripción se queda corta por la imposibilidad de encontrar símiles” (Elizondo *Cámara* 87), la vinculación entre monstruos y dolor se anuda en esta incapacidad de generar un paralelo en palabras para dar cuenta de aquello. Un fragmento narrativo sobre la experiencia límite del cuerpo, en la que monstruos y dolor entre sí hacen un espejo de una condición renuente al ingreso y circulación en el cuadro de lo visible. Si el dolor carece de metáfora para ser accesible a la representación, el monstruo carece de símil para ser asimilado a la existencia, su singularidad “indica otro umbral de realidad de los cuerpos” (Giorgi *Política* 324), su condición liminar desafía los límites del lenguaje y lo representable.

#### Singularidad, extinción y persecución

El cuerpo del monstruo concentra el dolor en el martirio, en la aplicación de la violencia soberana como ejercicio de una subordinación violenta aplicada por medio de la ejecución, los castigos y las torturas. Los monstruos son expuestos en su devenir a la persecución. La obsesión de sus perseguidores por su constitución singular y su cuerpo único los hace víctimas de una cacería sin tregua, porque “Cuando hay [un] monstruo, es infalible que haya un cazador obsesionado con él: su sombra, su gemelo humano, su némesis” (Aira *Dos notas* 1), la exposición del cuerpo del monstruo es constante e insistente en un enfrentamiento de singularidades, como la del cazador y su presa.

La naturaleza anómala y aporética del monstruo despierta la obsesión por su caza, su persecución, su reclusión y la exposición de su dolor, también la captura, por lo que es inevitable que un cuadro de la literatura de los monstruos no se tiña con una atmósfera de la amenaza, de la eliminación, la angustia y el sufrimiento.

Los monstruos son melancólicos por su constitución singular, por su angustia frente a un espacio persecutorio y por la doble condición no representable del dolor y la deformidad. Estos son algunos de los rasgos de esta atadura en el campo del arte de la palabra que busca una representación en los límites del lenguaje, los límites de la especie y los límites de la literatura. La obsesión por una imagen evanescente de la fragilidad de un espécimen en extinción. El gesto de esta escritura liminar teje una serie literaria intermitente que acontece en el campo cultural de las literaturas del Cono Sur –tanto en las torturas en *Larvas* como en los latigazos del domador contra Juan Darién–. La serie monstruosa del dolor, como una cadena de enunciados itinerantes, se perpetúa en la eliminación de Boca torta en los confines de la *fazenda* y se expande en la ceguera dolorosa del vuelo de muerte de Alsino. El dolor es un tópico del monstruo. La serie de su padecer es una imagen intermitente de las opacidades subjetivas de los excesos y desechos de los procesos del desarrollo.

La literatura de los monstruos y el dolor han construido un dispositivo de sujeción que exhibe y persigue el cuerpo de los excesos. Este dispositivo sobrepasa la tortura aislada y se combina con diferentes maneras de exhibir el sometimiento. Se toman rasgos de los circos, los estadios y los mataderos, en una combinación donde se hace un espectáculo de la aflicción del monstruo, su padecimiento, su pasión sin redención, la inscripción imposible de su cuerpo en la gramática del poder, que restituye este orden con la expulsión del monstruo como diferencia. Una de las preguntas que guía la exploración por la exposición del cuerpo del monstruo es cuál es el lugar que ocupa este en la exhibición violenta, cuál es la marca del monstruo en este contexto.

Exhibir el desgarramiento de esta condición corporal es una reiteración de un dispositivo de poder que fuerza los límites de la literatura hacia el silencio, se inclina sobre esos cuerpos flagelados e interdictos en una superposición del monstruo y del dolor en una sola imagen. El ingreso de esta figura a la representación está condicionado debido a que “frente a lo monstruoso, el lenguaje admite su derrota en la supuesta tarea de nombrar el mundo, queda en falta. Se trata de un lenguaje que está de menos” (Cortés Rocca *Política* 184). En el borde de lo representable, el monstruo es la encarnación de una violencia que sustrae a la palabra de la representación –el lenguaje muestra su carencia–.

Ese lenguaje en falta vuelve como un exceso de la imaginación, exceso corporal y exceso de la violencia. Es necesario indicar el origen de esa falla de la palabra para develar el poder. La representación se vuelca hacia la exclusión, la prohibición y la persecución de la diferencia, muestra una relación violenta entre los cuerpos y las estrategias de su representación.

Los rituales y los festejos de la violencia en los estadios romanos, los mataderos y los circos, combinan sus elementos de tortura y dolor, que iluminan un dispositivo de poder reservado a las corporalidades anormales exhibidas como el límite del lenguaje en la enunciación del dolor en una oscilación que va desde lo privado pasa por lo clandestino hasta llegar a los castigos públicos. Las maneras de exponer el dolor son diferentes, pero todas ellas tienen el común denominador de enfrentarse a una zona de indistinción, hábitat del monstruo, una zona constituida por una excepción, por ende, ese “estado de excepción deja así de referirse a una situación exterior y provisional de peligro real y tiende a confundirse con la propia norma. (Agamben 214). En esa constitución el monstruo como alteridad y como exterioridad, se vuelve el reverso e interior de la violencia que sustenta el ejercicio del poder soberano. Estos sujetos son una amenaza próxima, contagiosa y contaminante, proscrita por medio de una violencia desmedida en función de resguardar el orden, la soberanía, el poder de la gramática, la luminosidad del lenguaje y el reconocimiento.

Circos, estadios y mataderos, como lugares de tortura son una combinación de espacio de dolor y de vidas descartables. Una definición clásica del circo puede ocultar su relación con este desgarramiento corporal, puesto que “la arena proporciona un cuadro inigualable para la presentación de artistas ecuestres, domadores, luchadores, atletas” (Seibel 9). Por el contrario, sin negar esa condición que exhibe los entrenamientos de los artistas circenses, desde una perspectiva animal, en el circo se concentra la violencia y su espectáculo. El ejemplo del circo, del estadio y el matadero, son lugares culturales donde se suspende la norma en función del espectáculo de su revés perverso.

El espectáculo del sufrimiento tiene una función económica, una condición política y un aliciente superlativo de domesticación. En primer caso, el circo es el lugar donde la alteridad animal, como vida descartable bajo el corte entre *bíos* y *zoé*, hace ingreso a la zona del padecimiento, caso especial de las fieras, los osos y los elefantes. Esta operación es el fondo de una operación política en que “The power to reduce humans to the bare life of their species body arguably presupposes the prior power to suspend other species in a state of exception within which they can be non criminally put to death” (Shukin 10). Asesinar una vida sin cometer un crimen, presupone una estructura de poder y control que expande sus condiciones punitivas a un cuadro de entidades y sujetos, humanos y no humanos, bajo la premisa de hacer vivir y dejar morir como un ejercicio discrecional. Los monstruos justamente caen en ese reducto debido a su condición no discernible.

En particular, el caso de los elefantes es emblemático debido a la ejecución de Topsy, una elefanta sometida a malos tratos que asesinó a tres personas y es condenada a morir electrocutada en una compleja sentencia de crimen animal con la que se aplica la esfera de la justicia a un sujeto sin derechos. Su muerte fue filmada por los *Edison Studios* y exhibida en el parque de diversiones *Luna park* en Coney Island, Nueva York. En especial la figura del padecimiento de esta elefanta ha sido registrado en *Electrocuting an Elephant* (1904), además, se relaciona con *Water for the Elephants* (2006), novela *best seller* que narra la historia de una elefanta y sus adiestradores en un circo. Por otra parte, el caso es

analizado por Nicole Shukin en *Animal Capital. Rendering Life in Biopolitical Times*. Más allá, la exhibición de este padecimiento animal es incluido en la novela, *Bajo este sol tremendo*, del argentino Carlos Busqued que muestra la afición por el sufrimiento animal y la expresión de un aparato de la violencia humana.

Esta narración muestra cómo la tortura del circo moderno es uno de los mecanismos tras el telón de las funciones y el espectáculo: la protagonista es una elefanta nuevamente. Esta novela expone la racionalidad perversa de un complejo científico-técnico de domesticación en función de la exposición del dolor, “la elefanta no paraba de mover los pies, explicaban que ese era uno de los gravísimos problemas que tenía: le habían “enseñado a bailar” poniéndola sobre una chapa y dándole electricidad. Le había quedado el reflejo condicionado y no paraba de mover las patas” (Busqued 54-55). En el espectáculo la perspectiva animal es completamente otra, su vida precaria se encuentra suspendida y con la tortura se pone en entredicho su condición de viviente. El dolor es garante de la atracción del circo. La electricidad, el baile y el sufrimiento animal se conjugan en el padecimiento tolerado por el estatuto de lo visible bajo un aparato de poder y de ver orientado hacia al espectáculo, hacia lo inaudito y lo exótico,

As animals like Topsy were being transfigured, through the fantastic convergences of money and electrical power reified by Luna Park, into a valuable symbolic as well as material resource, they were subjected to new ethological treatments training them to be the obedient body content of circuses, public zoos, amusements parks, and photographic and filmic events (Shukin 155).

La espectacularización de la tortura suspende las escalas de la atrocidad en función de las ganancias, la domesticación y la exhibición, gracias a un aparato ideológico, científico y técnico. Los beneficios de esta acción rinden en esas dimensiones en las que su registro técnico-visual aumenta el valor de la exhibición del castigo.

Un elefante puede bailar en tanto que el circo se rige por la temporalidad suspendida del espectáculo en el que se exhibe la destreza y la disciplina, no obstante, la vara del entrenamiento aplica una serie de procedimientos que doblan la condición animal a la



vida descartable, sometida por medio del castigo eléctrico para producir los movimientos involuntarios de la fatiga nerviosa provocada por la aplicación de energía a sus pies: la tortura por medio de los choques eléctricos.

Este método equivale a la picana eléctrica usada en Argentina durante la dictadura de José Félix de Uriburu y, también se relaciona con el uso de otros métodos como la parrilla eléctrica usada en la dictadura chilena de Augusto Pinochet, en el que tortura y fiesta tienen una relación especial en el centro de detención clandestino “La venda sexy”, también conocido como “La discotheque”, en ese lugar ocurre el retorno de lo persecutorio en clave de espectáculo privado para preservar el orden de lo público. El espacio del club, la pista de baile, la parrilla eléctrica, hacen un eco de los alaridos del desenfreno, la música y el ruido como el caos subterráneo del orden impuesto por la violencia dictatorial y su complejo científico técnico del padecer y su aparato político. En el caso de Brasil uno de los métodos de tortura tiene un símil animal, este método es el *Pau de Arara* –una percha de loro– en que las víctimas (primero los esclavos, posteriormente los perseguidos políticos) son suspendidos y amarrados en una barra horizontal puestos de cabeza.

Aunque, a diferencia del padecimiento clandestino en las persecuciones políticas, el padecimiento circense es público, en el caso de los dispositivos de sujeción de los monstruos este mecanismo oscilaría de la exhibición pública, en relatos como “Juan Darién” y “El niño proletario”, o en otros casos sería un asunto privado como en “El fiord” y *Larvas*. Es posible que el mecanismo de provocar dolor sea exhibido, ahí sus resultados son el goce de una audiencia, en cambio, la tortura privada es aplicada para desaparecer a un enemigo público, mientras su espectáculo es para hacer pública la condición del enemigo.

La función se sostiene sobre la base de la exposición y la conmoción de la audiencia. Esta representación se coordina en dos dimensiones que rigen las condiciones de la visualidad,

Es evidente que no hay imagen sin mediación técnica, “sin aparato”. Pero el aparataje técnico está condicionado por un *aparato de poder* así como *la visión* que tenemos de las cosas a través de las imágenes está condicionada por *las visiones*, es decir, los juegos del deseo y los objetivos políticos de todos los que “piden ver” (Didi Huberman *Pueblos* 67).

Visibilidad, poder y deseo en conjunto disponen la posibilidad de la tortura y su imagen como un acto tolerable. Esta forma del circo es un remanente de los artistas de comedia migratorios de la Antigüedad clásica que perpetúan su oficio hasta la contemporaneidad (Seibel 1993), no obstante su espectáculo de risas se tiñe de las imágenes dolorosas del padecimiento animal asociada a la red de entretenimientos del circo de los romanos, quienes “con sus anfiteatros, sus peleas de animales, sus juego de lucha a muerte y sus espectáculos de ejecución, tenían montada la red de medios para el entretenimiento de masas más exitosa del mundo antiguo” (Sloterdijk *Normas* 33). La sangrienta red de entretenimiento del circo romano exhibe el martirio como una condición de la diversión de masas, el montaje de sus escenarios a lo largo y ancho del Mediterráneo son un lejano precedente de las formas más cruentas de la diversión y su industria cultural, “Los romanos han proporcionado modelos decisivos para Europa: por una parte, con su militarismo que lo impregna todo, y por otra, con una industria del ocio a base de juegos sangrientos que anticipa ya el futuro” (Sloterdijk *Normas* 32). En esa anticipación del futuro el aparato de poder junto con un aparato del ver conjuga la visibilidad y el padecimiento de los monstruos, estas operaciones son algunos de los fundamentos para las figuraciones del padecer en el campo cultural de las literaturas del Cono Sur.

Esta forma de visualidad, conjugada con un aparato de poder, carga con una doble intención de exposición de los monstruos en su devenir en la literatura, debido a que se muestran en tanto que se suprimen, se muestran en su dolor, en su condición insularizada sin especie, se los fuerza a aparecer para insistir en lo contrario, hacerlos desaparecer, “los pueblos están *expuestos* por el hecho de ser amenazados, justamente, en su representación – política y estética– e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, con su extinción

misma. Los pueblos están siempre *expuestos a desaparecer*” (Didi Huberman *Pueblos* 11). Esta condición del pueblo es un paralelo de la condición del monstruo, debido a que la insistencia de su visibilidad precaria lo fuerza a su extinción en la cacería de la diferencia, en el doble sentido de la palabra exposición se combinan visibilidad y vulnerabilidad, los monstruos están presentes para desaparecer, ellos se reproducen en un ambiente literario que los confina a un espacio de dolor y padecimiento. La angustia de la desaparición pende sobre sus existencias precarias como especímenes sin especie agudizan su angustia por la extinción.

La finalidad de exponer esta vulnerabilidad es insistir en la ambigüedad y la sentencia de muerte como una amenaza contagiosa e impregnante, desbordada en la persecución de la condición excesiva de los monstruos en relación al cuerpo, reforzado por la ausencia de metáfora o símil para abordarlos. La amenaza de su castigo público los persigue para sacrificar la resistencia de lo irrepresentable con la consecuente emergencia de la violencia, cuyo índice reside en la presión ejercida para forzar la desaparición. Esta última muestra la tensión de los límites de lo representable referente a las posibilidades de variación de un cuerpo.

Esta torsión de lo enunciable desafía la gramática del poder porque busca inscribir el cuerpo del monstruo dentro de la regularidad de su lenguaje, en ese roce, se despliega la violencia política, el estado de excepción, el abandono y la crisis de la palabra. La variación de la norma que ejerce la forma del monstruo en un continente signifiante y un universo de imágenes cerrados no da cuenta de la multiplicidad ni tampoco ilumina las zonas de indistinción a las que este apunta.

Circos, estadios y mataderos, por referir fórmulas del exterminio tolerado, se conjugan como una condición del ver administrada por un aparato de poder y la conjunción de la exigencia de la mirada ante los desafíos que impone a la representación el acontecer del monstruo, en particular, los mataderos combinan una relación especial entre ver y aplicar una sentencia de muerte, ya que estos lugares trabajan “sobre la intensificación de la

percepción, donde el espectáculo, el ver, el sentir se condensan justamente allí donde lo animal y lo humano se tornan indistinguibles” (Giorgi *Formas* 140). El matadero en la cultura abre la tensión que existe entre lo humano y lo animal, precisamente en esa indistinción se presenta un devenir hacia el monstruo, la intensificación de la percepción de su espectáculo, la suspensión de la condición humana del sentenciado y su vida abandonada, “expuest[a] y en peligro en el umbral en que vida y derecho, exterior e interior se confunden” (Agamben *Homo* 44), en un estado suspendido, el monstruo intensifica su condición de cuerpo, desafía su asimilación en la esfera de la palabra debido a que descentra la condición antropológica de esta última. La ausencia de las palabras para la descripción, la ausencia de normas que visibilicen estos cuerpos excepcionales provoca un vacío en la enunciación. Frente a estas fallas se provoca la acción de la violencia y la visibilidad de la sentencia en el espectáculo impregnante de la muerte.

Esta condición contaminante del monstruo se devela con la violencia, el índice de su *monstrum* (su capacidad de mostrar) devela la artificialidad de la condición humana, la precariedad del lenguaje frente a la persistencia de una corporalidad extrema carente de metáfora, en suma, la intensidad del dolor como falla en la relación entre arte y representación. Las consecuencias del silencio y la situación *in extremis* a la que es sometida la capacidad de enunciar generan la suspensión del derecho y la exposición de la sentencia de muerte de este dispositivo de visibilidad.

La captura de los monstruos, sobre la base de su constitución ambigua, realizada por este dispositivo de ver y poder articulado en torno al circo, la tortura y el matadero, toma de este último la forma de

un vértice, un lugar de percepción, desde el cual descubre y demarca una zona de indistinción y de ambivalencia, una zona o espacio donde las diferencias que hacen posible la vida social, lo social como tal (esto es, la diferencia entre humanos/animales y entre vivos/muertos) se suspenden (Giorgi *Formas* 132).

En el matadero, en particular, se narra sobre la suspensión de lo social que refuerza la condición abandonada y aislada del monstruo, que carga en su forma y contenido matrices

de una referencia no reconocida que vuelve como un otro desde lo reprimido. Lo social hace su crisis en el desgarramiento corporal del monstruo como espécimen expuesto al dolor, la tortura y la no representación; lo social excluye para fortalecerse, la integración del monstruo ocurre de ese modo, entre un interior y un exterior, está en el interior en tanto es un objetivo de la violencia política y está en el exterior en la medida que es víctima del exterminio.

La suspensión del orden del discurso ante el monstruo genera un nudo en la garganta del lenguaje en el que se desafía la capacidad de enunciar y representar. Ante este silencio se presenta la posibilidad de tener una versión de la palabra desgarradoramente afirmativa, en la que se “vuelve manifiesta la violencia de la representación, o a la representación como uno de los modos de la violencia. (Cortés Rocca *Política* 195). En esa oscilación el lenguaje enuncia su desgarramiento, la literatura tensiona su estructura y en la fábula se construye un dispositivo visual conjugado con un aparato de poder donde la dolorosa existencia del monstruo es sojuzgada por su condición escindida. Su condición singular es perseguida y le cede su apariencia al espectáculo de la tortura y el dolor que se construye como uno de los lugares que ocupa la monstruosidad en las literaturas del Cono Sur.

Capítulo 3  
La consolidación desarrollista

La escritura de Julio Cortázar, combinaciones de la pastoral, la letra y el juego<sup>20</sup>

“No había nada más confortante que estar encerrado de esta manera con todos los instrumentos de mi tormento –cuadernos con los vocablos, compás, diccionarios”

*Infancia en Berlín hacia 1900*

Walter Benjamin

Dentro de las escrituras de lo fantástico y lo extraordinario, Julio Cortázar es uno de los autores más destacado en América Latina, su obra alude a las paradojas de la ficción en una dimensión que intenta connotar la incidencia de la ambigüedad en la construcción de la literatura. En función de lo monstruoso, para el caso de Argentina en la etapa del desarrollismo, principalmente con el ascenso del peronismo, haremos el análisis de un cuento de Julio Cortázar: *El final del juego* (1956). Este periodo de consolidación es clave para el ingreso de nuevos personajes sociales al campo literario que inauguran nuevas disputas sobre la representación, asimismo, hay una transformación de la posición de los intelectuales en torno los debates de la política, la literatura y la cultura.

### Monstruos sociales

El interés por Julio Cortázar es funcional en la construcción de una serie literaria en la cual los monstruos están asociados a contradicciones sociales y problemáticas discursivas del campo literario. Este cuento, “El final del juego”, tiene una dimensión velada relacionada con la nueva composición social de la sociedad argentina en la

---

20

Los cuentos de Julio Cortázar *Las puertas del cielo* y *El final del juego* fueron analizados en el curso “Ficciones de lo monstruoso”, dictado por la profesora Paola Cortés-Rocca en la Universidad de Buenos Aires el segundo cuatrimestre del año 2014. La lectura de ambos cuentos se deriva de los análisis realizados en el marco de aquel seminario de Doctorado.

consolidación del período desarrollista escenifica las ansiedades de sectores sociales acomodadas frente a la diversidad proletaria que despunta con el industrialismo trasandino de la década del 50' en pleno período de sustitución de importaciones. Por otro lado, este cuento genera un espacio donde la ansiedad fascinante del monstruo con su torsión de la mirada ilumina lo social con su luz refractaria.

En primer lugar, extraemos del cuento la atmósfera política argentina de la década del 50' con la que Julio Cortázar se relaciona durante el desarrollo del segundo gobierno de Juan Domingo Perón y el ascenso del peronismo como un movimiento de masas en disputa con la definición de la nación. Esa atmósfera de sospecha, de ansiedad y recelo, es representada e interpretada como un gesto inaugural de la relación entre el escritor y la política peronista,

Cortázar es el primero en percibir y construir el peronismo como lo *otro* por antonomasia; su mirada no intenta inscribir el peronismo en discursos previos, sino construir un discurso nuevo a partir de la irrupción del peronismo como lo refractario a la comprensión del entendimiento y la simbolización del lenguaje. El peronismo es lo que no puede decirse, por eso en su versión más memorable, “Casa Tomada” se manifiesta únicamente como ruidos imprecisos y sordos, susurros ahogados (Gamerro 100).

De esa manera la concurrencia de la ansiedad y el miedo en una dimensión amenazante hace que para Cortázar exista una alteridad social fascinante y repulsiva construida sobre la base de “la figura del monstruo para marcar la frontera entre la identidad de lo humano y su alteridad negativa” (Baiza 35). En este primer relato, el juego, la alteridad de clase y la enfermedad hacen que la clase media se acerque a una situación social que tiene nuevas tensiones, integrantes y grupos políticos.

En este relato de mediados de la década del 50' la enfermedad y la incompreensión son la aproximación al espacio de la clase media argentina. El relato ocurre en una casa cercana a la línea del ferrocarril, en cuya trastienda tres niñas juegan, ese lugar es denominado “Nuestro reino”, este es “es una zona liminar; queda en el fondo de la casa, donde termina la curva de la vía del tren”. (Cortés Rocca *Niñas* 1). Ese espacio cerrado,



protegido por la casa, pero expuesto al tren es el lugar de una representación cuya figuras son un cuerpo anómalo y la lectura.

La lectura del cuento de Julio Cortázar cruza la corporalidad, la enfermedad, la voz y la palabra. En el relato están representados “los monstruos siendo ellos mismos en todas partes, y no solo para ellos sino para todos. Nada horroriza al Cortázar de esta época más que lo revuelto, lo mezclado, lo que no está en su sitio” (Gamerro 87). En Cortázar los monstruos son esa alteridad atractiva-repulsiva, son una inquietud por la salud, por la belleza, el ideal frente a un universo de vulgarización y cultura de masas, frente a un exceso de corrección de las clases medias frente a las nuevas formas de sociabilidad de la Argentina.

Letra, poder y enfermedad

En el *Final del juego* (1956), no hay un monstruo que sature el espacio con su corporalidad desbordante o cuya abyección angustiante desfigure los marcos de lo humano y la cultura provocando el terror en la palabra. En este relato la inflexión del monstruo en la narrativa es una forma de ver, un modo, una relación articulada en un nivel intertextual. En primer lugar, el texto visita una lectura del archivo de la literatura latinoamericana, especialmente el arielismo, que expone de manera privilegiada una relación entre la palabra, la voz, el maestro y el discípulo. De ese modo se puede establecer una lectura vertical del cuento en la que está relacionado con otras figuras del monstruo. En cambio en el nivel de la diégesis se nos presenta una lectura enrarecida, un silencio y una deformidad corporal velada, ambigua que se constituye en la excepción. Esta narración tiene una combinación de sentimientos secretos develados en juegos de niños, inquinas por la diferencia y posiciones excepcionales de asumir la deformidad.

En este texto, la monstruosidad se transforma en un régimen escópico que mezcla un aparato del ver que se construyó por medio de un aparato de poder basado en una fábula lúdica. Lo monstruoso está en el silencio, en el encierro y en la discreción,

En el relato de Cortázar lo monstruoso es un modo de hablar de lo anómalo o de silenciarlo. Es también un régimen escópico, un modo de ver, de verse y de darse a ver. Lo monstruoso constituye una retórica y una gramática visual, organizada a partir de la fijeza, del quedarse quieta, inmovilizada en una pose, como una estatua (Cortés Rocca *Niñas* 6).

La contradicción entre movilidad e inmovilidad también es una transposición de una relación establecida entre la voz y la palabra, entre el juego y el poder. Una superposición de regímenes de verdad y de administración corporal que corroboran una disposición para ver entretrejida con una forma del poder.

Por otra parte, en el relato hay una sesión de lectura, llevada a cabo por un personaje con la espalda tiesa que exhibe la rigidez de las pastorales letradas de inicios del 1900. El contexto de la medianía del siglo XX describe el contacto con la diversidad social, el aislamiento de las lecturas edificantes y la actividad silenciosa de la lectura femenina en un contexto de ruina y vulgarización de la cultura occidental.

El cuento trata sobre un juego de niñas de clase media. Las tres chicas crecen aisladas en una casa en el barrio de Palermo y en las tardes juegan a representar estatuas y actitudes frente al paso del tren. La casa de las niñas es un espacio habitado solo por mujeres. Las adultas, las tías, se preocupan por los quehaceres del hogar mientras las niñas se encargan de algunas cosas de la casa, pero sus preocupaciones fundamentales son los juegos.

La narración presenta una complicidad velada de dos de las niñas en contra de Leticia, el tercer miembro del grupo que tiene un defecto corporal en su espalda, al parecer, no se puede mover porque tiene la espalda tiesa, la enfermedad de Leticia, “acecha este universo femenino y doméstico, esta familia de mujeres en la que los únicos lazos que se enuncian son los filiales. La dolencia de Leticia no se nombra y está presente en cada

página del texto” (Cortés Rocca *Niñas* 3). La enfermedad está en el ámbito de lo velado lo que genera un escozor en la voz literaria para referirse a esta niña como un tercero excluido en las jornadas de diversión fuera del hogar. Frente a esta situación la narradora señala que “[Leticia] Sabía que no le íbamos a decir nada, y que en casa donde hay alguien con un defecto físico y mucho orgullo, todos juegan a ignorarlo empezando por el enfermo” (Cortázar *El final* 163). Leticia goza del estado de excepción por su enfermedad, tiene un orgullo que las demás chicas no tienen, pero su posición de privilegio se basa en su diferencia, en la constitución de su cuerpo averiado, ella vive en la excepción que en tanto la integra también la excluye de la condición de normalidad que tienen las otras dos niñas.

Leticia es la única con la oportunidad de la práctica y el privilegio de leer en la narración protagonizada por las tres niñas. La lectura se combina con el juego de la imaginación de las infantes, la rigidez del cuerpo como estatua y la inflexibilidad de un ostracismo letrado asociado a la enfermedad. Estos elementos construyen un cuadro que es la interpretación de un momento cultural, compuesto por la interacción de las (dis)funciones entre el cuerpo, la infancia, las pastorales pedagógicas y la letra. La multiplicidad de temas y coyunturas emergen en “un campo corporal marcado por un asomarse –de manera sugerida, oblicua y por momentos ominosa–, de lo heterogéneo” (Cortés Rocca *Niñas* 2). Lo monstruoso es la interacción fantasmal y velada entre la niña de la espalda torcida y la letra, el saber y el poder como metáforas de la palabra y la voz en su relación refractaria con el juego, la forma en que ella lo dirige y cómo el cuento nos propone literalmente el final del juego.

La interacción de las chicas en el desarrollo del relato es la siguiente, una de ellas es la narradora, la segunda chica es Holanda y la tercera, la guía de los juegos (la voz) es Leticia, la muchacha del cuerpo enfermo, ella “era la más flaca de las tres, y para peor una de esas flacuras que se ven de afuera en el pescuezo y las orejas. Tal vez el endurecimiento de la espalda la hacía parecer más flaca, como si no podía mover la cabeza a los lados daba la apariencia de una tabla de planchar parada” (Cortázar *El final* 159). Leticia tiene un

cuerpo inquietante, su delgadez es poco común, el endurecimiento de su cuerpo, a ojos de la narradora es inusual, pero no insólito. Ella participa en un estatuto especial, debido a su condición, su posición es diferente debido a su orgullo y porque es la directora de las entretenimientos infantiles.

Leticia tiene un trato especial dentro del conjunto de mujeres que habita la casa de Palermo, debido a su corporalidad,

La primera en iniciar era Leticia, era más feliz de las tres y la más privilegiada. Leticia no tenía que secar los platos ni hacer las camas, podría pasarse el día leyendo o pegando figuritas, y de noche la dejaban quedarse hasta más tarde si lo pedía, aparte de la pieza solamente para ella, el caldo de hueso y toda clase de ventajas. Poco a poco había ido aprovechando de los privilegios, y desde el verano anterior dirigía el juego, yo creo que en realidad dirigía el reino (Cortázar *El final* 158).

La enfermedad velada de Leticia la pone un lugar de privilegio que tiene una doble articulación, por un lado, ella no tiene que hacer los deberes de la casa y puede dedicarse a actividades de ocio, como la lectura, y por otro lado, ella debido a sus privilegios pasa a ser quien empieza a dirigir el juego, comienza a encarnar la voz en la representación, intercambio que no solamente era lúdico, sino que es una esfera separada de lo cotidiano: el reino, donde la sabiduría del monarca condensa el ejercicio del saber, detenta su palabra por medio de la lectura y ejerce su potestad por medio de la aplicación de sus ordenanzas mediante la voz.

La interacción de Leticia le debe mucho a su condición corporal excepcional asociada a una forma de comportamiento diferente también. Leticia tiene la espalda torcida, se dedica a la lectura y, por último, es quien coordina las acciones y las actividades de entretenimiento de las niñas gracias a su posición de privilegio que ha alcanzado la soberanía del reino como metáfora pueril de la interacción de la palabra y la voz en los espacios aislados de la infancia. Además, ella tiene una pieza sola, ella puede jugar cuando quiere, ella puede leer, en fin, ella detenta todo tipo de privilegios en relación con sus dos compañeras.

## Las reglas del juego y la verdad

El juego en el reino le permite a la niña enferma con el cuerpo extraño ejercer el poder. Ella detenta los privilegios y coincidentemente se relaciona con la lectura. En esta realidad aislada de las tres niñas y sus entretenimientos, la letra está en una posición estratégica, aparentemente ejerce el poder quien no tiene el poder: la débil, debido a su posición de privilegio es la única en la trastienda de los juegos quien puede dedicarse al mundo de la lectura a causa de su incapacidad física nunca evidentemente explícita, pero implícitamente asumida por el orgullo y con el consentimiento de las otras dos niñas y sus tías.

El juego de las niñas consistía en realizar estatuas o actitudes al costado de la línea del tren. Ellas imitaban con posiciones corporales estos dos conceptos del juego, en las estatuas usaban ornamentos para hacer una imitación. En el caso de las actitudes ellas no necesitaban utilizar artículos adicionales sino solo la expresión corporal más adecuada para comunicar el sentido de las actitudes para que fueran vistas por las personas que pasaban en el tren que conecta la ciudad de Buenos Aires con el Tigre. En el juego Leticia tenía una ventaja adicional relacionada con su enfermedad, la parálisis –su anomalía– que le permite estar por sobre las otras dos niñas debido a que, más allá de dirigir el juego –ella encarna el juego–, de hecho, “El escándalo que provoca Leticia en la narradora reside justamente en su capacidad de poder cumplir a la perfección el papel de estatua y tiene que ver con su deformidad” (Cortés Rocca *Niñas* 5). La parálisis, su cuerpo quieto, la deja en pie derecho de ser una estatua *a priori*, bajo el punto de vista de la narradora.

Esta ventaja adicional está asociada a su condición corporal de excepción, ella “era muy buena como estatua, pobre criatura. La parálisis no se notaba estando quieta, y ella era capaz de gestos de una enorme nobleza. Como actitudes elegía siempre la generosidad, la piedad, el sacrificio y el renunciamiento” (Cortázar *El final* 161). Así la niña enferma tiene una característica positiva para el desarrollo del juego, ella puede representar mejor las

figuras que representan lo estático antes que lo dinámico, en especial, las actitudes asociadas con un credo de valores cristianos y de anulación del cuerpo, en especial, el renunciamiento, la piedad y el sacrificio. Estas actitudes las puede cumplir debido a su cuerpo sometido a la quietud, su cuerpo seco, paralítico e inmóvil, dócil ante las vicisitudes de su organismo.

La combinación de la dirección del juego y la adecuación a su propio cuerpo en la acción de las estatuas, refuerza el vínculo entre palabra y voz –la escena de la lectura y su relación con el reino– como la expresión de poder y saber, en la medida que la orden –la voz– el deseo de ser una estatua no encuentra un obstáculo en el cuerpo de la niña, “El asombro, lo impredecible para el relato es que Leticia en realidad no juega, sino que encontró en el juego el único campo de visibilidad de lo que es” (Cortés Rocca *Niñas* 5), de ese modo, habría una coincidencia entre verbo y verdad, la niña elegida y privilegiada justamente ella es la norma del propio juego encarnada, “No hay forma de competir con Leticia en el momento en que deja de haber representación porque representación y verdad coinciden” (Cortés Rocca *Niñas* 10). Ella es la encarnación de una pastoral, establecida por medio de la renuncia, la piedad y el sacrificio, su cuerpo es la materia de expresión de esa palabra en particular. Su posición de enunciación hace coincidir palabra y voz, su manera de actuar en el juego destituye la separación entre ficción y realidad debido a que su cuerpo tieso intenta unificar los extremos de esa fisura, ella es una estatua viviente, ella es el final del juego en el que coinciden palabra y representación, ficción y realidad, el verbo y la verdad en el reino.

Leticia los puede realizar la performance de los tres valores debido a la ventaja de su cuerpo mal formado que le entrega una actitud noble y quieta. Su distinción frente a las demás, enferma y noble, la acerca a las actividades de la cultura letrada, las actividades del ocio contemplativo que la excluyen de los pedestres quehaceres reproductivos de secar platos y hacer camas. Su posición excepcional de privilegio le permite ejercer el control del juego entre las niñas y, por último, ella tiene la posibilidad de ser la expositora de sus

nobles virtudes cristianas en el juego de las imitaciones debido a la rigidez natural – relacionada con su anulación y renunciamiento por medio de su orgulloso sacrificio en el que coinciden materia y palabra, representación y verdad.

#### La voz de los maestros

Pero, ¿acaso estas actitudes no se relacionan con prácticas pastorales de vigilancia y autocontrol? ¿Acaso en la tradición latinoamericana del ensayo las diatribas cristianas no aparecen como una manera colonial de prometer la civilización ante la amenaza de la diferencia motejada como la barbarie? Hasta aquí han parecido tres elementos de la trama arielista que quiero destacar en esta lectura, por un lado, la deformidad corporal de Leticia, la relación de la lectura que ella ejerce debido a su velada enfermedad y, por último, cómo la niña puede perpetuar la rigidez de una actitud por medio de su cuerpo maltrecho, actitud, relacionada con las pastorales de sometimiento corporal, auto control, que refuerzan su condición de privilegio y remarcan su nobleza. Principalmente, me interesa la relación que tiene Leticia con la lectura y su elaborada presentación de valores del credo cristiano: el sacrificio, la piedad y el renunciamiento, como una prolongación de emblemas autoritarios y civilizatorios.

Además, a estos tres elementos mencionados se le suma, para completar la trama pedagógica, la aparición de un joven estudiante que mira a las niñas desde el tren, con quien comienzan a tener un intercambio de mensajes hasta conocerlo. El primer mensaje dice: “Muy lindas las estatuas”. Viajo en la tercera ventanilla del segundo coche. Ariel B” (Cortázar *El final* 161). Así, la aparición de Ariel, como espectador de las estatuas, creo que completa una lectura paralela entre la interacción de los cuerpos deformes, las pedagogías y los estudiantes en función de una cita evidente con el arielismo.

En esta relación paralela se expone el arielismo en su agonía, en su último refugio, protagonizando uno de sus postreros capítulos, en el cual se cultiva la lectura personal y

periférica, en que Ariel es otro tipo de discípulo y está asociado a otro sujeto social. Este discurso de civilización ante la barbarie es una alerta de catástrofe y extinción, una salvaguarda del canon occidental ante la emergencia de diversidades indómitas al alero de la modernización que incluye a los obreros, la modernización industrial, la migración; frente a este escenario,

El *arielismo* construye utopías letradas en el umbral del desastre; sus metáforas y fuentes literarias tienen la conciencia trágica de la derrota: hispanismo quijotesco, latinismo francófilo (después del triunfo de Prusia y la revolución de la Comuna), escatologías ocultistas sobre el triunfo de la materia sobre el espíritu, concepción de la *unidad* latinoamericana para resistir la voracidad y hegemonía norteamericana (Jáuregui 36).

La alerta arielista se enciende en su último escollo plañidero que busca la coincidencia entre la representación y la verdad. En este relato la lectura, los cuerpos y la pedagogía se relacionan con una forma de juego y disciplina exhibida a Ariel B, quien sale del tren para conocer a las tres niñas, especialmente, a Leticia que a ojos de él es quien cumple mejor las expectativas del juego inmóvil de las estatuas y las actitudes.

Esta relación se desprende en especial de la lectura de Roberto González Echevarría del *Ariel* de José Enrique Rodó como una lección inaugural. En este trabajo sobre el ensayo del maestro uruguayo se destaca fuertemente la relación de imposición de la voz del maestro y la relación pasiva de los discípulos, la traducción de la relación umbilical entre saber y poder. El imperio letrado de la voz impuesto por la figura del gobernante autárquico. El contexto de la lección de Rodó tiene un jardín donde sucede la lección de inspiración platónica, en que la voz, la estatua de Ariel y la relación entre ambas, son explicadas como si la voz fuera un cincel que impacta la rigidez del cuerpo metálico de la estatua de bronce del aprendiz de Próspero.

Es interesante la función de los maestros que utiliza Roberto González Echevarría para analizar el *Ariel* de Rodó como una lección inaugural y cómo establece la relación



entre la voz y los discípulos, en la cópula entre el saber y la lección, en esta se inaugura una relación de poder y de violencia,

La retórica magisterial del *Ariel* encubre la violencia por medio de la cual pretende inscribir su doctrina y la autocrítica implícita en la división, en la distribución del material textual. Tal vez la estatua del geniecillo de Shakespeare sea, de hecho, la mejor representación del mensaje de Próspero: una sólida, dura, metálica figura de aire. Los bordes cortantes de esta imagen son los que dividen la fuente de las vibraciones del núcleo central de las vibraciones mismas, aquellas que establecen el espacio entre el casto aire del refugio secreto del rey y el mundo exterior (González Echevarría, *El extraño caso* 16).

El vínculo entre lo descrito por González Echevarría con “El final del juego” es un puente entre el saber, la lectura, la rigidez corporal y la quietud. El *Ariel* es la metáfora de la estatua, él se relaciona con la imposición del saber por parte de Próspero y cómo la voz del maestro se aplica como una reverberación metálica en el cuerpo de bronce de Ariel.

En el caso de Cortázar, Leticia asociada con el saber de la lectura es la mejor exponente de las estatuas en un juego que llega a su final, ella con su cuerpo inmóvil y privilegiado, relacionado con el saber (la palabra, la lectura) y la dirección del juego (la voz), opta por representar el término de la interacción de las estatuas y las actitudes, ella decide finiquitar con una última presentación ante Ariel B. las entreteniciones en el reino,

La vimos que pensaba, ensayando la estatua pero sin moverse [...] Levantó los brazos como si en vez de una estatua fuera hacer una actitud, y con las manos señaló al cielo mientras echaba la cabeza hacia atrás (que era lo único que podía hacer, pobre) y doblaba el cuerpo hasta darnos miedo. Nos pareció maravillosa, la estatua más regia que había hecho nunca, y entonces vimos Ariel que la miraba solamente a ella (Cortázar *El final* 168).

La estatura fue perfecta, inesperada e insuperable. Su cuerpo torcido era el final del juego. Esta es una señal respecto del alejamiento de Ariel de las representaciones de las niñas debido a que ellas ya no vuelven a jugar en las orillas de la línea del tren. De esta última presentación se reconoce una distancia entre el juego y el muchacho, la interacción agónica del legado arielista agoniza en el contacto entre las niñas y Ariel. No hay influencia posible

entre la estatua y el estudiante del liceo industrial que se aleja con el paso del ferrocarril. Hay un diálogo que se corta entre la actitud letrada, regia y noble de la niña que lee con el joven Ariel que viaja en un tren y asiste a un Liceo industrial en la Argentina.

Por otra parte, existe una relación entre cuerpo y poder, entre verdad y materia. La encarnación de la verdad en el cuerpo de la niña es una relación final, una relación de sometimiento, un espacio en que la interpretación del saber llega a su fin debido a que la palabra se ha transformado en la aplicación violenta de la voz en una superposición entre ficción y realidad –entre representación y verdad–, en la superficie del cuerpo anómalo, así, “la voz es portadora del saber a través de la peculiaridad del lenguaje, siendo éste el último objeto de la filología, que a su vez constituye el fundamento científico de aquel saber y del discurso que legitima la autoridad, vinculándola a fuentes y a orígenes” (González Echevarría *El extraño*). Precisamente, la relación al origen se ha quebrado, se ha roto el privilegio debido a que este cayó en la esfera de la anomalía, la inmovilidad y el orgullo, por la imposición misma que significaba esa práctica magisterial de la lectura. El cuerpo de Leticia decide someter el juego a su final, la práctica aislada de la lectura y el ejercicio solipsista de las virtudes cristianas se vuelcan sobre sí en un aislamiento que paraliza las pedagogías y sus contenidos pastorales, de docilidad y domesticación.

Ariel B sale de la cárcel del cuerpo de bronce que lo hace prisionero del saber de Próspero como es descrito en el texto de Rodó, “el rayo hacía pensar en una larga mirada que el genio, prisionero en el bronce, enviase sobre el grupo juvenil que se alejaba” (Rodó 55). En el caso de la lectura de Cortázar hay una representación de la distancia con esa función de la letra que ilumina metálicamente el camino de los elegidos para practicar el saber. En esta nueva lección hay un ostracismo de la función de la lectura que se asocia a un enrarecimiento corporal en el ejercicio del saber, en el que la lectura ha perdido su aura y su orgullosa posición de privilegio. Si la voz del maestro a principios de siglo “se hace progresivamente más amenazadora [...] pesada, hiriente” (González Echevarría *El extraño caso* 15), para el caso de esta lectura paralela y cortazariana, la gravidez de la

comunicación magisterial llega a su ocaso, la lectura se ejerce en solitario, el personaje que lee padece la rigidez atribuida a la estatua metálica de Ariel en el libro de Rodó. La niña tiene la ventaja de su cuerpo para ser la estatua, pero también ella sabe que es el final del juego, el ocaso de este como una representación que coincide con la realidad.

“El final del juego”, como título, indica el término del ciclo de esta interacción o bien una confirmación que señala el cumplimiento del objetivo de esta actividad. El final es una manifestación disolutiva y auto-cumplida. Este desenlace es el final del juego de la imaginación, el ocaso de la libre interacción de esta con el entendimiento para generar la belleza sin utilidad según la pauta del idealismo kantiano. La declaración de este final es una renuncia de la estatua a ser una manifestación del arte cuya circulación tenga que ver con un contexto de circulación masiva<sup>21</sup>, correlato de la confusión sobre el origen de la estatua de Venus, mencionada en el cuento como la Venus del Nilo, en lugar de la Venus de Milo.

El ostracismo de las tres niñas niega la interacción de la letra con lo social. La belleza, como actividad sólo de contemplación, actividad noble, medida y autocontenida, en el final del juego impide que el juego se perpetúe porque la belleza de la estatua es un cuerpo deforme que está olvidado a un costado de la línea del tren, la enciclopedia del arte bello pertenece a un pasado que no se puede reconocer en un estado de las cosas que se aleja de una lectura que implica una relación autoritaria entre saber y verdad. La separación de aquel contexto edificante del arte en su función pedagógica –en especial en su vínculo entre arte y verdad– es un contexto decadente ante la vulgarización de la cultura de masas y la multiplicación de los bienes y la diversidad de las prácticas de la lectura. El error que confirma esta separación se reitera en la confusión entre Nilo y Milo, como malentendido

---

21

En el corazón mismo del juego, está la inmovilidad más absoluta, la inmovilidad de la estatua de Venus, la diosa de la belleza y el erotismo, la que gana la competencia frente a los ojos de Paris. Sin embargo, el objeto presente en el universo del cuento, el objeto que se cita y se performa en “nuestro reino” es una representación específica de Venus. No es una Venus pictórica, ni siquiera la pieza de la diosa sin brazos encontrada en Milo, sino esa réplica barata que decora una sala de clase media. La reproducción en serie de esa estatua rota o sin terminar. (Cortés Rocca *Niñas 5*)

de la denominación de la réplica de la estatua clásica que tiene la familia de clase media como decoración del living de su casa.

Esta belleza es una anécdota solitaria perdida y tergiversada en una casa a las orillas de un ramal de los trenes de Buenos Aires. “El final del juego”, es el fin de la belleza idealista, el ocaso del antiguo pacto entre maestros y discípulos, un nuevo contacto con lo real y su relación con Ariel, quien ahora es ajeno a la lección inaugural rodoniana de principios del siglo XX debido a que ha escapado de su jaula bronceada que lo somete como cuerpo inmóvil. Este relato es una inflexión de la asimilación de las lecciones almacenadas en el archivo de la ciudad letrada en este tanto Ariel como Calibán son los monstruos sometidos por el poder, el saber colonial y la doxa del cristianismo como formas de sometimiento corporal.

### Monstruos, poder y nación

Esta lectura, en paralelo, desarrolla otro argumento relacionado con el poder y la nación. Solapadamente se escapa hacia esa reflexión. Oblicuamente, consideramos que sujeto, monstruo y nación tienen un diálogo implícito en la articulación de una comunidad. Particularmente, este cuento marca un cambio de signo en el orden de los factores de la gubernamentalidad. Si el juego dentro de la diégesis exhibía lúdicamente un soberano subrepticio y omnímodo, aunque víctima de una deformidad incontenible en la coincidencia entre el cuerpo y verdad. Más allá de ese orden de la representación hay una reflexión sobre la deformidad y la nación, anomalía plasmada en el reino que está excluido y situado al borde de la línea férrea. De antemano, las chicas se escapan hacia ese lugar, ellas huyen de la casa y se dirigen hacia ese espacio secreto, para escapar del poder materno que las somete y las expulsa,

**“–Acabarán en la calle estas mal nacidas.”<sup>22</sup>**

---

22

El destacado es nuestro.

Donde acabábamos era en las vías del Central Argentino, cuando la casa quedaba en silencio” (Cortázar 179)

Extraña conjunción entre madre y palabra en este universo cerrado y femenino, sin embargo, la sentencia propina un agravio asociado al poder y la nación, las mal nacidas acabarán en la calle y a la intemperie.

Paola Cortés Rocca (2016) ha destacado esta lectura en relación con la monstruosidad como la advertencia y evidencia en el texto de una relación entre belleza, poder y sanidad, en su análisis el cuerpo y la imagen están mediadas por un arbitraje mitológico paralelo establecido sobre la belleza de Hera, Atenea y Afrodita en el Juicio de Paris. Estos argumentos defienden una relación entre belleza y poder mediada por el saber de la eugenesia (relación desarrollada por Antonio Negri)<sup>23</sup>. De esta manera, la eugenesia y la calle –las mal nacidas expulsadas– convocan el saber sobre el cuerpo y la nación,

Lo anómalo se instala en el universo semántico de la malnacida, y se recorta contra un vocabulario que hila enfermedad, deformidad, prodigio y rareza. Aquí, el relato organiza nuevamente un diálogo entre la burguesía argentina de mediados de siglo XX y esa tradición clásica que se recupera como ancestral (Cortés Rocca *Niñas* 4).

La condición de la mal parida, la anómala, queda en la calle en una posición exterior. Este exilio revive la discusión clásica eugenésica y también su ascendente en la literatura argentina que podríamos mencionar está en *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres y también en el cuento “Tinieblas” de Elías Castelnuovo. En esta misma serie podemos incluir el cuento “El fiord” de Osvaldo Lamborghini cuya trama mezcla nacimiento, violación y política. Por último, no podemos olvidar ni obviar la extensa discusión sobre la raza que está en la obra de Domingo Faustino Sarmiento.

No obstante, está clave de lectura con énfasis en la relación entre la monstruosidad y el poder se sitúa también en un imaginario del siglo dieciocho con el despliegue de su

---

23

Negri, Antonio. “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. En: *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Gabriel Giorgi; Fermín Rodríguez (Comps.). Buenos Aires: Paidós: 2009. Pp. 93-139.

propio *pandemonium* de monstruos clásicos que inundan el espacio del poder. En sintonía con aquella configuración eugenésica, está definida en otro orden de personajes, “Los dos grandes monstruos que velan en el dominio de la anomalía y que aún no se han dormido -la etnología y el psicoanálisis dan fe de ello- son los dos grandes sujetos del consumo prohibido: el rey incestuoso y el pueblo caníbal” (Foucault, *Los anormales* 106). Si la antigüedad clásica tiene sus monstruos mal nacidos, retomados por la eugenesia y las discusiones de la raza de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX El romanticismo revolucionario tiene por emblema estos dos monstruos que hacen eco en nuestra lectura sobre la nación y el poder.

Primero, el príncipe incestuoso es retomado por las discusiones sobre el parentesco y sus prohibiciones, vía debilitamiento orgánico de la descendencia asociada a la endogamia, aunque, el gran monstruo del pueblo devorador está más asociado a Rodó vía Calibán, pueblo con el que implícitamente discute cuando usa los argumentos reaccionarios de Renán. Antes de desarrollar este motivo, eugenesia, incesto y debilidad orgánica se pueden asociar con Leticia, la niña deforme, pero en el texto no está sugerido, su cuerpo frágil no necesariamente se asocia con el incesto. No obstante, su asociación con el canon rodoniano la hacen huir del monstruo de la plebe hacia un exilio –en el reino– donde saber y poder coinciden en su propia figura, sin embargo, la huida convierte a las niñas en unas mal nacidas.

Soberanía y protagonismo en el reino se ejercen gracias a la excepción y el privilegio, aunque, el exilio al que las niñas huyen las expone a la condición de “mal nacidas” porque la condición política del nacimiento ha cambiado de signo. Para volver “Al final del juego” hay que redefinir el vínculo político entre nación y poder, por medio de la subordinación del *bios* que se esconde tras la operación política establecida entre nacimiento y nación. Así es posible señalar el paralelo entre la narración de Julio Cortázar, las malnacidas y la deformidad. La equidistancia entre nacimiento y ciudadanía que debuta con la Declaración de los Derechos del Hombre en 1789, hace la abolición de la esfera del

privilegio que despierta la sospecha sobre las masas escondida tras el arielismo. La operación de expansión ciudadana se basa en la redefinición de la soberanía y el Estado,

No es posible comprender el desarrollo ni la vocación “nacional” y biopolítica del Estado moderno en los siglos XIX y XX, si se olvida que en su base no está el hombre como sujeto libre y consciente, sino, sobre todo, su nuda vida, el simple nacimiento que, en el paso del súbdito al ciudadano, es investida como tal con el principio de soberanía. La ficción implícita aquí es que el *nacimiento* se haga inmediatamente *nación* (Agamben 163).

El vínculo intrínseco entre nación y nacimiento que da paso a la soberanía sitúa la discusión en el campo de las formas de lo viviente para redefinir la condición política. Así la soberanía pasa del signo realista de origen divino hacia el código de la soberanía basado en la nación. De este modo, las mal nacidas, no integrarían el todo de la nación, el exilio de las niñas en el reino y no en la nación, ni en la patria ni otro lugar, sitúa el texto en una discusión sobre los alcances de la apertura y la diversidad de este dispositivo biopolítico como forma de inclusión social del pueblo como base de la soberana.

El cambio en la balanza y las nuevas configuraciones de la disputa por la soberanía se enfrenta a sus propios monstruos. Soberanía y nacimiento amplía los marcos de lo nacional, lamentablemente el arielismo teme ese fenómeno por diversos factores, uno de ellos es la vulgarización asociado a la masividad –cuya imagen es la encarnación del pueblo devorador en Calibán– y otro factor es su *doxa* autoritaria que asocia saber, poder y legado civilizatorio. Cortázar expone esa lógica contradictoria y la sentencia como el final del juego con la abdicación de Leticia.

Por último, la vulgarización de la cultura asociado a la degradación de la Venus del Nilo, el aislamiento de la casa, su enfrentamiento al tren y el anonimato del joven Ariel del Liceo industrial son algunos de los elementos de la diégesis que la sitúan en un conflicto cuyo correlato es una versión ampliada de la modernidad. “El final del juego” es la lectura de los nuevos factores a los que ahora se enfrenta el reino. La destitución de los privilegios y la renuncia a la interacción autoritaria entre saber y poder. La condición anómala de esta

superposición encarnada en el cuerpo deforme de Leticia expresa cómo perdura el código eugenésico, pero expone su cambio de régimen debido a la incidencia de nacimiento y nación en la codificación de la soberanía. Lo anómalo, lo monstruoso, emerge como perspectiva velada, como índice de un conflicto y una perturbación en las diatribas del poder.



## Clarice Lispector y los límites de la biopolítica

“Algo en ella relucía dulcemente en gloria de ignorancia como en un dios de corazón expuesto, había en su existencia el más allá del martirio pero ella no había sido martirizada, ella había sido muchas veces creada. Mirábase quietamente escuchando caer el agua en un solo cántico. Allá estaba ella vacilante como leves llamas lentas, los contornos en sombra y luz animando el espejo”

*La araña*

Clarice Lispector

“Se puede considerar al hombre como una cárcel burocrática”

*La conjuración sagrada*

Georges Bataille

“Afirmar que el universo no se asemeja a nada y que solo es informe significa que el universo es algo así como una araña”

*La conjuración sagrada*

Georges Bataille

La administración de la vida por la biopolítica está delimitada por la imposición de un sujeto como una forma, un dispositivo que reúne y fija la expresión de la vida. Su expresión pública, las maneras de coacción y los recintos de su reclusión, los cuales marcan un espacio donde lo humano se expresa, se corrige y se construye como un recorte sobre el tejido conectivo y disperso de la vida como singularidad. Bajo esas premisas, las novelas *La araña* (1945) y *La pasión según GH* (1964) proponer preguntas cuyas respuestas están situadas más allá de la subjetividad en la expresión de lo vivo. En estas narraciones hay

suplementos de vida que no están bajo la tuición del poder ni la reglamentación sobre lo visible. Las tramas de estos relatos revelan una incisión en las fuerzas de los campos de fuerza que doblagan el uso de la vida y, por medio de este ejercicio expresan una pluralidad de lo vivo como un reverso de lo humano.

La impersonalidad de la vida –esa vida como un índice de conexiones y manifestaciones sin sujeto– es el reverso de una disposición monstruosa de la existencia, en la que un viviente, un cuerpo, pierde su forma humana de manera expansiva y contaminante. Este fenómeno ocurre en la angustia de la protagonista de *La pasión según G.H.* al momento de su encuentro inesperado con la cucaracha al interior del cuarto abandonado por su criada. Ante el insecto muerto la protagonista siente un vínculo no personal con el flujo de plasma que sale de ese pequeño cuerpo inerte. El insecto como una *mise en abyme* de los sujetos, una transformación monstruosa como el gatillo de la deformación de la identidad. El insecto como una incitación al silencio, la provocación de la oscuridad y lo siniestro. Estas son algunas de las maneras en que la ontología monstruosa (Torrano 2009) –como una composición relacional– cuestiona y traspasa las reducciones de la vida bajo la matriz de la corrección del poder.

#### La inmanencia y la red

Las novelas de Clarice Lispector proponen un argumento que desarrolla las problemáticas de la vida como una expresión infinitesimal, como la relación mínima conectada en los espacios interiores del cuerpo, como la reducción de una relación abierta hacia su interior corporal, una apertura interna sin dimensiones como una incisión sin fondo. Un espacio sin coordenadas y sin orientación expandido laberínticamente –sin profundidad ni superficie– un espacio intenso cuya exploración lo devela como una nueva dimensión, en palabras de Gilles Deleuze, se forma un plano de inmanencia, un plano “de composición, en el que todo está dado, en el que danzan elementos y materiales no

formados que sólo se distinguen por la velocidad, y que entran en tal o tal agenciamiento individuado según sus conexiones, sus relaciones de movimientos. Plan fijo de la vida, en el que todo se mueve, se retrasa o se precipita” (Deleuze *Mil* 259), así, el insecto no carga con una revelación que trae consigo lo incierto, lo inesperado, la profundidad que no significa una base ni un soporte, sino que revela un campo de relaciones intensas entre los cuerpos y una consistencia de los cuerpos mismos como formaciones geológicas cuyas capas develan la intensidad de lo vivo frente a su recorte humano.

La imagen del título de la novela *La araña* devela un universo conectivo infinitesimal como la expresión de una vida mínima al interior de una vida personal. El título original en portugués, *O lustre*, tiene el doble sentido de la luz y la araña, como una versión figurada de una lámpara, de ese modo, el título de la narración devela un sentido misterioso del secreto asociado con el sentido de lo vivo. En esta ficción, lo viviente se presenta como un flujo, un tejido en una tela sin centro, una red de disposiciones e interacciones que expresan un conjunto de relaciones, cuya metáfora es el oficio de la araña. Este insecto en su devenir captura la atención de la protagonista, “Estaba la araña. La gran araña enrojecía. La mirada inmóvil, inquieta, parecía presentir una vida terrible. Aquella existencia de hielo. ¡Una vez!, una vez en un abrir y cerrar de ojos, la araña se esparcía en crisantemos y alegría” (Lispector *La araña* 39). La imagen de la araña, el insecto en el hogar en conjunción con los sentimientos y el movimiento se hacen figura en la interpretación de la vida como una puesta en relación, la vida como una tela conectada por distintos vectores en ella las miradas expresan la vitalidad entre humanos y animales en una dimensión que los conecta, en un espacio en común sin sujeto, en el que “La existencia de la mariposa continuaba latiendo con los ojos fijos en ella” (Lispector *La araña* 79), así la vida es una red de conexiones expresada en el trabajo de la araña —la red— su forma sin centro y la dilución de los límites de la persona como una antesala de lo impersonal.

La red es un dispositivo de expresión de lo vivo como una fuerza de captura que atraviesa a la protagonista en su disposición acéfala, ella “estaba unida por delgados hilos a

lo que sucedía, y ahora los hilos engrosaban pegajosos o rompíanse y ella chocaba bruscamente con las cosas” (Lispector *La araña* 44). La protagonistas de estos pasajes de *La araña* describen un espacio de relaciones intensas, de conexiones no personales, un ambiente palpitante. Los caminos de la tela de araña, como hilos gruesos, delgados o rotos, más la imaginación de insectos posibles cambian de signo la polaridad del sujeto en la construcción del devenir en los textos de Clarice Lispector, así la vida abierta y experimental da un vuelco hacia la potencia de lo inmanente, cuya “consistencia reúne concretamente los heterogéneos, los heteróclitos, como tales; asegura la consolidación de los conjuntos difusos” (Deleuze *Mil* 516), que expresan la multiplicidad como superficie, cuya consecuencia afecta la univocidad de lo idéntico, se acrecienta de esta manera la tensión entre lo idéntico y lo propio ante su reverso lo común y lo impropio.

La potencia de la araña y su poder de seducción desde su presencia mínima abre la disposición del sujeto a nuevas formas de vida y un contacto con lo común que no se basa en la identidad, sino que en la potencia de variación y la diversidad de lo viviente, “Era cualidad suya saber imitar algunos bichos, a veces algunos que no existían pero que podrían existir” (Lispector *La araña* 53). Los pequeños párrafos dedicados a los insectos en la novela son pasajes que abren la vida a perspectivas múltiples, en dirección hacia lo que “podría” existir, ahí el sujeto abre su forma humana.

El dispositivo de lo humano como forma de sujeción, en contacto con esos insectos posibles, se encuentra abierto, cuestiona sus límites y la textura de la vida se expresa como una forma de existencia impersonal, el sentido de lo común y lo indiscernible abre zonas opacas en las aseveraciones sobre la identidad de los sujetos en su com/unión, así, “Los devenires animales son fundamentalmente de otra potencia, puesto que su realidad no radica en el animal que se imitaría o al que se correspondería, sino en sí mismos, en lo que de pronto se apodera de nosotros y nos hace devenir, un *entorno*, una *indiscernibilidad*” (Deleuze, *Mil mesetas*, 280). Estas relaciones de *La araña* las usaremos como una guía de lectura para contrastar el desarrollo de la trama de *La pasión según G.H.*

La puesta en común de aquellos rasgos como signos de desidentificación se acrecientan en la prosa de Clarice Lispector, pasando de *La araña* a *La pasión según GH*, como un salto sobre las reflexiones e interacciones de los sujetos y personajes. Su prosa y sus tramas, las conexiones y el desfondamiento de las figuras de lo humano son reflexiones estéticas constantes que animan este trabajo como un campo de exploraciones de la ficción.

El efecto del enunciado al nivel de la representación, en su relación con lo propio y lo común, abre la gama de conexiones posible en la presentación de devenires y conjuntos difusos. Mientras que la enunciación construye con la ficción las consecuencias de un cambio de escalas de la naturaleza de lo representable, “La démocratie fictionnelle met alors en oeuvre une forme bien spécifique d'égalité : l'égalité des phrases dont chacune porte le pouvoir de liaison du tout, le pouvoir égalitaire de la respiration commune qui anime la multitude des événements sensibles ” (Rancière *Le fil* 34). La respiración común del tejido de los eventos sensibles replican en el batir de las alas de una mariposa en las pupilas de la protagonista de *La araña*.

Esta ficción funciona en una conexión analógica, teje las redes de afinidades imprevistas acumuladas en una operación donde los insectos en su expresión infinitesimal hacen un eco en las acciones de la trama. La democracia ficcional crea una polifonía de acciones en común, de tiempos, espacios y reverberaciones en estos juegos de espejos y de imágenes, donde el imperio de la voz de un sujeto no detenta el protagonismo en la trama, no hay un énfasis subjetivo en estos pasajes, hay un devenir impersonal de un sujeto que choca con las cosas.

Esta reflexión sobre la vida y el sujeto tienen un ángulo que gira hacia la reflexión del monstruo como potencia, como variación, como expresión de la vida que se recorta de una expresión humana, estos sentidos se reorientan hacia una expresión de la multiplicidad y la opacidad que le hemos asignado al monstruo en el concierto de las literaturas del Cono Sur, la reflexión sobre esta vida en la opacidad se nos presenta como la apertura de “un espacio no-subjetivo, a-personal, en el que la centralidad del <<yo>> como instancia

ordenadora de la experiencia es puesta en cuestión. En ambos casos, la vida emerge como umbral de extrañeza y anomalía respecto de los modos normativos de lo individual y lo humano” (Giorgi *Ensayos* 12). La deflación del poder del yo en función de la apertura hacia el espacio, activa las características de la extrañeza y lo anómalo y las orienta hacia aquella democracia descrita por Jacques Rancière en que los eventos se muestran impersonales, sin sujeto, en un contexto donde lo objetivo deviene una respiración común de la materia sensible expresada por las palabras de la literatura, del texto, el tejido vivo sin centro de la araña.

El movimiento inverso de ese protagonismo del sujeto, se debe a la participación intensa de las cosas, de los espacios, de lo impersonal y su magnetismo,

Antes de adormecerse, concentrada y mágica, les daba el adiós a las cosas en un último instante de conciencia ligeramente iluminada. Sabía que en la penumbra “sus cosas” vivían mejor su propia esencia. “Sus cosas” –pensaba sin palabras, sabía en su propia oscuridad– “sus cosas” como “animales”. Sentía profundamente que estaba rodeada de cosas vivas y muertas y que la muertas habían sido vivas –las palpaba con ojos cuidadosos– (Lispector *La araña* 180).

El compromiso de la protagonista describe un espacio animado, en que las cosas vivas o muertas, se animan, se vuelven animales y se comunican con el personaje por medio de un lenguaje de imágenes, un lenguaje sin palabras en la oscuridad. En su despedida antes del sueño, adviene en el silencio, una comunicación nocturna con un mundo habitado por seres impersonales, estas “cosas”, puestas entre comillas en la prosa de *La araña*, están sustraídas del espacio textual debido a que ellas comunican una imagen imposible de comunicar con palabras, cuya visualidad es paradójica y extraña ya que se percibe de manera háptica con aquellos “ojos cuidadosos” en los que se mezcla el tacto y la visión, como si los ojos se deslizaran por la superficie de las cosas en la oscuridad de la noche.

## El género, la clase y lo impersonal

La vecindad de lo monstruoso y la representación de lo grotesco –un grotesco sin espantos ni aspavientos– como una categoría estética de lo irrepresentable, como un borde en una imagen, algo percibido que está en el hiato de lo reconocible, lo grotesco como, “Aquello que irrumpe [y que] sigue siendo inaprensible, inexplicable e impersonal. Empleando un nuevo giro podríamos decir: *lo grotesco es la representación del “id”, o sea ese id fantasmal*” (Kayser 225). En esta vecindad entre lo impersonal y las cosas animadas, se abre esa región indeterminada y fantasmal de representaciones en que las cosas no están siendo objetivadas en un proceso de reificación –un proceso cognitivo establecido entre un sujeto y un objeto–. Esta imagen de “las cosas”, muestra lo ostensible del significado de esta relación, en esas cosas hay un acontecimiento en la palabra en ella emerge lo impersonal, en el que se designa también el límite del lenguaje o en el que se ocupa el lenguaje como elemento de impersonalidad por la carencia de la capacidad de ejercer un reconocimiento, asociado a la imposibilidad de denotar la referencia, por ese motivo, “las cosas” animadas son “palpadas” por los ojos.

Me interesa, a partir de este pasaje, la reflexión sobre el sujeto y las cosas en su relación con lo grotesco, la apertura hacia el campo de lo impersonal, en el que la vida aparece como un campo inmanente, en coincidencia con expresiones de formas de existencia sin sujeto o más allá de un sujeto o en conexión productiva con otras existencias. La representación es inaprensible en este contexto, se abre una ventana hacia lo que podríamos considerar como monstruoso por la singularidad de este encuentro debido a que el monstruo es único, extraño y anómalo, en esta distancia se marca un paso hacia una expresión sin sujeto, hacia lo impersonal, “despojando [de este modo] lo personal de toda distinción particularizante, de todo dato identificador. Y en ese movimiento, llegar a lo impersonal significa sobre todo despojar a lo humano de sus prebendas y de sus atributos, y abrirse a lo que en él es vida pura” (Garramuño *Mundos* 126). En el desafío de la

visibilidad lo impersonal se nos presenta como una transformación en el enfoque o en el protagonismo de la voz en el enunciado, debido a que en Clarice Lispector –especialmente en estos pasajes de *La araña*, pero con mayor desarrollo en *La pasión según G.H.*– se inicia una discusión sobre el protagonismo de los personajes femeninos y su derivación hacia reflexiones e imágenes situadas en esferas no subjetivas, hacia la indeterminación del entorno y su percepción.

La condición de género de las protagonistas en las dos novelas pretende una enunciación que disputa un lugar en el reparto de lo sensible, pareciera que en ese reclamo por la visibilidad de género y clase –de mujeres independientes de la pequeña burguesía– se hace un giro en la perspectiva, se tuerce la mirada hacia epifenómenos tales como los insectos, la animación de las cosas, la rarefacción de la agencia subjetiva y la profundidad de un espacio cerrado<sup>24</sup>. Tanto la perspectiva, como el espacio son fundamentales para marcar la enunciación y el uso de la voz por parte de estos personajes, así la narrativa de Clarice Lispector ese espacio impersonal abierto explora entre la forma del sujeto y lo viviente en que se presenta un protagonismo en otra escala, una escala diferente de la naturaleza y la cultura.

La pertenencia de clase de los personajes, más aún en *La pasión según G.H.*, muestra una transformación de las agencias de los sujetos en su dinámica urbana que revela nuevos protagonistas, nuevas clases y nuevos sujetos asociados a una sociedad en transformación en la segunda etapa de la Modernidad latinoamericana, asociada con la consolidación del desarrollismo. Durante este período se perfilan diferentes lugares y posiciones de la enunciación, en el que se disputan quienes son protagonistas de la política y la literatura. Este momento histórico se nos propone como una apertura y una disputa

---

24

Tal como ocurre en las novelas de María Luisa Bombal, *La amortajada* (1941) y *La última niebla* (1941), donde la disputa por la enunciación de género devela un mundo onírico, cuyo protagonismo explora la división de lo subjetivo y lo objetivo. Incluso, más allá de las críticas que puede recibir este gesto por tildarlo de irracionalista o esencialista en relación con teorías del género femenino asociadas al onirismo y la irracionalidad, Bombal explora relaciones de intensidad con la naturaleza en los bordes de la construcción subjetiva.



sobre la división de lo sensible. Justamente, en ese espacio de la disputa se sitúa la imaginación sobre lo impersonal en la narrativa de Clarice Lispector que hemos seleccionado, en ella hay una disputa sobre la apertura de la realidad por medio de la combinación de diversos elementos, entre ellos el género y la clase.

El cronotopo de esta reflexión es la época desarrollista y el apartamento de la protagonista de *La pasión según G.H.* Este es un espacio cerrado, asociado y separado de la sociedad por la dinámica de la habitabilidad moderna –los edificios– donde el derecho a la privacidad se otorga por medio de la coexistencia. En ese espacio la protagonista de la novela comparte, bajo un mismo techo con una ignorada mujer de otra clase, su empleada doméstica, “Janair era la primera persona realmente ajena de cuya mirada tomaba consciencia” (Lispector *La pasión* 49). Este gesto es el primer paso hacia el desconocimiento dentro de su propio hogar.

La empleada doméstica es un otro en el que se condensan barreras de género, etnia y clase; ella ha abandonado el hogar y la propietaria se encuentra con la habitación de Janair vacía. Al encontrarse con este espacio cerrado, la protagonista, G.H., expresa que ella “Esperaba encontrar tinieblas, me preparaba para tener que abrir de par en par la ventana y limpiar con aire fresco esa húmeda oscuridad. No conté con que la criada, sin decirme nada, hubiese ordenado el cuarto a su manera, y en una osadía de propietaria lo hubiese privado de su función de depósito” (Lispector *La pasión* 46). Este pasaje evidencia la diferencia de clase entre la mujer proletaria y la propietaria. La protagonista, artista de la pequeño burguesía no siente ninguna inquietud por la mujer de clase baja que trabaja en su hogar hasta el momento en que ella lo abandona sin ningún motivo aparente, en ese instante, es cuando la propietaria tiene conciencia de la existencia de la diferencia entre una y otra mujer, la diferencia de etnia y clase que las separa.

Janair condensa el sentido de la alteridad para la mujer que protagoniza *La pasión según G.H.*, la empleada es el gatillo para la apertura de las reflexiones que derivan en la novela sobre las fronteras y formas de lo humano,

Janair demarca los límites del mundo de la narradora, los límites hechos de la raza y la clase. No hay simpatía, comunidad, lazo con Janair: ella preserva su distancia y el antagonismo sofocado que la sostiene. Aquí en la casa, la propiedad y lo propio están asediados, entonces, por esos antagonismos políticos que pasan por la jerarquía de clase y racial (Giorgi *Formas* 89).

Esta mujer aglutina los signos de etnia, género y clase, que provocan a la protagonista interrogarse sobre su propia condición de sujeto, aunque en esa inquisición ella no se interroga por su propia posición de clase que asume como natural –ella no cuestiona la diferencia que las separa en tanto ella es la propietaria y Janair es una proletaria–.

Sin embargo, G.H. sí se cuestiona su propio lugar social en relación con el género dentro de la posición de privilegio que tiene dentro de la sociedad,

si no perteneciese por dinero y por cultura a la clase pertenezco, habría tenido naturalmente un empleo de criada en una gran casa de ricos, donde hay mucho que ordenar. Ordenar es encontrar la mejor forma. Si hubiese sido criada no siquiera habría necesitado de mi afición por la escultura, pues con mis manos hubiese podido ordenar ampliamente. ¿Ordenar la forma? (42).

La inclinación por “ordenar” borra la diferencia racial y los evidentes condicionamientos de la clase en relación con el capital social y cultural de la protagonista, si ella no fuese una mujer privilegiada trabajaría en el servicio de una casa de ricos, no obstante en relación con “ordenar” hay una diferencia entre ella y Janair como si fuese una diferencia de grado. La protagonista es escultora por su afición por el “orden”, por su condición de género, por la inclinación hacia lo material que comparte con la empleada doméstica. A pesar de esto, su lugar en la enunciación en relación con Janair está lejos, ella se siente cerca cuando piensa que la relación con la “materia” las une, la relación con “un orden” en otro nivel, su posibilidad de buscar un orden en lo material. Sin embargo, la protagonista no hace una reflexión de afinidad en relación con el género en una frontera más allá de los condicionamientos entre la mujer pequeño burguesa y la mujer asalariada.

No obstante, en este espacio y ante la confrontación con este depósito ordenado en la protagonista se despierta la reflexión sobre la condición del sujeto y la coexistencia con

lo impersonal a partir del hallazgo de la cucaracha en la pieza que habitaba la empleada doméstica. El insecto que seduce, con la atracción y la repulsión del monstruo, atrapa el discurso de la protagonista de la novela en la puesta en abismo de su condición de sujeto, en su reflexión crítica sobre lo humano y sobre la composición de qué es una vida. El insecto se introduce en el hogar con las marcas invasoras de la empleada, “El texto pone en juego así una retórica de las *marcas biopolíticas* de los cuerpos: la mujer humana ante la proletaria, la mulata, esos cuerpos que se hacen invisibles en su contigüidad con lo animal” (Giorgi *Formas* 90). La enunciación de la protagonista se vuelve un lugar no natural en esta exposición de las formas de la vida que se escapan de la subjetividad hegemónica. Ella descubre la trama biopolítica y cultural en que se encuentra inmersa, ella explora un mundo interno e infinitesimal del espacio cerrado del departamento que se le abre como una caja china ante la presencia del insecto en el depósito habitado anteriormente por Janair.

El espacio de su propio hogar ahora se le muestra como un espacio impropio, tiene la angustia de ser invadida, esa temor opresivo cuya causa es difusa, ser invadida desde adentro por una fuerza desconocida que la habita. En ese sentido, la profundidad cerrada del monstruo, abre la figura humana de la protagonista hacia la singularidad de la vida, del cuerpo y lo viviente. Ella se encuentra expuesta hacia un interior abierto cuando mira el cuerpo de la cucaracha. La dimensión monstruosa de su reflexión invierte las concepciones corrientes de lo interior y lo exterior, debido a que el cuerpo se propone como una plan de consistencia entramado en relaciones de intensidad. El cuerpo deja de ser ese envoltorio externo y perecedero de una identidad, por el contrario, en su inmanencia se inscribe en la trama de relaciones intensas de lo viviente. Esta reflexión *La pasión según G.H.* aparece a partir del encuentro con el insecto invasor del espacio interior, la cucaracha, aquella presencia que trae dentro sí misma todas las edades de la tierra. Este encuentro le da conciencia a la protagonista de las formas de lo viviente que la invaden, que surgen y cruzan en el espacio de su hogar extraño, lo ominoso de la pequeña cucaracha como expresión impersonal de lo viviente.

## Más allá del sujeto

Lo impersonal, la desorganización y el cuestionamiento de lo humano frente al alumbramiento de la vida aparecen en la novela en la relación que establece la mujer, G.H., y la cucaracha que sale de un armario del cuarto de Janair. La interrogación sobre la vida y lo inmanente surge a través de este encuentro que profundiza la voz inquisitiva de la protagonista, “Toda comprensión súbita es finalmente la revelación de una aguda incompreensión. Todo momento de encontrar es un perderse a sí mismo” (Lispector *La pasión* 24). En palabras de la narradora en el proceso de perderse se descubre una dimensión no idéntica –no subjetiva– que marca los esfuerzos por definir las características para articular un reconocimiento no esencial para asir los límites de la realidad, en el que encontrar y perder sea una acción de conocimiento no contradictoria, debido a la multiplicidad de lo conocido que no se agota en una identidad.

La ambigüedad de esas acciones enfrentan a la narradora a una deriva asociado con el error, con las formas múltiples del rendimiento de lo vivo, que presiona sobre lo humano como una forma endeble, un recorte menor del tejido conectivo de la vida. Esta apariencia se pierde y la protagonista afirma

Perdí durante horas y horas mi traje humano. Si tuviera el valor, me dejaría continuar perdida. Pero tengo miedo de lo que es nuevo y tengo miedo de vivir lo que no entiendo –siempre quiero tener la garantía de por lo menos estar pensando que entiendo, no sé entregarme a la desorientación. ¿Cómo se explica que mi mayor miedo sea precisamente en relación a ser? (Lispector *La pasión* 21).

En el miedo con relación al ser se sitúa la novela. Ella nos ofrece una reflexión sobre el verbo copulativo que reconoce una marca de identidad y suma al sujeto su atributo, pero el relato orienta sus argumentos hacia la vereda opuesta, ya que en la trama hay una renuncia a lo humano en función de una reflexión sobre la impersonalidad de la vida y su apertura hacia lo monstruoso como una constante de variación de las formas. La reflexión de la protagonista se adentra hacia una dimensión de lo incierto y lo ambiguo como un soporte

de la vida que no es idéntico a sí mismo. Aquello le provoca curiosidad a la protagonista, pero también esa dimensión representa la crisis de sus formas de ser, de saber y percibir la realidad.

Esta reflexión sobre lo impersonal ha sido constante en nuestro trabajo, la vida se nos presenta como un campo de experimentación en que la biopolítica, junto con sus dispositivos, marca la escisión del flujo de la vida en formas objetivas y subjetivas. La existencia es dividida para extraer de ella su virtualidad y potencia. El monstruo corre el tupido velo de la subjetividad y muestra el revés profundo de la vida, su forma intensa más allá de los recortes subjetivos, su condición más allá de ser,

No era usando como instrumento ninguno de mis atributos como yo estaba alcanzado el misterioso fuego manso de eso que es un plasma –fue exactamente expulsando de mí todos los atributos, y yendo sólo con mis entrañas vivas. Para haber llegado a eso, había abandonado mi organización humana –para entrar en esa cosa monstruosa que es mi neutralidad viva– (Lispector *La pasión* 107).

G.H. abandona sus atributos para profundizar su relación con lo viviente, hace a un lado sus características que la definen en tanto una identidad y un sujeto –ella abandona su organización humana– y así la novela muestra experimentaciones y reflexiones sobre la intensidad y divergencia sobre la vida como forma que se nos propone como monstruosa por su potencia de variación en su fuego manso y en su neutralidad viva.

El encuentro con la cucaracha al interior del depósito donde vivía Janai es el hecho que desencadena estas reflexiones e intuiciones de la protagonista. La proximidad inesperada del animal dentro del hogar como representante de la barbarie que antes se situaba en los confines de la civilización, en el más allá rural, como lo señala Gabriel Giorgi en *Formas comunes*, ahora se sitúa en un espacio interior en tanto la frontera entre civilización barbarie como ficción de un límite externo se ha vuelto interna a las reflexiones de las narrativas urbanas latinoamericanas de mediados de siglo pasado hasta la actualidad. Ese animal interno que es la cucaracha, pequeño e infinitesimal, despierta la inquietud por la diversidad de lo vivo y sus formas.

Ese pequeño animal discute con la condición animal del humano, como polo no marcado de la constitución de la humanidad, debido a que la diferencia específica del ser se encuentra en la razón, basada en la articulación dicotómica establecida entre animalidad y racionalidad. El cuerpo, lo animal, lo percedero está en “Contra [d]el desdoblamiento<sup>25</sup> del dispositivo de la persona, [así] el animal presente en el hombre, en todo hombre y en todos los hombres, viene a significar la multiplicidad, la pluralidad, la metamorfosis” (Espósito *Comunidad* 204). Este encuentro para la protagonista es inquietante, revitaliza una experiencia de lo inaprensible e indescriptible y nos muestra el espacio de la transformación y lo múltiple al interior del pequeño cuerpo animal.

El animal en el interior de la protagonista la diferencia se desfonda, el animal se hace diferente a sí mismo hacia adentro, se vuelve extraño, se densifica, el pequeño insecto que mira G.H. “Era una cucaracha tan vieja como un pez fosilizado. Era una cucaracha tan vieja como salamandras y quimeras y grifos y leviatanes. Era antigua como una leyenda. Miré su boca: allí estaba la boca real” (Lispector *La pasión* 64). En este insecto habitan las formas de animales de fantasía y en su cuerpo breve se deposita el tiempo histórico de la leyenda –entre leviatanes y salamandras– como si la cucaracha condensara el tiempo y el espacio, como si ella fuera un agujero de gusano cuya boca es el portal hacia otra dimensión.

La narradora no duda ante el contenido de esa pequeña apertura –lo real en esa boca negra– en esa boca animal minúscula hay una provocación animal a la coexistencia, porque “La boca es el comienzo o, si se quiere, la proa de los animales: en los casos más característicos es la parte más vivaz” (Bataille *La conjuración* 67), en la apertura de esa boca se presenta un desafío. Lo informe, la inmanencia y la infinitud de conexiones posibles de lo vivo están presentes en esa pequeña boca negra abierta frente a la mujer burguesa que se cuestiona su estatuto como sujeto y reflexiona sobre lo vivo en un sentido

---

25

Roberto Espósito en *Bios*, establece ese desdoblamiento sobre la base de la concepción aristotélica del ser humano en tanto animal racional. El concepto de persona está inspirado en esta categoría según la reflexión del filósofo italiano.

interno carente de intimidad. En otras palabras, ella no reflexiona sobre lo íntimo como una reducción de una esencia interna expuesta hacia lo externo, como paralelo de la división clásica de la persona entre racionalidad y corporalidad donde la razón activa explora un espacio inactivo.

Por el contrario, en la protagonista la vida como una inmanencia es un plano donde está inscrito su cuerpo y el cuerpo del insecto, esa relación es el gatillo punzante de la contemplación de la cucaracha, “toda una vida de atención detenida se reunía ahora en mí y me golpeaba como una campana muda cuyas vibraciones no necesitaba escuchar, las reconocía. Como si finalmente por primera vez estuviese al nivel de la Naturaleza. (Lispector *La pasión* 62). En esa comunicación la naturaleza es un paso hacia reflexiones profundas sobre la identidad y la pertenencia. El insecto en su interior contiene un espacio infinito que revela las conexiones inmanentes de la vida infinitesimal que actúa en los sujetos y los atraviesa para inscribirlos en la naturaleza.

La mujer se introduce en esa densidad de lo vivo a través de la cucaracha, el insecto representa un cuerpo cifrado, una caja china, un espacio dividido en miles de cámaras interiores que replican la disposición de la trama de una ciudad y la compartimentación de una casa. Placares, piezas, depósitos, la cucaracha es un insecto que tiene un espacio interno, como si fuera un *aleph* borgeano, “Atrapándola por el medio del cuerpo con la puerta del armario, aislé un ejemplar único. Lo que aparecía de ella era solo la mitad del cuerpo. El resto, lo que no se veía, podría ser enorme, y se dividía en miles de casas, detrás de objetos y armarios”. (80). Esta reflexión es muy interesante debido a que condensa lo singular y lo múltiple en el pequeño cuerpo único y cortado del insecto atrapado por la puerta del armario. Así, en palabras de Espósito, el animal en el ser humano viene a significar lo múltiple y, en especial, este animal que deviene un monstruo en su singularidad carga con las diferencias y las variaciones dentro de su pequeño cuerpo no idéntico, dividido en espacios interiores, laberintos hechos de casas, armarios y apartamentos, en una imaginación que dibuja un diagrama urbano al interior del insecto.

Este es una cartografía y un devenir animal en la inmanencia de una ficción sobre la entomología, el reino de lo viviente y su relación con lo humano.

La singularidad y pluralidad de la vida en esta versión que no tiene sujeto apunta hacia lo impersonal en una forma en que la vida se multiplica y se adapta a diferentes formas de expresión, destrona la ficción de lo “humano” de la cúspide de aquella pirámide que agrupa a las especies de manera jerarquizada y considera a los seres racionales como la culminación de un proceso evolutivo excluyente, cuyo movimiento tiene una sola dirección.

La apertura de lo viviente en las preguntas sobre el cuerpo de la cucaracha que se hace G.H. abre un horizonte en común en relaciones no excluyentes sobre la esfera de lo viviente. Esta reflexión, “Más que una indistinción entre lo humano y lo orgánico, se trata de un horadamiento de la comunidad humana para ahuecar en ella un sitio en el que sea posible imaginar la convivencia entre diferentes formas de vida” (Garramuño *Mundos* 122). Estas preguntas buscan encontrar otras políticas sobre el *bios*, más allá de la biopolítica tradicional que funcionaliza los rendimientos de lo vivo orienta por la exclusión de los animales mudos y la sujeción de los animales parlantes.

Por el contrario, podríamos decir que este cuadro reúne la protagonista humana y el insecto en el interior del hogar,

Se trata entonces de pensar y de inventar los modos en que nuestras subjetividades, nuestras <<formas de vida>> expresan, sin reducirla, esa pura potencia, esa <<pura inmanencia>> de *una* vida: cómo encontramos la singularidad de lo viviente en su indefinición, más allá de nuestras identidades y del <<individuo>> (Giorgi *Ensayos* 16).

En esta reflexión se busca ese contacto con una vida impersonal, el contacto con la forma y su variación, su devenir no idéntico que, a pesar de ser una apuesta creativa, abisma a la protagonista, la despoja de la condición de individuo, pero la hace pensar en las formas diversas de lo vivo más allá de la dominación del sujeto.



Por lo tanto, en el contacto con la cucaracha podemos confirmar la entrada hacia el horizonte de una manifestación positiva de lo informe –el plasma seco de la neutralidad de la vida–, en él, la protagonista se expone a una puesta en abismo de su forma, experimenta una transición hacia las cosas y su pluralidad, en el que la vida,

es una gran indiferencia irradiante. Estar vivo es inalcanzable por la más fina sensibilidad. Estar vivo es inhumano – la meditación más profunda es aquella tan vacía que se exhala una sonrisa material. Seré todavía más delicada, y más permanente será mi estado. ¿Estoy hablando de la muerte? ¿Estoy hablando de después de la muerte? No sé. Siento que “no humano” es una gran realidad, y que eso significa “inhumano”, por el contrario: lo no humano es el centro irradiante de un amor neutro en ondas hertzianas. (Lispector *La pasión* 181).

Lo no humano se transforma en el goce excéntrico de la vida, cuando su expresión coincide consigo misma y no está al servicio de la domesticación del *bios* por medio de formas personales o no personales. La protagonista describe lo viviente más allá de un cuerpo como una expansión de ondas, un amor neutro, impersonal, anónimo y colectivo.

Traspasar ese umbral tiene la marca de la atracción y la repulsión que ejerce lo monstruoso, el insecto concentra el magnetismo y el horror de lo vivo, “Estoy de nuevo yendo hacia la más primaria vida divina. Estoy yendo hacia un infierno de vida cruda. No me dejes ver porque estoy cerca de ver el núcleo de la vida –y, a través de la cucaracha que incluso ahora he vuelto a ver, a través de esa muestra de calmo horror vivo” (Lispector *La pasión* 69). Por estas razones hay una coincidencia entre lo monstruoso y lo impersonal, desde la dimensión del encuentro con lo animal de la cucaracha, podemos derivar hacia hacia una zona de anomalía, extrañeza, singularidad y pluralidad, que borra los límites de la identidad de la protagonista y la expone a una sensibilidad que se encuentra en la asimetría de los cuerpos.

Esta asimetría busca un contacto entre estos dos cuerpo disímiles, un contagio por fuera de la lógica de los intercambios basados sobre los soportes de la identidad, sobre las transferencias de lo hereditario o las equivalencias complementarias de la reproducción. Esta relación entre la mujer y el insecto suspende un orden de cosas de lo equivalente, para

activar una relación intensa de lo asimétrico conectado por vías de comunicación de lo diferente. Este vínculo se produce por medio de “el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos; por ejemplo, un hombre, un animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo” (Deleuze *Mil* 248). La forma de esta atracción ejerce un magnetismo múltiple que busca una asimilación más allá de las escalas del género próximo y la diferencia específica. La reunión de lo diverso devela la intensidad de relaciones de una naturaleza activa y penetrante.

En esa misma línea, la defensa de la atracción por la diferencia son los argumentos que defiende el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade, en un imaginario de la deglución y la asimilación de los contrarios, de integración de los cuerpos asimétricos, de incorporación de lo diverso para formar lo mixto, “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (De Andrade 3)<sup>26</sup>, ese imaginario de la deglución inaugura un contacto abigarrado de las diferencias, un imaginario no esencialista de la comunión contagiosa. La protagonista de *La pasión según G.H.* está inmersa en esa presión del contacto impregnante establecido por medio de una actitud antropofágica que hace parte suya el insecto a través de la incorporación.

La mujer, sobreponiéndose al asco, se traga el cuerpo para asimilar a la cucaracha, para nutrirse del néctar blanco que expelle el cuerpo partido del insecto que yace en el suelo, “Sabía que toda yo tendría que comer la masa de la cucaracha, incluyendo mi propio miedo de comerla” (Lispector *La pasión* 173). El rechazo del asco, expone a la mujer a ese contacto no idéntico entre el insecto y ella. El humano y el animal se reúnen en una fiesta de asimilación y conciliación de lo diferente. La cucaracha traspasa sus rasgos a la mujer, ambos cuerpos son un espejo del otro, en un juego que reproduce un espejo quebrado que rompe la cadena de equivalencias de la identidad, “Yo, cuerpo neutro de cucaracha, yo con una vida que finalmente no me escapa pues finalmente la veo fuera de mí –yo soy la cucaracha, soy mi pierna, soy mis cabellos, soy el fragmento de luz más blanca” (Lispector

---

26

“Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”

*La pasión* 74). La identidad se sitúa en un terreno de lo múltiple. La humanidad y la animalidad no están juntas para ejemplificar una división de escala, ni una jerarquía. La dimensión animal se transforma en un soporte donde se inscribe el sujeto y se desborda hacia el campo intenso de lo viviente.

Esta identidad convoca lo heterogéneo. La reunión de lo asimétrico provoca una serie de conjunciones y mixturas no establecidas por juegos de exclusiones. esta asimilación se establece por medio de “Combinaciones que no son ni genéticas, ni estructurales, inter-reinos, participaciones, *contra natura*, así es como procede la Naturaleza contra sí misma” (Deleuze *Mil* 248). Por lo que el estatuto de estas asociaciones y afinidades se desenvuelve como una forma no-evolutiva de desarrollos paralelos de reuniones inesperadas. El efecto de estas acciones suspenden la condición estática de la naturaleza y develan cómo es posible romper esquemas cerrados de clasificaciones, cómo restablecer órdenes y reflexiones sobre la condición natural más allá de la inercia de la cosificación.

#### La diversidad de lo viviente y su lenguaje

Estos factores sintetizan una poética del monstruo, cuyos rasgos merodean esos significados. Su unidad, su potencia de variación, su carácter anómalo y mixto, concentrados en la constitución del insecto invasor provocan la inquietud y la descomposición de la imagen humana de la protagonista. Ella no vuelve reafirmar su identidad de sujeto, no se refuerza como mujer artista y pequeño burguesa, sino que orienta estos vectores de fuerza hacia una enunciación de lo diverso, hacia la potencia de variación de ese pequeño cuerpo que excentra la posición del sujeto que lo contempla.

Las conclusiones a la que llegan las imágenes expuestas en la novela luego de experimentar el poder y la virtualidad de la vida hacen que la posición de enunciación de lo humano sea destiyuida por argumentos sobre el ser de la vida como una expresión más

diversa y más amplia. La vida se transforma en un encuentro con lo múltiple, lo plural y lo común,

Ser es ser más allá de lo humano. Ser hombre no ha sido una solución, ser hombre ha sido una restricción. Lo desconocido nos espera, pero siento que eso desconocido es una totalización y que será la verdadera humanización que ansiamos. ¿Estoy hablando de la muerte? No, de la vida. No es un estado de felicidad, es un estado de contacto (Lispector *La pasión* 182).

La mujer se adentra hacia el tejido de lo vivo sin aspirar a una contemplación ni un éxtasis, ella se acerca de manera inquieta y obnubilada, ella emprende “el retorno de un viaje a las profundidades de la identidad –recordemos que las iniciales de la narradora estaban grabadas en una valija–. Por eso trae consigo la dimensión de sus límites, la experiencia de una frontera, indispensable para alcanzar aquello que en la novela llama lo <<neutro>>”. (Yelin *Viajes* 231). En ese viaje de G.H. –Género Humano, como nos recuerda Gabriel Giorgi– se llega hasta la experiencia del límite de la neutralidad de aquello que no es un sujeto ni un objeto, ese viaje es una confirmación teleológica de un destino, mientras la experiencia avanza en el terreno de la carne, avanza hacia el tejido laberíntico de lo vivo como el cuerpo pequeño de una cucaracha que dentro del armario se multiplica en edificaciones y placares.

Este modelo de exploración se opone a la profundidad metafísica, Julieta Yelin, apuesta por esta interpretación en el título del artículo que le dedica a la novela de Clarice Lispector, “Los viajes a ninguna parte”. El destino de G.H. es responder la interrogante de su travesía con una pregunta sobre una profundidad abierta, un cuerpo cóncavo en el que se trazan caminos, rutas y devenires. Una revelación de este viaje es el fracaso de la capacidad del lenguaje para poder asir con sus mecanismos los avatares presentados, “Lo indecible sólo podrá serme dado a través del fracaso de mi lenguaje. Solo cuando falla la construcción obtengo lo que ella no consiguió” (Lispector *La pasión* 186). En esta falla del lenguaje se evidencia una ruptura con la matriz antrópica de la palabra. La palabra entra en un terreno donde el código se fuerza para expresar aquello que se encuentra más allá, en

una región donde el sentido se articula de una manera que difiera de los usos de la palabra como forma de antropocentrismo, como técnica de la máquina antropogénica. El lenguaje en ese esfuerzo se hace ajeno,

Si la creación de una alternativa al antropocentrismo implica una ruptura del lazo entre subjetividad y lenguaje, una exploración de las regiones donde la relación entre la palabra y el contenido se vuelve incierta, entonces el lugar más indicado para que esta delicada operación tenga lugar debe ser, por fuerza, la escritura animalizada y animalizante (Yelin *Para una teoría* 7).

En este lenguaje animalizante la escritura se orienta hacia a un conocimiento no esencial basado en las opacidades del lenguaje, con esto quiero expresar que en esta operación se ejercería una fórmula no instrumental de acceder a regiones opacas de la realidad, en ese sentido, hablamos de un lenguaje que opera en sus límites, en una región que se explora sin ser documentada. El lenguaje tiene la oportunidad acceder a “traducir lo desconocido a una lengua que desconozco, y sin ni siquiera entender para qué sirven las señales. Hablaré en ese lenguaje sonámbulo que si estuviese despierta no sería lenguaje” (Lispector *La pasión* 29). En aquella intraducibilidad de la experiencia la palabra deviene en un sentido excéntrico, fuera de lugar, cuyo rendimiento es material, nocturno y desconocido.

La palabra se vuelve una exploración, se vuelve una superficie táctil, concreta, una puerta a otra dimensión del sentido, cuya metáfora reiterada en nuestro corpus general sobre la narrativa de la monstruosidad en el Cono Sur se ha establecido por medio de la relación entre palabra y ceguera. El lenguaje se dota de una superficie material, el lenguaje se hace una materia manipulada por los personajes “Como ciegos que tantean, nosotros presentimos el intenso placer de vivir” (Lispector *La pasión* 161). No obstante, este lenguaje no tiene la función del verbo trascendente que encarna el *logos* en función del pensamiento occidental. Por el contrario, este lenguaje es una superficie material que actúa en la dimensión de la inmanencia. Así en *La pasión según G.H.* hay una exploración sobre el lenguaje, sobre sus límites y sobre las superficies hápticas de las palabras para denotar el mundo como un espacio impersonal fuente de placer en el encuentro con lo viviente.

Este lenguaje material no se articula como un código cuya traducibilidad resida en la articulación y secuencia de una gramática. La opacidad de este lenguaje –su devenir animal– se basa en el contacto. El sonido reside en una dimensión significativa compuesta por elementos físicos. Estos sonidos son materia creativa en tanto que los aparatos fonadores emiten ondas sonoras en la contigüidad del cuerpo y el espacio, de esta manera, se produce la agitación del aire, el impacto de las ondas con las superficies materiales. G.H. está en un lenguaje desconocido en una región compartida de lo contiguo en la que, “–un primer grito desencadena todos los otros, el primer grito al nacer desencadena una vida, si gritase despertaría a miles de seres gritantes que comenzarían sobre los tejados un coro de gritos de horror” (Lispector *La pasión* 72). Sonidos, rumores y gritos, son métodos de expresión que componen un lenguaje monstruoso –un lenguaje sin forma– una expresión compartida por humanos y animales por medio de la comunicación de significantes que no están sujetos a un lenguaje determinado.

El grito en esta creación de mundo despierta una existencia compartida –un mundo en común– que crea un espacio en la interacción significativa no lingüística y agramatical, de este modo, “Estamos entonces en un umbral entre lenguaje y puro sonido en el que lo que se trafica es afecto: movimiento, presencia, exposición entre cuerpos” (Giorgi *Formas* 149). Cuerpos expuestos que manifiestan su relación con lo viviente, cuya presencia material y significativa ha sido expuesta a través de una primera renuncia que ha sido la renuncia a la forma humana. En esta esfera no subjetiva, se ha logrado articular una comunicación, una manifestación de la contigüidad de formas no humanas vivientes en contacto que usan aquella primera renuncia como plataforma impersonal de lo común .

Por último, la reflexión sobre lo impersonal como una variante de lo monstruoso es el enfrentamiento que tiene la protagonista con una vida sin forma, una vida sin sujeto, una vida más allá de la forma humana que despierta ante la contemplación y fagocitación de la cucaracha muerta en el dormitorio. Lo inquietante de esta atracción es su fuerza excéntrica que despierta las interrogaciones de la protagonista sobre las formas de vida y sobre la vida

como un contenido sin forma, una sustancia intensa, material y contaminante. La novela propone una filosofía sobre la vida impersonal y sin sujeto, explora los bordes de lo común como una expresión de lo impropio, en esas esferas no idénticas de pertenencia, por medios no humanos de expresión. Asimismo, la exposición de los cuerpos a su apertura propone una estética más allá de las formas específicas de las especies o los sujetos, de este modo, se define una nueva forma de explorar los rendimientos de lo vivo, nuevos modos de su expresión, nuevas maneras de concebir la interacción entre lo humano y lo animal, sin perder de vista los espacios de su comunicabilidad, sin hacer a un lado su expresión creativa, sin perder la posibilidad de transformar ese reclamo en una estética de las diferencias, las variaciones y las multiplicidades.

Esta filosofía inmanente de lo viviente usa el lenguaje como una plataforma material que produce un efecto más allá de los signos para comunicar su mensaje. En palabras de Julieta Yelin, es posible afirmar que el lenguaje toma una forma animalizada, una forma asociada al ruido, al grito y al rumor, que contamina la dimensión lingüística de los significados y los significantes en una proximidad para expresar aquello que sucede entre los cuerpos, cómo se sobreponen y cómo, a partir de ellos, se establece una zona de vecindad que permite una comunidad asimétrica, no idéntica, construida sobre la base de la comunión de lo diferente.

Cuerpos frágiles: animalización y docilización en *Patas de perro* (1965) de Carlos Droguett

“¡Voy a morir de risa con este monstruo de cara de perro!  
¡Vilísimo monstruo me dan ganas de pegarle!”

*La Tempestad*  
Shakespeare

“Marmentini le hizo cariño en la cabeza y le dijo que era un hermoso desgraciado, un maravilloso monstruo, un magnífico escándalo de la Naturaleza y que eso que parecía una desgracia podía ser la suerte y la fortuna de una familia en la miseria”

*Patas de perro*  
Carlos Droguett

Los niños, los perros, los monstruos, el Estado y los años sesenta, las columnas de obreros, la agitación del modelo desarrollista que no soporta la presión –la puja de la redistribución o su alternativa radical revolucionaria–. Los años sesenta son la constante de una tensión a lo largo del siglo XX, en ese conflicto de clases y representaciones, hay una inflexión que desfonda la épica de ese momento por medio de la triada infancia, política y representación. Me interesa poner este marco para presentar *Patas de perro* de Carlos Droguett (1967) debido a que dentro de esta triada hay otras producciones culturales tales como “Canción de cuna para un niño vago” (1967), “Luchín”<sup>27</sup> y “Herminda de la Victoria” del disco *La población* (1972) de Víctor Jara. También la producción documental *Desnutrición infantil* de 1969<sup>28</sup> de Álvaro Ramírez y *Largo viaje* de Patricio Kaulen (1967). En estas creaciones el índice de la infancia desfonda el momento político y agudiza una

27

Para la presentación del tema, Víctor Jara, construye una historia ficticia que destaca la condición precaria y marginal de Luchín: “Es un bandido, así con la cara sucia, embarradito, ah, que juega con su pelotita de trapo... juega con los perros que andan siempre alrededor, un caballo también, porque el papá... el papá... el papá trabaja con una carretela” (Jara 1973)

28

Cortometraje producido por el Cine Experimental de la Universidad de Chile (1961-1973)



conciencia fuertemente alegórica<sup>29</sup> que contrarresta el uso simbólico de las imágenes de los niños para proponer las agendas de cambio político<sup>30</sup>.

En estos momentos los niños y el Estado son una realidad excluyente, una zona gris capturada por la escolarización, el hambre, el trabajo y el castigo. Esta relación se ilumina de modo precario según las políticas de nutrición (Ramírez 1969; Illanes 2005), alfabetización, sanitización y planificación familiar. El reverso del auspicioso crecimiento industrial promueve politización y participación obrera, mientras su expresión significa también la expansión de la habitación precaria, la implosión de los márgenes de las ciudades y la incapacidad estatal de entregar una respuesta coordinada para contener las expectativas de inclusión de la promesa desarrollista, a pesar de que en la actualidad neoliberal estos sean años que se recuerdan con nostalgia. En función de estos elementos como la politización, la participación política de los obreros, la escenificación de nuevas tensiones sociales y actores<sup>31</sup> que no están en las cuentas de la izquierda, *Patatas de perro*

---

29

“En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina. Su belleza simbólica se volatiliza al ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de la totalidad se extingue. Pues el *eidós* se apaga, la analogía parece y el cosmos contenido en ella se seca. (Benjamin *El origen* 169)

30

En la campaña presidencial de Salvador Allende se utiliza un niño como ícono para indicar la posibilidad de un nuevo origen en la trayectoria política nacional. Su programa acogió problemas infantiles como el de la educación, la alimentación y la atención médica en sus primeras 40 medidas, con la disposición emblemática de entregar una ración de medio litro de leche diaria para cada niño. La infancia como figura simbólica, se refuerza con el Programa Nacional de Leche: “La nutrición debía comenzar por asegurar a todos los niños de Chile y mujeres embarazadas el acceso a la leche, nutriente completo, imprescindible para lograr un desarrollo integral biológico y, por ende, de justicia y de igualdad” (Illanes 139)

31

Principalmente los pobladores, como actores sociales, participan de la política que, en términos de la izquierda clásica, no son actores sociales relevantes para la transformación. Índice de una complejidad crucial debido a que la habitabilidad del mundo es parte integral de la reproducción social, ignorada por el marxismo clásico. Más allá, la participación infantil y femenina en estos espacios es fundamental para sostener uno de los movimientos de mayor participación desde 1957 (Toma de la Victoria) hasta las protestas en contra de la dictadura. Para revisar sobre movimiento de pobladores:

Garcés, Mario. *Tomando su sitio*. Santiago de Chile: Lom ediciones, 2002.

Para revisar una dimensión poética sobre la toma de terrenos:

Román, Nicolás. “Lo único que tengo en las tomas y en las poblas. El género y sus reescrituras poéticas a partir de Víctor Jara”. *Taller de Letras* 48 (2011): 112-120.

(1965) hace estallar las dimensiones de lo posible en una novela protagonizada por los obreros, los niños, los los márgenes de la ciudad y el Estado, la medicina, las escuelas, la administración de lo viviente, los híbridos corporales; los humanos, los animales y la monstruosidad.

### Monstruos, mataderos y arrabales

La novela *Patas de perro* relata la historia de Bobby, un infante arrabalero de la ciudad de Santiago que ha nacido literalmente con patas de perro en una familia obrera. Bobby es adoptado por un viejo trabajador jubilado de un juzgado quien se encarga de insertarlo en la sociedad. Sin embargo, se enfrenta a los obstáculos que le impiden ser adoptado con naturalidad al interior de la sociedad debido a su cuerpo monstruoso. El niño vive el rechazo de su diferencia corporal en el sistema escolar y, luego, él mismo decide emprender un proceso de autoexclusión en el que se vale de su diferencia para escabullirse de los cuadros doctrinales del poder. El relato de Carlos Droguett propone una alegoría exaltada de los mecanismos de docilización corporal impuestos por el Estado en la década de los sesenta en Chile. Sobre esa base, la novela es una representación experimental de una sociedad agitada debido a la irrupción generalizada de sujetos marginales. Los mecanismos de sujeción corporal se extreman con la animalización de los cuerpos extraños que aparecen en el nuevo tejido social. Asimismo, los no incluidos son una diferencia subjetiva en los bordes de la sociedad expuestos a la disciplina escolar, punitiva y policial.

Bajo este contexto, es inquietante la condición del cuerpo infantil representado en la novela de Carlos Droguett, debido a que su escenificación grotesca contradice el proyecto de las sociedades latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX en el proceso de consolidación desarrollista y de supuesta integración social. El argumento de un niño monstruo, con patas de perro, nacido en las afueras de la ciudad se opone a la pretendida

---

inclusión social protagonizada por sectores obreros y capas medias en el desarrollo nacional.

La novela es protagonizada por la violencia aplicada contra este cuerpo excepcional, quién víctima de la persecución no logra expiar la culpa de su diferencia. La familia del niño con patas de perro vive en el sector sur de la ciudad, está fuera de quienes integran el pacto social, ellos viven en el límite del tejido urbano junto al matadero y la penitenciaría. La familia y el niño con patas de perro habitan ese exceso del cordón de miseria que rodea a la ciudad,

¡Porque eres muy pobre, desgraciado, tú y los tuyos no valéis nada y no tenéis este par de piernas pudriéndose de vergüenza en el fondo de la cocina o en el wáter, y no saben que esto es un negocio que se está pidiendo a gritos una gira de exhibición! ¡Niño, vales una millonada o dos! ¿Dónde está el borracho de tu padre y la puta de madre que no te venden? (Droguett 36).

La exclusión y la puesta en circulación como mercancía del niño en virtud de su diferencia está vetada en el mundo miserable y no productivo del que proviene el esperpento “No hay nada más obscuro que la miseria, nada más impúdico, nadie más elocuente para herir hasta lo último, hasta la desesperanza, que la muda miseria” (Droguett 108). Este niño vive en el ambiente de la desgracia, su familia corrupta por el vicio no puede ingresar a las filas de los sujetos visibles del teatro social, estos habitantes de viviendas precarias se encuentran en la trastienda del reparto de lo sensible.

La negación de su ser social no sólo está objetada por ser diferente, está objetada por ser pobre, por vivir en un barrio marginal, por ser un hijo de una prostituta y un borracho, dos protagonistas de la vida denigrada que no han sido llamados a protagonizar los grandes relatos que animan a las literaturas nacionales dispuestas –en pleno desarrollismo– a presentarse como las novelas de formación de los sujetos populares en función de formular una subjetividad positiva.

Su constitución de cuerpo anómalo, infante arrabalero engendrado en el ambiente proletario alcoholizado, hace de él ser el excluido por los excluidos. Su cuerpo, en el

registro de lo visible, es indistinguible, no se deja capturar por la matriz de lo humano ni de lo animal, el chico mitad niño mitad perro no encuentra un lugar en una sociedad sometida al dominio excluyente de la diferencia. Definitivamente, en el contexto de la novela el enfrentamiento con las técnicas de administración de la población, la biopolítica, poseen otras matrices. El animal, en el caso de Bobi, es un animal interior de la ciudad. En *Formas comunes* Gabriel Giorgi examina el espacio de los mataderos como aquellos espacios interiores a la ciudad que la contaminan desde dentro con sus sentencias de muerte. En los mataderos –Bobi nace en el barrio Franklin– la frontera del animal ha traspasado la barrera de la urbe. La vida animal interiorizada por la industria de la carne –la racionalización de la muerte– hacen próxima esa vida sin resguardo, para el caso de Bobi, su condición introyecta la distinción liminar humano y animal, y él mismo se vuelve una aporía de ese sistema de distinción que a unos ofrece la vida y a otros una sentencia de muerte.

El poder no resiste la diferencia. La preferencia por la estandarización se condice con la disposición industrializante de la matriz productiva, los mecanismos de sujeción se volcaron sobre el sujeto y la aplicación del poder “centrado en el cuerpo como máquina: su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos” (Foucault *Historia* 168). La inauguración de las técnicas productivas industriales se centran en la eficacia, creando una serie de instituciones y dispositivos –escuelas, colegios, cuarteles y talleres– para someter a los sujetos improductivos

El profesor Bonilla había dicho en clases que la degeneración provocada por el alcoholismo es perturbadora de la herencia, de padres alcoholizados nacen hijos idiotas, monstruosos, los borrachos, en los últimos períodos de su enfermedad, ven visiones repugnantes, bichos inmundos, alimañas espantosas (Droguett 81).

La consecuencia de la degeneración es evidente y se hace ineludible para un hijo de una prostituta y un borracho, y él se interroga sobre su propia condición de sujeto, “Madre ¿qué soy yo?” (Droguett 39). La monstruosidad es efecto de la degradación y de la miseria, la

exclusión social provocada por la pobreza y el alcoholismo. En este cuadro el cuerpo del monstruo está en una dirección proporcional a su marginalidad.

Sin embargo, la trayectoria del realismo delirante, tal como en la narrativa de Elías Castelnuovo, tiene una relación directa entre marginación y deformidad, alberga una afirmación conflictiva respecto de la afirmación de la identidad. El cuerpo de patas de perro es resultado de una negación que en su resistencia propone una reflexión sobre las posibilidades de un cuerpo y las identidades no-ontológicas, cuyo fundamento relacional no se resume en la amalgama de términos diferentes, humano o animal, sino que polemiza esa misma relación en un devenir monstruoso, múltiple y singular.

El cuerpo víctima de la disciplina es afectado por la violencia inscrita en una secuencia transmitida por contigüidad en relaciones de asfixia y proximidad donde todos los miembros de la familia comparten un espacio único, el padre descarga su impotencia contra el hijo anómalo, “Esta noche pégale si te es necesario, llegarás cansado, llegarás rendido, Dios te lo perdonará porque la fábrica te entrega deshecho y nosotros te mandamos nuevo y ella te muele a palos para que tú muelas a palos a Bobi” (Droguett 54). Patas de perro es objeto de la violencia por su condición de monstruo y por la imperfección misma de la serie productiva que no contiene el efecto de la normalización, para Cristián Montes la dialéctica de esta violencia en la novela es una retórica del humanismo, “la violencia humana en la novela de Droguett no es vista como una recaída o una involución en la dimensión animal, sino como una violencia de tipo fundamentalmente humano” (Montes 122). La afección de la violencia en la persecución del monstruo animal despliega los mecanismos del poder y la represión, así en este cuerpo de excepción se concentra la violencia como un excedente del aparato legal.

Por otra parte, la novela propone una relación conflictiva hacia los integrantes de la clase obrera como protagonistas de la alborada social, haciendo que la violencia contenida no se transforme en una ruptura revolucionaria. La imagen del monstruo es una condensación de los sentidos de la violencia en la sociedad en su versión doméstica y en su

administración regularizada en los tiempos de la fábrica, la escuela y la reclusión. La disrupción del monstruo es sometida en un contexto en que “La pulsión subversiva y liberadora desencadena la acción y presencia de las restantes instituciones que diseñan el arco de la represión continúa” (Montes 124). El sujeto deforme se transforma en un pliegue del condicionamiento social, sin proyectarse hacia afuera, como predica el activismo proletario, el arco que lo encierra va de la represión. El monstruo en este caso no tiene una promesa de liberación, por el contrario, se transforma en un elemento que activa su persecución.

Al contrario de las novelas inspiradas en el realismo social que parten de la tesis dialéctica de que la explotación obrera llevará a la liberación, según una síntesis y resolución de las contradicciones; la deformidad desfonda esa visión esperanzadora. En esa inversión cobra sentido la impugnación de la degradación alcohólica y la violencia familiar hacia la efigie monstruosa de patas de perro, “El borracho de tu padre, sí, Bobi, es tu padre, pero es un borracho, te odiaba porque a través de la imperfección que es él, naciste tú”. (Droguett 82). El odio a la degradación llega al grado cero de la deformidad. Este flujo negativo se expresa como una afirmación no traducible en los términos de su violencia, es pura negación y excrecencia; cuya efecto radical es la expulsión de su familia del registro de los obreros industriales, “es el monstruo engendrado en el centro del proletariado industrial, el hijo estigmatizante de la familia obrera que cae derribada ante el advenimiento de una profunda insensatez corporal y expulsa a su familia al lugar más despoblado, como es la cesantía y la erradicación de su orgullosa condición asalariada” (Diamela Eltit cit. en Montes 127). En ese espacio sin capacidad política, en el margen de los marginales la novela se retuerce en un espiral de degradaciones e impugna la capacidad del discurso desarrollista y modernizador de satisfacer sus promesas de inclusión.

El monstruo llena los espacios de la cadena de producción cuando la secuencia carece de sentido y la bloquea debido a que es resultado de los comportamientos viciados de la clase obrera. Este sujeto preso de su deformidad tiene en su interior un significado no

resuelto según la cadena lógica de acumulaciones de la identidad y de la cadena de la reproducción social. Este sujeto implica una pregunta por su constitución corporal que deviene del detritus de su condición de clase. En esa gramática, “Nunca sabemos *a priori* aquello de lo que un cuerpo es capaz: la vida es una totalidad abierta, inacabada e incompleta, que se diferencia de manera diferente en cada una de sus afirmaciones” (Giorgi *Ensayos* 22), por lo que el cuerpo del monstruo como una vida abierta es la crisis del sujeto representada como una aporía para los dispositivos de reproducción social como la familia, la escuela y el Estado.

Pero, en términos más generales, ¿qué representación es posible para esos sujetos que son el correlato de una miseria indómita? Es posible extender la coacción del vínculo social a un espacio de opacidad que cuestiona la sociedad misma, “donde Foucault descubrió el umbral en que las tecnologías biopolíticas hacen individuos y constituyen las poblaciones, se anuncia también aquello que resiste, altera, muta esos regímenes normativos: la vida emerge como desafío y exceso” (Giorgi *Ensayos*, 11), la exuberancia de la vitalidad en la monstruosidad y el suplemento de aquella violencia son incapaces de construir una cadena de significados legible, donde un sujeto tenga la capacidad de preguntarse, con transparencia, respecto de su identidad: “¿Soy un ser humano?, preguntó, rápidamente, como si hubiera deseado no preguntar aquello” (Droguett 111). Para patas de perro existe una conciencia de los límites del lenguaje para expresar su relación cuerpo/cuerpo; animal/animal, cuerpo de niño y patas de perro.

Sus rasgos no tienen trascendencia, su cuerpo es un devenir inmanente de una criatura singular, su expresión es “una aventura lingüística e imaginaria que abre lo que otros discursos cierran” (Subercaseaux “Perros” 59). La literatura sobre monstruos animales carga con esa pregunta, señala esa opacidad y abre un nuevo campo de sentido, en este el lenguaje no está forzado a encontrar una respuesta para las inquietudes de la identidad, con el uso de la letra en este campo “se indagan y deconstruyen las fronteras de la condición humana y de la condición animal, adelantándose así desde la especificidad del

discurso literario a la reflexión filosófica” (Subercaseaux “Perros” 47). La literatura de las monstruosidades no establece de esta manera una reflexión entre literatura y la filosofía como si esta fuera una ciencia ancilar de la otra o establecieran una relación intertextual donde se compartieran responsabilidades en la articulación de preguntas y respuestas. Para nosotros esta estrategia discursiva nos ofrece “entender la lectura de textos literarios como una experiencia capaz de modificar nuestra percepción; releer a la filosofía desde la literatura; aceptar ese pensamiento otro y del otro que toma forma en los excesos del lenguaje, en el resto que no se deja aprehender por la teoría” (Yelin *Para una teoría* 12). En esa singularidad el lenguaje de los monstruos prolifera como una línea de fuga “donde la relación entre la palabra y el contenido se vuelve incierta, entonces el lugar más indicado para que esta delicada operación tenga lugar debe ser, por fuerza, la escritura animalizada y animalizante: la experimentación con formas que rehuyan todas las dicotomías fundadas o propuestas” (Yelin *Para una teoría* 7). En la lectura de la literatura como filosofía se sugiere la sospecha de la articulación de una pregunta que no tiene una respuesta literal, porque su tentativa de respuesta se opone a la capacidad que tiene la cópula del verbo ser de apropiarse de la diferencia y reducirla a la identidad.

La imagen de esta monstruosidad condensa la tensión de diferentes sentidos que se originan en la miseria y la opacidad ontológica para luego perturbar de los límites de la palabra y trastocar las posibilidades de la representación: un cuerpo mitad niño, mitad perro engendrado a partir de las coacciones del poder.

El exceso de la condición subjetiva de Bobi—su cuerpo, su inteligencia y su ferocidad—es la expresión del monstruo como una inversión de los parámetros que hacen al sujeto visible y aceptable en su entorno social, su diferencia es absoluta, “tú no eres un ser deforme sino todo lo contrario, porque tu forma es nueva y total y ellos no lo son, son medio hombres, cuarto de hombres” (Droguett 65), su cuerpo es una forma de la totalidad, un absoluto a sí mismo, pero a su vez es una singularidad no asimilable, traducible ni clasificable, “quién podría dudarle, un monstruo, es [...] una especie que consiste de un solo



individuo” (Aira *Dos notas* 1). Este monstruo no puede expresar positivamente una identidad debido a la disrupción de los términos positivos que la constituyen, tampoco por medio de sus rasgos se puede establecer una comparación con un ejemplar de su especie debido a la radicalidad de su alteridad ya que él es el único miembro de ella.

En otras palabras, su desproporción es un síntoma de la coerción social, transformada en otra figura que no trae consigo una reacción o una praxis programática que la haga inteligible, su objetivo no va más allá de su propia intensidad de una vida abierta en contacto de lo animal en lo humano, “Tú tienes patas de perro, luces una hermosa estampa de animal, lleno de salud y fuerza” (Droguett 65). Su expresión es pura vitalidad, salud y fuerza, un vector irreductible expuesto a la coacción constante de los mecanismos del poder que no pueden apoderarse del sentido de su materia de expresión, porque su ser no se inscribe en el dominio de lo antropológico, “Bobi no es perro ni humano sino las dos entidades a la vez, es decir, una unidad donde los argumentos de la máquina antropocéntrica parecen estallar y a la vez desencajar la matriz binaria que los anima” (Montes 119). Su humanidad es carente de sentido como proyección positiva y patas de perro se rebela contra su propia condición intermedia en función de su animalidad como ruptura con la sujeción.

### Dolor, pasión y liberación

La inscripción en éter de un animal muerto como espectro, mensurable por su claridad en watts, resulta de los hábitos que el animal supo reiterar en vida y del sufrimiento intenso. Hábito y dolor son la púa del gramófono que graba en pasta la huella del sonido para su reproducción.

*Informe sobre ectoplasma animal*  
Roque Larraquy.

El cuerpo monstruoso de Bobi condensa distintos signos del dolor animal como un vector inmanente y sufriente en busca de una redención de lo irredimible, su singularidad lo

condenan a la melancolía y su corporalidad a la persecución, su liberación y la consecuente liberación humano animal es un horizonte obturado por las disposiciones de los agentes disciplinarios y por la incapacidad de crear alianzas disruptivas en la novela. Su monstruosidad condensa un dolor corporal asociado a su constitución. Su liberación se sitúa como una posibilidad desajustada,

En el caso particular de Bobi él estimaba que se cumplía el destino trágico de los precursores, de los fundadores de religiones o de nuevos sistemas de vida, Bobi, no quería vaticinar nada, estaba destinado a llevar sobre su frente joven la corona del martirio, lo que era conmovedor porque se trataba de un niño, pero las tragedias con un tono reminiscente y soñador, se alimentan desde la más remota antigüedad con la carne de juventud (Droguett 121).

Fundadores de religiones, como agentes de cambio con la mácula del martirio son la imagen inestable de la trayectoria trágica del destino de Bobi, su incapacidad de volverse un símbolo de la rebelión lo dejan en una posición inestable y alegórica, escindida, como si tuviera “la intuición de la caducidad de las cosas y el cuidado por salvarlas de lo eterno” (Benjamin *El origen* 220). Su vida abierta, frágil y joven se asocia a una condición de mártir, su apertura al padecimiento del cuerpo.

Su empresa de liberación lo involucra con los umbrales de la pasión y la muerte, como si se tratara de una pasión ciega, una redención de un cuerpo que no se agota porque no está articulada en la dicotomía separable cuerpo-alma y, por ende, en la división entre trascendencia e inmanencia, sino en la articulación cuerpo-cuerpo. Debido a sus patas de perro, su martirio no constituye una liberación hacia la trascendencia sino que una inmersión en la inmanencia corporal, una intuición por la caducidad de su cuerpo y de su condición, su imposibilidad de proliferar por ser el único de su especie, el único que articula una rebeldía inmanente no eterna ni trascendente, de ningún modo ontológica. Bobi intuye la caducidad de las cosas y las salva de la trascendencia.

Bobi es un cuerpo absoluto en su forma nueva, total fuerte y llena de salud. A diferencia de la escisión establecida entre cuerpo y alma, que supone la diferencia entre lo

humano y lo animal, una de las distinciones de la agencia de patas de perro se sitúa en su constitución corporal debido a que se relaciona directamente con el dolor animal. Bobi es la condensación de un dolor corporal como desgarró, como una promesa agonizante de liberación por medio de una pasión sin freno, una pasión sin pastoral ni rebaño, una iglesia sin dueño. Es un Cristo droguettiano doloroso<sup>32</sup>, un Cristo acéfalo, un Cristo sin grey, un Cristo que carece de iglesia, una redención basada en el devenir de “un *pathos* trágico que permite leer el *via crucis* de Bobi en clave sacrificial y cristológica” (Subercaseaux “Picaresca canina” 102). Su objetivo de liberación es el horizonte de la jauría de los perros proletarizados vueltos humanos en la función de la vigilancia de la propiedad. El proceso de transformación se experimenta como una novedad desgarradora, la rebelión que trae consigo es una revelación maldita y desgajada. Bobi en su unicidad, en su revolución singular se vuelve mártir de una causa que no es de un solo hombre, por la carencia de pertenecer a una especie. Su deformidad desfonda su cualidad humana y en su devenir-monstruo rebelde y mártir- expone su condición corporal abierta hacia una redención inmanente de la vida en su vínculo humano animal.

Su rebeldía se erige en contra de los sistemas de dominio de la riqueza –la propiedad privada– y de la vida animal que tiene como símbolo a los perros guardianes, “al fin de cuenta los hombres los encadenan y los matan de hambre para que se tornen fieras paseándose en las noche por los jardines” (Droguett 191). Liberar a los animales de su función humana y así desidentificar la relación entre animales y humanos para reunirlos en una pulsión de subversión, basada en el desvío de las funciones de explotación entre las

---

32

Reconocida es la profunda admiración de Droguett por Jesús y la potencia del símbolo que representa: “He escrito más de una novela inspirada en Jesús. Y muchos cuentos. Cristo me impresiona. Me llega hasta dar rabia su vida, su muerte, siento envidia” (Droguett 1968: 21). No se trata, eso sí, del Cristo enarbolado por la institución eclesiástica y sus intereses terrenales, sino del Cristo inscrito en la palabra bíblica: “Si hay un tema, un tema único, un *leitmotiv* en todo lo que he escrito, es la figura de Cristo, pero no el Cristo hecho y factura de los sastres y de los doctores de la Ley, sino el Cristo auténtico que emerge de las auténticas escrituras y que forma un todo único” (Droguett Escrito 81). En la escritura de Droguett la figura de Cristo está presente en cada uno de los marginados de la sociedad; es el Cristo revolucionario y plenamente identificado con las necesidades de los más débiles, en definitiva, un Cristo político. (Montes 128)

especies. Frente a los animales humanos y no humanos inscritos en las lógicas de apropiación privada del cuerpo y la riqueza, la redención en *Patas de perro* “es una alternativa radical a las lógicas de fundaciones raciales, culturales y económicas que, en nombre de la civilización, sostuvieron el edificio de las soberanías nacionales -edificio que parece requerir una distancia axiomática, a la vez ontológica y política” (Giorgi *Formas* 83). Así, la novela teje una línea de oposición a la base de la civilización capitalista, en la crítica a la propiedad, a la razón instrumental aplicada al dominio animal y a la soberanía nacional como un marco regulador de intervención estatal para resguardar la distinción asimétrica de la jerarquía de las especies.

La distinción ontológica y política que separa humanos de animales divide lo viviente en función de la explotación y la sumisión, “como si la única forma de narrar un relato de animales rebeldes fuese bajo el signo de una derrota que repone, con fuerza normativa, la distancia axiomática entre lo humano y lo animal que la imaginación moderna y civilizatoria parece reclamar como condición de lo narrable y de lo imaginable” (Giorgi “La rebelión” 171). La rebeldía de Bobi busca derrotar el orden discursivo de las exclusiones, pero la imaginación política y los horizontes de una transformación posible le niegan la oportunidad de sacudir la férrea administración de lo viviente. La axiomática que excluye humanos y animales hace que Bobi esté condenado a la exclusión. Su condición de mártir se estrella contra del edificio civilizatorio y él se opone de manera indeclinable a los propósitos del niño con patas de perro. Esta negación establece los valores de la propiedad privada y su resguardo –por los perros guardianes– que, además, no permite desencadenar la liberación de los animales no humanos y al mismo tiempo refuerza la negación de la animalidad humana que defiende Bobi.

La liberación de los perros es una liberación de las barreras impuestas por el complejo soberano civilizatorio que supone las bases de la explotación apoyadas sobre criterios que distribuyen y organizan lo viviente de manera segmentada en función de la jerarquía, la explotación y la división en especies, cuyo soporte se constituye en una

oposición entre naturaleza y cultura. En ese lugar, el perro guardián representa un complejo cultural-natural, humano y no humano, presto a ser descoyuntado por Bobi, para desterritorializar la intensidad animal en el encierro de las mansiones de la costanera santiaguina, “yo nací para ser conductor de perros, tal vez, para hacerles una revolución a ellos en contra de los hombres” (Droguett 191). El horizonte de emancipación atañe a las formas y las cosas, los cuerpos, la propiedad, la civilización y el Estado, debate un umbral de lo biopolítico y su forma de administración de lo viviente, en este sentido, “*bios* no es nunca puramente natural ni histórico; es más bien el umbral de excedencia, de una opacidad donde lo natural no coincide consigo mismo, con un programa o una esencia” (Giorgi *Formas* 20), la liberación de los perros implica una liberación del *bios* del complejo de categorías que sujetan lo animal a lo humano (los perros guardianes) y excluyen de lo humano lo animal (Bobi). En ese complejo intenso, el arrojado de patas de perro apuesta por una filiación, una alianza –la fundación de un pueblo nuevo– que se sume a la resistencia y proponga una ruptura y la posibilidad por destejer la madeja de relaciones de saber y poder como prisión de lo viviente.

Su promesa de liberación y la relación del dolor con su cuerpo como una forma de articular la redención se opone de manera frontal y directa al modo de concebir lo político como un oportunismo calculador, en especial en la crítica a los comunistas que aparece en la novela, “No eran malos, eran violentos, con la violencia acumulada por la miseria, por el abandono, por la desvergüenza entronizada en la ciudad desde tiempos inmemoriales, los comunistas de algún modo, industrializaban eso, lo administraban fríamente” (Droguett 188). La relación instrumental con el dolor y la violencia en función de la administración, la propaganda y la conquista de lo político se devela como otro complejo de administración de lo viviente en la que se suspende la crítica en contra de la sujeción de los cuerpos en la medida que esa misma sujeción es el aliciente para promover las transformaciones sociales: la administración fría de la violencia y la manipulación concreta e industrial del dolor.

Por el contrario, Bobi articula una redención del cuerpo sin un horizonte específico de liberación, su política se basa en su propio dolor animal no administrado por las parábolas gregarias de los comunistas, su punto de ruptura es con el orden del discurso, “El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault *El orden* 15). El poder soporta el edificio de las categorías civilizatorias. Apropiarse y renovar el orden del discurso, hacer coincidir formas asimétricas para generar nuevas equivalencias en función de la libertad de los cuerpos y las especies, cortar los yugos del Estado y el Capital para promover el encuentro de una comunidad establecida en una reunión común no idéntica entre especies en búsqueda de una refundación de un orden colectivo y múltiple de libertad.

La ceguera y las formas del ver. Los ciegos, lo visible y lo sensible

En *Patas de perro* la crisis de la diferencia no tienen una salida. La marginalidad y la violencia aplicada al sujeto marginal lo encriptan en la figura monstruosa del niño con las patas de perro: indecible e inclasificable, rechazado y perseguido. La coerción generalizada a los sujetos marginales, aplicada según su condición viciosa, la degradación alcohólica y la prostitución, cuyos resultados deforman a su prole para que esta, como figura monstruosa provoque la pausa de la percepción – cuyo punto ciego desenfoca la pulsión escópica de la realidad –, en otras palabras, el niño con las patas de perro corta la percepción mecánica de la realidad para que, fruto de la interrupción, se pueda percibir de mejor manera aquel fragmento excluido.

Este monstruo es un pliegue que actúa hacia adentro, incorpora los vectores de la coerción para portarlos sobre sí en su figura irredimible y dolorosa, de este modo se invierte su proyección en la introspección y en la profundidad de un cuerpo sin horizontes que establece una comparación con las corporalidades de los ciegos, “Yo no soy un niño

normal, soy un monstruo en cierto modo, dijo desfallecido Bobi, enojado y triste. Nosotros también lo somos, contestó, somos monstruos cerrados” (Droguett 136). Monstruos cerrados es la respuesta de un ciego que acompaña a Bobi. Este propone que el interior de la ceguera rebasa la normalidad, no tiene aristas; en otras palabras, no tiene formas regulares, por ende, el interior subjetivo se construye en la inmensidad, en la intensidad monstruosa, sus paralelos son la constitución cuerpo-cuerpo de Bobi expresada como una intensidad de lo viviente.

La posibilidad de no percibir todos los sentidos de esta imagen es desbordante, la ceguera es una metáfora de los espacios ausentes a la visión, como si un ciego tuviera mayores promesas de encontrar algo inmerso en la penumbra de su noche oscura, en su lectura hacia adentro de los elementos que componen la realidad, “Ella no sabía explicarlo bien, pero era como si en el ciego hubiera una promesa mayor que la oscuridad” (Noll 79). El monstruo es único, está completo hacia adentro como una totalidad abierta hacia su interior, acusa la falsedad de la perfección en oposición a la autenticidad de la ceguera, “El ciego, el auténtico, es un ser distinto, único, completo, nada le falta, menos los ojos, esa cosa perfecta, tan malvada, tan clarividente, tan fría, tan calculadora” (Droguett, 269), “Los ojos no sirven sino para tropezar, son un arma para herir” (Droguett, 136). El ciego es un monstruo cerrado sobre sí mismo, un monstruo insular que desconfía de las posibilidades de ver por las heridas que causa la mirada en las superficies de lo sensible.

Los ojos son fríos, en ellos se basa el cálculo, son un arma bajo la que subyace y por la que se esgrime la perfección. Esta función del ojo, basada en un régimen de lo óptico, tiene la capacidad de hacer las diferencias y establecerlas, buscar las perfecciones y los modelos en función del cálculo, las funciones de la mirada operan con ciertas categorías de lo visible, lo clasificable y lo reconocible, “No hay aparatos ópticos sin aparatos institucionales, no hay encuadres estéticos sin cuadros políticos” (Didi Huberman *Pueblos* 67). El andamiaje de lo óptico se funda en una política de la mirada donde los cálculos están al servicio de un aparato del poder.

Por el contrario, la mirada de los ciegos, en su dimensión abierta, táctil e intensamente conectiva es la mirada de los monstruos, la mirada háptica, en la cual “Las referencias no tienen un modelo visual que permita intercambiarlas y reunir las en un tipo de inercia asignable a un observador inmóvil externo; al contrario, están unidas a tantos observadores que se pueden calificar de mónadas, pero que más bien son nómadas que mantienen entre sí relaciones táctiles” (Deleuze *Mil* 500). Los monstruos y los ciegos son seres únicos y auténticos, su condición es total y monádica, ellos se conectan pero su singularidad no se repite ni se replica, en la promesa de su oscuridad hay una revelación de la verdad, una promesa de liberación, una incertidumbre desafiante al régimen de lo óptico y sus aparatos políticos luminosos. Para Bobi “La luz separa a veces, por eso la gente es mala, dura, brillante, resbaladiza, egoísta, perfectamente superficial y exterior que es la luz, por eso es malvada la gente, porque vive poco en la oscuridad, porque tiene miedo de permanecer en la oscuridad, porque no hay nada que ilumine tanto como ella” (Droguett 92). La oscuridad que ilumina hace hincapié en la dimensión interna de lo viviente, la profundidad sin fondo y sin forma del cuerpo frente a la exterioridad de los mecanismos de capturas basado en la imagen, en el ojo, en los cortes y en las exclusiones.

Esta novela nos presenta la mirada asociada con ejercicios colectivos de persecución y domesticación, esta funciona como un aparato de ver, implica una forma de analizar y categorizar, ejercida junto con dispositivos asociados a un aparato de poder, así

Los personajes representativos de los diversos contextos que enjuician a Bobi y lo aprisionan, hacen de la mirada un mecanismo través del cual este es clasificado y juzgado como algo monstruoso que debe extirparse. Este tipo de mirada, sin embargo, no es únicamente el ejercicio de sujetos individuales, sino de entes representativos de una mirada colectiva que se traduce en distintas estrategias de represión, normalización y anulación de la diferencia (Montes 123).



Esta interacción con las miradas colectivas son correlato del régimen de lo óptico con sus aparatos institucionales antes lo que se presentan disputas políticas por la visualidad<sup>33</sup> y su régimen, las propuestas de nuevas formas de visibilidad implican una reformulación de los aparatos que norman, condicionan y administran lo político y lo visual. Visualidad, deseo y política son la urdimbre de condiciones que construyen el campo de la mirada y los vectores que se confrontan con la propuesta de una forma de visualidad disidente articulada en la novela en las referencias respecto de la ceguera y la monstruosidad.

La confrontación con la luz y la visualidad, según una contraparte de la ceguera y la intensidad del cuerpo y su profundidad generan un agujero que desfonda los mecanismos de captura según la imagen y proponen la diversidad interna de la vida alojada en un cuerpo. Un cuerpo sin fondo y sin aristas, una vida intensa concentrada en su alianza cuerpo-animal en búsqueda de una redención inmanente de los aparatos técnicos e institucionales que rigen las formas del ver.

#### Cierre de lo visible, aperturas de lo sensible

La disputa de la ceguera y los problemas de la contaminación de la mirada, en los relatos de monstruosidad, se establece entre la imagen y la representación, su ausencia, el problema de la imagen de esa ausencia es la monstruosidad ciega que no existe según los estándares de una representación aceptada como humana, los futuros posibles de esta imagen son su exclusión, su punto ciego. La singularidad sensible que carga esa ausencia es una imagen que resta, sustrae, siega la cosecha de los frutos de lo visible y agujerea, ciega, la capacidad de ver. Así propone un conflicto, su régimen de visibilidad se fusiona con la

---

33

Aunque sean los ojos de la montaña. Son los ojos bajo la superficie, bajo la montaña, bajo el agua. Bobi le dije en verdad, la gente de este pueblo no tiene ojos o sus ojos son como los de los peces, pulidos largamente por el mar, ojos sin aristas, que no duelen, ojos llenos de edad sumergida y de sabiduría, que ya no alzan miradas de odio, de furia, de soledad. (Droguett 113)

visión de los ciegos, el *monstrum* de los monstruos, el índice de la ausencia y la intensidad de su manera invertida de concebir una imagen y una representación.

La monstruosidad asociada a los ciegos comporta fenómenos de una visualidad oscura, un *sensorium* diverso ajeno al cuadro de las sujeciones por la imagen. En reemplazo del régimen de lo óptico las conexiones en *Patas de perro* siguen un régimen de lo háptico –lo táctil– lo intensamente sensible, este régimen se basa en “la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones; actúa de vecino a vecino [...] espacio local de pura conexión” (Deleuze *Mil* 500), así la novela busca desdibujar el horizonte de diferencias entre lo humano y lo animal en la promesa de liberación de los perros guardianes. Su conexión con los ciegos, el recelo de la luz y la redención inmanente de los gestos de Bobi promueven un régimen de alianzas que promueve una nueva organización de lo sensible que dinamiza el complejo de la escritura y su política.

Bobi tiene un pacto contagioso con el narrador del relato debido a que su imagen deforme copa la narración y su escritura. El narrador en primera persona, testigo de las acciones de patas de perro, está preso de un frenesí catastrófico que ha convertido la escritura en una pulsión, “escribo para olvidar, esto es un hecho, necesito meter un poco de tranquilidad en mi alma” (Droguett 23), la lucha con el olvido por medio de la actividad de escribir perpetúa la esencia inaprensible del joven monstruo. El narrador lo busca y lo dibuja por medio de sus recursos de escritura, su producción es la proliferación de un ser singular: el único ejemplar de su especie.

La escritura en la novela se articula como un gesto archivístico inagotable, siempre fracasa y genera un complejo escritura-representación basado en una condición inestable y singular, donde la escritura artística no puede capturar a su objetivo, podemos afirmar junto con César Aira que “El escritor es un especialista en monstruos [...] en [una] atmósfera de melancolía de una extinción inminente”. (Aira *Dos notas* 1), por lo tanto, la actividad de escribir frente a la caducidad se vuelve una pulsión, el gesto del arte se obsesiona por la

singularidad y se sitúa como una actividad constante de búsqueda de una dimensión de lo sensible en la que habita el monstruo.

El rol del escritor representado en el texto está preso de la idea de olvidar la extinción de un espécimen sin especie, olvidar recordando por medio de la escritura al único ejemplar de su género. La literatura se transforma en un testimonio de Bobi. La escritura hace un intento por penetrar en la zona de experimentación, en la deformidad y en la melancolía en la que se encuentra patas de perro.

Esta pulsión está condenada a no encontrar un elemento positivo y afirmativo para sostener su actividad. La tarea del artista está asociada a la insatisfacción constante, la escisión, la exclusión y la enunciación desde una posición asociada al mal, “Bobi no será nunca feliz, nació deforme como los artistas y, como los artistas, su deformidad es perfecta. Esa es su maldición” (Droguett 75). Deforme y único, el artista maldito lucha contra el reparto de lo sensible desde su posición asociada a “reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos” (Rancière *El reparto* 48). La función del monstruo en la ficción es reordenar los mapas de lo visible, desarticular las madejas del saber y el poder. Desterritorializar las funciones del arte hacia nuevas fronteras y organizar un mundo en común más allá de los límites que separan a humanos y animales, la literatura de la política, los monstruos de los escritores.

El efecto ulterior de la pulsión de la escritura como actividad monstruosa y singular, correlato del devenir de patas de perro hace que, por medio del monstruo, no se persiga una identificación imaginaria colectiva sino que se promueva una desincorporación literaria, concepto de Jacques Rancière. La imagen del monstruo no coincide con una representación específica de este que resuma su ontología ni su pertenencia a una especie. Su concepto no se articula en las diádas metafísicas occidentales, éste no tiene una identidad ni un cuerpo, no estamos frente a un cuerpo y su alma, tampoco ante un pueblo o una nación ni una iglesia, este cuerpo no pertenece a una especie ni a un género, a través de él se

Dibujan [...] comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que vuelvan a poner en cuestión la distribución de roles, de territorios y de lenguajes –en resumen, de esos sujetos políticos que ponen en tela de juicio el reparto dado de lo sensible–. Pero precisamente un colectivo político no es un organismo o un cuerpo comunitario. Las vías de la subjetivación política no son las de la identificación imaginaria, sino aquella de la des-incorporación "literaria" (Rancière *El reparto* 51).

La propuesta de des-incorporación literaria, vía políticas y colectivos alternativos y aleatorios, propone una diatriba a la matriz del homodominio de la representación que produce el uno para someter al otro. Los monstruos erosionan, en una propuesta crítica de la acción de la letra, el terreno de las pastorales de la visión, la mirada, las capturas de lo colectivo y las diferentes maneras de identificar, clasificar y someter, en un orden del discurso que excluye lo animal de lo humano. Ellos elaboran una disputa al interior del orden del discurso que propone una alianza asimétrica y no identitaria de cuerpos entre especies. Estas alianzas exploran nuevas formas de ser de la comunidad y denuncian complejos de dominación excluyentes.

Los monstruos destraban luchas subjetivas con promesas de liberación de flujos de energía más allá de lo subjetivo para interrogar, cuestionar y proponer nuevos signos de lo político. La potencia del cuerpo de Bobi, establecido en la alianza “cuerpo humano, cuerpo animal”, desestabiliza el recorte humano de lo animal y promueve con la rebelión de lo animal en lo humano como una nueva forma de explorar las capacidades de un cuerpo. Esta operación de subversión supera el estigma de la marginalidad, esta insurrección enfrenta la distribución sensible de las categorías de la exclusión como una matriz y forma del dominio.

Capítulo 4  
El declive desarrollista

Biopolíticas del nacimiento y la persecución: “El fiord” (1967) y “El niño proletario” (1973) de Osvaldo Lamborghini

“No es posible ocuparse de la *especie humana* sin tomar la perspectiva de la frialdad, la impersonalidad y hasta la crueldad objetiva”

*Pueblos expuestos, pueblos figurantes*  
Georges Didi Huberman

“Mi muerte será otro parto solitario del que ni sé siquiera si conservo memoria”

*El niño proletario*  
Osvaldo Lamborghini

La literatura juega un rol crítico y experimental donde el cuerpo es una pieza clave. En relación con este tema nuestra propuesta pretende centrar sus inquietudes en la biopolítica del nacimiento en el “El fiord” (1967) de Osvaldo Lamborghini. Si el nacimiento propone una ruptura del paradigma de la identidad del sujeto por medio de la borradura de lo interior y lo exterior (Espósito 2011), en estos casos, su acontecimiento implica una disputa de las territorialidades políticas en la que reside su inscripción en el marco de la nación y el cuadro de fuerzas naturales que esta administra como necesidades básicas (Giorgi 2014). En estos textos, el nacimiento tiene un significado desbordante y monstruoso, su acontecimiento grotesco porta una interrogación reluctante respecto de los sentidos político-culturales de la reproducción biológica. Por otra parte, el nacimiento como dispositivo literario está inscrito en una serie de interrogantes cuyo clivaje anuda los sentidos del cuerpo, de lo político, lo nacional y lo humano. Justamente, la sociedad de esta época se pregunta fuertemente por sus integrantes y por sus horizontes de transformación política. Además, hay un cuestionamiento por las subjetividades, territorialidades y poblaciones.

En primer lugar, el dispositivo de nacimiento como potencia diferenciadora grotesca –como apertura dolorosa y desgarradora del cuerpo– se presenta anteriormente en Elías Castelnuovo como una forma de la abyección de los proletarios, cuya noche negra y espeluznante culmina con un nacimiento de una criatura animalizada en el cuento “Tinieblas”. Rostro de perro –coágulo sangriento– que una vez que nace, muere toda su potencia, su organismo se desfonda en presencia de la carne. Esta frustración clausura la reproducción biológica, cierra la pertenencia al esquema de lo nacional y devela la composición inestable del cuerpo del monstruo, la abyección del deseo de los deformes y la exposición de un cuerpo sin forma. Por el contrario, en el caso de Osvaldo Lamborghini, en “El fiord” el nacimiento acontece como un evento desgarrador en una escena donde la tortura, el dolor flagelante de los cuerpos y la sexualidad son dispositivos ligados íntimamente a la política, además, en un contexto donde esta se transforma en una lucha directa basada en la apertura del cuerpo, el placer y el sufrimiento.

Primordialmente, la política y la tortura hacen una alianza en el relato de Lamborghini, estos son componentes de un solo dispositivo de administración biopolítica en el que está situado en el desgarramiento de la subjetividad con la exteriorización del interior en el nacimiento. La política ocurre entre los cuerpos como un relato que se desfonda, como una forma de desvinculación que, a su vez, critica el estatuto de las alianzas democrático-burguesas y muestra su crisis. En esta asimilación de lo político el sacrificio de los torturados es una exclusión inclusiva para perpetuar el ejercicio de la soberanía, el contacto de los cuerpos está en una relación, basada en el desgarramiento como una forma de la proximidad.

El nuevo caos de la disputa política entre los años 60' y 70' muestra nuevas formas y códigos que no reeditan los enfrentamientos del siglo XIX, sustentados en el conflicto entre civilización y barbarie. A pesar de lidiar con significados inscritos en el marco de esa discusión, la forma de abordarla toma direcciones diferentes debido a que los conflictos

sociales dejan de atribuirle su raíz a una amenaza exterior a causa de la complejidad interna existente dentro de la sociedad.

Estos textos articulan un sentido de soberanía rupturista, corporal y exacerbado. Una política donde el vínculo con el cuerpo y su alianza no es en el plano de la representación donde todas las voluntades reunidas construyen la voluntad general, ya que su estrategia literaria no es “representar la realidad sino encarnarla. No enunciar los conflictos sino inscribirlos en la letra” (Oubiña 73). Los procedimientos literarios de la violencia y el nacimiento son un espejo desgarrador sin espacio para la metáfora ni espacio para la representación como una separación de los significantes de sus referentes.

Los acontecimientos de la narrativa de Lamborghini son una apertura, una pasión de dolor, una relación abierta hacia una zona indeterminada de proximidad, basada en una política donde el índice no está puesto en la delegación sino que las palabras encarnan el enfrentamiento de los cuerpos directamente en la disputa por la soberanía y los avatares de la toma del poder. La fiesta no escatima en nada, se basa en la dilapidación y el gasto para reformular una nueva alianza. Esta es la política que, en el declive del desarrollismo juega con la retórica de abrir el tiempo histórico, profesar la ruptura y la transformación de las estructuras sociales que, bajo la óptica de Osvaldo Lamborghini, es una apertura de los cuerpos en el enfrentamiento de las batallas ideológicas.

Los desgarros del desarrollismo son característicos en los años sesenta por la tensión y la presión que desata la Revolución Cubana como una solución que buscaba la independencia económica y política desde la izquierda. Su estrategia se confronta con otras como la integración nacional paulatina vía sustitución de importaciones que implica la puesta al día con la modernización capitalista. Las diferentes medidas de inclusión que buscaban distender la presión de diferentes sectores sociales organizados, cede ante la respuesta que cerró aquella época con la cruenta noche de las dictaduras en diferentes países de América Latina, incluyendo los del Cono Sur.



“El fiord” es un relato que en este contexto, desde el ámbito argentino, va a describir descarnadamente los nuevos rumbos de lo político sin buscar una clave metafórica debido a que elabora una propuesta literaria radical de las contradicciones de la época. Este “extraño texto [...] parece intuir con lucidez devastadora el torbellino de horror que se avecinaba en la Argentina de los 70” (Rosano 212), la clave de su lectura es trasladar los términos de cómo se comprendía el enfrentamiento político en un clima de violencia, alianzas y estratégicas que jugaban con el final de la historia.

El relato tiene alianzas y facciones en disputa que buscaban la decisión correcta para hacer tronar su contexto político e iluminar con la luz del rayo la incertidumbre de la discusión, “Entre los polos sur y norte, y también los de la derecha y la izquierda: el espacio lógico de “El fiord” coincide con el espacio político, narrativo y verbal. Las voces, letras y palabras que rodean a Perón, las consignas, emblemas y banderas, son los de la extrema derecha y la extrema izquierda” (Ludmer 182). Perón como el eje de disputa de un orden político desfalleciente, en el cual su figura, como una clave de la época, es el emblema de la transformación. La disputa de su legado genera el enfrentamiento de las facciones que se atribuyen su representación y el más allá de su figura en el porvenir del movimiento.

El texto de Lamborghini hace eco de la disputa política, la alianza se marca en los cuerpos. La nación devela su urdimbre de relaciones internas como “los de una verdadera familia incestuosa, a partir del matrimonio entre el gobierno y uno de los lugares emblemáticos del peronismo: el sindicato” (Rosano 209). La política en este contexto tiene un signo que, acompañado de las masas, reformula las condiciones de su protagonismo. Los términos de lo político en esta ficción incorpora en su centro los inéditos problemas con la masa. Por el mismo motivo, esta disputa se sitúa en la orilla del sindicato y no en la orilla del partido.

El salto de la decisión política está en la alianza estratégica con nuevos sectores sociales de una importancia innegable que no han sido incorporados en la tradición

democrático-burguesa. Esa misma inclusión traspone los términos de la política y el protagonismo de la masa, “La obra póstuma de Lamborghini se movió en esta dirección creando una serie de fábulas donde el poder, la violencia y las masas se ponen en relación. No hay felicidad en el sueño lamborghiniano de la masa, tampoco miedo y horror”. (Montaldo 260). La indeterminación de la acción de las masas, su acefalia, su comportamiento de antojos y deseos, por parte de las ópticas políticas tradicionales<sup>34</sup>, hacen que la discusión pase a otros términos donde las corporalidades, la sexualidad y los enfrentamientos son los denominadores comunes de este texto.

La lectura de la acción de las masas reconfigura los códigos de lo político y sus protagonistas. Esta redefinición de los términos en los que se representa esta disputa pone su acento en “la carne, lo orgánico, la corporalidad en su inmanencia, lo que Lamborghini lee en el peronismo como el signo de una política que ya no puede ser simplemente “humana”” (Giorgi *Formas* 175). Este diseño de lo político pone en evidencia la nueva manera de administrar los cuerpos, de exponerlos, de generarlos en su nueva representación con el propósito de alterar las condiciones de su aparecer por medio de la violencia y el dolor. El sacrificio satura el espacio debido a la vuelta de tuerca de una política basada en el uso del cuerpo.

En este contexto, el segmento del nacimiento va más allá de su potencia diferenciadora y arremete como una grotesca imagen de desgarramiento y violencia corporal que inaugura la discusión. La política se abre en la alianza y la violencia, “La pastosa sangre continuábase manándole de la boca y de la raya vaginal; defecaba, además, sin cesar todo el tiempo” (Lamborghini “El fiord” 20). El cuerpo abierto, los fluidos y lo grotesco desfonda la imagen de la humanidad. El parto y los fluidos saturan el relato con lo orgánico y asemejan al cuerpo a la excrecencia. La exposición de la corporalidad se vuelve un

34

“La masa no habla, solo actúa y, por tanto, se autoexcluye del pacto político moderno actuando subversivamente, sin posibilidad de ingresar a la racionalidad política: no tiene lugar porque no tiene discurso. (Montaldo 275) “La masa que quiere acceder a la nación, que reclama por su inclusión en el Estado nacional, se convierte en casi todos los textos de esta tradición en la iconografía bastarda que representa a la nación desde lo excluido” (Montaldo 276)

programa que se desmarca de los contenidos y las gramáticas de lo literario, situándose en la abyección de los cuerpos y la exposición de sus excrecencias.

“El fiord” indica una estrategia que “Rescata la naturaleza de desperdicio de la lengua: su boca sucia” (Oubiña 76), el cuerpo escindido de la lengua expulsando palabras sucias son la base donde ninguna literatura nacional se puede fundar, donde el gesto político de la escritura se propone desfondar las funciones y concepciones de la pureza literaria. Esto confirma el gesto monstruoso de la diferencia y el exceso, su gramática escindida contamina las posibilidades del buen uso de la lengua y corrompe a sus usuarios frente a las posibilidades de lo enunciable.

La presencia de los cuerpos descompuestos en sus excrecencias en “El fiord” son la negación de la vitalidad positiva del cuerpo en la ecuación en que el nacimiento equivale a generación. Esta potencia diferenciadora se carga de abyección, cuya clave sitúa el nacimiento en el desgarramiento de las entrañas corporales, asociándose a perecer y nacer, gozar y desbordarse sin necesidad de reproducirse,

todos nos perecíamos por minetear o garchar o franelear o rompernos los culos los unos a los otros: con los porongos. Hasta el exangüe Sebastián intentó una esbozo de sonrisa lúbrica, que era una verdadera elegía a los terremotos carnales, al ejercicio o no de la procreación. Entonces apareció. Tras hacer trizas la carne rosada de la cajeta de su madre (Lamborghini “El fiord” 24).

El nacimiento como fuente de la diferencia corporal implica la borradura del interior del sujeto y el vaciamiento de su interior, su vientre, para que de este salga otro. Este ejemplo es correlato del hambre, debido a que ambas imágenes corporales tiene sus vientres vacíos, los terremotos carnales, puestos en paralelo en un cuadro inestable y paradójico animado por la el deseo irrefrenable hasta la muerte –hasta perecer– por participar en la orgía como dilapidación, en esta situación el cuerpo se descubre con una potencia incógnita de generación y degradación simultánea.

En adición, el contexto del nacimiento ocurre paralelamente al hambre del Sebas, su necesidad prohibida de coger y de comer en el relato, cierra el uso del cuerpo y le impide

ingerir alimentos, ponerlos dentro suyo y convertirlos en parte de él. El Sebas es el personaje que en la narración está en la posición del pueblo, su nombre Sebas, es el anagrama de las bases, las bases sociales de la disputa política que no deben ser protagonistas de su lucha debido a la mediación ejercida por los políticos en su representación.

Al Sebas no se le permite salir de su cuerpo y establecer el vínculo con un otro por medio de “coger” ni tampoco puede él incluir dentro de sí algo debido a que no debe “comer”, de esta manera el cuerpo de Sebas está aislado. En él nada puede ingresar y de él nada puede salir. La serie de incorporar y de excretar están puestas en vecindad sin anularse, sino como dos bisagras de un mismo proceso de continuidad, una al lado de la otra, ambas con el vientre vacío. La oclusión del contacto del Sebas, sin comer y sin coger, prohíbe la posibilidad de establecer contactos de incorporación y de alianza.

En otros términos, a Sebas se le cierran las posibilidades de establecer contacto con la cultura, el lenguaje y con la política, primero con la cultura y el lenguaje por la negación de simbolizar asociada a la prohibición de introducir en su cuerpo voluntariamente un alimento, no tan solo para nutrirse, puesto que comer es un acto de lenguaje, consiste en fragmentar el continuo de lo comestible para seleccionar cuál es el objeto que se desea ingerir e introducir en el cuerpo según una lengua diseñada sobre la base de un imaginario de incorporación establecido según una antropología culinaria<sup>35</sup>.

Por otro lado, cuando se le prohíbe coger, se le cierra la posibilidad de la alianza política, esta prohibición lo sitúa más acá del ingreso clásico a la cultura, debido a que no puede elegir vincularse ni establecer un pacto con una alteridad. Estas dos negaciones se compensan por su compulsión por vaciar su vientre, “¡Qué importaba su estómago siempre vacío segregaba esa baba verde cuya fetidez tornaba irrespirable el aire de nuestro

35

No ingerimos cualquier cosa, debemos antes convertirla, simbólicamente, en alimento. Ello ocurre cuando la nombramos y la incluimos, junto a otros elementos que consideramos apropiados, dentro del conjunto de alimentos que nos nutren y nos agradan. El proceso por el cual transformamos algo en comestible, entonces, es completamente cultural y arbitrario y se ajusta a un determinado “imaginario de la incorporación”. (Montecino 11)

agusanado cuarto!” (Lamborghini *El fiord* 22). En esa actividad diferenciadora del cuerpo, nacimiento y excreción son puestos en la misma serie que uno los opuestos sin anular sus resultados, Sebas no come y expulsa de su cuerpo los excrementos alojados en su interior que salen como una baba verde, es decir, excreta un contenido que también podría salir de su boca como su palabra, su palabra que lo deja vacío y que confirma su condición degradada y orgánica, su lenguaje elemental de palabras prohibidas, el uso abyecto de su cuerpo convertido en la proliferación de excrecencias, su cuerpo atravesado por la apertura de su vientre vacío.

La corporalidad del Sebas está abierta en vecindad con lo orgánico en una situación donde los usos de los cuerpos han desorganizado el dominio de la cultura, ya que en el “El fiord”, “Las fuerzas de la naturaleza se han desencadenado” (Lamborghini “El fiord” 20). La reconstrucción del contexto histórico de los años 60' no solo ha socavado los términos por los cuales se podía entender la política como una forma de alianza, sino que también se ha transformado y agudizado su percepción como organización de lo viviente –lo biopolítico– en su énfasis por los procesos, ya no sólo simbólicos y antropológicos de comer y coger, sino también en su dimensión material, como procesos orgánicos que develan lo animal de lo humano, de este modo “El fiord” se nos propone como “una zona de pasaje y de contagio entre el animal y la política, entre esa vida animal que atraviesa los cuerpos y los empuja hacia el límite mismo de su configuración” (Giorgi *Formas* 173). Los términos de la política ya no son definidos por la especificidad de lo humano que excluye su dimensión corporal en su relación con lo cultural, ni tampoco la política será regida por las definiciones excluyentes de estas con la naturaleza, debido a la insistencia de lo orgánico del cuerpo. La presencia intensa del cuerpo en esta fiesta del monstruo muestra cómo se hace el pacto en su sacrificio.

El texto relata, por medio de la “fiestonga de garchar” (Lamborghini “El fiord” 21), las diferentes formas de la transgresión. La fiesta se convierte en un estado de suspensión y latencia de la administración política y propone un tiempo como un exceso, en el que se

“Narra una orgía ritual entre límites extremos: parto, sodomía, incesto, asesinato del amopadre, descuartizamiento y canibalismo” (Ludmer 183). Una fiesta que suspende los tabúes, pero que no se propone como un exterior, debido a que manipula todos los elementos fundamentales que articulan el interior de la política y la cultura. Más bien, la fiesta se propone en la tensión intensa para hacer que los términos de la estructura de la cultura sean forzados a sus extremos, “Nosotros quisiéramos morir así, cuando el goce y la venganza se penetran y llegan a su culminación” (Lamborghini *El niño* 65), este ejercicio perpetúa la incandescencia de la batalla de los cuerpos enfrentados en las ideas en la venganza y en el brote del goce hasta la muerte.

El uso de la palabra y el cuerpo en la fiesta fundan un relato que no busca evadir ni representar la realidad, sino que enfatiza las capturas de la capilaridad del poder en el uso de los cuerpos en la superficie de sus letras, “La fiesta narra el acto de narrar, el desplegarse de una lengua imposible que da cuenta de la inestabilidad de la multitud, de sus momentos de cohesión y de fuga, de la utopía y la violencia política” (Cortés Rocca *Política* 188). El despliegue del acto de narrar la lengua incomprendible de las masas hace estallar la violencia política. El alcance no metafórico ni representativo de este lenguaje literario es el garante de su relación con las corporalidades expuestas, así se genera un quiebre entre el sentido tradicional de la relación entre literatura y política, con la emergencia del monstruo que opera sobre la base de un vocabulario del exceso duplicado y redoblado que no alcanza a dar con su referente ni con su significado debido al goce, el sufrimiento y el desgarramiento de la exposición de aquellos cuerpos que practican sus acrobacias grotescas en los límites de la cultura: canibalismo, parto e incesto.

### La política y la voz

Las tensiones de la fiesta tienen por consecuencia el desmontaje de las estructuras tradicionales de la narración y los usos de los dispositivos de sujeción de la cultura, por

medio de una paradójica estética de las bocas y los vientres vacíos. El torrente de palabras sucias excretadas por la boca, además, son los elementos con los que Lamborghini hace hincapié en las zonas de contaminación de los vocabularios, las figuraciones materiales y cómo la literatura toma el relevo de la encarnación de aquello que se diluye en términos de la representación, “puesto que la realidad nunca cabe en el lenguaje, puesto que no puede ser representada, entonces –precisamente por eso– queda lugar para la literatura, para una literatura que no pretenda representar la realidad sino escenificar en su lenguaje esa distancia y esa tensión” (Oubiña 80). Esta literatura parte de un programa específico de los conflictos y las tensiones entre la lengua y la violencia que devela el nuevo uso de la palabra en las acciones programáticas de la literatura de Lamborghini.

Esa crisis señala una fisura de uno de los rasgos distintivos de la humanidad, el lenguaje, de esta manera se desterritorializan los nudos que unen en el signo al significante con el significado. Su consecuencia es la ruptura de los sentidos afectados por la voz, extraña que muestra la corporalidad de la lengua expuesta por medio de los sonidos que no forman una palabra. Ese juego de violencia a la cadena significante se traduce en la exposición de la lengua fuera de la garganta estrangulada de Stropani protagonista del relato “El niño proletario” como desecho producido por la violencia de clase.

La dicotomía voz y poder que encarnan la opresión de clase, articulada como violencia e inscripción del sujeto, según Josefina Ludmer en *El género gauchesco*, son marcas distintivas de la relación entre la ciudad letrada y los gauchos, el pasaje de la delincuencia a la civilización opera bajo la estrategia de “el uso del cuerpo del gaucho por el ejército y el uso de la voz por la cultura letrada, que define el género. Por ese uso del cuerpo, que separa a los gauchos de un campo para llevarlos a otro, al de batalla, surge la voz” (Ludmer *El género* 18). Esta propuesta tanto para “El fiord” como para “El niño proletario” se invierte, al usar una estrategia contraria a la descrita por Josefina Ludmer, ya que en Lamborghini se trae el cuerpo del otro a la representación y se descarta su voz en la literatura, “La lengua política de *El fiord* es su lenguaje de los cuerpos. En efecto, la serie

política y la serie corporal se explican mutuamente” (Oubiña 74). La relación primordial que traspasa el cuerpo y la lengua, como inscripción de la voz en la literatura y el cuerpo en el escenario de la violencia en estos relatos se usa de manera invertida.

La voz se desarticula y el cuerpo en Osvaldo Lamborghini se inscribe en la letra, esta relación traspasa del cuerpo al pueblo, y este

se inscribe en ese deslizamiento y tensión permanente entre voz y lenguaje, entre la palabra, como instancia de autoridad simbólica y social, y lo que en la voz atraviesa el lenguaje pero lo puede arrastrar hacia el dominio de lo a-significante, del grito, del ruido del cuerpo, el gruñido, el balbuceo o el tartamudeo, el umbral ante el cual el lenguaje se fusiona a su propia materialidad (Giorgi *Formas* 188).

La exposición de la lengua pura como torrente de significantes no articulados se muestra como una lengua corporal, como la materialidad del lenguaje, abierta y no segmentada, desjerarquizada, los signos y las palabras están desdiferenciadas.

La estrangulación de Stropani al final del cuento *El niño proletario*, luego de terminar con una serie de torturas, exhibe esta corporalidad de la lengua, “Gustavo lo ahorcó bajo la luna, joyesca, tirando de los extremos del alambre. La lengua quedó colgante de la boca” (Lamborghini *El niño* 69). La exhibición de la lengua que cuelga del cuerpo luego de la estrangulación es la exposición de la lengua desterritorializada. La lengua hacia afuera es un paralelo de la boca y el vientre vacío de Sebas en “El fiord”, una boca vaciada de su lengua y una lengua vacía de signos expuesta en su materialidad corporal. Los sonidos de la palabra en el relato dejan de ser parte de los signos y liberan su potencia significativa, como un trozo de cuerpo del lenguaje expuesto resultado de la violencia política. La literatura monstruosa destaca sus vínculos con una serie de textos articulados sobre la base del dolor, del sufrimiento y el padecimiento por motivaciones ideológicas.

Ahora más que nunca hace sentido tomar la parte de quienes no tienen parte, exponer la disputa del reparto de lo sensible por aquellos animales mudos que son ajenos a la representación debido a que no tienen palabra, por esos motivos, “La política trata de lo que vemos y de los que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para



ver y la cualidad para decir” (Rancière *El reparto* 10), la política se juega en esas transacciones de lo sensible, lo visible y lo decible, donde los que no pueden hablar quedan excluidos de la administración de la realidad, no tienen palabra frente a los que edifican el orden del discurso. No hay palabra de los mudos ante quienes son los actores del pensamiento y la acción.

El uso del cuerpo para escenificar la voz se invierte según las pautas del género gauchesco, en este contraste no es utilizada la voz de la clase baja para cifrar literariamente su rapto por parte de la ciudad letrada como coartada para encubrir el reclutamiento forzado del ejército, por el contrario, mientras se cifra el cuerpo literariamente se nos hace participar en el rapto del ejercicio de la voz,

El cuerpo de ¡Estropeado! Era un cuerpo sin voz, reducido a su mera condición de carne disponible. Es precisamente en la muerte cuando recupera su voz (el cuento termina presentando lo que nunca se vio: la lengua de ¡Estropeado!). Pero, desde luego, es otra voz: una voz que exhibe su durable lazo con la violencia (Dabove 227).

La exposición de esa gramática de la violencia muestra la red biopolítica de administración de lo viviente y la aplicación de la sentencia de vida para los cuerpos descartables, por medio de la exposición de la boca abierta de la que sale la lengua inerte del niño proletario. En el silencio de esa boca vacía de palabras y alimentos, hay un acto de inscripción del cuerpo dentro de la gramática del poder y de una nueva modalidad política de utilizar el lenguaje para encarnar lo real.

La sentencia se inscribe y se reitera, la única forma de aplicarla es su reiteración, la puesta en blanco del espacio para la ejecución del rapto de la palabra del niño proletario y el Sebas que deambulan por el espacio de la palabra con la boca vacía, con su lengua abierta y con la superficie de su piel erógena expuesta a la tortura. Su inscripción en esta nueva gramática del poder, del dolor y la tortura expone la capilaridad del poder aplicada al cuerpo de Stropanni,

Era un espacio en blanco aquel que se extendía para mi crujir.

Era un espacio en blanco.

Era un espacio en blanco.

Era un espacio en blanco (Lamborghini *El niño* 68).

El espacio blanco es coincidente con las bocas vacías del hambre de Sebas y Stropanni, el espacio en blanco reitera la desolación de la sentencia que quiebra el silencio como un trueno. El blanco es el color del vacío que indica se debe rotular la superficie lisa del cuerpo del niño proletario, su superficie debe ser inscrita en las regularidades estriadas del poder soberano, escribir, sobrescribir, torturar y sentenciar, “De ahí el sentido del silencio de ¡Estropeado! Es precisamente ese silencio, ese someterse por completo a la lógica de la clase, lo que lo hace el objeto perfecto para la alegoría, para convertirse en el espacio de inscripción de la ley” (Dabove 225). El cuerpo como tabula rasa, como fragmento descodificado de un mundo completamente capitalizable, una vida abierta, una vida regular; una vida proletaria sometida al proceso de acumulación de valor que lo deja a merced de la abstracción de su capacidad de trabajo: su condición de proletario, su escisión de la masa, su reducción a ejemplar de una especie, “En mi escuela teníamos un niño proletario” (Lamborghini *El niño* 63), los proletarios son uno más de la masa, el narrador tiene a uno de ellos, pero aún así ellos son miles desperdigados en la cartografía del país, coincidentes con los procesos de expansión y supeditación de las actividades productivas al capital.

La presencia impregnante de la violencia del conflicto entre la civilización y la barbarie ya no tiene los matices del siglo anterior o de las primeras décadas de esta centuria puesto que los flujos de plusvalía captados por la explotación capitalista han descodificado la exterioridad de la barbarie, de la animalidad, de la etnia o la raza, y los conflictos se sitúan en los esquemas hacia el interior<sup>36</sup> de la sociedad y sus espacios. En paralelo, el

36

Un paralelo de la relación entre la exterioridad y la expansión del capital son los análisis de *Formas comunes* en los que se destaca el desplazamiento de la frontera imaginaria del afuera hacia el adentro en las representaciones del animal: “Una serie de materiales estéticos producidos en América Latina

proceso de abstracción de la fuerza de trabajo en la producción capitalista<sup>37</sup>, en la que su composición equivale a solamente a una magnitud de trabajo abstractamente humano “efectúa una operación generalizada de estriaje del espacio-tiempo, una sujeción de la acción libre, una anulación de los espacios lisos, que tiene su origen y su medio en la empresa esencial del Estado” (Deleuze *Mil* 498). La abstracción del trabajo transforma al niño proletario en un mero cuerpo sacrificable, descodificado, sin palabra, sin ninguna parte en el reparto de lo sensible, con la boca vacía.

Esta tensión biopolítica del relato indica que no hay naturaleza explotable más allá de ese cuerpo, no existe otra especie animal que sacrificar, más que lo propio animal en lo humano, extraer la última fibra de lo orgánico cuando las fuerzas de la naturaleza se han desencadenado, utilizar la mano como herramienta ante la carne abierta, “Descargué mi puño martillo sobre la cabeza achatada de animal de ¡Estropeado! (Lamborghini “El niño” 68), domesticar su condición interior de animal, sellar el pasaje humano animal bajo el umbral de la violencia para condenarlo a la sumisión, la explotación y completar la tarea con su exterminio.

La biopolítica contamina y desequilibra las nociones de lo viviente, con la materia contagiosa y contaminante de lo natural en lo humano. Esa presencia y preeminencia de lo orgánico está en la corporalidad en ruinas del Sebas de “El fiord”, él era “un enfermo de anemia perniciosa, una geografía del hambre, un judío de campo de concentración –si es que alguna vez existieron los campos de concentración–, un miserable y ventrudo infante tucumano. (Lamborghini “El fiord” 21). El Sebas es una geografía de las ruinas corporales

---

empiezan a explorar, a partir de los años sesenta, una contigüidad y una proximidad nueva con el animal. La vida animal empezará a irrumpir en el interior de las casas, las cárceles, las ciudades; los espacios de la política y de lo político” (Giorgi *Formas* 11).

37

Examinemos ahora el residuo de los productos del trabajo. Nada ha quedado de ellos salvo una misma objetividad espectral, una mera gelatina de trabajo humano indiferenciado, esto es, de gasto de fuerza de trabajo humana sin consideración a la forma en que se gastó la misma. Esas cosas tan sólo nos hacen presente que en su producción se empleó fuerza humana de trabajo, se acumuló trabajo humano. En cuanto cristalizaciones de esa sustancia social común a ellas, son valores. (Marx *El Capital*)

que traspasa las fronteras de lo histórico, su paralelo del hambre es la carne concentracionaria de los campos en la Alemania nazi y los vientres abultados de los niños desnutridos del interior tucumano.

El límite abierto hacia adentro de los cuerpos implica la profundidad de la enfermedad: la anemia, la geografía del hambre y el vientre hacia afuera; el cuerpo se abre para dejar de ser una realidad unificada bajo la hegemonía del sujeto. El cuerpo se desfonda frente a la proliferación de la degeneración, la degradación y de la enfermedad. La reproducción biológica es infecciosa en “El niño proletario”, el narrador se sorprende de la fertilidad de los cuerpos abyectos, debido a que “gracias a una alquimia que aún no puedo entender (o que tal vez nunca llegaré a entender), su semen se convierte en venéreos niños proletarios” (Lamborghini “El niño” 64). La proliferación de cuerpos enfermos de los niños proletarios producto de la infamia ebria y prostituida de sus progenitores es paralela a la imagen degenerada de “El fiord”, en ella la excreción está a un costado del nacimiento como un proceso de espejos que no repelen su imagen.

El nacimiento –la generación de un cuerpo– está inmediatamente relacionado con su corrupción, situación que tiene por denominador común el interior vacío del vientre del parto y del hambre. La descomposición política, la subordinación de la violencia de clase y la preeminencia del capital como matriz productiva satura la vitalidad de los cuerpos con la imaginación inestable e insurrecta de los procesos orgánicos que abren las profundidades y posibilidades de los cuerpos.

La naturaleza de las palabras y su relación con la corporalidad en la batalla ideológica, junto con las contradicciones de la administración de lo viviente, se inscriben de un modo diferente en relatos que tiene al cuerpo en un lugar central. Las bocas vaciadas de lenguaje presentan la nueva materialidad de la palabra del poder, afectada por el desborde de la economía de la violencia. El carácter problemático de esta es una señal de un cambio en el régimen de lo biopolítico, de hecho, “No sabemos, no podemos saber, si es una violencia fundadora (una violencia que crea un límite, y un orden “legal” en el sentido de

Benjamin de la violencia que-crea-ley) o un acto redundante (el niño proletario ya era lo que era antes del crimen)” (Dabove 228), sin distinguir las consecuencias de esta violencia debido a su condición bifronte, por una parte la creación de su propia legalidad o, por otra, la reiteración de su mandato, la afirmación concluyente de su ejecución es la confirmación de la soberanía.

La sobreescritura del poder y la violencia en el cuerpo de Stropani es el paralelo de su vida que no merece ser vivida, víctima de la sentencia de la violencia de la burguesía que copa la escritura en contra de su condición de clase. El problema de la voz y del cuerpo es fundamental en la relación del maestro y la administración biopolítica por medio del sistema escolar, “El poder retórico para sustentar la voz magisterial consiste en hacer violencia a un otro implícito sobre el que las palabras de uno se verán grabadas” (González Echevarría *El extraño* 16). Estos dispositivos promueven una sentencia que se desprende desde el mandato de la lengua que es dictado en la escuela por la profesora y se ejecuta fuera de ella por la banda de niños burgueses, “Stropani era su nombre, pero la maestra de inferior se lo había cambiado por el de ¡Estropeado! A rodillazos llevaba a la Dirección a ¡Estropeado! Cada vez que filtrado por el hambre, ¡Estropeado! No acertaba a entender sus explicaciones” (Lamborghini *El niño* 63). Stropani, Estropeado, con la boca vacía llena del hambre, la boca sin alimentos ni significantes que permiten explicar las relaciones divulgadas por el saber escolar es castigado y condenado a tener su cuerpo en ruinas, a rodillazos es forzado a ir hacia la “Dirección” de su escuela. Su carencia de entendimiento lo condena a ser carne viva y padecimiento sin nombre propio: ¡Estropeado!, es su condición, su nombre y su forma de estar en el mundo.

El niño proletario al igual que el Sebas es víctima de una operación en la cual la materialidad de su cuerpo se impone ante la inmaterialidad de la voz y el lenguaje, su boca está vacía, la víctima del hambre deviene un cuerpo, materia sensible para ser una tabla de inscripción, al servicio del rigor de la voz y los mandatos del poder, puesto que “Los niños burgueses no escriben el cuerpo de ¡Estropeado!, sino que sobreescriben lo ya escrito

(como un baño o un banco de escuela) por la maestra. Lo hacen por lujo, por gasto” (Dabove 229). La sentencia de la pastoral pedagógica se inscribe en la superficie erógena de la *vida nuda*, el poder se inscribe y se sobreescribe, anuncia el cambio de régimen en su administración de lo viviente, la visibilidad de lo orgánico en función del lugar destacado de lo animal en lo humano que se busca explotar.

La voz y la lengua, junto con sus resonancias utilizan al cuerpo como tablas de escritura para ratificar sus sentencias de poder al servicio de la administración de los cuerpos, “Gustavo le tajeó la cara al niño proletario de arriba hacia abajo y después ahondó lateralmente los labios de la herida” (Lamborghini *El niño* 65), usando un sistema de doble escritura, el grito de Estropeado pronunciado por la profesora pasa a ser la escritura del punzón en su cuerpo lacerado, su cuerpo abierto, vida mínima expuesta a las embestidas del poder soberano. Esto hace que en el relato la lengua del poder “está habitada por otra lengua: la escritura del punzón/ estilo del narrador” (Dabove 227). Literatura, escritura, crimen y corporalidad exponen el cuerpo, abren la boca vacía de hambre del niño proletario para que su cuerpo abierto sea expuesto ante la pulsión escópica del poder y su cuerpo sea utilizado como una zona blanda para moldear su sentencia de muerte al estilo de una narración. Este es “un ejercicio de la violencia que no sólo se ejerce sobre el cuerpo del proletariado sino también desde la enunciación misma del relato: el cuento de Lamborghini cuenta, entre otras cosas, que alguien toma la palabra para representar al otro en el sentido más radical del término, para narrar su muerte” (Cortés Rocca *Política* 195). El estilo del punzón, la profundidad del corte es una imagen en que la anatomía y la tortura son un solo conjunto de saberes y exploraciones sobre el cuerpo, guiados por la inercia de la exploración como un objeto de la ficción, la curiosidad y el placer frente a la muerte del otro que expresa crudamente una atracción sin ninguna moral.

La escritura sobre el cuerpo marca un *continuum* de referencias literarias entre escritura, cuerpo y poder, en las narrativas de monstruosidades latinoamericanas, estas se inician con el esfuerzo del domador y el inspector por cotejar la existencia del tigre en el

cuerpo prisionero de Juan Darién por medio de la inscripción de las rayas a través de los latigazos y el fuego<sup>38</sup>. La verificación de esta inscripción en su cuerpo expulsa al niño y provoca la aparición de la parte animal de lo humano que vive dentro del protagonista del cuento de Horacio Quiroga, en esta imagen aparece la *nuda vida* animal como enemigo interno para ser víctima de la violencia soberana.

Las relaciones entre tortura y literatura como una imagen de la prepotencia del poder muestra los procesos de yuxtaposición de la norma, el poder y la escritura como una referencia de una conjunción de factores sin afán de representar sino de encarnar la escritura en el cuerpo del sujeto de la penitencia. *La colonia penitenciaria* de Franz Kafka muestra una situación paralela donde el padecimiento es la docilización y la aplicación inefable de la relación entre poder, escritura y cuerpo, “Nuestra sentencia no es aparentemente severa. Consiste en escribir sobre el cuerpo del condenado, mediante la Rastra, la disposición que él mismo ha violado” (Kafka 5). Esta es un pasaje literario que hace referencia al funcionamiento de estos dispositivos biopolíticos. La sentencia es aplicada a la vida descartada, la vida del prisionero o del enemigo político y la vida expuesta del proletariado ante la burguesía, esta es la situación de los débiles que no necesitan tener una voz literaria en esa correlación de fuerzas específica.

Los cuerpos son parte del proceso significante en los procesos de extracción de plusvalía. El cuerpo rayado del tigre en “Juan Darién” de Horacio Quiroga es la escritura del poder que hace aparecer al animal, saca lo animal del humano para enfrentarse directamente con lo orgánico y biopolítico de ese cuerpo como el umbral de administración de lo viviente. La tortura en los cuentos de Lamborghini hacen eco de la metodología kafkiana de la rastra, pero expuesta como geografía del hambre, mapa de la miseria, cartografía de los cuerpos ruines inscritos en una planimetría del poder.

El lugar de esta relación de cuerpo y poder, violencia y dolor, es el lugar de la literatura de monstruos en el amplio espectro del corpus de la literatura latinoamericana.

---

38

Revisar sección: “La transformación y los límites de la especie. “Juan Darién” de Horacio Quiroga”.

Este lugar es el lugar del exceso del cuerpo y el objetivo de la aplicación de una sentencia de la violencia. El dolor como exceso de la lengua en conjunción con la laceración son el efecto de la sobrescritura del poder sobre el cuerpo, “incontrolable violencia de una prosa donde la única posibilidad de su personaje es ser “verdugo” o ser “verdugueado”. (Rosano 205). En particular, la obra de Osvaldo Lamborghini no busca el desdoblamiento ni la delegación por medio de la representación sino que encarna las posibilidades del cuerpo en la literatura dado que la realidad no cabe en el lenguaje, el lenguaje es un exceso en una época abundante en representaciones<sup>39</sup>, plagada de excedentes de mediaciones que buscan la hegemonía en un contexto discursivo álgido.

El ejercicio de la palabra escrita no es ajeno a las preocupaciones políticas y, donde “la revolución literaria es transgresión y la transgresión es revolución política. La escritura es la continuación de la política por otros medios” (Ludmer *El género* 183). Esta literatura es la continuación de la política por otros medios y usa otros medios para representar la política. Las consecuencias de este ejercicio implican un giro en la administración y encarnación de los cuerpos y su relación con el lenguaje. Este lenguaje está presionado por la visibilidad de la ficción insistente del dolor como lugar de la política, como un lugar de lo monstruoso, como la apertura de los cuerpos y las palabras “No hay aquí una voz letrada representando al otro, sino una ficción que batalla contra toda delegación”. (Cortés Rocca *Política* 195), la lucha contra esa delegación hace que el lenguaje se vuelva otro, se vuelva un acontecimiento que golpea con brutalidad e invierte las tradiciones de la representación debido a la emergencia de la opacidad monstruosa de los cuerpos lacerados atraídos como carne de la representación del juego entre la palabra y la política.

---

39

¿Cómo y para qué representar un sistema de representaciones? ¿Cómo y para qué representar un mundo en el que una mujer no es una mujer sino una obrera, un mundo en el que incluso una obrera no es una obrera sino una aspirante a ser secretaria del sindicato que representará a los obreros? (Cortés Rocca 194)



“Meu Tio iauaretê” (1969), de João Guimarães Rosa. Encrucijadas del pensamiento, la cosmopolítica y la narración

“El monstruo es la posibilidad de la metamorfosis, de la transformación, es la potencia de la vida en toda su virtualidad”

*Ontologías de la monstruosidad*  
Andrea Torrano

“La metamorfosis no es un proceso, “no era todavía” un proceso y “no será jamás” un proceso; la metamorfosis es anterior y exterior al proceso del proceso, es una figura (una figuración) del devenir”

*Metafísicas caníbales*  
Eduardo Viveiros de Castro.

Los textos en sus tramas, por sí mismos, nos presentan una urdimbre de relaciones puesta en diálogo para entregarnos una arquitectura fluida de sus relaciones. En el cuento “Meu Tio Iauaretê”/ “Mi tío jagareté” (1969), de Guimarães Rosa, el producto de esta trama se sitúa en un conflicto fronterizo, riesgoso y confuso para la lectura. En virtud de ese problema, el cuento se fortalece y pone en juego la imaginación con diversos tipos de límites y oposiciones, tanto las de lo humano y lo animal, la civilización y la barbarie, la naturaleza y la cultura, además de los límites del lenguaje, entre la palabra y los sonidos de la selva. A partir de ese repertorio de temas de los archivos de la cultura, buscamos una lectura donde estos elementos muestran una pluralidad de voces que traspasan esas dicotomías por medio de la configuración de una multiplicidad.

La grieta de esas oposiciones binarias son relaciones en peligro en las que demandamos leer una multiplicidad con el riesgo de perder el nombre propio, de extraviar el lenguaje para establecer relaciones inesperadas por medio del contacto y las relaciones de proximidad intensa. De manera oblicua, en este relato, por medio de la transformación corporal y afectiva de su protagonista, hacemos un guiño hacia los monstruos como aquellas combinaciones sin una ontología definida que desafía las identidades estables, esenciales y específicas. Los monstruos son el desafío de aquellas categorías cerradas y la exposición de la diferencia de un cuerpo que, en muchas ocasiones, desafía la normatividad del poder.

De este cuento de personajes diversos como los tigreros<sup>40</sup>, los jaguares, los negros, los blancos y los indios, queremos leer relaciones de transformación del lenguaje a causa del contacto de lenguas como el tupí y el portugués, contactos del lenguaje de los humanos con la propuesta de un lenguaje de los animales, buscamos ahí las metamorfosis de los sujetos. A su vez, en ese contexto, la escasa capacidad de traducibilidad de las experiencias de lo múltiple y su asimilación al lenguaje provoca la acción de los dispositivos biopolíticos de persecución, para ellos la vida –en especial aquella vida con connotación animal– se elimina debido al resguardo de la máquina antropogénica.

En la implosión y la crisis del vocabulario de la política de categorías y alianzas cerradas, establecidas entre un amigo y un enemigo, como formas de identidad y alteridad buscamos describir complejos cosmopolíticos –a la luz del texto– en relaciones de alianzas complejas y múltiples expresadas en un lenguaje que vira sobre su eje de identidad como

---

40

En este caso optamos por la designación de tigrero debido a que hemos trabajado con la traducción que señala esa forma para designar al personaje que está encargado de la eliminación de los jaguares Tigre, en oposición a la traducción de *onça* aceptado en español como onza, pero de poco uso en el español de Chile, en particular. (Aunque muy relevante en el texto al ser utilizado como verbo de la transformación: *eu onçei*). Sin embargo, es destacable la inestabilidad poscolonial de los signos: “jaguar-iauairetê-onza-tigre” que se pueden leer en relación con el archivo colonial y los animales que lo habitan. Anteriormente, hemos destacado este mal entendido en la lectura de Juan Darién de Horacio Quiroga, iluminada por la lectura de Roberto González Echevarría del *Facundo* de Sarmiento, basada en el orientalismo (Said) del signo tigre.

expresión de la humanidad, en otras palabras, buscamos una lectura política más allá del signo de lo humano, apostamos por la transformación en un devenir animal.

Por último, en el análisis de ese viraje, el mismísimo ejercicio de la narración es puesto en crisis por medio de la exposición de un pueblo porvenir, la belleza de un pueblo que adviene en el presente y que se extingue en el ejercicio fugaz de la lectura. La narración cobra así un lugar central como representación y creación de un complejo de fuerzas múltiples descrito en la selva.

Considerar a este relato en relación con la crisis de las oposiciones binarias que funcionan como límites excluyentes, no trata solamente de acercarse a un espacio fronterizo –donde los tigreros resguardan el cosmos de la *fazenda* en la explotación del agro– más queremos leer este relato en relación con esos límites de manera crítica. Primero, queremos caracterizar esas relaciones que implican una indagación de las fronteras que separan lo humano y lo animal como diversas formas de lo viviente. Segundo, esa alianza propone una alteración de las condiciones de la política debido a que rompe la división excluyente entre el *bios* y la *zoé*, entendida como la vida humana y la vida animal. De ese modo, el relato antes que proponer una biopolítica –la administración de la vida de la *polis*–, presenta una cosmopolítica de un pueblo por venir. Tercero, en esa relación se muestra la organización de sobrevivencia de un pueblo, cuyas contradicciones lo exponen a la clausura de su nueva forma de alianzas, asimismo, ese cierre se expresa como la imposibilidad de narrar esta experiencia de tránsito que propone traspasar los límites de la ontología, la política, el lenguaje y la cultura.

Los problemas de la palabra, los problemas del nombre propio

La anécdota de la narración del encuentro entre un tigrero que es protagonista y narrador del relato y un viajero. Esto ocurre en un lugar remoto donde el personaje principal trabajaba en el exterminio de jaguares. A medida que se desarrolla este encuentro

este narra su existencia en un lenguaje atravesado por expresiones en portugués, en tupí y onomatopeyas que hacen mutar las palabras por efectos de su transformación corporal. Finalmente, el hombre narra su transformación (y filiación) en jaguar.

La trama del relato cuenta una historia personal desde sus orígenes —el protagonista relata sobre su madre india y su padre blanco— hasta llegar al presente en su trabajo de tigrero (*onçeiro*). Sin embargo, él en el momento de la narración ha renunciado a este último trabajo debido a que está enamorado de María-María, una jaguar hembra. Por medio de esa alianza él se reconoce como parte de los jaguares debido a que tenía un tío jaguar, un tío materno que por vía de filiación india le había heredado el elemento felino a su condición humana.

En el relato, a medida que el narrador descubre su historia al viajero muestra cómo el ha asimilado esta filiación humano-animal, él comienza por redefinir su origen por medio del hincapié en su relación con el tío jaguar. Además, el narrador en la soledad selvática termina por convivir con los felinos, se reconoce como uno más de ellos, “Yo soy jaguar. El jaguareté mi tío, hermano de mi madre, tutira... ¡Mis parientes! ¡Mis parientes!” (436). Esta expresión de pertenencia, comunicada por medio de una oración desordenada y un tanto incoherente sintácticamente, muestra la filiación cultural y natural que está redefiniendo al protagonista por medio de la alianza con sus parientes animales. En función de esa alianza el narrador confiesa que ha perdido su nombre propio, del que se ha despojado luego de transitar por distintas maneras de ser nombrado, “Mi padre me llevó al misionero. Me bautizó, me bautizó. Nombre de Toñito; bonito, ¿será? Antonio de Jesús... Después me llamaban Macuncozo, nombre de un rancho de otro de dueño, sí – un rancho que llaman Macuncozo... Ahora no tengo ningún nombre, no lo necesito” (435). La pérdida del nombre propio se debe a su futilidad y a la nueva inscripción del sujeto en un cuadro de relaciones intensas que redefinen el lugar donde sitúa su enunciación.

El narrador, en un acto de confesión, hace un viraje de su identidad hacia su relación con la multiplicidad, sus palabras y sus acciones son enunciadas desde otro lugar, “esto es

jaguaretama, tierra de jaguares” (430). Particularmente, la “tierra de jaguares”, designada como *iauaretama*, se establece como una comunidad de felinos a partir de la cual el narrador compone el lugar de su enunciación, donde se despoja finalmente de su nombre propio debido a su pertenencia al espacio de lo múltiple y la transformación.

El lenguaje de la obra es testimonio de aquella metamorfosis, las palabras en transformación del texto pasan de una lengua a otra en un intento por tensar la estructura del portugués como lengua nacional. Las palabras con que el tigrero relata su propia historia son “Interjeições e outros ruídos aparentemente sem sentido [que] passam então transformar a fala do onheiro até o ponto limite em que se entende que ele sofre uma metamorfose” (Soares 2). El lenguaje de la narración se forma como un lenguaje impropio, como una lengua singular que se sitúa en el cruce de afectos humanos y animales, esta lengua describe la transformación de la alianza que tiene el protagonista y los jaguares.

La narración se sitúa en esa encrucijada en la que se desploman las identidades estables y esenciales, por lo tanto, el relato nos enfrenta con un problema central, “crear una lengua que diese cuenta del lugar “imposible” en el que coloca a su personaje, de esa experiencia de desubjetivación” (Yelin *Viajes* 230). El relato está implicado en una búsqueda formal en relación con la condición lingüísticamente inestable que tiene la experiencia del narrador. Esa condición no tiene una gramática que pueda inscribir su posición de enunciación, por este motivo, “linguagem se vê obrigada a incorporar elementos que nos parecem vir de fora da própria língua, elementos que, sendo expressão da animalidade e, portanto, de uma alteridade radical, seriam tão estranhos à própria língua que a coloca em risco, o risco de ser ela também devorada e não fazer mais sentido” (Soares 3). El lenguaje pierde su forma humana en la conjunción entre animal y lengua. Este lenguaje animalizado crea una continuidad significativa, en el los signos han dejado de establecer sus recortes arbitrarios sobre la base de la identidad y diferencia. La materialidad de los sonidos ha alterado la condición material de los signos, la compartimentación cerrada

de los referentes de la lengua ha roto su cerrojo para relacionarse con una nueva totalidad significativa en la que humano-animal y naturaleza y cultura transponen sus fronteras.

Aunque, el experimento en relación con el lenguaje y esta condición animal no apunta a un repertorio de elementos ancestrales ni conceptos fijos de la identidad –como si el animal trajera consigo un sentido *a priori* sobre la comunidad y el sujeto– mas esta condición busca señalar lo problemático de la segmentación entre las especies, las lenguas y los sonidos. Se demuestra por medio del uso performativo del lenguaje una mezcla de lenguas,

Una de las más importantes es “¿Nhem?”, que, como señala Haroldo de Campos en su ensayo “A linguagem do iauaretê” (1992), envuelve un expletivo-indagativo “¿Eh?”, pero que, como se va verificando, es antes un “¿Nhennhem?” (del tupí Nhehê o nheeng, que significa “hablar”). De hecho, Rosa lo utiliza en ese sentido cuando lo convierte en el verbo “nheengar” (“... *em noite de lua incerta ele gritava bobagem, gritava, nheengava...*”) (Yelin *Viajes* 225).

El problema indicado se apuntala en el cruce de una experiencia que cuestiona los fundamentos de una traducción unívoca, en términos de lengua, en términos de cultura y política. La expresión intraducible de este lenguaje-jaguar viene del experimento con los materiales significantes en una relación nueva para mostrar la identidad en transformación del narrador, “jaguanhenhém”, es el término usado por él para referir su lengua impropia, entre los animales y los humanos, la lengua de su tío el jaguar y la lengua con la que sostiene su relación con María-María.

La inscripción cultural de estas expresiones no es posible definir las unívocamente. La frontera entre ruido y lengua, entre sonido y palabra, los sonidos de los que se rodea el protagonista son, por un lado, en una perspectiva lingüística el fondo del cual el lenguaje se recorta como material significativo, aunque para el narrador ese fondo indiferenciado –los ruidos, las interjecciones y las onomatopeyas– pasan a ser figuras para la creación de su lengua. Esta relación entre ruido y palabra “demarca lo colectivo: el habla, entre lo audible y lo inaudible, de un grupo, de una multitud, una red, que oscila entre el puro ruido y un

posible sentido” (Giorgi *Formas* 148). En esa región de exploración se sitúa el texto en su dimensión de lenguaje, sus expresiones buscan indagar en la crisis y la expansión de las palabras en la formación de un sujeto y la configuración de un pueblo en la oscilación de lo audible y lo inaudible.

En esa dimensión, el habla menor del personaje en oposición a una lengua mayor grafica una tensión política en la cual “El pueblo humilde resiste en el lenguaje mediante el dialecto, la jerga o el *argot*” (Didi Huberman *Pueblos* 215). Por medio de estas formas menores de una lengua nacional, una lengua mayor en términos de Gilles Deleuze a propósito de Franz Kafka, la narración hace un ruido, genera una interferencia, usa las palabras como una forma de relación, no de representación ni de referencia. Estas palabras tienen una resistencia, el uso de ellas se hace “en función de un pueblo futuro que aún carece de lenguaje” (Deleuze *Conversaciones* 229). En esta formación escindida de la lengua, el narrador evita la regularidad gramatical asociada con el orden y esboza la opacidad de un pueblo, en función de la multiplicidad que representa una comunidad de los jaguares asociados con un humano sin nombre propio.

Utilizar la lengua de esta manera presiona su estructura y la condiciona a una mezcla con el habla –con una forma de hablar particular– genera una discontinuidad entre la lengua, como el uso de una lengua nacional asociada con el Estado versus el habla de un pueblo sin Estado. De ese modo, el texto ilumina los dos sentidos del concepto de pueblo que está marcado “entre dos polos opuestos: por una parte, el conjunto del Pueblo como cuerpo político integral, por otra, el subconjunto pueblo como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos” (Agamben *Homo* 226). Esta división replica la inscripción entre aquellos que son una pura vida, la *zoé*, del costado del animal mudo que emite solo ruidos y, por otro lado, el *bios*, compuesto por aquellos animales políticos que tienen un lenguaje<sup>41</sup>. Ese pueblo de los menesterosos y los excluidos busca la expresión de

41

“No es, pues, azar que un pasaje de la *Política* [de Aristóteles] sitúe el lugar de la *Polis* en el paso de la voz al lenguaje. El nexos entre nuda vida y política es el mismo que la definición metafísica del hombre como viviente que posee el lenguaje” (Agamben *Homo* 17).

su lenguaje para marcar la frontera en la que se desagrega del conjunto de la lengua portuguesa por su incapacidad de asir lo múltiple.

Por otro lado, en la condición impropia del animal mudo, el protagonista renuncia a su nombre propio e ingresa en una condición común con el animal. Se inaugura así una comunidad no-idéntica entre el tigrero y los jaguares, que designa un pueblo por venir establecido en una relación inespecífica de la identidad, “Un *pueblo por venir*, que rompa con la línea temporal y tampoco se establezca mirando a un pasado anterior de *linajes*; un pueblo que sea, más bien, el de aquellos que no tienen pueblo (que no son masa, que no tienen un origen fijo, ni costumbres fijadas)” (Núñez 225). Bajo esta noción de Gilles Deleuze, “el pueblo por venir” indica aquella alianza de una potencia presente que no ha sido regularizada bajo una idea o un emblema en particular, “el pueblo por venir” destaca la virtualidad del pueblo y las nuevas posibilidades expresiones de lo viviente que acoge en su seno, un pueblo que rompe con la línea del tiempo.

Sin embargo, la exposición de la naturaleza de ese pueblo para el viajero no tiene un punto de traducción debido a su asimetría, frente a esta mediación imposible, la asimilación de la narración por su parte se ve frustrada en el desenlace fatal del relato en el que narrador es abatido por su silente testigo que le dispara. El desenlace fatal del cuento señala el compromiso entre la representación y los dispositivos de poder –el vínculo entre las armas y las letras–, en particular, en las dimensiones tanatopolíticas de la ejecución de la diferencia.

La función de la representación carga consigo un poder gregario en que la palabra animal no encuentra su espacio en la imaginación, ya que, “La policía de las imágenes aborrece al Otro al considerarlo como un rebaño<sup>42</sup>, y adora lo Mismo al constituirlo como tropa. Ve a los enemigos como jaurías animales que es preciso acorralar para su traslado al

---

42

En francés el texto hace la oposición entre *troupeau*, rebaño-manada, y *troupe*, tropa-compañía. Didi-Huberman, Georges. *Peuples exposés, peuples figurantes. L'oeil de l'histoire*. Normandie: Les Éditions de Minuit, 2012.



matadero” (Didi Huberman *Pueblos* 63). Por lo tanto, lo representable está asociado a una política de lo visible, basado en un cruce taxativo, animalizante y biopolítico que separa las vidas descartables de aquellas que merecen vivir, bajo la operación de hacer vivir/ dejar morir.

### Biopolítica, cosmopolítica

Esta función establecida entre el poder de las armas y el poder de las letras inscribe sus secuencias en la literatura latinoamericana en función de una serie de lecturas relacionadas con el sacrificio del enemigo interno en su diferencia animal. “Juan Darién” de Horacio Quiroga se sitúa en aquella problemática biopolítica sobre quienes se deben dejar morir para que otros puedan vivir. Asimismo, las ficciones del enemigo interno, condenado a la muerte por tener una su vida carente de sentido –excluida inclusivamente para formar el orden– se pueden comprobar en *El matadero* de Esteban Echeverría, en *Patas de perro* de Carlos Droguett y, ejemplarmente, en “Mi tío jagareté” de Guimarães Rosa. En estos relatos, la función punitiva de la lectura sobre la vida animal, pone en juego dimensiones de la aplicación correctiva y biopolítica de un poder que, en tanto pastoral, debe ejecutar aquellos depredadores que agreden a los animales gregarios.

En esa disputa animal, el tigre, como símil del lobo hobbesiano, sería una figura sarmientina por excelencia que representa esa amenaza exterior, anidada en la condición animal del enemigo interno. Por ende, se debe eliminar al hombre-jaguar como un animal en tanto que él representa la transformación interna del pasaje del animal al humano.

En esa línea, la literatura nos propone una reflexión sobre el suplemento de sentido de la vida que propone la integración –la vida animal como parte de la condición humana– que se resiste al tratamiento pastoral de la condición del sujeto. Esta otra biopolítica de orden afirmativo integra una reflexión sobre la vida en común, en esta el aspecto de la naturaleza, como continuidad de lo viviente, no se resigna al polo no marcado como fondo

de la condición humana, sino que se destaca para valorar prácticas de escritura y formas de relaciones que apuntan a la multiplicidad de lo vivo a partir de su relación con lo animal.

En ese orden,

La “vida animal” emerge como un campo expansivo, un nudo de la imaginación que deja leer un reordenamiento más vasto, reordenamiento que pasa por una desestabilización de la distancia –que frecuentemente se pensó en términos de una naturaleza y una ontología– entre humano y animal, y por la indagación de una nueva proximidad que es a la vez una zona de interrogación ética y un horizonte de politización (Giorgi *Formas* 12).

La luz del animal expone la vida precaria del sujeto como un registro mezquino ante la diversidad y multiplicidad de lo viviente. Las zonas de contacto, más que marcar un división externa y excluyente entre el animal ajeno a la cultura y un humano interno a ella, ilumina una división de la propia condición humana y apunta hacia una reconciliación con la animalidad enmudecida al alero del antropocentrismo.

En ese sentido, la poética de Guimarães Rosa, en “Mi tío jaguarete” afirma “la metamorfosis continua del mundo natural, del cual no es ajeno el hombre, que es siempre una identidad precaria, inacabada”. (Yelin *Viajes* 225). Por ende, esta visión interna de lo natural y lo animal en el hombre no son una contraofensiva reaccionaria antihumanista basada en el irracionalismo que utiliza al animal como un sustrato inmotivado, que lo sitúa nuevamente en esa dimensión de un fondo natural no marcado que reafirma la oposición humano y animal como un antagonismo vacío.

Por el contrario, la reflexión de esta transformación humana es un elemento dirigido hacia la multiplicidad y lo diverso de la cultura, lo humano y la condición natural. Este sería uno de los caminos para una posible reformulación de la biopolítica hacia una cosmopolítica, a partir de una reflexión sobre lo viviente en el sujeto que desajuste la situación de a(bando)no de la condición natural y animal. Se trata de reconocer en el animal una forma de vida y la relación con él una forma de lo político, como lo afirma el narrador del cuento, “Los jaguares, ellos también saben mucho. Hay cosas que él ve, y uno no ve, no

puede. ¡Uh! Tantas cosas... no me gusta saber mucho, me da dolor de cabeza. Solo sé lo que el jaguar sabe. Pero de eso, lo sé todo” (420). El vínculo entre el narrador y los jaguares se hace intenso en esa proximidad, el narrador redescubre el lugar de lo animal, no obstante, este saber queda bajo el resguardo del secreto, se convierte en algo conocido pero no develado.

El narrador apunta a que la posición del jaguar en la selva detenta un saber, este tiene una condición asignada en la que articula relaciones con otros animales y con el espacio. No porque el animal contenga en sí una visión natural y romántica, sino porque en la selva se organiza un mundo de comunicación que es posible percibir y organizar como un sistema. En un nivel básico existe una comunicación y señales significativas que indican presencias e interacciones. Oír y oler, saber vivir en contacto es entender estas formas de señalar, “¿Usted ya vio a las víboras? Así, pues. ¡Apé! Poranga suú, suú, jucá-iucá... A veces hace un ruidito, pirirí, en las hojas secas, cuando pisa ramitas, eh, eh –pajarito huye. La capivara grita, de lejos usted oye: ¡au!– y salta al agua, el jaguar ya está aquí” (419). En esa relación el narrador sabe dónde, cuándo y cómo va actuar un jaguar. El animal ha dejado de ser el polo no marcado de la relaciones entre naturaleza y cultura, en esta organización el animal no es parte del fondo indiferenciado de lo natural, sino que pasa a ser un elemento significativo dentro de la configuración del espacio, más aún, el protagonista es traspasado por el afecto del jaguar y lo transmite por medio de la narración,

Sabía lo que el jaguar estaba pensando. ¿Usted sabe en lo que piensa el jaguar? ¿No sabe? Eh, entonces aprenda: el jaguar solo piensa en una cosa –que todo es bonito, bueno, bonito, bueno, sin toparse con nada. Nada más piensa eso, todo el tiempo, largo, siempre lo mismo, y así va pensando mientras camina, come, duerme, haga lo que haga... Cuando algo malo ocurre, entonces de pronto chirría, ruge, tiene rabia, pero no piensa en nada: en ese instante deja de pensar (442-3).

En la perspectiva del jaguar está ausente el mal y el daño, la actividad perjudicial para el otro, como indica Julieta Yelin (2008) el animal no asesina por matar, sino que por comer. En ese orden, el narrador describe cuál es el comportamiento que se debe tener ante un

jaguar, por supuesto, no debe ser el comportamiento de una presa, “Eh, hace falta saber mirar el jaguar, encarado, mirar con coraje, ha, él lo respeta. Si usted ve con miedo, él sabe, usted entonces está perdido. No puede tener miedo. El jaguar sabe quién es usted, sabe lo que está sintiendo” (424). Por esa razón, el miedo es uno de los motivos de la agresión y la desconfianza, el gatillo de la hostilidad.

La poética del relato, en un nivel, se inclina por esa relación de comprensión hacia la alteridad, basada en la asignación de roles. El animal se encuentra en una posición externa e interna, afuera en tanto parte de lo natural y adentro como parte del sujeto que deviene animal traspasado por esa condición. La narración nos propone, “la disolución de los límites entre hombre y animal –y la consecuente negación de la oposición entre ambos– mediante la construcción de imaginarios transicionales” (Yelin *Viajes* 225). El relato, en oposición de una domesticación del sujeto en función de la administración del *bios* que, en tanto biopolítica debe excluir a la *zoé*, propone una condición cosmopolítica que trae una reflexión sobre lo vivo y la naturaleza en una perspectiva amplia sobre lo múltiple en que la dicotomía excluyente humano-animal no se busca destruir en función de una oposición, sino que se hace devenir en una transición, una metamorfosis.

La animalización y sus límites: La cosmopolítica de ese lenguaje

El lenguaje del relato y las acciones en su interior, sobre todo entre el narrador y el jaguar, describen una interacción cosmopolítica que reordena la imaginación sobre la administración del *bios*. Este orden contiene otra gramática y otras posiciones que describen el contacto entre lo humano y lo animal, que indican un ejercicio reflexivo del conocimiento medido por una lógica de la alteridad, en esa dimensión, “conocer es “personificar”, tomar el punto de vista de lo que es preciso conocer. O más bien de quien es preciso conocer, porque todo consiste en saber “el quién de las cosas””. (Viveiros de Castro *Metafísicas* 41). La relación entre las personas, las palabras y las cosas, existe en una

mediación recíproca que convoca al sujeto a asumir el lugar de ese saber organizado en un conjunto de interacciones.

La íntima relación entre el humano y el animal deviene de esa implicación mutua en la que es posible asumir con propiedad las oscilaciones del devenir, de este modo, la condición cosmopolítica alcanza

uno de sus puntos culminantes en el asombroso ejercicio perspectivista que es “Mi tío yaguareté”, de Guimarães Rosa, la descripción minuciosa, clínica, microscópica, del devenir animal de un indio. Devenir animal de un indio, que es también, antes, el devenir indio de un mestizo, su transfiguración étnica por una metamorfosis, una *alteración* que promueve la desalienación metafísica (Viveiros de Castro *La mirada* 93).

Este ejercicio de la alteración y la metamorfosis rearma las particularidades de la forma y la organización del conocimiento, por medio de una promoción del contacto y la proximidad como posibilidades para articular el ser y el saber, la ontología y la epistemología.

La actividad del conocimiento, en el cuadro cosmopolítico, se desembaraza de la noción objetiva de la naturaleza como continuo idéntico de lo dado que actúa bajo la condición de fondo en la que los roles de sujeto y objeto se establecen de manera excluyente. El narrador del relato se enfrenta a esa dicotomía desde el afecto del jaguar en el que lo natural carga consigo una intención. En consonancia con esta reflexión las estrategias del pensamiento amerindio en *Metafísicas caníbales* (2010) apuntalan y confirman la condición política, epistémica y cultural de esta perspectiva,

Numerosos pueblos del Nuevo Mundo (verosíblemente todos) comparten una concepción según la cual el mundo está compuesto por una multiplicidad de puntos de vista: todos los existentes son centros de intencionalidad, que aprehenden a los otros existentes según sus respectivas características y capacidades (Viveiros de Castro *Metafísicas* 33).

A partir de esta reflexión las posiciones de quienes existen en el mundo son medidas según su intención bajo un paradigma de lo múltiple y los sujetos están inscritos en ese devenir de

la multiplicidad. El saber se inscribe en la concepción de un mundo intenso de relaciones entre las especies.

El pensamiento amerindio, en palabras de Viveiros de Castro, se establece por medio de un perspectivismo y un multinaturalismo, de esta manera, las posiciones de los actores dependen de los puntos de vista en que estos se sitúan, en los que se posicionan como personas debido a su capacidad de cargar con una intención,

Todos los animales y demás componentes del cosmos son intensivamente personas, virtualmente personas; porque cualquiera de ellos puede revelarse como (transformarse en) una persona. No se trata de una simple posibilidad lógica, sino de una potencialidad ontológica. La “personalidad” y la “perspectividad” –la capacidad de ocupar un punto de vista– son cuestión de grado, de contexto y de posición, antes que propiedades distintivas de tal o cual especie (Viveiros de Castro *Metafísicas* 37).

El nudo del perspectivismo en el relato permite la transformación y el devenir del personaje entre humano y animal. Su afinidad deviene de su relación de parentesco con los jaguares, basada en el reconocimiento mutuo. Así en palabras del narrador los jaguares “No tenían dudas de mí, olfatean que soy su pariente... Eh, el jaguar es mi tío jagareté” (425). El narrador está en la perspectiva del jaguar, el toma su punto de vista y establece una alianza de parentesco con ellos, conoce su saber y su forma de ser en la selva.

El narrador desafía la norma de las filiaciones traspasando las fronteras que limitan lo animal. Las características de su origen, como se ha destacado junto con Viveiros de Castro, marcan un devenir indio de un mestizo y un devenir animal de su filiación india. Su lengua es testimonio de esa transformación, su desregulación de la gramática para expresar el complejo de afectos que atraviesan su lugar de enunciación y sus alianzas de parentesco, “El jaguar es mi pariente, jagareté, mi pueblo. Mi madre decía, mi madre sabía, ue-ue... El jagareté es mi tío” (441). De ese modo, el jagaretama –“pueblo/tierra de los jaguares”– es un pueblo por venir, la actualización de una potencia de las alianzas que desregula las ontologías y las identidades fijas por medio de la transformación.

Esta enunciación genera conflictos con la estructura del lenguaje y el gobierno de las identidades, el narrador expresa su vocación por formar un pueblo por medio de su alianza, basada en las tramas del pensamiento amerindio que descubre un complejo inestable de fuerzas debido a su inscripción humano-animal, su transformación en curso que advierte la formación y extinción de un pueblo, la apertura de los límites políticos y ontológicos cuya fundación funciona según “la exposición sin fin de los pueblos, entre la amenaza de desaparecer y la vital necesidad de aparecer pese a todo”. (Didi Huberman *Pueblos* 222). Esa tensión desindividualizante de la capacidad reveladora de un pueblo jaguar con su fuerza y energía. Estas características señalan una filiación entre cultura y naturaleza que designa otra economía del sentido en su devenir animal. Lamentablemente, ese ejercicio de alianzas inesperadas no es sostenible en el relato debido a su desenlace fatal que termina con la muerte del narrador después de que su huésped se transforma en su verdugo (bajo la paradoja inmunitaria que comporta la oposición entre *hospes* y *hostes*). Su asesinato abrupto indica el problema epistemológico, político y cultural de reconocer aquella transformación, según las categorías del pensamiento amerindio basado en epistemologías constantes y ontologías variables.

Esta identidad establecida en el borde, en el filo del contacto, registra el traspaso crítico entre la figura del hombre y la del jaguar. No existe una capacidad para traducir esa transformación y los gestos para señalarla implosionan la gramática y la política. El gesto de exposición de un pueblo es una enunciación riesgosa y creativa, sus formas de asociación se desmarcan del terreno gobernado por las reglas de la política y traspasan esos límites por medio de una enunciación performativa.

La narración expone la lógica de ese pueblo por venir en su posición de riesgo, “la belleza de los pueblos es una belleza de *resistencia*: belleza de *sobrevida* y *sobrevivencia* a la vez. Ahora bien, esta búsqueda apasionada no se produciría sin la observación concomitante, o el diagnóstico terrible, de un *asesinato* de los pueblos en la historia moderna” (Didi Huberman *Pueblos* 206). Ese asesinato se condice con el restablecimiento

de la identidad y el cierre de la enunciación del narrador, la contradicción y la tensión de la belleza de los pueblos en su sobrevivencia y su silencio en el devenir de la historia moderna. La recepción del relato por parte del viajero evidencia esa tensión en la diégesis. El huésped restablece el corte entre *bíos* y *zoé* con el disparo del arma de fuego que instaaura nuevamente las fronteras de lo biopolítico.

### El narrador

El protagonista en transformación de la narración es eliminado. Su experiencia no es comprensible ni asimilable por el huésped situado ante lo intolerable, “¡Mire el jaguar! Ui, ui, usted es bueno, no me haga eso, no me mate... Yo –Macuncozo... No haga eso, no lo haga... Ñeñeñén... ¡Heeé!” (454). En este fragmento, asociado a la muerte, en el fin del relato se expone la performatividad del lenguaje en la transformación, donde el tupí, el portugués y la lengua felina son una madeja inasimilable por el viajero, “El narrador no consigue volverse inteligible ante su interlocutor: es puro extrañamiento, opacidad, ruido en la lengua” (Giorgi *Formas* 60). Esta relación con la muerte es una crisis también de la experiencia y de la representación que se impone por la fuerza con el cierre literal del relato y el restablecimiento de las condiciones de la gramática de la lengua y el orden del poder,

“E o próprio ato de narrar que, operando sobre a linguagem, leva o onheiro a essa inevitável e perigosa metamorfose final. Nessa fronteira, coloca-se em risco o próprio estatuto da narração: não temos mais uma típica “voz narrativa”, isto é, uma “voz” que, com maior ou menor onisciência, elabora um discurso sobre algo, mas um texto que, no limite, nem sequer é narrativo: um texto que é só voz, é pura presença de uma voz” (Soares 3).

En ese último contacto se estrellan los significantes como materiales que ponen fin a la narración y sellan el cierre de la experiencia del narrador con su muerte. El ingreso de esos materiales, como ruidos, como expresiones desconectadas expresan con la fuerza de su materialidad la imposibilidad de seguir con el trabajo de contar. Así el texto muestra una



provocación al poder y la gramática, marca el paso entre la sobrevivencia y el asesinato de la belleza de los pueblos por venir. Esa tensión por la sobrevida es establecida por medio de la desarticulación y la figuración de la voz que violentaba la estructura de la lengua.

El ingreso de la materialidad marca el lugar de lo no representable, la experiencia de cierre, el cese de la fluidez de la transmisión de la experiencia que señala la metamorfosis como un viaje de ida, pero no de regreso, “El lenguaje del iauaretê es, al final del relato, la prueba de la metamorfosis y, al mismo tiempo, la exposición del vacío dejado por la desmembración del lenguaje, la comprobación de que el lugar de llegada de la transformación es, pese a todo, irrepresentable” (Yelin *Viajes* 226). El cierre abrupto y el desmembramiento del lenguaje son el silencio de la palabra, como el silencio de la ley y la irrupción de su violencia ante la contemplación de un monstruo. Un resguardo inmunitario prevalece en el esquema de la biopolítica ante la relación del humano como animal, este no lee la constitución de esa identidad como una multiplicidad sino que la condena al destino de la diferencia, la diferencia animal, *nuda vida* descartable, cuya inclusión excluyente restablece el juego de la biopolítica tradicional por medio de la exclusión de aquellos animales que solo producen ruido, aquellos que no son personas y que no tienen palabra que los representa.

El texto consigna los desafíos de la cosmopolítica sin tener intención de elaborar un programa ni un proyecto positivo, más bien, “El texto de Guimarães verifica y cancela, abre y archiva esa voz y esa comunidad alternativas: narra a la vez su posibilidad y su imposibilidad, y hace de la ficción la instancia de esa ambivalencia” (Giorgi *Formas* 51), la ambivalencia de la experiencia que se expresa en esta media lengua usa la literatura como el archivo, el registro, la huella que se multiplica en la tensión ejercida al complejo de fuerza de la cultura y el lenguaje. Por otra parte, en palabras de George Didi-Huberman, este trabajo contribuye a la exposición del pueblo en el momento de su aniquilación, la narración lleva a cabo el trabajo de exponer esa sobrevivencia justamente en el momento de su extinción que muestra el ocaso de su potencia figurativa.

La alianza con los parientes jaguares muestra el borde peligroso del humano y la bestia en la formación de un pueblo por venir, en una transformación sin retorno hacia los cambios de los cuerpos, y las especies. El archivo de esa transformación inestable consigna la imposibilidad, impotencia y límites del lenguaje para registrar una experiencia de lo múltiple. En ese gesto, hay una exposición y fuerza de una comunidad alternativa en la fragua alquímica de la palabra en relación con una experiencia intolerable para ingresar al lenguaje.

El signo del jaguar, su lengua y su alianza. es la consignación del fracaso de las palabras, la señal de su carencia, su impotencia, y la doble marca de su exterior, por un lado, la violencia que contiene los límites del discurso sobre lo humano y la política, y más allá de ese límite de contención, en el otro extremo está el espacio inestable, intenso y envolvente en que lo humano es traspasado por lo animal como una multiplicidad simultánea e indistinguible, un devenir intenso, un devenir animal.

Cuerpos, campos y laberintos en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso

Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera [...] hallará una casa como no hay otra en la faz de la Tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida.) Hasta mis detractores admiten que no hay un solo mueble en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero.

*La Casa de Asterión*  
Jorge Luis Borges

*El obsceno pájaro de la noche* tiene un lugar destacado y prominente en la narrativa chilena, ocupa un lugar indiscutible en la obra de José Donoso y su trama de brujerías y encierros se enreda con las ficciones de monstruos en el Cono Sur de América. El contenido aterrador de la novela resume la potencia de lo monstruoso, su variación constante, su devaneo entre la atracción y la repulsión como un signo que seduce, pero a la vez es condenado y es perseguido. Sin lugar a dudas, la trama articula un espacio superpuesto y asfixiante construido por la misma arquitectura de la novela, cuyo textualidad se asemeja a la profundidad monstruosa de su contenido. Entre el mito y la narrativa, el narrador –el Mudito, Humberto Peñaloza– compone la historia de los Azcoitía, de Boy, de la Peta Ponce por medio de una escabrosa alegoría nacional establecida por medio de las imágenes del manejo de lo doméstico e interno a la Casa –de la Rinconada y también la de los Ejercicios Espirituales en la Chimba–, como paralelo de la debacle ante un mundo tapiado y sin escape.

Los temas de la crítica respecto de *El obsceno pájaro de la noche* han sido variados en sus enfoques y análisis, desde los orientados hacia la crítica de los espacios (Solotorovsky 1980), pasando por la figura del imbunche (Valdés 1975; Hozven 2012) y la

bruja (Schoennenbeck 2009) hasta analizar la relación entre las viejas sirvientas y la familia oligárquica que protagoniza la novela (Ugarte 2012). Me interesa destacar dos dimensiones de estos trabajos, por un lado los del imbunche y el monstruo (Brito 2006) y los problemas sobre el espacio en la novela.

Esta narración de José Donoso propone distintas aristas sobre las relaciones de la monstruosidad, por medio de una poética oscura, sobre la base de relaciones ambivalentes entre los personajes. Las brujas, las sirvientas, los sujetos de la fantasía de la conseja maulina, la Perra Amarilla y los monstruos de la Rinconada, son elementos múltiples y variados de un desfile de lo grotesco en la novela. Además, en el relato se destacan temas claves para el tratamiento de los monstruos como el cierre subjetivo del imbunche, la proliferación de espacios clausurados, la persecución de la diferencia y también la enorme potencia de variación de esta última. Acá, los monstruos son un enjambre, una contaminación de la forma narrativa, un contagio pujante que emerge desde dentro de la familia de los Azcoitía.

En primer lugar, mi énfasis en el tema del imbunche y el espacio se enfoca en relación con el cronotopo. Esta perspectiva hace una relación entre los personajes –los monstruos y el espacio en la novela–, en función del elemento espacial, el laberinto, expuesto sobre todo por medio de la representación de las casas en el relato: la Casa de la Rinconada y la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. En este sentido, el cronotopo es entendido como una, “como categoría de la forma y el contenido, [que] determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura” (Bajtín 63). La relación entre tiempo y espacio se propone así como la estructura de la novela donde se plasma una visión de mundo y construye un espacio de realidad imaginado por medio de la ficción y nos entrega una visión del sujeto inscrito en un momento determinado, relacionado con los discursos sobre una época y su cultura.

Además, es especial y de radical importancia, la relación entre este el espacio laberíntico y el monstruo debido a su ascendente en la tradición literaria<sup>43</sup> en ella el encierro, la expulsión y la condena es el lugar por excelencia para situar a la diferencia exuberante de la potencia de variación de la monstruosidad. Así, innegablemente, por medio del espacio y los personajes también se hace una lectura relacionada con la representación del poder y los diagramas que este dibuja en la novela, más aún, cuando la condición corporal excesiva del monstruo es motivo de dos situaciones centrales de la narración. Primero el encierro mítico de la hija del cacique en la conseja maulina y, segundo, la expulsión, como ocurre en el caso de Boy, el hijo de Jerónimo de Azcoitia.

Estas dos historias tiene una figuración inestable de relaciones de deseo interdichas y los complejos de fuerzas de la biopolítica que se desarrolla en la novela, en ese sentido la clausura del espacio narrativo “es severa y el control, policial. Se trata de eliminar por completo el mundo de fuera, es decir, se trata de un mundo totalitario y concentracionario” (Goic 123). Así, este encierro en el laberinto hace un eco con el dispositivo del campo de concentración como una de las medidas de administración de los cuerpos y las formas de la conjunción entre el *bios* y la política. La conseja maulina mítica y la Casa de Ejercicios Espirituales son una versión de la modernidad leída y contrapunteada por la lectura que propone la novela sobre el imbunche y las formas de sociabilidad y adaptación (Hozven 2012, Valdés 1975) en un contexto autoritario, supersticioso y asfíxante. Esta forma del encierro está teñida del ámbito de lo mítico y simultáneamente establece una relación con lo político, en la medida que la representación de la casa y sus quehaceres son un paralelo de la representación nacional y sus formas de administración.

En ese ámbito de lo cerrado la figura del imbunche tiene una doble relación con el monstruo y con el encierro, debido a que el cuerpo de este es su propia cárcel, cuya apertura está dirigida hacia adentro. Esta condena mítica representada en la novela no es la eliminación, sino que es una reducción, la vida se debe expresar en un estado larvario en el

---

43 Sarrocchi, César. “El laberinto y la literatura”. *Signos*, N° 43, (1998): 113-124.

cual los infantes raptados por las brujas son cerrados hacia el interior en un estado de latencia, para eso “se roban las brujas a los pobres inocentes y los guardan en sus salamancas debajo de la tierra, con los ojos cosidos, el sexo cosido, el culo cosido, la boca, las narices, los oídos, todo cosido” (Donoso 36). El imbunche tiene una subjetividad telúrica, es un monstruo que no invade, sino que es un sujeto invadido, condenado hacia un interior asfixiante que replica la condición del laberinto en su propio cuerpo. Un laberinto cuyas salidas están todas tapiadas desde el exterior, cuya disposición biopolítica implica la vigilancia y la reclusión que, en tanto provoca la posibilidad de la vida también perpetúa su sometimiento.

En la misma línea, la casa toma en la novela la figura del imbunche, por lo tanto, esta narración construye un imaginario de los monstruos cerrados dentro del espacio doméstico –como alegoría nacional– que se nos plantea de modo asfixiante y de una proximidad que contamina e invade. Esta trama tiene otros paralelos de invasiones en la literatura chilena y latinoamericana, podemos ejemplificar con algunos caso como *Casa tomada* (1946) de Julio Cortázar y *La pasión según G.H.* (1964) de Clarice Lispector, también en el teatro está la obra *Los invasores* (1963) de Egon Wolff, todas aquellas con temáticas de invasión sobre el terreno de lo doméstico.

La casa se nos presenta como una figura de condensación de lo nacional con lo privado, podemos afirmar junto con Macarena Areco que, “No pocas veces en las figuraciones de la oligarquía se confunde el salón con el ágora y las mansiones con el país”. (Areco 260). De este modo, la casa laberinto, la casa imbunche, la casa como reducto concentracionario de la novela de José Donoso tiene una composición de lugar, donde las relaciones establecidas en el interior son un paralelo con su exterior, donde lo íntimo y lo doméstico son un símil de lo público y lo político.

Esta forma discursiva nos narra una formación de clases específica, así se nos muestra que “La novela de la intimidad lo es entonces de la casa y de las formas, a veces difíciles de ingresar en ella, y es también una novela burguesa, donde se narra la formación

de esta clase, sus pactos y su consolidación” (Areco 259), por este motivo, la delgada separación entre lo privado y lo público de la novela combinan sus sentidos, por lo tanto, al momento de acercarnos a ellas podemos leer lo íntimo y lo privado y al mismo tiempo lo público y lo político como figuras que se sobreponen la una a la otra.

Las casas están habitadas por los personajes patricios, representantes de la oligarquía terrateniente, y sus empleados –sus sirvientes– con quienes viven en una íntima y malsana convivencia. Estas relaciones familiares y las descarnadas relaciones laborales establecidas con el personal de servicio son una representación del declive de una familia oligárquica y sus relaciones de poder. En este contexto, polarizar estas relaciones –poner a los sirvientes en contra de los patrones– es un acto anulado debido a una tendencia hacia una determinación recíproca de estos sujetos sociales que los empuja a ambos hacia un estancamiento confuso avivado por un antagonismo mezquino y residual,

Estos dos mundos parecen ser completamente opuestos, ya que se presentan en relaciones binarias de luz y sombra, orden y caos, razón e irracionalidad, jerarquía y anarquía. Pero a pesar de ser opuestos, no pueden entenderse por separado porque funcionan como una unidad y son en la medida en que se relacionan (Ugarte 155).

Esta aparente oposición describe también una correspondencia entre los personajes dentro de la novela, de cómo se juega una falsa rivalidad entre el mundo de los oligarcas y las viejas sirvientas, cómo las rencillas se tejen al interior del hogar en que el siniestro personal de servicio actúa en activa connivencia con las abyectas acciones de sus patrones.

Asimismo, la tensión entre la luminosidad y la oscuridad que anima el relato se establece en términos de género, en la oposición entre lo femenino y el masculino. El mundo de los sirvientes y el mundo patriarcal (los curas, los patriarcas, versus las brujas y las sirvientas). La tensión femenino/ masculina obedecería a una contaminación ejemplificada por medio de la relación de Inés y Jerónimo. De este modo, “La pareja luminosa”, compuesta por ellos “es, sin duda, una mera apariencia: la oscuridad constitutiva de Inés es recubierta por la luminosidad de don Jerónimo”. (Solotorovsky 165). Mas esta lectura tiene una sola dirección aparentemente, la que va de la contaminación de

la pareja oscura a la luminosa desde el extremo femenino al masculino. Estos polos van desde Inés/ Peta hacia el binomio Humberto/ Jerónimo, sin embargo, desde otro punto de vista ocurre un juego de parejas que se combina en paralelo desde un punto de vista de clase social en la que los sirvientes Humberto/ Peta afectan negativamente a sus patrones, Jerónimo/ Inés. Finalmente, esto termina por desencadenar una indeterminación más general, la novela es construida por una “imaginación que nos coloca frente a destinos sustitutivos e innumerables” (Valdés 129) de los que no podemos establecer un origen ni una causa primaria que de la que se pueda extraer la clave de sus consecuencias. La novela se propone como un conjunto indeterminado, superpuesto, como un laberinto del que no se puede salir.

Este espacio manifiesta un estado de contaminación recíproca, donde el contacto que permite el contagio evidencia la naturaleza degradable de los personajes en sus condicionamientos mutuos, por lo mismo, la determinación del mundo femenino al mundo masculino es un camino de trayectorias reversibles, la fragilidad y tendencia a la degradación de Jerónimo es un germen incubado en su interior que despierta. Él afirma que se niega a permanecer en Chile debido a que, “este mundo [...] quiere convencerme que soy un enano, quizás un jorobado o una gárgola” (Donoso 147). El espacio y el país, como metáfora del encierro, genera una distorsión ante la percepción de la complejidad normal de su cuerpo –este mundo *id est* su familia de alcurnia, sus tíos políticos, prelados y obispos– lo quieren condenar a una expresión mínima y subterránea de sí mismo, un enano, encerrado en las tinieblas escabrosas de la nación. Un enano, una gárgola o un jorobado, pequeños demonios custodios del patrimonio oligárquico.

La deformidad en la novela se relaciona con Chile y con los planes de Clemente que rechaza Jerónimo, “mi tío Clemente me quiere conservar para sus usos siniestros, estoy seguro de que me cortará todo, que se apoderará de mis miembros, me deformará para transformarme en un muñeco obediente que cumpla sus designios” (Donoso 147). De esta manera, el oscurantismo del viejo cura de la familia tramaría en contra de la vocación de



luminosidad del polo masculino de las relaciones establecidas en un esquema simple y dicotómico de la novela, por estas razones, apostamos por una imaginación de destinos sustitutivos e innumerables (sic).

Para reforzar esta idea de lo monstruoso indeterminado que emerge desde los personajes sin una causa ni origen, el nombre del hijo monstruo de Jerónimo es Boy, el mismo apelativo que recibe él por sus amigas en Francia<sup>44</sup>, por lo tanto, progenitor y primogénito comparten su apelativo, ellos son el mismo, pero exponen una identidad invertida en una constelación diurna y nocturna infestada. De este modo, “Es fácil advertir que todas las distintas historias hacen jugar elementos como el disfraz, la pérdida o suplantación de la identidad; la ambigua relación dominante/ dominado; la monstruosidad, la mutilación y el trasplante; el robo; la persecución al ser devorado; el poder del testigo, el poder de la bruja” (Valdés 130). La novela propone así un acoso general que carece de origen o salida específica debido a que, a la manera de un laberinto, cada nudo de sentido se divide en meandros que se bifurcan.

Esta realidad asfixiante se construye por la determinación y predominio que tiene el mito, la conseja maulina, dentro de la narración, “El ámbito “real” aparece, desde esta perspectiva, como una reiteración ritual del mito” (Solotorovsky 167), por ende, la continuidad cíclica de la conseja y su fuerza telúrica cierra la progresión del horizonte narrativo, tal como si la novela se construyera como ese imbunche donde el tiempo inexorable del mito se actualiza en la peripecia de la trama. La novela no se desarrolla linealmente sino que su trama y sus personajes son determinados, encerrados y perseguidos, por un cuadro de relaciones asfixiantes y contaminadas.

---

44

¡Boy! ¡Qué ridiculez! Que no se vaya a saber que tus amigotas francesas te tenían ese sobrenombre de mariconcito, que si se llega a saber vas a perder las elecciones. (145)

## El monstruo

El monstruo se propone como una figura corporal de las relaciones establecidas en la novela. Él es la efigie y la inestabilidad del desorden, la provocación y contención del caos, la superposición de los niveles de la narración, en ellos la superstición coincide con el devenir de la trama. Uno de los posibles orígenes del hijo monstruo de Jerónimo de Azcoitia parte de la prohibición de mantener relaciones sexuales durante el embarazo, “Dicen que si un hombre se mete con una mujer embarazada, el hijo nace fenómeno, un monstruo” (Donoso 113). De este modo se propone la incertidumbre de la concepción de Boy, como hijo de Iris Mateluna (una de las huérfanas internadas en la casa de la Chimba) con el Mudio en representación de Jerónimo. La prohibición del sexo en el período de la gestación corrompe el cuerpo del hijo, la relación de generación coincide con la degradación de la estirpe, “quién sabe dónde y cuándo oyó don Jerónimo ese *dicen* que está definiendo a este hijo suyo estropeado por todos los chiquillos del barrio, por todos los pijes del centro revolcándose con la Iris, por todos los generales y todos los académicos” (Donoso 114). El monstruo surge de esa prohibición reproductiva anclada en el acervo de lo supersticioso.

La transgresión del tabú del sexo durante el embarazo tiene por consecuencia el monstruo, de esta manera, no es tanto el imbunche, como el hijo de Jerónimo, la figura central de la deformidad en el relato. Este hijo es la culminación y el exceso del devenir de los Azcoitia en la vida nacional, confirma su injerencia, su rol, su influencia y su lugar,

ese rostro abierto en un surco brutal donde los labios, paladar, nariz desnudaban la obscenidad de los huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte. Hasta entonces el copudo árbol genealógico de los Azcoitia de los que era el último en llevar el apellido, había dado intachables frutos de selección: políticos, probos, obispos y arzobispos y una beata de piedad espectacular (Donoso 135).

El orden genealógico de los Azcoitía tiene su último vástago anclado en la oscuridad, por medio de este esperpento el oscurantismo oligárquico tiene su último y final heredero condenado a reinar en un fundo perdido, exiliado de la normalidad nacional para componer su propio reino de la diferencia condenado a las entrañas telúricas del campo chileno.

El narrador construye una ficción de la potencia de la transgresión en la ruina de ese cuerpo oligárquico degradado, monstruoso y horrible,

el ser anómalo, el fenómeno, no es un estadio inferior del género humano frente a que los hombres tienen derecho al desprecio y la compasión: éstas, explicó don Jerónimo, son reacciones primarias que ocultan la ambigüedad de sentimientos inéditos muy semejantes a la envidia, o erotismo inconfesable producido por seres tan extraordinarios como ellos, los monstruos. (Donoso 195)

El monstruo condena la ley y la transgrede como lo afirma Foucault, él oscurece su sentido y le impone el silencio en la contemplación de aquello extraordinario digno de fascinación y atracción irredimible, la contemplación de lo monstruoso produce una respuesta ambigua ante sus espectadores, tal vez, esa actitud se debe al campo de la transgresión en el cual este se mueve, en el horizonte del cuerpo donde este pierde su forma, tal como en el erotismo cuando los sujetos se diluyen. El monstruo convoca el goce doloroso de una figura inclasificable y única.

Boy es la figura ominosa del poder que llega a su punto máximo. Él es único, es irrepetible, es el monstruo cargado de potencia de soberanía que debe ser condenado a gobernar su propio reino del exceso en un exilio interno creado por su padre,

La creación de la Rinconada tiene una similitud con el mito clásico del laberinto de Creta. Al igual que el rey Minos, el todopoderoso Don Jerónimo de Azcoitía manda construir un refugio para ocultar a su hijo monstruo que (sabemos por el narrador) al igual que el minotauro ha sido concebido de manera sobrenatural (Sarrocchi *El simbolismo* 179).

Una condena creada a su imagen y semejanza. Jerónimo, con un propósito firme, ordena construir ese mundo en la Rinconada, el fundo del sur que funciona como exilio y reino para su hijo, esa estancia sería la torre donde se encarcela a esta especie de príncipe de una estirpe corrupta, el último del árbol genealógico de los Azcoitia.

Jerónimo construiría un mundo decorado con minuciosidad para exhibir la diferencia de Boy, ese lugar es una realidad excesiva y excepcional. El padre del monstruo

Adornó los demás patios con otros monstruos de piedra: Apolo desnudo fue concebido como retrato del cuerpo jorobado y las facciones del futuro Boy adolescente, la nariz y la mandíbula de gárgola, las orejas asimétricas, el labio leporino, los brazos contrahechos, el descomunal sexo colgante que desde la cuna arrancó los ohs y ahs de admiración a las enfermeras. Boy, al crecer, debía reconocer su perfección en la de ese Apolo (Donoso 193).

Desterrado en el laberinto de la diferencia, en la Casa de la Rinconada, Boy crecería en un mundo construido y gobernado por él como el centro de la atrocidad, sin embargo, ese lugar es el espacio de su condena y a la vez de su protección, ahí él estaría inscrito de manera paradójica en un encierro que lo somete y lo libera. En ese lugar Boy estaría protegido por círculos de monstruos en una estratificación del espanto según una férrea pauta de divisiones de clases y especificaciones de tareas.

El proyecto del encierro en la Rinconada, se constituye en una excepción tiránica donde Boy reinaría, sería el espacio que diseñó Jerónimo para su descendencia, custodiada por un ejército de seres deformes, “Resguardado por nosotros... por nuestra monstruosidad, tu hijo es rey” (Donoso 412). El destino del último de los Azcoitia sería un espacio de soberanía omnímoda, un mundo sin presente ni pasado, un mundo soberano de un tiempo incorruptible que no progresa, un tiempo y un espacio en que “Boy debía vivir en el limbo del accidente, de la circunstancia particular, en el aislamiento del objeto y el momento sin clave ni significación que pudiera llegar a someterlo a una regla” (Donoso 204). No obstante, este mundo de la diferencia basa su soberanía en la excepción, este poder sin reglas aplicado sobre Boy, por medio del laberinto, es proyectado también por su figura

como rey. Él gobierna el laberinto y es atrapado por él. Él es preso y soberano dentro de los confines creados por la fantasía de su padre.

### Los laberintos

Estas descendencias malditas se encumbran en la cadenas de laberintos y exilios expuestos en la literatura como representación de las diatribas del destino, la confrontación con la sucesión del trono y los conflictos que enfrenta el poder soberano. Por ejemplo, tenemos el laberinto clásico construido bajo el reino de Minos en Creta. El laberinto creado por Dédalo para escamotear al Minotauro, hijo de la pasión zoofílica de la reina Pasifae, quien tuvo la ayuda del mismísimo arquitecto del laberinto para satisfacer su apetito sexual por un toro bramante. Asimismo, Edipo, hijo de Layo, está condenado a resolver los enigmas de la esfinge que se proponen como laberintos para la inteligencia cuya solución es la salida que desgraciadamente lo llevan a desposar a su madre y ocupar el trono de su padre. En el Barroco, Segismundo, hijo de Basilio, es condenado a vivir en una torre exiliado del reino de su padre, encerrado en el laberinto de sus congojas debido a la incompreensión a la que se enfrenta para desentramar la diferencia entre ficción y realidad.

En nuestro caso, Boy, el hijo de Jerónimo de Azcoitía, es condenado a un laberinto que presenta una forma doble que, en tanto encierra lo que tiene en su interior también condena a la lógica de su encierro lo que se encuentra en su exterior, “La puerta tapiada, año tras año renovando el trabajo de tapiarla y conservar los murallones de monstruos de tercera y cuarta categoría, que, defendiendo a la *élite*, encerraban a Jerónimo afuera” (Donoso 340). Esta lógica perpetúa la estructura de superposiciones puestas en práctica por la novela, en ella sus elementos se proponen como duales, como dobles, como enmascaramientos en los que no se puede definir quien tiene el rostro cubierto. Esta operación se traspa al encierro que se sobrepone a la libertad, como si el interior cerrado invadiera el exterior abierto sin dejar escapar a nadie de la lógica de la clausura. La lógica

del encierro se transforma en una epidemia que se transfiere entre los personajes desde la remota y mítica conseja maulina que narra la historia del cacique y el encierro de su hija en la Casa de Ejercicios Espirituales. La novela multiplica los encierros. Las viejas sirvientas están encerradas, Humberto Peñaloza es encerrado para administrar el exilio de Boy, el Mudito es encerrado en su cuerpo como un imbunche, Inés se encierra con las viejas sirvientas y el mismo Jerónimo vive fuera del mundo de su hijo en un encierro exterior por el rechazo de Boy de conocer a su padre.

En esa misma lógica, podemos argumentar que existe una condición biopolítica del laberinto en tanto metáfora de la soberanía y/o la excepción, ya que este lugar se constituye como aquel espacio móvil a partir del cual la administración de la casa es un paralelo de la administración política. La casa de la Rinconada es el destino de Boy para que viva en un cautiverio forzado en el que se suspenden las reglas de la convivencia debido a su condición excesiva, esperpéntica y monstruosa. A Boy se lo excluye de un espacio en tanto es incluido en otro donde puede ser un soberano, soberano de su propia excepción que lo realiza y lo condena, en consonancia con lo que ocurre con “el cuerpo del hombre sagrado con su doble soberano, su vida insacrificable y, sin embargo expuesta a que cualquiera se la quite” (Agamben 20). La paradoja de la administración del *bios*, se sitúa en esa contradicción de la que el nombre de Boy es su anagrama: Boy-Bio.

Los avatares de esta relación entre vida y política se la pregunta Giorgio Agamben, “es necesario preguntarse por qué la política occidental se constituye sobre todo por medio de una exclusión (que es, en la misma medida, una implicación) de la nuda vida. ¿Cuál es la relación entre política y vida, si esta se presenta como aquello que debe ser incluido por medio de una exclusión?” (Agamben *Homo* 16). La figura de este monstruo propone un desafío respecto del lugar de la inscripción de las formas de administración de la vida en el contexto de la biopolítica. Se insiste en la pregunta de cómo se administra la potencia de la vida que deviene horrorosa para quien la gobierna y para quien la detenta.

La condición inestable del imperio de la regla a la que es sometido Boy, por parte de su padre, condensa la figura que representa la construcción de la Modernidad en Occidente según Giorgio Agamben, el orden inclusivo democrático es creado a través de la exclusión, por lo que el campo de concentración rivaliza con la ciudad, *la polis*, como lugar emblemático de lo político. La figura del laberinto –apartado– donde el poder expulsa su mácula como exceso, es un paralelo con el campo de concentración.

El laberinto de los monstruos en la Rinconada tiene esta condición concentracionaria, nadie debe salir de ahí, salvo los encargados de reportar información a Jerónimo. El campo tiene una condición paradójica, “Quien entraba en el campo se movía en una zona de indistinción entre exterior e interior, excepción y regla, lícito e ilícito” (Agamben *Homo* 217). El exceso de la vida del monstruo presenta una disputa sobre lo visible y lo enunciable, configura de este modo su propia excepción y las características paradójicas y ambiguas de su sometimiento, “El campo es el paradigma mismo del espacio político en el punto en que la política se convierte en biopolítica y el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano” (Agamben *Homo* 217). La novela propone de esta manera un espacio ambiguo de la soberanía oligárquica en que la contaminación del monstruo tiene como paralelo la propagación de la lógica del campo.

El exilio de Boy, en la secuencia de superposiciones, sería la condena de Jerónimo al estar encerrado fuera de los límites de la Rinconada, en representación de Azcoitía también Humberto Peñaloza siente el encierro en la torre del fundo. Este último, recrudecerá sus padecimientos y se encerrará en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. Las casas como un laberinto son una metáfora de administración de lo nacional, condenada a la lógica del encierro, de la asfixia. El país y sus administradores, los Azcoitía, son víctimas y verdugos de la construcción de un imaginario de lo cerrado como la prolongación de sus políticas concentracionarias.

Monstruos, imbunches y laberintos.

Humberto Peñaloza, el Mudio, narrador de *El obsceno pájaro de la noche* padece el encierro por medio de una doble exclusión, paralela y combinada, en su exclusión en la Chimba y en su transformación en imbunche. Ambas condiciones se mezclan en la medida que el cuerpo obturado del imbunche replica la condición del encierro. El Mudio, les suplica a las viejas sirvientas la posibilidad de ser encerrado dentro de su propio cuerpo,

Envuélvanme, viejas, arrópenme bien para que no tirite de fiebre, para no poder mover los brazos ni las manos ni las piernas ni los pies, apúrense, viejas, **cósanme** entero, no sólo la boca ardiente, también y **sobre todo mis ojos** para sepultar su potencia en la profundidad de mis **párpados**, para que **no vean**, para que él no los vea nunca más, que mis ojos consuman su propio poder en las tinieblas. (Donoso 74)<sup>45</sup>

La vida y la intensidad del cuerpo se consuma en la condena de estar encerrado sobre sí mismo. Los imbunches, son secuestrados por las brujas para que su vida no se desarrolle, la obturación de cada orificio corporal significa el cierre de la comunicación con el exterior y la construcción de un sujeto cerrado hacia su interior.

El Mudio/Humberto reclama esta condición para que su potencia no sea expoliada por Jerónimo de Azcoitia, ya que él tiene “algo que don Jerónimo, con todo su poder, jamás ha logrado tener: esa capacidad simple, animal, de engendrar un hijo” (Donoso 79). Ante su capacidad animal y su renuencia a la cooptación de su potencia Humberto Peñaloza, el Mudio, opta por su condición de monstruo como una vía de escape ante la relación inestable con su amo, en que uno y otro se arrebatan cualidades. El Mudio, en su condición de imbunche, hace de su cuerpo su propio laberinto para encerrarse sobre sí mismo con todos sus orificios cerrados. En él cada conexión con el espacio es clausurada. Su cuerpo se

---

45

El destacado es nuestro.



transforma en un laberinto infinitesimal que se plantea como un espacio interior que simula tener una infinidad de corredores sin salida, donde las posibles conexiones están tapiadas.

La víctima ha sido suspendida en un estado larvario, compuesto por capas superpuestas para proteger, condenar y resguardar la potencia generativa animal. Así, las dimensiones del encierro se sobreponen tanto en su exterior, la casa, como en su dimensión interior el cuerpo. En la lógica del imbunche, “Levantamos muros externos que son los internos” (Hozven 158). El encierro en la casa y el encierro en el cuerpo, es la única posibilidad de dejar fuera a Jerónimo para negarle la posibilidad de tomar la energía –la potencia sexual– de Humberto Peñaloza, energía que también persigue en el cuerpo de su hijo deforme, debido a que, “Al sexo impotente del padre se opone el enorme sexo juvenil. La característica del doble se manifiesta también en el atracción que ejerce Jerónimo para Boy y la necesidad de este de aniquilar a su padre para existir”. (Sarrocchi *El simbolismo* 172). De este modo, de una manera inversa, y tal como lo argumenta Boy respecto de su padre, Jerónimo queda condenado a un encierro exterior, ya que en tanto el Mudito se cierra sobre sí mismo, la potencia del patrón decrece. La lógica ambivalente de la prisión contamina y expande su lógica, “el imbunche hace a los demás lo que hace contra sí mismo. Su faz es su reverso” (Hozven 158). La novela se satura en esta superposición de capas y sujeciones negativas que restringen la interacción de los sujetos en el despliegue de una forma de poder autoritaria y excluyente.

Un paseo accidental por el laberinto se vuelve el eterno retorno de lo mismo vuelto otro, como lo señala en “La Casa de Asterión” Jorge Luis Borges, “Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo” (Borges 1). El laberinto tiene esa lógica exponencial infinita del encierro en que el universo es una multiplicidad rizomática y caótica de un encierro perpetuo, el universo laberíntico es uno y millones a la vez, contenidos en un espacio que se repite y se hace diferente continuamente.

*Mutatis mutandis*, la figuración de la casa, como paralelo del encierro –el laberinto en la Casa de la Rinconada y la Casa de Ejercicios Espirituales– se transforma en una casa clausurada, un espacio de confinamiento y de exclusión, “La Casa anulada, sin orificios para entrar ni salir, la Casa imbunche, todas nosotras imbunches” (Donoso 396). Esta relación entre los sujetos y el espacio es la matriz de una visión de mundo en la novela, en esa dimensión, el cronotopo es una imagen vuelta texto que constituye tanto a los espacios como a los sujetos. El laberinto como el imbunche –espacio y sujeto– se condicionan y refuerzan mutuamente, “el imbunche es, sin embargo, también una serie de otras cosas para el lector: es toda una forma de adaptarse a la existencia; es todo un mundo que hace necesaria esa forma de adaptación” (Valdés 131). Mundo y sujeto, como los extremos de una relación que representa una convivencia autoritaria, representada por el lugar escamoteado en la formación de la modernidad: el campo de concentración.

Así, con afinidades y diferencias, esta lógica de sociabilidad se debate y réplica en la construcción de los espacios y los sujetos en *El obsceno pájaro de la noche*. El campo se refuerza como figura de la modernidad en el laberinto, cuya función es el encierro del exceso, figurado por el hijo monstruoso de Jerónimo. También el encierro es el “imbunche” como una forma de la sociabilidad y la adaptación en la novela. Aunque, el imbunche no es por necesidad el relato mítico sobre el “origen” de las relaciones sociales entregadas por la novela.

El imbunche, a pesar de ser parte del contenido de la conseja maulina incluida en la trama como mito y clave del desarrollo de la narración, es producto de las relaciones sociales cerradas y autoritarias que vienen del contexto rural y pasan al espacio urbano. Por otra parte, la lógica del imbunche es producto de relaciones sociales habituadas a resolver las diferencias por medio del destierro y exclusión, acostumbradas a resolver las diferencias por medio de la persecución, el exilio y el silencio. El imbunche no es la causa, sino que la consecuencia de una forma de sociabilidad intolerante por ser fanática de lo mismo,

imbunchada, por vivir condenada bajo la tuición de la superstición, el oscurantismo, el terror a la diferencia y el resguardo endogámico.

### Laberintos y cierre

El laberinto y los ojos cosidos del Mudito representan una sintonía con la representación de los monstruos debido a la incidencia de la superficie táctil como instrumento de conocimiento. El monstruo hace hincapié en aquellas proximidades corporales y hápticas. El sujeto debe penetrar en el espacio como medida del conocimiento. La proximidad y apertura del sujeto son la manera de desenvolverse de un cuerpo expuesto, una subjetividad que reside en la corporalidad para traspasar y conocer los espacios. En su exposición, el sujeto recorre el laberinto como Teseo, guiándose por el hilo de Ariadna, desgraciadamente, en el caso de la novela ese hilo se ha roto debido a que estos laberintos no detentan un exterior posible, “La Casa, la Rinconada y el hospital cumplen la función envolvente protectora correspondiente al mundo de adentro: son configurados como espacios imbunches, entendiéndose al imbunche como la figura más extrema de la clausura” (Solotorovsky 160). La casa ciega con las ventanas tapiadas es el espacio de la asfixia. La casa en el fundo, situada en la entraña telúrica del territorio, es donde Jerónimo destierra a su hijo para que viva como un rey condenado a un tiempo siempre nuevo y monótono –un tiempo sin regla, un tiempo accidental–, en el que los meandros del espacio son una réplica de la condición temporal, “Es un Laberinto –es la imagen con que se acompaña su representación– en el cual el tiempo se detiene y arremasa entre muros que confirman constantemente el límite, lo cerrado” (Goic 120). Bajo esa lógica, la superposición del tiempo y el espacio en la novela son laberintos sin escape, en una condición expansiva que clausura el desarrollo progresivo de la novela.

El tiempo del mito contamina el tiempo del relato. La casa, como espacio de la estructura de la novela, “se levanta siempre como potencialmente eterna, amenazando con

existir más allá de la vida de sus moradores o prisioneros” (Sarrocchi 118). La paradoja de ese tiempo legendario es su continuación en el exterior más allá de lo doméstico, más allá de lo histórico, donde el sujeto vive en un encierro abierto, en un laberinto en el que todas las salidas son aparentes porque todas están cerradas y las opciones de conexiones del cuerpo con el espacio están obturadas.

En una perspectiva más general, los laberintos tienen implícito en su articulación la posibilidad de descifrar su lógica, estos “ se presentan de hecho con dos características, ambas intelectuales: el placer del extravío frente a su inextricabilidad (acompañado por el eventual miedo) y el gusto de salir de ello con las astucias de la razón” (Calabrese 146). Los enigmas, las lecturas, las bibliotecas, los crímenes han funcionado como ejemplos de laberintos en los que el delgado hilo de Ariadna guía a los héroes en la búsqueda de la salida en búsqueda de la satisfacción de un anhelo de comprensión que se obtiene al lograr una salida o una solución, de ese modo, “Observemos mejor la naturaleza del desafío. Este parte de un placer (perderse) y termina en un placer (reencontrarse)” (Calabrese 148). El laberinto así sería un llamado por encontrar una recompensa en la identidad, encontrarse, por medio del intercambio con la alteridad, perderse. Según esta estructura, la condición del placer descrita por Freud en *Más allá del principio del placer*, tendría “literalmente” un hilo conductor que se asocia por medio del juego del carrete, al placer y el laberinto, debido a que en el juego del *Fort-Da* la estructura que moviliza esta interacción es justamente la pérdida, a partir de ella reencuentro y la salida de las tinieblas procura la satisfacción en relación con el placer.

Sin embargo, el laberinto al que se desciende sin un guía, contrario al caso del infierno en Dante –cuya labor sin Virgilio no podría haber sido cometida– propone un desafío diferente, ya que es posible que sin el auxilio de aquel “hilo”, el descenso hacia las cumbres de la oscuridad en el vientre de la tierra no tenga las mismas condiciones ni consecuencias. *El obscuro pájaro de la noche* propone esa estructura de laberinto sin

salida, sin la posibilidad de dar con una imagen posible de su complejidad para concebir los caminos y rutas en su interior.

Esta estructura sumida en el caos, mezcla la singularidad y la multiplicidad como las bifurcaciones de los meandros del laberinto, de ese modo, la novela propone “Un orden que no podemos reconstruir si no es, justamente, a base de paralelismos, antítesis, gradaciones, simetrías: para resumir, en conjunciones y disyunciones” (Valdés 140). La trama de la novela confunde y mezcla voluntariamente los niveles de la ficción y el mito, duplicando sus personajes y espacios en una poética de dobles en que los personajes contaminan sus acciones por medio de proximidades y superposiciones.

La degradación y la oscuridad, el espacio cerrado y perderse en ellos es la *conditio sine qua non* de estos laberintos sin salida que resumen la condición de la novela, así, “El más moderno y “estético” de los laberintos y de los nudos no es aquel en el cual prevalece el placer de la solución, sino aquel en el cual domina el gusto del extravío y el misterio del enigma” (Calabrese 156). En oposición a la condición anterior del laberinto y su relación con los hilos, la salida y el placer; los laberintos sin salida se nos proponen como el encierro, el extravío y la perversión. En otros términos, estos laberintos se sitúan en la satisfacción dolorosa del goce de un placer autoritario y escindido.

*El obscuro pájaro de la noche* es una ficción terrible y horrorosa en la que proliferan personajes, espacios y realidades degradadas. La matriz que articula estas interacciones se ha vuelto totalizante y ambivalente en su interior pululan series de monstruos y relaciones inestables, “Lo poderoso es lo impotente; lo despojado, lo pleno; la derrota, la victoria. El único modo de existencia de un mundo como este es la autoaniquilación, la definitiva renuncia. El imbunche es la imagen de la imposibilidad de la existencia humana en un mundo estructurado por la alienación” (Valdés 156). La novela propone este mundo cerrado donde los monstruos son una aberración de la potencia de la vida. Representan una estructura de poder desquiciada vuelta contra sí misma, agotada, en que la reiteración del encierro mítico de la conseja se reitera en los planos de la ficción. La

novela contiene el mito y su archivo (Hozven 2012), la ficción del origen y el imbunche como reiteración constante del encierro laberíntico del poder.

Sin embargo, es imposible escamotear la figura del laberinto como el espacio concentracionario que da forma a la visión de mundo y el cronotopo de la novela. La lectura del campo de concentración, en su versión literaria y biopolítica, se relaciona con una forma de la modernidad autoritaria, cerrada y horrorizada ante el más mínimo atisbo de la diferencia. De ese modo, el laberinto, como interior/exterior, es el lugar de la clausura del espacio como fuente primaria de alteridad.

En la novela, la reunión de los contrarios no se establece tanto por su coincidencia o por la inversión de los roles<sup>46</sup> –como inversión carnavalesca–, por el contrario, la lógica autoritaria y supersticiosa de las formas del poder forman una espiral expansiva de tiranía y encierros. La degradación de las relaciones animan los conflictos, ellas no van estar enfrentadas en función de su resolución por medio de la síntesis, sino que son vueltas hacia el interior por medio de su impotencia. La figura del laberinto y el imbunche, con su reciprocidad y simetría, condensa esta dinámica inestable e ilegible de las relaciones de poder en la novela. La condena, el encierro y la soberanía confirma el aliento mortuorio de la pulsión de muerte como vuelta al origen, goce doloroso de la sociedad representada en la novela.

---

46

Ugarte, Francisca. “Poderosos y malignos: El mundo del servicio en El obscuro pájaro de la noche”. *Revista Chilena de Literatura* 81 (2012): 145-159.

## Conclusiones

Nuestra investigación partió de la pregunta del rol de los monstruos como reverso de los procesos subjetivos y normalizadores en el desarrollismo como proceso de modernización. Los monstruos se nos plantean como una figuración negativa, como un inverso de lo positivo en la sociedad que devela tensiones y matrices de exclusión tejidas en torno a lo corporal y entramadas en contradicciones y disputas referidas al género, la etnia y la clase. De ese modo, el cuerpo, fue una de las arenas privilegiadas de disputa del signo biopolítico de los Estados y sus agentes frente a sus pueblos y poblaciones. Esta inflexión de la administración queda plasmada en exclusiones de sujetos monstruos por cruces de especies o malformaciones y abyecciones morales. Por ende, el monstruo se presenta como una potencia del cuerpo que busca la ruptura de la ley y sus contextos culturales cuya emergencia violenta ha sido objeto de procesos soberanos de exclusión y exterminio, por lo que el monstruo condensa una figura de potencia y vulnerabilidad situándose en un horizonte precario condenado a la extinción y al riesgo. El cuerpo del monstruo ha sido perseguido en estas ficciones por sus pactos con animales, por sus filiaciones inesperadas, por su condición excesiva para la normalidad corporal de los sujetos incluidos o en búsqueda de inclusión en las sociedades del Cono Sur durante el período desarrollista.

Los monstruos fueron un signo no-identitario de la diversidad social en la disputa por la inclusión de los sujetos y clases emergentes en el desarrollismo. Estos monstruos son diferentes, en algunos relatos es el niño proletario, la mujer en la calle, el huérfano campesino o personajes del mito que son asimilados desde una perspectiva literaria moderna. Los monstruos emergieron en barrios obreros, en los confines de las haciendas, en los apartamentos de la clase media y en las descendencias de la agónica oligarquía. Su composición ha sido la superposición de tensiones inesenciales debido a que se denuncia de manera múltiple la exclusión. Los monstruos son un enjambre en disputa sobre el cuerpo,

sobre cómo entablar alianzas políticas, sobre cómo establecer el conocimiento y las fronteras entre cultura y naturaleza. De ese modo, el monstruo genera un contrapoder y una destitución de las relaciones de poder, no la afirmación de un sujeto “positivo o negativo” en una posición dialéctica con los fundamentos de los pactos sociales. Por esa razón, el monstruo no busca una síntesis de inclusión, sino que indica un camino hacia la multiplicidad de vínculos inesperados, filiaciones interdictas y transformaciones de ontologías abyectas perseguidas por la policía de la identidad.

El monstruo intenta socavar la condición de la política humanista y civilizatoria, por este motivo, es sometido a diversas formas de aislamiento. Ese enfrentamiento cuestiona lo político con lo natural, revela la fuerza de lo corporal, busca la ruptura de las formas personales como único modo de relacionarse entre los sujetos y las especies. Esta estrategia de desmontaje señala la potencia de un pueblo por venir por fuera de la rigidez de los Estados, las lenguas nacionales y sus alianzas políticas tradicionales. Aunque siempre estos monstruos se enfrentan a lógicas de dominación que se encargan de minorizar esos esfuerzos y perseguir esos devenires. Los monstruos se encuentran en la posición inestable de sometimiento y subversión, sin posibilidades, aunque tampoco con las pretensiones de establecer una totalidad cerrada y unívoca, mas sus movimientos se inclinan hacia las diversidades y la variación.

La variación y la multiplicidad del cuerpo de los monstruos se articula en una filosofía de la potencia y la inmanencia de la vida que pasa entre los cuerpos y las especies para sobrepasar las barreras de la administración del Estado y el Capital que busca estabilizar los flujos y los contactos para extraer de ellos su potencia creativa. Asimismo, el poder pastoral busca la administración del sujeto en tanto unidad corporal y de conciencia, el poder microfísico e individualizado de la pastoral está intrínsecamente ligado a la formación de los sujetos y las instancias de su reproducción, en especial, en instituciones relacionadas con la disciplina: como la escuela, o bien, con acciones relacionadas con la persecución.



El poder pastoral va atravesar diferentes lecciones que constituyen un t3pico de una serie en relaci3n con los monstruos. Esta funci3n pedag3gica es instruida de forma diacr3nica con 3nfasis en Argentina y Chile en los relatos de El3as Castelnuovo, Horacio Quiroga, Julio Cort3zar, Osvaldo Lamborghini, Pedro Prado y Carlos Droguett. La lecci3n magistral discutida desde un punto de vista arielista es contestada por disc3pulos monstruos sometidos a un discurso sobre la identidad, la unidad y la disciplina. Esta pastoral tiene magros resultados debido a la imposici3n de del saber asociado al poder y el sometimiento. Los monstruos en relaci3n con esa disposici3n del saber se proponen como una destituci3n de la actitud logoc3ntrica a la que oponen un saber sobre el cuerpo, sobre la diferencia, sobre el contacto con la diversidad de lo viviente en intensas relaciones de afecto.

La asimetr3a de esos cuerpos se enfrenta a la jerarqu3a predicada por los maestros en la que se inferioriza con el prop3sito de someter sobre la base de un saber impuesto con la pre-concepci3n de una episteme avasalladora –como si la pr3ctica de ese saber implicara hacer una met3fora de tierra arrasada como un objetivo de su lecci3n– la cual contiene una semilla de aculturaci3n, simiente de la identidad y la homogeneidad. Por el contrario, en el caso de no ser sometidos por el saber y el poder, los monstruos y sus interacciones proponen una inclinaci3n hacia lo m3ltiple y lo heterog3neo.

Las instituciones del poder pastoral siguen la inquietud del pastor en la vigilancia del reba3o. Algunas de ellas son la escuela, la correccional y la polic3a. La ruptura de esos mecanismos en los relatos activa el castigo p3blico, las sesiones de tortura y el aislamiento en formatos de campo de concentraci3n analizados en reiterados casos a lo largo de este trabajo, en especial en los relatos de Jos3 Monteiro Lobato, Horacio Quiroga, Pedro Prado, Carlos Droguett, Osvaldo Lamborghini, Guimar3es Rosa y Jos3 Donoso.

Las presiones de la modernizaci3n buscan expandir la l3gica del Capital y el Estado para subordinar los espacios rurales y marginales urbanos. La escuela y el trabajo son dos instituciones pastorales que sometieron esos lugares, salvo en contextos sumamente cerrados, autoritarios y violentos como son el caso de la *fazenda* en Boca torta donde el

negro vive aislado y excluido de la sociedad. Asimismo, el fundo en *Alsino* representa ese contexto renuente a la diversidad. Y, por último, *El obsceno pájaro de la noche* replica la claustrofobia rural como una dinámica que se expande sobre lo urbano con la implementación de espacios de reclusión inspirados en el laberinto.

Ante esas dimensiones del poder, los monstruos se han articulado en una filosofía de la literatura que busca remecer el tablero de repartición de lo sensible con el propósito de señalar la diversidad de lo viviente establecido por medio de alianzas y transformaciones en que los cuerpos tienen un lugar central. El cuerpo en relación con lo humano es eminentemente importante en función con lo monstruoso ya que invierte el lugar de la racionalidad y el lenguaje como elementos de definición de la humanidad. Por el contrario, el cuerpo funciona como una bisagra con la animalidad y la naturaleza —el cuerpo más allá de los regímenes de la especie— se orienta hacia una reflexión sobre lo vivo y tiene una perspectiva de vínculos y tensiones tanto hacia su exterior, con lo natural y lo animal, y hacia su interior, como un cuerpo intenso capaz de proponer una condición de lo humano monstruosa, densa, con niveles interiores infinitesimales de opacidad renuentes a definir la estratificación de ese cuerpo y sus afectos. Esta capacidad de exploración propone que los cuerpos humano-animales son dimensiones inciertas, cerradas hacia un interior multidimensional, como ocurre en los casos de “Juan Darién”, *Alsino*, *La pasión según G.H.*, *Patas de perro*, “Mi tío jagareté” y *El obsceno pájaro de la noche*.

Los cuerpos de los monstruos son profundos, su densidad implica dimensiones animales, eróticas, pulsionales y afectivas, basadas en pasiones corporales construidas en dimensiones múltiples en una red intrincada de relaciones, alianzas y capas, donde la cultura aparentemente se nos presenta como un campo de batalla de signos que se interrogan acerca de los presupuestos que están en la base de la organización social: el parentesco, la diferencia entre lengua y ruido, la división naturaleza y cultura, la escisión humano y animal. Esta tensión de los sentidos de la sociedad y la cultura devela las posibilidades de un cuerpo en medio de conflictos políticos y epistémicos. En esa diatriba

hay una oposición manifiesta hacia la humanidad como un recorte parcelado de lo vivo articulado en la división entre sujeto y objeto que se separa en la oposición binaria entre lo dado, como un fondo inerte y no motivado –el objeto–, versus, la figura activa del sujeto con voluntad y razón. Precisamente lo monstruoso se articula en los bordes de aquella división arbitraria de los signos de la cultura para hacerla estallar.

Por otra parte, el lenguaje de los monstruos pasa por los cuerpos, se construye en la región de los afectos, la proximidad y la intensidad. En muchos casos, los monstruos, ciegos o abiertos hacia su interior son personajes atravesados por una fuerza magnética corporal como un lenguaje que ofrece las posibilidades de articulación de una nueva lengua y una comunidad no identitaria basada en una multiplicidad de cuerpos oscuros y multidimensionales, por ejemplo en *Alsino*, en *La pasión según G.H.* o *Patas de perro y El obscuro pájaro de la noche*. Ahí, los ciegos establecen una comunicación con el tacto que se devela como un sentido intenso y de proximidad que traspasa y contamina las barreras del cuerpo.

Los valores de esta comunicación en la ficción de los monstruos destituye la exclusividad del lenguaje como una capacidad humana y la capacidad de emitir sonidos materiales legibles comparte una dimensión entre las especies y entre seres singulares, por medio de alianzas inesperadas y pactos para derribar fronteras de exclusiones. En ese sentido la lengua, en relatos como “Juan Darién”, *Macunaíma*, *La pasión según G.H.*, “El fiord” y “Mi tío jagareté”, van a redefinir las oposiciones entre los animales mudos y los animales parlantes, cuya oposición separa las cuerdas de aquellos que están incluidos en las esferas de la política y aquellos que no. Esa disputa por lo político pasa por otras formas de articular agencias, se basa en fuerzas corporales enfrentadas en una disputa para diagramar nuevas enunciaciones y nuevos modos de expresar las alianzas, los afectos y los pueblos. En especial, en la discusión sobre la potencia de un pueblo por venir, como ha sido destacado en el análisis del cuento de Guimarães Rosa, “Mi tío jagareté”. Esta praxis abre nuevos flancos en las batallas por lo sensible e ilumina nuevas áreas para expresar las

interacciones entre estética y política. Esta característica de la literatura de monstruos aparece en un contexto cultural con expresiones en lenguas diferentes, en un espacio que no es nacional y que no es esencial a un colectivo.

Esta discusión sobre lo político y lo sensible es cercana a lo establecido por Georges Didi-Huberman (2014) referente a la exposición de los pueblos, en su belleza y aniquilación, que aquello señalado por Jacques Rancière (2009) sobre el reparto de lo sensible. Esto se debe a que el ruido y el rumor están más allá de la palabra enmudecida de la parte de los que no tienen parte. La lucha por lo sensible pasa por la imagen y por las figuras de esas lenguas humano-animales –esas imágenes transformadoras de los monstruos– esas disputas más allá del campo de la palabra debido a que esta comunicación en muchos casos no se establece por medio de las palabras ni por medio de la lengua. Muchas veces son los ruidos, como en “Juan Darién” y en “Mi tío jagareté”, los que revelan esos espacios de incompreensión que liberan la fuerza política. Asimismo, esos acuerdos políticos más allá de una palabra dibujan un enjambre de monstruos disputando un lugar en un espacio cultural que no coincide con un país ni un pueblo. Ellos dibujan un lugar que estratifica lo nacional en una nación donde hay más de un pueblo, como en Guimarães Rosa o cuando se recurre a esa estrategia en un lugar más allá de lo urbano, como cuando acontece esta misma estrategia de visibilizar una alianza disidente en Horacio Quiroga. Ese contenido traspasa la frontera nacional entre Argentina y Brasil.

El monstruo en estas narrativas no tiene una lengua nacional, el monstruo habla una media lengua, transforma el lenguaje en ruidos y rumores, usa una lengua establecida en el roce de los materiales fonadores con el ambiente, usa el lenguaje de la proximidad de los cuerpos y establece un entendimiento pulsional, erótico y/o afectivo. En algunos casos se señala una alianza inespecífica de comunicaciones entre las especies que devela un material significativo más allá del lenguaje. En ese ejercicio la disputa por lo sensible pasa por otros canales. Los animales mudos sin representación persisten en su ausencia de palabra y exponen la intensidad de sus cuerpos. Los monstruos en el contexto de las literaturas del

Cono Sur disputan una zona de lo sensible basado en operaciones estéticas liminares, entre los cuerpos, entre las especies y entre las naciones.

Los monstruos disputan esa zona de lo común inesencial (Garramuño 2015), como una manera de pertenencia no idéntica que reúne las obras del corpus sobre la base de una diversidad de estrategias y procedimientos que apuntan a una participación de la multiplicidad y la ampliación de procedimientos asimétricos de representación, guiados por la destitución de las formas tradicionales del sujeto. Por esta razones, los monstruos nos son integrantes de comunidades nacionales afirmativas imaginadas según criterios de identidad y destino. Por el contrario, particularmente, los monstruos están en esa zona de contaminación de la identidad y de la pertenencia, dibujan colectivos asimétricos, pueblos múltiples o sujetos disruptivos de las categorías de la normalidad.

El monstruo está situado en el silencio de la ley por la fuerza polimorfa de su asimetría, como el fondo intenso en oposición a operaciones de recorte de lo viviente: recortes de los cuerpos que crean humanos, recortes de pueblos que crean naciones, recortes de sonidos que crean lenguas; los monstruos son la destitución de todas esas formas de recorte para mostrar tejidos y enjambres difusos de relaciones intensas, inespecíficas y comunes a sujetos asimétricos.

Los monstruos crean respuestas mixtas y múltiples a las divisiones impuestas por el poder establecido en una economía política de las exclusiones y la administración inmunitaria, en cambio, su devenir impersonal implica aperturas hacia lo común, hacia lo vulnerable y sus contagios epidémicos. Los monstruos establecen una relación compleja con la razón, la lógica y la identidad en la medida que instala, lo mixto y lo abyecto, se sustraen del juego de lo mismo en oposición a lo otro. Una respuesta a esas tres dimensiones se debe a que el monstruo es múltiple, es un ser producido por una transformación que rebasa los límites de aquello que sería esencial. En otras palabras, el monstruo no se establece como una identidad sino que lo hace como una diferencia, en una lengua de la diferencia basada en una gramática de la variación. Una condición que permite

esta singularidad del monstruo se debe a su condición irreplicable. El monstruo no es miembro de una especie, por lo que no tiene contacto con la identidad –al estilo de “a=a”– debido a que el monstruo es único y múltiple. El monstruo es “X=a=b=c... z”, en esa ecuación él es una red intrincada de significados y significantes, una trama de diversos síntomas de la cultura. El monstruo es un juego de las identidades como en *El obscuro pájaro de la noche*, novela en la que no es posible establecer la causa o el origen de la monstruosidad debido a que esta se esparce como los meandros y bifurcaciones de un laberinto que representa una complejidad de la que no se puede extraer una respuesta unívoca.

El monstruo es una diferencia al orden de la identidad, su valor comunicativo se establece bajo una matriz opuesta a la diferencia estructuralista. En este último los valores son opositivos y arbitrarios, los signos en esta perspectiva conservan una oposición para construir su valor diferencial, por lo tanto, se constituyen como unidades en esa diferencia, en la oposición entre dos fonemas que no comparten un rasgo, ese rasgo, constituye el valor de su diferencia. En el caso de los monstruos su valor es una cadena de signos singular y múltiple que superpone, aglomera y transforma las tramas de la identidad a las que contesta. El monstruo no constituye una esencia sobre la ecuación “1=1” debido a las transformaciones y devenires que implica la monstruosidad, implícitamente en ellos “1” es igual a “X”. Los monstruos son únicos y múltiples, eso constituye su “singularidad”, no tienen un otro. Asimismo, el rostro de la transformación tiene esa vertiente monstruosa debido a que el cuerpo y la identidad del sujeto no coinciden, como en “Juan Darién”, como un niño-tigre, o en *Alsino* el niño con alas de pájaro. Boy de *Patitas de perro*, no es un niño ni tampoco es un perro, es una transformación de la identidad. La mujer y la cucaracha de *La pasión según GH*. muestran como el recorte del cuerpo humano sobre lo viviente es una vestimenta de la cual es posible retirarse. Así también, el tigrero, hombre-jaguar, es la mezcla y la transformación en “Mi tío jagareté”. Un monstruo es singular, pero no es idéntico a sí mismo, es constantemente diferente, debido a que condensa valores

inextricables, aversiones, repulsiones y atracciones. El monstruo es un nudo de alianzas diferenciales entre cuerpos, pasiones, miedos y fascinaciones condensadas en un espécimen singular.

El monstruo no se reproduce debido a que no tiene especie, no tiene un par homólogo para perpetuarse como colectivo. Aunque, esto no quiere decir que siempre él mismo se extinga, debido a que el monstruo se disemina por contagio y por contaminación. Su expansión propone otras formas de reproducción no idénticas, por ejemplo, los contagios son asimétricos y se mueven por medio de una similitud, pero se traspasan y afectan en virtud de una diferencia, como ocurre con la muerte de Cristina en el cuento “Boca torta”, en este la contemplación del monstruo provoca la muerte de la mujer virginal por medio de la fiebre, ella se contagia por algo que une a esos cuerpos diferentes. Asimismo, en *El obscuro pájaro de la noche*, los contagios, las máscaras, la fusión de identidades, los cambios de cuerpos son el panorama intenso de una contaminación efervescente. Por esos motivos y otros motivos más, los monstruos son perseguidos y reclusos. Ellos contaminan a las poblaciones, las aproximan a devenires excéntricos, las exponen a transformaciones constantes. Los monstruos son esas reflexiones sobre el cuerpo que se transforma en virtud de la asimetría, que busca estallar en diferencias y multiplicidades.

Estas estrategias hacen una figura que no representa debido a la imposibilidad de establecer una relación idéntica entre los elementos que unen al signo con la referencia o el signo con la imagen. Por esta razón, el monstruo es una representación en estado de variación y transformación. Una criatura de lenguaje creado para no ser otro que ese devenir de la diferencia. Esto no quiere decir que el monstruo no sea una condensación de síntomas en la cultura, por el contrario, este es “pura cultura”, no hay un monstruo ajeno que viene por fuera del lenguaje, mas es él una de las formas de lo reprimido de ese lenguaje, una vuelta de tuerca de la representación en el campo cultural.

El cuerpo de los monstruos no forma un “sujeto nacional” debido a la sustracción a la que expone la lógica de la identidad. Un monstruo no es miembro pleno de aquella comunidad imaginada llamada nación, por el contrario, es la abyección de ese colectivo. La escisión de las transformaciones desarrollistas. El exceso de lo nacional donde se sitúa la soberanía. Un personaje objeto de la represión violenta de la administración política. El monstruo es una víctima, un rebelde o un prisionero. Él es una crítica –una inquietud creativa– en potencia y en vulnerabilidad, el más allá del recorte humano del cuerpo y el desbordamiento de la sensación corporal del dolor.

El monstruo tiene una relación específica con el dolor y la persecución. El lugar del monstruo en las novelas es el del padecimiento, la angustia o la asfixia, la condena al espacio cerrado o el retiro hacia el interior de un cuerpo. Por ese motivo, en el análisis del lugar del cuerpo ha sido un elemento destacado frecuentemente en relación con el dolor, como una sensación de un límite para sacar de su centro al sujeto y también en su relación con lo animal para sacar de la especie a un cuerpo.

La huella del dolor es la tensión sobre lo representable y sobre lo decible. El dolor, en ese sentido, se vuelve una imagen, una sensación que no se puede traducir debido a la particularidad de esta sensación. En todos los relatos analizados el padecimiento es un lugar de la experiencia del exceso. El exceso de la representación, el exceso del poder y el exceso de la fuerza. El exceso como aquello que se debe contener en una exclusión inclusiva en la articulación del *bios* y el destierro de la *zoé*. Por esa razón, la monstruosidad es un elemento familiar a la excepción, noción que convoca todo su contenido político y punitivo para formarse como el espacio del monstruo.

El monstruo es un actor de la política, personaje que sintetiza un poder contra el cuerpo y un contrapoder del cuerpo como una imagen refractaria en la que, por un lado, está la realidad intensa de lo corporal de la que se recorta un sujeto, mientras que por el otro lado, está la sustracción de ese recorte del sujeto para liberar un cuerpo. Esta discusión es abordada particularmente en *La pasión según G.H.* en la transformación y asociación



humano-animal entre la mujer y la cucaracha que cuestiona los límites de lo subjetivo. Esta operación derrumba el discurso de la especie, del sujeto y la cultura. Esta es una propuesta de un complejo de fuerzas inestables entre especies y entre cuerpos, entre elementos asimétricos que son comunes en su dimensión no personal, no idéntica y no esencial.

Los monstruos de estas narraciones son un enjambre de diversidades corporales puestas en un diálogo en común sobre la estética, la política y la literatura. Esta exploración marca las capacidades de un cuerpo, sus alcances y bifurcaciones, la maneras posibles de imaginar también alianzas entre cuerpos distintos, o bien, cómo el cuerpo tiene un interior abierto como una *mise en abyme* del sujeto.

El cuerpo establece una relación con la potencia de lo viviente, una relación con una dimensión animal y también una relación con los diversos sujetos sociales que habitan el contexto de la Modernidad desarrollista. La diversidad social tiene un ascendente corporal en la exposición, abigarramiento y aglomeración de sujetos, especialmente en las urbes: puede ser tanto en el Santiago de *Patatas de perro* o en el Buenos Aires de *Elías Castelnuevo*.

Los espacios de las novelas son habitados por diferentes sujetos sociales que componen un esquema diverso y variopinto de personajes y protagonistas que va desde lo indígena en *Macunaíma* y “Mi tío jaguararé”; los huérfanos en *Larvas*, *Tinieblas*, “Juan Darién” y *Alsino*. Los personajes femeninos de clase media de *La pasión según G.H.* y “El final del juego”; los obreros de *Tinieblas* y *Patatas de perro*. Mientras, en la *fazenda* brasileña el antagonista monstruoso es un negro en el cuento de “Boca torta”, en el otro extremo están los patricios degradados de *El obscuro pájaro de la noche*.

Las novelas de esta época describen la emergencia y diversidad de la sociedad que experimenta un desarrollo álgido y conflictivo. En este contexto, la noción de diversidad ilustra la condición de la región cultural de Argentina, Brasil y Chile en versiones que integran sus diferencias por medio de puntos y contrapuntos. En especial, el aporte de los monstruos, su análisis y su palabra crítica, es la conciliación de esta región en común

establecida en sus valores diversos. Sus multiplicidad describe procesos con una integración que no implica la subordinación a una lengua nacional, ni tampoco tiene como protagonista un grupo social específico. De ese modo la relación no idéntica de estas relaciones prolifera en diferencias, variaciones y procesos de construcción de lo monstruoso como una manera de explorar más allá del sujeto, más allá de la lengua, más allá de la especie y más allá de la nación.

El cuerpo como interior pondera la dimensión de lo material como una plataforma para relaciones de sentido inesperadas y el establecimiento de vínculos asimétricos que la literatura describe como una constelación de signos inestables, límites y transgresiones. Esta dimensión del cuerpo como resistencia está asociada a la relación entre la monstruosidad y una pulsión escópica desarrollada al alero de un aparato del ver y del poder (Didi-Huberman 2014). Este dispositivo es contestado de diferentes maneras, una de ellas, la ceguera, se complementa con la reflexión sobre un cuerpo que mira su interior como un horizonte negro, abierto, sin ningún estría en su superficie que señale una dirección.

La tríada establecida entre la pulsión escópica, la ceguera y los cuerpos abiertos hacia su interior representa la disputa de un monstruo frente a la abominación de ser visto. La percepción de ese cierre se asocia a la intensidad de lo háptico, el conocimiento por el contacto y las sensaciones de lo próximo. Las novelas del corpus están directa o indirectamente relacionadas con esa comunicación por contigüidad.

La importancia de esta estrategia en el contexto del Cono Sur diseña ese espacio compartido como el concierto de una resistencia, como la exposición de una palabra muda en disputa por el territorio de lo sensible desde de una perspectiva que no representa, sino que desploma las formas del lenguaje en función de la figura de cuerpos tejidos en alianzas inestables. Esta estrategia implica una integración mediada por una combinación de estética y política que apunta hacia una sensibilidad cultural disidente. Sin embargo, los resultados de estos conflictos tienen un saldo negativo, pareciera que en el desplome de la lógica de la

identidad, al buscar evadir el imperio de lo mismo lo monstruoso se encuentra con la catástrofe, la exclusión y el exterminio.

Frente a este escenario negativo es importante destacar la coincidencia de esta estrategia en los diferentes contextos nacionales y el repertorio de estas narraciones que componen en su multiplicidad la región cultural del Cono Sur, porque, a pesar del exterminio de los monstruos y la connotaciones creativas de sus estrategias discursivas, el testimonio de su emergencia señala un modo de construir una sensibilidad sobre lo diverso y lo singular. Los cuerpos y lo viviente son los elementos intensos expuestos para visibilizar estas estrategias sobre lo múltiple.

Lo múltiple asociado también con el animal es uno de los elementos destacados en relación con los cuerpos y con lo viviente. Este último elemento tiene un desarrollo prolífico en los Estudios Culturales y muchas de sus perspectivas en relación con la literatura son útiles para analizar el fenómeno de lo monstruoso debido a que estas describen fenómenos coincidentes sobre las interrogaciones del cuerpo y las dimensiones de lo humano, aunque la perspectiva de lo monstruoso tiende hacia la deformidad, la metamorfosis y la ausencia de la rigidez de una identidad.

Las transformaciones humano-animales se construyen como una serie en nuestros relatos y están presentes en “Juan Darién”, en *Alsino*, en *La pasión según G.H.*, en *Patitas de perro* y en “Mi tío jagueté”. En estas narraciones lo animal aparece como un elemento de relaciones intensas con lo humano que hace girar el eje con el que se constituye el sujeto. El animal se sitúa en un cuerpo fronterizo que se abre hacia adentro, hacia su interior que cuestiona la exclusión de lo humano de la naturaleza. La transformación como una figura de lo mixto está a la orden de lo animal y su vecindad con un devenir de los monstruos. El animal cambia las condiciones de lo político y lo cultural, reordena y redistribuye las fuerzas de subordinación del orden del discurso y el sujeto en la medida que activa superficies culturales y pertenencias naturales en posiciones de contigüidad. El animal es

un giro en la ontología esencialista debido a que genera una alteración en la identidad y en las formas de comprensión de un sujeto.

Lo animal rompe los esquemas tradicionales de lo político, los animales son perseguidos por los aparatos nacionales y estatales debido a la inestabilidad de sentido que presentan para la articulación de aquellos colectivos. El animal hace que los preceptos de la literatura y el lenguaje giren en claves no antropocéntricas. El lenguaje se enrarece con la inclusión de fragmentos del ruido animal, el rumor sugerente y el grito como forma de convocar una comunicación en otra escala.

Los registros de esas interacciones entre animales y monstruos crean otra relación significativa, esta última, asociada con el archivo como un repertorio de polémicas y problemáticas desarrolladas en el campo cultural. Así, archivo y monstruo, tienen una relación especial en el caso de las discusiones establecidas con el arielismo, sus lecciones y réplicas. En ese sentido, el archivo literario es una fuente de metáforas como la del “tigre” en reemplazo del jaguar (González Echevarría 2011). Esta analogía se relata en “Juan Darién” cuando el tigre significa barbarie según el archivo metropolitano, cuya designación orientalizada muestra esta referencia para referirse a la diversidad de lo viviente en el periférico continente americano. Por otra parte, el jaguar, en “Mi tío jaguareté” es la misma alteridad felina que representa la relación inestable entre lo humano y lo animal. Además, en *El obscuro pájaro de la noche*, el monstruo y el laberinto también connota las relaciones de poder y control entre la potencia de variación del monstruo y las formas de su dominación por medio de la reclusión. Para el caso de esta novela, laberinto y campo de concentración, es un dispositivo superpuesto. La cárcel del destierro de la variación del *bios* es la trastienda en la que se articula el tono de las relaciones políticas.

Además, en dirección de esa discusión política sobre el poder en relación con el monstruo y el lugar del destierro, hay una relación establecida con la eugenesia, debido a que esos monstruos han sido expulsados de la sociedad o son perseguidos por sus aparatos de control por ser individuos diferentes a los integrantes de la nación. Así, este dispositivo

construye con los cuerpos dentro de lo nacional y fuera, lo que genera una continuidad entre biología y nación como un dispositivo de inclusión y exclusión.

La nación, la lengua, la unidad de la cultura son las nociones emblemáticas para sostener el orden del Estado por lo que la continuidad entre nación y nacimiento –en su versión eugenésica– pone a los monstruos en el exterior de estas comunidades nacionales. Los debates sobre los alumbramientos de esperpentos aparecen en “Boca torta”, “Tinieblas”, “El final del juego”, *Patatas de perro*, “El fiord” y *El obsceno pájaro de la noche*. En estas narraciones los nacimientos de sujetos deformes son elementos asociados con las discusiones establecidas con la biopolítica, debido a que ahí se muestra cómo la administración de lo biológico es una preocupación de los aparatos de dominación y reproducción social. En particular, el monstruo obstruye la continuidad de la nación, el alumbramiento de estos seres grotescos interrumpe esa continuidad y cuestiona la subordinación biológica de lo político.

Un punto importante de nuestros resultados es destacar que estas obras literarias presentan reflexiones sobre sus representaciones y estrategias. Ellas comparten áreas de preocupaciones comunes. Estos intercambios son recurrentes entre los relatos, por lo que podemos leerlos como una serie de lecturas comparadas sobre los monstruos, como una emergencia itinerante dentro del canon de la narrativa del Cono Sur. Asimismo, esta literatura tiene reflexiones conceptuales sobre las incidencias de lo monstruoso, lo que permite leer la literatura como una fuente no tan sólo de imágenes, sino que también de conceptos, de definiciones e interacciones, sin pretensiones de aunar una totalidad cerrada, ni tampoco crear un manifiesto al respecto.

Estos conceptos son muchas veces inestables, pero describen formas intertextuales de abordar y resolver problemas de la cultura, de señalar cómo incidir en el reparto de lo sensible. De ese modo, estas estéticas tienen una dimensión política. Además, el reparto de lo sensible no solo es modificado por la emergencia de una palabra de aquellos que no

tienen palabra, sino que los cambios ocurren por una estética que crea e imagina otras coordenadas de la repartición de lo sensible.

Por ejemplo, en relación con el cuerpo y el monstruo, esto se nos propone en distintas lecturas como una manera de entender lo corporal como un elemento abierto hacia adentro. Esta perspectiva busca redefinir el reparto de lo sensible y su comprensión. Esta propuesta cambia los elementos del *sensorium* sobre la percepción de lo corporal, ya que el arte nos promete la “transformación del pensamiento en experiencia sensible de la comunidad” (Rancière *El reparto* 57). Asimismo, en las relaciones humano-animales, se redefine la política y también las formas de concebir el lugar de lo animal en el sujeto y cómo esto significa una apertura hacia otras configuraciones de lo viviente. La alteración del orden del *sensorium* modifica las maneras de concebir la cultura y sus alteridades e incide en cómo establecer de otra manera ese orden del discurso cuando la naturaleza y los animales son elementos activos de la construcción del sentido en una narración. Las operaciones de desmontaje de los aparatos de dominación pasan por la intervención de esas estructuras epistemológicas y por la renovación del sentido literario hacia una condición más allá de la identidad al aproximarse a una zona que no coincida con lo personal.

Los monstruos en la cultura indican esos problemas de pertenencia y comprensión, pero no buscan resolverlos mediante una respuesta unívoca, sino que señalan áreas conflictivas de roces de sentidos diversos con los cuales es posible articular una respuesta, no obstante, aquella es una réplica potencial que está por venir, es una propuesta sobre la virtualidad del juego de la lectura que está integrada en la serie de los monstruos para enriquecer el canon de la literatura latinoamericana.

Para finalizar, el arco de interacciones de los monstruos en el período desarrollista describe una multiplicidad de personajes, espacios y temas que hemos destacado como maneras de evidenciar problemas sobre la comprensión de la cultura de la época con un énfasis particular sobre la construcción del sujeto. De ese modo, el monstruo se ha revelado como una figura con incidencias múltiples asociado a relaciones humano-animales y

metamorfosis constantes de las formas de la corporalidad. Los monstruos han sido personajes singulares y diversos representados en devenires transformadores. La monstruosidad se ha situado más allá del recorte del sujeto, la nación y la lengua y en esa operación ha buscado una forma de expresión común, no idéntica e impersonal, en expresiones que dinamizan la integración y la multiplicidad de la literatura regional del Cono Sur. Por último, este trabajo contribuye a definiciones no esenciales de las creaciones humanas para construir un horizonte de sentido diverso en la propuesta de una comunidad asimétrica, no idéntica e inespecífica, cuyas discusiones buscan girar el concepto identidad desde lo propio hacia lo común y lo múltiple.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W.; Max Horkheimer. *La Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, 1998. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 2006. Impreso.
- Aimé, Cesaire. *Une tempête d'après "la Tempête" de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris: Éditions du seuil, 1969. Impreso.
- Aira, César. "Dos notas sobre Moby Dick". *El País*. 12/05/2001: Suplemento Babelia. Impreso.
- Altamirano, Carlos. "Élites culturales en el siglo XX latinoamericano". En: *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. II. Buenos Aires: Editorial Katz, 2010. 9-29. Impreso.
- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009. Impreso.
- Andermann, Jens. "Tesis sobre la metamorfosis". *Boletín. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 16. *Centro de Estudios de Literatura Argentina*. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (2011). Visitado 7 de noviembre 2016. [http://www.celarg.org/int/arch\\_publi/andermann\\_animalidad.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publi/andermann_animalidad.pdf). Digital.
- Areco, Macarena. *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago: Ceibo Ediciones, 2015. Impreso.
- Astutti, Adriana. "Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo". *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 6. El imperio realista*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2002. Impreso.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.
- Baiza, Isabel. "Tras los monstruos de la biopolítica". *Dilemata* 12 (2013): 27-46. Impreso.



- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso.
- Bajtin, Mijail. “El cronotopo”. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Sulla, Enric (Ed.). Barcelona: Crítica, 2001. Impreso.
- Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997. Impreso.
- . *La conjuración sagrada*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2008. Impreso.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990. Impreso.
- Berman, Marshall. “Baudelaire: el modernismo en la calle”. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988. 127-173. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión”. *Biblioteca Digital Ciudad Seva*. Visitado 1 de septiembre de 2016. <http://ciudadseva.com/texto/la-casa-de-asterion/>. Digital.
- Brito, Eugenia. “Mito y monstruo”. *Revista teoría del Arte* 13, (2016): 63-81. Impreso.
- Busqued, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Butler, Judith. *Los cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- Castelnuovo, Elías. *Tinieblas*. Buenos Aires: Librería Histórica, 2003. Impreso.
- . *Larvas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013. Impreso.
- Cohen, Jeffrey Jerome. “Monster Culture (Seven Theses): Reading Culture”. *Monster Theory*. Minneapolis: UMP, 1996. 3-26. Impreso.
- Cortázar, Julio. *El final de juego*. Madrid: Anaya & Mario Mudnik, 1995. 157-168. Impreso.

Cortés-Rocca, Paola. “Política y desfiguración: Monstruosidad y cuerpo popular”. *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2012. 181-196. Impreso.

----- . “Niñas quietas. Monstruosidad, juego y mirada en Cortázar, Sanguinetti y Ocampo”. *Figuras y saberes de lo monstruoso*. Nora Domínguez et al (eds.). Facultad de Filosofía y Letras: Buenos Aires, 2016. Impreso.

Dabove, Juan Pablo; Natalia Brizuela. *Y todo el resto es literatura*. Buenos Aires: Interzona, 2008.

De Andrade, Mário. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Madrid: Colección Archivos, 1996. Impreso.

De Andrade, Mário. *Obras Escogidas*. Sel. Gilda de Mello e Souza. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1979. Impreso.

De Andrade, Oswald. “Manifiesto Antropófago”. *Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário*. Visitado 6 de octubre de 2016. <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Digital.

De Campos, Haroldo. “Prologo”. De Andrade, Oswald. *Obras Escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. Impreso.

Deleuze, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos, 1996. Impreso.

Deleuze, Gilles; Felix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2006. Impreso.

De Mello e Souza, Gilda (Sel. y Prol.). “El tupí y el laud”. De Andrade, Mário. *Obras Escogidas*. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1979.

Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014. Impreso.

Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Aguilar, 2006. Impreso.

Droguett, Carlos. *Patatas de perro*. Santiago: Pehuén editores, 2004. Impreso.

Drucaroff, Elsa. *Mijail Bajtin. La guerra de las culturas*. Buenos Aires: Almagesto, 1996. Impreso.

Drucaroff, Elsa. *Otro logos. Signos, discursos y política*. Tesis para optar al grado de Doctora en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2008. Impreso.

Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1967. Impreso.

Elizondo, Salvador. *Cámara Lucida*. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1983. Impreso.

Eltit, Diamela. *Del mito al monstruo: análisis comparativo de las figuras infantiles en las novelas chilenas Alsino, Patas de Perro, El obsceno pájaro de la noche*. FONDECYT 1030176, 2003. Impreso.

------. “Clases de cuerpo y cuerpos de clase”. *Aisthesis* 38 (2005): 9-20. Impreso.

------. “¿Qué eres?”. *Del mito al monstruo: análisis comparativo de las figuras infantiles en las novelas chilenas Alsino, Patas de Perro, El obsceno pájaro de la noche*. FONDECYT 1030176, 2003. Impreso.

------. ¿Soy un ser humano?. *Mal estar* 2 (2003): 80-89. Impreso.

Espósito, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. España: Herder, 2009. Impreso.

------. *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011. Impreso.

Estupiñán, Mary Luz; Raúl Rodríguez (Eds). “Un ensayista en los trópicos”. Santiago, Silvano. *Una literatura en los trópicos*. Santiago: Escaparate Ediciones, 2012. 13-34. Impreso.

Foucault, Michel. *La historia de la sexualidad*. Tomo I. México: siglo XXI, 1982. Impreso.

------. “Omnes et singulatim: hacia una crítica de la razón política”. En: *Los hombres infames*. La Plata: Editorial Altamira, 1996. Impreso.

- . “La filosofía analítica de la política”. *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales, volumen III*. Barcelona: Paidós, 1999. 111-128. Impreso.
- . *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- . *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets editores, 2005. Impreso.
- . “La gubernamentalidad”. *Ensayos sobre biopolítica*. Comp. Gabriel Giorgi; Fermín Rodríguez Buenos Aires: Paidós, 2007. 187-215. Impreso.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2008. Impreso.
- . *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Gamerro, Carlos. “Cortázar, inventor del peronismo”. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 79- 101. Impreso.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común*. Buenos Aires: FCE, 2015. Impreso.
- Garcés, Mario. *Tomando su sitio*. Santiago de Chile: Lom ediciones, 2002. Impreso.
- Giorgi, Gabriel; Fermín Rodríguez. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- . “Políticas del Monstruo”. *Revista Iberoamericana* 227 (2009): 323-329.
- . “La rebelión de los animales: zoopolíticas sudamericanas”. *Aletria* 3 Vol. 21 (2011): 165-177. Impreso.
- . “Ficción de la especie”. *Caja Muda*, 4 (2012). Visitado: 25 de septiembre de 2015: <https://www.facebook.com/revistacajamuda/> . Digital.
- . *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.

- Goic, Cedomil. "El narrador en su laberinto". *Donoso. La destrucción del mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975. 115-124. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. "El extraño caso de la estatua parlante: "Ariel" y la retórica magisterial del ensayo latinoamericano". *Biblioteca Miguel de Cervantes*. Visitado: 15 de diciembre de 2015. [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com). Digital.
- , "El mundo perdido redescubierto: *Facundo* de Sarmiento y *Os sertões* de Euclides da Cunha. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. 144-202. Impreso.
- Halperín Donghi, Tulio. "Cap. VI. La búsqueda un nuevo equilibrio (1930-1960)". *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. 361-511. Impreso.
- Hozven, Roberto. "Imbunche y majamama, dos archivos culturales chilenos". *Atenea* 506 (2012): 153-159.
- Illanes, María Angélica. "El cuerpo nuestro de cada día. El pueblo como experiencia emancipatoria". En: *Cuando hicimos la historia. La experiencia de la unidad popular*. Santiago: Lom, 2005. Impreso.
- Irigaray, Luce. *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés, 1984.
- Jara, Víctor. "Luchín". Por Víctor Jara. *La población*. DICAP, 1972. Casete.
- , <https://www.youtube.com/watch?v=xjqa-3oL9Bc>. "Víctor Jara en Perú – 17 julio 1973". YouTube. Web. 4 de noviembre 2016. Digital.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Veurvert, 2008. Impreso.
- Jeha, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Impreso.
- Kafka, Franz. "La colonia penitenciaria". *Biblioteca Digital Ciudad Seva*. Visitado 25 de noviembre de 2015.  
[http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/kafka/la\\_colonia\\_penitenciaria.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/kafka/la_colonia_penitenciaria.htm). Digital.

- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964. Impreso.
- Kearney, Richard. Evil, "Monstrosity and the Sublime". *Revista Portuguesa de Filosofia* 57 (2001): 483-502. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión, sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1988. Impreso.
- Lamborghini, Osvaldo. "El Fiord" "El niño proletario". *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988. Impreso.
- Larraquy, Roque. *Informe sobre ectoplasma animal*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.
- Link, Daniel. "Enfermedad y cultura: política del monstruo". *Literatura cultura y enfermedad*. Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich (comps.). Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Lispector, Clarice. *La araña*. Buenos Aires: El corregidor, 2010.
- Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2010.
- Lizama, Patricio. "Pedro Prado y el poema en prosa: Alta torre y Ala inmensa ebria de vuelo". *Anales de Literatura Chilena* 21 (2014): 95-112. Impreso.
- Lizama, Patricio. "Manifiestos y utopías, viajes y videncias: una lectura mística de Pedro Prado". *Revista Chilena de Literatura* 82 (2012): 159-177. Impreso.
- López-Labourdette, Adriana. Seminario (Bachelor): *El retorno del monstruo. Figuras y cuerpos monstruosos en la cultura latinoamericana*. Universidad de Berna.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. Impreso.

- Marx, Karl. "El proceso de producción de capital. Sección I: mercancía y dinero. Capítulo I. La mercancía". *El capital*. Universidad Complutense de Madrid. Visitado, 28 de noviembre:  
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/capital1/1.htm#fn11>.  
 Digital.
- Magalhães, Célia. *Os Monstros e a Questão Racial na Narrativa Brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- Montaldo, Graciela. "La ficción de las masas". *Y todo el resto es literatura*. Buenos Aires: Interzona, 2008. 255-277. Impreso.
- Montecino, Sonia. *Cocinas mestizas de Chile. La olla deleitosa*. Santiago: DIBAM, 2004. Impreso.
- Monteiro Lobato, José Bento. *El macaco que se hizo hombre*. Buenos Aires: Tor, 19--. Impreso.
- Montes, Cristián. "Patatas de perro de Carlos Droguett o la deconstrucción narrativa de la binariedad animal/ humano". *Anales de literatura* 21 (2014): 113-131. Impreso.
- Morales, Leonidas. *Figuras literarias, rupturas culturales*. Santiago: Pehuén, 1993. Impreso.
- Muraro, Luisa. *Maglia o Uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*. [Dos agujas o Crochette. Relato lingüístico-político sobre la enemistad entre metáfora y metonimia]. Elsa Drucaroff (trad.). Milán, Feltrinelli, 1981. 1-29. Impreso.
- Negri, Antonio. "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Gabriel Giorgi; Fermín Rodríguez (Comps.). Buenos Aires: Paidós: 2009. 93-139.
- Noll, Joao Gilberto. *Bandoleros*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Impreso.
- Nitschack, Horst. "Tropical subjectivity and the European tradition of Bildung: Macunaíma, a hero without a character, by Mário de Andrade". *Kulturconfusão -on german-brazilian interculturalities*. De Gruyter, 2015. Impreso.

- Núñez García, Amanda. "Gilles Deleuze. Pensar el porvenir". *Daimón. Revista Internacional de Filosofía* 3 (2010): 107-115. Impreso.
- Oubiña, David. "De la literatura entendida como *delirium tremens*". *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona, 2008. 71-93. Impreso.
- Prado, Pedro. *Alsino*. Santiago: Nascimento, 1974. Impreso.
- . *Pájaros errantes. Poemas y divagaciones*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1915. Impreso.
- Quiroga, Horacio. "Juan Darién". *Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004. Impreso.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Editorial Tajamar, 2004. Impreso.
- . "Regiones culturales y literarias". *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008. Impreso.
- Ramírez, Álvaro. "Desnutrición infantil. Cine Experimental Universidad de Chile, 1969". *Cineteca virtual de la Universidad de Chile*. Visitado el 4 de noviembre de 2016. <http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelícula.php?cod=21>. Digital.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago: Lom Ediciones, 2009. Impreso.
- . *Le fil perdu*. Paris: La Fabrique éditions, 2014. Impreso.
- . *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011. Impreso.
- Rodó, José Enrique. *Ariel. Motivos de proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. Impreso.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. "Capitalismo y exclusión. Elías Castelnuovo y la búsqueda de una lengua heterogénea". Elías Castelnuovo. *Larvas*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2013. Impreso.
- Rojo, Grínor. "Para una historiografía cultural de América Latina". *Los gajos del oficio*. Santiago: Lom, 2014. Impreso.



- Román, Nicolás. “Lo único que tengo en las tomas y en las poblas. El género y sus reescrituras poéticas a partir de Víctor Jara”. *Taller de Letras* 48 (2011): 112-120. Impreso.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- Rosa, Nicolás. “La mirada absorta”. *La lengua ausente*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997. 113-128. Impreso.
- Rosa, Joao Guimarães. “Meu Tio Jaguareté”. *Campo general y otros relatos*. México D.F.: FCE, 2001. Impreso.
- Rosano, Susana. “El arte como crueldad”. *Y todo el resto es literatura*. Buenos Aires: Interzona, 2008. 201-214. Impreso.
- Sábato, Ernesto. *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995. Impreso.
- Santa Cruz, Eduardo. “La emergencia del nacional-desarrollismo en Chile”. *Las escuelas de la identidad*. Santiago: LOM/Arcis, 2005. 11-33. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. “Marginales: la construcción de un escenario”. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. 179-205. Impreso.
- Sarrocchi, Augusto. *El simbolismo en la obra de José Donoso*. Santiago: Editorial La Noria, 1992. Impreso.
- . “El laberinto y la literatura”. *Signos* 43 (1998): 113-124. Impreso.
- Schoennenbeck, Sebastián. “La bruja y la ruptura de un orden en *El obsceno pájaro de la noche*”. *Anales de Literatura Chilena* 11 (2009): 161-175. Impreso.
- Seibel, Beatriz. *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993. Impreso.
- Shakespeare, William. *La tempestad*. Madrid: Espasa Calpe, 1964. Impreso.
- Shukin, Nicol. *Animal Capital. Rendering Life in Biopolitical Times*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. Impreso.

Sloterdijk, Peter. *Esferas III. Espumas. Esferología en plural*. Madrid: Siruela, 2006. Impreso.

----- . *Normas del parque humano*. Madrid: Siruela, 2006. Impreso

Soares Nogueira, Erich. “A voz indígena em “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa”. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas* 2 vol. 9 (2013). Visitado, 8 septiembre de 2016. [seer.ufrgs.br/NauLiteraria](http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria). Digital.

Solotorovsky Myrna. “Configuraciones espaciales en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”. *Bulletin Hispanique*, 82, n°1-2, (1980): 150-188. Impreso.

Subercaseux, Bernardo. “Historia de las ideas y la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el bicentenario”. Vol. III. Visitado: 13 de junio de 2014. <http://www.ideasyculturaenchile.cl/>. Digital.

----- . “Picaresca canina y portento de la palabra”. *Taller de letras* 54 (89-108), 2013. Impreso.

----- . “Perros y literatura: condición humana y condición animal”. *Atenea* 509, 2014: 33-62. Impreso.

Torrano Andrea. “Ontología de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico”. VI Encuentro interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas. Universidad Nacional de Córdoba, 2009.

Torrano, Andrea. “El monstruo en la política. Defender la sociedad del hombre lobo”. En: *Contemporánea*. 2 vol. 3 (2013): 429-445. Impreso.

Ugarte, Francisca. “Poderosos y malignos: El mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*”. *Revista Chilena de Literatura* 81 (2012): 145-159. Impreso.

Valdés, Adriana. “El “imbunche”. Estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*”. *Donoso. La destrucción del mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975. 128-160. Impreso.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Akal, 2010.

------. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2013. Impreso.

Yelin, Julieta. “Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal”. *E-misférica*. Revista del Hemispheric Institute of Performance Politics 10.1 (2013). Visitado el 4 de noviembre de 2016. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin>. Digital.

------. Yelin, Julieta. “Viajes a ninguna parte. Sobre la representación de la animalidad en *Meu teu Iauareté* ” de Joao Guimaraes Rosa y *Paixao segundo G.H.* de Clarice Lispector”. *Itinerarios* Vol. 8. (2008): 223-233. Impreso.

