



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires



Nicola Costantino, "Los sueños de Nicola" (2012)

# Perspectivas disciplinarias IV

Buenos Aires, 2014

Actas de las V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades

**IIIEGE** Instituto de Interdisciplinario de Estudios de Género



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras



**FILODIGITAL**  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

<b>Decana</b> Graciela Morgade	<b>Secretaria de Investigación</b> Cecilia Pérez de Micou	<b>Subsecretario de Publicaciones</b> Matías Cordo
<b>Vicedecano</b> Américo Cristófalo	<b>Secretario de Posgrado</b> Alberto Damiani	<b>Consejo Editor</b> Virginia Manzano, Flora Hilert; Carlos Topuzian,
<b>Secretario General</b> Jorge Gugliotta	<b>Subsecretaria de Bibliotecas</b> María Rosa Mostaccio	María Marta García Negroni   Fernando Rodríguez, Gustavo Daujotas; Hernán Inverso, Raúl Illescas   Matías Verdecchia, Jimena Pautasso; Grisel Azcuy, Silvia Gattafoni   Rosa Gómez, Rosa Graciela Palmas   Sergio Castelo, Ayelén Suárez
<b>Secretaria Académica</b> Sofía Thisted	<b>Subsecretario de Transferencia y Desarrollo</b> Alejandro Valitutti	
<b>Secretaria de Hacienda y Administración</b> Marcela Lamelza	<b>Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales</b> Silvana Campanini	
<b>Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil</b> Ivanna Petz		

---

Idfxaidg gh lhrvri-d | Ohudv +XED,  
Vxevhfuhndi-d gh Sxeifdflrghv  
Sxdq 7;30 Flxgdg Dx#lqr pd gh Exhqrv Dluhv 0 UhsAelfd Dujhqlqd  
Wht:- 776503939 lqtl 49:  
lqir!sxeifdflrghv C!hr!xeditd!  
z z z!hr!xeditd!

### Comité Organizador

Elisabeth Caballero de del Sastre  
Nora Domínguez  
Ana Laura Martin  
Jimena Palacios  
Valeria Pita  
Elsa Rodriguez Cidre  
Alicia Schniebs  
Marcela Suárez

### Asistentes

Ana Verónica Ferrari  
Ivana Otero  
Vanessa Soledad Cuccia

### Organización

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género  
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Puán 480, 4to piso, oficina 417  
1406 Ciudad de Buenos Aires  
Teléfonos: 4432-0606, internos 205 y 161

iege@filo.uba.ar  
jornadasmonstruos2010@gmail.com

Monstruos y monstruosidades : perspectivas disciplinarias IV /  
Graciela Aletta de Sylvas ... [et al.] ; coordinación general de Nora Domínguez. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: online  
ISBN 978-987-4019-26-4

1. Género. 2. Modalidades de Violencia de Género. I. Aletta de Sylvas, Graciela II. Domínguez, Nora, Coord.  
CDD 305.42

# Tabla de contenido

> La literatura monstruosa de Alberto Laiseca AICHINO, María Celeste	1
> El acople siniestro y la niña espectro ALARCÓN, Fernanda	8
> Androginia y metamorfosis en el Lai de Guigemar ALDAZABAL, Ana Inés	17
> La sociedad amenazante del siglo XVII. Las poseídas de Loudun ALETTA DE SYLVAS, Graciela	22
> Regular la moral, psiquiatrizar el sexo. La construcción de monstruos sexuales como forma de regulación de la sexualidad en la Argentina de principios del siglo XX ALLEVI, José Ignacio, GERMAIN, Marisa	28
> Derivas bioéticas de la cultura cyborg AMBROSINI, Cristina, POURRIEUX, Cecilia Pourrieux	36
> Lectura cinésica de un monstruo burgués, Maximiliano Rubín de Fortunata y Jacinta ARIAS, Nadia	41
> Las Amazonas ¿liminales o monstruosas? BARRANCO, María Isabel	46
> Fantasmagorías de lo pictórico en la fotografía argentina contemporánea BERTÚA, Paula	51
> Cuando el zombi es mujer. Género y sexualidad entre las “muertas vivientes” BLÁZQUEZ, Gustavo, JACOBO, Mónica, DÍAZ, María Cecilia	59
> Anubis y Upuaut, dioses caninos que se complementan en sus funciones funerarias BONTEMPO, Sofía M.	64
> Lo fantástico, lo monstruoso BRADFORD, Maia Lucía	70
> De poeta y de monstruo: Anormalidades políticas y proeza heroica en la creación aristofánica de una Quimera cómica [Ar. V. 1029-1037; Pax 751-760] BUIS, Emiliano J.	75
> El monstruo y la monstruosidad como metáfora política durante la década de 1820 en el Río de la Plata CANTERA, Carmen Susana	83

> Serpentis furiale malum: la construcción del demonio como una de las formas de la monstruosidad en el Cento Vergilianus CARRERA FERNANDEZ, Gisela Andrea	88
> La modernidad, una experiencia monstruosa: literatura y sensibilidad urbanas en Curitiba en las primeras décadas del siglo XX CLÓVIS, Gruner	94
> La Tifonomaquia y la reedición del horror COLOMBANI, María Cecilia	99
> Cuerpo y anormalidades: un análisis de El niño proletario D'OLIVO, Carla	104
> En el principio fue el Yeti... monstruosidad y conquista: "En la montaña" de Sara Gallardo DE LEONE, Lucía	108
> Sátiros: monstruosidad jocosa y atrevida DE SANTIS, Guillermo	112
> La monstruosidad de la petrificación: el quiasma mítico de Medea de Eurípides en Médée Kali de Laurent Gaudé DELBUENO, María Silvina	119
> La ambigüedad de lo monstruoso: katechon y derecho de resistencia DEVIA, Cecilia	125
> La literatura y lo siniestro: El doble como nueva figura moderna DEVINCENZI, Leticia Penélope	130
> La astucia del monstruo en El amor brujo de Roberto Arlt DIZ, Tania	135
> La duplicación del otro: ¿Quién es el otro en La Metamorfosis de Franz Kafka? FERNÁNDEZ BLANCO, Paula Valeria	141
> Mito y política en Marcial, De spectaculis, 32 [28/7] FERRIOL, Ezequiel	147
> "Para las aves del cielo y las bestias de la tierra". Cadáveres y milagros en los Hechos de los mártires de Palestina FRANCISCO, Héctor Ricardo	152
> Algunas consideraciones respecto a los monstruos, lo monstruoso y los demonios en la obra de Gregorio Magno [siglo VI-VII] GAROFALO, Hernán M.	159
> La Monstruosidad como el Otro Colonial GERAGHTY, Ailen	165

> Religiosidad católica entre tigres, pájaros y maleficios. Creencias y monstruosidad en La Rioja durante el siglo XIX GÓMEZ, Fernando	169
> Que otros sean lo normal: <i>Le viste la cara a Dios</i> , de Gabriela Cabezón Cámara, y la monstruosidad como otro nombre para lo social GRANÁ, Leonardo Emanuel	175
> Los Juicios por Hechicería en el Tucumán colonial. Del rumor a la teatralidad social: Mujeres sin voz GRUBER, Mónica Viviana Fanny	180
> Horror y deleite: monstruosidad y erotismo en el Romanticismo GUGLIOTTELLA, Gabriela Inés	186
> Monstruos que espantan la muerte propia: la representación de la monstruosidad como recurso apotropaico en la ékphrasis del Escudo de Pseudo-Hesíodo GUTIÉRREZ, Daniel	192
> La ciencia ficción y la monstruosidad. El monstruo en Frankenstein JORGE, María del Pilar	202
> Oscilaciones domésticas. Imágenes de repulsión y atracción en <i>Réimon</i> [2014] de Rodrigo Moreno KRATJE, Julia	208
> Violencia en el cine: ¿Estetización de la experiencia traumática? KRUK, María de los Milagros	213
> Ricardo III, de Shakespeare, y la representación de lo ominoso LASA, Cecilia, MENÁN, Carina	217
> Buenos Aires invadida por monstruos. La Nueva Figuración en los años sesenta LAURENZI, Adriana	223
> “...siendo ya venido al mundo el mayor monstruo y plaga que a él ha venido...” Miscelánea renacentista o las varias lecciones de lo monstruoso LÓPEZ, Hernán Facundo	229
> “El Anticristo es nacido”. La antinomia de Cristo y su uso en la reforma de costumbres de la prédica popular medieval LOSADA, Carolina M.	234
> Figuras de lo unheimlich. Animalidad, sufrimiento y soberanía MENDEZ, Agustín	240
> Ciencia ficción y nuevos modos de vida: una lectura de Los electrocutados de J. P. Zooney MERINO FONTAL, Mercedes	246
> Del otro lado, el “monstruo”. Aspectos del discurso dictatorial argentino [1976-1983] MIRANDA, Marisa	253

> Lejanías y cercanías: Identidad zombi en voces sobrevivientes MORO, Cecilia Soledad	258
> La monstruosidad como recurso para la definición de la identidad cristiana: herejes y judíos en el corpus de Cromacio de Aquileya [...392-406...] NOCE, Esteban	262
> ¡Con mucha Pomba Gira nena! Aproximación a la práctica contemporánea del culto africanista kimbanda como espacio de construcción de identidad trans en la ciudad de Buenos Aires y alrededores OJEDA, Pablo Maximiliano	267
> La pedagogía del monstruo: aprendizaje y humanización en Beber en Rojo de Alberto Laiseca OJEDA SERRAGO, Alan Emilio	279
> La hibridación como mecanismo de construcción monstruosa en un libro infantil: el Animalario Universal del Profesor Revillod ORSANIC, Lucía	283
> Los zombis de Deleuze y Lacan OUTEDA, Lucas	290
> La figura del monstruo en la ontología de la diferencia PACHILLA, Pablo	295
> Osvaldo Lamborghini también escribió poesía. Notas sobre la dislocación de los discursos sociales hegemónicos en “El divorcio” y “La locura consiste...” PÉREZ, Agustina	301
> Eisejuaz y Paqui, las dos cabezas de la monstruosidad literaria de Sara Gallardo PÉREZ GRAS, María Laura	306
> Unspoiled Monsters: representación de la aristocracia hacia el siglo XX PIÑA, Juliana Sofía	311
> ¿Cómo está muerto el zombi? Una mirada biopolítica del monstruo contemporáneo PLATZECK, José	314
> Abogadas peligrosas: el poder monstruoso de la palabra femenina en Valerio Máximo POZZI, Martín	321
> El hombre y la ciencia en la era del terror nuclear. Reflexiones en torno al monstruo de Godzilla [1954]. PRESTÍA, Martín José	326
> El idiota y el cretino en la antropología decimonónica PRÓSPERI, Germán	331
> Alicia y lo monstruoso PUENTE, Gabriela	335

> Cuéntame un cuento: infancia y/como monstruosidad en Osos de Diego Vecchio	340
PUNTE, María José	
> Juliette y la Dubois: pareja de la monstruosidad en Sade	345
RAPP, Ana, MARTÍ, Ma. Eugenia, BROCCA, Estefanía	
> Cuando lo monstruoso se ciñe al cuerpo: los dones nupciales en la Medea de Eurípides	350
RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa	
> Pometeo, Frankenstein, Mengele: el monstruo queer y el científico malvado nazi en <i>The Rocky Horror Picture Show</i>	357
RUBINO, Atilio	
> Esas inofensivas ciudades provinciales: sobre Los Demonios de Dostoievski	367
RUCAVADO ROJAS, Mario	
> Representaciones Monstruosas de lo Femenino: la Buenos Aires fantasmagórica de Mariana Enríquez	372
RUIZ, Micaela	
> “¡Usted, madre, no se meta en el devenir de un hijo”: Figuras de lo materno en Copi	376
SALMOIRAGHI, Paula	
> Hacia una nueva cartografía de lo sensible: mutaciones de las identidades y los cuerpos en la narrativa de Sergio Bizzio	387
SÁNCHEZ IDIART, María Cecilia	
> “Daimónion téras, Antígona v. 376”	392
SARAVIA DE GROSSI, María Inés	
> Muerte alegre con efectos post mortem: el mártir como ‘monstruo ejemplar’ en IV Macabeos	398
SAYAR, Roberto Jesús	
> Nécron, el monstruo en la cultura de masas. Similitudes y diferencias con el Frankenstein	404
SOUSA, Karine Freitas	
> Nombres, cuerpos y realidad: el viaje del Padre Maker en Tadeys de Osvaldo Lamborghini	409
SUBIROL, Patricio	
> Abyección y cuerpo monstruoso en Heli de Amat Escalante [México, 2013]	415
TACCETTA, Natalia	
> Monstros alados e marinhos: um paralelo entre Harpias e Sereias em Argonáuticas, de Apolônio de Rodes	419
COSTA, Tayná	
> Dos aspectos de lo monstruoso: el centauro y sus representaciones en el arte griego	425
TOMASINI, María Cecilia	
> La transformación formal de los personajes de la historieta Batman en el posmodernismo	441
TRIPODERO, José	

> La familia, uno de los monstruos de la modernidad TUOZZO, Celina	450
> Madres monstruosas. Una lectura de dos fábulas de Fedro USUCA, Noel	460
> La Condesa Sangrienta: cuerpo y secreto VANNEY, Julieta	466
> El monstruo doméstico: los regímenes de visibilidad y la docilización del monstruo en <i>La nana</i> [Sebastián Silva, 2009] VELIZ, Mariano	470
> Bestiarios Latinoamericanos: una primera aproximación VICTORY, Solange	474
> Otro ambiguo. Integración y segregación en la cristianización de los esclavos [siglos X y XI] WEINTRAUB, Valeria	480
> “Aquel odioso disfraz”. Identidad y oposición política durante el rosismo ZUBIAUR, Matías Benjamín	485



# La literatura monstruosa de Alberto Laiseca

AICHINO, María Celeste (Universidad Nacional de Córdoba, Conicet) / mcaichino@hotmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Alberto Laiseca – Política – Realismo – Crítica literaria

## ► Resumen

Este trabajo es un avance provisorio de un aspecto central de mi investigación de doctorado. Propongo partir de una concepción de lo monstruoso literario como aquello que contradice lo producido o lo hegemónico en un momento determinado. La obra de Alberto Laiseca es emblemática al respecto, pues parece romper con una tradición dominante en la literatura argentina y, a la vez, con lo políticamente correcto según la literatura que le es contemporánea. Se trataría entonces de un monstruo-genio, según lo define Jacques Derrida.

Respecto de la tradición crítica y literaria, podemos pensar que hay una manera privilegiada (aunque no única) de leer y producir la literatura en nuestro país. Nos referimos a la que busca entender la política implícita en las obras literarias, lo cual supone una retroalimentación entre la crítica literaria (fundamentalmente la académica) y las producciones brindadas por nuestros escritores. En Argentina, al menos desde *Contorno*, e incluso desde el proyecto de Ricardo Rojas, se busca en la literatura una verdad colectiva: la esencia de lo nacional, la lucha de clases, siempre algo que excede lo propiamente literario. En la actualidad, podemos leer una continuidad, sobre todo aunque no exclusivamente, en las reflexiones en torno al realismo. Desde este ángulo de lecturas, la obra de Alberto Laiseca se vuelve inclasificable, ya que escapa a las posibilidades de una lectura política. Drucaroff misma así lo entiende y lo ubica en la, para ella, deleznable postura apolítica del grupo *Babel*.

Respecto de la ruptura con lo “políticamente correcto” según nuestra literatura contemporánea, las preocupaciones políticas mayores son los desaparecidos, la crisis del neoliberalismo, los modos de repensar lo colectivo. Desde este imperativo político de abordar literariamente estas cuestiones, se vuelve difícil leer una literatura como la de Alberto Laiseca, que reivindica explícitamente el individualismo y en la cual las referencias a la historia y la actualidad argentinas son prácticamente nulas.

Estas reflexiones surgen de la lectura de dos cuerpos de textos inconciliables. Por un lado, tomaremos la crítica literaria reciente que se encarga de los denominados “nuevos realismos” y que no aborda de manera directa la obra de Laiseca (aunque en algunos casos se la menciona), donde lo realista estaría en la referencia histórico-política nacional. Por otra parte, la crítica que se ocupa de la producción del escritor en cuestión (que, por lo general, no es académica, sino que consiste en introducciones a sus distintas obras y en notas periodísticas) y que no hace referencia a lo político.

Este trabajo surge de ciertas inquietudes relacionadas con mi investigación de doctorado en curso. Al momento de establecer el estado de la cuestión respecto de la obra de Alberto Laiseca, el objeto principal de mi investigación, me encontré con que había muy pocas producciones críticas académicas que la abordaran. La categoría de “realismo delirante”, acuñada por el autor para definir su escritura, me permitía intuir que las numerosas reflexiones en torno de la cuestión del realismo en la actualidad o de “nuevos realismos” serían las más proclives a estudiar la obra de Laiseca, ya que se encargaban, por ejemplo, del “realismo atolondrado” de Washington Cucurto o del “realismo intranquilo” de Marcelo Cohen. Sin embargo, esto no fue así.

La “vuelta” metodológica que encontré para este problema investigativo fue la de construir una

arqueología del realismo, es decir, buscar series en la crítica actual que estudiaba el realismo<sup>1</sup>, con el objetivo de establecer discontinuidades entre ese interés y las características de la obra de Laiseca. Una de las hipótesis que me guiaba, y sobre la que me explayaré en este trabajo, fue que el repentino surgimiento de un interés por el realismo, y la abundante cantidad de textos que toman dicha cuestión, se relacionaba con un resurgimiento del interés político, vinculado a su vez con la “explosión” social del 20 y 21 de diciembre de 2001 y a ciertas características de los gobiernos kirchneristas que sucedieron a dicha crisis.

Al respecto, Maristella Svampa habla de un “cambio de época” (que debe pensarse en proyección latinoamericana) que consiste sobre todo en “la crisis del consenso neoliberal, la relegitimación de los discursos críticos, la circulación de prácticas contestatarias ligadas a la acción directa, y, en fin, la emergencia de gobiernos autodenominados “progresistas” y de centro izquierda” (Svampa: 2009, 12).

Esta relegitimación de los discursos críticos se corresponde en nuestro país con la “repolitización de la política” durante el kirchnerismo. Con esta expresión aparentemente tautológica me refiero a la recuperación de la dimensión agonística de la política por sobre la concepción de la política “reducida a la administración del bien común, a la elección de la mejor técnica” (Balsa: 2013, 19, 20), que según Javier Balsa habría predominado en los gobiernos posdictatoriales argentinos, sin por ello dejar de favorecer una concentración de capitales desmesurada y los negociados de una clase política sumamente corrupta. Esto desde lo discursivo, ya que desde lo económico político, según advierte Alejandro Horowicz, lo que se vivió en Argentina después del Proceso no fue otra cosa que una “democracia de la derrota”, de la derrota popular y obrera<sup>2</sup>. Según este historiador, el alfonsinismo y el menemismo no serían otra cosa que la continuación de políticas económicas que siguen favoreciendo a la clase burguesa que fue beneficiaria del Proceso militar y de la violenta instauración del neoliberalismo.

Por su parte, Eduardo Rinesi destaca como característica del kirchnerismo la recuperación de una idea de Estado fuerte, que se habría visto debilitado por las visiones neoliberales hegemónicas durante la década de los noventa. Se refiere a las ideas por entonces impuestas de “achicamiento del Estado”, de no intervención del Estado sobre la economía, de concesión de derechos únicamente cuando un sector pelea hasta el punto de hacer audibles e innegables sus demandas. El kirchnerismo implicaría, por el contrario, el retorno de un modelo explicativo abarcador que busca integrar en su seno, aunque no siempre lo consiga, aquellas luchas territorializadas que no permitían pensarse en relación con otras. De repente, y de manera gradual, luchas en torno a los derechos humanos vulnerados durante la última dictadura militar, reivindicaciones de género y demandas provenientes de ciertos sectores vulnerables encuentran cabida en un gobierno que toma decisiones tales como el enjuiciamiento a los responsables de las desapariciones y torturas durante el Proceso militar, la aprobación del matrimonio igualitario o la instauración de la Asignación Universal por Hijo (Rinesi: 2011).

Otro cambio que se habría operado en el campo de la política y del poder pero que empapa a la sociedad en su conjunto, es el hecho de que “hay una centralidad muy grande del conflicto” (Rinesi: 2011, 160). Esto mismo destaca Sebastián Barros en su trabajo sobre el discurso kirchnerista, cuando habla de una lógica de no-neutralidad, tanto por su asociación a una “ética de las convicciones, asociada a la militancia de los años 70” como por su distanciamiento de las propuestas políticas anteriores (tanto del menemismo como del alfonsinismo) que se presentaban como “árbitros imparciales entre los diferentes intereses y grupos”. Por el contrario, el discurso kirchnerista “se sitúa discursivamente en uno de los polos del conflicto”, definido como el de “aquellos que “no tenían voz” durante esos años” (Barros: 2013, 37).

1. Entre la gran cantidad de trabajos académicos (libros, reseñas, ponencias, investigaciones individuales y grupales) que abordan la cuestión del realismo se destacan el tomo II de la Historia crítica de la literatura argentina, dirigido por María Tereza Gramuglio (2002); los análisis de Sandra Contreras sobre la literatura de César Aira (2002, 2005a, 2005b, 2006, 2013); el profuso trabajo de Elsa Drucaroff sobre las nuevas narrativas (2013), las reflexiones de Graciela Speranza (2001, 2006); Analía Capdevila (2006, 2009), Sebastián Hernaiz (2006), Marina Kogan (2006), Florencia Garramuño (2008, 2009), las reflexiones acerca de la propia literatura que practican escritores tales como Washington Cucurto, Marcelo Cohen (2003) y el mismo Alberto Laiseca. Estos nombres son apenas una parte de los enunciados que conforman el corpus mayor que construí para la arqueología del realismo desde o junto a la cual analizo la obra de Alberto Laiseca.

2. Según Horowicz, los juicios a las juntas no fueron sino “el cuerpo de oficiales [prestando] su cuerpo para ocultar el cuerpo del delito” (Horowicz: 2012, 341). Es decir, la función de la justicia burguesa fue la de sacrificar a los militares, ya innecesarios, para desviar la atención de la cuestión de quiénes fueron los beneficiarios de la masacre política, social y económica.

A todo lo dicho y relacionado con ello, podríamos agregar que a estos dos momentos en la manera de entender la política (etapa neoliberal de los noventa más ligada a lo técnico-económico; segundo momento a partir del 2001/2003 en que se asume la condición agónica de la política) se corresponden también dos maneras sucesivas de concebir las ciencias sociales. Svampa reconoce, para el campo específico de la sociología, un período neoliberal en el que se habría producido una especialización y profesionalización que ella explica como producto de “una época marcada a fuego por la crisis del ideario de las izquierdas y el pasaje a un paradigma neoliberal” (Svampa: 2009, 23). Posteriormente, y el primer capítulo de su libro *Cambio de época* es apenas una muestra de ello, se produce un recuestionamiento acerca del rol que le corresponde cumplir a la sociología, se vuelve a hablar de “compromiso intelectual” y a concebir la práctica científica como situada y ya no como desconectada de lo político (Svampa: 2009).

Nos corremos ahora hacia el campo de la crítica literaria argentina para pensarla también como parte de este discurso social primero profesionalizado y, desde hace ya algunos años, repolitizado. Un libro fundamental para abordar esta cuestión es *Los prisioneros de la torre*, de Elsa Drucaroff. Debo a este trabajo y al curso dictado recientemente por esta profesora, en la Universidad Nacional de Cuyo, gran parte de las nociones que abordo y, en muchos casos, cuestiono. Sus proposiciones y las reflexiones que me generaron articularán gran parte de este trabajo.

En dicho estudio, la escritora e investigadora trabaja con numerosas obras de las nuevas generaciones de escritores argentinos y realiza una sistematización si bien no exhaustiva sí bastante amplia de estas manifestaciones. Acusa a la crítica académica de los noventa de haber dado la espalda a las nuevas producciones mediante el argumento de que sólo se trataba de literatura “apolítica”, mientras que paradójicamente celebraban a escritores mucho menos preocupados por la situación histórico-social de nuestro país. Según Drucaroff, cuando se habla de política en los noventa, se lo hace desde el plural “políticas”, para referirse a luchas locales, o sea, a luchas de las minorías<sup>3</sup>, por ejemplo, de género o de etnia, en detrimento de la lucha de clases.

Se analiza en el polémico ensayo de Drucaroff la existencia y fuerte presencia de una “generación de militancia”, donde destaca a David Viñas y Beatriz Sarlo, que se habría encargado de invisibilizar a las nuevas generaciones en nombre de un compromiso político que les estaría reservado y que, paradójicamente, le permitía a la segunda sostener lecturas apolitizadas, posestructuralistas y posmodernas; mientras que el primero se jactaba de no leer literatura nueva y al mismo tiempo acusaba a los escritores jóvenes de no hacerse cargo de la problemática de la dictadura. En este panorama, escritores también pertenecientes a esa generación de militancia, habrían escrito obras herméticas y autosuficientes, que se apoyaban en el giro lingüístico con cierta mala fe que les permitía producir obras “menemistas”. Mientras tanto, los jóvenes escribían ficciones donde se destaca cierto “tabú al enfrentamiento”, relatos en donde “no pasa nada”, lo cual es leído por Drucaroff como cierta inhibición frente a la generación militante, quien se autoproclama y es además reconocida como la portadora de los valores de lucha política, frente a nuevas generaciones que desconocen lo que ello implica, porque no se han jugado la vida y porque ya no pueden creer en un cambio revolucionario como lo hicieron sus padres.

Creo que una buena manera de complejizar la manera en que las nuevas generaciones se relacionan con aquella generación de militancia sin dicotomizar las posibilidades en los polos de veneración o parricidio, nos la puede brindar la idea de lo agonístico propuesta por Chantal Mouffé en su obra *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Según la pensadora, lo agonístico actualmente consiste no tanto en la anulación del otro, en una lucha que busque la muerte del opuesto (esto sería más bien “antagonismo”), sino una forma de lucha más acorde a los valores democráticos de pluralidad de posiciones. Más allá de que se trata de una trasposición del ámbito de lo político (movimientos, tendencias y partidos políticos) al literario, creo que puede enriquecer nuestra reflexión acerca de las maneras en que los jóvenes escritores pueden relacionarse con sus predecesores, agregando una “tercera vía” que probablemente (para ello deberíamos estudiar casos concretos) expliquen mejor algunas de estas obras recientes.

3. Utilizo el término “minorías” en el sentido deleuziano de minoría estructural, de lo molecular, es decir, minoritario en relación al grupo de poder (lo molar) que suele considerarse el grado cero de un par opositivo (Deleuze: 2000).

Por mi parte, creo que el hecho consignado por Drucaroff de que un crítico consagrado y hegemónico en el campo como lo fue David Viñas, en plena era del descompromiso político de los noventa, se permita excluir en nombre de un criterio de politicidad/apoliticidad nos habilita para plantear la existencia de un modo de pensamiento trashistórico en las lecturas de la literatura argentina. Nos referimos a la tendencia a leer en las producciones literarias la historia política de nuestro país. Podemos remontar esta tradición a la mismísima primera historia de nuestra literatura, la de Ricardo Rojas, en la que la periodización de la literatura nacional producida hasta ese momento (1916) se realiza sobre la base de períodos histórico-políticos y no a características o cambios estilísticos propios de esa literatura de la que se busca dar cuenta. Su proyecto, el primer intento de sistematizar la literatura de nuestro país, la dividía en cuatro grandes grupos: *los gauchescos* (corresponde al momento de la formación nativa); *los coloniales* (momento virreinal); *los proscriptos* (momento de organización democrática) y *los modernos* (correspondiente a la renovación cosmopolita). Me interesa más que nada rescatar el hecho de que la periodización responde a elementos extraliterarios<sup>4</sup>. Otro momento paradigmático de esta crítica que privilegia lo político podemos encontrarla en la revista *Contorno* o en los escritos de David Viñas, quien supo juzgar a las obras teniendo muchas veces como motivación la condena o la aprobación de sus autores por cuestiones tales como su procedencia o motivos también extraliterarios como el escribir desde Europa (argumento mediante el cual descalifica la obra de Cortázar).

Como ya anticipé, creo que actualmente se valora y selecciona las obras literarias en función de la capacidad que éstas demuestran de leer lo social o de las posibilidades de la crítica encuentra para leer en ellas lo social. Como propuse, un indicador de que la preocupación por lo histórico y por lo político está más que vigente actualmente, lo podemos encontrar en la proliferación de trabajos acerca del realismo que puede verificarse a partir de una obra de 2002 que consideramos fundacional al respecto. Nos referimos al tomo 6 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, proyecto dirigido por Noé Jitrik. La compilación y dirección de dicho tomo estuvo a cargo de María Teresa Gramuglio, quien en la introducción hace una afirmación que apuntala lo que venimos diciendo. “Aquí, como en todas partes, la seducción del referente propia de las poéticas miméticas las torna particularmente adecuadas para tramitar las necesidades de reconocimiento y autoconciencia que se agudizan en los momentos en que el *cambio social* hace de la sociedad un problema para sus integrantes” (Gramuglio: 2002, 8, el destacado es mío)<sup>5</sup>.

Ahora sí, compartiré ciertas hipótesis acerca de la literatura de Alberto Laiseca y su reconocimiento (y falta de él) en la crítica literaria actual, centrándome específicamente en las reflexiones que surgen en la Academia en torno al realismo. Si bien a fines de los ochenta y principios de los noventa fue reconocido por el grupo de *Babel* y por esos críticos que apreciaban el exotismo y la falta de referencialidad y de contenido político (siempre según la historización propuesta por Drucaroff), tanto los autores de ese grupo como la crítica que lo alababa han abandonado la exaltación del ejercicio experimental por sí mismo. Las obras posteriores de Martín Caparrós, Alan Pauls y Daniel Guebel muestran una tendencia al tratamiento de la historia argentina, fundamentalmente de la década del setenta, la militancia y la dictadura con su genocidio<sup>6</sup>.

En la literatura de Alberto Laiseca, cuya primera obra se publica en 1976, no se pueden encontrar referencias directas a la historia o la política argentina<sup>7</sup>. Es por ello que me interesaba pensar su literatura como monstruosa, en el sentido de que contradice lo esperable de una literatura argentina

4. Una historización de otras características nos la brinda Arnold Hauser, quien divide sus capítulos y nombra a los períodos en función de características de los movimientos artísticos, sin descuidar por ello las instancias histórico-políticas en las que se desarrollan y con las que se articulan (Hauser: 1969).

5. Considero a esta obra de Gramuglio como “detonador” o “catalizador” de numerosas reflexiones e intercambios que se producen en eventos y publicaciones académicas. Hice una enumeración incompleta pero suficiente para ilustrar este renovado interés por el realismo en la primera nota al pie de este trabajo.

6. Pienso en obras de Martín Caparrós tales como *La voluntad* (ensayo político escrito junto a Eduardo Anguita y publicado a fines de los noventa) o incluso en una anterior: *No velas a tus muertos* (1986); en la trilogía de los setenta de Alan Pauls (*Historia del llanto, Historia del pelo e Historia del dinero*; publicadas entre 2007 y 2013) o en *La vida por Perón* de Daniel Guebel (2004).

7. Como mucho, los personajes, independientemente del tiempo o el espacio en el que se encuentren, toman mates como buenos argentinos, lo que produce más una sensación de extrañamiento que un anclaje referencial que lo acerque a nuestra realidad de lectores argentinos.

posdictadura<sup>8</sup> y, sobre todo, posnoventa<sup>9</sup>. Esta dificultad para ubicar a la obra de Alberto Laiseca en la serie de la lectura política es la que nos habilita para pensarlo como “monstruoso” en los términos en que para Jacques Derrida funciona un genio. “La genialidad consiste precisamente en hacer llegar, en dar lugar, en dar a secas, en dar nacimiento a la obra como acontecimiento cortando, paradójicamente, con toda genealogía, toda génesis y todo género<sup>10</sup>” (Derrida citado en Gerbaudo: 2013).

Noé Jitrik, en una entrevista de 2003 citada por Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre*, califica a *Los Sorias* de “un texto de malestar que ante todo supone un malestar de la lectura” (citado en Drucaroff: 2013, 40). Se refiere a que la extensión desmesurada de la novela (más de mil páginas) desanimaba a los lectores (otros escritores contemporáneos desanimaban según ese crítico por otros motivos). Drucaroff cuestiona la insistencia de Jitrik de negar a los nuevos escritores y a un público al que interesa esta nueva literatura, pero no cuestiona la clasificación que Jitrik hace de Laiseca, lo que da a entender que para ella sí formaría parte de un tipo de escritor que escribe desde “la voluntad de ser leído por muy pocos, y [como si] eso fuera una prueba de talento y profundidad” (Drucaroff: 2013, 41).

Si esto fuera así, sería más que sorprendente el entusiasmo con el que autores jóvenes reivindican la obra de Alberto Laiseca, se aproximan a sus talleres y promocionan su obra a través de ediciones, reediciones, lecturas públicas y menciones en diferentes entrevistas y notas. Un elemento que los jóvenes toman de la generación anterior, de la generación Shanghai, de Aira y de Laiseca, es cierta desfachatez en la escritura. El humor, con variantes específicas de las nuevas generaciones, establece una línea de continuidad entre ambos momentos de la literatura argentina. Esta continuidad, con ciertas diferencias, es reconocida por Elsa Drucaroff.

Existe, sin embargo, otro aspecto que me permite pensar el rescate de la figura de Laiseca y su continuidad en los nuevos narradores. Me refiero a que no considero correcta la lectura realizada por Drucaroff según la cual la obra de Laiseca sería una manifestación de ese “tabú del enfrentamiento”. No se trata de tramas en las que “no pasa nada”, aunque los conflictos que puedan registrarse no se correspondan con los clásicos enfrentamientos sociales de los setenta. Si la narrativa de los nuevos narradores ya no puede apoyarse en certezas absolutas, si la decadencia de las convicciones izquierdistas y la diversificación de los frentes de lucha dan como resultado un sujeto fragmentado, conflictivo, que no sabe cómo relacionarse con ese mundo social difícilmente sistematizable, me atrevo a postular que en los personajes de Laiseca y en sus historias puede verse un anticipo de este sujeto incompleto, que descubre un mundo hostil al cual no puede modificar pero sí oponer ciertas resistencias mínimas que más que cambiar el mundo lo mantienen vivos.

Tomemos ciertos ejemplos que ilustren esto. *Los sorias* es una obra fundamental. El libro se inicia con un capítulo en el que Personaje Iseka se encuentra compartiendo la habitación de una pensión con otros dos personajes, los hermanos Soria, quienes atentan repetidamente contra los hábitos y particularidades de Iseka para imponerle otra forma de vida (por su propio bien según ellos). Este atentado contra la libertad individual y el derecho a la autodeterminación personal es algo que aparece criticado repetidamente en la obra de nuestro autor. Personaje Iseka abandona indignado la pensión para introducirse en un mundo reinventado por Laiseca donde estas dos fuerzas (una libre y vital, otra opresiva y masoquista) se enfrentan en diversos niveles, donde no está excluido lo político, que aparece bajo la forma de guerra mundial. Ahora bien, incluso el nivel político internacional no es el

8. No nos referimos a lo que esperaba esta crítica posestructuralista y despolitizada ni a la literatura producida para satisfacer a dicha crítica (y que Drucaroff ve especialmente corporizada en el grupo Shanghai), sino a las expectativas sociales que pueden suponerse acompañando a los juicios a las Juntas y al informe de la CONADEP. De hecho, existieron manifestaciones literarias que satisficieron dichas expectativas y son precisamente lo que Martín Caparrós y Jorge Dorio desprecian bajo la etiqueta de “literatura Roger Rabitt”, es decir, aquella que pretendía ejercer una influencia sobre lo “extratextual”. Podemos mencionar al cuento “Cambio de armas”, de Luisa Valenzuela (1982); *Pasos bajo el agua*, de Alicia Kozameh (1987); el cuento “Infierno grande”, de Guillermo Martínez (1989) o La astucia de la razón, de José Pablo Feinmann (1990).

9. Insistimos en que desde el cambio de siglo leemos una repolitización de la literatura y de la crítica literaria, en la cual se han sumido incluso esos escritores y académicos despolitizados que denunciara Elsa Drucaroff. En este cambio no podemos incluir a Laiseca, quien no permite una lectura en clave política ni en sus primeras obras ni en las más recientes (a no ser que deseemos forzar excesivamente sus obras para que encajen en esta exigencia).

10. No nos detendremos en este trabajo a analizar los procedimientos de ruptura genéricos operados por Alberto Laiseca porque excedería los objetivos de la discusión que estamos planteando. Nos limitamos, por el contrario, a trabajar las rupturas temáticas, dejando por sentado que también resulta difícil ubicar a Laiseca en tradiciones argentinas reconocibles: su estilo es personalísimo y su vinculación con sus contemporáneos ha sido inestable. No ocurre lo mismo con los escritores más jóvenes, muchos de ellos formados en los talleres dictados por Laiseca, quienes reivindican su obra y se reconocen deudores de ella.

plano superior, sino que se encuentra subordinado a una guerra cosmológica entre los principios del Ser y del Antiser. Hacia el final, cuando quedan pocas esperanzas de la victoria por parte del principio vital, leemos en *Los Sorias*: “Por eso debemos vencer. Vencer ahora y siempre, aun en la derrota, con nuestras fuerzas morales. Si inclinamos la cabeza frente al desastre, siempre será peor. (...) Si nos mantenemos inquebrantables, cualesquiera sean las circunstancias adversas, triunfaremos. No son simples palabras: es una realidad cósmica. La victoria está al alcance de la mano que se atreva a exigirla con gesto sagrado (Laiseca: 2004, 1177).

Otro razonamiento similar puede encontrarse en *El jardín de las máquinas parlantes*, de 1991, donde uno de los protagonistas, el Gordo Sotelo, se pasa todo el tiempo que abarca la novela tratando de “desengancharse” de una lucha mágica en la que se encuentra sumido. Con ayuda de su maestro, el Gordo va modificando su vida hasta decidirse por un vitalismo saludable frente a un masoquismo que parece amenazar a los seres humanos a cada momento de su vida. También sobre el final, cuando ya todo parece estabilizado y el personaje parece haber alcanzado la iniciación, la sabiduría, vuelve a sufrir una prueba de la que sale airoso pero que le genera cierta vacilación. Lo que se desprende de ese suceso es que ninguna victoria es definitiva, que el sujeto está permanentemente acechado por fuerzas malignas que lo amenazan no sólo desde el exterior sino desde su interior mismo.

Para recapitular, me gustaría retomar la idea de lo monstruoso literario como aquello que no responde a lo hegemónico contemporáneo, sea en la crítica o en las tendencias literarias mayoritarias en un momento determinado. Si en los noventa a cierta crítica le resulta complicado (cuando no imposible) leer lo político como conflicto de fuerzas sociales; actualmente, como postulé, dichas lecturas se han vuelto hegemónicas en las disciplinas humanas y en las ciencias sociales. La reemergencia de la preocupación por el realismo y por las maneras de representación o presentificación de lo real social son apenas una muestra de ello. La falta de referencias explícitas o incluso veladas a dicha realidad por parte de la literatura de Alberto Laiseca es lo que la volvería difícil de abordar por dicha crítica interesada por lo político o por lo realista en términos de referencias político-sociales. A diferencia del “realismo atolondrado” de Washington Cucurto que hace uso todo el tiempo de espacios, discursos o personajes típicos o referenciales de la sociedad argentina actual; o de Marcelo Cohen, cuya invención del Delta como espacio literario permite leer algunas cuestiones argentinas en clave; la literatura de Laiseca difícilmente permita una lectura ni siquiera alegórica o figurada de cuestiones privilegiadas por la crítica como lo es la literaturización de los años setenta, la dictadura y sus desaparecidos, la política neoliberal y sus nefastas consecuencias sociales y económicas. Sin embargo, postulé que no puede sin más hablarse de una literatura laisequeana que evite el conflicto o los enfrentamientos, más bien hay una proliferación fractal de distintas luchas que tienen como objeto y como sujeto a personajes en permanente redefinición, donde no hay certezas acabadas pero sí la voluntad de no dejarse ganar por un mal que amenaza tanto a los individuos como al mundo en su totalidad.

## » BIBLIOGRAFÍA

- » Arán, P. (2010) (dir y comp.). *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba, Centro de Estudios Avanzados.
- » Balsa, J. (2013) (comp.). *Discurso, política y acumulación en el kirchnerismo*. Buenos Aires, Edición del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y de la Universidad Nacional de Quilmes.
- » Barros, S. (2013). “Notas sobre los orígenes del discurso kirchnerista”, en Balsa, Javier (2013) (comp.).
- » Capdevila, A. (2006). “Art: por un realismo visionario. Sobre las figuraciones de la violencia política en Los siete locos –Los Lanzallamas”, en revista *El Interpretador*, n.º 27, junio.
- » Capdevila, A. (2009). “Realismo, memoria y testimonio” en *Crítica del testimonio. Ensayos sobre la relaciones entre memoria y relato*. Cecilia Vallina, (ed.). Rosario, Beatriz Viterbo - CCPE / AECID.
- » Cohen, M. (2003). *¡Realmente fantástico! Y otros ensayos*. Buenos Aires, Grupo editorial Norma.
- » Contreras, S. (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- » \_\_\_\_\_. (2005a). “En torno al realismo”, revista *Pensamiento de los confines*, n.º 17, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » \_\_\_\_\_. (2005b). “Vueltas sobre el realismo”, en Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (ed.). *César Aira, une révolution*, número especial de *Tigre*, Universidad de Grenoble.

- » \_\_\_\_\_ (2006). "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius* 12. 1-9.
- » \_\_\_\_\_ (2013) (comp.). *Cuadernos del seminario2: Realismos. Cuestiones críticas*. Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones, Rosario.
- » Deleuze, G. y guattari, F. (2000) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*. Valencia, Pre-Textos.
- » Gerbaudo, A. (2013). "Archivos, literatura y políticas de la exhumación" en *Palabras de archivo*, comp.: Graciela Goldchluk y Mónica G. Pené, Santa Fe, UNL y CRLA Archivos.
- » Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- » Garramuño, F. (2008). "Los restos de lo real", en *Z cultural, revista virtual do programa avançado de cultura contemporânea*, año IV, n. 3.
- » \_\_\_\_\_ (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico.
- » Giordano, A. (2006) (dir). *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- » Gramuglio, T. (2002) (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 6: El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé.
- » Hernaiz, S. (2006). "Sobre lo nuevo: a 5 años de 19 y 20 de diciembre", en Revista *El interpretador*, diciembre.
- » Horowicz, A. (2012). *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*. Buenos Aires, Edhasa.
- » Kogan, M. (2006). "Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil", en revista *El Interpretador*, nº 29, diciembre.
- » Laiseca, A. (1993) *El jardín de las máquinas parlantes*. Buenos Aires, Planeta.
- » \_\_\_\_\_ (2004). *Los Sorias*. Gárgola ediciones, Buenos Aires.
- » Mouffé, Ch. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Retamoso, R. (2013). *Realismo y metafísica en Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Leopoldo Marechal*. Rosario, Editorial Fundación Ross.
- » Rinesi, E. (2011). "Notas para una caracterización del kirchnerismo", Revista *Debates y combates*, nº 1, año 1, Buenos Aires, Universidad de San Martín.
- » Rojas, R. (1917). *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, tomo I, *Los gauchescos*, Buenos Aires, Coni.
- » \_\_\_\_\_ (1919) tomo II, *Los coloniales*, Buenos Aires, Coni.
- » \_\_\_\_\_ (1920) tomo III, *Los proscriptos*, Buenos Aires, Coni.
- » \_\_\_\_\_ (1922) tomo IV, *Los modernos*, Buenos Aires, Coni.
- » Svampa, M. (2008). *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Speranza, G. (2001). "Magias parciales del realismo" en Revista *milpalabras, letras y artes en revista*, verano 2001.
- » \_\_\_\_\_ (2006). "Por un realismo idiota", en revista *Otra parte*, n.º 8, otoño.

# El acople siniestro y la niña espectro

ALARCÓN, Fernanda / UBA-FFyL-IIEGE - ma.fernanda.alarcon@gmail.com

Mesa "Figuraciones de lo monstruoso en el cine latinoamericano contemporáneo. Los monstruos en las encrucijadas de las espacio-temporalidades, los cuerpos y las miradas."

» Palabras claves: Género fantástico – género sexual – figuración – cine

## ► Resumen

El sonido del thereminbox propaga sus efectos, tiñe de inquietud la escena. En medio de la multitud anónima del concierto, dos cuerpos se entrelazan. Un encuadre cerrado presenta el acople siniestro del doctor Jano detrás de la niña Amalia. Ante el perturbador suceso que dispara el conflicto de *La niña Santa* (Lucrecia Martel, 2004), Amalia sonrío, parece entender alguna otra cosa más allá de la íntima violencia que podemos ver. Se moldea una identidad intersticial, una figura de contrastes interrogativos. ¿Y si el juego de fuerzas se revierte? ¿Y si Amalia toma la forma de una aparición, de un espectro que acecha?

## ► Presentación

"El vistazo no revolotea sobre un campo: da en un punto, que tiene el privilegio de ser el punto central, o decisivo; la mirada es indefinidamente modulada, el vistazo va derecho: escoge, y la línea que traza con un movimiento opera, en un instante, la división de lo esencial; va por lo tanto más allá de lo que ve; las formas inmediatas de lo sensible no lo engañan; porque sabe atravesarlas; es por esencia destructor de mitos." (Foucault, 2008: 168)

Esta descripción de la destreza exhaustiva del ojo médico que despliega Michel Foucault en *El nacimiento de la clínica* me permite comenzar, situando dos coordenadas. Por un lado, la depuración y el entendimiento lúcido del *vistazo cirujano* admite una relación directa con la ajustada caracterización de David Oubiña sobre el cine Lucrecia Martel como un cine quirúrgico, lanza "una mirada sobre las superficies pero que las disecciona, las penetra y las examina para mostrarlas como un organismo que necesita arreglo." (2009:61) En segundo lugar, el vínculo entre *ver* y *saber*, la cuestión interpretativa puede postularse como centro de *La niña santa*.

¿Qué hay para leer *en/desde* un cuerpo? Esta pregunta se instala como un juego de superficies reflejantes. Siguiendo la línea del análisis foucaultiano podría pensarse que la inquietud hermenéutica asocia los dos discursos que organizan el universo del film; la medicina y la educación religiosa, dos tecnologías sociales que perpetúan y reproducen un legado de control y normalización cultural (mandatos de sumisión y despojo) sobre el cuerpo. De un lado, canciones, debates teológicos y fotocopias de encuentros de catequesis vuelven una y otra vez sobre la vocación mística y el rol en el plan divino: "Vuestra soy, para vos nació. ¿Qué mandáis señor de mí?"<sup>1</sup>. Del otro, audiometrías, mesas redondas y representaciones teatrales de un congreso médico indagan en otra variante de la exégesis: "¿Cómo interpretar correctamente lo que el paciente nos quiere decir?"

Este escrito reúne algunas reflexiones organizadas alrededor de tres escenas que se conectan

1. La ejecución vocal de la profesora de catequesis (Mía Maestro) *pauta* la importancia del *trayecto sonoro* para la película. Estos versos forman parte de un poema de Santa Teresa de Jesús que, bajo la forma de canción, *abren o enmarcan* la historia del film. La voz, de este modo, se podría considerar como la *primera señal de corporalidad* que aparece desde los títulos de crédito, mientras las letras cambian de lugar, moviéndose sobre círculos que semejan burbujas u órbitas.



por una extraña evidencia. La propuesta consiste en atender a la evolución del *entrelazo* secreto de dos cuerpos en medio de una multitud anónima. Me refiero al impactante encuentro del doctor Jano (Carlos Belloso) y Amalia (María Alché), la niña santa. Mediante la revisión de un conjunto de detalles discontinuos tales como la acción del encuadre sobre el rostro de la actriz y los desplazamientos entre la escucha y la mirada, planteo que la figura de la protagonista despliega un juego visual expresivo, una innovación retórica. Luego del acople siniestro con Jano, los modos de aludir y dar a ver su cuerpo trazan muy sutilmente el inicio de una transformación, un giro fantástico. Como si la imagen la recubriera de una segunda piel, Amalia deviene *niña espectro*, figura dinámica de acecho y metamorfosis. La emergencia de lo oculto a la vista despunta la dimensión cambiante y contradictoria de la monstruosidad, como una membrana renovadora y desafiante donde lo culturalmente legible puede invertirse y trastocarse.

## ► 1. Escuchar, auscultar

*“¿el sentido –sonoro– no será ante todo y en cada oportunidad una crisis de sí?”*

Jean-Luc Nancy

Una multitud agolpada frente un espectáculo callejero irradia una infinidad de gestos y circulaciones. Rápidamente se alternan dos frentes del mismo acontecimiento. Por un lado, una perspectiva de cara al espectáculo, vehículos y peatones atravesando el espacio en primer plano, un conjunto numeroso de espectadores de espaldas y el pequeño rostro del músico disimulado en el fondo (Figura 1). Por otro lado, la vista opuesta permite descubrir las muecas azoradas del público y el ingreso a escena de las jóvenes del colegio religioso. La combinación del escamoteo del encuadre con el sonido sugestivo del theremín transfigura la instantánea urbana en una reunión íntima frente a lo asombroso, un pasajero gabinete de curiosidades. La atención de los rostros envueltos en la oscuridad parece dirigirse hacia la mano fuera de foco del intérprete; al mismo tiempo que al otro lado de la calle, la claridad ayuda a recortar la figura interesada del Doctor Jano que se acerca (Figura 2 y 3). La escena se tiñe de inquietud. Los paseantes parecen hundirse en una vivencia embriagante, las miradas alternan señas de fascinación y atención. Como señala Jean-Luc Nancy, habitar la escucha “...expresa en el modo más ostensivo la condición sensible o sensitiva (aistética) como tal: la partición de un adentro/afuera, división y participación, desconexión y contagio.” (2007: 34)

Mientras la imagen parece ir en camino de develar el misterioso cuerpo responsable de la ejecución que une y separa a esa colectividad cautiva (Figura 4), un salto abrupto de montaje impone un *desvío* y organiza un silencioso dilema. La intervención de un plano detalle obliga al espectador a mantener la lucidez. A modo de un vistazo de rayos X, se instala una *desafiante frecuencia de visibilidad*, una ventaja cognitiva demasiado cercana y palpable que desata un movimiento perturbador, un punto de choque y conformación. La vista, por su contenido y tamaño, procura una superficie para el análisis pormenorizado, aísla la zona pélvica de dos cuerpos y captura el gesto de Jano que ingresa las manos en los bolsillos del pantalón y presiona su cuerpo contra el de Amalia (Figura 5).

El impacto anatómico del primer plano funciona como una mirada muda y sin gesto, que como el mismo Jano, se posa en silencio y se escabulle. Nos retiene en un límite incómodo, impone qué observar y a la vez se guarda de intervenir, denuncia el abuso pero nos somete a su duración. Retomando la reflexión de Foucault, la mirada clínica hace lugar, despeja el terreno del cuerpo porque lo que le permite capturar el sentido es el equilibrio precario entre poder ser, al mismo tiempo, *mirada que escucha y mirada que habla* (2008:160). Así, luego de la reorganización que impone el detalle, la muchedumbre en presencia del espectáculo cambia de signo y lo maravilloso-aterrador deviene máscara para el crimen. El concierto continúa. Se propaga un equívoco aplomo en el rostro de Amalia. Su semblante, a modo de un opaco *pasador de tiempo*, propone una suerte de expedición que se carga de huellas o impresiones cruzadas (Agacinsky, 2009: 55). Al comienzo, cautiva de la audición, parece enganchada en la hipnótica armonía de Bach como el resto del público. Cierra los ojos y parece

ausentarse para sentir. Cuando los párpados descubren sus pupilas tersas y los rasgos se endurecen, se amplifica la tensión. Desde los ojos desorbitados que se abren podemos leer el impacto visto segundos atrás en dimensiones enormes. Inmediatamente, la mirada desvía su trayecto hacia el costado intentando girar el cuerpo entero en dirección al responsable. Después del acople, la expresividad se modifica de nuevo. Una luz cálida, como la que anticipaba la llegada de Jano al otro lado de la calle, ilumina el rostro de Amalia. La secuencia culmina con una inquietante contradicción, ella vuelve a despejar sus expresiones, se abandona a la música y enseguida sonrío. El gesto dura pocos segundos pero encierra una fuerza turbadora. Al instante, cuando recibe la mirada de su amiga Jose (Julieta Zylberberg) en su guiño resplandece alguna otra cosa más allá de la íntima violencia que pudimos ver. (Figuras 6-8) En su expresividad facial, como señalan las formulaciones de Béla Baláz,

“... cada plieguecito del rostro se convierte en un rasgo de carácter decisivo, y cada contracción fugaz de un músculo tiene un pathos asombroso, que revela grandes acontecimientos anteriores. El primer plano de un rostro, utilizado con frecuencia como imagen de cierre de una gran escena, debe ser una síntesis lírica de todo el drama. Para que un rostro semejante, que de pronto aparece enorme y aislado, no quede fuera de lugar, debemos reconocer en sus rasgos las conexiones con el drama. Este debe reflejarse en aquel, como se reflejan en una pequeña laguna las grandes montañas que la rodean.” (2013:57)

En definitiva, en el encuentro espeluznante, escondido y visible entre el Doctor Jano y la niña Amalia, parece residir algo más que una simple perturbación de focalización narrativa. Se oculta el germen de una *figura intersticial*.

## ➤ 2. Mirar, revertir

*“Quien pretende ver fantasmas no conformes a los conceptos tradicionales, pasa fácilmente por un creador de fantasías o por un farsante.”*

*Louis Vax*

La segunda aparición del concierto del theremin en la película condensa en un breve trayecto, dos imágenes, algo de lo que dejaba entrever el final de la secuencia anterior. A partir del roce de Jano, Amalia parece conquistar una intensidad nueva, un ímpetu que parece sacudirla, modificarla. El encuentro con Jano funciona como una *experiencia de embriaguez sin pérdida de lucidez*, una salida de sí que le permite encontrar su misión. La oportuna perturbación despabila su oído. En la confianza de la escucha divina, emerge una soltura, una nueva circulación merodeadora. Como señala Wolfgang Bongers,

“El thereminvox del músico callejero, por otra parte, es un instrumento que no se toca y que exige movimientos en el aire que producen el sonido. En cambio, la joven Amalia cree en lo que ve, lo que oye y lo que siente, y se convierte en instrumento de Dios al ser tocada por parte del Dr. Jano en un acto de acoso sexual, acto interpretado por ella como llamado divino (tema recurrente de las clases de catequesis) que le provoca deseos ambiguos de acercarse y hasta perseguir al médico para salvarlo.”(2009: s/n)

La secuencia diagrama una transición, el arranque de un giro que se plasma, de nuevo, en dos planos enfrentados. Primero, Jano desciende de un auto frente al espacio del concierto (Figura 9) y enseguida la imagen consecuente destaca la mirada atenta de Amalia (Figura 10) que registra su aparición en aquel iniciático escenario. Si a primera vista esta dupla de imágenes parece inocua, es interesante destacar que bien lejos del lugar común de víctima aterrada y estática, la adolescente da vuelta la ecuación. En estas dos imágenes aparece el puntapié de un nuevo deslizamiento sensual, las

repercusiones del impulso inductor iniciado por el acople.

¿Qué quiero decir con esto? Con la mirada de la joven Amalia se prepara un nuevo orden, una modificación de dirección y desplazamiento. Tomando el comentario de Perlongher en “Antropología del éxtasis” se podría sintetizar: “Para mantener la lucidez en medio del torbellino, hace falta una forma. Sabemos que esa forma es poética. Intuimos que puede ser divina.”(2013: 190) Es decir, la tensión se revierte y Amalia deambula como fantasma, avanzando tras los pasos de Jano con una lectura comprensiva y productora de conocimiento próximo, vibrátil, sensible. Su recorrido despliega un mundo estético de revelación sensorial, plagado de combinaciones visuales (“Veo distinto, lo blanco mucho más blanco”), auditivas (las oraciones a la virgen en la pileta), táctiles (la caminata por el hotel con los brazos abiertos y desplegando los dedos sobre las paredes) y olfativas (el perfume de la crema de afeitar de Jano en el cuello del uniforme de colegio).

La mirada deseante y curiosa de Amalia se deslinda de lo tipificado por el proceso narrativo del cine de terror clásico que recurrentemente transforma la mirada fija femenina como simultánea o automática de su victimización. Por este motivo, remarco que la disposición separada de las figuras que se concentra en el instante cuando la mujer mira y destaca un estatus que se intercambia. El trance, la rareza del gesto de la niña sugiere una potencia visual, una apertura ahí donde, mirada convencional masculina mediante como propone Linda Williams, solo se vería una falta. En esta dirección, es interesante remarcar que el acople cambia de signo a la niña pero también al hombre, quien pasa de ser abusador a perseguido, lo cual destraba un cruce de entidades que el espectáculo cinematográfico construye para ser exhibidas y consumidas como objetos de deseo y pavor por sus apetitos amenazantes e imposibles: la mujer y el monstruo (1996:20).

Por esta razón, esta breve transición de imágenes permite *desbaratar el sentido y abrir los ojos* hacia una especial influencia imaginativa, una transformación conducida por deseos, tensiones, miedos que vuelven disfrazados como fantasías. La re-ubicación en presencia de lo inexplicable delimita un estado de suspensión que invita a involucrarse, marearse y mezclarse, *entrelazando los géneros*, lo femenino y lo fantástico, mediante un juego estratégico con las superficies sonoras, visuales y táctiles que se solapan en la superficie dialéctica de la imagen cinematográfica. La transformación visionaria (el cortocircuito místico, extraño despliegue del éxtasis) del personaje de Amalia que desde el encuentro con el doctor Jano se configura como *espectro*, constituye un signo difícil de nombrar pues agita la narración, porque su extra-lucidez insiste como síntoma: es *superviviente* y *portadora de memoria*. (Didi-Huberman, 2009: 276) Es una *figura dislocada o desquiciada* que responde a la lógica plástica de la metamorfosis, su movimiento empieza por regresar. Despeja la constitución de una salida, la inyección de una posibilidad, ahí donde ninguna salida parece posible.

### ➤ 3. Acechar, generar

“Espectro, es decir también phantasma, aparecido o imagen posible de imagen.”

Jacques Derrida

Según Derrida, la figura del espectro articula una corriente de imbricaciones, desplazamientos en donde lo que aparece pertenece a otro tiempo y por lo tanto es siempre una re-aparición que torna visible lo invisible y lo re-configura. Sobre el final de la película, la última escena del concierto callejero plasma un cambio de percepción que transforma lo que interpreta, dándole una vuelta más. Jano se siente vigilado, visitado por una respiración esquiva, Amalia lo sigue de cerca. Finalmente, ella decide acercarse. La intensidad de la impresión acústica funciona por última vez como conjunción desbordante que cruza la alucinación auditiva con el delirio místico (Figura 11). Si antes el accidente descarriló la escucha de su ruta sonora por una conexión corporal inopinada, esta vez el ambiente acolchonado de propagación y contagio sonoro pautó otra conversión. La joven se acomoda delante de Jano (Figura 12) e inmediatamente se impone la variante antónima del plano clínico inicial: una imagen que nuevamente propone un recuadro disector de los cuerpos en donde ambos conservan sus posiciones pero apuntando en la dirección opuesta. Amalia refuerza su gesto, toma la mano de

Jano (Figura 13) y lo enfrenta con su mirada (Figura 14) Finalmente, la acción del encuadre cinematográfico vuelve a operar como una *emulsión sensible* que despierta aspectos que quizá no habríamos percibido de la relación entre ver y saber. Se manifiesta, “una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen -capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica-, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente.” (Didi-Huberman, 1997: 113)

El *eco interrogativo* de la niña espectro abre el sentido, desata un movimiento de desborde que permite pensar (y desacomodar) las determinaciones disponibles ante la organización de los cuerpos. El recorte elegido permitió presentar algunos procedimientos formales que en el cine de Martel abren lugar a zonas de incertidumbre, límites ambiguos e incómodos de lo fantástico-monstruoso donde los valores habituales pueden trastornarse. En definitiva, se pone de manifiesto la probabilidad de un diálogo, como un *trenzado*, una modificación mutua, un acecho moviente que instala el género, un *devenir contradictorio* y no una oposición. Se desencadenan algunas preguntas, se incomodan algunas certezas:

¿Cómo sería interrumpir (interferir) en nuestros ojos el espectro, la distribución de parámetros, gradaciones y dimensiones que acomoda movimientos, espacios, colores y cuerpos en categorías de visibilidad cerradas y estereotipadas?

## » Bibliografía

- » Agacinsky, S. (2009 [2000]). *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia*. Buenos Aires, La Marca.
- » Balázs, B. (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- » Bongers, W. (2009). “Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso” En Revista La Fuga. En línea: <<http://www.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438>> (Consulta: Septiembre 2014)
- » Didi-Huberman, G. (1997 [1992]). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- » Didi-Huberman, G. (2009 [2002]). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.
- » Derrida, J. (2002 [1995]) *Espectros de Marx*. Madrid: Editora Nacional.
- » Derrida, J., Stiegler, B. (1998 [1996]). *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires, EUDEBA.
- » Foucault, M. (2008 [1963]). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- » Nancy, J.-L. (2007 [2002]). *A la escucha*. Buenos Aires, Amorrortu,.
- » Oubiña, D. (2009). *Estudio crítico sobre La ciénaga*. Buenos Aires: Picnic.
- » Perlongher, N. (2013). *Prosa Plebeya*. Buenos Aires, Excursiones.
- » Vax, L. (1965 [1960]). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.
- » Williams, L. (1996 [1984]). “When the Woman Looks”. En Grant, B.K. (ed.) *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin, University of Texas Press.

## » Filmografía

- » Martel, L. (2004) *La niña santa* [DVD] San Luis: A.V.H.

► Figuras



1.



2.



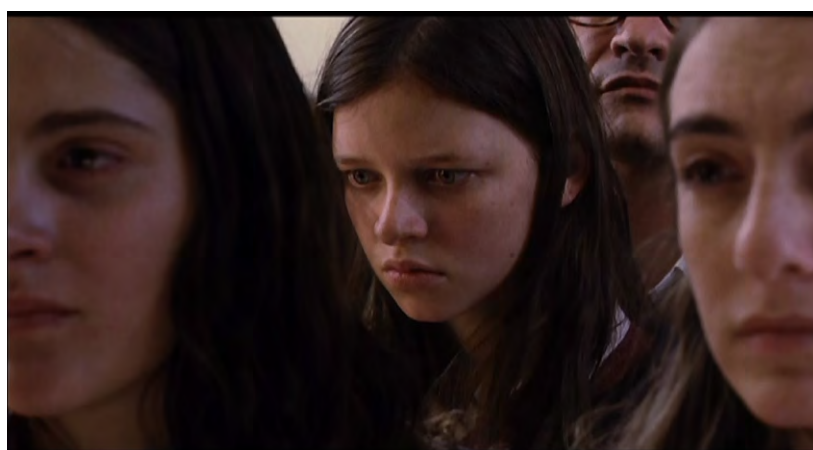
3.



4.



5.



6.



7.



8



9.



10.



11.



12.



13.



14.



# Androginia y metamorfosis en el *Lai* de Guigemar

ALDAZABAL, Ana Inés / Universidad de Buenos Aires - ana\_aldaz@yahoo.com.ar

---

Eje: Literatura medieval Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: literatura medieval - lais - caza del ciervo blanco – androginia

## ► Resumen

Los *lais* bretones del siglo XII suelen introducir el motivo de la caza del ciervo blanco como punto de partida de las aventuras del joven caballero. El animal, que aparece como marca de la irrupción de lo sobrenatural en la historia, guía al héroe hacia una aventura iniciática que se desarrolla en el Otro Mundo y que, por lo general, determina tanto su realización amorosa como su ingreso en el mundo de la caballería. Si bien en el *Lai de Guigemar* de Marie de France el episodio se ajusta a su función tradicional, la caracterización del ciervo como una hembra dotada de una cornamenta masculina y acompañada por su cría resulta sumamente llamativa. En este trabajo trataremos de demostrar que la figura del ciervo andrógino y los detalles de su encuentro con Guigemar reflejan el carácter inmaduro del héroe así como el proceso de cambio interno que este debe atravesar.

Es factible señalar el episodio de la caza del ciervo en el *Lai de Guigemar* como uno de los encuentros especulares que están presentes en todos los *Lais* de Marie de France y actúan como elemento cohesivo de la colección. La ambigüedad sexual que caracteriza al personaje de Guigemar así como a la cierva y el vínculo de simetría que se establece entre cazador y presa al resultar heridos por la misma flecha, entre otros factores, permiten afirmar que la criatura de insólitos rasgos se constituye en el *Lai de Guigemar* como un doble del héroe. En la caracterización de la cierva andrógina se pone de manifiesto la inmadurez sexual y amorosa del héroe que le impide insertarse plenamente en el orden social.

La comparación con el tratamiento que se confiere a los animales en el resto de la obra de Marie de France nos permitirá reforzar esta hipótesis al advertir que también en los otros *lais* se incluyen figuras de animales que comparten sus propiedades simbólicas con los protagonistas. Asimismo, un breve análisis del anónimo *Lai de Tyolet* nos permitirá sugerir que la representación del ciervo blanco como doble del héroe no es exclusiva de *Guigemar*.

## ► Presentación

Como es habitual en la narrativa francesa medieval, el *Lai de Guigemar*, de Marie de France, introduce el motivo bretón de la caza del ciervo blanco como punto de partida de las aventuras del héroe. Si bien las características generales que presenta el episodio de la caza del ciervo en esta obra se corresponden con la estructura arquetípica del motivo, no puede pasarse por alto el hecho de que la representación de la criatura maravillosa en *Guigemar* se aparta por completo de la convención en ciertos puntos. La caracterización del animal como una hembra dotada de una cornamenta masculina y acompañada por su cría resulta sumamente llamativa. Desde luego, la inclusión de estos detalles insólitos en un *lai* (es decir, en una obra cuya forma literaria se caracteriza por la brevedad y la condensación del sentido en unos pocos elementos [Paredes – Gracia 1998: 10]) no puede ser casual.

Las funciones del ciervo blanco en la obra de Marie de France son aquellas que habitualmente se le adjudican en los *lais* del siglo XII. En estas obras, el animal suele aparecer como marca de la irrupción

de lo sobrenatural en la historia. Es él quien guía al joven héroe a través del espacio fronterizo que constituye el bosque (Cfr.: Le Goff 1985: 25-39), hacia una aventura iniciática que se desarrolla en el Otro Mundo y que suele concluir con la obtención del amor de una mujer (Harf-Lancner 1984: 221). Por lo general, dicha aventura determina tanto la realización amorosa del protagonista como su ingreso en el mundo de la caballería. Para Guigemar, joven caballero que, a pesar de sus muchas virtudes, no muestra interés en el amor, el encuentro con el animal andrógino marca el fin de la dilatada postergación de sus deberes sociales. La relación amorosa heterosexual constituye una exigencia para el caballero que desee insertarse plenamente en el orden social. Dicha exigencia se vuelve aún más significativa para el único hijo varón de una familia noble (como es el caso de Guigemar, hijo del señor de León [1994: 30]), pues determina la continuación del linaje. Por eso, la maldición de la cierva, que impone al héroe del *lai* la búsqueda de una dama que lo haga sufrir por amor, revela la apremiante necesidad del caballero de consumir su maduración como hombre y asumir su rol en la sociedad.

Los violentos términos en que se produce la interacción entre el animal y el héroe reflejan la escasa predisposición de este último a encontrar el amor. El encuentro tiene lugar en las profundidades del bosque, cuando, durante una cacería, Guigemar se aparta de sus compañeros. Al quedarse solo, ve junto a un arbusto a una cierva con su cervatillo. La cierva es completamente blanca y lleva una cornamenta de macho en la cabeza. El caballero dispara su arco contra ella, pero después de alcanzar al animal la flecha rebota y hiere al propio Guigemar en el muslo. Antes de morir, la cierva lo maldice asegurándole que su herida solo sanará cuando sufra por el amor de una mujer que también ha de sufrir por él. De este modo, el caballero se ve obligado a adecuarse a la convención aun en contra de su propia voluntad, pues “bien sabe y lo ha dicho muchas veces, que nunca había visto a ninguna mujer a la que dirigir su amor y que le pudiera sanar el daño” (1994: 34).

El episodio de la cierva desata una serie de eventos que llevan al caballero a cruzar la frontera tras la cual se despliega el territorio de lo maravilloso y a hallar en esa tierra extraña a una dama capaz de enamorarlo. Tras haber recibido la maldición, Guigemar vaga desesperado por el bosque hasta que llega a un río donde lo aguarda una suntuosa nave sin tripulación. Si bien el reino al que ésta lo conduce no presenta elementos abiertamente sobrenaturales, la presencia de un curso de agua, el lujo de la embarcación y el hecho de que esta pueda navegar sin marineros actúan como indicios de que el héroe se halla ante el límite que separa el mundo conocido del ámbito de la aventura maravillosa (Holzbacher 1993: 43; Alvar 1994: 35, nota 21). Asimismo, el viaje de Guigemar puede ser interpretado como una muerte simbólica del héroe. Cuando éste sube a bordo, encuentra en medio de la misteriosa embarcación una cama ricamente taraceada en oro, marfil y madera de ciprés a cuyos lados se yerguen dos cirios encendidos. El caballero se acuesta a dormir y no despierta hasta llegar a la otra orilla, donde la dama que lo recibe, al verlo, lo cree muerto. El simbolismo mortuorio asociado al lecho y a la nave, la cual constituye el componente principal de cierto tipo de rito fúnebre que suele aparecer en la materia de Bretaña (Alvar 1994: 35, nota 21), nos permite afirmar, con Carlos Alvar (*Ibíd.*), que el héroe “asiste a su propio funeral”.

La nave sin marineros conduce a Guigemar hasta una torre junto al mar donde un anciano celoso mantiene encerrada a su bella esposa. La dama descubre al caballero y, luego de comprobar que éste vive, lo esconde en sus aposentos. Pronto, ambos se enamoran. En presencia de la dama, Guigemar deja de sentir el dolor que hasta ese momento le producía la herida causada por la flecha pero, en cambio, siente que “la dama le ha herido de tal modo que se ha olvidado de su tierra” (1994: 40). El vínculo evidente que se establece entre la herida física y la herida de amor remite a “la metáfora ovidiana de la flecha que se clava en el corazón” (Holzbacher 1993: 33). En la literatura artúrica, señala Alvar (1994: 33, nota 15), la herida en el muslo suele interpretarse como una herida sexual o amorosa. A su vez, Ana María Holzbacher (1993: 33) afirma que, en *Guigemar*, “la flecha lanzada por el protagonista, y que después de herir a la cierva le hiere a él, es una prefiguración del enamoramiento súbito y recíproco que se producirá más tarde, cuando vea por primera vez a la que se convertirá en su amiga”.

En el último tercio del *lai*, los amantes son descubiertos y deben separarse. El caballero vuelve a su patria. La dama, por su parte, logra escapar a bordo de la nave y llega a un castillo cuyo señor, Meriaduc, queda prendado de su belleza. Más adelante, Guigemar es invitado al castillo. Allí reconoce a su enamorada gracias a las prendas que ambos habían intercambiado antes de separarse. El héroe ofrece a Meriaduc una recompensa por la dama pero, ante la negativa de este, asedia el castillo y la rescata.

## ► *El ciervo como doble del héroe*

El episodio del ciervo andrógino en el *Lai de Guigemar* ha sido objeto de un intenso debate. El trabajo de Rupert Pickens (1974) afirma que la hembra dotada de cornamenta masculina representa la obtención de la plenitud sexual en la perfecta unión de lo masculino y lo femenino. Para Donald Maddox (2000: 29-30), en cambio, el animal encarna la fusión de las figuras paterna y materna, que se suman a la cría para proveer una representación de la tríada familiar completa. Así, la figura de la cierva con su cría ejemplifica el objetivo principal de la aventura, que es la perpetuación del orden establecido a través de la unión heterosexual cuyo resultado ha de ser el nacimiento de un heredero.

Maddox (2000: 24-25) plantea como hipótesis de su trabajo que todos los *lais* de Marie de France incluyen, como elemento cohesivo de la colección, encuentros especulares que funcionan como momentos de transición vitales para la resolución de cada aventura. En relación al episodio de la cierva este autor registra el paralelismo, que también nota Holzbacher (*Op. Cit.*), entre la doble herida que afecta al héroe y al animal y la que afecta a Guigemar y a su dama (2000: 29). Sin embargo, no alcanza a percibir la reciprocidad que existe entre las figuras contrapuestas del caballero y la cierva.

El animal andrógino funciona como un doble del héroe en el cual se reflejan sus falencias amorosas y sexuales así como también el proceso de cambio interno que éste debe atravesar. La cierva no solo guía a Guigemar hacia la aventura sino que al hacerlo revela su necesidad de maduración personal. La caracterización de la bestia maravillosa anuncia la metamorfosis que el héroe debe sufrir para lograr insertarse plenamente en el orden social. Luego, es la misma cierva quien le impone el cambio mediante la maldición y quien lo orienta en su camino para lograrlo (pues la preocupación por la herida lleva a Guigemar a vagar por el bosque hasta llegar a la nave).

El vínculo de simetría entre los dos personajes se establece a partir de la imagen de la flecha que hiere simultáneamente a la víctima y al cazador. La correspondencia se potencia por el hecho de que ambos son caracterizados en el texto a partir de su ambigüedad sexual: la cierva, como sabemos, es un animal andrógino y Guigemar es un personaje de sexualidad no definida, cuya falta de deseo por el sexo femenino es considerada un “fallo” que en él “había cometido Naturaleza” (1994: 31).

Sabemos también que el daño que Guigemar inflige a la cierva refleja su posterior sufrimiento amoroso: la herida que el animal recibe en la cabeza le causa la muerte, mientras que la herida en el muslo señala para Guigemar el fin de su inmadurez sexual y amorosa. La conclusión de esta primera etapa en la vida del héroe constituye también un tipo de muerte: en el episodio fúnebre de la nave el protagonista se despide de su ambigüedad sexual. El que llega a destino es un Guigemar preparado para encontrar el amor y que no tarda en ceder a este sentimiento. En cierto sentido, la flecha hiere mortalmente tanto a la bestia como al caballero. La transformación interna que da lugar a una nueva etapa en la vida del héroe tras el fin de la anterior se refleja también en la cría de sexo masculino de la cierva, que tras la muerte de esta continúa su línea de sangre. No obstante, así como el animal que sobrevive no es un ciervo macho adulto sino una cría que aún debe desarrollarse, la transición de Guigemar hacia una masculinidad plena tampoco es inmediata. A pesar de que el encuentro con la dama de la torre permite al héroe superar su inmadurez sexual, el idilio amoroso que vive durante un tiempo junto a ella le hace olvidar sus deberes como caballero. Para triunfar en el orden social, Guigemar debe ser capaz de alcanzar un perfecto equilibrio entre el amor y las armas (Porter 2005: 47). Si bien en dos etapas sucesivas de su vida el héroe muestra una inclinación exclusiva hacia uno o hacia las otras, sobre el final del *lai* se ve obligado a luchar por su dama contra el señor que pretende tomarla por esposa. De esta manera, Guigemar logra conjugar sus roles de caballero y amante y el proceso de maduración personal finalmente se completa.

## ► *Simetrías animal-héroe en otros lais*

No sólo en *Guigemar* es posible hallar un vínculo de simetría entre el animal y el héroe. Glyn Sheridan Burgess (1987: 92) enumera varios casos en que los animales de los *Lais* de Marie de France transmiten sus propiedades simbólicas a los protagonistas. Por ejemplo, el caballo de Lanval que, en el *lai* homónimo, se estremece y revuelca en la hierba justo antes de la aventura, simboliza para esta

autora el distanciamiento entre el héroe y la corte artúrica y su buena disposición para la experiencia que lo aguarda. En *Yonac*, el caballero que se convierte en azor manifiesta su virilidad y cortesía también en su forma animal, pues las aves de presa son símbolo de hombría y las correas que lleva sujetas indican que no se trata de un ave salvaje sino de una domesticada (Alvar 1994: 108-109, nota 10). El cargado simbolismo del ruiseñor de *Laüstic* permite identificarlo tanto con la dama como con la relación entre los amantes.

Por otra parte, podríamos afirmar que la representación del ciervo blanco como doble del héroe no es exclusiva de la obra de Marie de France. El anónimo *Lai de Tyolet* también dota a la figura del ciervo de ciertas particularidades que permiten su identificación con el personaje protagónico. En dicho *lai*, un joven cazador de los bosques sale un día a buscar su alimento pero no halla más presa que un gran ciervo al cual persigue sin éxito. Tras cruzar un curso de agua, el animal se convierte en un caballero. Tyolet, quien nunca antes vio nada parecido, se sorprende y le hace una serie de preguntas sobre su armadura. El joven también pregunta “qué clase de bestia” (v. 137) es un caballero. Su interlocutor le responde que es “una bestia muy temida” que “captura y mata a las otras” (vv. 141-142). Tyolet, entonces, manifiesta su deseo de convertirse en una bestia semejante. El ciervo devenido hombre le aconseja que se dirija a la corte del Rey Arturo. El muchacho acata el consejo y se presenta ante el Rey como un *chevalier-beste* (es decir, una “bestia-caballero” [v. 295]). Poco tiempo después, llega a la corte la princesa de Logres, quien solicita los servicios de un caballero que esté dispuesto a conseguir para ella la pata de un ciervo blanco al que custodian siete leones. Luego de que otros hayan fracasado en el intento, Tyolet se embarca en la aventura y logra salir victorioso. Finalmente, el joven se casa con la doncella, se marcha con ella a Logres y se convierte en rey.

El motivo de la caza del ciervo aparece por partida doble en este *lai*. En el primer encuentro no llama tanto la atención la transformación del animal en hombre, que no constituye un caso exclusivo de esta obra, como la respuesta que el ciervo ofrece cuando se le pregunta qué es un caballero. La definición de “bestia muy temida” que “captura y mata a las otras” (*Op. Cit.*) podría aplicarse perfectamente al propio Tyolet, joven cazador de los bosques que pocas veces ha tenido ocasión de interactuar con otros seres humanos (a excepción de su madre). Así, podría pensarse que la conversión del joven “hombre-bestia” en caballero y, posteriormente, en esposo y rey funciona como un proceso de humanización análogo al que se produce en la metamorfosis del ciervo.

Esto permite explicar el hecho de que el encuentro con el ciervo no conduzca al héroe al mundo de lo sobrenatural sino que, por el contrario, lo guíe hacia la sociedad de los hombres (Harf-Lancner 1984: 224). Dada su condición de cazador solitario de los bosques, Tyolet es ya una figura ambigua que se ubica en el límite del mundo de la actividad humana (Le Goff 1985: 36). Por esta razón, el encuentro desencadena en su caso un movimiento inverso al que es habitual en los *lais*. En su deseo de volverse plenamente humano, Tyolet abandona el territorio marginal y cuasi salvaje de la floresta para insertarse en el espacio civilizado de la corte.

Los términos en que se produce el encuentro con el ciervo reflejan la predisposición del héroe para el cambio. El diálogo entre Tyolet y el animal, que se realiza “con gran cortesía y amabilidad” (v. 122), resulta en un deseo voluntario de transformación en la vida de este personaje. Por el contrario, en el caso de Guigemar el encuentro con la cierva se produce en forma violenta y obliga al héroe a buscar un cambio que éste no desea.

Por último, la segunda aparición de la figura del ciervo blanco sobre el final del *Lai de Tyolet* lleva la cuestión de la metamorfosis un paso más adelante. Puesto que existen ciertas variantes en el motivo en que el ciervo “resulta ser, en realidad, un caballero encantado que recupera su forma primitiva gracias a la saeta del cazador” (Amor 2011: 31), podríamos pensar que la metamorfosis del ciervo herido se proyecta en el personaje de Tyolet. Este, como Guigemar, debe atravesar una muerte simbólica antes de lograr establecerse por completo entre los de su especie como rey y como esposo.

## › *Conclusión*

La cualidad andrógina del ciervo blanco del *Lai de Guigemar* responde a múltiples motivaciones. Algunas de ellas han sido analizadas en los trabajos de Maddox y Pickens. Sin embargo, varias

razones nos llevan a creer que debería agregarse a éstas la representación del animal en términos de una imagen especular del protagonista, la cual explicita una necesidad de transformación interior. En consonancia con la lectura alegórica medieval que entiende la noción de metamorfosis como una “mutación por identificación que se realiza a través del carácter común del hombre y el animal” (Amor 2011: 40), en *Guigemar* la identificación con el animal funciona como punto de partida para la metamorfosis del hombre, puesto que pone en evidencia las carencias del héroe de modo de guiarlo a la superación personal. En conclusión, creemos que es posible afirmar que la caracterización del ciervo blanco como doble del héroe se presenta en *Guigemar* como uno más de los atributos que hacen a la figura del animal como guía.

## » Bibliografía

- » Alvar, C. (1994). Introducción y notas a Marie de France, *Lais*. Madrid, Alianza.
- » Anónimo (2005). “Tyolet”. En Burgess, G. y Brook, L. (eds.), *Doon and Tyolet. Two old French narrative lays*, pp. 75-109. Liverpool, University of Liverpool. En línea: <http://www.liv.ac.uk/soclas/los/narrativelaysdoontyolet.pdf>.
- » Amor, L. (2011). “Escritura y metamorfosis en *Erec et Enide*: la creación de un artificio poético”. En *Revista de Literatura Medieval*, nº 23, 29-42.
- » Burgess, G. (1987). *The Lais of Marie de France: Text and Context*. Atenas: University of Georgia Press.
- » Harf-Lancner, L. (1984). “La chasse au cerf blanc”. En *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, pp. 221-241. Paris, Champion.
- » Holzbacher, A. M. (1993). Introducción a María de Francia, *Los lais*, pp. 15-69. Barcelona, Vallcorba.
- » Le Goff, J. (1985). “El desierto y el bosque en el Occidente medieval”. En *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, pp. 25-39. Barcelona, Gedisa.
- » Maddox, D. (2000). “The specular encounter in fictions of reciprocity: the *Lais* of Marie de France”. En *Fictions of Identity in Medieval France*, pp. 24-82. Cambridge, Cambridge University Press.
- » Marie de France (1994). “Guigemar”. En Alvar, C. (ed.), *Lais*, pp. 29-51. Madrid, Alianza.
- » Paredes, J. y Gracia, P. (1998). “Hacia una tipología de las formas breves medievales”. En Paredes, J. (coord.), *Tipología de las formas narrativas breves medievales románicas medievales*, pp. 7-12. Granada, Universidad de Granada.
- » Pickens, R. (1974). “Thematic structure in Marie de France’s *Guigemar*”. En *Romania*, nº 95, 328-341.
- » Porter, L. (2005). “The Situation Ethics of Marie de France”. En *Women’s Vision in Western Literature: The Empathic Community*, pp. 35-58. Westport, Praeger Publishers.

# La sociedad amenazante del siglo XVII. Las poseídas de Loudun

ALETTA DE SYLVAS, Graciela Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario /  
gracielaletta@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Alteridad. Posesión . Mujer. Poder. Cuerpo. Sexualidad Represión

## ► Resumen

Las posesiones diabólicas ocurridas en la pequeña ciudad francesa de provincia de Loudun en el siglo XVII, entre 1632 y 1640, constituyen un síntoma de la represión. Diecisiete monjas ursulinas incluida su superiora, la madre Juana de los Angeles, revelan que están poseídas por multitud de demonios cada uno con nombre propio, los principales denominados Asmodeo y Zambulón. Se pone entonces en marcha el largo proceso del exorcismo para intentar liberarlas, pero las monjas señalan al cura párroco jesuita, Urbain Grandier, por quien sentían una gran atracción, como culpable de haberlas hechizado. Personaje conflictivo por sus relaciones amorosas y su rechazo al celibato, se había granjeado poderosas enemistades que después de un proceso, termina condenado a la hoguera, torturado y quemado aunque se declara inocente. La descripción que A. Huxley realiza de sus sufrimientos en *Los demonio de Loudun* (1953), resulta de una crueldad inusitada.

El campo de lo monstruoso va a estar atravesado desde su inicio, por el problema de la sexualidad, que como expresa M. Foucault no es lo que se calla sino lo que se obliga a confesar. La regla del silencio sobre la temática empieza a tener peso en el siglo XVII. Solo hay monstruosidad, cuando como en este caso hay transgresión de los límites naturales, donde el desorden toca, transporta, inquieta las leyes instituidas por el derecho civil, canónico o religioso. Cuando se produce una infracción del derecho humano o divino. Los médicos de la época insisten en que el fenómeno de la posesión sobrepasa los límites de la naturaleza. Se gesta en ese momento una alianza entre poder político y eclesiástico, la Iglesia y el Rey, Richelieu y sus aliados frente a sus enemigos. Lo religioso se transforma en político. Michel de Certau en *La posesión de Loudun* (1970) despliega un entrecruzamiento de voces que reconstruye en su ensayo polifónico, en el que recupera distintas opiniones. En esta complicada trama de intereses se inscribe la problemática de género desde dónde vislumbramos los deseos e inquietudes de mujeres que, consciente o inconscientemente, expresan bajo la máscara de los demonios sus deseos sexuales insatisfechos. Como expresa Freud en *Una neurosis demoníaca del siglo XVII* (1922) los límites entre la neurosis y la simulación son harto borrosas. Encuadra en este ensayo, los casos de posesión diabólica dentro de las neurosis e interpreta que los demonios son deseos rechazados, ramificaciones de impulsos e instintos reprimidos. El cuerpo en su materialidad atravesado por el deseo se asocia al cuerpo femenino que protagoniza la mayor parte de los episodios de brujería, misticismo y posesión. Hay un proceso de histerización del cuerpo femenino que se expresa en formas disruptivas que la Iglesia intentará neutralizar. En el caso de las poseídas, a diferencia de la bruja, la mujer es la víctima, la que habla y confiesa espontáneamente. Foucault en *Los Anormales* (1999) señala las continuidades y las diferencias entre brujería y posesión. Esta última se convierte en un nuevo aparato de control y poder de la Iglesia a partir de Concilio de Trento (1545-1563) que instaura la nueva pastoral de la carne asociada a la práctica de la confesión y dirección de conciencia. El sexto mandamiento, sobre la lujuria, enfatiza el control de la concupiscencia. El fenómeno de la resistencia a estas normas se expresan en el lenguaje de la convulsión y otros síntomas corporales.

Si pensamos con De Certau que la posesión como síntoma de una crisis, como alteración amenazante que no solo ha quedado recluida en un pasado, nos podemos preguntar cuáles son las nuevas figuras sociales de lo “otro”, en nuestras sociedades contemporáneas, cómo se revelan las tensiones de la sociedad que, recluidas en las sombras, afloran en los momentos de crisis, no ya bajo la forma de lo diabólico, sino en las expresiones de la inquietud, de la inseguridad, del totalitarismo y de la violencia.

## ► Presentación

“Cualquier oposición al poder tiene el rostro del demonio “

De Certau

Las posesiones demoníacas constituye un complejo fenómeno social y político relacionado con el género, las creencias religiosas depositadas en la sexualidad, el saber médico y el campo discursivo, el entretreído del poder y la biopolítica, todos factores que revelan la crisis desatada en el siglo XVII. Se trata de una sociedad en proceso de transformación, en inestable equilibrio entre las creencias establecidas y los nuevos horizontes de la ciencia.

El debate sobre la monstruosidad, tema de este Congreso, se plantea cuando hay transgresión de los límites naturales, donde el desorden inquieta las leyes del derecho civil, canónico o religioso e inflige el derecho humano o divino. Foucault plantea que el monstruo humano es el que transgrede la ley y su campo de aparición pertenece a los dos reinos, al dominio jurídico y biológico.<sup>1</sup> Con respecto al fenómeno de la posesión satánica se instaura en el siglo XVII un debate sobre si los acontecimientos obedecen a las leyes de la naturaleza o a desórdenes patológicos, o sea si la posesión es efecto del diablo o consecuencia de una enfermedad de la mente producida por la melancolía. Una tercera posibilidad incluía el mero engaño.

Podemos preguntarnos entonces dónde radica lo monstruoso en el caso que comentamos, si en las religiosas que se convierten en una combinación de mujer humana y demonio cuando son poseídas, única manera de expresar lo que no podían decir ni sentir porque estaba prohibido, en los procedimientos a veces muy crueles empleados por los exorcistas representantes de la Iglesia, en la curiosidad de la sociedad, en los excesos del poder que domina las conciencias y los cuerpos, en la represión de la sexualidad o en las torturas inquisitoriales practicadas en el juicio al cura acusado de brujería, más atroces que el supuesto crimen.<sup>2</sup>

Cada época crea e imagina sus propios monstruos. En el marco de la postmodernidad podemos pensar en una concepción contemporánea de la monstruosidad a partir de focalizarla en la violencia patriarcal contra las mujeres, lo que nos conduce a una revisión del concepto de biopolítica. En una ida y vuelta en el tiempo, entre el siglo XVII y el XXI, leemos las posesiones diabólicas, cuyas protagonistas principales son las mujeres, con proyección a nuestra sociedad actual y lo hacemos desde el concepto de género como producto de una construcción social e histórica y desde una construcción ideológica cultural con significado de discriminación, dominación, violencia y en ocasiones de exterminio, ya que ellas, junto al moro y al judío, significan la alteridad, “lo otro”.

La creencia en el vínculo entre las mujeres y las potencias ocultas unida al señalamiento de su innata debilidad y peligrosidad se asocia a la misoginia plasmada en el *Malleus Maleficarum*, manual de la Inquisición redactado por Kramer y Sprenger. Esta publicación de 1484 continúa y profundiza la arraigada opinión de larga data sobre la inferioridad de la mujer y provoca una escalada de violencia antifeminista como bien lo expresa Jean –Michel Sallman<sup>3</sup>, que se revela en las estadísticas propor-

1. Foucault Miche (1996) I: *La vida de los hombres infames*, Ed. Altamira, Buenos Aires.

2. Huxley Aldous (1954): en *Los demonios de Loudun*, Editorial Hermes, Buenos Aires-México. describe con minuciosidad el ensañamiento y los dolorosos tormentos a los que Grandier fue sometido antes de morir a pesar de haber declarado su inocencia.

3. Sallman Jean-Miche (1993): “La bruja” en Duby Georges-Perrot Michelle: *Historia de las mujeres*, tomo 3, Taurus, España.

cionadas. Dado que el 80% de las víctimas de brujería son mujeres, sostiene Gil Lozano<sup>4</sup>, este dato mirado desde la perspectiva de género, nos hace pensar el cuerpo femenino como territorio elegido para culpar y castigar problemas e injusticias de toda índole por diversos grupos sociales. Las persecuciones por delito de brujería constituyen una primera etapa con respecto a las posesiones diabólicas y, aunque de naturaleza diferente, se suceden y continúan en el tiempo. Michelet, entusiasta defensor de las mujeres, ensaya en *La Bruja* 5 (1862) una interpretación socio histórica de la brujería medieval y advierte el triunfo de Satanás en el siglo XVII. Afirma que durante 100 años el único médico del pueblo fue la así denominada “bruja”, quien practicaba un saber basado en el conocimiento de la naturaleza, de las hierbas, de la belladona y otros venenos saludables administrados como antídotos de los grandes flagelos de la época medieval. También arreglaba huesos y oficiaba de comadrona.

## ► Posesiones diabólicas en Loudun

Las posesiones diabólicas ocurridas en Loudun, una pequeña ciudad francesa de provincia ubicada en el Poitou, tuvieron lugar entre 1632 y 1640. Aunque no es el primero, ya que estuvo precedido por otros casos, constituye el más célebre.<sup>6</sup> La orden de las ursulinas parecía ser, según relata Michelet en *La Historia del satanismo y la brujería* (1862)<sup>7</sup>, la más tranquila y razonable de las órdenes religiosas. Las monjas no estaban totalmente enclaustradas, eran maestras que se ocupaban de educar a niños pero aun así eran víctimas, según este autor, no solo de las mortificaciones sino del aburrimiento, la terrible enfermedad de los claustros. El promedio de vida se reducía a diez años en estas condiciones de reclusión.

La noche del 21 de setiembre, la superiora del convento de las ursulinas, Jeanne des Anges se declara poseída por los demonios y es seguida por otras 17 religiosas. Son víctimas de extraños fenómenos que sacuden no solo a ellas sino a toda la sociedad de la época. Oyen voces, reciben golpes, tienen accesos de risa y angustia, convulsiones y contorsiones en sus cuerpos, así como utilizan un lenguaje soez. Pocos días después se pone en marcha un largo proceso de exorcismos para intentar liberarlas. Las religiosas acusan a un cura, Urbain Grandier, por quien sentían una gran atracción, de ser el culpable de haberlas hechizado y después de un juicio complicado, este es torturado y quemado en la hoguera, a pesar de su declaración de inocencia. Este cura era un jesuita que no había tenido contacto con las monjas, excelente orador, rodeado de fama de seductor con las mujeres, contrario al celibato sobre el que escribe un Tratado<sup>8</sup> en el que desarrolla sus ideas sobre el matrimonio de los eclesiásticos, a raíz de lo cual se convierte en un hombre peligroso para la Iglesia. Tiene varios problemas a causa de sus relaciones con distintas mujeres, entre ellas la hija del Fiscal del Rey, y se crea enemigos muy poderosos como el cardenal Richelieu, primer ministro del Rey Luis XIII, contra quien había escrito supuestamente un libelo y con quien se había enfrentado por problemas relacionados con propiedades.

Resulta imposible comprender la conmoción provocada por las posesiones sin el entramado de cambios, poderes y saberes en siglo XVII en Francia. Loudun está ubicada en una región convertida en un hervidero de disidentes embarcados en cruentas guerras de religión que convulsionaron Francia durante el siglo XVI. Su momento más conflictivo es la Noche de San Bartolomé, durante la cual se desencadena una masacre de hugonotes (1572), que si bien comienza en París se propaga a todo el territorio. Loudun es alternativamente sitiada, incendiada y ocupada por hugonotes y católicos. El Edicto de Nantes firmado por el rey Enrique IV en 1598 autoriza la libertad de cultos y pone fin a estos enfrentamientos. Sin embargo en 1616 por el Tratado de Loudun todavía se exhorta a los rebeldes protestantes a entregar las armas y la religión católica, respaldada por el poder, se consolida

4. Gil Lozano María Fernanda (1995): “Una problemática de género a comienzos de la modernidad: las brujas” en Revista Mora, Facultad de Filosofía y Letras UBA, agosto. Sobre el tema también se puede consultar Aletta de Sylvas Graciela (2009): “Mujeres que Matan” cap.VI en *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer*, Corregidor, Buenos Aires, 2009. Prólogo de María Rosa Lojo.

5. Michelet Jules (1970): *La Bruja*, Editorial Mateu, Barcelona. Prólogo de Robert Mandrou quien disiente con la opinión del autor y piensa que fue una derrota de Satanás. Barthes le dedica un interesante estudio: *Michelet*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

6. Le preceden el caso de Gaufridy en Aix en Provence (1609-1611), que se tomará como modelo de los otros, el mencionado de Loudun, posteriormente el de Louviers (1642-1647) y el de Auxonne (1658-1663).

7. Michelet Jules: *Historia del satanismo y la brujería*, Editorial Dédalo, Buenos Aires, 1973.

8. “Traicté du celibat”, 1634. De Certau ofrece extractos del mismo en *La posesión de Loudun*, Universidad Iberoamericana, México, 2012



en las distintas órdenes, algunas en conflicto entre sí: franciscanos, jesuitas, carmelitas, capuchinos, las religiosas del calvario y finalmente las ursulinas (1626). No es casual que el Concilio de Trento instaure un nuevo aparato de control y poder a los fines de consolidar el proceso de cristianización en occidente.

La Iglesia y el Rey, jefe temporal de la Iglesia francesa y representante solo ante Dios de sus actos, concretan una alianza para sentenciar a un chivo expiatorio y triunfar sobre los enemigos. Los procesos que se realizaban en el ámbito de la justicia criminal que en lo referente a lo demonológico había pasado a manos de jueces seculares a principio del siglo XVI, eran marcadamente arcaicos. Los jueces podían ordenar que los sospechosos fueran torturados con el objeto de obtener confesiones. Existían dos formas de tortura, la ordinaria y la extraordinaria de extrema brutalidad. Había poco margen para la presunción de inocencia. En este juicio las voces de los demonios fueron la única prueba.

### ➤ *Alteridad y Lenguaje*

El discurso de la posesión es hablado por otro. Si bien todos los discursos dicen “yo” se produce una desarticulación entre el sujeto de enunciación y un nombre propio definido. Tanto el médico como el exorcista tratan de esclarecer, en una empresa de denominación, quién es este otro. Las religiosas carecen de nombre propio, lo toman de una lista de demonios prevista por la sociedad y entran sucesivamente en diferentes lugares. Existe una nomenclatura demonológica integrada por un repertorio de 55 nombres propios, los principales en ser reconocidos son Zambulón, Asmodeo, Astarot. Los demonios que visitan a la superiora son siete y cada uno tiene un estilo diferente y nombre propio. Se dan así una serie de identificaciones heterogéneas cuya misma pluralidad niega la posibilidad de identificación. Las religiosas transgreden el código sin asumir un nombre estable. Este es el planteo que hace De Certau en “El lenguaje alterado. La palabra de la posesión”<sup>9</sup>. Benveniste<sup>10</sup> había planteado la articulación del “yo” con el nombre propio: el “yo” es un signo vacío que se llena de significado cada vez que alguien habla. Es único pero móvil y está ligado al ejercicio del lenguaje. Es por medio de la enunciación como se construye la subjetividad. De esta manera en la deriva errática del discurso demonológico advertimos la desaparición del sujeto y la desposesión del lenguaje. Escapa así al contrato lingüístico y se convierte en un discurso indecifrabable.

Desde un enfoque de género sabemos que a las mujeres les estaba vedado el espacio simbólico de las palabras. Su malestar solo podía manifestarse a través de la transgresión, provocando, causando problemas, multiplicándose en muchos “yoes” que traducían el no lugar de enunciación, su condición de objetos y su ausencia en lugares hegemónicos de la cultura y la sociedad de la época.

### ➤ *Cuerpo, transgresión y sexualidad*

En el siglo XVII se inaugura, explícita M. Foucault,<sup>11</sup> la edad de la represión. Nacen las grandes prohibiciones propias de la sociedad burguesa: las que pesan sobre el cuerpo, sobre la decencia, la del sexo fuera del matrimonio y del lenguaje. El sexo queda expulsado, negado y reducido al silencio. El Concilio de Trento (1545-1563) instaure la confesión como un nuevo aparato de control y poder por medio de la cual se desarrollan los métodos interrogatorios y de investigación que van a otorgar un enorme poder al director espiritual. La penitente se somete a un interrogatorio durante el examen de conciencia en cuyo transcurso el que escucha es el dueño del perdón, el juez que condena o absuelve y el dueño de la verdad. Existe cada vez un mayor sometimiento de las mujeres dentro de las órdenes monásticas, a sus confesores y directores de conciencia. Surge la pregunta sobre la posible influencia que los propios exorcistas ejercieron sobre las poseídas. A. Huxley<sup>12</sup> opina que estos hombres eran los representantes de Dios, considerados lúcidos y fuertes, amos de un conjunto de mujeres valoradas como inferiores. La lujuria, el sexto mandamiento ocupaba

9. De Certau (1993): “El lenguaje alterado. La palabra de la posesión” en *La escritura de la Historia*, Universidad Iberoamericana, México.

10. Benveniste Emile (1997): “De la subjetividad en el lenguaje” en *Problemas de Lingüística General*, Siglo XXI, Madrid.

11. Foucault Michel (1997): “La voluntad de saber”, en *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Buenos Aires.

12. Huxley Aldous: *Los demonios de Loudun*, op.cit.

en el siglo XV el último lugar en el listado oficial de los pecados, adquiere ahora relevancia y es subrayado como el peor de los vicios. Ya en el *Maleus* se señalaba el vínculo entre mujer y concupiscencia donde se expresaba que el apetito carnal de las mujeres era insaciable. Desde esta época impera la lógica de la censura: de lo que está prohibido no se puede hablar, está destinado a la inexistencia y el mutismo o secreto. ¿Cómo no iban a hablar estas mujeres sino por medio de las voces de los demonios?

El fenómeno de la resistencia a estas normas se expresa en el lenguaje del cuerpo. De Certau<sup>13</sup> opina que la posesión es “también una rebelión de mujeres agresivas, provocadoras, que exponen a la luz de los exorcismos sus deseos y sus reivindicaciones bajo la máscara de esos demonios que tanto ayudan”(pag. 121).

El cuerpo es una construcción simbólica en el que se inscriben, expresa Arlette Farge, la historia y la política.<sup>14</sup> En esta época el cuerpo es el lugar del deseo y del placer pero al mismo tiempo comienza a funcionar como recinto de la culpa. Existe un proceso de histerización del cuerpo femenino, que se manifiesta por medio de síntomas corporales que la Iglesia tratará de neutralizar. El cuerpo de la poseída es convertido en instrumento del demonio y sus desbordes son percibidos como peligrosas transgresiones a las medidas impuestas por los poderes establecidos. Levitaciones, inflamaciones, hemorragias nasales, estigmas. La poseída muge, escupe, grita, sufre contorsiones. Un vocabulario fisiológico se pone en escena y es calificado de indecente. El cuerpo se rebela y se constituye como contrapoder. La convulsión, manifiesta Foucault, es “la forma plástica y visible del combate”.<sup>15</sup>

Al principio los exorcismos fueron practicados por los curas y se desarrollaron en el ámbito del convento pero luego se fueron haciendo públicos y se trasladaron a las plazas de la ciudad, convertidos en espectáculo de feria y circo. Los médicos son los segundos en aparecer en esta escena después de los exorcistas. Rafael Mandressi<sup>16</sup> practica una relectura del ensayo de De Certau desde el punto de vista del saber neurofisiológico y el hacer de los médicos en esta circunstancia. Revela la medicalización del fenómeno, la controversia entre posesionistas y antiposesionistas y sitúa la consagración de los médicos como grupo social y profesional con capacidad colectiva que juega un saber en términos de poder. Sus diagnósticos se construyen en función de los conocimientos de la época, es decir en base a las teorías de los humores, una teoría sobre la melancolía o manía de la matriz, males específicamente femeninos que proceden de desajustes en el ritmo menstrual. Los facultativos se preguntan si es pertinente aplicar a las ursulinas un diagnóstico de melancolía y la mayoría sostiene que no hay nada de sobrenatural sino “histeromanía orgánica”. No existe otra interpretación que la circunscripta por las teorizaciones vigentes de la ciencia y son estas mismas ideas las que limitan las explicaciones médicas posibles. Mucho tiempo después Freud en “Una neurosis demoníaca del siglo XVII” (1922)<sup>17</sup> donde se refiere al pacto con el demonio del pintor Cristóbal Haitzmann, explicita que los límites entre la neurosis y la simulación son hartamente borrosos. Encuadra este ensayo sobre un caso de posesión diabólica, entre las neurosis e interpreta que los demonios son deseos rechazados, ramificaciones de impulsos e instintos reprimidos.

En los procesos de brujería las principales acusaciones son de índole sexual y perversa. El pacto con el demonio posibilita poder y placer. En cambio en los casos de posesión las poseídas pertenecen a la clase media y ciudad, desempeñan el rol de víctimas quienes hablan y confiesan espontáneamente.

### ► *El Biopoder : de las ursulinas a nuevas expresiones de la violencia contra las mujeres*

Parece pertinente recurrir al concepto de biopoder elaborado por Foucault a partir de los factores de poder que operan sobre el cuerpo natural y social, sobretodo poder sobre la vida biológica relacionada el dispositivo de la sexualidad y poder sobre la muerte en términos de racismo. Acordamos

13. De Certau Michel: *La posesión de Loudun*, op.cit

14. Farge Arlette(2005) :*Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII*, Katz, Buenos Aires.

15. Foucault Miche (2001): *Los anormales* (Clase 26 de febrero 1975) , Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

16. Mandressi Rafae (2006): “Demonios en el cerebro .Los médicos de Loudun., Las fronteras de lo natural y el saber neurofisiológico en el Siglo XVII”, en Carmen Rico de Sotelo (coord.): *Relecturas de Michel de Certau*, Universidad Católica de Uruguay, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Iberoamericana, México.

17. Freud Sigmund (1996):“La neurosis demoníaca del siglo en el siglo XVII” (1922), en *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, tomo III.

con María Luisa Femenías 18 que el filósofo francés no se detuvo a analizar el disciplinamiento históricamente marcado como “de mujer” y sin embargo este dispositivo puede vincularse primordialmente a la normalización del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres y secundariamente al problema racial que a él le interesa en primer plano. En Loudun la Iglesia y la Monarquía absoluta disponen de la vida y el cuerpo de las religiosas sometiéndolas a numerosos e invasivos exorcismos<sup>19</sup>, a veces de extrema crueldad, exponiéndolas como animales de circo en la plaza pública e infligiendo espantosas torturas a Grandier y quemándolo en la hoguera.

Si pensamos con De Certau en la posesión como síntoma de una crisis, como alteración amenazante que no solo ha quedado recluida en un pasado, nos podemos preguntar cuáles son las figuras sociales de lo “otro” en nuestras sociedades contemporáneas y sostenemos que afloran, en unas de sus versiones, no bajo la figura de lo diabólico sino bajo la forma de la violencia hacia las mujeres. Acordamos con los planteos de María Luisa Femenías<sup>20</sup> sobre la vigencia de la ideología patriarcal en sus nuevas modelizaciones en la sociedad actual, que construye a la mujer como un “otro” inferior y que no se resigna a perder sus prerrogativas de dominación mantenida durante siglos. Lejos de haber desaparecido, la represión y la violencia ejercida sobre las mujeres en el siglo XVII, ha recrudecido y cambiado de estilo y de metodología en la actualidad. De Jeanne des Anges a Marita Verón, Wanda Tadei, María Soledad Morales, recientemente Melina Romero y muchas otras anónimas, median cuatro siglos, son otros nombres, distintas situaciones, pero siempre ha estallado la reiterada violencia contra las mujeres. Con la globalización se ha convertido en una pandemia mundial que ha conducido a acuñar el nuevo término “feminicidio”<sup>21</sup> que visibiliza en el lenguaje el carácter sexista del genocidio de mujeres, quienes son violadas, abusadas, secuestradas, desaparecidas, quemadas con ácido o agua hirviendo, explotadas como objetos de la trata, asesinadas.<sup>22</sup> Estos crímenes, seriales o individuales, tienen en común el considerar a las mujeres como objetos usables, prescindibles, maltratables y desechables.

Compartimos con Femenías, que la violencia contra las mujeres es cruenta, llega hasta la violación de los cuerpos, mutilación y muerte, registra una ruptura de límites, un ensañamiento con las víctimas que nace del rencor, del espíritu de revancha contra “la mujer”, que no es la concreta sino la representante del colectivo sobre el que hay que cobrar venganza castigándola. El biopoder en la modernidad se ha ejercido sobre los cuerpos de las mujeres pero se ha refuncionalizado: la violencia actúa como disciplinadora, como canalizadora por la hegemonía perdida por el varón. Marcela Lagarde<sup>23</sup> sostiene que su erradicación ocupa hoy un sitio prioritario en la conciencia política de las mujeres, en la agenda democrática de cada país y en el mundo entero ya que con la palabra “feminicidio” denomina el conjunto de violaciones a los derechos humanos de las mujeres que incluye los crímenes y desapariciones identificados como de lesa humanidad. Esta violencia de género que padecen las mujeres por el hecho de serlo, sintetiza formas de violencia sexista y misógina, clasista, etárea, ideológica, religiosa, identitaria y política.

Reiteramos la vigencia de la ideología patriarcal en sus nuevas modelizaciones en la era de la globalización, que construye un “otro” inferior para la mujer y que no se resigna a perder sus prerrogativas de dominación mantenida durante siglos.

18. Femenías María Luisa (2012): *Sobre sujeto y género*, Prohistoria Ed., Rosario. 2da ed. corregida y aumentada

19. Huxley relata en su libro ( op.cit) cómo el exorcista por medio del boticario administra una enema de agua bendita a la superiora para expulsar al demonio, que efectivamente se retira en el acto.

20. Femenías María Luisa (2013) : *Multiculturalismo, identidad y violencia*, Prohistoria Ed., Rosario.

21. El término ‘Feminicidio’, parte del bagaje teórico feminista, procede de Mary Anne Warren en la obra *“Gendercide: The Implications of Sex Selection”* (1985) y de Diana Russell y Jill Radford en la obra *Femicide. The politics of woman killing* (1992). Por su parte, el término ‘Feminicidio’ procede de Latinoamérica; fue la antropóloga, feminista y política mexicana Marcela Lagarde, quien castellanizó los términos ingleses ‘Femicide’ y ‘Gendercide’, creando el término Feminicidio, para describir la situación de Ciudad Juárez en México y la hace luego extensiva a toda América Latina., La Real Academia Española (RAE) anunció que esa palabra será incorporada a la 23ª edición del Diccionario de la Lengua Española, que se publicará en octubre de este año con motivo de la conmemoración del III Centenario de la institución.

22. Según estadísticas divulgadas por la Casa del Encuentro 395 mujeres fueron asesinadas en la Argentina durante 2013: [www.lacasadel-encuentro.org](http://www.lacasadel-encuentro.org)

23. Lagarde Marcela (2006): *Feminicidio una perspectiva global*, Russell Diana y Harmes Roberta Editoras, UNAM, México.

# Regular la moral, psiquiatrizar el sexo. La construcción de monstruos sexuales como forma de regulación de la sexualidad en la Argentina de principios del siglo XX

ALLEVI, José Ignacio (CONICET; UNR) / joseignacio.allevi@gmail.com

GERMAIN, Marisa (UNR) / socialpsi60@gmail.com

Eje: Biopolítica, cuerpos y violencia

» Palabras claves: Inversión sexual; Psiquiatrización de la sexualidad; Abyección; normalidad

## ► Resumen

La ponencia que sigue pretende aproximarse de forma empírica a un problema concreto; a saber, las contingentes y arbitrarias relaciones entre ciencia médica, sociedad y moralidad. En este sentido, ¿cómo se configura un monstruo sexual, de modo que sea posible intervenir sobre él?, ¿cómo esta operación habilita una vía para cimentar discursiva y normativamente una sexualidad “normal”, pasible de ser regulada? Los desarrollos de G. Canguilhem y M. Foucault en torno a las condiciones de emergencia de normas –ya sean biológicas o sexuales, disciplinarias o reguladoras-, a la normalización y lo monstruoso, junto a aportes de J. Butler en relación a la construcción de exclusiones sociales por medio de la generación de seres abyectos, constituyen las herramientas a partir de las cuales abordar un conjunto de artículos de los *Archivos de Criminología, Medicina Legal y Psiquiatría* publicados entre 1902 y 1903, centrados en la problemática de la inversión sexual. Proponemos, entonces, que es posible relevar en ellos la operatoria por la cual una serie de elementos son transformados por el alienista en un repertorio dotado de carácter nosográfico y semiológico, que posibilita conformar discursivamente las patologías que se atribuyen a esos sujetos. A partir de dicha intervención y praxis regulatoria se volvería factible, entonces, intervenir sobre poblaciones seleccionadas, sentando un patrón de legibilidad cultural sobre las vidas que pueden ser vivibles y aquellas que ingresan en el plano de la abyección y la reprobación.

## ► Perspectivas de lo normal a partir de lo monstruoso: Canguilhem, Foucault, Butler

Distintas sociedades han generado a través de su historia mecanismos inmanentes de diferenciación entre grupos y poblaciones; de las múltiples alternativas de división que se conocen, enfocamos este trabajo en aquella que deslinda lo normal y lo patológico. Esa distinción tan significativa contemporáneamente –y de reciente surgimiento<sup>1</sup>-, se anuda con otra que reparte entre lo lícito y lo ilícito, lo honesto y lo que constituye un crimen. Esas líneas definen, además, modalidades distintas

1. Como lo indica Foucault, “El conjunto de las dicotomías fundamentales que, en nuestra cultura, distribuyen de los dos lados del límite las conformidades y las desviaciones, encuentra allí una justificación y la apariencia de un fundamento. Esos prestigios sin embargo, no deben hacernos ilusión: fueron instaurados en una época reciente; la posibilidad misma de trazar una línea entre normal y patológico no fue formulada en una época mucho más antigua, puesto que hay que reconocer la absoluta novedad en los textos de Bichat, en el codo entre el siglo XVIII y el XIX”. (Foucault, 1994: 624/5).

de inclusión –como objeto de saber y blanco de tecnologías de poder- y exclusión de algunas esferas de la vida social, como la familia, el trabajo, el juego, el discurso (Foucault, 1994).

### ➤ *Canguilhem*

Georges Canguilhem sistematiza en su indagación más reconocida, *Lo normal y lo patológico* (1971 [1966]), la problemática relativa a los criterios de tal distinción, siendo el punto central determinar si es la medicina la que convierte conceptos puramente descriptivos en ideales biológicos o si, a la inversa -y por recibir de la fisiología la noción de hechos y coeficientes funcionales constantes-, la medicina admite la noción de norma en sentido normativo. En esta dirección, Canguilhem observa que entre las distintas significaciones dadas antaño y actualmente al concepto de enfermedad existe algo en común: en todos los casos esas concepciones contienen virtualmente juicios de valor (Canguilhem, 1971 [1966]: 88). Desplazándose de lo vital a lo social, ubica tempranamente que el sentido de los conceptos de norma y anormal en ciencias sociales debe abordarse a partir de la problematización de la relación entre normalidad y generalidad. A partir de un rastreo tanto filológico como filosófico del término *normal* para la Francia post-revolucionaria -“*término mediante el cuál el siglo XIX va a designar el prototipo escolar y el estado de salud orgánica*” (Canguilhem, 1971 [1966]: 183-185)-, concluye que es la norma la que posee el poder de fijar el patrón de lo normal pero sólo en el marco de un conjunto de otras normas y de una nueva lógica social clasificatoria, inaugurada desde mediados del siglo XVIII en Francia (Canguilhem, 1971 [1966]: 193), en cuyo seno se desplegarían distintos procesos de normalización –técnica, jurídica, pedagógica, sanitaria, etc.-, que remiten unos a otros y “*supone[n] la representación de un todo posible de decisiones correlativas, complementarias o compensadoras.*” (Canguilhem, 1971 [1966]: 199-195). La unidad virtual de las normas sociales da por resultado a la sociedad como organización. En el organismo vivo las reglas de ajuste de los órganos entre sí son inmanentes al funcionamiento, orden autodefinido, en tanto la organización social, parece ajustar la multiplicidad de sus componentes por reglas que no le son inmanentes. Así, para la sociedad no hay terapéutica posible dado que no podría conocerse el estado de salud –planteado como norma inmanente al organismo social (Canguilhem, 1971 [1966]: 198-199)-. En tanto lo monstruoso, Canguilhem lo considera justamente como un cuestionamiento al poder de la vida para hacer aparecer su propio orden y a la vez, ruptura de una expectativa basada en el hábito. Forma de lo viviente cuya cualidad es repeler, pero que permite disociar conceptualmente reproducción de repetición. Lo monstruoso así naturalizado deviene un concepto biológico por el cual las monstruosidades son repartidas en clases según relaciones constantes, se las puede provocar experimentalmente, y entonces lo irregular es devuelto a la regla (Canguilhem, 1976 [1971]: 208).

### ➤ *Foucault*

En los trabajos de Foucault la cuestión de lo normal y lo patológico es interrogada como una relación que articula producción de saberes y regímenes de verdad aparejados a relaciones de poder, en tanto las formas de subjetivación emergentes constituyen tanto modos de sujetamiento político como de producción social de sujetos gobernables. A partir de su problematización de la emergencia de la medicina clínica, aborda el vínculo entre normalidad, patología y enfermedad. Hasta fines del siglo XVIII lo normal era un implícito del pensamiento médico que funciona para explicar la enfermedad, a partir del siglo XIX las ciencias de la vida operan como modelo de las ciencias del hombre, no por las cualidades específicas de los conceptos biológicos sino por el “*hecho de que estos conceptos estaban dispuestos en un espacio cuya estructura profunda respondería a la oposición de lo sano y de lo mórbido*” (Foucault, 1983 [1963]: 61-62). Al retomar años después el pasaje que se opera mediante el alienismo hacia la *patologización* de la experiencia de la sinrazón –que hace emerger por vez primera la enfermedad mental y a la vez al médico capaz de tomarla bajo tutela- señala que dicha lógica se extendió al punto de codificar la mayoría de las oposiciones de la cultura en términos de normal y patológico, operación que habilitó, asimismo, la certeza sobre la existencia de técnicas de reducción

de lo patológico a lo normal (Foucault, 1994: 603). Cada sociedad delimita, en esta dirección, el dominio de fenómenos que la medicina tomará como objeto, y no a la inversa, como suele presentarse el estatuto de científicidad de estas ciencias (Foucault, 1994: 753).

En su genealogía de lo anormal, Foucault observó la formación de un modo de ejercicio del poder que conjuga lo disciplinario con lo biopolítico, y entendió así que la norma y la normalización eran el centro del análisis en el pasaje de un modelo jurídico de la sociedad a un modelo médico en sentido amplio –una *medicina social* en la cual lo jurídico es colonizado por lo psiquiátrico (Revel, 2002: 45)-. En tanto obstáculo o resistencia en el seno de una cierta técnica de poder, el monstruo, emerge en el campo ‘jurídico-biológico’ como figura doble que no solamente viola las leyes de la sociedad sino también las de la naturaleza, transgresión a dos órdenes, principio de inteligibilidad de todas las formas de la anomalía (Foucault, 1999, 51). El monstruo interroga ‘la norma’ en tanto los saberes respecto a ella se producen en el marco de ejercicio del biopoder. En las sociedades de normalización se solapan la *norma de la disciplina* – que remite actos de individuos a un patrón de comparación, un estándar arbitrariamente fijado- y la *norma de la regulación* –que emerge de la objetivación de una regularidad fáctica que se torna prescriptiva (Foucault, 1999: 225)

### ➤ Butler

Partiendo de una concepción del discurso como poder, Judith Butler enfatiza el carácter productor del discurso a partir de la reiteración, la iteración derrideana y la generación de campos de exclusión constitutivos de las identidades sociales. La performatividad definiría, según la autora, el campo de aquello que puede ser reconocible, así como de aquello que no ingresa allí y constituye seres “otros”, abyectos<sup>2</sup>. Si el sujeto puede ser pensado tanto desde su producción discursiva –en tanto toda enunciación supone una reiteración de las normas y patrones que han conducido a su constitución- como desde su estructuración en torno a una falta (Zizek, 2003 [1989]), es posible entender que el mismo tematiza, de forma “limitada” e imperceptible, una serie de tópicos sedimentados en su psiquis y su cuerpo; una tematización inestable y pasible de apropiaciones diversas, en función de la agencia que dichos discursos le han otorgado. En su operatoria, el poder orquestaría un acto de exclusión radical –fundamental en la constitución identitaria (Butler, 2008: 19-20) - que sienta los patrones de inteligibilidad cultural sobre aquello que efectivamente implica ser un sujeto cognoscible y reconocible socialmente, y define, por otro lado, quienes integran el campo de lo abyecto. La constitución subjetiva se da en el marco de la inserción de un ser en una temporalidad que no le es propia y que carga y redefine normas que lo entablan, que le habilitan a producir un relato autorreferencial –aunque imposible- , y que lo vuelven parte de un conjunto que limita las posibilidades de postular una singularidad individual propia (Butler, 2009 [2005]: 90)<sup>3</sup>.

### ➤ Sujetos de deseo: medicina y alienación en Argentina

Abordar la inversión sexual en la Argentina de principios del siglo XX requiere tener presente: los procesos de expansión urbana en las áreas económicas más dinámicas; el cosmopolitismo fruto de las oleadas inmigratorias; los límites del incipiente aparato estatal en dichos espacios y –en mayor medida- en otros del “interior” (Bohoslavsky y Di Liscia, 2008); la lectura y recepción del positivismo, la teoría de la degeneración y la configuración de un *darwinismo* local (Talak, 2010) como marcos

2. “La fuerza normativa de la performatividad –su poder de establecer qué ha de considerarse un ‘ser’- se ejerce no sólo mediante la reiteración, también mediante la exclusión. Y en el caso de los cuerpos, tales exclusiones amenazan la significación constituyendo sus márgenes abyectos o aquello que está estrictamente forcluído: lo invivible, lo inenarrable, lo traumático” (Butler, 2008 [1993]: 268)

3. Esta proposición de la autora se enmarca en los posteriores avances de sus reflexiones en torno a la posición del *Otro* en la constitución de un “yo” capaz de dar cuenta de sí. En este sentido, el intento mismo de autonarrarse impone al sujeto circunscribirse a la regulación sobre cómo ese discurso puede ser considerado tal. Existe un núcleo de relaciones primarias constitutivas de un “yo”, relaciones difícilmente alcanzables en el relato que el sujeto hace de sí; en su intento autorreflexivo, empero, el sujeto ingresa en el una *estructura de interpelación* –una estructura lingüística y significante que impone formas del decir y el sentir- por la cual se dirige a un “tú”, un *Otro* constitutivo. (Butler, 2009: 77-78)

desde los cuales proyectar el diseño del Estado y sus funciones<sup>4</sup>. En este contexto produce Francisco De Veyga, quien contribuyó a la creación del Servicio de Observación Presuntos Alienados en 1897 y de la Oficina de Psicología y Antropología en 1907 –a cargo de José Ingenieros-, a partir del Depósito de Contraventores de la Penitenciaría Nacional<sup>5</sup>. Los casos que abordamos fueron publicados entre 1902 y 1904 en los *Archivos de Criminología* y presentan a sujetos “afectados” por *inversión sexual masculina*, noción con la cual aludían a homosexualidad junto a prácticas de travestismo.

El primer caso corresponde a “*Manón*”, un hombre joven y extranjero de casi veinte años. A partir de la narración que hace de su estilo de vida –canalizada por el médico-, es “diagnosticado” como un invertido sexual *congénito*. Los intentos por demarcar el plano de lo patológico de su condición se observan ya en las primeras líneas que, como resulta evidente, no responden a una descripción semiológica “médica”, sino más bien moral:

En diciembre de 1899 se observó el sujeto N.N., joven de 18 años, de correcta presencia, aspecto afeminado, lampiño, insinuante (...) Pertenece al corto número de los que hacen profesión pública de su inversión; como tal se le conocía en todas partes... (...) Manón, que tal es su nombre de batalla, había sido un niño sano hasta la edad de 15 años; no tenía hábitos de masturbación e ignoraba las relaciones sexuales con personas de sexo femenino. A esa edad, en la plenitud de la crisis de la pubertad, tuvo sus primeras emociones sexuales. Su maestro de escuela le acariciaba con demasiada ternura (...) hasta que un día fue invitado por él a acompañarle a dormir. Así se produjo su desfloración à retro. El acto se repitió muchas veces. Manón no recuerda haber sentido en su infancia la menor atracción por el sexo femenino; en cambio siempre fue amigo de las caricias de los hombres, que le producían un placer a que le dejaban ajeno las mujeres (De Veyga, 1902: 44-45)

Así, la sexualidad aparece como un indicador patológico, y la figura de un tercero –que opera como factor ambiental- detona un devenir desviado. Sin embargo, el ambiente es menos relevante en la argumentación de De Veyga que el impulso del propio paciente, que –en función del recuerdo de su deseo infantil- habilitaría el carácter *innato* de su orientación. En lo que refiere a la explicación *médica*, en ella se observa una operatoria argumental que busca investir de científicidad criterios de un registro *moral*. Por un lado, intenta vincular una elección sexual catalogada como “desviada” con un desarrollo mental y físico-sexual deficiente; por otro, empero, la cuestión central se encuentra en que la relación entre genitalidad y psiquis será *patológica* siempre que no responda a una orientación heterosexual. En efecto, como el alienista expone:

Como hemos tenido ocasión de decirlo (...) las desviaciones y versiones del instinto sexual, de cualquier orden que sean, obedecen en su etiología, lo mismo que en su expresión específica, a la acción combinada de dos factores muy diversos pero íntimamente ligados entre sí: el grado de actividad del aparato genital, de un lado, y el desarrollo mental del sujeto, por otro. Que las alteraciones anatómicas y funcionales de uno u otro sean congénitas o adquiridas, significa muy poca cosa en la producción de estos hechos. El secreto patogénico reside en la mutua sollicitación que se ejercen entre ambos centros, en la lucha de influencias o de estímulos que se establece entre ellos desde el comienzo de la vida sexual. (De Veyga, 1903: 194)

Y reforzará su postura enfatizando enérgicamente que toda conducta sexual desviada responde indefectiblemente a un estado *mental y moral* patológico y desviado

Es en esta última relación que mantienen entre sí los centros orgánicos de la vida sexual con los de la vida mental, los que priman por su acción son los últimos. Su soberanía es tan absoluta que, a ellos solos, en ausencia de alteraciones de parte del aparato genital, se les puede imputar muchas desviaciones o aberraciones de orden funcional, no siendo exagerado decir que la moralidad genésica de un individuo es obra directa de la constitución mental. (De Veyga, *Ibídem*)

4. Algunos autores han entendido este proceso como la progresiva emergencia de un *Estado médico-legal* (Salvatore, 2001)

5. Para un análisis de la inscripción de De Veyga y su práctica profesional, así como de los casos por nosotros abordados en términos del proceso de construcción de archivos como dispositivos visuales, véase Ciancio y Gabriele, 2012)

El siguiente caso abordado resulta el más intrigante para el alienista –y el único que evidenciaría rasgos demenciales-: *homosexualidad por perversión del instinto sexual*. En esta ocasión se trata de un sujeto adinerado, en cuya herencia familiar el médico rescata la presencia de una hermana “*desequilibrada de nacimiento*” –lo cual otorga algunas pistas al lector sobre la supuesta deriva que adoptó su conducta-.

La patogenia es, de suyo, algo extraña y la expresión fisionómica que toma el sujeto una vez iniciado a las prácticas de esta anormalidad sale de lo común. (...) Un proceso psíquico de carácter demencial separa netamente el límite entre estas dos fases tan opuestas de una misma existencia, apareciendo como la inmediata causa generadora de esta transformación. (De Veyga, 1903: 204)

Sin observar en él estigmas degenerativos, tampoco le reconoce una “cultura” interior digna de destacarse, y aquí entra en juego una cuestión interesante. En tanto el sujeto aparentemente no precisa ingresar al mercado laboral por sus rentas, vemos que esta “comodidad” en la que vive el sujeto –que lo eximiría de la *lucha por la vida* – pasa a ser un criterio del comportamiento patológico:

Desarrollo intelectual completo, pero poca cultura ulterior. Carácter afable y contemporizador, de buen burgués tranquilo. Figura vulgar, sin signos particulares que lo distingan, ni estigmas degenerativos dignos de consignarse. (De Veyga. 1903: 205)

Una vez cumplidos los cuarenta años, relata De Veyga, el sujeto “transforma” su carácter hacia formas irascibles e incontrolables de comportamiento, situación que conduce a la familia a vigilarlo “disimuladamente” para evitar que concrete las fugas de su hogar, que habrían alcanzado períodos mayores a una semana. Dicho “estado” del sujeto se regulariza al cabo de un año, aunque su nuevo carácter “socializado” no es idéntico al previo; es tratado, entonces, como un infante y “*Su situación es, pues, la de un inválido cerebral, lo que no se oculta ni aún a los ojos de los menos experimentados*” (De Veyga, 1903: 206). En este contexto, el sujeto se hace de un nuevo régimen de vida y de nuevos vínculos, los cuales, de acuerdo al experto, encuentra en los prostíbulos cercanos. Respecto a su patrón de conducta actual, el alienista concluye:

Su propósito, y el interés que lo ligaba a la gente con quien se juntaba, era procurarse los medios de despertar su instinto sexual, profundamente dormido desde que empezó la crisis descrita. En efecto, el hombre habíase apercebido de que ya no experimentaba ninguna de las viejas estimulaciones eróticas que antes lo hacían entrar en excitación (...) pasaba la noche en el burdel, anheloso de que las sugerencias del medio lo ayudaran, ensayando en cuanto le era permitido, todos los recursos prácticos que encontraba. (De Veyga, 1903: 207)

Partiendo de la veridicción de su argumento, De Veyga no parece desdeñar el hecho de que el sujeto se procure estímulos sexuales. El problema se presentó, en cambio, cuando fue conducido por el ambiente “nocivo” que lo rodeaba a una “fiesta de maricas” que habría definido su orientación como *invertido por perversión*. Resulta llamativo el motor de su atracción hacia los homosexuales travestidos: éste no habría sido sexual, sino “afectivo” o de “compañerismo”, y en opinión del galeno, residía más en el goce que podía alcanzar siguiendo una cierta *performance* antes que en el estímulo erótico.

El último caso que abordaremos corresponde a “*Aida*”, un invertido que, en el marco de sus “malformación psico-sexual” (De Veyga, 1902: 370) imitaría el prototipo de una “mujer honesta”. Al describirla, De Veyga destaca una serie de factores que fundamentarían implícitamente su orientación: familia acaudalada, “maneras delicadas” evidenciables desde la edad escolar, poca instrucción.

Nacido en buena cuna y criado en la holgura, se hacía notar en el colegio por las maneras delicadas y la conducta ordenada. Se le tenía por demasiado pulcro en el lenguaje, y jamás, como excepción extraordinaria en su género, se le escuchaba palabra indecente, siquiera la más tolerada en el lenguaje infantil. De poco vuelo intelectual, aunque no rudo, los estudios no pasaron de la clase preparatoria del bachillerato, y como la familia tenía recursos sobrados para permitirle la holganza,



pasó el período que completa la pubertad en la vida tranquila del hogar, frecuentando sólo aquellos camaradas más afines a él, en temperamento y educación. (De Veyga, 1902: 370)

A sus veinte años se le consigue un trabajo en Casa Rosada, en el cual no tuvo problemas de relación, puesto que su buen trato y su lenguaje la volvían más que “apta”. Allí conoce un *partenaire* con quien comparte tiempo por fuera del ámbito laboral. Cuando *Aida* “*se siente acosado por el escrúpulo de mancillar su honra, incólume hasta entonces.*”(De Veyga, 1902: 371), solicita a su pareja que se sustancie un matrimonio:

El ‘casamiento’ de invertidos sexuales no es un hecho raro, por cierto, pero esta ceremonia no se realiza ordinariamente, sino como un acto de ostentación escandalosa, para hacer público un amancebamiento existente o meditado, siendo siempre gente corrida en el ageno [sic] quien la practica. (...) El acto se realizó con el aparato convencional de una boda real; ella, vestida de blanco, adornada la cabeza de azahares; él de frac y guante blanco, como si fuera a recibir la santa unción del sacerdote. (De Veyga, 1902: 371-372)

En cuanto al estado psíquico y la elección sexual de *Aída* y sus “cómplices”, De Veyga insiste en que por encima de toda patología mental el factor del ambiente es determinante, y que se da una especie de complementariedad entre aquellos individuos que se invisten como mujeres y quienes, por otra parte, tienen interés en satisfacer su instinto sexual con ellas:

Mentalmente considerado, ‘Aída’ no es otra cosa, como se vé, que un imitador de la mujer honesta. Bajo el punto de vista sexual era un impotente completo. (...) Su voluptuosidad consistía en ser poseída por un hombre, en sentir su compañía y su influencia protectora, pero no tenía siquiera el goce de contacto con el amante... (...) En cuanto a los cómplices de esta particular pantomima mórbida, avancemos esta conclusión general que puede servir de principio etiológico para el estudio y comprensión de todos estos fenómenos de aberración sexual en el hombre: existen al lado de los invertidos, para determinar o fomentar las tendencias homo sexuales, tipos previamente inclinados al goce corporal dentro de su sexo. La idea de aceptarle con un ser de idéntico género, temporaria o permanentemente, no puede tener por origen exclusivo la degeneración mental o la locura; por más extraviadas que sean las concepciones de la mente enferma, siempre hay en el mundo ambiente una base que les sirve de pie, y en ese caso, lo de ‘convertirse en mujer’, sea del tipo libertino o casto, responde a la existencia de una clase especial de sujetos, más numerosos quizás que la de aquellos, o por lo menos tanto, que busca de satisfacer las impulsiones viriles sobre un individuo de su sexo, forjándose la ilusión de que es mujer. De todos modos, el lado del invertido se encuentra el sodomita más o menos enviado, sirviéndole de complemento o estímulo. (De Veyga, 1902: 373-374)

### ➤ *A modo de cierre*

A lo largo del trabajo que antecede hemos intentado recorrer la lectura de una figura destacada en el alienismo argentino sobre la cuestión de la homosexualidad y el travestismo en los primeros años del siglo XX. Dicho ejercicio ha sido posible a partir de tres lentes de análisis. Por un lado, Canguilhem nos permite leer el intento de De Veyga en el marco de una retórica médica que construía cánones de “verdad” en clave biológica, realizando al mismo tiempo una operación de patologización de prácticas sociales por extensión.

Desde los aportes de Michel Foucault, hemos visto cómo el discurso alienista, al igual que el discurso psiquiátrico adopta en más de una ocasión un carácter *grotesco*. Y, tal como el filósofo francés aclara, en lo grotesco el poder se muestra en su máxima expresión, puesto que, a pesar de evidenciar su carencia de argumentos en el plano científico, el discurso de De Veyga es un *discurso de verdad* sobre los sujetos en cuestión; un discurso con efectos concretos sobre dichos sujetos, sea para justificar su reclusión, para modificar sus tendencias y su conducta, sea para promover la detención de nuevos “invertidos”. Saber y poder se conjugan en un ejercicio y una práctica normalizadora más que

contundente en el comienzo de siglo argentino. Poder policial y poder psiquiátrico, ambos confluyen y actúan en instituciones y prácticas de reclusión e intervención sobre subjetividades y comportamientos –reconociendo, claro está, los alcances del mismo, limitados a la ciudad de Buenos Aires–.

Desde la perspectiva ofrecida por Butler, emergen una serie de interrogantes que, creemos, problematizan el objeto de una manera interesante. Por una parte, la cuestión de la *performatividad* del discurso en la producción subjetiva: ¿Cómo el discurso produce inversión sexual? ¿El discurso del higienismo y el *discurso social* de la moral de la época habilitaban un espacio para este tipo de prácticas y formas del ser? Este es, entonces, un punto más que relevante para observar los intersticios que existen para la agencia de los sujetos “sujetados”. El poder constituyó una serie de sujetos que, en un momento dado, fueron capaces de emprender prácticas y *performances* mediante las cuales “desafiaron” un estado de situación reinante. El *quid* no pasa por dicho desafío, sino por la concepción y el ejercicio mismo de formas de subjetividad por fuera de la propuesta vigente.

Por otra parte, cabe pensar el plano de la constitución de un exterior radical por parte del discurso. La existencia de prácticas homosexuales o de travestismo resulta, a la luz del relato presentado por De Veyga, un hecho extendido y común, al menos para la sociedad porteña de principios del siglo XX. La operación de De Veyga –quien, recordemos, constituyó el Observatorio de la Policía Federal, laboratorio antropológico para reclutar la empiria de su teoría–, consiste en describir dichas prácticas, más allá del repudio que pudiesen o no haber generado en el “común” de los ciudadanos en términos abyectos, ubicándolos, con argumentos científicos, en el plano de lo no concebible, de la vida indigna, cuyo final termina por ser, indefectiblemente, dramático y signado por la degeneración.

Una última cuestión en torno a estos regímenes de verdad y los yoes resultantes: todos los individuos considerados devinieron *sujetos* al interiorizar un cierto régimen de persona, se valieron de una serie de tecnologías del yo para intervenir sobre sí mismos, aunque estas hayan emanado de dicho régimen. ¿Es posible con estos casos afirmar –a pesar de haber sido reclusos por sus prácticas– que ejercieron su libertad? La respuesta no es afirmativa ni negativa. En tanto sujetos, fueron maquinaciones híbridas e históricas, y desafiaron, a su manera, un número más o menos importante de pautas de conducta. ¿Escaparon a otros patrones normativizados? No precisamente. Su construcción y su performance fueron las de una feminidad estandarizada, a la cual adscribían a pesar de su consideración negativa. Con esto vemos que, si adoptan este “modelo”, al mismo tiempo, y como “hombres” que fueron en su fisionomía y educación, rechazan esta consideración negativa, y la hacen propia. La libertad bajo las formas políticas de gobierno de los últimos doscientos años, aprendemos con Rose, es una libertad regulada. Ello no impide que existan ejercicios de autonomía, cuyo éxito recaerá, con todo, en la consideración que el individuo subjetivizado haga de sí mismo, con la mayor independencia del régimen del yo propuesto socialmente. El presente trabajo ha procurado ser una primera y breve historización de dicho intento.

## » Bibliografía

- » Bohoslavsky, E. y Di Liscia, Ma. S. (2008). “La profilaxis del viento. Instituciones represivas y sanitarias en la Patagonia argentina, 1880-1940”. En *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. Vol. LX, Nº 2, julio-diciembre. Págs. 187-206. Madrid.
- » Butler, J (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires. Amorrortu. [2005]
- » ——— (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós [1993]
- » Canguilhem G. (1976). *El conocimiento de la vida*. Barcelona, Anagrama [1971]
- » ——— (1971) *Lo normal y lo patológico*; Buenos Aires. Siglo XXI [1966]
- » Ciancio, Ma. B. y Gabriele, A. (2012). “El archivo positivista como dispositivo visual-verbal. Fotografía, feminidad anómala y fabulación”. En *Mora (Buenos Aires)*. Vol. 18 Nº 1. Ene/Jul. Buenos Aires.
- » Foucault, M. (1994) *Dits et Écrits. Vol. I, II, III, IV*. Paris. Gallimard-Seuil.
- » ——— (1985) *El Nacimiento de la clínica*; México. Siglo XXI [1963]
- » ——— (1999) *Les anormaux*; Pairs. Gallimard-Seuil.
- » Salvatore, R. (2001) “Sobre el surgimiento del estado médico-legal en la Argentina (1890-1930)”, en *Estudios Sociales. Revista universitaria semestral*. Nº 20. Año XI. Primer semestre. Santa Fe. UNL. Pp. 81-114

- » Revel, J. (2002) *Le vocabulaire de Foucault*. Paris. Ellipses.
- » Talak, A. Ma. (2010). "Progreso, degeneración y darwinismo en la primera psicología argentina, 1900-1920", en Vallejo, Gustavo y Miranda, Marisa (dirs.), *Derivas de Darwin. Cultura y Política en clave biológica*. Buenos Aires. Siglo XXI Iberoamericana.
- » Zizek, S. (2003) *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires. Siglo XXI [1989].

## » Fuentes

- » De Veyga, Francisco (1902). "Inversión sexual congénita". En *Archivos de Criminología, Medicina Legal y Psiquiatría*. Año I. Buenos Aires.
- » ——— (1902) "Invertido sexual imitando a la mujer honesta". En *Archivos de Criminología, Medicina Legal...* Año I. (Buenos Aires, 1902).
- » ——— (1903) "La inversión sexual adquirida. Tipo de invertido profesional. Tipo de invertido por sugestión. Tipo de inversión por causa de decaimiento mental". En *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines*. Año II. Buenos Aires.

# Derivas bioéticas de la cultura cyborg

AMBROSINI, Cristina (UBA – UNLa) *cristinaambrosini@gmail.com*

POURRIEUX, Cecilia Pourrieux (UNLa) *cecipo55@yahoo.com.ar*

---

» Palabras claves: *cosmos – caos – monstruos – genética - cyborg*

## ► Resumen

En Aristóteles, la concepción de lo monstruoso como algo anti-natural deriva probablemente de la incapacidad o imposibilidad regenerativa que es atribuida a los monstruos, y que se asocia directamente con la concepción griega de la naturaleza como *physis*: lo que da origen o genera. Actualmente, una de las formas en que lo monstruoso, el caos, lo antinatural irrumpe en la percepción de la vida y del cuerpo es a través de ciertos avances de la biotecnología. Este germen del caos, tan temido, no se inscribe en el orden de lo macro, sino en el micro “cosmos” de la genética. Frente a ella, los límites conocidos entre lo natural y lo artificial, entre lo animal y lo humano, entre lo viviente y las producciones biotecnológicas, en definitiva, entre la realidad y la ficción se han vuelto difusas sobre todo en estos últimos años. Debates de este tipo, no pueden quedar indiferentes a la reflexión filosófica. Para analizar aquello que se presenta a la percepción como monstruoso desde la tecnociencia, proponemos tomar como herramienta de análisis El Manifiesto Cyborg de Donna Haraway, cuando afirma que “Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”.

## ► Lo antinatural como amenaza del caos

Aristóteles consideró que dentro del “mundo natural” hay acontecimientos “contrarios a la naturaleza”, los llama también “movimientos violentos”. Entre los movimientos violentos Aristóteles sitúa a los monstruos.<sup>1</sup> La concepción de lo monstruoso como algo anti-natural deriva probablemente de la incapacidad o imposibilidad regenerativa que, con razón o sin ella, se atribuye a los monstruos, y que se asocia directamente con la concepción griega de la naturaleza como *physis*: lo que da origen o genera. Un dato curioso es la relación que guarda el concepto de lo natural con la idea de cosmos en tanto orden, en la mentalidad griega, frente a la amenaza que significa el caos. Indudablemente lo natural guarda relación con un orden establecido. Actualmente, una de las formas en que lo monstruoso, el caos, lo antinatural irrumpe en la percepción de la vida y del cuerpo es a través de ciertos avances de la biotecnología. James Watson (uno de los descubridores de la molécula de ADN) afirmaba que “Antes pensábamos que nuestro futuro estaba en las estrellas, ahora sabemos que está en nuestros genes” con ello, se refería a las esperanzas y expectativas que se avizoran a partir de estos nuevos conocimientos pero hoy también es percibido como lo inimaginable y en cuanto tal lo monstruoso, lo que rompe con el orden natural. Este germen del caos, tan temido, no se inscribe en el orden de lo macro, sino en el micro “cosmos” de la genética. Para citar algunos ejemplos, tomemos a la clonación –desde Dolly en adelante que murió a los 6 años y medio- o, los híbridos interespecíficos, que son organismos compuestos de tejidos de dos clases genéticamente diferentes como los conocidos ratones *knout-out* que se diferencian de las quimeras –la más famosa fue la oveja-cabra- de Willadsen. Pero también están los intentos terapéuticos con las células madres pluripotenciales que aspiran a ser utilizadas frente a enfermedades degenerativas, tales como el Alzheimer. Frente a estos avances, los límites conocidos entre lo natural y lo artificial, entre lo animal y lo humano, entre lo viviente y

---

1. Aristóteles, Traducción de Marcelo Boeri (1993) *Física*, Libro II, 8, Buenos Aires, Biblos

las producciones biotecnológicas, en definitiva, entre la realidad y la ficción, se han vuelto difusas. En los debates de este tipo, no puede quedar indiferente la reflexión filosófica. De hecho, la bioética acusa recibo de estas nuevas formas de la corporalidad y debate sobre los nuevos criterios con los que podemos analizarlos.

En esta presentación, para analizar aquello que se presenta a la percepción como monstruoso desde la tecnociencia, tomaremos como herramienta de análisis: “El Manifiesto Cyborg” de Donna Haraway, cuando afirma que “Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”. Occidente, enfermo de racionalidad, nos llena la cabeza de monstruos y entre ellos nos detenemos, en este trabajo, en los monstruos cibernéticos como casos óptimos para replantear la siempre oscura frontera entre lo natural y lo artificial en vista a nuevas perspectivas, destinadas a cuestionar aquellos discursos que se legitiman en la apropiación de la naturaleza humana.

### ➤ *El oximoron “naturaleza humana”*

Conmover el límite entre lo natural y lo artificial es un modo de remover el status quo que se impone desde ese límite ya que, en nuestra consideración, “lo natural” no está allí esperando ser descubierto sino que es una construcción que produce “discursos” y, en tanto tal, está atravesada esta construcción por relaciones de saber-poder.<sup>2</sup> A partir de la progresiva tecnologización somática y la implantación de la cultura cyborg, la postulación de una “naturaleza” para lo humano parece un intento cada vez más problemático por fijar una esencia fija bajo la inocultable necesidad de “moralizar” y normativizar esta supuesta naturaleza<sup>3</sup>. La teoría del “homo infirmus” parte de la idea de lo humano a partir de su condición plástica, contranatural, es decir, a partir de la necesidad de compensar sus carencias inventando o construyendo distintos complementos o prótesis con las que hacer frente a sus deficiencias adaptativas<sup>4</sup>. Esta categoría, para Mainetti, no es un dato empírico, tiene un valor hermenéutico y permite reflexionar acerca de los desafíos de la sociedad tecnocientífica en continuidad con el complejo proceso de “hominización” hasta la revolución antropoplástica que consistiría en la posibilidad de remodelar la supuesta “naturaleza humana” a partir de la cibernética. Al respecto afirma:

Pero el homo bioethicus no se resuelve en el deseo demiúrgico capital –que es pasar de lo animado a lo inanimado y viceversa-, ni se reduce a la biotécnica o a la robótica, como tampoco a una combinación de ambas en el cyborg o el hombre biónico.<sup>5</sup>

Las nuevas biotecnologías aportan innumerables elementos al debate entre los límites de lo ‘natural’ y lo ‘artificial’, lo ‘normal’ y lo ‘monstruoso’. Estas, consisten en: “la aplicación de principios científicos y tecnológicos para transformar materias utilizando agentes biológicos”.<sup>6</sup> En una primera aproximación, queda claro que estos avances hacen que gran parte de los conceptos que legitimaron durante siglos nuestras creencias acerca de lo viviente y de lo natural, sufran una transformación. Hoy, quienes busquen afianzar antiguas concepciones, se ven amenazados por la construcción de nuevas realidades que abren potencialmente la necesidad de reemplazar viejas configuraciones por otras nuevas. Pero este proceso de sustitución, no es lo novedoso, más bien es la dinámica con la cual se desenvuelve el conocimiento. Para citar un ejemplo: la humanidad, ya tuvo que asumir en algún momento de su historia, con la teoría evolucionista, su parentesco con los primates. La caída de la visión antropocéntrica del universo, da cuenta de este reemplazo. Pero lo novedoso, lo inédito es que esta vez, ya no se trata de conceptos relativos al macro cosmos, al universo, las galaxias o los agujeros negros. En el micro cosmos, aparece una nueva posibilidad, la de redefinir la naturaleza de lo viviente a través de la potencial construcción de nuevas realidades: “Las biotecnologías utilizan

2. Foucault, M. (1981) Entrevista en Lovaina. En línea: <http://biopoliticayestadosdeexcepcion.blogspot.com.ar/2012/09/michel-foucault-entrevista-en-lovaina-7.html>

3. Mainetti, J.A. (2013) *Bioética y medicina posthumanistas*, La Plata, Quiron

4. Ambrosini, C. (2011) “Ética profesional. La ética como mecanismo compensatorio en el mundo globalizado” en *Perspectivas metodológicas* Nº 11, pp. 23-38, Buenos Aires, UNLa

5. Mainetti, J. A. *Bioética y medicina posthumanistas*, op. cit., p.85

6. Sádaba, J. (2004) “Los límites éticos de las nuevas biotecnologías” en *Fundamentos de Salud Pública*. La Habana, Ciencias Médicas

funciones biológicas como herramientas para crear propiedades, rasgos y actividades que no existen en la naturaleza”<sup>7</sup>

En función de los avances biotecnológicos, hoy se encuentra concluido el proyecto genoma humano, sabemos de la existencia de la clonación -- reproductiva o terapéutica- y a través de ella, de las células madres, del diagnóstico preimplantacional y del uso de los distintos tipos de terapias génicas o, de la realización de xenotransplantes.<sup>8</sup> La lista de innovaciones, como ya vimos, es variada, por eso vamos a detenernos en aquellos avances vinculados al tema del trabajo. Esto es, con la transgénesis y producción de quimeras. Señalando algo básico, la ingeniería genética puede trabajar: aislando genes; modificándolos para su mejor funcionamiento, preparándolos para que puedan ser insertados en nuevas especies o, finalmente para desarrollar transgenes<sup>9</sup>. El proceso de creación de un transgen supone el aislamiento de un gen de entre decenas de miles de otros genes en el genoma de una especie donante. Una vez que el gen es aislado, generalmente es alterado para que pueda funcionar con cierta eficacia en el organismo receptor. El gen es entonces combinado con otros genes como preparación a su inserción dentro de otro organismo. En esta etapa se utiliza la denominación de transgen<sup>10</sup>. Para un organismo transgénico, por lo general se utiliza la denominación de quimera. Dicho organismo, es aquel que posee un transgen introducido por métodos tecnológicos en vez de por medio de la reproducción selectiva. La transgénesis permite desarrollar organismos que expresen caracteres o rasgos novedosos que normalmente no se encuentran en la especie. Existen tres posibles combinaciones transgénicas: planta-animal-humano, animal-animal, y animal-humano<sup>11</sup>. Por ejemplo, el camino que abre para los trasplantes humanos (xenotransplatación) la utilización de los cerdos como animales transgénicos. Vamos a profundizar la exposición, en esta línea (producción de quimeras y transgénesis) tal como lo adelantáramos, ya que ella nos introduce de lleno en el tema del trabajo. Esto último, no solo porque quimera en la mitología es ese ser monstruoso compuesto por diferentes entidades, sino porque crea un gran desconcierto con respecto a la denominación con la cual debería designarse ‘lo natural’. Los animales transgénicos, justamente son seres ‘construidos microscópicamente’ en base a diferentes entidades. En este sentido, se orientan las últimas investigaciones, en donde se anuncia en la revista Nature<sup>12</sup> a fines del 2013, la potencialidad que abre el uso de una novedosa técnica: el CRISPR que, dicho brevemente, abre la posibilidad de ‘remover’ partes de ADN defectuosas, ‘editando’ los genes para poder cambiar ‘el texto genético’ del ADN. De esta manera, se evitarían mutaciones indeseadas dentro del gen. Se espera que con esta técnica, además de ‘editar’ los genomas, se pueda eliminar genes defectuosos por ejemplo en un embrión. Básicamente, consiste en ‘programar’ una molécula de ARN guía, para que coincida con una secuencia indistinta y específica de ADN. Esta molécula, mediante la unión con una enzima especial, corta ambas cadenas de la doble hélice del ADN para poder introducir el ADN copiado en la doble hélice del ADN defectuoso y así, eliminarlo. En otras palabras, la estrategia, consiste en utilizar bacterias que seleccionen solo aquellos genes útiles. La ventaja es que esto permite disponer en forma precisa, a dónde se quiere que se produzca una mutación. Los especialistas coinciden en que, a pesar de que no es una técnica nueva, año a año va evolucionando, y por lo tanto es prematuro hablar de su aplicación en embriones humanos<sup>13</sup>. No obstante ello, este nuevo método supone un gran potencial en terapia génica. Esto, en lo que respecta a la comunidad científica. Pero, ¿cómo impacta en la opinión pública esta nueva técnica? En realidad, sale a la luz a raíz de su aplicación y posterior nacimiento en China, de los primeros monos (macacos) con genoma modificado. En este caso, se modificó un gen que regula el metabolismo, otro que regula el desarrollo de las células del sistema inmunológico y, finalmente otro que posibilitaría el control de las células madres y el sexo. Claramente, con el transcurso de los años, se podrá corroborar

7. Portnoff A.Y. y Thomas D. (2009) *Repensar las ciencias de la vida*, Buenos Aires, Capital Intelectual

8. Rojas, M. y Venegas, F. (2004) “Clonación, producción de quimera y células pluripotenciales en International Journal of Morphology” En línea ISSN 0717-9502 2004: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=50717-95022004000400018](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=50717-95022004000400018)

9. MacDonald Glenn, L. (2005) “Cuestiones éticas de la Ingeniería genética y la transgenia” En línea: <http://www.actionbioscience.org/esp/biotecnologia/glenn.html>

10. MacDonald Glenn, L. (2005) “Cuestiones éticas de la Ingeniería genética y la transgenia” En línea: <http://www.actionbioscience.org/esp/biotecnologia/glenn.html>

11. MacDonald Glenn, L. (2005) “Cuestiones éticas de la Ingeniería genética y la transgenia” En línea: <http://www.actionbioscience.org/esp/biotecnologia/glenn.html>

12. Van Noorden R. (2013) Nature: “What to expect in 2014”, En línea: <http://www.nature.com/news/what-to-expect-in-2014-1.14448>

13. Pélaez, J. (2014) “La inminente revolución de la ingeniería genética basada en el sistema CRISPR/Cas en Cuaderno de cultura científica. En línea: <http://culturacientifica.com/2014/02/14/la-inminente-revolucion-de-la-ingenieria-genetica-basada-en-el-sistema-crisprcas/>

qué tipos de cambios genéticos se concretaron pero lo que sí se puede afirmar actualmente, es acerca de la posibilidad de editar el genoma de los primates, a través de la elección de ciertos genes específicos. Y esto no es poca cosa, considerando que hasta ahora, sólo se había podido utilizar ratones, los cuales suponen una diferencia substancial con los primates, teniendo en cuenta el parentesco que éstos tienen con la especie humana<sup>14</sup>. Los científicos involucrados en este tema, dicen tener expectativas fundadas para abordar con esta técnica, la terapia para distintas enfermedades degenerativas.

Frente a esto, se abren numerosos interrogantes, de carácter ético, político y social. Para citar solo dos: ¿Es lícito experimentar con monos sin conocer aún los resultados de esta técnica? ¿Este avance, en caso de concretarse, supondrá un acceso para toda la población o solamente para quienes puedan pagarlo?

### ► *El monstruo prometedor*

Como afirma Donna Haraway, hay una frontera ambigua entre realidad y ficción en la cultura cyborg lo que provoca la reflexión y nos sustrae de las imágenes ya establecidas. La ciencia ficción está llena de cyborgs, la medicina contemporánea multiplica los acoplamientos entre cuerpo y máquina, la guerra es una orgía de cyborgs, la biopolítica de Michel Foucault es una “flácida premonición”, en términos de la autora, ya que todos somos quimeras, híbridos. En sentido parecido y abonando a la idea de la necesidad de desprendernos de la polaridad “natural-artificial” Roger Bartra, a partir de la idea del exocerebro, alude a la teoría de Andy Clark que propone conceptualizar a los humanos a partir de otro oxímoron, el de “cyborgs naturales” ya que en esta concepción, desde el nacimiento el cerebro humano interactúa con un complejo sistema cultural y tecnológico de prótesis que constituyen la base de la conciencia, que posibilitan el uso del lenguaje y que difuminan también la frontera entre libertad y determinismo.<sup>15</sup>

El esfuerzo por confundir las fronteras puede estar orientado a una nueva construcción, a una desnaturalización de la naturaleza, en especial de la naturaleza humana. Los monstruos más prometedores<sup>16</sup> se encuentran fuera del relato teleológico del Humanismo y, de hecho, actualmente se multiplican las propuestas de un Posthumanismo desde donde es posible resistir los embates de las polarizaciones entre las que se encuentran las de género, raza, condición social, entre otras. La naturaleza y la cultura son remodeladas y la primera ya no puede ser un recurso dispuesto a ser apropiado e incorporado por la segunda.<sup>17</sup>

En lo que respecta a nuestro tema, pone en el tapete la cuestión de la naturaleza de ese organismo, que es modificado a nivel micro. A esto, hay que agregar que, si los científicos tienen tanto interés en el mismo, es por la potencialidad que se abre sobre la especie humana. Más allá de lo visible, estos ‘monstruos’, constituyen la puerta de entrada para un nuevo debate sobre la naturaleza humana y con ella, a las preguntas que, de acuerdo a lo que enunciábamos al principio, se hizo el hombre a propósito de otras teorías revolucionarias: ¿es lícito hablar de un orden natural? ¿Aquello que denominamos ‘naturaleza humana’ y que fija un orden, no sería una construcción? ¿En nombre de qué entidad, o qué queremos defender cuándo nos oponemos a la aceptación de estos ‘monstruos’ genéticos?

Claramente, es necesario abrir el debate y la bioética puede ser un terreno fértil o un obstáculo cuando legitima posiciones conservadoras, para asimilar las transformaciones de nuestras sociedades donde lo nuevo tiene, en principio, la impronta aterradora de la irrupción de lo monstruoso, de fuerzas “locas” que desbaratan el orden e introducen el caos en las sociedades organizadas. Lo monstruoso es violento cuando es ilegible, cuando sobrepasa nuestra capacidad de categorizarlo a través del lenguaje de modo que poder hablar sobre estas nuevas realidades que rompen con las reglas de

14. De Benito, E. (2014) “Creados los primeros monos transgénicos ‘a medida’”, El País En línea: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/02/02/actualidad/1391353463\\_071898.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/02/02/actualidad/1391353463_071898.html)

15. Bartra, R. (2013) *Cerebro y libertad. Ensayo sobre la moral, el juego y el determinismo*, México, Fondo de Cultura Económica, p.94

16. En la biología evolucionista se denomina “monstruo prometedor” al organismo mutante que tiene la capacidad de inaugurar un nuevo linaje. La obra de Richard Goldschmidt (1940) *The Material Basis of Evolution*. New Haven, CT: Yale University Press, pp. 205-206 introduce el término que actualmente es motivo de debate dentro de la biología darwiniana

17. Haraway, D. (1991) *Manifiesto Cyborg “Ciencia, Tecnología y Feminismo Socialista Finales del S.XX”* Este trabajo, es el capítulo 8 del libro *Simians, Cyborgs, and Women*, New York, Routledge. En línea: [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/12/manifiesto-cyborg.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/manifiesto-cyborg.pdf)

lo conocido, son inocultables, insisten en mostrarse (monstruoso es lo que insiste en mostrarse), es un modo de hacer frente a otras violencias sociales.

## » Bibliografía

- » Ambrosini, C. (2011) “Ética profesional. La ética como mecanismo compensatorio en el mundo globalizado” en *Perspectivas metodológicas* Nº 11, pp. 23-38, Buenos Aires, UNLa
- » Aristóteles, Traducción de Marcelo Boeri (1993) *Física, Libro II*, 8, Buenos Aires, Biblos
- » Bartra, R. (2013) *Cerebro y libertad. Ensayo sobre la moral, el juego y el determinismo*, México, Fondo de Cultura Económica
- » De Benito (2014) “Creados los primeros monos transgénicos ‘a medida’”, *El País*. En línea: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/02/02/actualidad/1391353463\\_071898.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/02/02/actualidad/1391353463_071898.html)
- » Foucault, M. (1981) *Entrevista en Lovaina*. En línea: <http://biopoliticayestadosdeexcepcion.blogspot.com.ar/2012/09/michel-foucault-entrevista-en-lovaina-7.html>
- » Goldschmidt R. (1940) *The Material Basis of Evolution*. New Haven, CT: Yale University Press
- » Haraway, D. (1991) *Manifiesto Cyborg “Ciencia, Tecnología y Feminismo Socialista Finales del S.XX”* En línea: [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/12/manifiesto-cyborg.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/manifiesto-cyborg.pdf)
- » MacDonald Glenn, L. (2005) “Cuestiones éticas de la Ingeniería genética y la transgenia” En línea: <http://www.actionbioscience.org/esp/biotecnologia/glenn.html>
- » Mainetti, J.A. (2013) *Bioética y medicina posthumanistas*, La Plata, Quiron
- » Pélaez, J. (2014) “La inminente revolución de la ingeniería genética basada en el sistema CRISPR/Cas en *Cuaderno de cultura científica*”. En línea: <http://culturacientifica.com/2014/02/14/la-inminente-revolucion-de-la-ingenieria-genetica-basada-en-el-sistema-crisprcas/>
- » Portnoff A.Y. y Thomas D. (2009) *Repensar las ciencias de la vida*, Buenos Aires, Capital Intelectual
- » Rojas, M. y Venegas, F. (2004) “Clonación, producción de quimera y células pluripotenciales en *International Journal of Morphology*” En línea ISSN 0717-9502 2004: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-95022004000400018](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-95022004000400018)
- » Sádaba, J. (2004) “Los límites éticos de las nuevas biotecnologías” en *Fundamentos de Salud Pública*. La Habana, Ciencias Médicas
- » Van Noorden R. (2013) *Nature*: “What to expect in 2014”, En línea: <http://www.nature.com/news/what-to-expect-in-2014-1.14448>



# Lectura cinésica de un monstruo burgués, Maximiliano Rubín de Fortunata y Jacinta

ARIAS, Nadia / Universidad Católica Argentina (UCA) - [nadia\\_arias@uca.edu.ar](mailto:nadia_arias@uca.edu.ar)

---

Eje: Géneros sexuales y monstruosidad. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Fortunata y Jacinta – burguesía – androginia – Maximiliano Rubín

## ► Resumen

Inscrito en una red de desplazamientos en la que se atraen y repelen, se combinan y amalgaman lo femenino y lo masculino en *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, Maximiliano Rubín –vértice esencial de la relación cuadrangular Juan/Jacinta/ Maximiliano/Fortunata que estructura la novela- encarna la identidad del monstruo foucaultiano, definida, esencialmente, por la mezcla: Maximiliano es la mixtura de dos sexos, figura andrógina en la que se funden y entrecruzan elementos masculinos y femeninos. Su inmadurez sexual, que lo relega a ser visto eternamente como “niño” incapaz de devenir en “hombre”, junto con las constantes sospechas a que se somete su masculinidad, lindante con notas de homosexualidad, se combina con el principio de actividad –atributo esencial del arquetipo masculino jungiano- que define su carácter y hace de él el primer y gran rebelde de la novela: Maximiliano no sólo se rebela contra las voluntades burguesas que se le imponen, sino también contra su propio cuerpo, enfermizo y raquítico.

Elemento subversivo y amenazador respecto de los binarios esquemas genéricos burgueses, sobre los que se asienta la cosmovisión galdosiana, la burguesía tabuiza la hibridez genérica de Rubín y la relega al plano de la anormalidad, a la vez que procura encauzar y homogeneizar a aquel que, en su carácter de excepción, constituye una exclusión de la norma general.

En el contexto de estas prácticas domesticadoras, la burguesía modela la propia autovaloración de Maximiliano, quien, ante las exigencias del esquema axiológico y genérico dominante, se autodefine como monstruo, incapaz de encajar físicamente en las polaridades dualistas y binarias del sistema. De este modo, la masculinidad deviene, para él, en drama de autoexigencia.

La “enfermedad” de Maximiliano y su “aislamiento” final, en el que se amalgaman heterología genérico-sexual, locura y criminalidad, son la prueba actancial incontrovertible de la imposibilidad de encauzar inclusivamente los códigos burgueses. Pues, la burguesía sólo confirma su excelencia de clase, sosteniendo zonas liminares de peligrosa asimilación y, a la vez, constante diferenciación, para cimentar así su carácter estamental preeminente y conjurar el deseo imitativo de los sectores sociales más cercanos; aceptando la emulación de este “anormal” al que se intenta normalizar, pero, simultáneamente, rechazando su inclusión, en un juego de una lógica perversa que la dota de un poder fascinante y la convierte en el monstruo más temible de la novela galdosiana.

Exponente de la complejidad de la escritura realista del siglo XIX y signo elocuente de la polise-mia y ambigüedad del realismo-naturalismo galdosiano, *Fortunata y Jacinta*, “cumbre de la narrativa galdosiana”, al decir de Francisco Rico (1980: 469), ocupa “una posición fronteriza en el espectro de representaciones de heterologías genérico-sexuales en la narrativa española moderna” (Krauel, 2001: 1), al desafiar los estereotipos masculinos y femeninos absolutos, por medio de una serie de personajes en los cuales cuerpo de *varón* y masculinidad y cuerpo de *mujer* y feminidad aparecen disociados; de modo tal que atributos culturalmente vinculados a lo femenino o masculino se presentan entremezclados y entrecruzados, conformando un universo genérico-sexual que escapa a toda tentativa de categorización rígida.

Inscrito en esta red de desplazamientos en la que se atraen y repelen, se combinan y amalgaman lo femenino y lo masculino, *Maximiliano Rubín* –vértice esencial de la relación cuadrangular Juan/Jacinta/ Maximiliano/Fortunata que estructura la novela-<sup>1</sup> encarna, en su propia constitución genérica, la identidad del *monstruo foucaultiano*, definida, esencialmente, por la mezcla: “¿Qué es el monstruo? (...) La mezcla de dos reinos (...), la mixtura de dos especies (...), la mixtura de dos individuos (...). Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo” (Foucault, 1999: 68).

Tomando como referente el estudio crítico del género,<sup>2</sup> en el presente trabajo abordaremos el carácter de monstruo de Maximiliano Rubín, respaldado genéricamente por una constitución híbrida y andrógina en la que se funden y entrecruzan elementos masculinos y femeninos, y retroalimentado por el sistema axiológico burgués que, a partir de sus esquemas binarios y dualistas, impone criterios de normalidad-anormalidad, que cimentan una lógica de inclusión-exclusión.

Mucho se ha escrito acerca de la condición femínea y poco varonil de Maximiliano Rubín. Ciertamente, su “masculinidad” está constantemente puesta en duda en el texto, siendo su propio cuerpo enfermizo, “raquítico, de naturaleza pobre y linfática” (1951: II, i, 212), “pequeño y no bien conformado, tan endeble que parecía que se lo iba a llevar el viento” (1951: II, i, 216), primera prueba inobjetable de ello.

A su *debilidad física* se le suma una *sexualidad impotente*, que hace de su masculinidad, un hecho completamente disfuncional y deficiente, siendo la noche de bodas expresión elocuente de esta impotencia:<sup>3</sup>

Y el pobre chico no se encontraba en aptitud de expresarle su desmedido amor de otro modo que por *manifestaciones relacionadas exclusivamente con el pensamiento y con el corazón*. Palabras ardientes *sin eco en ninguna concavidad de la máquina humana*, impulsos de cariño propiamente ideales, y de aquí no salía, es decir, *no podía salir* (1951: II, vii, 374).<sup>4</sup>

Ciertamente, la imagen que ofrece el marido en el lecho matrimonial, con sus hombros como “alones de un ave flaca que no tiene nada que comer”, sus piernas “como bastones que se desenfundan”, sus coyunturas mohosas, su “calva sin dignidad” y su respiración “áspera a ratos, a ratos silbante y con diversos flauteados” (1951: III, vi, 536) no es sino grotesca caricatura de lo que debiera ser el encuentro de marido y mujer en situación semejante.

Su misma flaqueza corporal y endeble salud, acosada por las jaquecas que, “como esos amigos machacones cuya visita periódica causa espanto”, lo atormentaban periódicamente (1951: II, i, 217), repercute, inevitablemente, en su capacidad sexual, pues lo dejaban tan debilitado que su esposa no podía verlo sino como un *niño*, en lugar de un hombre: “La mujer le cuidaba como se cuida a un niño, y se había borrado de su mente la idea de que era un hombre” (1951: II, vii, 373).

Asimismo, en sus cavilaciones previas a la decisión de casarse con Maxi, Fortunata intentaba ilusionarse con que “Maximiliano podía dar un estirón, echar más pecho y más carnes, *ser más hombre*, en una palabra” (1951: II, ii, 254); aunque su sinceridad le llevaba, en verdad, a exclamar: “¿Pero no le ven, no le ven que *ni siquiera parece un hombre?*...” (1951: II, ii, 255).

Es, justamente, esta hombría la que intenta despertar Fortunata en su lecho de muerte, al incitar a Maxi al asesinato de Aurora y Juan: “Conque ya sabes. Déjame en paz. No quiero verte más. Unos dicen que estás cuerdo y otros que estás loco. Yo creo que estás cuerdo, *pero que no eres hombre*; has perdido la condición de hombre y no tienes... vamos al decir, amor propio ni dignidad...” (1951: IV, vi, 730).

1. Entendemos el vínculo entre estos cuatro personajes como una relación de triángulos superpuestos (Fortunata-Jacinta-Juan, por un lado; Fortunata-Juan-Maximiliano, por otra), pero enmarcada en una relación cuadrangular más amplia, que permite destacar la vinculación entre Fortunata-Jacinta-Maxi y Juan-Jacinta-Maxi. En efecto, aun cuando no podamos hablar de una relación de presencia entre Jacinta y Maxi, no obstante ambos se hallan enlazados, por una parte, por la figura de Fortunata, vértice activo que los impulsa a la actividad, y, por otra parte, por Juan, vértice pasivo que, ya sea por negación o rechazo, los encamina en el mismo proceso de autodescubrimiento y toma de conciencia de sí a que los conduce, por otras vías, su relación con Fortunata.

2. Cfr. BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona, Paidós, 2007; MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 2006; NAVARRO, Marysa y STIMPSON, Catherine R. *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires: F.C.E., 1999.

3. Si bien algún crítico, como Montesinos, ha negado la impotencia sexual de Maxi, la mayoría de la crítica la acepta sin reservas. Incluso autores como J. C. Ullman y G. H. Allison han llevado a cabo estudios médico- psiquiátricos del personaje que avalan su impotencia.

4. Todos los destacados en cursiva pertenecen a este trabajo.

No es sólo Fortunata, sin embargo, la que cuestiona su identidad masculina, sino la sociedad en su conjunto, ante cuyos ojos Maxi no es, ciertamente, un hombre, pues, como dice Barthes, “sospechar un sexo es negarlo definitivamente” (Krauel, 2001: 11).

Así, por ejemplo, Juanito le explicará a Jacinta que Fortunata fue casada “con un hombre que no es hombre, con un hombre que no puede ser marido de nadie...” (1951: III, ii, 433).

Igualmente, su compañero Olmedo lo llama “niño del mérito, papos-castos” y “silfidón”<sup>5</sup> (1951: II, i, 223), combinando las referencias a su condición de niño, su condición femenina y una impotencia sexual con visos de homosexualidad. En efecto, si bien el término “papos-castos” presenta dificultades y controversias en su interpretación, Francisco Caudet propone entender esta palabra compuesta como “una velada referencia a la impotencia – homosexualidad del meritorio a boticario” (2009: 467).

En este sentido, aunque la palabra nunca aparece explicitada en el texto, la descripción física de Maxi coincide, como puso en evidencia Ricardo Krauel, con los rasgos que la medicina del siglo XIX consideraba como denotativos de feminidad en el hombre: “barba rala, complexión delicada, pelo fino, constitución débil y genitales poco desarrollados” (2001: 10). Ciertamente, el narrador menciona su carencia de bigote (1951: II, i, 217), “su piel lustrosa, fina, cutis de niño con transparencias de mujer desmedrada y clorótica” (1951: II, i, 216), su pelo ralo y su “calva sin dignidad” (1951: III, vi, 536). Le son atribuidos, además, ciertos rasgos que, desde un punto de vista caracterológico, frecuentemente se asociaban con la homosexualidad masculina, como una radical timidez y el desarrollo de un complejo de inferioridad (Krauel, 2001: 10).

De otra parte, atribuir cierta tendencia homosexual a Maxi no sería del todo inverosímil si consideramos que esta es, desde la perspectiva psicoanalítica, uno de los efectos del *complejo materno* junguiano, es decir, de los exagerados cuidados de una madre que, en este caso, adopta el rótulo de *tía*.

Es significativo, asimismo, que en el episodio en el cual la masculinidad de Maxi llega a su punto mínimo, esto es, en el enfrentamiento entre amante y esposo, uno de los transeúntes desacredite la posibilidad de una pelea por “cuestión de faldas” sustentándose en la apariencia homosexual de Maxi: “¡Quita allá! ¿Pero no ves que es *marica*?” (1951: II, vii, 392).

En efecto, la *trayectoria descendente de la masculinidad* de Rubín, iniciada en el “espectáculo trágico-burlesco” de la noche de bodas, encuentra en la pelea con Juan “un punto de no retorno para la masculinidad” del personaje (Krauel, 2001: 12). El odio y la furia acumulados desbordan un cuerpo frágil y débil, abrumadoramente superado por su adversario, que, combinados con visos de locura y criminalidad, magnifican la hipérbole de su carencia de virilidad.

Si su identidad masculina ya se ve menguada por su propia configuración corporal, la mirada y valoración genérica de los otros sobre su persona repercute de modo directo en su propia estimación; más aún en quien, desde su timidez, “se resigna a verse a través de los ojos de los demás, (...) intenta saber lo que es por lo que los otros digan de él” (Bernard, 1994: 158). El rótulo de *Rubinius vulgaris* que le pusieron sus compañeros de facultad, en referencia a que “Maximiliano era feísimo, desmañado y de muy cortos alcances” (1951: II, i, 217), es suficientemente elocuente respecto de la apreciación externa que recibía el personaje.

Igualmente, le mortificaba la opinión que a los demás les podía merecer su relación con la bella Fortunata, pues “suponía Maxi que todos hacían la observación de que él no era hombre para tal hembra” (1951: II, vii, 385):

La desproporción entre las estaturas de uno y otro y entre el conjunto de su apariencia personal mortificaba tanto al pobre chico, que hacía esfuerzos imposibles y a veces ridículos para menguar aquella falta de armonía. (...) Desgraciadamente, aunque Fortunata apenas se componía, la desproporción era siempre muy visible (1951: III, v, 506).

Ante esta extrema dificultad para adaptarse al papel masculino exigido socialmente, Rubín se autodefine como monstruo, incapaz de encajar físicamente en las polaridades dualistas y binarias burguesas que conforman el esquema axiológico y genérico dominante; de modo tal que la virilidad deviene, para él, en auténtico *drama de autoexigencia*.

5. La palabra *sifidón* refiere a los silfos, ninfas u otras entidades espirituales femeninas.

Esta autoexigencia de virilidad es satisfecha, en principio, únicamente en el plano de la fantasía, en donde el personaje encuentra la posibilidad de una existencia alternativa que lo presente como portador de una esplendorosa masculinidad: “Despierto deliraba también, figurándose haber crecido una cuarta, tener las piernas derechas y el cuerpo no tan caído para adelante, imaginándose que se le arreglaba la nariz, que le brotaba el pelo y que se le ponía un empaque marcial como el del más pintado” (1951: II, i, 217).

Sin embargo, el contacto con Fortunata, trato a partir del cual se dirá que Maxi “no era el mismo hombre” (1951: IV, v, 695) sino que “parecía otro” (1951: II, i, 225), le brindará la posibilidad de traducir su imaginaria hombría en actos concretos en el plano de la realidad.

De una parte, incapaz de expresar su amor físicamente, en virtud de su deficiente masculinidad, encontrará en la vía afectiva un modo idóneo para transmitir su pasión a Fortunata: “Adorar, idolatrar y otros cumplían mejor su oficio de dar a conocer la pasión exaltada de un joven enclenque de cuerpo y robusto de espíritu” (1951, II, ii, 232),

Bebía los vientos el desgraciado chico por hacerse querer, inventando cuantas sutilezas da de sí la manía o la enfermedad de amor. Indagaba con febril examen las recónditas causas del agrandar, y no pudiendo conseguir cosa de provecho en el terreno físico, escudriñaba el mundo moral para pedirle su remedio (1951: II, vii, 385).

En este sentido, la inversión de todos sus ahorros y, más aún, de la herencia a recibir de su difunta tía materna, puede ser entendida en esta línea, es decir, como gesto tendiente a compensar la falta de virilidad física. La pasión por Fortunata, antes que mero enamoramiento, es percibida como la única solución posible para enmendar lo que su físico le niega: desde el plano afectivo y administrativo, Rubín procura apropiarse de una masculinidad imposible de desplegar corporalmente.

Por otro lado, la *dignidad de la pasión*, como la llama el mismo narrador (1951: II, iv, 300), lo inicia en un auténtico *proceso de fortalecimiento y consolidación de su hombría*, concretado en la rebelión e, inclusive, el triunfo sobre las voluntades que, hasta entonces, se le imponían: frente a su radical timidez, le declara su amor a Fortunata, tan sólo un día después de haberla conocido; frente al sometimiento pasivo a la viril autoridad de su tía, hace oír su voz, de lo cual la ruptura de la alcancía es signo elocuente; frente a las convenciones sociales, impone su voluntad de casarse con una mujer de pueblo cuya belleza es radicalmente desproporcional respecto de la suya.

Es verdad que, en cierto punto, como opina Krauel, esta hombría que Maxi va conquistando en el trance que culmina en el casamiento con Fortunata es más una “construcción retórica” que una virilidad actualmente obtenida (2001: 12). Mas también es cierto que, desde el momento en que entra en contacto con Fortunata y se despierta la pasión, Maxi se transforma en el personaje, quizá, más activo de la novela, quien pese a la inconsistencia o inconsecuencia de sus objetivos, no cede jamás en su actividad: si, primero, persigue el casamiento con Fortunata, luego intentará castigar al amante, retener a su esposa, encontrar una explicación al adulterio.

De esta manera, se hace portador de uno de los atributos definitorios del *animus* o arquetipo masculino junguiano: el principio de *acción*.

Si su inmadurez sexual persiste a lo largo de toda la historia, relegándolo a ser eternamente visto como un “niño” incapaz de devenir en “hombre”, Maxi conquista, en cambio, una madurez espiritual que, definitivamente, hace “del niño un hombre” (1951: II, iv, 300)<sup>6</sup>.

Si bien muchos críticos han apuntado la sutil ironía que se esconde detrás del altisonante nombre del personaje (Caudet, 2009: 501), el débil Maxi es, en verdad, el primer y gran rebelde de la novela (Sinnigen, 1996: 127). Pues no sólo se rebela contra la timidez, producto de su fealdad natural al decir de doña Lupe (1951: II, i, 217) y contra el sometimiento a la voluntad de su tía, que lo privaba de toda iniciativa personal; sino que, en última instancia, se rebela contra su propio cuerpo (Calvelo, 1995: 118): si su débil constitución física lo fuerza a prolongados reposos y, naturalmente, lo conduce a una vida pasiva y sin sobresaltos, Rubín se rebela contra esta inactividad a la que su propio cuerpo pretende someterlo.

En suma, podríamos concluir que Maximiliano, “figura por antonomasia de la paradoja, de los

6. En este sentido, se establece un interesante contrapunto entre Maxi, el “niño” devenido “hombre”, y Juan, el “hombre-niño”. Si Santa Cruz y Rubín encarnan, en el plano físico, los contrastes de hermosura-fealdad, fuerza-debilidad, no obstante el par ‘vigor-impotencia’ encuentra su inversión en el plano espiritual.

opuestos complementarios, de la contradicción, de lo imposible a nivel lógico” (García, 2006: 203), escapa a toda clasificación genérica binaria. En efecto, a partir de la fusión de elementos masculinos y femeninos, se borran, en él, las fronteras genéricas, para dar lugar a una *mixtura e hibridez* que conduce a un “estado superior de sexualidad sintetizada” (Amícolá, 2008: 262).

En este sentido, es posible afirmar que la disconformidad genérico-sexual adopta, en Maximiliano, los rasgos típicos del *andrógino*, es decir del “ser híbrido que desafía el orden ‘natural’ de los sexos (...), elemento subversivo y amenazador” que elimina las categorías duales que estructuran la vida social (García, 2006: 218).

Ciertamente, ante el peligro que emana de lo diferente e insurrecto, la burguesía tabuiza la hibridez genérica de Rubín y la relega al plano de la *anormalidad*. Pues, en definitiva, la autoexigencia de masculinidad en el personaje se sostiene sobre la base de una sociedad que esboza e impone un saber singular sobre el cuerpo, bajo la lógica normalidad-anormalidad, tótem-tabú, tributario de un estado social, de una visión del mundo y, en última instancia, de una definición de la persona, y que se plasma en un individuo que termina internalizando, consciente o inconscientemente, esta superioridad de la axiología burguesa.

Mas si la burguesía estigmatiza la hibridez genérica de Maximiliano, a la vez procura encauzar y homogeneizar a aquel que, en su carácter de excepción, constituye una exclusión de la norma general.

Si bien el mayor acto de represión y silenciamiento de Rubín se plasma en el encierro final del joven en Leganés, pues a su actitud rebelde no se le podía adscribir otro título más que el de *locura*, esta terminante reclusión final va precedida por el accionar domesticador de doña Lupe, tendiente a la modelación del discurso subversivo de su sobrino, y por gestos y modos, incluso, más sutiles de progresivo aislamiento del joven, del cual lo hacen víctima amigos y familiares. Miradas de terror ante sus crecientes *desvaríos*, gestos de desazón y lástima ante sus *arranques de locura*, tratamiento diferencial hacia Maxi van, efectivamente, construyendo un distanciamiento entre él y la sociedad y configurando su gradual apartamiento.

La “enfermedad” de Maximiliano y su “aislamiento” final, en el que se amalgaman heterología genérico-sexual, locura y criminalidad, son la prueba actancial incontrovertible de la imposibilidad de encauzar inclusivamente los códigos burgueses. Pues, la burguesía sólo confirma su excelencia de clase, sosteniendo zonas liminares de peligrosa asimilación y, a la vez, constante diferenciación, para cimentar así su carácter estamental preeminente y conjurar el deseo imitativo de los sectores sociales más cercanos; aceptando la emulación de este “anormal” al que se intenta normalizar, pero, simultáneamente, rechazando su inclusión, en un juego de una lógica perversa que la dota de un poder fascinante y la convierte en el monstruo más temible de la novela galdosiana.

## ► Bibliografía

### Bibliografía primaria

- » Pérez Galdós, Benito (1951). *Fortunata y Jacinta*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- » ——— (2009). *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Cátedra.

### Bibliografía secundaria

- » Amícolá, José (dir.) (2008). *Literatura. La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata, editores Al Margen.
- » Bernard, Michel (1994). *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*. Buenos Aires, Paidós.
- » Cálvelo, Oscar (1995). “Fortunata y Mme. Bovary”. En *Actas del XII congreso internacional de hispanistas*, 115-121. Birmingham, Universidad de Birmingham.
- » Caudet, Francisco (2009). “Introducción”. En Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, pp. 11-91. Madrid, Cátedra.
- » Foucault, Michel (1999). *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- » García, Mariano (2006). *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Krauel, Ricardo. “Un caso de frontera: *Fortunata y Jacinta*”. En <<http://es.scribd.com/doc/>> (Consulta: julio de 2012)
- » Rico, Francisco (dir.) (1980). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica.
- » Sinnigen, John (1996). *Sexo y política: lecturas galdosianas*. Madrid, Ed. de la Torre.

# Las Amazonas ¿liminales o monstruosas?

BARRANCO, María Isabel - Facultad de Humanidades y letras - UNR / [mariaisabelbarranco@hotmail.com](mailto:mariaisabelbarranco@hotmail.com)

---

Eje: géneros sexuales y monstruosidad. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Amazonas - liminalidad - monstruosidad - belicosidad

## ► Resumen

En el espacio de la mitología griega, las denominadas “Amazonas”, una población asiática de mujeres guerreras (*Ilíada* 3, 189; 6, 186), están signadas como seres marginales por su comportamiento sexual, su negación a las normas de sociedad patriarcal y, además, por su carácter de bárbaras dada su no pertenencia al mundo helénico. En tanto individuo, la Amazona está conformada por elementos que componen la identidad del varón joven, en el límite entre la infancia y la adultez, con rasgos del guerrero y del padre o jefe; por otra parte, también participa de las cualidades de la doncella dedicada a Artemisa, que no acepta la ceremonia matrimonial. No obstante, en cierta época del año, las Amazonas se unían sexualmente con los hombres, procreando niñas y varones, conservando a las primeras y desechando a los últimos. Es lo que constituye un sistema de matrimonio opuesto a la concepción patriarcal. Un caso notorio de liminalidad es el de la Amazona Penthesilea, aliada de los troyanos, cuyo mito es recogido entre otros por Quinto de Esmirna (S. IV DC); Penthesilea muere en el campo de batalla a manos de Aquiles, quien se enamora de ella después de muerta. Este relato es el sustento del drama romántico de Heinrich von Kleist en el siglo XIX.

Una escritora de fines del período medieval, Christine de Pizan (1364 - 1430), en su tratado *La ciudad de las damas* retoma el mito de Penthesilea y lo ubica entre las “mujeres de armas tomar”, mujeres fuertes que según la autora mantuvieron su reino durante “más de ocho siglos desde su fundación.”

Si de acuerdo a la concepción de lo monstruoso, *teratōdes*, en el mundo antiguo, esto representa “todo lo que está fuera de la naturaleza”, “algo extraordinario, prodigioso” (Gaffiot, 1960: 399), el pueblo de las Amazonas como tal se aparta y se diferencia de las otras comunidades griegas cuyo modelo es el patriarcado; pero sus características femeninas: belleza, erotismo, etc., no pueden negarse. En esa frontera está quizás el peligro: eso es lo que asombra y preocupa a los hombres griegos desde los lejanos tiempos de la composición del mito acerca de esas mujeres.

Serán objeto de lectura las referencias de autores griegos antiguos sobre las Amazonas; haciendo un recorrido en el tiempo serán abordados los textos mencionados de Christine de Pizan y Heinrich von Kleist que recrean el mito en la literatura posterior.

## ► |

En el espacio de la mitología griega, las denominadas “Amazonas”, una población asiática de mujeres guerreras (*Ilíada* 3, 189; 6, 186), están signadas como seres marginales por su comportamiento sexual, su negación a las normas de sociedad patriarcal y, además, por su carácter de bárbaras dada su no pertenencia al mundo helénico. En tanto individuo, la Amazona está conformada por elementos que componen la identidad del varón joven, en el límite entre la infancia y la adultez, con rasgos del guerrero y del padre o jefe; por otra parte, también participa de las cualidades de la doncella dedicada a Artemisa, que no acepta la ceremonia matrimonial. No obstante, en cierta época del año, las Amazonas se unían sexualmente con los hombres, procreando niñas y varones, conservando a las primeras y desechando a los últimos. Es lo que constituye un sistema de matrimonio opuesto a la concepción patriarcal. Un caso notorio de liminalidad es el de la Amazona Penthesilea, aliada de los

troyanos, cuyo mito es recogido entre otros por Quinto de Esmirna (S. IV DC); Penthesilea muere en el campo de batalla a manos de Aquiles, quien se enamora de ella después de muerta. Este relato es el sustento del drama romántico de Heinrich von Kleist en el siglo XIX.

Si recurrimos a la significación que la Antigüedad griega da al término “monstruo”, la palabra equivalente es *teratōdēs*, -ēs (Bailly, 1960: 1915-16). Ese adjetivo designa lo extraordinario, lo prodigioso, al hablar de personas en particular (Platón, Eutidemo 296e); en el comediógrafo Aristófanes, en *Nubes*, es particularmente monstruoso; en Aristóteles, *Poética*, 14, 4, *teratōdēs* es lo maravilloso. La ambigüedad en cuanto al significado fluctúa entre lo que está fuera de lo natural, de lo ordinario, y lo que es objeto de admiración o asombro.

En la lengua latina (Gaffiot, 1960: 399) el sustantivo *monstrum* -i, alude a un hecho prodigioso (advertencia de los dioses); lo que no es natural; el adjetivo *monstruosus* -a -um (op. cit.: 399) significa extraordinario, bizarro.

El personaje de la Amazona forma parte de los mitos relativos a seres mixtos como Medusa, las Harpías, las Sirenas y otras criaturas femeninas que es necesario extirpar del cuerpo social. Como se verá, serán vencidas por héroes masculinos que salvarán al mundo de sus acciones nefastas.

Las Amazonas tratan de penetrar, de hacer su entrada, *limen*<sup>1</sup>, en los núcleos civilizados de la Grecia antigua pero, según los relatos son rechazadas y destruidas. Cuando la modernidad dirige su mirada hacia ese pueblo legendario, rescata de otra manera los valores que lo caracterizaron: el heroísmo, la lealtad, la capacidad de amar. En la figura de la reina Penthesilea, la Edad Media tardía había señalado la fortaleza y el coraje. En el Romanticismo, la relación entre Aquiles y Penthesilea expone los conflictos de un amor imposible. La Amazona atrapada en esa red solo puede hallar la salida en el pasaje<sup>2</sup> de la vida hacia la muerte.



En tercer lugar, Belerofonte mató a las varoniles Amazonas (Homero, *Iliada* VI, verso 186).

El verso homérico alude a la tercera hazaña cumplida por Belerofonte, el héroe enviado por el rey Preto a Licia con el propósito de que sucumbiera ante las difíciles tareas que debía llevar a cabo; así luchó y venció a la Quimera y a los famosos Solimos, los primeros habitantes de Licia; la victoria sobre las Amazonas –brevemente mencionada– es el punto final de esa triple serie de trabajos. El relato acerca de Belerofonte integra un parlamento de Glauco descendiente de aquél, que intenta acrecentar su *areté* ante el aqueo Diomedes interesado en conocer su estirpe.

En el canto III, Homero ubica dentro de un diálogo entre Príamo y Helena, otra fugaz alusión a las Amazonas. En el verso 189, Príamo, recordando una batalla en Frigia como aliado de ese pueblo, destaca la presencia de la “varoniles Amazonas”.

La leyenda poshomérica recoge una versión en la cual Aquiles mata a Penthesilea, la reina de las Amazonas que han venido en auxilio de los Troyanos; sobre este relato Heinrich von Kleist, el escritor alemán, ha construido el drama *Pentesilea*.

Para Blake Tyrrell<sup>3</sup>, las Amazonas entraron en la historia ática después del 575 a. C., como figuras negras en pinturas de vasos; allí son adversarias de Heracles.

La escena es similar a una de las posibles luchas entre el héroe y las mujeres guerreras ante la ciudad de Temiscira, cuando Heracles iba en busca del cinturón de la reina cuyo nombre, según se cree, era Andrómaca.

En un epínetron –instrumento que usaban las mujeres para hilar lana– de figuras negras que puede fecharse c. 510 a. C., se ve a tres Amazonas tomando sus escudos, preparándose para luchar, equipadas como hoplitas. Otras veces, señala François Lissarrague<sup>4</sup>, su armamento combina el equi-

1. *Limen-inis* (f): puerta, entrada, barrera; comienzo (Gaffiot, 1960: 368).

2. *Limes-itis* (m): pasaje entre dos campos; bordura, límite (Gaffiot, 1960: 368).

3. Blake Tyrrell, W.: *Las Amazonas*. Cap. I. “Las Amazonas y la *mythopoiesis*”, p. 26.

4. Lissarrague, F.: “Una mirada ateniense”, en *Historia de las mujeres I. La Antigüedad*. P. 242.

po propio de los guerreros atenienses con elementos bárbaros: el arco, el hacha, la vestimenta a rayas de los escitas, todo lo cual contribuye a acentuar lo extraño de esas “inquietantes figuras”.

La versión escrita más antigua es la de Eurípides en su tragedia *Heracles* (c. 417 a. C.), versos 408~418, allí, el héroe y sus compañeros atacan al ejército de las Amazonas montadas para arrancarles la tela de oro del vestido de la hija de Ares y arrebatarle el cinturón. Pero un nuevo héroe mítico aparece como vencedor de las Amazonas; es Teseo quien en un ánfora de figuras rojas (c. 510 a. C.), protagoniza el rapto de Antíope, la reina, ataviada con un gorro a la manera escita, un hacha y un carcaj.

Este es, según Lissarrague<sup>5</sup>, “el esquema de una sexualidad pensada según el modelo de la guerra, fundada en el antagonismo y la violencia, (...) cuando las mujeres eran autónomas, de manera monstruosa a los ojos de los Titanes”.

Teseo, el héroe ateniense, heredó las cualidades extraordinarias de *Heracles*, es “ese otro *Heracles*” cuya figura y hazañas se hacen famosas a fines del siglo VI a. C. Teseo va a Temiscira, rapta a una amazona y la lleva a Atenas. Las Amazonas, en represalia, invaden el Ática y sitian la Acrópolis, pero son vencidas. Este asedio, ubicado alrededor del 1200 a. C., concluye con un tratado por la mediación de la amazona Hipólita o Antíope, madre de Hipólito<sup>6</sup>.

El siglo V en Atenas recuerda la victoria sobre las mujeres invasoras en las pinturas murales de la *Stoa Poikilē* o Atrio Pintado; el triunfo de los atenienses en esa ocasión forma parte de otras escenas guerreras como la lucha entre griegos y persas en Maratón y la caída de Troya.

Herodoto, en sus *Historias*, 9, 27, 1-5, pone en boca de los atenienses en los campos de Platea, un discurso en donde se enumeran los hechos de su pasado glorioso; entre éstos se menciona el triunfo sobre las “Amazonas del río Termodón que en un tiempo invadieron el Ática”.

Por su parte, en un extenso estudio sobre las mujeres<sup>7</sup>, Anderson y Zinsser, consideran que “la premisa básica de una cultura guerrera es que el hombre es intrínsecamente más valioso e importante que la mujer”. Esto implica un sometimiento al hombre que, a través del tiempo, se expresa de diversos modos. Esta subordinación femenina aparece como necesaria, incluso en el nivel de las diosas.

Más adelante, las mismas autoras abordan específicamente el tema de las mujeres guerreras<sup>8</sup>. Trazando un amplio arco, aluden a las “legendarias Amazonas griegas, hasta la histórica figura de la reina bretona Boudica”.

Estas imágenes infundieron poder a las mujeres europeas de las generaciones siguientes y, si bien no consiguieron modificar las pautas tradicionales con respecto a los roles masculino-femenino en cuanto a la guerra, permitieron el surgimiento de mujeres excepcionales que lucharon heroicamente.

Sin embargo, estas “mujeres excepcionales” no conformaron un pueblo, una comunidad como la de las Amazonas. Así son tratadas por Isócrates, el *retor* ateniense, al adjudicar a la polis de Atenas el rol de única salvadora de Grecia frente a los ataques de los tracios, y de los escitas junto con las Amazonas (4. 68-70), Isócrates describe la derrota de éstas en batalla con sus antepasados. Demóstenes en 60.8, añade que fueron expulsadas más allá del río Fasis, o sea, más allá de la frontera oriental del Occidente. Lisias, en 2. 4-6, lleva más adelante la creación del mito: las Amazonas fueron las primeras en montar a caballo y en usar armas de hierro entre los pueblos que las rodeaban; por su valor, en su naturaleza física, eran consideradas como hombres y no como mujeres; también sobrepasaban a los hombres en espíritu; gobernaron muchas tierras y esclavizaron a los vencidos; luego, habiendo oído acerca de la reputación de la ciudad de Atenas, marcharon contra ella. Lisias evoca el triunfo de los atenienses sobre ellas como un justo castigo para las mujeres guerreras por su locura. Por codiciar una polis ajena perdieron también su tierra ya que ninguna de ellas volvió para contar el desastre sufrido en el combate.

Esquilo, en *Euménides*, versos 685-690, al abordar el tema de la creación del Areópago –colina de Ares– hace mención del sacrificio que ofrecieron en ese lugar las Amazonas cuando llegaron a Atenas con un ejército contra Teseo.

5. Op.cit.

6. Op.cit., p. 32. El autor supone esa tregua posterior a la batalla final entre atenienses y Amazonas, basándose en el relato de Clidemo, historiador del Ática a quien Plutarco cita en su *Teseo*. Clidemo, p. 18 en Jacoby, F. Gr.H. 3B 56-57. Plutarco en *Teseo* 28.1, relata la muerte de Hipólita a manos de *Heracles* en el momento de su irrupción violenta en las bodas de Teseo y Fedra.

7. Anderson, B. y Zinsser, J.: *Historia de las mujeres, Una historia propia*. Vol. 1. Cap. I: “Tradiciones soterradas...”, p. 38.

8. Op.cit. Cap. IV: “Tradiciones que confieren poder a las mujeres”, pp. 78, 79 y 80. Boudica, muerta en el año 62, guio una revuelta contra el ejército romano.



Blake Tyrrell<sup>9</sup>, haciendo una lectura del discurso de Lisias (2. 4-6) desde la perspectiva de la oposición masculino/femenino, afirma que se les atribuyeron a las Amazonas atributos varoniles pero no se le asignan a los atenienses, sus oponentes, los atributos femeninos de aquéllas. Las Amazonas, deduce este autor, conservan sus cuerpos de mujer aunque sus características sean las de un varón guerrero; el resultado es un híbrido sexual; ellas son andróginas, por ende, en ellas se confunden los elementos de ambos sexos y los valores y categorías de pensamiento asignados a cada uno de ellos. La recreación que hace Lisias del mito amazónico impone el exterminio, la extinción de una especie peligrosa y, correlativamente, el elogio de la *areté* de los varones atenienses.

### ► III

¿Cuál es la visión que una escritora, Christine de Pizan (1364-1430), pudo tener de una heroína del lejano tiempo de la Antigua Grecia? En *La ciudad de las damas* (2000: 104~107), Christine trata “De la reina Penthesilea y de la ayuda que prestó a la ciudad de Troya”; la incluye en el extenso y variado grupo de mujeres que forman parte de esa construcción alegórica, una ciudad de damas ilustres.

Italiana de origen y educada en Francia, Christine es una de las pocas mujeres que en los albores de los tiempos modernos se atreve a escribir sobre el género femenino. Para ella, Penthesilea es la guerrera por excelencia que “nunca se dignó a unirse a ningún hombre” (op. cit.: 104). Sin embargo, un sentimiento de admiración la invade al ver el cuerpo yacente de Héctor vencido por Aquiles. Junto con las Amazonas, Penthesilea se lanza a la lucha y enfrenta a los griegos pero finalmente muere a manos de Pirro, el hijo de Aquiles. El reino de las Amazonas perduró, según Christine, durante muchísimo tiempo, superando a otros gobernados por varones.

Esta imagen de Penthesilea, legitimada en su condición de soberana y de guerrera, es la que destaca la escritora, una humanista temprana; ignora la carga peyorativa de la monstruosidad con la cual los mitos griegos la habían identificado. No obstante, esa célebre dama no llega a sentir amor por un hombre; su integridad solo le permite hacer el elogio de un héroe muerto.

En la época del romanticismo alemán, Heinrich von Kleist (1776-1811) acude a la leyenda de las Amazonas para construir su drama *Pentesilea*, quien es coprotagonista con Aquiles de esta situación de enfrentamiento.

Ella expone la historia del estado de las Amazonas y la interdicción de lo masculino, que es su ley. Al negar esa armonía natural en cuanto al vínculo sexual, Penthesilea niega a la vez su naturaleza femenina, tal como lo expresa el episodio ella misma se arranca el seno derecho.

Los héroes, Aquiles y Penthesilea están condenados a una colisión trágica.

Gérard Rault (1990: 11~21)<sup>10</sup> lo ve desde este lugar: en tanto Aquiles se ubica en este dilema del lado del amor, Penthesilea encuentra una contradicción insoluble entre su condición de ciudadana del estado de las Amazonas y su condición natural de mujer. Así, si Aquiles puede elegir entre el amor y la guerra, Penthesilea solo puede conocer el amor como el cumplimiento de su función amazónica; ella representa una “normatividad problemática” que busca hallar respuestas dentro de su propio caos interior. Para Kleist, el héroe clásico es Aquiles; en Penthesilea el desorden de la ley (la de su estado) se confunde con el desorden de su corazón.

Más allá de este complejo análisis que propone Gérard Rault, el personaje de Penthesilea se sitúa en la línea de las heroínas románticas; ella desea ser a la vez plenamente Amazona y plenamente mujer y amante.

En esa aceptación de su diferencia con otros personajes femeninos que eligen entre una y otra posibilidad ante un conflicto, esa Penthesilea del siglo XIX está mostrando su pertenencia al intrincado mundo del antiguo mito, pero ya no se la ve como una criatura monstruosa; para Kleist es una heroína fascinante. A través del tiempo Penthesilea se constituye como uno de los tipos de la ficción literaria; al igual que Antígona o Medea, es un modelo femenino que ha traspasado las fronteras de otras culturas para acceder a la perennidad.

9. Blake Tyrrell, W. Op.cit., p. 53.

10. Rault, Gérard: “El momento de la fundación: Hölderlin, Kleist, Büchner o la cuestión de lo político”, p. 14.

## » Bibliografía

- » Anderson, Bonnie S. y ZINSSER, Judith (1991). *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Vol. 1. Barcelona. Crítica.
- » Bailly, A. (1960). *Dictionaire grec-français*. Paris. Hachette.
- » Blake Tyrrell, William (1989). *Las Amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*. México. Brev. FCE.
- » Gaffiot, F. (1969). *Dictionaire latin-français*. Paris. Hachette.
- » Lissarrague, François (1993). "Una mirada ateniense", en *Historia de las mujeres I. La Antigüedad*. Madrid. Taurus.
- » Pizán, Cristina de (2000). *La ciudad de las damas*. Edición a cargo de Marie-José Lemarchand. Madrid. Siruela.
- » Raulet, Gérard (1990). "El momento de la fundación: Hölderlin, Kleist, Büchner o la cuestión de lo político". En *Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Sept./Dec. 1990. Traducción: María Isabel Barranco, en "La traducción literaria" (1995) CEPT. UNR, pp. 3~38.

# Fantasmagorías de lo pictórico en la fotografía argentina contemporánea

BERTÚA, Paula / IIEGE – FFyL (UBA) / Conicet - paula.bertua@gmail.com

---

Eje: *identidades/ diferencias, el otro, el monstruo* Tipo de trabajo: *ponencia*

---

» *Palabras claves: fotografía contemporánea – tradición pictórica – Argentina*

## ► Resumen

En la última década, un conjunto de fotógrafos y artistas que hacen uso de las diferentes tecnologías disponibles para el tratamiento de la imagen fotográfica vienen desarrollando proyectos que involucran uno de los procedimientos explorados por ciertas trayectorias del arte posmoderno: la apropiación de obras canónicas de la historia del arte, para incorporarlas, con diversas intenciones expresivas, en las propias composiciones. En el presente trabajo considero un corpus de fotografías en que el móvil de esa apropiación es versátil porque: por un lado esas fotografías juegan críticamente con la idea de lo fotográfico como arte *otro* que cita referentes de la tradición pictórica y, por otro lado, cuestionan las certezas dominantes en la historia del arte respecto de las ideas de *artista* y *obra de arte única*. La identidad se transforma, entonces, en una serie de papeles que los fotógrafos y artistas asumen conscientemente para enfatizar el vínculo indisoluble que en la cultura contemporánea une imagen y subjetividad. Sus aproximaciones a la historia del arte implican, antes que la mera cita o evocación, la deconstrucción de un sistema simbólico por la vía de la subversión paródica, grotesca o monstruosa. Las series consideradas abarcan modelos pictóricos sometidos a diversas operaciones retóricas y visuales. Así, propongo que la fotografía opera como reflejo imaginario e ilusorio de lo real, y también como el doble fantasmagórico e inquietante de lo pictórico.

## ► Introducción

En la última década, un conjunto de fotógrafos y artistas que hacen uso de las diferentes tecnologías disponibles para el tratamiento de la imagen fotográfica vienen desarrollando proyectos que involucran uno de los procedimientos explorados por ciertas trayectorias del arte posmoderno: la apropiación de obras de la historia del arte, para incorporarlas, con diversas intenciones expresivas, en las propias composiciones. En este trabajo considero un corpus de fotografías en que el móvil de esa apropiación es versátil porque: por un lado esas fotografías juegan críticamente con la idea de lo fotográfico como arte *otro* que cita referentes de la tradición pictórica y, por otro, cuestionan las certezas dominantes en la historia del arte respecto de las ideas de *artista* y *obra de arte única*. La identidad se transforma, entonces, en una serie de papeles que los fotógrafos y artistas asumen conscientemente para enfatizar el vínculo indisoluble que en la cultura contemporánea une imagen y subjetividad. Sus aproximaciones a la historia del arte implican, antes que la simple cita o evocación, la deconstrucción de un sistema simbólico por la vía de la subversión paródica, grotesca o monstruosa.

Como se sabe, la fotografía, por su capacidad mimética y por ser un procedimiento mecánico, fue considerada desde su nacimiento y hasta una época relativamente reciente, como un reflejo imaginario de lo real, como una imagen que podía ser objetiva y fiel. Al liberar a las artes plásticas de su necesidad de semejanza, a la fotografía se le atribuyó, históricamente, la función documental, el registro, lo concreto, mientras que a la pintura se la vinculó a la investigación formal, lo imaginario y los procedimientos artísticos. Ahora, bien, ¿qué sucede cuando la fotografía se repliega sobre la pintura,

cuando en tanto procedimiento codificado hace una apuesta deliberada por la cita y el artificio y se presenta ya no solo como esa traza de un real que se supone que es sino, en esencia, como el doble fantasmagórico e inquietante de lo pictórico? Las series que voy a considerar, pertenecientes a artistas contemporáneos, revisitan algunos episodios de la historia del arte occidental, releen la tradición y la someten a diversas operaciones retóricas y visuales, desmontando los dispositivos constructivos de las imágenes, donde dialogan el sustrato material con su desmaterialización y recodificación digital.

Algunos trabajos críticos recientes han analizado ciertas propuestas de la fotografía argentina del presente a la luz de la práctica de la *staged photography*, es decir, de la fabricación artificial de la escena fotografiada con la utilización de recursos teatrales o cinematográficos (González, 2010 y 2014). La “fotografía escenificada” se ha vuelto una estrategia representacional frecuente en la fotografía actual, una práctica *apropiacionista* (Prada, 2001) que, entre otras, caracteriza los préstamos, transferencias y migraciones en la producción artística posmoderna -de modo que ya no evidencia una posición concreta, ni necesariamente crítica, de las condiciones de la cultura contemporánea (Crimp, 2005). En lo que sigue me interesa profundizar, más bien, en los modos en que ciertas producciones fotográficas, entendidas como prácticas culturales específicas, negocian los significados construidos por la historia. Propongo que sus autores, mediante un trabajo de archivo y desglose, interpelaron ciertas narrativas tradicionales de la historia del arte para descubrir otros significados, agrupando imágenes e historias de modo diferente y crítico. Para pensar lo visual de este modo, considero sugerentes los aportes de Aby Warburg a la historia de la cultura, su concepción del montaje y del encuentro de imágenes como método de descubrimiento en torno de la memoria, la repetición, la persistencia y el retorno de determinadas *fórmulas de sentimiento*, así como los ensayos de Georges Didi-Huberman (2006 y 2009) y de Giorgio Agamben (2007) que recuperan las ideas de Warburg sobre la dinámica de la cultura como una dialéctica de tiempo, espacio y archivo.

## ➤ Trazos del inconsciente pictórico

*Conatus* se llama el proyecto fotográfico que res y Constanza Piaggio, en tanto trabajo de elaboración conjunta, desarrollaron en el año 2006 y con el cual se propusieron, en sus palabras: “dar una diversa entonación a algunos íconos del arte occidental que, de un modo más o menos explícito, preservan formas de ser”. Remitiéndose al sentido de *conatus* que da Spinoza (“la tendencia a perseverar, a mantener la existencia”), estos fotógrafos revisaron parte de la iconografía occidental, indagando en algunos supuestos implícitos en el dispositivo fotográfico, que subyacen a su relación siempre problemática con la pintura: la perspectiva renacentista, la historia de la pose en la construcción del sentido y el inconsciente pictórico. Porque, explican, “cuando las representaciones de un relato se suceden a través de los siglos y alcanzan difusión universal, terminan por conformar un inconsciente pictórico” (Piaggio y res, 2006: 11). Pero, para res y Piaggio, *Conatus* también es, en una segunda determinación, la tendencia a la apertura y a ser afectado, y en una tercera acepción, el esfuerzo por aumentar la fuerza de vivir o experimentar pasiones alegres, experimento que en este caso se apoyó en el trabajo compartido.

Con esta suerte de declaración de principios, los fotógrafos prologaron una serie que recorre escenas religiosas, mitológicas y retratos de la pintura moderna de entre los siglos XV y XVII, en representaciones que combinan elementos de distintas épocas, negando el devenir, situándose, a la vez, en el tiempo de la historia y en del puro presente del acto fotográfico. *Remakes*, puestas en escena alteradas, obras escapadas de la historia de la pintura, *Conatus* es, según sus propios autores, la búsqueda de una “imagen improbable”.

“La dama” (Fig. 1), por ejemplo, recrea una de las famosas obras de Leonardo Da Vinci, “La dama del armiño” (Fig.2). Como se sabe, el retrato corresponde a la figura de Cecilia Gallerani, la joven amante del duque de Milán, Ludovico Sforza. Res y Piaggio juegan y subvierten algunos de los signos codificados del famoso cuadro renacentista, elaborado conforme al gusto cortesano. La fotografía reproduce el plano medio del retrato en escorzo, con una figura en pose sosegada, y cuya dirección de la cabeza se contrapone al sutil movimiento del cuerpo hacia la derecha. El equilibrio en la composición

y la luz misteriosa que moldea el rostro entran en sintonía con la atmósfera renacentista, pero la mirada de la joven de la foto, a diferencia de la del cuadro que mira hacia la izquierda, interpela desafiante al espectador. El armiño como animal que connota pureza, recato y nobleza aristocrática desentona con la cabeza del cerdo que lo reemplaza en la fotografía y que representa lo contrario. En la obra de Da Vinci, la mano es un elemento significativo por su desproporción respecto del rostro y por el cuidado en la ejecución, que se corresponde con los célebres estudios anatómicos contemporáneos a la época en que fue elaborada. En la foto, la mano se convierte en el detalle siniestro que deforma al doble de la joven cortesana, incorporando un casi imperceptible sexto dedo.

Res y Piaggio trabajaron no en términos de analogías sino de simulación, las fotos se parecen pero no son. La serie *Conatus* propone una reflexión sobre la historia reciente y sobre la actualidad a partir de una proliferación de imágenes de alta carga simbólica: la virgen suicida de Cranach que en vez de daga emplea una bomba Fat Man, como la lanzada contra Nagasaki; unos niños comiendo carne cruda, que re versionan el original de tintes bucólico de Murillo o una Crista mujer, inversión genérica iconoclasta del famoso *Cristo crucificado* de Velázquez, y que fue objeto de censura cuando se ilustró con ella el cartel que anunciaba la presentación de la revista de arte *International Photo Magazine* en la FNAC de Barcelona.

### ► El lenguaje de los sueños

La idea de la serie fotográfica *Las aventuras de Guille y Belinda y el enigmático significado de sus sueños* surgió en 1998, cuando Alessandra Sanguinetti se encontraba en plena realización de *En el sexto día*, un ensayo de cariz por momentos documental que explora el ambiente de su infancia en una zona rural del interior. Allí conoció a Guillermina y Belinda, dos primas que se paseaban por los escenarios que Sanguinetti registraba. La fotógrafa les propuso hacer una suerte de diario fotográfico de sus vidas sostenido en el tiempo, un proyecto de largo alcance, testigo de las vivencias y sentimientos que acompañaban y definían el pasaje de la niñez a la pubertad, esa zona bisagra, intermedia, que Sanguinetti se propuso explorar en sus complejidades y tensiones: "... intenté interpretar el final de su niñez al entrar en sus espacios imaginarios. El tiempo en que los sueños, fantasías y miedos se confunden y entremezclan con la vida cotidiana que se les estaba acabando y las imágenes creadas intentan cristalizar ese espacio personal" (Sanguinetti en Escardó, 2005).

En la serie de Sanguinetti, los sueños de esa edad indefinida en la que se superponen capas temporales asumen distintas entonaciones expresivas. Una zona indaga en una serie de eventos e hitos vitales o ritos de pasaje de la vida adulta: el casamiento, la maternidad, la muerte. Sanguinetti huye de los lugares comunes y de los efectos fáciles; desmonta representaciones cristalizadas a través de una apuesta por lo lúdico, el disfraz y el artificio. Otras fotografías se apropian de diversas fuentes presentes en la liturgia religiosa, el arte y la literatura o la historia cultural. La interpretación de escenas que reelaboran obras (literarias, pictóricas) no sólo por la apelación al recurso tecnológico empleado, la fotografía, sino por la distancia de esas obras y su significación respecto del horizonte cultural de los modelos, sobrepasa el mero citacionismo de la mirada paródica o irónica que uno podría atribuir a la intencionalidad crítica de la fotógrafa. Precisamente porque Guille y Belinda ignoran las obras originales en sus posibles connotaciones ideológicas se entregan a un ejercicio, que aunque en parte sea guionado, se abre a una zona no del todo controlada por la propuesta fotográfica. Así como pueden jugar a ser mamás, maestras, policías y ladrones o seres imaginarios, las primas interpretan las obras tradicionales con la libertad e ingenuidad que ese desconocimiento les permite. Si, según Philippe Dubois, la imagen fotográfica es impensable fuera del acto que la justifica, inseparable de su situación pragmática referencial (2008), podemos establecer que la propuesta estética de la serie de Sanguinetti, se cifra precisamente en el momento efímero de lo imprevisible, en ese punto de fuga donde lo planificado queda librado a la voluntad de quienes posan. Así, "Inmaculada Concepción" (Fig.3) reniega del relato tradicional de María preservada de toda "mancha del pecado original" que la iconografía religiosa se ha esmerado a lo largo de los siglos en refrendar para duplicarse en dos figuras prosaicas de vestimenta doméstica y rostro embetunado que celebran un embarazo figurado con globos.

Otras imágenes echan mano de representaciones emblemáticas de mujeres enloquecidas, sacrificadas o auto-sacrificadas por amor. Una genealogía que comienza en la desesperada Elaine del poeta Tennyson, que emprende un viaje corriente abajo hacia el encuentro con Lancelot, su amante, y que continúa en la popular Ofelia de Shakespeare, que, rodeada de flores se sumerge en su tumba húmeda, encuentra su plasmación pictórica tal vez más célebre en “Las Ofelias” de John Millais. Esta última es la fuente que Sanguinetti privilegia por sobre la nutrida galería de las demás Ofelias que han circulado por la historia del arte desde el siglo XIX (Fig.4). Si en la pintura de Millais, Ofelia inicia su trayecto pasivo hacia la muerte, flotando bella pero inútilmente en el agua, viniendo a condensar la obsesión decimonónica por las mujeres muertas y el fetiche del sueño, Sanguinetti prefiere más bien explorar en colores brillantes los cuerpos rozagantes e infantiles de Guille y Belinda. La corporeidad y la sensualidad de las dos niñas contrasta, por su inmediatez, con la languidez de Elizabeth Siddal, la poeta prerrafaelista modelo de Millais; el ambiente de un riacho de la pampa húmeda ancla los cuerpos impúberes en un universo onírico y fantasioso alejado por completo del ideal de naturaleza victoriana.

### ► *Autorretrato y archivo*

Algunas zonas de la obra de Ananké Asseff, como *Retazos del paraíso* (2004-2008), o los “autorretratos performáticos” de Nicola Costantino (2007-2011), configuran auténticas biografías visuales basadas en escenas de la pintura argentina que, en palabras de la artista rosarina, “sentaron jurisprudencia” (Constantino, 2013: 34), en tanto representan hitos reconocibles, fundadores de discursividad visual. Nicola y Ananké producen sus propias obras y a la vez interpretan ellas mismas distintos papeles. Se sirven de la imagen fija para cuestionar, a través de la pose, la vestimenta y el maquillaje, la verdad de la representación fotográfica en el género retrato y la originalidad que esta promete. La originalidad es, en sus obras, copia de una copia, imagen de una imagen. De este modo, sus apuestas conceptuales se inscribirían en lo que Anna María Guasch define como el desafío de las autobiografías contemporáneas a ciertos principios constantes del género: el sujeto único o trascendente, la narración continua o secuencial y el culto al ego, a partir del recurso al archivo (2009: 19-20).

Viviana Usubiaga plantea que en la escena artística argentina es posible rastrear una extensa tradición en pinturas que incorporan imágenes del mundo del arte. Estas obras vuelven la mirada a pinturas del pasado más cercano o más lejano, releen la historia visual, acudiendo a distintos procedimientos: desde la cita o la evocación hasta el robo y la piratería (2012). En efecto, las apuestas expresivas de Asseff y Costantino se inscriben en la actual tendencia a articular obras primigenias, introduciendo cambios en nuevas configuraciones, con gestos revisionistas a la vez que novedosos, ya que parten de tradiciones visuales afianzadas, para asumir de modo activo, leer a contrapelo y rearticular el repertorio de representaciones existentes, en especial las construidas sobre la mujer.

Costantino recrea en “Nicola costurera” (Fig.6), el óleo de Antonio Berni, “Primeros pasos” (Fig.5). En la fotografía preserva el clima inquietante de factura metafísica, aunque enfatizado por el juego con los claroscuros, que sirve de escenario para la figura central, ella misma, pensativa, con la misma pose que el original. En ambas imágenes el tiempo parece suspendido, la fotografía recoge lo que en la obra de Berni acusa el impacto del realismo mágico de Franz Roh, fundamentalmente en su propuesta de un arte que reposa sobre una cotidianeidad habitada por el misterio. “Primeros pasos” se inscribe en un espacio intersticial entre el mundo del sueño y la realidad. En una y otra escena el tiempo parece suspendido y las figuras sumidas en cavilaciones melancólicas, pero en la recreación de Constantino (que prescinde de la figura de la niña), lo que se pone en escena es el propio oficio del artista, el trabajo conceptual (el diseño) y con la materialidad (la costura, entre muchas de las técnicas que ella misma emplea en sus obras). Así, “Nicola costurera” es una figuración auto reflexiva sobre el trabajo del artista.

En “Ananké es necesidad, lo inexorable” (Fig. 7), Asseff también inscribe su nombre propio, esta vez en una representación alternativa de la cautiva, una de las figuras representativas de los hechos fundacionales de la identidad y la cultura argentinas, que, como se sabe, fue motivo privilegiado de la literatura y de la pintura de fines de siglo XIX: “La vuelta del malón” de Ángel Della Valle, 1892 (Fig.8)

o “El rapto de la cautiva” de Johann Moritz Rugendas, 1845. Las dimensiones de la fotografía (177 cm. x 127 cm) juegan con la jerarquía de esos grandes cuadros del género histórico. Asseff altera los signos en la representación de la mujer (la cautiva) y la figura masculina (el indio) que la acompaña, despojando a la imagen de sus conocidas connotaciones políticas, e invirtiendo las relaciones de subalternidad en esa iconografía erótica largamente frecuentada en la tradición artística de Occidente. A diferencia de la imaginería decimonónica, en la fotografía la mujer no parece pasiva o indefensa, ni estar prisionera o sometida a los designios del varón, sino que conduce el galope, asumiendo aquello que es inexorable: su deseo.

### » A modo de cierre

Para finalizar, este recorrido por el trabajo de artistas y fotógrafos contemporáneos demuestra un retorno a la pintura, a la imagen y a su potencial expresivo. Desde una actitud reflexiva y a partir del trabajo con la composición, con la perspectiva y con la pose, sus obras juegan a ser *tableaux vivants*. No hay en sus propuestas, una narración lineal; la historia que relatan se fragmenta en diferentes espacios- tiempo. Más que volver a las fuentes o a los orígenes, estas fotografías indagan en las estructuras de significado, trabajan sobre los estratos de la representación. Apelan a una memoria visual pictórica, de largo aliento y desplegada en un abanico de horizontes culturales, para convertirla en un lugar de negociación de significados, desde donde desplegar una mirada inestable, y donde las imágenes no pueden pensarse sino en tanto dialécticas, como ruinas, fragmentos o huellas del pasado.

La fotografía deviene, entonces, un doble fantasmagórico de la pintura, su rival fantasmal, una duplicación ilusoria e imaginaria – reflejo, eco sombra- de lo real (Rosset, 2008:9-10). Esos dobles, fijados sobre la placa sensible, despliegan ampliamente su dimensión espectral, son fantasmagorías, mezcla de puesta en escena, magia, artilugios técnicos y manipulación de las imágenes. Las re-presentaciones fotográficas no son iguales a los originales, sino asombrosamente parecidas y, en algunas de ellas, su notable perfección, su reconocible familiaridad es la que las vuelve extrañas, inquietantes, ligeramente siniestras. Su atractivo radica, precisamente, en apuntar a una de las emociones o intenciones que Roland Barthes señala en *La cámara lúcida*. Aquello que es fotografiado, el blanco o referente es un “una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto” (2006: 35) cuando es capturado sobre una placa sensible. Barthes lo llama *spectrum* “... porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (2006: 35-36). Puesta en escena, entonces, y recuperación paradójica de un sustrato material que no deja de convocarse, pese a que (o tal vez porque) asistimos en las últimas décadas a una progresiva desmaterialización del soporte fotográfico, que pone en crisis las maneras de descifrar al sujeto contemporáneo y sus sistemas de significación.

### » Bibliografía

- » Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Barthes, R. (2006 [1980]). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.
- » Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » ——— (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.
- » Dubois, P. (2008 [1990]). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca Editora.
- » Costantino, N. (2013). *Nicola Costantino*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.
- » Escardó, J. (2005). “La forma de los sueños”. En *Página 12*, suplemento Radar, 14 de agosto de 2005. En línea: [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-2449-2005-08-20.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-2449-2005-08-20.html).
- » González, V. (2010). “Debut y despedida. Fotografías de Marcos López, 1978- 2009”. En *Marcos López*. Buenos Aires, Larrivière.
- » ——— (2015). “Identités locales à l’ ère du capitalisme ‘migrant’. La ‘staged photography’ en Argentine”. En François Soulages & Alejandro Erbetta (dirs.), *Frontières & migrations. Allers-retours géoartistiques & géopolitiques*, pp.

- 129-136. Paris, L' Harmattan,
- » Guasch, A.M. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid, Siruela.
  - » Rosset, C. (2008). *Fantasmagorías*. Seguido de *Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid, Abada.
  - » Piaggio, C. y res (2006). "Conatus". En *La verdad inútil*. Buenos Aires, La Marca.
  - » Usubiaga, V. (2012). "Variaciones sobre la historia de la pintura en las prácticas artísticas contemporáneas". En María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las Artes Visuales en la Argentina*, pp. 392-414. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero.
  - » Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires, Miluno.

## » Apéndice de imágenes

- » Fig. 1. Constanza Piaggio y res, "La dama", 2006 (fotografía)
- » Fig. 2. Leonardo Da Vinci, "La dama del armiño", 1488-1490 (óleo sobre tabla)
- » Fig. 3. Alessandra Sanguinetti, "Inmaculada Concepción", 1999 (fotografía)
- » Fig. 4. Alessandra Sanguinetti, "Las Ofelias", 2002 (fotografía)
- » Fig. 5. Antonio Berni, "Primeros pasos", 1937 (óleo sobre tela)
- » Fig. 6. Nicola Costantino, "Nicola Costurera", 2008 (fotografía)
- » Fig. 7. Ananké Asseff, "Ananké es necesidad, lo inexorable" 2004-2010 (fotografía)
- » Fig.8. Ángel Della Valle, "La vuelta del malón", 1892 (óleo sobre tela)



Fig 1.



Fig 2.





Fig 3.



Fig 4.



Fig 5.



Fig 6.



Fig 7.



Fig 8.

# Cuando el zombi es mujer. Género y sexualidad entre las “muertas vivientes”

BLÁZQUEZ, Gustavo - IDH, Conicet – UNC / [gustavoblazquez3@hotmail.com](mailto:gustavoblazquez3@hotmail.com)

JACOBO, Mónica - UNC / [monicajacobo@gmail.com](mailto:monicajacobo@gmail.com)

DÍAZ, María Cecilia - PPGAS, MN – UFRJ / [mcecilia.diaz@gmail.com](mailto:mcecilia.diaz@gmail.com)

---

Eje: Zombis. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: zombi - género - performance

## ► Resumen

Según sostiene el sentido común, la muerte es la gran fuerza igualadora de la humanidad: “desde el Papa hasta el que no tiene capa”. Nada ni nadie permanecerían en su diferencia durante la Danza de la Muerte. Sin embargo, quizá el sistema sexo/género no pierda su capacidad de hacer diferencias después de la muerte. En este trabajo nos interesa abordar la figura del zombi para preguntarnos cómo hacen género estas figuraciones de lo monstruoso capaces de discutir los límites entre vivos y muertos. ¿Qué pueden decirnos esos cuerpos cuyo estatuto de humanos se encuentra en discusión sobre nosotros: los “vivos vivos”? ¿Cómo imaginamos a quienes regresaron de la muerte provistos de la capacidad de destruir nuestras certezas más absolutas? ¿Qué representaciones de lo femenino se ensamblan a partir de la figura del zombi? ¿Qué posición se reserva para las mujeres zombis en esos procesos?

## ► Primeras zombis

Si bien podríamos decir que el primer zombi de la tradición occidental es Lázaro a quien Jesús, el segundo de su especie, trajo nuevamente a la vida, la figura del zombi es una invención colonial. Esos seres aparecen por vez primera nombrados como tales en el relato autobiográfico de Pierre-Corneille de Blessebois llamada “El zombi de Grand Perou o la Condesa de Cocagne” donde el autor narra las peripecias de su escandalosa vida en la isla caribeña de Guadalupe en la década de 1680. En la cinematografía asoman con “White Zombie” de los hermanos Halperin estrenada en 1932 y encuentran su más acabada realización en “I walked with a zombie” de 1943, dirigida por Jacques Tourneur y producida por Val Lewton.<sup>1</sup>

En esas películas, recontadas por Puig en “El beso de la mujer araña”, los zombis principales son mujeres hermosas, ultra delgadas y con ciertos rasgos que las asemejaban a unas heroinómanas. Atrapadas en un contexto tercermundista y subdesarrollado, el amor pasional por y de algún varón las transforma en zombis quitándoles toda agencia. En “White Zombi”, Madeleine es envenenada la noche de su boda con su amado Neil, por el apasionado Beauumont con la ayuda de Legendre, un malvado empresario capitalista y mago vudú. Ya zombi, Madeleine toca el piano como una autómatas. Delgada, sin expresión en el rostro, ojerosa, no responde a las caricias del millonario. Puro objeto de amor, sin voluntad o agencia, Madeleine conmueve a Beaumont quien, arrepentido, decide traerla nuevamente a la vida. Sin embargo su plan fracasa ya que es traicionado por Legendre quien lo

---

1. En esas producciones características del cine clase B, tan taquillero en aquellos años y tan importante para el desarrollo del capital cinematográfico, los zombis también se encuentran en las Antillas, Haití en un caso y San Sebastián en otro. Ambas películas podrían ser leídas como parte de un programa destinado a justificar las intervenciones militares estadounidenses en el área a partir de la construcción de un Caribe salvaje y peligroso pero también pueden considerarse como ensayos tempranos de una crítica poscolonial.

envenena mientras le confiesa que su pasión por la joven. Mientras tanto, Neil descubrió que robaron el cadáver de su enamorada y con ayuda de un ministro protestante busca a un viejo brujo nativo que podrá ayudarlos. Ya de regreso y al llegar a la residencia de Beaumont lucha con este y con Legendre a quienes acaba venciendo. Libre de la influencia de su amo vudú, Madeleine vuelve a la vida en brazos de su amado.

En “I walked with a Zombie”, la enfermera Betsy Connell cuenta la historia de Jessica, una especie de “loca del ático” según la figura consagrada por la novela Jane Eyre, casada con el terrateniente Paul Holland. Según nos enteramos hacia el final de la película, Jessica fue convertida en zombi por su suegra cuando supo que abandonaría a Paul y huiría con su otro hijo, Wesley Rand. Imposibilitada de volver a la vida, ella será liberada de su estatuto de zombi gracias al enamorado Wesley, quien se arroja al mar con ella para morir ahogados.

En ambas producciones las bellas jóvenes mujeres son transformadas en zombis por la fuerza del (des)amor. En la primera, la mujer zombi es una víctima inocente que malvados varones capitalista tratan de corromper mientras en la segunda, Jessica tiene algo de perversa y resulta víctima de otra mujer que elige los lazos de la sangre antes que cualquier solidaridad de género y luego del amor prohibido de su cuñado. Esa pureza permitiría a Madeleine volver a la vida en tanto que pareciera que el destino de la segunda, una especie de femme fatal zombi, sólo pueda ser su muerte. Sólo las chicas buenas sobreviven y son humanas; las otras mueren como monstruos.

## ► Nuevas zombis

A fines de la década de 1960, surgió una nueva versión del zombi a partir de la obra de George Romero. En la saga de películas que va desde “La noche de los muertos vivientes” de 1968 hasta “Survival of the Dead” de 2009 el cineasta norteamericano, de padre cubano y madre lituana, construye toda una imaginería y una subjetividad zombi dominante en la escena cultural contemporánea. Los zombis actuales de series como la norteamericana “Walking Dead” y la británica “Dead Set” son herederos de esa tradición. Las relaciones con la magia, el vudú, Haití, el Caribe y los esclavos africanos desaparecieron. Ya no se trata de sujetos que perdieron su voluntad sino de muertos que, por alguna razón, vuelven masivamente a la vida y atacan a los vivos. Las hordas de zombis no están bajo control de empresarios capitalistas. Ahora son autómatas de destrucción, consumo voraz y encarnizado de carne humana, más específicamente, cerebros. Esa fuerza indiferenciada de los zombis consigue borrar la diferencia de género y cualquier otro marcador de la diferencia social. Varones y mujeres zombis se comportan por igual.<sup>2</sup>

Esta nueva forma del zombi, hegemónica en la cultura masiva de nuestros tiempos, reaparece en las “Zombie Walk”. Entre los antecedentes de estas performance urbanas propias de las prácticas de los fans se encuentra un *mob* de zombis en una convención de vampiros en Millwake en 2000 y marchas organizadas para la promoción del festival de cine “Trash Film Orgy” en Sacramento (California) en 2001, como también los encuentros de zombis en distintas ciudades de Canadá a partir de 2003. En Córdoba, la primera marcha se organizó en 2011, aunque sólo resultaron masivas a partir del año siguiente.<sup>3</sup>

En esas procesiones paganas que atraviesan el centro colonial de la ciudad de Córdoba vimos aparecer zombis que, como los de Romero, borraban las diferencias sociales pero también encontramos otros contruidos a partir de la zombificación estética de algún personaje previo.

Entre las muertas vivas de la “Zombie Walk” encontramos fans que personificaban una lolita, con

2. Las nuevas sagas narran las peripecias de grupos de humanos que luchan por mantenerse con vida en medio del extraño fenómeno. La guerra de los vivos contra los muertos vivos, el estado de amenaza permanente y el carácter progresivo del desastre, generalmente las películas de zombis no tienen un happy end, así como el (re)descubrimiento de que el peor enemigo del Hombre es el Hombre mismo forman parte de la poética zombi construida por Romero.

3. Esas “Zombie Walk” de la ciudad de Córdoba se inscriben en un circuito de eventos más amplio, frecuentado por fans de la cultura pop japonesa, los cómics norteamericanos y las películas de terror, entre otros elementos de la cultura masiva. En estos eventos, difundidos por internet y realizados durante un día del fin de semana, una práctica frecuente es la realización de *cosplay* (unión de los términos “costume” y “play”), que consiste en la caracterización por medio de trajes, performances e imágenes, de personajes de películas, series de animación japonesas, cómics y videojuegos. De manera que la personificación de zombis se sitúa en un conjunto de prácticas festivas ya establecidas desde hace diez años, en las que el uso de maquillaje y de vestuario que remite a un personaje ficcional es habitual.

faldas de mucho vuelo y moños en el cabello que coronan el peinado de dos colitas y completa su outfit con un osito de peluche al cual abraza. Sobre esa construcción de lo femenino donde se mixtura elementos “cute”, añados y sexys que remite a las imágenes de *kawaii*<sup>4</sup> del *fandom*<sup>5</sup> de animé, opera la zombificación. Mediante el agregado de sangre, heridas y el agrisado de la piel se superponen capas de sentidos para construir una zombi que primero se transformó en lolita: una de las encarnaciones del deseo masculino. La enfermera, la doctora, la secretaria, también formaban parte de ese conjunto de zombis sexys construidas según la retórica propia de las películas pornográficas. Otras jóvenes, y citando los mismos textos, representaban escenas sadomasoquistas con toques lésbicos destinados a encender el deseo masculino heterosexual.<sup>6</sup>

Otro personaje entre las zombis era el de la novia con clásico vestido blanco que contrastaba intensamente con la sangre de las distintas heridas. Estas novias Z esperan, sin la compañía de sus novios y para toda la eternidad, la realización del acto matrimonial. En su soledad performaban a pesadilla femenina de un plantón ante el altar como criticaban a la institución matrimonial en tanto destino mortuorio para las mujeres. Esa intención crítica de los valores sociales se encontraba también en otras zombis como las empleadas de los *fast food*.

Entre los muchos jóvenes y algunos adultos que participaron de las performances cordobesas existían algunas niñas zombis vestidas como princesas de cuentos de hadas. En la construcción de ese personaje la figura de la princesa hecha realidad en la biografía de Máxima Zorreguieta y exacerbada por la publicidad y el capital cinematográfico en los últimos años se zombificaba uno de los disfraces actualmente preferidos por las niñas a partir de manchas de sangre y la pérdida de la pulcritud aristocratizante y virginal. Vestidas de princesas, esas niñas pudieron participar del universo zombi y el mundo del terror que suele estar asociado con los gustos masculinos sin dejar de (re)marcar su femineidad.

En algunos casos, esas princesas Z podían adquirir un aspecto más terrorífico como la niña que subió al escenario donde se concursaba por las mejores personificaciones. Ella usaba un vestido clásico de niña para fiestas familiares acompañado de zapatillas, todo manchado de sangre. La pequeña zombi citaba, quizá sin saberlo, a los personajes infantiles de películas de terror como Samara el fantasma de una niña que murió y se convirtió en un espíritu que le arrebató la vida a quienes se atrevían a ver un video, en el film de origen japonés “Ring”<sup>7</sup>

En su producción, todas esas muertas vivientes tergiversaban una imagen asociada fuertemente con la femineidad hegemónica con elementos de la estética zombi. A través de ese montaje, las jóvenes, las niñas y sus madres y abuelas, construían un personaje que posibilitaba un distanciamiento crítico y lúdico de los estereotipos de género. La realización de una pose frente a las cámaras fotográficas, característica de la práctica del *cosplay* (re)presentaba un personaje deseable pero corrompido por la muerte. Mediante la ropa, los gestos y el maquillaje, la jovencita en tanto objeto de deseo masculino e ideal del yo femenino se transformaba en una “podrida”.

## ➤ *Poszombis*

En algunos textos los zombis se alejan un tanto de la representación hegemónica de Romero y, como en el videoclip de la canción “Thriller” de Michael Jackson, bailan. Sin embargo nunca aparecen como deseables o capaces de despertar el erotismo hasta que “Otto; or Up with Dead People” dirigida por Bruce LaBruce, introduce esa posibilidad en 2008.

Si bien ese film nos permite acercarnos a la perspectiva zombi de la vida, según la cual todos los vivos son iguales, será la serie británica “In the Flesh”, que la BBC comenzó a emitir en 2013, donde

4. Adjetivo japonés frecuentemente traducido como “bonito”, “bello” o “tierno”. Hace alusión a objetos y figuras de rasgos delicados.

5. Unión de las palabras “fan” y “kingdom”, significa literalmente “reino de fans”, es decir, un conjunto de aficionados con gustos en común. En el uso local, *fandom* alude a los circuitos y escenas transitados por los fans de la cultura pop japonesa.

6. En los eventos de animé a menudo se pueden observar sesiones de fotografía en las que varios *cosplayers* interpretan a personajes de diferentes series se reúnen para recrear situaciones románticas o de combate. Una referencia de estas performances fotográficas se encuentra en la oposición entre *yaoi -manga* o animé que presenta historias de amor homosexual entre hombres- y *yuri -manga* o animé que presenta historias de amor homosexual entre mujeres-, por lo que a menudo hombres y mujeres realizan un intercambio de escenas “yaoi por yuri”.

7. “Ring” es una película de terror japonesa dirigida por Hideo Nakata y estrenada en 1998. La versión norteamericana fue realizada en 2002 bajo la dirección de Gore Verbinski.

encontramos un relato más extenso y elaborado del punto de vista zombi. De acuerdo a la serie escrita por Dominic Mitchell que transcurre en un pequeño pueblo inglés, luego del “levantamiento” de los muertos y de la expansión de la epidemia zombi, las fuerzas gubernamentales consiguieron finalmente retomar el control con la ayuda de grupos de civiles armados. Los zombis capturados fueron tratados con una nueva droga, producto de los descubrimientos de las grandes industrias farmacológicas, capaz de restablecer las conexiones neuronales que les permiten volver a la vida, en el sentido de interactuar con humanos sin sentir el deseo irrefrenable de devorarles el cerebro y el resto del cuerpo. Aunque se restauren las funciones cerebrales, el aspecto pútrido y cadavérico no se modifica y por ello se les enseña a maquillarse y usar lentes de contacto como paso previo a su reintegración a la sociedad. El capital farmacológico “humaniza” al zombi y lo transforma en un enfermo de Síndrome de Muerte Parcial (SPD). Esa transformación genera todo un dispositivo estatal de captura, rehabilitación y servicio social para los SPM y sus familiares así como todo un conjunto de luchas, emergencia de partidos políticos que niega el estatuto humano de los enfermos de SPD, crímenes de odio contra los zombis promovidos por grupos religiosos, discursos estatales a favor de la tolerancia y la aceptación, formación de sectas y grupos armados y la emergencia de una prostitución zombi que explota económicamente la (prohibición de la) necrofilia.

En este contexto poszombi podemos localizar a Ghulia Yelps. Yelps es la muerta viva de la línea de muñecas “Monster High” que comercializa Mattel, empresa que produce a Barbie desde 1959. Ese personaje zombi se desarrolla en diversos soportes como webserie, películas, juegos y se encarna en tres dimensiones como muñecas y disfraces.

Ghulia al igual que sus compañeras, Frankie Stein, Draculaura, Lagoon Blue, Abbey Bominable y la creciente población escolar de Monster High son hijas de monstruos conocidos a través de clásicas películas de terror. Estas jovencitas tienen contacto en el colegio secundario solo para monstruos al que asisten. Aunque la mayoría de ellas son una combinación de los rasgos de su padre y su madre, Ghulia es puramente zombi así como sus hermanos y su novio. Yelps es una nerd a la que le gusta leer y no puede hablar solo puede expresarse mediante gruñidos. Su ropa es tan sexy como la de Barbie y su textura física similar aunque un poco más delgada y de cintura más pequeña. Pero a diferencia de la blanca y rubia Barbie, tanto Yelps como sus amigas tienen distintos colores de piel, ojos y cabellos. Ghulia por ejemplo es de color gris y tiene pelo en distintos tonos de azules el mismo color de sus ojos. La emergencia de Ghulia como una figura comercializable, a la vez monstruo e intelectual (*nerd*)<sup>8</sup> nos habla de un mundo en el que ser outsider o freak es un motivo de orgullo y forma parte de las formas de producción identitaria disponibles en el mercado. En la era del poszombi, el estatuto de raro o monstruoso es una de las vías posibles de devenir sujeto.

De este modo, en una operación semejante a la utilizada por las jóvenes durante la Zombie Walk, el mercado zombifica a través de los monstruos y permite la reproducción ampliada del capital.

### ➤ Continuará...

Hasta aquí hemos intentado explorar, de manera conjunta, la creación de una oferta cultural en la que ciertas imágenes de género se hacen presentes, junto con algunos procesos de apropiación creativa de esas representaciones que se plasman en la celebración de eventos y marchas. En estas instancias, un grupo heterogéneo integrado en su mayoría por jóvenes que se reúnen a través de convocatorias difundidas por las redes sociales, se visten como personajes de ficción y realizan performances que les permiten devenir otros y pasar un momento divertido junto a sus amigos. Al hacerlo, las imágenes disponibles son sancionadas y otras veces resignificadas, pasando a formar parte de la relación apasionada que une a consumidores y mercancías culturales.

Según sintetizamos, los zombis permiten hablar de la explotación colonial y el amor heterosexual, como en las películas de clase B de las décadas de 1930-1950; del consumismo metropolitano, a partir de la saga de George Romero; de las mutaciones del capitalismo farmacopornográfico (Preciado,

8. Para un análisis sobre la categoría “nerd” y su relación con la construcción de masculinidades liminales y hegemónicas en la cultura popular norteamericana, cfr. Kendall (1999)

2008), las políticas de gobierno y los nacionalismos contemporáneos según "In the Flesh". También a partir de su encarnación durante las "Zombie Walks" o en películas como "Otto" esas figuras monstruosas capaces de discutir las fronteras entre los vivos y los muertos permiten una (re)elaboración dramática de cierta experiencia juvenil contemporánea. Por último, hecho personaje querible a través de unas muñecas que van a la preparatoria, el zombi se transforma, una vez más, en combustible para el motor del capitalismo.

La circulación global de las mercancías culturales, de la que los y las zombis forman parte, parece llevar cada vez más la marca de lo monstruoso como elemento de distinción y presentación "auténtica" de sí. Esa transformación puede observarse en el pasaje de la distinta experiencia de Madeleine o Jessica quienes no podían permanecer como zombis al slogan "Se tu mismo, se único, sé un monstruo" con el que finaliza la presentación de la línea de muñecas Monster High.

Como parte de ese proceso, el zombi se debe volver, una vez más, cute y sexy. Ellas, antes que los varones, resultaron seleccionadas para realizar esa operación. Es en el cuerpo de ciertas mujeres que se (re)produce la zombificación de lo agradable. La operación consiste en una tergiversación según la cual un personaje ya conocido y dotado de sentidos glamurosos se hace zombi. Esa zombificación resulta una crítica social en tanto construye una especie de "memento mori" cuando introduce la muerte en la vida. Pero, como toda herramienta capaz de crear otros sentidos, la zombificación de lo agradable, será reutilizada por el mismo mercado para su propio desarrollo y se integrará como parte de una poética más capaz de organizar la forma mercancía.

## » Bibliografía

- » Brooker, W. (2007). "A Sort of Homecoming: Fan Viewing as Symbolic Pilgrimage" en Gray, J.; Sandvoss, C. and Harrington, C. L. (Editores) *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*. New York and London, New York University Press.
- » Bukatman, S. (1994). "X Bodies: The Torment of the Mutant Superhero", en Sappington, R. and Stallings, T. (Editores) *Uncontrollable Bodies: Testimonies of Identity and Culture*. Seattle, Bay Press.
- » Castell, J. y Jenkins, H. (Editores). (1998). *From Barbie® to Mortal Kombat. Gender and Computer Games*. Massachusetts, MIT Press.
- » Jenkins, H. (2010). *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*. Barcelona, Paidós.
- » Kendall, L. (1999). "Nerd Nation: Images of Nerds in US Popular Culture", en *International Journal of Cultural Studies* 1999; 2; 260-283. Sage Publications.
- » Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid, Espasa Calpe.
- » Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

# Anubis y Upuaut, dioses caninos que se complementan en sus funciones funerarias

BONTEMPO, Sofía M. - UBA / [sofiabontempo@uolsinectis.com.ar](mailto:sofiabontempo@uolsinectis.com.ar)

*Tipo de trabajo: ponencia*

» *Palabras claves: Anubis, Upuaut, chacal, Más Allá, ritos funerarios.*

## ► Resumen

Desde comienzos de la civilización egipcia estuvo presente la creencia en una continuación de la vida después de la muerte. Esta convicción estaba íntimamente relacionada con la idea de que para poder sobrevivir en el Más Allá hacía falta que el cuerpo no corrompido actuara como soporte de la parte espiritual. Los tempranos enterramientos -a escasa profundidad bajo la arena- eran víctimas fáciles y frecuentes de los depredadores que merodeaban por el desierto, especialmente de los chacales. La visión de un chacal junto a un cuerpo momificado bajo condiciones naturales, incentivó la creencia en esta figura animal como conductora de las almas hacia el Más Allá, y así los cánidos quedaron estrechamente asociados al ámbito funerario.

Entre los dioses caninos hay dos que sobresalen en su función funeraria: Anubis y Upuaut. Ambos son dioses arcaicos pero, de alguna manera, son incluidos dentro de algunos mitos osiríacos posteriores. Y según algunas versiones, Upuaut sería una faceta de Anubis, que con el tiempo logra independizarse de él.

Tanto Upuaut como Anubis son representados como cánidos de cuerpo completo o con cuerpos humanizados y cabezas de chacal o similar. En ocasiones son confundidos -si no llevan alguna inscripción- debido a la similitud de sus apariencias y funciones. Tampoco ayuda el hecho de que Upuaut sea de color gris blancuzco pero que, en ocasiones, se lo represente de color negro, asemejándose así a Anubis.

Ambos dioses mantienen papeles específicos dentro del imaginario funerario egipcio. Cada una de sus funciones se alterna y complementa con la del otro, quizás continuando con el modelo de dualidad presente en la misma sociedad egipcia que se ve reflejado en el arte. La función última de los dos dioses sería la de velar y proteger al difunto. En este sentido, ambos pueden ser considerados como dos facetas complementarias que brindan protección en el pasaje hacia el mundo de los muertos. En este artículo se intentará diferenciar atributos y funciones de cada uno.

## ► La creencia de vida tras la muerte y el proceso de momificación

Desde comienzos de la civilización egipcia está presente la creencia en una continuidad de la vida después de la muerte. Se presume que en un principio los cadáveres se sepultaban a escasa profundidad bajo la arena sin ningún resguardo arquitectónico. La arena caliente y secante detenía el proceso de putrefacción y disecaba los cuerpos, transformándolos en momias naturales. Estas tumbas simples eran acechadas por los diversos animales carroñeros, entre ellos los chacales, quienes desenterraban los cuerpos para alimentarse. La visión de un chacal junto a un cuerpo momificado naturalmente, incentivó la creencia de esta figura animal como conductora de las almas hacia el Más Allá y, por lo tanto, la creencia en una vida después de la muerte.

Cuando se comenzó a enterrar a los muertos en ataúdes y dentro de complejos arquitectónicos funerarios, las condiciones ideales para la conservación de los cuerpos (tales como el calor extremo y la



sequedad) desaparecieron, dando paso a climas húmedos que favorecieron la corrupción de los cadáveres. Para evitarlo, los antiguos egipcios desarrollaron diversas técnicas de momificación artificial que variaron de época en época pero que básicamente consistían en cubrir totalmente los cuerpos con natrón (un tipo de sal que absorbía los fluidos corporales y desecaba las carnes), para luego untarlos con resinas y ungüentos, y finalmente envolverlos en vendas de lino. Los sacerdotes dedicados a estas tareas se encomendaban al dios Anubis y utilizaban, en determinados pasajes del ritual, máscaras con el rostro del dios chacal.

Sobre los métodos de momificación los egipcios no dejaron ninguna documentación escrita y cada época tuvo sus variantes, aunque sí se encargaron de representar parte del proceso en las paredes de las tumbas. Se sabe que en primer lugar los cadáveres eran lavados para eliminar las impurezas. Luego, según el tardío testimonio de Heródoto<sup>1</sup>, se les extraía el cerebro a través del orificio nasal u occipital o más raramente a través de la cuenca ocular. A la vez, se le hacía una incisión lateral<sup>2</sup> para extraer los pulmones, los intestinos, el estómago y el hígado, que eran disecados en natrón, envueltos en lino y colocados separadamente en los vasos canópicos. El corazón era el único órgano que se mantenía en su lugar. A continuación se rellenaba el interior vacío con paños envueltos en natrón cuya función era deshidratar las carnes y, a la vez, mantener la forma del cuerpo. Finalmente durante 70 días se echaba sobre el cadáver natrón sólido. Pasado ese tiempo se procedía al vendado para convertirlo en momia. Al completarse cada vuelta del vendaje se recitaban fórmulas con frases protectoras y se colocaban amuletos o figuras apotropaicas para proteger al muerto en el Más Allá y evitar que el corazón del difunto testificara en su propia contra durante la ceremonia del pesaje del corazón, cuando se definía si el difunto era digno o no de sobrevivir en la *Duat* o Inframundo<sup>3</sup>.

## ➤ *Dioses caninos*

Como se ha señalado, el chacal y otros cánidos salvajes fueron tempranamente asociados al ámbito funerario. Sus hábitos alimenticios, que incluían a veces desenterrar los cuerpos de los difuntos, los colocaron como figuras protectoras de los muertos e incluso como guías. Por otro lado, sugestivamente, su hábitat natural, el desierto en donde se enterraban los cuerpos, estaba asociado al límite entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

En la iconografía egipcia la imagen del chacal, o perro negro fue asociada a diversos dioses, entre ellos Anubis, Upuaut o Upwaut<sup>4</sup>, Duamutef, Sed, Khentymentiu, etc. Muchas veces los dioses más poderosos o de mayor prestigio tendieron a absorber a las deidades más débiles, tal como fue el caso de Sed y de Khentymentiu que terminaron siendo asimilados a Upuaut.

## ➤ *Anubis [Anpu]*

Existen diversas versiones sobre el origen del dios Anubis, que varían dependiendo del lugar en el cual se originan. La más popular responde a la cosmovisión de Heliópolis, donde se encuadran los mitos osiríacos. Dentro de esta tradición, Anubis, hijo bastardo de Osiris y Neftis, es abandonado por temor a la ira de Seth y luego es adoptado por Isis<sup>5</sup>. Su relevancia radica en que, al momificar a Osiris, se convierte en el primer momificador artificial. A raíz de esta función surgen varios de los títulos que lo acompañan, tales como “El que preside las vendas”, “Señor de la Necrópolis” o “Aquel que preside los secretos”. Sin embargo, cabe destacar que la génesis de Anubis es anterior a la creación del mito osiríaco y que se adapta su historia para hacerlo formar parte de dicho culto. Se cree que como todos los dioses antropozoomorfos egipcios, Anubis fue adorado en sus inicios en su forma animal, para

1. Heródoto (2001), *Los nueve libros de la Historia*, p. 182-3. Muchos siglos después, en el s. V a.C., Heródoto recoge una cierta tradición acerca de las técnicas de momificación.

2. En ocasiones, se realizaba una evisceración parcial, inyectando una sustancia corrosiva a través del ano, que disolvía los intestinos de la momia.

3. Era importante quitarle lo antes posible los órganos internos, ya que al ser más acuosos, tendían a descomponerse más rápidamente.

4. *Wepwawet* en inglés.

5. Según otros relatos, Anubis era el cuarto hijo del dios Re o incluso el hijo de la diosa vaca Hesat.

luego fusionarse con la forma humana. Al instalarse el culto a Osiris, Anubis le cede su lugar como dios de los muertos y comienza a centrarse en su función de protector y guía de los muertos. Anubis ayudaba en la momificación y acompañaba al difunto hacia la Sala de la Verdad y la Justicia, en donde se desarrollaba el Juicio de Osiris. Luego de que el difunto justificase oralmente todas sus acciones, Anubis tomaba el único órgano que no había sido removido durante la momificación, el corazón<sup>6</sup>, y lo colocaba sobre una balanza como contraparte de la pluma Maat (que simbolizaba la Verdad). En caso de resultar el pesaje en un dictamen negativo, se le entregaba el corazón a Amit, un monstruo que aguardaba al pie de la balanza y cuya figura era la síntesis de los animales más temidos y peligrosos de aquella época (el león, el cocodrilo y el hipopótamo). Al comérsele el corazón, condenaba al difunto a una muerte definitiva, sin posibilidad de gozar la vida en el Más Allá.

Las representaciones de esta escena de pesaje son muy comunes, especialmente en el Libro de los Muertos<sup>7</sup>, pero la imagen de Anubis puede aparecer o no. Usualmente se le representa en el marco izquierdo, en compañía del difunto y otras veces (en tamaño más pequeño) arrodillado frente a la balanza. En esta última postura puede apoyar una rodilla sobre el suelo, mientras que su mano ajusta la plomada para equilibrar la balanza antes del pesaje. Por cuestiones de tabú, y al mismo tiempo para evitar que este desgraciado hecho sucediera, jamás se representó a Amit devorándose los corazones de los desafortunados.

El culto a Anubis fue uno de los que más perduraron en el mundo egipcio. Sus orígenes se remontan al período predinástico y su veneración continuó hasta el período grecorromano<sup>8</sup>. Su figura fue oportunamente asociada en el ámbito griego al dios mensajero Hermes, protector de los viajeros<sup>9</sup>. Esta asociación culminó con la creación de Hermanubis, cuya figura sostiene entre sus manos una palma<sup>10</sup> y/o un caduceo (símbolo de Hermes). En el cristianismo el sincretismo se da con el arcángel San Miguel, psicopompo (que conduce las almas) y que lleva a cabo el pesaje de las mismas (psicostasis).

Sin embargo, una de las imágenes más conocidas de Anubis, ya sea en escultura o en pintura, es su representación como un chacal de cuerpo entero. Generalmente descansa sobre un cofre con las piernas delanteras extendidas y su cola colgando hacia abajo. Su cuello porta un collar y lo envuelve una venda tradicionalmente roja, cuyos extremos ondean libremente. Bajo esta forma, es usual encontrarlo duplicado, siguiendo un esquema de reflejo, que hace alusión al dualismo presente en el pensamiento egipcio: se lo puede ver en pares, a un lado y al otro, doblemente custodiando las tumbas. También son comunes las representaciones de Anubis actuando en el momento exacto de la momificación. En estos casos aparece de pie, inclinado sobre una momia. Su rostro es el de un chacal<sup>11</sup> negro, con el cuerpo humanizado. El color de su cabeza remitiría, tal como sucede con la imagen de Osiris, a la resurrección: el color negro del limo que fertiliza la tierra tras la crecida anual del Nilo. Como siempre que se lo muestra en su forma semihumana, Anubis porta una peluca que mayoritariamente es azul y que puede llevar rayas, el collar *Usekh* y brazaletes en muñeca y/o bíceps. A veces, el cuerpo bajo su forma semihumana era representado en color negro, como si fuera el propio chacal parado sobre sus dos patas. Esta imagen lo vincula fuertemente con sus raíces animales y más primitivas.

### ► *Upuaut [Wepwawet u Ophois]*

Según DuQuesne<sup>12</sup> Anubis también poseía otra personalidad, llamada Upuaut que, con el tiempo, logra independizarse del dios. Sin embargo, para otros analistas, Upuaut fue desde el mismo principio una deidad separada que tuvo puntos de contacto con la función funeraria de Anubis. Es quizás por eso que muchas veces sus representaciones tienden a confundirse si no están debidamente

6. Esta acción le vale el título de "El que porta o tiene el corazón".

7. Se conoce como Libro de los Muertos a los papiros que surgen a partir del Imperio Nuevo, que acompañaban a los difuntos, y que contenían recopilaciones de fórmulas para poder sobrevivir en el Inframundo. Eran adaptaciones de textos más antiguos.

8. Alejandría fue uno de los centros de irradiación de su culto más importante durante el último período.

9. Indudable identificación con los viajeros al Más Allá.

10. La palma era considerada como símbolo de la inmortalidad y de la victoria.

11. Según algunos autores, su figura corresponde a la de un perro o algún otro cánido. Como no existen chacales negros, se trataría de una interpretación simbólica.

12. DuQuesne, T., en Evans, L. (2011), "The *shedshed* of Wepwawet: An artistic and behavioural interpretation".

nombradas y clarificadas. De acuerdo con algunos relatos, Upuaut —llamado Ophois por los griegos— era uno de los hijos de Osiris, al igual que Anubis. Esta filiación podría tener incidencia directa en la estrecha relación que este dios tenía con la familia real, especialmente con el faraón.

Esta deidad se encuentra presente durante la celebración más importante del reinado que se daba idealmente cada 30 años de gobierno: la fiesta *Heb-Sed*. Esta celebración promovía el rejuvenecimiento del faraón y le brindaba las fuerzas y el vigor necesario para que pudiera continuar reinando. El estandarte de Upuaut encabezaba la marcha de la procesión, mal descrita como “danza”, en donde se cree que el gobernante supremo recorría un espacio que simbolizaba las cuatro partes del mundo<sup>13</sup>. Esta función de guía le valió a Upuaut el apodo “El que abre el camino”. Cabe destacar que no sólo conducía a los personajes, sino que también los defendía de posibles peligros. Como protector, la figura de Upuaut se puede encontrar también al frente de la barca solar durante su peligroso recorrido nocturno y como su papel fue encabezar marchas y procesiones, terminó siendo asociado al mundo bélico. Su estandarte era enarbolado durante las batallas, bajo su doble función de protector y guía en parajes desconocidos. En su faceta guerrera su figura puede estar acompañada con un arco y una maza en su forma antropozoomorfa.

Sin embargo, la acción más relevante de Upuaut era la que cumplía en el ámbito funerario. En los Textos de las Pirámides<sup>14</sup> es quien guía al faraón en su ascenso hacia las estrellas. Asimismo se lo puede relacionar con la ceremonia de Apertura de la Boca durante la cual a la momia, o a una estatua que representaba al finado, se le devolvían los sentidos que le permitían volver a ver, comer y hablar: “[*Oh Rey, abro tu boca por tí*] con la azuela de Upuaut (...) con la azuela de hierro”. Sin embargo, era un sacerdote disfrazado de Anubis quien formaba parte del ritual.

A esta deidad, por lo general, se la representaba sobre un estandarte, bajo la forma de un cánido de pie y en actitud de alerta. La apariencia de su soporte generalmente mantiene la misma forma a lo largo del tiempo, con un apoyo recto horizontal con una curvatura frontal hacia arriba (aunque podían aparecer ambos extremos arqueados). El lado frontal curvado, como un cabezal, corresponde a lo que se denomina *shedshed* (*SdSa*) y con el paso del tiempo comienza a desarrollarse en un tamaño cada vez mayor. Su significado no está definido: se cree que podría representar una pluma laminada, un saco, el almohadillado de un trono, la repisa sobre la que se transportaban las momias o incluso su madriguera<sup>15</sup>. Desde los comienzos dinásticos, el estandarte también podía incluir un *Uraeus* (una cobra erguida y en posición de ataque) entre la figura de Upuaut y el *shedshed*.

Upuaut fue una de las deidades más antiguas y ya aparece representado desde el período predinástico. Uno de los ejemplos más tempranos y famosos es el de la Paleta de Narmer, símbolo de la primera unificación entre el Alto y el Bajo Egipto. Upuaut muchas veces fue considerado como una deidad-lobo. Sin embargo, esa asociación deriva de un equívoco debido a que muy posteriormente los griegos relacionaron el nombre de una de sus ciudades de culto, Lycópolis<sup>16</sup> (“ciudad del lobo”) con la forma canina que poseía el dios. Según Evans<sup>17</sup>, la figura de Upuaut responde en realidad a una mezcla de diversos animales: su delgadez se correspondería con la de un galgo, sus orejas con las de un zorro, su angosta cola semejaría a la de chacal, pero por el tamaño a la de un zorro. Por otro lado, su semblante podría pertenecer a cualquiera de los animales anteriormente nombrados.

En su forma semihumana, la cabeza de Upuaut puede ser de color grisáceo o con tonalidades pálidas. Sin embargo, en ocasiones se lo representa de color negro, haciéndose más evidente la comparación con el dios Anubis. También puede portar una peluca similar a la de Anubis.

Upuaut podría ser considerado como la personificación de un espacio de transición ya que ayudaba en el proceso de rejuvenecimiento del faraón (reversión que va de la vejez a la juventud), allanaba los caminos desconocidos y los tornaba en conocidos, actuaba en la ceremonia de Apertura de la Boca (en la que la momia pasaba de un estado latente a una plena adquisición de sus funciones) y por último, guiaba al faraón desde el mundo de los vivos hasta el de los muertos.

13. Algunas teorías sostienen que era Sed a quien se le advocaba la celebración. Sin embargo, progresivamente Upuaut fue asimilándose a ella hasta absorberla por completo.

14. Datos en el Reino Antiguo (c.a. 2400-2100, entre las Dinastías V y VIII).

15. Evans, L. (2011), op. cit.

16. Actualmente Asiut. A pesar del nombre Lycópolis, es interesante resaltar que en Egipto no existen lobos en estado natural.

17. Evans L. (2001) op. Cit.

## ► Conclusión

En el Antiguo Egipto las figuras del chacal y de los cánidos en general estaban intrínsecamente asociadas al mundo funerario, a quienes especialmente se los consideraba guardianes y protectores de los difuntos. El carácter carroñero de los cánidos salvajes presenta una ambigüedad con respecto a su función protectora en el tránsito al mundo del Más Allá y puede considerarse resultado de la domesticación de las fuerzas destructivas de la naturaleza. De esta manera se aseguraban, por un lado, la indestructibilidad del cuerpo a través de agentes externos, y por el otro, la custodia del difunto en el camino hacia la Duat (Inframundo).

Como recopilación, podemos decir que tanto Anubis como Upuaut son los dioses por excelencia que acompañan y resguardan al muerto en su larga travesía. Sus funciones se alternan y complementan por igual, no dejando jamás al difunto sin su protección. La complementación de sus actividades puede estar relacionada con el principio de dualidad presente dentro del pensamiento egipcio. Al fallecer una persona, Anubis participaba en los rituales de momificación. Incluso en determinado momento, un sacerdote se colocaba una máscara suya en su honor. La presencia de Upuaut se sugiere cuando el sacerdote tocaba la momia o su estatua con la Azada de Hierro de Upuaut, esencial para que el difunto pudiera realizar las mismas actividades que en vida: ver, comer y hablar.

El dios Upuaut era, además, el encargado de conducir el alma del faraón hacia el Más Allá, y Anubis acompañaba a los difuntos no reales hacia la Sala del Pesaje del Corazón, y controlaba el justo equilibrio de la balanza para evitar un mal arbitraje.

Todo el recorrido que realizaba el fallecido, desde su propia muerte hasta la promesa de la vida eterna, era custodiado tanto por Anubis como por Upuaut. Ya fueran seres independientes o dos facetas de un mismo dios, su finalidad última consistía en lograr que el alma del difunto llegara sana y salva hasta el pesaje. A partir de allí, una vez colocado el corazón en la balanza, todo dependía de las actitudes y acciones que el personaje había tenido en vida y de las protecciones y cuidados mágicos que se le había brindado a su cuerpo.

Las figuras de ambos dioses caninos tienden a confundirse, resaltando así su carácter complementario. Upuaut muchas veces se aleja de sus representaciones semihumanas con la cabeza blanca y se lo muestra de color negro, acentuando el paralelismo entre ambos dioses. También sus posturas pueden ser vistas como complementaria: a Anubis se lo representa como un chacal echado, mientras que a Upuaut se encuentra sobre sus cuatro patas. En ambos casos las figuras están en estado de tensión y alerta, con la mirada fija hacia el frente, listas para actuar en caso de posibles peligros. Este principio de dualismo queda claro en la frase de Wallis Budge quien dice:

...strictly speaking, Anubis was the opener of the roads of the North, and Ap-uat the opener of the roads of the South; in fact, Anubis was the personification of the Summer Solstice, and Ap-uat of the Winter Solstice.<sup>18</sup>

## ► Bibliografía

- » AAVV (2007) *Anubis, Upwawet, and Other Deities: Personal Worship and Official Religion in ancient Egypt*. Cairo: Supreme Council of Antiquities.
- » Andrews, C. (1994) *Amulets of Ancient Egypt*. London: Trustees of the British Museum.
- » Evans, L. (2008) "The Anubis animal: A behavioural solution?" en *Göttinger Miszellen* 216, 17-24.
- » Evans, L. (2011) "The *shedshed* of Wepwawet: An artistic and behavioural interpretation" en *The Journal of Egypt Exploration Society* 97, 103-115.
- » Frankfort, H. (1976) *Reyes y dioses. Estudio de la religión del Oriente Próximo en la Antigüedad en tanto que integración de la sociedad y la naturaleza*. Madrid: Revista de Occidente.
- » Germer, R. (2012) "La momificación" en *Egipto. El mundo de los faraones*. China: h.f.ullman.

18. "...estrictamente hablando, Anubis era el abridor de caminos del Norte, y Upuaut el abridor de caminos del Sur; de hecho, Anubis era la personificación del solsticio de verano y Upuaut del solsticio de invierno." (Wallis Budge, E. A. (1904) *The gods of the Egyptians or Studies in Egyptian Mythology. Volumen II*, p. 264).

- » Heródoto (2001) *Los nueve libros de la Historia*. Madrid: Biblioteca Edaf.
- » Manchi White, J. (1995) *El Antiguo Egipto*. Madrid: Alhambra.
- » Shaw, G. J. (2014) *The egyptian myths. A guide to the ancient gods and legends*. London: Thames & Hudson.
- » Wallis Budge, E. A. (1969) *The book of the dead*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- » Wallis Budge, E. A. (1904) *The gods of the egyptians or Studies in Egyptian Mythology. Volumen II*. London: The open Court publishing Company.
- » Wilkinson, R. H. (2003) *The complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press.

## » Páginas Web

- » Birney, K. y Doak, B. R. (2011) "Funerary Iconography on an Infant Burial Jar from Ashkelon" en *Israel Exploration Journal*, volumen 61, número 1. Jerusalén. En [http://ashkelon.site.wesleyan.edu/files/2012/02/Birney\\_and\\_Doak\\_\\_Funerary\\_Iconography\\_\\_IEJ\\_2011\\_.pdf](http://ashkelon.site.wesleyan.edu/files/2012/02/Birney_and_Doak__Funerary_Iconography__IEJ_2011_.pdf). Consultada el 23 de marzo de 2014.
- » Flammini, R. (2003) "Ritualidad en el Antiguo Egipto: el festival Sed" en *Cuadernos del Centro de Estudios de Historia del Antiguo Oriente*. Volumen 1. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UCA. En [http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/antiguo\\_oriente01.pdf#page=90](http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/antiguo_oriente01.pdf#page=90) . Consultada el 4 de abril de 2014.
- » Modonesi, G. (2010) *La lunga e strabiliante carriera di una divinità egizia: Anubi*. Gennaio. En [http://www.egittologia.net/Portals/0/Articoli\\_pubblici/GM\\_ANUBIs.pdf](http://www.egittologia.net/Portals/0/Articoli_pubblici/GM_ANUBIs.pdf). Consultada el 23 de marzo de 2014.
- » López F. y Thode R. (2003) *Los textos de las pirámides*. En <http://www.egiptologia.org/pdfs/LosTextosdelasPiramides.pdf>. Consultada el 15 de abril de 2014.

# Lo fantástico, lo monstruoso

BRADFORD, Maia Lucía - Universidad Nacional del Nordeste / maia\_bfd@hotmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Literatura -monstruosidad- fantástico-Samantha Schweblin

---

## ► Resumen

Este trabajo analiza las relaciones entre lo fantástico y lo monstruoso. Parte de la consideración de lo monstruoso como aquello que excede lo aceptable, lo posible, lo natural, todas ellas categorías que, a su vez, se atribuyen a aquello que define lo real, lo que existe y es, es decir, lo opuesto a lo fantástico. Desde estas consideraciones lo monstruoso puede leerse como una de las formas de lo fantástico.

Creemos que el discurso literario, en tanto modo de leer y representar el mundo, es uno de los espacios donde estas vinculaciones se hacen evidentes. El trabajo aborda el movimiento de interpretación del texto literario que relaciona estrechamente el mundo de ficción y el del lector pues nos interesa mostrar que el objetivo de la literatura fantástica es problematizar nuestra percepción del mundo. También se tienen en cuenta las relaciones de estas categorías con el lenguaje desde la aceptación de lo fantástico y lo monstruoso como eventos que fuerzan los límites de lo decible. Finalmente el trabajo intenta dar una posible respuesta a las preguntas por las configuraciones de lo fantástico/monstruoso en nuestra época y para ello analiza sus formas en la literatura contemporánea argentina, específicamente en el caso de la narrativa de la joven escritora Samantha Schweblin. La depresión, la infertilidad, la violencia, la hipersensibilidad, la soledad, parecían ser algunas de las formas que adquieren nuestros miedos en la actualidad. Las conclusiones apuntan a señalar que lo fantástico no se manifiesta únicamente en el orden de lo sobrenatural, sino en lo real, donde continuamente suceden eventos que exceden nuestras posibilidades de comprensión.

## ► Lo fantástico

A lo largo de la historia del hombre, lo monstruoso ha adquirido diferentes formas aunque siempre bajo un denominador común: en ello subyace la transgresión, lo que escapa a lo normal, lo que desordena el orden establecido. Su presencia visibiliza un exceso, una no pertenencia, por eso delimita lo que es admisible desde un punto de vista biológico, físico, ético, moral. En consecuencia, de lo monstruoso deviene el miedo, el terror frente a lo que excede los límites. Ahora bien, tales límites son trazados por cada sociedad de acuerdo con los marcos de referencia históricos, políticos, epistemológicos, científicos y éticos desde los que pone sentido al mundo. De allí que la categoría de “lo normal” se modifique con cada época y lugar. Aquello que se considera monstruoso, entonces, también se actualiza en el devenir histórico.

Lo monstruoso, en este sentido, se relaciona con lo fantástico, pues se trata aquí también de eventos que bordean el borroso límite de lo posible y suscitan el miedo, el horror. Sostenemos, por ello, que es posible pensar en lo monstruoso como una forma de lo fantástico.

Si aceptamos que las expresiones artísticas son modos de leer y representar el mundo, en ellas, inevitablemente aparecerán estos márgenes imprecisos entre lo posible e imposible, lo natural y lo antinatural, etc. Así, la literatura es un discurso social que interpela los límites de lo humano, de lo verdadero y de lo posible. Bordea los límites de lo real al proponer como elemento esencial la ficción. Pero consideramos que es la literatura fantástica, más que ninguna otra forma literaria, la que nos enfrenta con el ejercicio ineludible de visitar y redefinir esos límites.

Lo fantástico en literatura se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real se ponen en duda o dejan de funcionar; cuando la historia narrada nos enfrenta con lo imposible: un evento improbable interviene la realidad y produce una vacilación: “Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales y que se enfrenta a un acontecimiento en apariencia sobrenatural.” (Todorov, 1972). De manera que la determinación de si aquello que se presenta en el relato pertenece o no al mundo de lo natural, de lo posible, recae en el lector.

Si bien la presencia del evento sobrenatural no determina en sí misma al texto como fantástico, sí resulta un elemento fundamental:

(...) la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real. (Roas, 2001: 8)

La literatura fantástica propone un choque entre lo posible y lo imposible en el orden de lo real -que, como mencionamos antes, es una percepción personal y subjetiva pero refrendada por lo colectivo-. Allí reside la inquietud que lo fantástico genera. Según Reisz:

el relato fantástico descansa sobre la problematización de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real. La poética de la ficción fantástica no sólo exige la coexistencia de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también el cuestionamiento de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto. (Citado en Roas, 2001: 106)

Lo fantástico exige que el fenómeno que se describe sea contrastado con la lógica construida en el texto y con la lógica extratextual. Es por ello que, como sostiene Roas (2008: 105), el concepto de lo fantástico no es estático sino que evoluciona al ritmo en que se modifica la relación entre el ser humano y la realidad. Por ello, está en estrecha relación con el sistema de creencias y teorías del conocimiento de cada época, funciona de acuerdo con él.

Como explica este autor, la convivencia conflictiva entre lo que puede ser y lo que no define a lo fantástico: “el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible.” (Roas, 2008: 104) De aquí que, como hemos dicho, lo que puede ser considerado fantástico deviene del contexto sociocultural del lector.

Es posible pensar que lo fantástico en Occidente aparece desde la antigüedad: las mutaciones, las transformaciones, los seres híbridos, las apariciones, los fantasmas o los milagros son algunas de sus expresiones más antiguas. Sin embargo, esas manifestaciones elaboradas por la cultura van actualizándose con la experiencia del hombre en el mundo y son reemplazados pues la interpretación de ese mundo y los interrogantes de la sociedad del siglo XX se modifican, y entonces aparecen en convivencia otros modos de configuración del hecho fantástico (o, podríamos decir, monstruoso): las metamorfosis, las migraciones, los enajenamientos, como lo muestran Kafka, Cortázar, Borges o Calvino, entre muchos otros. En estas configuraciones de lo fantástico, lo convencional es intencionalmente quebrado por elementos desestabilizadores que confunden las fronteras entre sujeto, objeto y lenguaje.

En todos los casos, entonces, resulta evidente la necesidad de considerarlo a partir de los marcos de conocimiento aceptados por la sociedad, y consecuentemente, de los interrogantes que esa cultura formula en torno de lo que concibe en el horizonte de lo posible.

De este modo, afirmamos que la sanción de lo fantástico pasa por un acuerdo colectivo a partir de los efectos que la recepción del texto literario produce en una cultura determinada. La nuestra, en los últimos decenios, adquiere nuevos elementos epistemológicos.

El siglo XX ha sido escenario de un cambio de paradigma científico definitorio para nuestra concepción de lo real. La teoría de la relatividad de Einstein acabó con la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos. Más adelante y por su parte, la mecánica cuántica ha revelado la naturaleza paradójica de la realidad: hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas y nos encontramos en un mundo donde la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental innegable (Díaz, 2010). A partir de allí, la naturaleza se vuelve indeterminada e impredecible y frente a esta realidad cambiante, la intervención del sujeto, a su vez, modifica la naturaleza de lo que observa. De esta manera, la realidad no es estable y única, es entendida como una construcción, como una convención y cada época concibe la realidad de acuerdo con los paradigmas en ese momento vigentes. Ciencias como la física cuántica o la biología, la tecnología y filosofía han demostrado que nuestra concepción de lo real es arbitraria a la vez que compartida.

### ► *Lo fantástico y lo monstruoso*

Desde estos paradigmas que operan en la concepción actual de lo real, lo aceptable o verdadero, nos proponemos analizar las formas de lo fantástico/monstruoso literario. Hemos partido, en este trabajo, de la consideración de que, si observamos la configuración de lo fantástico y sus efectos, es posible encontrar en lo monstruoso una de sus expresiones.

El exceso y el caos que significa lo monstruoso están presentes en su definición. La primera acepción del diccionario de la RAE define al monstruo como una producción contra el orden regular de la naturaleza. Se plantea así una oposición binaria que estipula que la naturaleza se corresponde con la regularidad y el orden, en cambio, lo monstruoso con el desorden. La segunda acepción vincula lo monstruoso con lo fantástico al postular al monstruo como “ser fantástico que causa espanto”. Se equiparan aquí las entidades pues se considera al monstruo como una de las formas de lo fantástico, de aquello que no pertenece a la “realidad”. Además, desde esta consideración, los efectos surgidos del encuentro con lo fantástico o lo monstruoso son también equiparables al mencionarse el espanto, que entendemos como consternación, miedo o desequilibrio, efectos todos que hemos descrito como producidos por el suceso fantástico.

Por su parte, lo fantástico, según el mismo diccionario, es lo que *no tiene realidad* y consiste solo en la imaginación. Consideramos que esta definición asume la noción de realidad sin contemplar que nuestra experiencia sensible alterna entre una parte del mundo que podemos ver y tocar y otra parte que no puede ser “tocada” ni por el lenguaje, pues éste no puede nombrarla. Lo inasible también tiene lugar en la experiencia.

Recordamos aquí la consideración de Louis Vax, uno de los primeros teóricos de lo fantástico, quien lo describe como aquello que no tiene explicación, o sea, que no se puede “decir”. Lo fantástico supone un conflicto ya que la aparición del fenómeno implica aquello que no se puede comprender, que no se concibe en el orden racional. Hay una tensión entre lo real y lo que *puede* ser posible. “Lo fantástico se complace en presentarnos – a nosotros que habitamos el mundo real en que nos encontramos- hombres como nosotros, colocados repentinamente ante lo inexplicable.” (Citado en Cesarani, 1999: 68)

De esta manera, las nociones de lo monstruoso y lo fantástico se definen desde la negación, son aquello que *no es*, lo que *no se dice*, el lugar donde el lenguaje se detiene. Por ello ponen en duda la entidad de lo que sí es, “lo real”.

Para Roger Caillois, referencia de los estudios sobre la literatura fantástica durante mucho tiempo:

Lo fantástico significa violación de una regularidad inmutable (...) El procedimiento esencial de lo fantástico es la aparición: aquello que no puede acaecer y que, sin embargo, sucede en un momento, en un instante determinado y conocido, del que se creía que el misterio estaba definitivamente des- terrado. Todo parece como hoy y como ayer: tranquilo, banal, sin nada insólito, y hete aquí que poco a poco se insinúa, o que súbitamente se manifiesta, lo inadmisibile. (Citado en Cesarani, 1999: 68)

Se evidencia en esta y otras caracterizaciones del autor, que propone sus definiciones de lo fantástico desde 1958, una consideración de lo real como un lugar seguro en el que impera la regularidad y



el orden inmutable. Es justamente la literatura fantástica la que propone que la realidad dista mucho de ser estable. Propuestas teóricas posteriores, como las de David Roas o Susana Reisz, presentadas en este trabajo, demuestran el cambio de consideración acerca de la entidad de lo real que impera, como ya hemos mencionado, en las artes, la biología, la matemática, entre otros ámbitos del conocimiento.

Irene Bessiere sostiene que la narración fantástica no constituye una categoría ni un género literario. Se trata, en sus palabras, de una lógica narrativa, formal y temática que visibiliza “bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario social.” (Citado en Ceserani 1999: 94) Esta propuesta supone comprender lo fantástico como la descripción de ciertas actitudes mentales, es decir, un movimiento de interpretación que relaciona estrechamente el mundo del texto y el del lector. Esta relación supone un cara a cara con nuestras convicciones sobre el mundo natural:

La narración fantástica utiliza cuadros socioculturales y formas de la inteligencia que definen los dominios de lo natural y de lo sobrenatural, de lo trivial y de lo extraño, no para llegar a ninguna especie de certidumbre metafísica sino para organizar el careo con los elementos de una civilización correspondiente a fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo surreal, y cuya concepción varía con las épocas. Corresponde a la puesta en forma estética de los debates intelectuales, de un momento concreto, sobre la relación del sujeto con lo suprasensible o de lo sensible; presupone la percepción esencialmente relativa de las convicciones y de las ideologías del momento, experimentada por el autor. (...) Lo fantástico, en la narración, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus incongruencias. Figuración de una interrogación cultural, produce formas de narración particulares, ligadas siempre a los elementos y a los argumentos de las discusiones –datadas históricamente– sobre el asunto del sujeto y de la realidad. No contradice las leyes del realismo literario, pero demuestra que tales leyes llegan a ser las de una irrealidad, en la medida en que la actualidad está considerada como totalmente problemática. (Bessiere en Ceserani, 1999: 94-95)

### ► *Configuraciones de lo fantástico en la literatura argentina: la narrativa de Samantha Schweblin*

Lo fantástico, lo monstruoso, es lo desconocido que se aparece, que fuerza los límites de lo decible, pues lo que se percibe es aquello que no tiene nombre ni explicación. Y en lo desconocido reside el miedo. Ese miedo a lo que no puede pensarse ni nombrarse subyace a lo fantástico y a lo monstruoso. Lo desconocido es lo que no es propio, donde no es posible reconocerse, lo que nos excede, lo que no es, lo que no somos, lo otro.

Ahora bien, decimos que el evento que desequilibra al lector en la lectura del texto fantástico puede asumir las formas de lo monstruoso, pero ¿qué formas son esas? Para ofrecer algunas respuestas abordaremos la producción literaria de Samantha Schweblin, quien es considerada una de las narradoras argentinas actuales más talentosas. Sus cuentos sitúan al lector en la desolación, lo enfrentan con la terrible crueldad de la vida cotidiana. Allí y en una atmósfera de calma tensa, lo extraño se cuele en el acontecer de lo habitual. Se trata de relatos descarnados, de una prosa contundente que nos ofrece historias en las que impera lo insólito; donde, muchas veces, lo sobrenatural se instala en silencio y con una naturalidad desopilante.

¿Cómo se configura lo extraño en estas historias? ¿Bajo qué formas aparece? Un hombre que se mantiene físicamente siendo un hombre pero cuya interioridad va transformándose en la de un niño y con ello, su forma de vida; un cavador empedernido que concentra sus esfuerzos en hacer un pozo del que se desconoce fin alguno; un pueblo donde el tiempo parece estar detenido; niñas y niños que sin explicación salen de la escuela convertidos en mariposas; una nena que al bajar del carrusel, cae, y se levanta convertida en una anciana que había visto mientras daba vueltas en el caballo; un hombre que con su depresión se vuelve otro, alguien extraño para su familia.

Sostenemos que la configuración de lo fantástico pasa por los acuerdos tácitos de la comunidad en la que el texto surge y que tal atribución al evento que rompe la normalidad la asume el lector a partir de la lectura y en diálogo implícito con su marco de referencias socioculturales.

La narrativa de Samanta Schweblin aborda temas actuales que caracterizan el tiempo que vivimos: la depresión; el mundo interior de un hombre hipersensible lastimado por la incompreensión de los otros, que responde con una violencia extrema; el deseo de concebir frente a la infertilidad, que hace que una pareja desate día a día una cacería en la estepa en su desesperación por ser padres; el espacio inabordable del mundo interior de un hermano que sufre y cuya tristeza lo transforma en alguien distinto, extraño; una mujer que cree que no es tiempo de ser madre aún y que con un riguroso tratamiento consigue hacer retroceder su embarazo hasta que su panza y el embrión desaparecen. También aparecen en esta narrativa temas como la muerte de un ser fundamental el reflejo del vacío que queda en la nimiedad de los actos cotidianos que, como consecuencia de esa ausencia, se vuelven tremendamente amenazadores. Así, lo que genera terror, adquiere formas inasibles, silenciosas. Se trata de monstruos que, muchas veces, crecen en nuestra interioridad.

A veces lo insólito y estremecedor aparece sin preámbulos: dos padres separados que deben enfrentarse al espeluznante hábito de la hija que tienen en común: alimentarse únicamente de pájaros vivos. En “El hombre sirena”, una mujer irresuelta y agobiada por la superprotección de su hermano, se encamina al borde del río y encuentra allí sentado al amor de su vida: un ser mitad hombre y mitad pez. En estos relatos el elemento fantástico aparece en escena con toda naturalidad, como si de un elemento habitual de la realidad se tratara. Aquí lo extraño invade lo cotidiano, sin embargo el lector tiene la sensación de que aquello puede estar contando también su historia.

Esta literatura evidencia que si la realidad se piensa como una entidad completamente accesible y acogedora, lo amenazante aparece por fuera de ella, como “lo otro”. Sin embargo, no se propone el discurso de lo fantástico desde la concepción de un mundo estable, sino que el objetivo de esta literatura es problematizar nuestra percepción del mundo, hacernos caer en cuenta de que lo que experimentamos en relación con lo real es resultado de lo que nuestros sentidos imperfectos nos permiten alcanzar. La duda del mundo ficcional se traslada a la realidad, que ya no aparece sólo como marco de referencia de lo posible sino que se traslada al centro de la escena. La historia fantástica plantea la duda, y con esa duda el contexto, lo real, adquiere el carácter de *posibilidad*.

Schweblin se empeña en que podamos percibir que lo extraño también es una forma de configuración de lo real y que la forma que adopte depende de los códigos culturales de una época y un lugar. ¿Cuáles son los monstruos de nuestra época?, ¿qué nos provoca miedo, incompreensión? La depresión, la infertilidad, la violencia, la hipersensibilidad, la soledad, como hemos visto, parecen ser algunas de las formas que adquieren nuestros miedos. Lo desconocido, entonces, no se manifiesta únicamente en el orden de lo sobrenatural, sino en lo real, donde continuamente suceden eventos que exceden nuestras posibilidades de comprensión. Lo monstruoso no es sólo la bestia que con su aspecto causa espanto. Como dice Schweblin, “Cuanto más se acerca un texto a la realidad, más extraño se vuelve. El género fantástico -y lo monstruoso, diríamos nosotros- ya no es *Frankenstein*. Ahora, es también la posibilidad de algo terrible.”<sup>1</sup>

## » Bibliografía

- » Cesarani, R. (1999). *Lo fantástico*. Madrid, Visor.
- » Díaz, E. (2010). *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. (2ª edic.) Buenos Aires, Biblos.
- » Roas, D. (2001). “La amenaza de lo fantástico”. En Roas, D. (compilador) *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros.
- » Roas, D. (2008) “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid, Universidad Carlos III.
- » Schweblin, S. (2010). *Pájaros en la boca*. Buenos Aires, Lumen.
- » Schweblin, Samantha (2009) Entrevista en diario La Nación, 20/06/2009. En línea: <<http://www.lanacion.com.ar/1139921-un-mundo-extrano-y-perturbador>> (Consulta: 02/03/2014)
- » Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Paidós.

1. Entrevista de la autora publicada en el diario La Nación el 20/06/2009.

# De poeta y de monstruo: Anormalidades políticas y proeza heroica en la creación aristofánica de una Quimera cómica [Ar. V. 1029-1037; Pax 751-760]

BUIS, Emiliano J. / Universidad de Buenos Aires-CONICET - ebuis@derecho.uba.ar

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: comedia antigua - política - Aristófanes - Cleón

## ► Resumen

Tratándose de un género impregnado de una fuerte impronta política, la comedia antigua griega —y, en particular, su principal exponente, Aristófanes— se ocupa de refractar con frecuencia la imagen de las instituciones democráticas contemporáneas con el objetivo de habilitar una perspectiva crítica sobre el régimen de gobierno y su funcionamiento. Entre los dispositivos literarios privilegiados que se interponen para dar cuenta de esa visión humorística de los asuntos públicos cobra especial importancia el *onomastí komodeîn* (la agresión nominal contra personajes conocidos de la *pólis*), que pretende corporizar en figuras concretas las falencias y limitaciones de las magistraturas, la autoridad estatal y el ejercicio de la justicia. Cuando no se trata de un ataque verbal por el nombre, sin embargo, el poeta encuentra mecanismos alternativos para cargar las tintas sobre aquellos individuos que, por acción u omisión, son considerados indeseables para la ciudad. Así, la figura del demagogo Cleón —objeto de escarnio en el *corpus* temprano de Aristófanes— es muchas veces delineada a través de representaciones alegóricas que, de modo implícito, relacionan al demagogo con criaturas híbridas situadas fuera del orden socialmente establecido.

A partir de dichas consideraciones, esta ponencia procura analizar los versos 1029-1037 de *Avispas* —y su reproducción casi textual, tras la muerte de Cleón, en *Paz* 751-760— desde una clave de interpretación focalizada en la transposición cómica de las normas socio-políticas. Recurriendo a la 'mitologización' de la realidad ateniense, Aristófanes es descrito por el coro como un Heracles que lucha, en su gesta cómica, contra Cleón, caracterizado como una criatura fantástica que ha sido asimilada al propio can Cerbero. Comparando estos versos de *Avispas* con el pasaje de *Paz* 751-760 —que, tras la muerte del general, reproduce casi de modo textual similares expresiones— se propondrá aquí, a la luz de una serie de estudios teóricos sobre normatividad, una lectura de la descripción del monstruo que lo asimila a una suerte de Quimera en su configuración polimorfa y en su compleja anomalía. Si el poeta se construye desde una hibridez propia del héroe (divino-mortal), el ser atroz que representa el demagogo ocupa el espacio liminar, la grieta intersticial entre lo civilizado y lo salvaje, lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino. Aquí se procurará elucidar de qué modo ambos textos analizados consagran un enfrentamiento que, al exceder todo límite y transponer los patrones cívicos, biológicos y sexuales, fractura las barreras de la 'normalidad'. La disputa entre el poeta y el demagogo es en efecto resemantizada desde un *nómos* transgredido: el carácter único de un enemigo inenarrable en su ambigüedad bestial como Cleón—amenazante en su hermafroditismo, deforme en su cuerpo, excedido en la producción de sentidos— requerirá la presencia de un comediógrafo capaz de estar a la altura de un contrapunto discursivo que, a la vez, es entonces *agón* democrático y hazaña mítica.

## ► Introducción

Tratándose de un género impregnado de un fuerte signo político, la comedia antigua griega —y, en particular, su principal exponente, Aristófanes— se ocupa de refractar con frecuencia la imagen de las instituciones democráticas contemporáneas con el objetivo de habilitar una perspectiva crítica sobre el régimen de gobierno y su funcionamiento. Entre los dispositivos literarios privilegiados que se interponen para dar cuenta de esa visión humorística de los asuntos públicos se ha prestado especial atención en los estudios críticos al *onomastì komodeîn* (la agresión nominal contra personajes conocidos de la *pólis*), que pretende corporizar en figuras concretas las falencias y limitaciones de las magistraturas, la autoridad estatal y el ejercicio de la justicia. Sin embargo es habitual, cuando no se trata de un ataque verbal por el nombre, que el poeta encuentre mecanismos alternativos menos transitados para cargar las tintas sobre aquellos individuos que, por acción u omisión, son considerados indeseables para la ciudad. Así, la figura del demagogo Cleón —objeto de escarnio en el *corpus* temprano de Aristófanes— es muchas veces delineada a través de representaciones alegóricas que, de modo implícito, relacionan al demagogo con criaturas híbridas situadas fuera del orden socialmente establecido.

A partir de dichas consideraciones, aquí procuramos analizar un pasaje de *Avispas* —y su reproducción casi textual en *Paz*— desde una clave de interpretación focalizada en la transposición cómica de las normas socio-políticas. En efecto, la caracterización monstruosa del demagogo —rasgo presente en algunas representaciones humorísticas de fines del s. V a.C.— habilita la identificación de las estrategias de su tratamiento literario a partir de los presupuestos de lo que llamamos “normatividad”.<sup>1</sup>

En otras palabras, el modo en que son descriptos los fenómenos políticos como episodios mitológicos en el seno de la sociedad ateniense, como analizaremos aquí, cobra sentido dentro un proyecto más amplio, que dirijo con la Dra. Rodríguez Cidre y que precisamente se ocupa de estudiar las transgresiones de lo “normativo” en los testimonios literarios griegos. Partimos de la base de que por “normatividad” se comprende un fenómeno superador de la lógica jurídica, en la medida en que engloba todo un sistema de principios/reglas/ordenamientos (*nómos*) que da sustento y orden a la vida en comunidad a través de una serie de patrones de conductas esperables o rechazada.<sup>2</sup> Desde la normalidad / anormalidad, entonces, se vislumbra una estructura consolidada de pautas sociales de inclusión y exclusión de la que los textos dan sobrada cuenta.<sup>3</sup>

## ► Criaturas políticas: el dinamismo del monstruo, de *Avispas* a *Paz*

Cleón ha sido, desde el *corpus* aristofánico más temprano, uno de los blancos privilegiados de la crítica cómica.<sup>4</sup> Curtidor devenido político, los vaivenes de la política ateniense en los primeros años de la Guerra del Peloponeso estuvieron en gran medida determinados por su impronta oratoria. Si la comedia *Caballeros* representa, en el 424 a.C., un punto álgido en las invectivas contra él —representado bajo la horrenda máscara de un Paflagonio que sólo es superado en perversión por un vendedor de morcillas—, no es menos cierto que las obras posteriores, al menos hasta *Paz*, no han cesado en su empeño por colocarlo en el centro de las embestidas discursivas. Así, por ejemplo, encontramos el caso de *Avispas*, en el que queda claro que el demagogo continúa siendo el eje del debate político tan pronto como se advierte que los roles centrales del drama, un padre y un hijo, se llaman respectivamente Filocleón y Bdelicleón; ello sin duda *puede resultar inesperado* si nos dejamos llevar por el v. 62 de la obra, en el que concretamente el comediógrafo hace decir a uno de los primeros personajes en escena, Jantias, que esta obra no pretenderá volver a hacerlo picadillo

1. Este trabajo forma parte de las actividades llevadas a cabo en el marco del proyecto de investigación UBACyT 20020120200051, “Normatividad y *nómoi* domésticos: regulaciones, legitimaciones, (des)órdenes e infracciones literarias de los patrones familiares y prácticas del parentesco en la Grecia Antigua” (2013-2015, en formación, tipo B), que dirijo con la Dra. Elsa Rodríguez Cidre en el Instituto de Filología Clásica (FFyL-UBA), aprobado y financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

2. Para un relevamiento de los orígenes de los estudios sobre “normatividad” desde la psicología y su expansión transdisciplinaria, así como de las ventajas de su utilización como instrumento metodológico para entender las numerosas capas sociales de lo normal/anormal, cf. *Ernst* (2006: 1-25).

3. Un detallado estudio de estas “extra-statutory norms” y su valor regulatorio puede hallarse en *Ellickson* (1991). *Darbo-Peschanski* (2010) elabora interesantes bases conceptuales que justifican la aplicación de la dimensión “normativa” al caso de la antigüedad grecorromana. Retoma, en este sentido, las apreciaciones ya propuestas por *Meyer* (2004).

4. Acerca de la construcción aristofánica de la figura de Cleón, cf. *Dorey* (1956: 132-139).

una segunda vez (αἴθις τὸν αὐτὸν ἄνδρα μυττωτεύσομεν).

Avancemos pues a los versos 1029-1037 de la obra, que son los que aquí nos interesan pues nos presentan en boca del corifeo a un Cleón ciertamente deshumanizado. Se trata de unos versos anapésticos que integran la parábasis, una de las partes estructurales de la comedia antigua caracterizada por su carácter interactivo con el público y sus implicancias extradramáticas,<sup>5</sup> en los que se describen el papel propio del autor en su empresa didáctica:

οὐδ' ὅτε πρῶτόν γ' ἤρξε διδάσκειν, ἀνθρώποις φήσ' ἐπιθέσθαι,  
ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπιχειρεῖν, 1030  
θρασέως ξυστάς εὐθύς ἀπ' ἀρχῆς αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι,  
οὗ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον,  
ἐκατὸν δὲ κύκλῳ κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο  
περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας,  
φώκης δ' ὀσμὴν, Λαμίας δ' ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου. 1035  
τοιοῦτον ἰδὼν τέρας οὗ φησιν δείσας καταδωροδοκῆσαι,  
ἀλλ' ὑπὲρ ὅμων ἔτι\_καὶ\_νυνὶ\_πολεμεῖ.

Ni, cuando primero comenzó a presentar (sus comedias) dice haber atacado a hombres sino que con una ira de Heracles arremetió contra los más grandes, enfrentándose con coraje, bien desde el inicio con el de los dientes filosos en persona, de cuyos ojos de Cina brillaban los rayos más terribles, y cien cabezas en círculo de execrables aduladores daban lengüetazos alrededor de su cabeza y tenía la voz de un torrente que da a luz muerte, un olor de foca, los huevos no lavados de una Lamia y el culo de un camello. Dice que al ver semejante bestia no se corrompió sino que todavía ahora lucha por ustedes.<sup>6</sup>

Se destaca, como primer elemento, el elevado grado de animalización, que resulta continuación de una estrategia de larga data; es preciso recordar que ya para este entonces el *rhétor* había sido asimilado en *Caballeros* a un cerdo (986), a una ballena en el prólogo de *Avispas* (39) y en muchas ocasiones a un perro-guardián.<sup>7</sup> Lo que aquí interesa puntualmente es que, más allá de esta marca animal, Cleón es apartado en el v. 1029 de la categoría humana (*ánthropos*), para ser visto –entre las criaturas más grande (τοῖσι μεγίστοις)- desde ciertas características propias de una entidad “anormal”. Consideremos la alusión a Cina en el v. 1032, nombre que implica etimológicamente la asimilación a los perros y debía de resultar atrayente para un público que, bajo ese nombre, habría reconocido a una prostituta ateniense (como sugieren los escolios al v. 765 de *Caballeros*). Precisamente, es posible recordar el final de esta pieza —representada el año anterior— en el que el personaje de Demos, enamorado del morcillero, nos comentaba que Paflagonio, su amante previo, habría de terminar sus días borracho, intercambiando insultos con prostitutas en los límites de la ciudad (μεθύων τε ταῖς πόρνασι λιοδορήσεται, 1400). La alusión a las *pórnai* y a los ultrajes verbales permite leer a Cleón en ambos pasajes desde el punto de vista de la exclusión —física y simbólica— y del apartamiento del sistema cívico de la *pólis*. La comedia consigue que el político, que según Tucídides se destacaba por sus discursos públicos ante los órganos colectivos de la ciudad, sea emplazado en las antípodas de su pretensión, más próximo a las mujeres de baja vida que a los espacios centralizados de la autoridad del *dêmos*.

5. Cf. Hubbard (1991).

6. El texto corresponde a la edición de MacDowell (1971). Las traducciones del griego, aquí y en las próximas citas, nos pertenecen.

7. Corbel-Morana (2012: 118-130).

Pero en su presentación hiperbolizada, Cleón tampoco encuentra fronteras en su condición bestial. Instaurado en los intersticios lábiles de toda conceptualización humana, no se trata en particular de ninguna criatura mitológica del folclore griego, pero a la vez es la suma de todas ellas e incluso más; en él reposa una colección de “unpleasant creatures”.<sup>8</sup> Así, al igual que la Empusa, es capaz de cambiar de forma en el Hades y se presenta alternativamente como animal doméstico o hetera; por otra parte, se asemeja al can Cerbero por los agudos o filosos dientes (1031).<sup>9</sup> Pero también comparte rasgos de la hidra de Lerna que, con sus cien cabezas, fue muerta por Heracles, así como de Tifón, hijo de Gea y el Tártaro, quien según Hesíodo contaba con serpientes en lugar de cabellos (ἑκατὸν κεφαλαὶ ὄφις).<sup>10</sup> En este desplazamiento permanente, aquí las cabezas mitológicas corresponden, en sus alcances políticos, a repugnantes lisonjeros (κολάκων οἰμωξομένων) que lo rodean.

La construcción marginal de la figura de un Cleón *sui generis*, asimilado a una fiera distinta de todas las demás pero más terrible que todas juntas, lo ubica además en una hibridez sexual particular que resulta interesante para concebir la naturaleza erotizada del carisma demagógico. En efecto, al ser comparado de modo expreso, en el v. 1035, con la Lamia —figura monstruosa que aterrorizaba a los niños, cuyo mito la identifica con una doncella libia que, amada por Zeus, fue convertida en un monstruo con extremidades inferiores de burro— Cleón es inmediatamente percibido en su unicidad a partir de una metamorfosis que lo vuelve a apartar del plano humano hacia los espacios de la otredad, tanto femenina como animal. Pero además interesa aquí la referencia puntual a los testículos sucios de esta Lamia (Λαμίας δ’ ὄρχεις ἀπλύτους) que determina, desde la imposibilidad fáctica de atribuir órganos masculinos al monstruo, el carácter hermafrodita de que está revestido el político, incapaz de generar, limitado en su estirpe al agotamiento. Hasta la mugre, con la que Aristófanes identifica a Cleón desde su primera obra completa (en la que alegaba por poco haber sido “manchado” por los asuntos a causa de él), engloba una descripción inmunda que pretende generar en el auditorio, con una clara intencionalidad retórica, un evidente rechazo.

Todos los sentidos son puestos en jaque por la presencia del monstruo-mujer-animal. A esta genitalidad explícita que compromete la visión se le añade la suciedad amenazante del olfato: dentro del mismo v. 1035, se debe añadir —en el plano animal— la alusión al olor a foca (φώκης δ’ ὀσμὴν) y a su culo de camello (πρωκτὸν δὲ καμήλου); a la luz de otros testimonios aristofánicos, esta última alusión determina su peligrosa pasividad. Cabe aquí recordar que en la Atenas clásica los *strategoí* y *rhétores* eran frecuentemente denostados como prostitutos del pueblo, capaces de venderse a los *polítai* y ofrecer sus servicios;<sup>11</sup> en este sentido, los testimonios cargan las tintas sobre su condición de individuos que se muestran receptivos frente al resto. Y esto no es novedad: los orificios no cerrados de Cleón, de hecho, ya habían sido objeto de desarrollo en *Caballeros* cuando el esclavo Demóstenes en los vv. 375-381 mencionaba su boca y su trasero como extremidades apartadas conectadas por un cuerpo que se ofrece al examen externo:

καὶ νῆ Δί’ ἐμβαλόντες αὐ-

τῷ πάτταλον μαγειρικῶς

ἔς τὸ στόμ’, εἴτα δ’ ἔνδοθεν

τὴν γλῶτταν ἐξείραντες αὐ-

τοῦ σκεψόμεσθ’ εἴ κἀνδρικῶς

κεχηνότος

τὸν πρωκτόν, εἰ χαλαζῆ.

8. Al decir de Storey (1995: 20).

9. Aquí se reproduce una comparación ya presente en *Eq.* 1030 y que se retomará en *Paz* 313 (en *Eq.* 1017 también).

10. *Teogonía*, 825. Recordemos que Cleón ya había sido tildado de Tifón en *Eq.* 511.

11. Seguimos aquí a Wohl (2010: 73-123).

Por Zeus, metámosle un palo en la boca, como hacen los cocineros, después le tiramos de ahí la lengua y le estudiamos bien el ano, con coraje (*andrikôs*), mientras esté abierto, para ver si tiene parásitos.

Lejos de la civilización, como bien señala Taillardat (1965) al referirse a las metáforas cómicas del demagogo, además de ser bestial Cleón es pura *phýsis* incontrolada, asimilado a un torrente de agua (*χαράδρα*, 1034), del mismo modo en que en otros pasajes se lo vinculaba de modo directo con la fuerza impetuosa de un Cicloro que todo lo arrasa.<sup>12</sup> Fuera del *nómos* ciudadano —de hecho, opuesto a él— nada en Cleón responde a los cánones o al orden propio de las imposiciones sociales y culturales. Ello lleva incluso a contradicciones irresolubles que logran poner en crisis hasta las oposiciones más determinantes del acervo humano: al generar destrucción (*ὄλεθρον τετοκυίας*, 1034) se pone en contacto la lógica del parto (*τίκτω*) y la muerte. La antinomia *thánatos/bíos* es desarticulada desde la exageración que supone este tratamiento bestial.

Monstruo heterodoxo, entonces, anormal dentro de su anormalidad, se trata de una figura inasible desde los parámetros convencionales, capaz de subvertir todo tipo de estructura preestablecida; así como Cleón escapa a toda clasificación —y por lo tanto al propio discurso—, en su desmesura resulta incluso inenarrable. El pasaje mismo, que procura describir los pormenores de su anatomía, deja entrever una sintaxis determinada por la convulsión en el *polisíndeton* del v. 1035: *φώκης δ' ὄσμήν, Λαμίας δ' ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου*, en el que incluso se quiebra el paralelismo especificativo + núcleo en el tercer elemento. También desde el punto de vista sonoro, en los dos versos en que se puntualiza la fisonomía del monstruo (1033-4), se destacan la aliteración del sonido gutural sordo (*ἐκατὸν δὲ κύκλω κεφαλαὶ κολάκων*), de las aspiradas (*κεφαλήν, φωνήν δ' εἶχεν χαράδρας*) así como las vocales largas y el timbre /o/ casi onomatopéyicos (*οἰμωξομένων ἐλιχμώντο*).

Se produce pues un impacto en el espectador/oyente que recorre también la lengua. Pero también se da lugar a la complejización de la analogía. Así, siguiendo esta estrategia de construcción ética/estética/discursiva de un adversario que excede todo límite, si Cleón es la criatura que debe ser combatida, Aristófanes debe posicionarse mitológicamente —como establece el corifeo— como un Heracles victorioso que, preso de la ira (*Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων*, 1030) entabla una guerra defensiva para proteger a todos los ciudadanos (*ὕπερ ὑμῶν ἔτι καὶ νυνὶ πολεμεῖ*, 1037).

En su gesta cómica contra una criatura fantástica que escapa a todo *nómos* instaurado, el poeta signado por los patrones de la cultura ateniense el lugar privilegiado de un Heracles dispuesto a enfrentar con coraje y masculinidad los pormenores de un nuevo trabajo. Sorprende en las ediciones críticas la ausencia de comentarios respecto del término *orgé* en la expresión del v. 1030 (en general traducen “temperamento” o “carácter”), pues no en vano la asimilación heroica se sustenta en la presencia de una ira que, como tal, es un sentimiento apropiado para la defensa de los valores democráticos contra aquellos que procuran apropiarse del régimen para sus propios intereses y no en pos del bien común.<sup>13</sup> Desde ese lugar, el combate entre nuestro Aristófanes-Heracles y la bestia “cleónica” se sostiene en la fructífera construcción literaria de la oposición política a partir de la metáfora mitológica.<sup>14</sup>

Así, esta lectura de la descripción del monstruo que lo asimila a una suerte de Quimera en su configuración polimorfa y en su compleja anormalidad, enfrentada a un *ego* poético que encarna la defensa del colectivo ateniense, debe ser complementada con un pasaje de la obra *Paz*, representada al año siguiente, ya muerto Cleón en la batalla de Anfípolis. En el marco de una pieza en la que Trigeo, el protagonista, parodia las gestas del héroe Belerofonte en su viaje al Olimpo (ya no sobre el caballo alado Pegaso sino sobre una cucaracha gigante), el monstruo bien responde a la construcción de una Quimera feminizada, animalizada, que vomita fuego desde sus cabezas y trasero.

Una revisión de los vv. 751-760 da cuenta de una gran similitud en forma y contenido con la parábasis de *Avispas*, como se ha identificado habitualmente en la crítica:<sup>15</sup>

12. Al respecto, cf. Komornicka (1964: 54).

13. Cf. Allen (2003: 76-98) y, de modo más genérico, el texto de Harris (2001).

14. Cf. Mastromarco (1989: 410-423).

15. Sommerstein (1985: 168).

οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμωδῶν οὐδὲ γυναῖκας,  
 ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει,  
 διαβὰς βυρσῶν ὄσμάς δεινὰς κάπειλάς βορβοροθύμους.  
 καὶ πρῶτον μὲν μάχομαι πάντων αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι,  
 οὗ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτίνες ἔλαμπον, 755  
 ἑκατὸν δὲ κύκλῳ κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξιμένων ἐλιχμῶντο  
 περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας,  
 φόκης δ' ὄσμῆν, Λαμίας δ' ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου.  
 τοιοῦτον ἰδὼν τέρας οὐ κατέδεις· ἀλλ' ὑπὲρ ὑμῶν πολεμίζων  
 ἀντεῖχον αἰεὶ καὶ τῶν ἄλλων νήσων. 760

... Sin burlarse de hombrechitos individuales ni de mujeres, sino que, con una ira de Heracles arremetía contra los más grandes, atravesando terribles olores de cueros y amenazas de una mente sucia. Y primero de todo combato con el de los dientes filosos en persona, de cuyos ojos de Cina brillaban los rayos más terribles, y cien cabezas en círculo de execrables aduladores daban lengüetazos alrededor de su cabeza y tenía la voz de un torrente que da a luz muerte, un olor de foca, los huevos no lavados de una Lamia y el culo de un camello. No tuve miedo al ver semejante bestia, sino que siempre me mantuve firme luchando por ustedes y por las otras islas.<sup>16</sup>

La cercanía formal y sustancial de ambos pasajes es evidente, y sin embargo no se han explorado en detalle ni los motivos de dicha reiteración ni el fundamento eventual de aquellas diferencias que se observan entre los textos. Las ediciones críticas, como la de Olson (1998), se han limitado a mostrar puntos de divergencias estrictamente explícitos, tales como el verso 753 (*atravesando terribles olores de cueros y amenazas de una mente sucia*) que incluye términos y desarrolla elementos no incluidos en el discurso del corifeo de *Avispas*. Sin embargo, en este verso encontramos elementos estilísticos similares a los ya vistos, en la medida en que se desarrolla los temas del olfato y la suciedad, y a la vez se insiste con la aliteración producida por el impactante animal, como se nota en la alternancia de labiales y vibrantes, así como el *homoiooteleuton* en διαβὰς βυρσῶν ὄσμάς δεινὰς κάπειλάς βορβοροθύμους.

Es nuestro último propósito superar el relevamiento de las equivalencias formales para sugerir la riqueza de un estudio comparativo de los versos a partir de los ejes de interpretación que hemos desarrollado. En efecto, nos parece adecuado sugerir que la reiteración de estructuras paralelas con un año de diferencia podría haber respondido, en particular, a la descripción del combate contra Cleón que, por su desmesura, requiere también de una ruptura de los modos de expresión tradicionalmente fijados por la tradición cómica. Partamos de la base de que, como Fernández (2006) y Cavallero (2005-2006) se han encargado de señalar al estudiar *Nubes*, la comediografía aristofánica se funda en una voluntad expresa por presentar nuevas ideas y estructuras: en efecto, Fernández (2006: 81-82) ha sostenido que el alto grado de sofisticación de la obra de Aristófanes se asienta precisamente en el reconocimiento meta-teatral de la implementación de formas verdaderamente novedosas (καινὰς ἰδέας, *Nu.* 547) y de permanentes descubrimientos e innovaciones (εὐρήμασιν, 561), a diferencia de sus competidores dramáticos que –desde la óptica aristofánica– se limitan a reproducir viejas rutinas repetidas.

.....  
 16. La edición corresponde a Sommerstein (1985).



Desde nuestra perspectiva, es plausible considerar que el apartamiento de las fórmulas propugnadas por el propio autor, tal como queda evidente en la repetición casi textual de la tirada de versos, se explicaría por la condición única e indescriptible del portento, que las viejas estructuras no alcanzan a transmitir. En esta lógica subyacente, la pretensión literaria original debe ceder ante la necesidad de dar cuenta de un monstruo que en su anormalidad esquiva todo intento de categorización. El propio esquema cómico se fisura, pues, en su intento por lidiar con la bestia demagógica.

Otras particularidades del pasaje parabático de *Paz* resultan ilustrativas para reforzar las modalidades que revisten estas infracciones de los límites formales del género. Si en el pasaje de *Avispas* la lucha heroica contra el monstruo era relatada a través de una tercera persona que se escuda en la reiteración de un verbo de decir (φησί, al principio y al final del pasaje citado), en *Paz* emerge una primera persona, que los comentaristas consideran extraña en su aparición, que se apropia de la voz del coro.

Sabemos que, entre la puesta en escena de ambas piezas, se ha producido la muerte de Cleón, de la que la propia comedia *Paz* se burla en el v. 48. La continuidad entre la vida y la muerte, que ya había sido afectada por una criatura que –como vimos– paría destrucción, también es puesta en crisis por la propia comedia en la medida en que *Paz* vuelve a poner en el tapete, superando las circunstancias fáctica de su desaparición, la figura de un Cleón ya ausente en Atenas pero bien presente en un Hades cómico. Vencida la lucha y cumplido el objeto del último trabajo de Heracles (quizás el más difícil de todos), la primera persona surge con el fin de consagrar la voz del héroe-autor triunfante. En ello, también los tiempos se alteran para dar cuenta de la nueva realidad: si en el cierre del pasaje de *Avispas* el poeta todavía ahora luchaba contra la bestia (ἔτι καὶ νυνὶ πολεμεῖ, 1037) en *Paz* se reemplaza el adverbio de tiempo para consagrar las proyecciones de la lucha pasada en una continuidad ininterrumpida: *siempre se ha mantenido firme* (ἀντεῖχον ἀεὶ, 760).

### ➤ *A modo de cierre*

Digamos, como conclusión, que si el poeta se construye desde una hibridez propia de un personaje como Heracles (encabalgado en su condición divina-mortal), el ser atroz que representa el demagogo ocupa el espacio liminar, la grieta intersticial entre lo civilizado y lo salvaje, lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, lo vivo y lo muerto. Hemos procurado sugerir puntos de reflexión en torno al modo en que los dos textos analizados consagran en su cercanía la derrota de un otro que, al exceder todo límite y transponer los patrones cívicos, biológicos y sexuales, fractura las barreras de la 'normalidad'. La disputa entre el poeta y el demagogo es en efecto resemantizada desde un *nómos* transgredido: el carácter único de un enemigo inenarrable en su ambigüedad bestial como Cleón —amenazante en su hermafroditismo, deforme en su cuerpo, excedido en la producción de sentidos— requerirá la presencia de un comediógrafo capaz de estar a la altura de un contrapunto discursivo que, a la vez, es entonces *agón* democrático y hazaña mítica. Mediante un discurso que se quiebra y se reinstala, que se repite pero se distancia, que reproduce en sus sonidos y en su sintaxis la violencia de tamaño combate, Aristófanes se reserva en la intertextualidad parabática un lugar de triunfo.

En definitiva, el Heracles comediógrafo construirá sutilmente, en el pasaje de *Avispas* a *Paz*, en el pasaje de un hoy coyuntural a un siempre programático, una realidad escénica en la que el terrible Cleón, ya ausente, seguirá de todos modos encarnando los males políticos que —como monstruos indescriptibles que trasgreden toda pauta de convivencia— corresponde erradicar para alcanzar una vida política heroica. Muerto el monstruo —parece decirnos Aristófanes— viva siempre la lucha contra las futuras Quimeras que amenacen el espíritu democrático.

### ➤ *Bibliografía*

- » Allen, D. S. "Angry Bees, Wasps, and Jurors: The Symbolic Politics of *Orgê* in Athens," en Braund, S. & G. Most (eds.) *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge, 76-98.
- » Cavallero, P. A. (2005-2006) "Algunas claves interpretativas de *Nubes* de Aristófanes", *Circe* 10; 75-96,

- » Corbel-Morana, C. (2012) *Le Bestiaire d'Aristophane*, Paris.
- » Darbo-Peschanski, C. (2010) "Questions sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine", *Mètis* 8; 7-20.
- » Dorey, T. A. (1956) "Aristophanes and Cleon", *G&R* 3 (2); 132-139.
- » Ellickson, R. C. (1991) *Order Without Law: How Neighbors Settle Disputes*, Cambridge (MA).
- » Ernst, W. (2006) "The Normal and the Abnormal. Reflections on norms and normativity", en Ernst, W. (ed.) *Histories of the Normal and the Abnormal. Social and Cultural Histories of Norms and Normativity*, London & New York; 1-25.
- » Fernández, C. N. (2006) "'El día viejo y nuevo' (*Nubes*, v. 1134) o las novedosas ideas del conservador Aristófanes", *Nova Tellus* 24 (1); 65-89.
- » Harris, W. (2001) *Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Cambridge (MA).
- » Hubbard, T. K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca.
- » Komornicka, A. M. (1964) *Métaphores, personifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wrocław/Warszawa/Kraków.
- » Mastromarco, G. (1989) "L'eroe e il mostro (Aristofane, *Vespe* 1029-1044)", *RFIC* 117; 410-423.
- » Olson, S. D. (1998) *Aristophanes Peace*. Edited with Introduction and Commentary by S. D. Olson, Oxford.
- » Sommerstein, A. H. (1985) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 5. Peace*, edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster: Aris & Phillips.
- » Sommerstein, A. H. (1997) "Platón, Éupolis y la 'comedia de demagogo'", en López Eire, A. (ed.) *Sociedad, Política y Literatura. Comedia Griega Antigua* (Actas del I Congreso Internacional, Salamanca, noviembre de 1996), Salamanca; 183-195.
- » Sommerstein, A. H. (2002) "Monsters, Ogres and Demons in Old Comedy", en Atherton, C. (ed.) *Monsters and Monstrosity in Greek and Roman Culture* (Nottingham Classical Literature Studies Midland Classical Studies vol. 6), Bari; 19-40.
- » Storey, I. C. (1995) "*Wasps* 1284-91 and the portrait of Kleon in *Wasps*", *Scholía* 4; 3-23.
- » Taillardat, J. (1965) *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris.
- » Wohl, V. (2002) *Love Among the Ruins. The Erotics of Democracy in Classical Athens*, Princeton/Oxford.

# El monstruo y la monstruosidad como metáfora política durante la década de 1820 en el Río de la Plata

CANTERA, Carmen Susana, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Otro, monstruo, tinieblas, faccionalismo, identidades

## ► Resumen

La década de 1820 inauguró, en el área rioplatense, un período de convulsiones e incertidumbres internas en medio de las dificultades para promover alguna organización estable que enmarcara a la nueva entidad política que había surgido con la revolución de 1810.

El discurso periodístico constituye una manifestación de representaciones colectivas que articula la construcción del 'otro' enemigo con la práctica política. Ese 'otro' es demonizado para enfatizar la diferencia y distancia que lo separa del 'nosotros', cuya representación requiere de dotarlo de atributos inapelables e indiscutibles, tales como la libertad y el patriotismo. Quienes no encarnaban esas condiciones eran pasibles del escarnio y, en este sentido, la metáfora de la monstruosidad resultaba funcional para desacreditar al 'otro'.

Por su parte, durante el primer lustro de la década de 1820, la guerra con España tornaba a su fin y ya no se desarrollaba en territorio rioplatense. Sin embargo, los descalificativos hacia la cultura española, en especial hacia las costumbres vinculadas al ámbito de lo religioso, también eran objeto de crítica, en especial durante las discusiones en torno de la reforma clerical impulsada por el ministro Rivadavia.

Las tinieblas, la oscuridad, los monstruos mitológicos, el horror, el abismo, el terror y el infierno constituyen, alternativamente, metáforas políticas del enemigo externo, el despotismo español, y del interno, el faccionalismo que se atribuye a los opositores. De este modo, a través del lenguaje, se habilita la descalificación del 'otro', en términos comparativos, con aquellas entidades asociadas a lo propio que, como tal, exaltan el 'nosotros' y justifican su comportamiento político.

## ► Presentación

El presente artículo indaga sobre el 'otro' enemigo en el contexto de la primera mitad de la década de 1820, en medio de las convulsiones e incertidumbres que dificultaban la consolidación de una organización que enmarcara a la nueva entidad política que había surgido con la revolución de 1810.

El corpus documental lo constituye la prensa bonaerense que, como generadora de opinión, emitía discursos de denostación hacia quienes percibía como amenazantes u opositores a la postura política defendida por el punto de enunciación de cada periódico. En este caso se analizan un conjunto de publicaciones oficialistas que sostienen la postura del gobierno de turno que estaba en manos del llamado Partido del Orden.

## ➤ *Aportes teóricos sobre la metáfora*

De acuerdo con lo que plantea el semiólogo italiano Umberto Eco (1972) tratar el tema de la metáfora supone, como mínimo, indagar también sobre símbolos, ideogramas, modelos o arquetipos, sueños, delirios, ritos, mitos, magia, creatividad, paradigma, iconos, representaciones y también: lenguaje, signo, significado, sentido.

Según Eco resulta fundamental determinar si la metáfora es una modalidad expresiva dotada de valor cognoscitivo. No interesa la metáfora como un adorno sino como instrumento de conocimiento, que añade, no que sustituye. Solo se producen metáforas sobre la base de un tejido cultural rico, de un universo de contenido ya organizado en redes de interpretación que determinan semióticamente la semejanza y la diferencia de las propiedades (Eco, 1972).

Como articuladores de las relaciones sociales los periódicos resultan muy eficaces en el proceso de persuasión a través de mecanismos discursivos que apelan a metáforas cognitivas. Ellas derivan de la necesidad de acceder a los sistemas conceptuales que todo ser humano construye para organizar su universo mental. Mientras que las expresiones metafóricas aluden a la percepción que se da a través de los sentidos, la metáfora cognitiva o conceptual es una entidad puramente intelectual que supone un patrón de direccionalidad que va de lo concreto a lo abstracto, lo cual se manifiesta en el lenguaje cotidiano y no remite necesariamente a un recurso estilístico o retórico. En este sentido, los discursos periodísticos se pueden estructurar a través de las metáforas porque ellas son recursos cognitivos que enfatizan determinados postulados o permiten pensar en situaciones nuevas (Meza, 2010).

## ➤ *Faccionalismo y otredad, el enemigo interno*

La crisis inaugurada en 1820, con la caída del Directorio, habilitó discursos que fortalecieron la condena hacia quienes se consideraban responsables de la situación de acefalía y de confusión política que afectaba a Buenos Aires. El enfrentamiento entre facciones opuestas fue una característica del período, así como la proliferación de publicaciones periódicas y la creación de sociedades literarias que generaban amplios márgenes para la expresión de la opinión pública.

La guerra iniciada con Santa Fe a partir de 1820 generó discursos laudatorios a la acción de Buenos Aires y detractores hacia los líderes regionales. Inmediatamente después de la batalla de Cepeda<sup>1</sup> el Congreso envió una nota al Director Supremo en el que abogaba por la pronta paz con las provincias del Litoral, lo cual redundaría en la “salvación de la patria” y el restablecimiento de la cordialidad y confianza recíprocas (*Gaceta de Buenos Aires*, 1910, t. VI, p. 27).<sup>2</sup> En el mismo sentido el Cabildo apelaba a la hermandad para sepultar la “horrible discordia”. La derrota del ejército de Buenos Aires por parte de los líderes del litoral produjo una gran humillación a esta última y la prensa periódica reproducía los escritos que se emitían desde los bandos en pugna.

La invasión por parte de Santa Fe al territorio bonaerense dio lugar a una publicación extraordinaria de la *Gaceta*, en julio de 1820, en la que se califica de “aventureros” a los santafecinos, situación a la que pondría fin Buenos Aires para recobrar su “respetabilidad” y reivindicar sus “derechos ultrajados”, para lo cual solicitaba la ayuda militar que pudieran brindar las fuerzas de la campaña (*Gaceta de Buenos Aires*, 1910, t. VI, p. 229). La crisis política subsiguiente, agravada con la caída del Directorio, habilitó un discurso denostativo hacia los llamados “anarquistas” que ejercían “depredaciones” en el territorio bonaerense.

Unos meses más tarde, en octubre de 1820, y dentro del mismo contexto de las guerras instaladas

1. Los enfrentamientos entre Buenos Aires y el Litoral recrudecieron en 1820 luego de que el fallido intento constitucional de 1819 impulsara a los caudillos a invadir territorio bonaerense y derrotar al ejército directorial en la batalla de Cepeda producida el 1 de febrero de 1820.

2. La *Gaceta de Buenos Aires* se editó entre junio de 1810 y 1821 y constituyó el periódico oficial de los gobiernos revolucionarios. Sus redactores en los primeros años fueron: Mariano Moreno, Bernardo de Monteagudo, Gregorio Funes, Pedro Agrelo, Vicente Pazos Silva y Manuel García, todos ellos activos protagonistas de las distintas facciones que se disputaban el poder. Durante el gobierno del Primer Triunvirato, en marzo de 1812, y por iniciativa de Rivadavia tomó el nombre de *Gaceta Ministerial* con lo cual se generaron pugnas de opinión respecto de la libertad de imprenta entre los editores morenistas como Bernardo de Monteagudo. La *Gaceta* retomó su nombre original en 1815 y cerró definitivamente en septiembre de 1821.

en el Litoral, la *Gaceta* publicó sendos oficios de los gobiernos de San Juan y Mendoza en los que Carlos de Alvear y José Miguel Carrera son definidos como “los monstruos de los funestos males”, “opresores de la libertad”. A ellos se sumaba la complicidad de López, gobernador de Santa Fe. Al mismo tiempo, el pueblo de Buenos Aires se presentaba como víctima de los “proyectos de la criminal ambición de los proscritos americanos” (*Gaceta de Buenos Aires*, 1910, t. VI, pp. 268-269). De este modo Cuyo se ponía a la par de Buenos Aires en su condición de víctima que sufría los perjuicios de la “arbitrariedad” y de las “aspiraciones insidiosas”.

Los efectos generados por la crisis política se reiteran en la producción periodística oficial una vez culminado el “infausto” año veinte y las observaciones de la *Gaceta* se replican a los efectos de advertir que la posteridad nominaría a ese momento como “gobierno de los monstruos”. Frente a la confusión y destrucción que generó el “furor anárquico” se levantaba la voz de la “razón”, de la “justicia” y de la “patria”, valores abstractos e inapelables, que defendían los “buenos ciudadanos” (*Gaceta de Buenos Aires*, 1910, t. VI, p. 353).

En el mismo sentido Martín Rodríguez, gobernador de Buenos Aires desde septiembre de 1820, emitió una proclama destinada a los hijos y habitantes de la ciudad portuaria en la que reiteraba la humillación a la que había sido sometida Buenos Aires por parte del “imperio de los monstruos” y la inminente amenaza del jefe entrerriano Francisco Ramírez cuya “alevosía” descargaba contra ella (*Gaceta de Buenos Aires*, 1910, t. VI, p. 413-414).

Lo que subyace a estas formas discursivas es la relación de fuerzas que se establecía en medio de los conflictos facciosos. La “anarquía”, como sinónimo de caos y desorden era la que fomentaba un sistema destructor de la Patria, cuya defensa se arrogaba cada facción. La prensa periódica contribuía a fomentar el discurso maniqueo que, en el caso de la *Gaceta*, se ocupó de denostar las manifestaciones de federalismo, asociado a la “maldad” y la “ignorancia”. Los líderes regionales eran desautorizados por un discurso que los presenta como la personificación del mal.

Ramírez, López, Artigas, Carrera y Güemes, se incluyen en el colectivo de “tiranos”, cuyo “plan diabólico” atentaba contra los ciudadanos de bien. La *Gaceta* transcribió, en julio de 1821, un oficio por parte del nuevo gobierno de Salta que celebraba la muerte de Güemes y la carta de un “sujeto respetable de Córdoba” a otro de Buenos Aires en que identificaba como facinerosos a Güemes y a Ramírez (*Gaceta de Buenos Aires*, 1910, t. VI, p. 554).

En el mismo sentido “El Correo de las Provincias”<sup>3</sup> reprodujo un escrito, entre diciembre de 1822 y enero de 1823, cuyo autor, identificado como un “vecino de Salta”, exponía los hechos sucedidos desde el ascenso al gobierno de Güemes en 1815 hasta su muerte. “Ferocidad”, “malicia”, “tiranía”, “saqueo”, “asesinato”, “desolación”, “codicia” y “venganza” forman parte de la descripción del panorama de la región como consecuencia de las prácticas políticas impulsadas por Güemes. Su muerte, a manos de los realistas a fines de 1821, habilitó la posibilidad de emitir una serie de improperios referidos a su persona y a su gestión como gobernador. Ellos constituyen una expresión de los enfrentamientos y cruces de poder que se producían en Salta y que el periódico porteño reproducía a fin de enfatizar una representación negativa de los efectos de la crisis y de la fragmentación política que se había iniciado con la caída del Directorio en 1820 (“El Correo de las Provincias”, 1960, t. X, p. 9095).

Por su parte, en medio de las disputas al interior del Congreso Constituyente en 1825, “El Nacional” publicó fragmentariamente, durante varios números, el relato de un episodio que refiere a la situación presentada en Córdoba cuando, entre febrero y marzo de ese año, Juan Bautista Bustos desconoció la elección del nuevo gobernador y se hizo reelegir, no por parte de la Sala de Representantes, sino por un conjunto de electores nombrados para constituirla. El hecho se percibía como la manifestación de un movimiento anárquico, que “ultraja a la nación” e “insulta” al Congreso. El suceso se califica como un “atentado ilegal” y “monstruoso” gestado a partir de “maniobras subterráneas” que prepararon una obra propia de las “tinieblas” (“El Nacional”, 1960, pp. 9485-9486).

Las discusiones que incluye la prensa manifiestan un combate por la hegemonía de la palabra. La profusión de publicaciones y asociaciones literarias durante la década de 1820 estimulaban la

3. “El Correo de las Provincias” se dedicaba especialmente a difundir noticias de las regiones del interior. El 19 de noviembre de 1822 comenzó a publicarse este periódico quincenal editado por Fortunato Lemoyne, un periodista proveniente de Chuquisaca que ya había redactado otra publicación “El año veinte”, afín a la política rivadaviana. “El Correo de las Provincias” se editó durante cinco meses y culminó con el número 17, el 10 de abril de 1823.

confrontación que descalificaba a la facción opositora a través de recursos metafóricos asociados a la monstruosidad que, por oposición, habilitaba la consagración laudatoria del ‘nosotros’.

### ► *Persistencias del anti-hispanismo*

La construcción socio-histórica del ‘otro’ enemigo interno no ocultaba la denostación de la que, desde la revolución, había sido objeto todo aquello que pudiera vincularse con lo hispano, ni tampoco la subestimación hacia los españoles cuando su comportamiento se percibía como atentatorio respecto de los proyectos instituidos como insoslayables para el logro de la libertad.

En la última etapa de la guerra contra España, y aún finalizada la misma, persistían discursos detractores hacia la cultura hispana y los españoles. Este proceso se revitalizó en medio de las discusiones producidas con relación a la reforma religiosa impulsada por Rivadavia en 1822.

En las publicaciones de “El Centinela”<sup>4</sup> tanto la prosa como la poética identifican las “tinieblas”, la “oscuridad”, los “monstruos mitológicos”, el “horror”, el “abismo”, el “terror”, el “infierno” y la “maldad” con las manifestaciones hispanas. Las expresiones aludidas constituyen metáforas del despotismo español, también asociado a la oposición que se gestaba en Buenos Aires frente a la reforma religiosa.

“El Centinela”, claramente identificado con el grupo rivadaviano, refiere a que la disputa religiosa podía compararse con la iniciada en 1810 contra la autoridad hispana. Se reinstalaba la representación del liderazgo de Buenos Aires frente a la lucha contra el “despotismo español”, porque la ciudad encabezaba una acción que, aunque los enemigos descalificaban como “impía” e “infiel”, tuvo un corolario de libertad. En los años veinte se reeditaba la puja discursiva con actores que habían sido resignificados. “El Centinela” apela a diálogos ficticios y a la poesía de contenido político para descalificar a la “opresión” española y al conservadurismo clerical. Ambas constituían formas de dominación que, combinadas, se asociaban al fanatismo, a las cadenas, a las “nieblas tenebrosas”, al “despotismo”, a la “ignorancia”, al “oprobio”, a la “degradación”, al “letargo”, al “envilecimiento de la razón”, al “abismo”. Este es el campo semántico que denota a la cultura hispana y profundizaba la exclusión de sus expresiones del ámbito político y sociocultural. Por oposición, la “libertad”, la “razón”, la “gloria”, la “inmortalidad”, el “porvenir” y la “ciencia”, son nociones que identificaban a la juventud, descendiente de quienes iniciaron el proceso revolucionario. La transmisión generacional aseguraría que los nuevos valores se perpetuaran y se disiparan las “tinieblas” del “fanatismo” español (AA.VV., 1960-1974, t. IX, p. 8062).

El conservadurismo eclesiástico frustraba el proceso de la ilustración bajo el imperio de las “maldiciones del cielo” y los “terrores del infierno”. Del mismo modo que la revolución iniciada en 1810 “salvó al pueblo argentino” de la “tiranía” española, la reforma religiosa se desplegaba frente al “despotismo clerical”, “auxiliado por las logias aristocráticas” (“El Centinela”, 1960, p. 8094). La resignificación de los descalificativos hacia la cultura hispana se impone en un momento de fuertes disputas entre el intento de secularización estatal y la permanencia de rasgos clericales.

Por su parte, durante los últimos años de las guerras de independencia los poemas reiteraban los descalificativos hacia España y los españoles, a quienes se responsabilizaba del horror de la muerte impuesto por la guerra. La “Lira Argentina” reproduce una oda anónima dedicada al 25 de Mayo de 1822 en la que “infamia”, “deshonor”, “baldón” y “afrenta”, se aplican al “sanguinario bruto de Castilla”, “bárbaro homicida”, opuesto a la “paz” y a la “libertad” (AA.VV. 1960-1974, t. VI, pp. 5145-5149).<sup>5</sup>

La “América libre” había sido subyugada durante trescientos años por una “tiranía” española que es demonizada en función de exaltar la acción patriótica. El poemario integra a América en el goce de los derechos, contra el “despotismo” y a favor de la “libertad”. Los americanos se identifican con los “nuevos espartanos” libres de la esclavitud, que honraban el día “memorable” del 25 de Mayo.

Frente a la “causa sagrada”, el poemario no escatimaba improperios hacia la dominación hispana

4. Este periódico informativo, político y literario fue editado en Buenos Aires entre los años 1822 y 1823. Entre sus redactores se encontraban Juan Cruz Varela e Ignacio Núñez, ambos conspicuos rivadavianos.

5. “La Lira Argentina” es una colección de poemas patrios editada por la Sociedad Literaria de Buenos Aires en 1824 y recopila obras de autores tales como Vicente López y Planes, Esteban de Luca, Fray Cayetano Rodríguez, Juan Cruz Varela, Bartolomé Hidalgo, Juan Crisóstomo Lafinur, Manuel Lavarden, entre otros.

y este es un rasgo común en todas las composiciones. “Despotismo”, “tiranía”, “barbarie”, “crueldad”, “antigua malicia”, “fiera injusticia”, “fiero furor”, “infame opresión” se reiteraban en función de crear representaciones colectivas que enaltecieran la acción revolucionaria, al tiempo que se justificaba el combate y la aniquilación de quien se instituía como enemigo.

Como se expresó anteriormente, la guerra con España estaba finalizando, sin embargo las expresiones discursivas seguían los lineamientos detractores hacia el hispanismo en momentos en que se hacía imperioso el reconocimiento y la alianza con la potencia más destacada: Inglaterra. La construcción identitaria requería estimular una pedagogía cívica que habilitara representaciones socioculturales alejadas de las tradiciones hispanas, consideradas como anacrónicas respecto de los nuevos aires que adquiriría el pensamiento político moderno.

### ► *A modo de cierre*

Las publicaciones periódicas analizadas en este trabajo apelan a la metáfora conceptual como estrategia discursiva porque contiene un rasgo pedagógico que educa sobre las acciones a seguir y las actitudes a adoptar frente a quienes se instituyen como los ‘otros’ enemigos. Los periódicos constituían manifestaciones de gran impacto en la opinión pública porque difundían las disputas facciosas más allá del ámbito estrictamente político. La reproducción de formaciones discursivas con idénticos componentes léxicos persigue el propósito de descalificar al ‘enemigo’ en búsqueda de sentar las bases de la propia identidad política y sociocultural.

La configuración del ‘otro’ enemigo como un monstruo execrable que merecía un castigo ejemplar, contribuye a sustentar formas identitarias que adquieren connotaciones específicas de acuerdo al punto de enunciación de los textos. Éstos prescinden de la posibilidad de mantener o reinstalar pautas socio-culturales hispánicas, especialmente aquellas vinculadas al ámbito de las prácticas religiosas más conservadoras.

La comparación en términos conceptuales produce la direccionalidad desde lo más concreto, las acciones “monstruosas” y execrables atribuidas al enemigo, hacia lo más abstracto, los valores identificados con la libertad de la “patria”. El ‘otro’, “bárbaro” y “monstruoso” no podría reconciliarse con esos valores inapelables que son apropiados desde cada punto de enunciación discursiva a los efectos de sustentar las bases identitarias sobre las cuales fortalecer las representaciones de un nuevo Estado que no lograba instituirse de manera perdurable. El discurso periodístico apelaba a mecanismos que resultaron de una gran efectividad pedagógica a la hora de crear opiniones políticas afines a determinada facción cuya identidad se construía por oposición al ‘otro’ que merecía ser combatido en el campo de batalla propiamente dicho y en los espacios de confrontación discursiva.

### ► *Bibliografía*

- » AA. VV. (1960-1974). “El Centinela”. *Biblioteca de Mayo, colección de obras y documentos para la historia argentina*. Buenos Aires, t. IX y X.
- » AA. VV. (1960-1974). “El Correo de las Provincias”. *Biblioteca de Mayo, colección de obras y documentos para la historia argentina*. Buenos Aires, t. X.
- » AA. VV. (1960-1974). “El Nacional”. *Biblioteca de Mayo, colección de obras y documentos para la historia argentina*. Buenos Aires, t. X.
- » AA. VV. (1960-1974). “La Lira Argentina”. En *Biblioteca de Mayo, colección de obras y documentos para la historia argentina*. Buenos Aires, Senado de la Nación.
- » *Gaceta de Buenos Aires, 1810-1821*. (1910). Buenos Aires, Junta de Historia y Numismática Americana.
- » Eco, U. (1972). *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen.
- » Eco, U. 2013. *Construir al enemigo*. Buenos Aires, Lumen.
- » Meza, P. (2010). “Uso de metáforas cognitivas en textos periodísticos pertenecientes al ámbito de la salud”. En *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 20 (1), pp. 81-107. En línea: <http://revistas.userena.cl/index.php/logos/article/viewFile/44/46> (Consulta: 20-09-2014).

# Serpentis furiale malum: la construcción del demonio como una de las formas de la monstruosidad en el Cento Vergilianus

CARRERA FERNANDEZ, Gisela Andrea - Facultad de Filosofía y Letras, UBA / giselacarrerafernandez@yahoo.com.ar

Eje temático: Los monstruos y su significación en los distintos momentos históricos/ Espacios de los monstruos.

» Palabras claves: Cento Vergilianus, Proba, serpentis furiale malum, inimicus atrox, Virgilio.

## ► Resumen

El *Cento Vergilianus* de Faltonia Betitia Proba es una composición que consta de 694 hexámetros tomados de la obra de Virgilio, que narran episodios del Viejo y del Nuevo Testamento, y proponen una lectura en clave cristiana de la herencia cultural clásica. Entre los episodios del Viejo y del Nuevo Testamento seleccionados por la autora para ello, se encuentran aquellos que, en ambos casos, involucran a la serpiente, un símbolo en el imaginario cristiano de un ser hostil a Dios y enemigo del hombre, y asimilado en numerosos pasajes bíblicos al demonio.

En el *Cento Vergilianus*, la serpiente aparece por primera vez en la *Pars Prima* de la obra (vv. 172-251), connotada como un *inimicus atrox* cuya terrorífica apariencia y lo seductor de su discurso incitan a la mujer a violar la interdicción que pesa sobre los frutos del árbol del conocimiento, y a persuadir a su compañero de hacer lo mismo; interpelada por el *pater omnipotens* como *coluber*, recibe también el castigo del destierro. Su segunda aparición, en la *Pars Secunda* del centón (vv.429-455), la muestra como un *furiale malum* cuya presencia es necesario recordar, pero que en este caso fracasa en sus intentos de arrastrar al hombre hacia el error, y recibe por segunda vez el castigo del destierro, en un sorprendente pasaje que, en la obra de Proba, parecería dejarle abierto el camino para decidir entre los dos aspectos que conforman su naturaleza –*opta ardua pinnis/ astra sequi clausumque cava te condere terra*–.

Así, esa homologación de lo diabólico con lo viperino resulta en una *figura abiecta*, entendida esta como “...toda actividad que, lanzada más allá de los límites, modela monstruos que residen en los bordes del yo y ponen en peligro la identidad de los individuos”<sup>1</sup>: la construcción de la serpiente como una de las formas de la monstruosidad se ve reflejada en su aspecto, en su discurso, en los espacios que le son reservados como habitat, en las distintas formas en que es interpelada y, fundamentalmente, en la relación que puede ser establecida con las divinidades infernales grecolatinas a partir del contexto de aparición de los versos virgilianos utilizados para su descripción, y que el lector competente de la época no podía menos que advertir y considerar.

*Nec visu facilis nec dictu affabilis*, somete al hombre a prueba y lo hace inclinarse ante el pecado o, a semejanza del héroe épico, triunfar sobre él.

1. DOMÍNGUEZ, N. et al, comps. (2011) *Miradas y saberes de los monstruos*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, p 151.



## ► Presentación

El *Cento Vergilianus* de Faltonia Betitia Proba es una composición que consta de 694 hexámetros tomados de la obra de Virgilio que narran episodios del Viejo y del Nuevo Testamento y proponen una lectura en clave cristiana de la herencia cultural clásica. Más allá de la intencionalidad de apropiación por parte de las elites romanas recientemente cristianizadas de un canon literario consolidado como una forma de legitimar, dentro del conflictivo mundo del Imperio del siglo IV d. C, una nueva doctrina religiosa, y del propósito de superar, mediante una transformación genérica, la prohibición imperial que impedía a los maestros cristianos servirse de los autores paganos en la *paideia* romana bajo pena de ser acusados de incoherencia moral,<sup>2</sup> el *Cento Vergilianus* se constituyó en una importante herramienta de divulgación doctrinaria, que a la manera de una obra precursora, gozó incluso en su época de una gran popularidad. De este hecho es prueba innegable la copia realizada alrededor del 397<sup>3</sup> para el emperador Arcadio, así como, posteriormente, la necesidad de separar los textos seculares de los religiosos que, bajo la influencia de los Padres de la Iglesia —el ataque de Jerónimo a la poesía centonaria, por ejemplo<sup>4</sup>— llegó a su máxima expresión con el pronunciamiento del Papa Gelasio sobre la cuestión en el año 494: “...centimetrum de Christo, Vergilianis compaginatum versibus, apocryphum”.<sup>5</sup>

Ahora bien, entre los episodios del Viejo y del Nuevo Testamento seleccionados por la autora para la composición del centón, se encuentran aquellos que, en ambos casos, involucran a la serpiente, un símbolo en el imaginario cristiano de un ser hostil a Dios y enemigo del hombre, y asimilado en numerosos pasajes bíblicos al demonio.<sup>6</sup> Es propósito de este trabajo analizar la construcción de lo diabólico bajo la forma de lo viperino como una de las expresiones de la monstruosidad,<sup>7</sup> algo que se ve reflejado en la descripción del aspecto de la criatura, en su discurso, en los espacios que le son reservados como habitat, en las distintas formas en que es interpelada y, fundamentalmente, en la relación que puede ser establecida con las divinidades infernales grecolatinas a partir del contexto de aparición de los versos virgilianos utilizados para caracterizarla, y que el lector competente de la época no podía menos que advertir y considerar.

Pars Prima:

De Vetere Testamento

En el *Cento Vergilianus*,<sup>8</sup> la serpiente aparece por primera vez en la *Pars Prima* de la obra (172-251)-, connotada como un *inimicus atrox* cuya terrorífica apariencia y lo seductor de su discurso incitan a la mujer a violar la interdicción que pesa sobre los frutos del árbol del conocimiento, y a persuadir a su compañero de hacer lo mismo. El momento en que se hace presente es calificado de *dies infanda*, y es caracterizada, en primer término, mediante la descripción de su aspecto físico que presenta rasgos desmesurados en cuanto tamaño: *immensis orbibus anguis/ septem ingens gyros, septena volumina versans* (173-174); a partir de allí, se destaca lo desagradable de su aspecto —*nec visu facilis*(175)-, y se ponen de manifiesto los rasgos ambiguos de su capacidad de transformación corporal —*tot sese vertit in ora* (179)- así como los efectos terroríficos que asume la misma —*arrectisque horret squamis* (180)-. La anticipación del carácter de sus dichos —*nec dictu affabilis ulli* (175)- y lo disimulado de la motivación de los mismos —*obliqua invidia* (176)- encuentran su culminación en la forma en que se presenta a la mujer —*sic prior adgreditur dictis seque obtulit ultro* (182)-, así como en las palabras de la lengua contaminante que constituye la esencia de su monstruosidad: “*dic*” *ait*, “*o*

2. En relación a ley promulgada por Juliano en tal sentido cfr. GREEN, R. P. H. (1995: 555 y ss.).

3. Id. 561-562.

4. Ep. 53, 7.

5. Isid., *De vir.* III.22, 18.

6. Jr. 8, 44; Jb I, 6; Ap. 12, 9 y 20, 2, por ejemplo.

7. Para la definición de lo monstruoso, cfr., FORCELLINI, E. (1940), donde se designa de esa manera a todo aquello que sale de lo natural, sea deforme o no, que advierte sobre la voluntad futura de los dioses. También, cfr. LE GOFF, J. (2005), donde los monstruos son clasificados a partir de una particularidad corporal —les falta algo, los órganos están hipertrofiados, reducidos a la unidad o multiplicados, o por el contrario hacen gala de una grandiosidad o pequeñez excepcional—, la mezcla de géneros —vegetal y humano, por ejemplo—, y la hibridación. También, cfr., PÉGOLO, L.(1999: 270), donde se califica a lo monstruoso de “anomalía transgresora” que “puede desencadenar la admiración de lo insólito, el terror ante lo que es considerado peligroso y el desprecio por cierto carácter pernicioso, ya que los monstruos suelen ser criaturas híbridas en las que se conjugan elementos dispares y contradictorios que violan las categorías fundamentales de lo divino y lo humano, de lo concreto y lo abstracto, dotando al fenómeno de una profunda ambivalencia”

8. Para las citas del *Cento Vergilianus*, cfr. LA FICO GUZZO, M. L. (2012).

*virgo –lucis habitamus opacis/ riparumque toros et prata recentia rivis/ incolimus-, quae tanta animis ignavia venit?”* (183-185). Finalmente, en una clara transgresión del orden impuesto por la divinidad, se erige a sí misma como *dux* (195) de la empresa sacrílega.

En relación con todo ello, merece destacarse que el carácter que asume la serpiente como monstruo en este episodio, no es el de un *prodigium* encargado de advertir o amonestar acerca de los designios de la divinidad sino todo lo contrario: su intención es promover la transgresión de los mismos; frente al orden impuesto por el *ipse pater*, sus intenciones son las de quebrar los límites como uno más de los *crimina noxia* que anidan en su corazón. En tal sentido, es interpelada posteriormente por el *omnipotens* como *coluber* (248), calificada como *scelere ante alios inmanior omnis* (246), así como *hortatur scelorum* (248), y condenada a habitar en inhóspitos lugares: *cede locis, nullis hominum cogentibus, ipse/ tenuis ubi argilla et dumosis calculus arvis* (250-251). Todo ello no hace más que poner de relieve su carácter desmesurado, transgresor y, por sobre todo, diferente, que puede ser entendido como la forma por excelencia la alteridad en el mundo recién creado.

Pars Secunda:

De Novo Testamento

La segunda aparición de la serpiente, en la *Pars Secunda* del centón (429-455), la muestra como un *furiale malum* cuya presencia es necesario recordar –*meminisse necesse est* (430)-, pero que en este caso fracasa en sus intentos de arrastrar al hombre hacia el error, planteando un desafío que, a diferencia de la instigación a la transgresión dirigida a la mujer, cuyo objetivo era llevar al linaje humano hacia la condición mortal, en este caso se trataría de una prueba impuesta para verificar el linaje divino del *vir*.

Aquí, el hombre se dirige a su encuentro, y las características del monstruo se hacen evidentes no tanto en la desmesura de su aspecto –*ferox* (435)- sino en lo soberbio –*adfatur voce superba* (435)- e insidioso de su dichos –*non equidem invideo, miror magis* (441). A diferencia del episodio anterior, el hombre se revela inmune al engaño, completamente dueño de sí –*sedato pectore* (446)- y, como el héroe épico que según la concepción clásica se construye como tal venciendo a un monstruo, investido completamente de la *auctoritas* necesaria para derrotar a su enemigo e imponerle un castigo: la “*perfide serpens*” es condenada por segunda vez al destierro.

En un sorprendente pasaje de la obra de Proba, esa condena parece dejarle abierto el camino a la serpiente para decidir entre *ardua pinnis/ astra sequi clausumque cava te condere terra* (449-450), algo que pone de manifiesto la dualidad de su naturaleza, y que en el imaginario cristiano se resuelve en la búsqueda de las sombras: *ille admirans venerabile donum/ fronte premit terram et spumas agit ore cruentas/ contentusque fuga caecis se inmiscuit umbris* (453-455). En esa forma, se resemantiza la figura de lo viperino que queda, por siempre, condenada a reptar.

Figura abiecta

La construcción de la figura de la serpiente en el *Cento Vergilianus* puede ser considerada, entonces, como una *figura abiecta*, entendida esta como el producto de una actividad que “modela monstruos que residen en los bordes del yo y ponen en peligro la identidad de los individuos”.<sup>9</sup> En relación con el espectro de significados del sustantivo *figura*, se advierte la composición poética del *monstrum* centrada en lo desmesurado en cuanto a su tamaño y en lo terrorífico en cuanto a su apariencia exterior, especialmente en la *Pars Prima* de la obra. En relación con el espectro de significados del participio *abiectus*, el discurso viperino en la obra de Proba “perturba una identidad, un sistema, un orden”<sup>10</sup> y, para ello, asume rasgos seductores que, mediante el halago, promueven la ruptura de los límites mediante el ejercicio de la persuasión, algo que se verifica en el episodio del Antiguo Testamento, pero que fracasa estrepitosamente cuando en la *Pars Secunda* del centón se recrea el pasaje evangélico de la tentación de Cristo.

Todo ello permite reflexionar sobre el papel reservado a lo femenino en relación con lo monstruoso,

9. DOMÍNGUEZ, N. et al (2011: 151).

10. Id. p. 151.

tanto en la cultura latina clásica como en el pensamiento de una élite romana recientemente cristianizada. La serpiente se instala así en un espacio liminal que divide las competencias asignadas a la mujer y al hombre; que separa, asimismo, la condición mortal de la vida eterna, el quebrantar aquello que se ha dispuesto o el cumplimiento de la norma, la naturaleza humana de la naturaleza divina. La identidad primigenia de la humanidad postulada en el ordenamiento del mundo dispuesto por el *pater* resulta, en un principio, completamente trastocada, y solamente puede ser parcialmente restaurada por un *vir* que, además, está dotado de los atributos de la divinidad.

Así, la homologación de la serpiente con lo monstruoso y de lo monstruoso con lo diabólico da cuenta de la existencia de una frontera que no logra defender solamente el ser humano carente de la ayuda que representa –a falta de atributos divinos– la completa sujeción al mandato de lo establecido en el plano de lo sobrenatural. El orgullo desmedido, la soberbia, la *hýbris* característica del discurso viperino expande su campo desde lo mitológico para constituirse, a partir de la fragilidad de los límites que defienden la individualidad, en una metáfora del error que, finalmente, cristaliza en el establecimiento de una compleja fuerza doctrinaria.

### ► Contextos de aparición

La práctica centonaria en el Antigüedad Tardía se encontraba inexorablemente ligada a la memorización de textos canónicos instituida por la *paideia* romana. En esa forma, un lector competente –y esa clase de público era el que requería, precisamente, un centón–, dado su conocimiento de los textos clásicos que componían su herencia cultural podía, fácilmente, establecer relaciones entre la nueva producción que representaba el centón y su texto de base o texto “centonado”.<sup>11</sup> Dicha relación, por sobre todo, remitía a los pasajes de las obras virgilianas de donde fueran tomados los hexámetros o medios hexámetros para la nueva composición y, en esa forma, ésta última era fuertemente resemantizada mediante la alusión a la producción de base que, frecuentemente, complementaba su significado.

Así, puede decirse que en el episodio perteneciente al Antiguo Testamento o primera aparición de la serpiente como agente transgresor, resulta evidente la estrecha dependencia entre el *Centio Vergilianus* y versos tomados, principalmente, del Libro V y del Libro VII de *Eneida*. En el hexámetro 174 del centón, por ejemplo, el primer medio verso utilizado para describir a la criatura pertenece a *En. V*, 85 y, en su contexto original, es utilizado para mencionar al reptil que se desliza fuera de la tumba de Anquises cuando es visitada por Eneas y sus compañeros luego del episodio de Cartago. Esta relación con una divinidad viperina de carácter benéfico resulta drásticamente alterada cuando, posteriormente, se advierte que gran parte de los hexámetros utilizados en el pasaje corresponden a *En. VII*, marcándose así una fuerte correspondencia entre la serpiente bíblica y aquellas que decoraban la cabellera de Alecto. En esa forma, por ejemplo, la composición del verso 177 del pasaje centonario deriva de *En. VII*, 351 y 325; la del verso 178, de *En. VII*, 326; la del verso 179, de *En. VII*, 327 y 328; todos ellos hexámetros pertenecientes a la intervención de la Furia, a pedido de Juno, en la creación de los sucesos que, finalmente, desencadenarían la guerra en el Lacio (*En. VII*, 325-341). Asimismo, para resaltar aun más la relación entre la serpiente y la mujer, dichos hexámetros anticipan, en el texto centonado, el episodio donde la reina Amata gracias a la intervención del reptil que se desliza entre sus joyas, sus ropas y, finalmente, instila su veneno en sus visceras, luego de sus intentos fallidos de romper el pactado enlace entre Eneas y Lavinia, presa del furor, huye a los bosques arrastrando a sus hijas y a las *matres* de la ciudad del rey Latino. Todo ello no puede sino despertar fuertes ecos entre la tradición bíblica cristiana y la tradición clásica pagana acerca de la labilidad del universo femenino frente al ataque de una “culebra” como agente transgresor del orden establecido.

En el episodio perteneciente al Nuevo Testamento, por el contrario, si bien la recurrencia al uso de hexámetros pertenecientes a *En. V* y *VII* se mantiene –merece recordarse que no son muchos los pasajes de la obra virgiliana donde se cuenta con la presencia de reptiles–, resulta de interés destacar el hecho de que el hexámetro 455 del centón, que define el destino final de la serpiente luego de

11. POLARA, G. (1990).

su enfrentamiento con el *vir*, corresponde en *Eneida* al pasaje donde el rey Latino, abrumado por el *furor* bélico que se ha desencadenado en su ciudad, se encierra en su palacio resignando en Turno la conducción de los asuntos de la guerra (*En.* VII, 619). Por su parte, la alusión a éste como enemigo a punto de ser derrotado se hace evidente en las palabras que le dirige Cristo a la serpiente en el verso 450 del centón, y que no son otras que las que le dirige Eneas al príncipe rútilo en los momentos previos al duelo heroico que terminará con su muerte (*En.* XII, 893). La asimilación de la derrota del *monstrum* como encarnación del mal con la derrota del oponente épico es, en esta forma, completa, poniendo así en evidencia en el centón una característica de la primitiva producción literaria cristiana que tendía a construir el combate contra el pecado en términos heroicos.

Como un detalle singular aparece, también, en el hexámetro 444 del centón, entre las palabras que la serpiente le dirige al *vir* para tentarlo, una clara referencia a Dédalo, ya que el medio hexámetro que las contiene se encuentra tomado de *En.* VI, 15 –*ausus te credere caelo*– donde se relata el singular viaje del *artifex* desde Creta hasta Cumas, así como la pérdida que sufrió a consecuencia de la falla intrínseca o *error* de las alas por él diseñadas para tal fin. ¿Tienta el demonio a Cristo para que, al volar, asuma también características híbridas y, por lo tanto, se convierta a su vez en una encarnación de lo monstruoso? ¿Es la soberbia del artista una manifestación de la *hybris* clásica? ¿Es el destino del hombre, como el de la serpiente –que, por otra parte, ella ha elegido, puesto que se le dio la opción de remontarse a los cielos–, quedar sujeto a la tierra? En tal sentido, puede aventurarse que, no sólo desde el punto de la doctrina cristinana, es muy débil la línea que separa al ángel del demonio.

## ► Conclusiones

*Centonem vocant, qui primi hac concinnatione luserunt. solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata,... [...] Et si pateris, ut doceam docendus ipse, cento quid sit, absolvam. variis de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura solidatur, in unum versum ut coeant aut caesi duo aut unus et sequens medius cum medio. nam duos iunctim locare ineptum est, tres una serie merae nugae.*<sup>12</sup>

### Traducción:

Centón lo llaman, los primeros que se divertieron con esta forma de compilación. Un trabajo para la sola memoria, reunir lo esparcido e integrar lo cortado,...[...] Y si toleras que yo, yo mismo que debo ser enseñado, te enseñe, expondré qué es un centón. Se consolida la estructura del poema con una variedad de pasajes y sentidos diversos, en forma tal que, o dos medios se unan en un único verso, o uno y el siguiente medio con medio. Pues colocar dos juntos es inepto, y tres en una serie, meras tonterías.

De esta manera define Ausonio, en la carta que oficia de prólogo al *Cento Nuptialis*, la práctica de la escritura centonaria, consistente, de acuerdo con los orígenes del término **centón** –primitivamente, designaba una vestimenta vulgar, cobertor o manta para caballos realizada con paños de diferentes colores a la manera de un moderno *patchwork*<sup>13</sup>–, en disponer versos o medios versos de una determinada composición poética en función de lograr una nueva producción, dotada de unidad y de sentido propio, pero de contenido completamente diferente al de la primera. Según Comparetti, es un pasatiempo –*giuoco ridicolo*– que “comenzó temprano y terminó tarde”<sup>14</sup> y, por largo tiempo, los centones fueron considerados un ejercicio literario menor o un mero divertimento. Si bien en la actualidad son tomados como un serio ejercicio de intertextualidad y valorados según su calidad intrínseca, dejando de lado la cuestión de su dependencia o del tratamiento que se realiza en ellos del texto base, vale destacar que su factura depende de desmembrar y de unir de una manera diferente. Habida cuenta el amplio espectro de significados asociados

12. AUSONIO. (1951).

13. ERMINI, F. (1909: 19 y ss.)

14. COMPARETTI, D. (1943: 63-66).

a lo monstruoso, puede reflexionarse acerca de esta calificación para adjetivar a los primeros procesos de transformación genérica que operaron durante la primitiva Antigüedad Tardía: en el camino de búsqueda y consolidación de una nueva identidad -romana y cristiana- las primeras producciones encontraron en la hibridación de lo cristiano y lo pagano una posible forma de expresión. Superadas por el advenimiento de una literatura cristiana más sofisticada, su mismo carácter ambivalente y ambiguo representó, por un tiempo, la “criatura” literaria que podía unir lo viejo con lo nuevo.

## » BIBLIOGRAFÍA

### EDICIONES

- » *Ausonius*. (1951). with an English translation by Hugh G. Evelyn-White, 2 vol. London-Cambridge, Massachusetts, William Heinemann Ltd- Harvard University Press.
- » *Saint Jérôme Lettres*. (1953). Tome III, Texte établi et traduit par Jérôme Labourt. Paris, Les Belles Lettres.
- » “Valeriae Faltoniae Probae, centones virgiliani”, *PL.*, Migne, Vol XIX, col., 803-817.
- » “Cento Probae”, *CSEL XVI*, Poetae Christianae minores, pp., 569-609, ed. K. Schenkl, Leipzig, 1888, p. 523.
- » P. VERGILIUS MARO. (1969). *P. Vergili Maronis Opera*, Recognovit brevique adnotatione critica instruit R. A. B. Mynors. Oxford, Clarendon Press.

### INSTRUMENTA STUDIORUM

- » BLAISE, A. (1998). *Lexicon Latinitatis Medii Aevi*. Turholt, Brepols.
- » FORCELLINI, E. (1940). *Lexicon Totius Latinitatis*. Padua.
- » HAMMOND, H. – SCULLARD, H. eds. (1970). *Oxford Classical Dictionary*. Oxford.
- » MORTARA GARAVELLI (1998). *Manual de Retórica*. Madrid.

### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- » BLOCH, H. (1989). “El renacimiento del paganismo en occidente a fines del siglo IV”. En *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*, Momigliano A., ed. Madrid, Alianza, pp. 207-232.
- » BROWN, P. (1961). “Aspects of the Christianization of the Roman Aristocracy”. En *The Journal of Roman Studies*, Vol. 51, Parts 1 and 2, pp. 1 - 11.
- » \_\_\_\_\_ (2001). “La Antigüedad Tardía”. En *Historia de la Vida Privada*, T. 1. Madrid, Taurus, pp. 218-299.
- » COMPARETTI, D. (1943). *Virgilio nel Medio Evo*, Volume primo. La Nuova Italia, Firenze.
- » CONTE, G. B. – BARCHIESI, A. (1993). “Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell’ intertestualità”,. En *Lo spazio letterario di Roma Antica*, I. Roma, pp. 81-114.
- » DOMÍNGUEZ, N., et al (2011). *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- » ERMINI, F. (1909). *Il centone di proba e la poesia centonaria Latina*. Roma.
- » GREEN, R. P. H. (1995) “Proba’s cento: its date, purpose and reception”. En *CQ* 45 (ii), pp. 551-553.
- » \_\_\_\_\_ (1997). “Proba’s introduction to her cento”. En *CQ* 47 (ii), pp. 549-559.
- » \_\_\_\_\_ (2008) “Which Proba wrote the cento?”. En *CQ* 58. 1, pp. 264-276.
- » LA FICO GUZZO, M., L. (2012) *Cento Vergilianus de laudibus Christi*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- » LE GOFF, J. (2005) *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona, Paidós.
- » KING, M. I. (1993). “La mujer en el Renacimiento”. En *El hombre del Renacimiento*, Garín E., ed. Madrid, Alianza.
- » PÉGOLO, L. (1998). “El carácter de lo monstruoso en la Psichomaquia de Prudencio”. En *Centros y márgenes simbólicos del Imperio Romano*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras, UBA.
- » POLARA, G. (1990). “I Centoni”. En *Lo spazio letterario di Roma Antica*, III. Roma, pp. 245- 275.
- » TARRANT, R. J. (1997). “Aspects of Virgil’s reception in antiquity”. En *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 56 – 72.
- » VOGT, J. (1989). “Paganos y cristianos en la familia de Constantino el Grande”. En *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*, Momigliano A., ed. Madrid, Alianza, pp. 53-70.
- » WIESEN, D. S. (1971). “Vergil, Minucius Felix and the Bible”. En *Hermes* 99, pp. 70-91.

# La modernidad, una experiencia monstruosa: literatura y sensibilidad urbanas en Curitiba en las primeras décadas del siglo XX

CLÓVIS, Gruner - Universidade Federal do Paraná, Brasil / clovisgruner@gmail.com

---

» Palabras claves: Curitiba - literatura urbana - modernidad

## » Resumen

Principalmente en las décadas finales del siglo XIX, diferentes géneros literarios tratarán de organizar y representar por medio de narrativas ficcionales, parte del espectáculo de las monstruosidades presentes en el cotidiano de las ciudades europeas. La literatura cumple, en este contexto, una finalidad pedagógica, al mismo tiempo cartografía y etnografía de las anomalías modernas, forneciendo un vasto repertorio de lugares y figuras y delineando fronteras simbólicas a separar, de un punto de vista moral, lo normal y la norma de las muchas formas de anormalidad. Bajo algunos aspectos, no fue diferente en Curitiba, capital del estado del Paraná, al Sur de Brasil. El temor y el miedo, partes constitutivas de su proceso de modernización, atravesaron parte de su producción literaria, observadora privilegiada de este periodo. De la producción literaria del periodo, trabajaré con dos títulos de la colección “A Novella Paranaense”, publicada entre medios y final de los años de 1920: “O automóvel n. 117... e outras novellas”, de Sá Barreto, publicado en 1925, y “O monstro”, de Euclides Bandeira, novela de 1927.

## » El libro y la sensibilidad urbana

El lugar del libro y de la lectura en el mundo moderno fue profundamente alterado a lo largo del proceso de consolidación de la modernidad. Para Fredric Jameson la afirmación y proliferación de una industria y de un mercado editoriales no impactaron solamente las relaciones entre escritor, agentes, editores y libreros. Con la relativa democratización del acceso a la lectura, la visión y percepción del mundo pasan a ser mediadas cada vez más por la palabra impresa, que adquiere importancia significativa en distintas camadas de la sociedad (Jameson, 1992:213-216). Si ella desempeñó, por lo tanto, un papel importante en la formación de una nueva visión de mundo, mediando la relación de los lectores con su medio y “realidad”, cabe aprehender por cuales mecanismos el consumo de textos literarios corroboró para la producción de una sensibilidad más atenta a los peligros y contradicciones de la modernidad. Al final, si la cultura moderna proporcionó inéditas y más intensas formas de experimentación, si tornó la existencia más venturosa y aventurera, esta cultura igualmente aumentó la sensación de impotencia, de fragilidad y de precariedad frente a nuevas y desconocidas amenazas. La percepción del otro – muchas veces para temerlo –, construida o al menos resignificada en el contacto con las narrativas literarias, es uno de los desdoblamientos más significativos de estos cambios.

Principalmente en las décadas finales del siglo XIX, diferentes géneros literarios – las literaturas de crimen y de horror, por ejemplo – tratarán de organizar y representar por medio de narrativas ficcionales, parte del espectáculo de las monstruosidades presentes en el cotidiano principalmente de las ciudades europeas. Sabemos que los monstruos ya no eran una novedad a las miradas modernas, saturadas de imágenes que buscaban invocar y propagar, por medio de la exhibición de las anomalías que habitaban el cuerpo monstruoso, sus contrarios: la norma y lo normal (Courtine, 2013:115-142). La literatura cumple, en este contexto, una finalidad pedagógica. Al mismo tiempo

cartografía y etnografía de las anomalías modernas, tales narrativas deslizan de la ficción para la “realidad”, y viceversa, forneciendo un vasto repertorio de lugares y figuras, delineando fronteras simbólicas a separar, de un punto de vista moral, lo normal y la norma de las muchas formas de anormalidad.

El proceso por lo cual las sensibilidades literarias representaron las inúmeras anomalías de lo humano – en el límite, nuestra propia inhumanidad –, si abundantes en el periodo, difieren, sin embargo. De este modo, si en novelas como “Frankenstein”, de Mary Shelley; o en los cuentos de E.T.A. Hoffmann, la “monstruosidad” es objetivada en personajes que no son exactamente humanos, puesto que artificialmente producidos, con una existencia autónoma y mismo autómatas, esta singularidad de los personajes del comienzo del siglo tiende a desaparecer en las décadas subsecuentes. En la segunda mitad del ochocientos la monstruosidad ya es presentada como la otra faz del humano, como es el caso de “The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde”, de Robert Louis Stevenson, o “Drácula”, de Bram Stoker. Publicados con pocos años de diferencia, los dos títulos tienen en común la suspensión de la distancia entre lo “humano” y lo “monstruoso”. Ambos los personajes son la representación de lo que Arthur Herman, analizando la literatura del período, nombró “la dualidad evolucionaria del hombre moderno” (Herman, 2001:132). Sin los filtros de la civilización, puro impulso de destrucción, ellos son la expresión de nuestro propio malestar.

En cierta medida, esta necesidad de nombrar el extraño, tornándolo familiar o, al menos, inscribiéndolo en un universo conceptual inteligible, se explica por la creciente preocupación, un predicado especialmente del último cuarto del siglo, con el apareamiento de la multitud y la necesidad de entenderla, pero también de contener la amenaza que ella representa. Aprender a convivir con el nuevo fenómeno implica un proceso de educación de los sentidos, amplio y complejo lo suficiente para abarcar de literatos a científicos sociales. En los ámbitos de la literatura y de las nascentes ciencias sociales, la palabra *multitud* pasa a ser parte del nuevo vocabulario que piensa y significa la experiencia urbana y a designar una nueva forma de barbarie, una amenaza a las fronteras de la civilización. De esto el carácter ambivalente de la modernidad, una experiencia que tiene en el miedo uno de sus sentimientos fundamentales: se vive un permanente sentimiento de inquietud ante la amenaza, real o virtual, de un sitio a las fronteras del mundo civilizado.<sup>1</sup>

Bajo algunos aspectos, no fue diferente en Curitiba, capital del estado del Paraná, al Sur de Brasil. El temor y el miedo, partes constitutivas de su proceso de modernización, atravesaron parte de su producción literaria, observadora privilegiada de este periodo. Sin pretender comparar Curitiba a las grandes metrópolis europeas, perdiendo de vista lo que es peculiar a una ciudad que, en las primeras décadas del siglo XX, tenía poco más de 50 mil habitantes, pretendo mostrar a seguir que, independiente de su carácter provinciano, las experiencias sensibles vividas en Curitiba de la *belle époque* no son cuantificables; no hay como medir estadística y objetivamente las maneras por las cuales determinados grupos e individuos vivencian cambios que no son solamente arquitectónicos y demográficos, y las sensaciones contradictorias e intensas producidas a partir de esta experiencia. En este sentido, la narrativa literaria, al abrirse para e inventar heterotopías, “lugares otros”, permite una aproximación con determinados aspectos de la “realidad” que justamente escapan de aquellos lenguajes que se pretenden más objetivos.

De la producción literaria del periodo, trabajaré con dos títulos de una colección publicada entre medios y final de los años de 1920, “*A Novella Paranaense*”, bautizada inicialmente de “*A Novella Mensal*”. El emprendimiento era, además de valiente, pionero en Curitiba. Inspirados en la experiencia de Monteiro Lobato en São Paulo, los autores y editores Rodrigo Junior y Octávio de Sá Barreto sabían que el libro era un artefacto cultural y civilizador, imprescindible a la formación de una sociedad culta y moderna. Sin embargo él era también una mercancía, e incluso para que cumpliera su

1. — Tal vez la idea de “angustia”, tal como definida por Jean Delumeau, sea un poco más precisa para los fines de esta discusión, que “miedo”. Para el historiador francés, hay diferencias en las maneras de sentir una cosa y otra, aun que sus manifestaciones exteriores muchas veces se confundan. Segundo Delumeau, “el temor, el espanto, el pavor, el terror dicen respecto al miedo; la inquietud, la ansiedad, a melancolía, a la angustia. El primero se refiere al conocido; la segunda, al desconocido. El miedo tiene un objeto determinado a lo cual se puede hacer frente. La angustia no lo tiene y es vivida como una espera dolorosa frente a un peligro tanto más temible cuanto menos claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad”. Me arriesgo a afirmar que este “sentimiento global de inseguridad” está más próximo de la experiencia de los hombres y mujeres del periodo aquí estudiado, que el miedo en su sentido más estricto (Delumeau, 1993:25; Droit, 2009:239-251).

vocación civilizadora necesitaba ser tratado como tal, llegando al mayor número posible de lectores. Se trataba entonces de tornarlo atrayente, apostando no solamente en el contenido literario de las historias a ser publicadas, sino en una estrategia comercial que pretendía viabilizar financieramente la tarea. En las palabras de Regina Iorio, la “idea principal estaba en popularizar el libro, destruyendo su imagen de objeto de lujo” (Iorio, 2004:243).

La vida útil de la primera fase del proyecto fue corta y produjo apenas dos títulos, uno de ellos el “*O automóvel n. 117... e outras novellas*”, de Sá Barreto, publicado en 1925. La narrativa de *O automóvel n. 117* inicia con una agitada descripción de São Paulo, que aparece tomada por un movimiento de aceleración de ritmos:

Se desapareciera en la confusión aturdida de tranvías, autos, carros y transeúntes (...) Tomó el tranvía Largo de S. Bento. Llegando saltó y se ocultó en el laberinto del triángulo, que es la calle S. Bento: estrecha, sofocante, adornada de bellos edificios. Un vaivén continuo de transeúntes y vehículos le presta cierta gracia, cierta alegría, en suma, mucha atracción.

(...)

(...) São Paulo ya está habituada a la neblina; sin embargo, cuando ella avasalla todo, la masa popular disminuye un poco. Era mejor: a él le gustaba más el aflojamiento. (...) siguió caminando, sin rumbo, en una postración de soñador romántico. Estaba allí en São Paulo, estudiando Derecho, sin haber tenido descanso, en una pelea ardorosa de quien quiere vencer (Barreto, 1925:18-20).

Representada por un prisma típicamente moderno, donde el ritmo acelerado, la sensación de aprieto, así como el espacio laberintico hacen parte del paisaje y de la narrativa, el autor utiliza un imaginario propio de las ciudades del final del siglo XIX e inicio del XX. La modernidad paulista de la década de 1920, registrada por Sá Barreto, en una primera mirada, no difiere de la presentada por otros literatos o cronistas de época: un aire impersonal y “tembloroso” que se adecuan perfectamente a las aspiraciones del individualismo moderno, de quien pelea ardorosamente “sin haber tenido descanso”, sometiéndose a las privaciones y tensiones de la ciudad grande con el propósito único de “vencer”. La rutina de Carlos, el protagonista, sin embargo, es quebrantada por un pequeño incidente, al mismo tiempo trágico y típico de las grandes ciudades. Después de presenciar un atropellamiento, él pasa a sentirse perseguido por el automóvil que provocara el accidente, una *limousine* roja de matrícula número 117. Atormentado por la imagen del fatídico automóvil, él convalece y tiene, con la máquina, sueños terribles.

Se veía en una carretera enorme, solo, amarrado en el piso, con el vientre para arriba. Quería moverse, no podía. En esto oyó, de lejos, un ruido pavoroso. Era el ruido producido por el ronquido potente de la hélice del motor de un automóvil... Y se aproximaba... Se aproximaba... Él no podía levantarse, correr, desaparecerse...

Comenzó a gritar: nadie lo socorría. Un sudor frío le inundaba la cabeza y el cuerpo, palpitantes. Y venía... Y venía... Un número enorme estaba delante suyo: era el 117... ¡Qué horror! Ahora el auto rojo, aquella “limousine” trágica, estaba a dos pasos de él y... dio un grito formidable, acababa de ser aplastado... (Barreto, 1925:25).

Convaleciendo, Carlos retorna a Curitiba con la esperanza de encontrar la paz y el sosiego que necesitaba para recuperar el equilibrio emocional que el recuerdo del accidente perturbara. Al final, en su memoria, la ciudad natal se le presentaba sin “la inquietud de las grandes ciudades, que no tiene el afán de los torbellinos y el bátratro de los grandes centros de civilización, pero, que tiene la gracia, o atractivo de las ciudades que se están formando, de las ciudades que mañana serán, como las otras, ¡turbulentas e infernales!” (Barreto, 1925:44). El reencuentro con Curitiba, no obstante, reserva para el protagonista más que la dulzura callada de las ciudades aún pacatas. Si esta ciudad no es “turbulenta” e “infernala” como São Paulo, el propio narrador apunta, páginas más adelante, para un



cambio en el paisaje que parecía amenazar la eternidad del “cielo azul” curitibano. Caminando por la calle Quince de Noviembre, Carlos se ve en medio a una pequeña multitud que lo obliga a desviar del camino original, pues no le “gustaba las aglomeraciones populares” (Barreto, 1925:49). Transitando entre fronteras tenues, donde los límites entre la “ciudad real” y la “imaginada” ni siempre son claros, Sá Barreto parece aprehender, por intermedio de su personaje, una característica común a los habitantes de las ciudades modernas. Una vez en el espacio público, lugar de desorden y caos, es preciso aprender el arte de la contención de las emociones, del silencio y de la discreción, que cada vez más pasan a imperar como reglas de conducta y civilidad en un mundo donde la inclinación al desgarramiento y fragmentación de los lazos sociales tienden a transformar el otro en una amenaza al mismo tiempo constante y desconocida. Es preciso estar atento y vigilante a las nubes que, irremediablemente, tornarán gris el cielo “eternamente azul”.

Esta imagen acompañó todo el texto y su protagonista. Es esta *urbs*, contradictoria, amada por su “simplicidad”, pero que ya anuncia, en sus entrañas, la turbulencia infernal “de las ciudades que mañana serán”, que salta a los ojos de los lectores de las páginas de las “*Novellas paranaenses*”. En ellas, la ciudad ya construida y la que está por construirse, la del deseo, no solamente residen en el interior de una misma utopía, sino que se integran en ella, configuran un único espacio. Pero, como todo deseo, también este es contradictorio. Ora Curitiba es representada en las páginas ficcionales como seductora, ora la imagen que de allí emerge es la de la “ciudad monstruo”, o la de una ciudad habitada por monstruos.

En este sentido, el final de la narrativa no podía ser más significativo: después de enamorarse por una extraña mujer, Carlos viene a descubrir que ella es el fantasma de la muchacha cuyo atropellamiento él presenciara en São Paulo. Intenta huir, pero cae, herido y desmayado, para volver a si mismo

(...) con el rostro posado sobre un objeto metálico. (...) Como si fuera un idiota, clavó su mirada en aquella matrícula por algunos instantes. Después dio una carcajada estridente: - era el número 117.

(...) Una baba rubra se le cuajaba en los cantos de los labios, y él se puso a andar, tambaleando, a los traqueteos, por la tétrica oscuridad, fantástica, de la noche, soltando carcajadas tintineantes, gélidas, pavorosas... (Barreto, 1925:56)

El *Automóvel n.117* fue escrito durante el turbulento y acelerado periodo de cambios urbanos que, más allá de materiales, fueron también sensibles. Ellos moldaron nuevos imaginarios, forjaron nuevas percepciones y sensaciones. En el caso de Curitiba, parece mismo haber alimentado tanto el temblor – la fascinante inquietud provocada por la modernidad – cuanto el temor – del desconocido, que puede tanto ser observado, superficialmente, en la metáfora del automóvil, figura emblemática del inicio del siglo XX, cuanto en su transfiguración en monstruo. De la capital paulista a la capital paranaense, él persigue el protagonista, no solamente atormentándolo, sino sumergiéndolo en una especie de trance del cual, el desenlace así lo sugiere, no escapará.

Algo parecido a la imagen que emerge de otro título de la serie. Publicado en 1927 y quinto volumen de la colección, “*O monstro*”, de Euclides Bandeira, también un libro de cuentos, trajo en una de sus historias, la que intitula a la recopilación, una trama de venganza, la de su protagonista, Claudio, contra su mujer, Martha, después que esta lo había traicionado y que había quedado embarazada (Bandeira, 1927:9-36). Teniendo como base las teorías científicas, imbricadas a las creencias populares, el marido traicionado intentaba transformar el niño en gestación en un monstruo. Esperaba conseguir tal hecho esparciendo imágenes de un dragón deforme por todas las habitaciones de la casa donde había confinado a su mujer. La trama leída, a partir de un abordaje entre realista y fantástica, inspirada en las narrativas de Edgar Allan Poe y, un poco más remotamente, de Guy de Maupassant, con los nuevos saberes científicos que, en los primeros años del siglo XX, ya circulaban entre los intelectuales paranaenses. Además de las tesis raciales, también la psicología aparece en la trama, tanto en los intentos de Claudio de vislumbrar a los relampagueos misteriosos del “alma” femenina, como en la propia caracterización del personaje masculino, sumergido en la obsesión paranoica y enfermiza, a resonar otro famoso traicionado de la literatura brasileña, el Bentinho de Capitu, inmortalizados ambos por la pena del también inmortal Machado de Assis.

Sin embargo son las tesis raciales, entre ellas la eugenesia y la de la degeneración, ampliamente

difundidas y debatidas en el periodo y sintetizadas de modo algo caricatural a lo largo de la trama, el cerne de la narrativa. En la novela, Euclides Bandeira invierte la proposición médica: en ella, Claudio usa los conocimientos científicos para producir su propia aberración: las marcas externas en el rostro y en el cuerpo del niño serían su estigma, y por ellas el “monstruo” sería identificado como tal. Pero las marcas no logran, al final. El niño no nace deformado como el protagonista suponía, aunque el precio de su venganza recaía sobre Martha, la mujer adúltera, que enloquece.

No obstante ellas tienen un significado diferente en otro cuento del libro, “Jettatura” (Bandeira, 1927:87-99). En este, un mendigo conocido como Rey Lear y un periodista, fueron obligados a permanecer bajo la misma protección contra la lluvia. Allí traban un diálogo truncado, en el límite del absurdo. El primer describe al periodista como si volviera mendicante por medio de la envidia, mientras el periodista decide crear una crónica dominguera de memoria, entrando casi en trance y siendo despierto por el leve toque del Rey Lear, que continua su explicación sobre la envidia. En determinado momento, el cronista insinúa que ahora él, el mendigo, no tendría nada más a envidiar, a lo que este contesta:

- ¡La envidia que ellos tienen de mi úlcera! ¡Miseria de las miserias! Entonces ¿la humanidad es, en efecto, la misma torpeza en cualquier grano de escala social? Tenían envidiosos aquella úlcera, porque, horrible, provocaba lástima, ¡produciendo pingües ganancias! Y el mísero que exhibía la pierna, pliegue del grillete del infortunio, necesitaba no sólo defender sino cultivar, como si fuera monstruosa flor morado-violeta, aquella hediondez que, al final, por inverosímil escarnio del destino, era toda su envidiada felicidad... (Bandeira, 1927:98-99)

A lo largo de la narrativa, Euclides Bandeira explora la mezcla de fascinación y repulsa producidas por las corporeidades deformes, anómalas y sintetizadas ficcionalmente en la metáfora del *monstruo*. En este sentido, desfilan por la colección de las *novellas paranaenses* máquinas monstruosas, inmigrantes monstruos, la tentativa de crear un monstruo y, al final, una “monstruosa flor morado-violeta” en forma de úlcera, de donde el mendigo (otro monstruo) retira su sustento y su “envidiada felicidad”. De estas diferentes figuraciones escapa un elemento común. En ellas, el monstruo ocupa un lugar intermedio: no totalmente temido ni enteramente deseado, él organiza metafóricamente la relación problemática y ambigua de los curitibanos con su modernidad. Presentificación del horror y representación de la diferencia, él fornece igualmente un repertorio principalmente de imágenes que familiarizan ciudadanos con las múltiples y, por veces, asustadoras facetas de la vida moderna. Como en las metáforas del monstruo, si por un lado los curitibanos la deseaban, este mismo deseo portaba la amenaza de peligros cuyo potencial de realización generaban el miedo y la inseguridad. Fuese esta amenaza el “manto de tinieblas” de la noche o un imaginario y monstruoso automóvil de matrícula 117, la modernidad no se hizo experimentar sino por sentimientos complejos y contradictorios, que la deseaban y temían con la misma intensidad. Y es en esta recepción algo encontrada, y mismo incongruente, que los curitibanos definieron su relación con la cultura urbana y moderna: monstruosa, pero no por eso menos seductora.

## ► Bibliografía

- » Jameson, F. (1992). *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática.
- » Courtine, J. (2013). *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Petrópolis: Vozes.
- » Herman, A. (2001). *A idéia de decadência na história Ocidental*. Rio de Janeiro: Record.
- » Delumeau, J. (1993). *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- » Droit, R. (2009). *Genealogía de los bárbaros: historia de la inhumanidad*. Barcelona: Paidós.
- » Iorio, R. (2004). *Intrigas & novelas – literatos e literatura em Curitiba na década de 1920*. Tese de doutorado em História. Curitiba, Universidade Federal do Paraná.
- » Barreto, O. (1925). *O automóvel n. 117... e outras novellas*. Curitiba: Empresa Gráfica Paranaense.
- » Bandeira, E. (1927) *O monstro*. Curitiba: Empresa Gráfica Paranaense.

Traducción de Clara Cuevas

# La Tifonomaquia y la reedición del horror

COLOMBANI, María Cecilia - Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades.  
Universidad de Morón. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata. UBACyT /  
ceciliacolombani@hotmail.com

---

» Palabras claves: monstruosidad-arqueología-linajes

## ► Resumen

El proyecto de la presente comunicación consiste en relevar la presencia de Tifón como forma de lo Otro en la Teogonía hesiódica. La tifonomaquia muestra el perfil de la Otridad en tanto fractura de los códigos que trazan el paisaje de lo Mismo, asegurado por la acción de Zeus como garante del orden y custodio de la normatividad. El monstruo rompe el principio de toda inteligibilidad y descoloca el anclaje natural entre las palabras y las cosas. Hay en el monstruo una imposibilidad de clasificación que lo desterritorializa de las atribuciones espaciales y ontológicas. Por ello es siempre un ser en fuga, una contra-naturaleza que escapa a toda regulación conceptual, ya que se desliza ontológicamente hacia otro estatuto de ser.

## ► Introducción

El proyecto de la presente comunicación consiste en relevar la presencia de Tifón como forma de lo Otro en la Teogonía hesiódica. La tifonomaquia muestra el perfil de la Otridad en tanto fractura de los códigos que trazan el paisaje de lo Mismo, asegurado por la acción de Zeus como garante del orden y custodio de la normatividad. El monstruo rompe el principio de toda inteligibilidad y descoloca el anclaje natural entre las palabras y las cosas (Foucault, 1962<sup>1</sup>). Hay en el monstruo una imposibilidad de clasificación que lo desterritorializa de las atribuciones espaciales y ontológicas. Por ello es siempre un ser en fuga, una contra-naturaleza que escapa a toda regulación conceptual, ya que se desliza ontológicamente hacia otro estatuto de ser.

Tifón, el monstruoso hijo de Gea, rompe, a partir de su extrañeza radical, el habitual sosiego que la realidad ordenada otorga: su presencia maravilla en la línea de la extrañeza que la diferencia genera como páthos de conmoción. La variabilidad y multiplicidad de identidades que guarda en su interior rompe la certeza de lo que se conoce y se puede nombrar. El monstruo es uno y muchos, rompiendo en su emergencia la identidad conservada de lo Mismo. Es esa fractura de lo idéntico lo que lo vuelve inasible ontológica y conceptualmente. Toro, león, cachorro, en una sucesión prodigiosa de metamorfosis que da cuenta de un ser móvil y evanescente en la conservación de la forma. El monstruo es siempre una invitación desterritorializante de la mirada y del pensamiento. Su nomadismo ontológico, la insoportable levedad de su ser, genera el deslizamiento conceptual de buscar los posibles *lógoi* que lo nombren. A su vez, tal como sostiene Foucault (2001), el monstruo se erige en principio de inteligibilidad. Su presencia delimita, a modo de una cartografía ontológica, los distintos estatutos de ser que dibujan el mapa de lo real. En tanto figura monstruosa, nuestra criatura abre el escenario de lo no monstruoso; su irregularidad opera como trazo que delimita lo regular de lo irregular; su variabilidad opera como una línea divisoria entre aquellas criaturas que se comportan con cierta regularidad de aquellas cuyas variaciones fracturan el orden de lo que es; su acción, transgrediendo la norma, marca el tópos de la normatividad. El gran desafío es, una vez más, la acción ordenadora de Zeus como garante de un orden que el monstruo jaquea desde su a-cosmicidad. Hasta la victoria siempre es el lema del Padre en su gesta reparadora del kósmos para devolver la normatividad amenazada, restaurar la tranquilidad que el paisaje de lo Mismo aporta y redefinir los linajes respectivos

que sostienen el andamiaje del dispositivo teogónico (Colombani, 2013).

Gea ha parido a quien resiste el poder de Zeus y reactualiza su funcionamiento agonístico. El poder vuelve a estar amenazado. Tifón es el nuevo frente a vencer, cosa que Zeus logra, hundiéndolo en el ancho Tártaro. En primer lugar, trataremos de trabajar sobre la descripción que el poeta propone de su criatura, para luego, en un segundo momento, descubrir en qué medida su presencia es un peligro para la estructura cósmica.

Así, tanto por su naturaleza como por su acción, Tifón representa una criatura a-cósmica, ya que fractura el orden de lo real. A su vez, queremos ubicar su figura-acción en el marco de la lógica de los linajes que atraviesa la obra de Hesíodo. Tifón, probable personificación de fenómenos volcánicos (Vianello, 1978)<sup>1</sup>, forma parte de un linaje oscuro, negativo y tenebroso, que se yergue como una amenaza a la luminosidad que ciertas figuras encarnan como modo de mantener una visión optimista de lo cósmico en su conjunto. Coincidimos con Philippe Borgeaud cuando sostiene que “Esta soberanía, definida como garantía de un equilibrado reparto entre potencias rivales, pero en lo sucesivo limitadas, se confirma también, en el relato hesiódico, como una victoria sobre una potencia del desorden, un enemigo surgido en el momento en que podía creerse en el equilibrio recién alcanzado” (1993: 328). Tifón representa una forma de lo Otro en tanto fractura de los códigos que recrean el paisaje de lo Mismo; esa irrupción de lo Otro tensiona las relaciones entre la Mismidad y la Otredad como forma de mantener viva las diádas al interior del mapa cultural. Toda cultura se sostiene en esta tensión y el mito, como dación de sentido, inscrito en el entramado que el propio concepto de cultura implica como red o urdimbre, la reproduce desde su lógos particular.

### ► *Las marcas de la extrañeza*

Hesíodo informa sobre su nacimiento luego del relato de la Titanomaquia: “Luego que Zeus expulsó a los Titanes, la monstruosa Gea concibió su hijo más joven, Tifón, en abrazo amoroso con Tártaro preparado por la dorada Afrodita” (Teogonía, 820-823). Aparecen todos los elementos que dan cuenta de una unión sexual. Gea unida con Tártaro, su propia prolongación subterránea, configura un escenario de extrema oscuridad a partir de su manifiesta monstruosidad y de la tenebrosidad natural de Tártaro, uno de los cuatro primerísimos que el poeta expusiera en su relato inaugural. Como es habitual, Afrodita preside el encuentro amoroso que da por resultado nuestra criatura, que reproduce en su figura las marcas de sus padres, en el escenario de la lógica reproductiva que la generación divina implica. El vástago reproduce los signos identitarios de sus progenitores en el marco de un linaje oscuro que cobra una nueva figura emblemática. Su aspecto continúa las imágenes que las criaturas más terribles han devuelto, siendo la hýbris la nota dominante: “De sus hombros salían cien cabezas de serpiente, de terrible dragón, adardeando con sus negras lenguas” (Teogonía, 825-827). Serpientes y dragones siembran el escenario de horror, reforzado por la imagen de una lengua atroz que arroja dardos desde su negrura. Recordemos que la tradición prehesiódica reconocía al monstruo una naturaleza serpentiforme. Los ojos no se quedan atrás y también ellos rompen la habitual configuración de la mirada: “De los ojos existentes en las prodigiosas cabezas, bajo las cejas, el fuego lanzaba destellos y de todas sus cabezas brotaba ardiente fuego cuando miraba” (Teogonía, 827-828). El monstruo tiene la capacidad de transformar la habitual funcionalidad de las cosas, y como tal, propone siempre un contra-cosmos. Dice Strauss Clay: “Hesiod seems well aware of the destructive power of the model of his counter-cosmos represented by his monsters” (1993: 115). El ojo ya no es el órgano de la visión; pierde su naturaleza afín a una determinada función y se desliza hacia otra realidad, inédita, extraña, impensada, poco habitual y familiar, en la línea de significación del término xénos. La mirada ya no es la mirada y ella se trastoca en un festival de horror, lanzando fuego y destellos como elementos atípicos de la naturaleza de la función. El fuego domina la escena y su presencia rompe la habitud del universo en su preservación estructural. Se incorpora un elemento otro a su paisaje ontológico y su desmesura acarrea signos de a-cosmicidad. La metamorfosis es la

1. La unión de Gea y del Tártaro subterráneo y la presencia consecuente de Tifón como su descendencia se justifican si el poeta vincula a Tifón con los fenómenos volcánicos, ya que un volcán expulsa sobre la superficie vapores que se desprenden de su interioridad, de sus entrañas subterráneas.

clave de interpretación de lo monstruoso como aquello que se desliza ontológicamente hacia otro estatuto de ser.

Es el turno de la voz. La voz ha sido un tópico dominante en el relato teogónico. Constituye el don privilegiado de las Moûsai, portadoras de una voz que abre, precisamente, el relato sobre los orígenes al narrar una teogonía. La voz dulce y melodiosa la de las bienhabladas hijas de Zeus se contraponen a esta voz horrorosa que brota de la boca tenebrosa de Tifón: “Tonos de voz había en aquellas cabezas que dejaban salir un lenguaje variado y fantástico” (Teogonía, 829-830). Escenario aterrador que contrasta con otras voces persuasivas y confiables como las de los reyes vástagos de Zeus. Según relata la Teogonía, las Moûsai, cuando los miran al nacer, derraman una dulce gota de miel sobre sus lenguas y de sus bocas brotan palabras firmes pero dulces. Otros tonos, otra dimensión de la voz se despliega en un tópos luminoso de carácter contrario a este escenario áltero de tenebrosidad dominante. La metamorfosis de la propia voz da cuenta de una variabilidad inasible que pone al monstruo en un registro de difícil conceptualización. El monstruo rompe, en realidad, el principio de toda inteligibilidad y descoloca el anclaje natural entre las palabras y las cosas.<sup>2</sup> Hay en el monstruo una imposibilidad de clasificación que lo desterritorializa de las atribuciones espaciales y ontológicas. Por ello es siempre un ser en fuga, una contra-naturaleza que escapa a toda regulación conceptual: “Unas veces emitían articulaciones como para entenderse con dioses, otras un sonido con la fuerza de un toro de potente mugido, bravo e indómito, otras de un león de salvaje furia, otras igual que los cachorros, maravilla oírlo, y otras silbaba y le hacían eco las altas montañas” (Teogonía, 830-835). Los versos dan cuenta de un verdadero prodigio, de aquello que por su extrañeza radical, rompe el habitual sosiego que el contacto con la realidad ordenada otorga; la escena extraña, conmociona, admira en la línea de la extrañeza que la diferencia genera como páthos de conmoción. Hay en el asombro y en la maravilla un despertar de la conciencia de no saber (Jasper, 1981)<sup>3</sup>. El monstruo rompe la certeza de lo que se conoce y de lo que se puede nombrar.

Un segundo elemento a considerar es la variabilidad y multiplicidad de identidades que guarda en su interior. El monstruo es uno y muchos, rompiendo en su emergencia la identidad conservada de lo Mismo. Es esa fractura ontológica de lo idéntico lo que lo vuelve inasible ontológica y conceptualmente. Toro, león, cachorro, en una sucesión prodigiosa de metamorfosis que dan cuenta de un núcleo de ser móvil y evanescente en la conservación de la forma. El viejo paisaje tenebroso cede lugar a marcas de otro registro que inauguran matices en la consideración compacta de la figura. La voz horrorosa se trastoca en silbido y tono maravilloso, reforzando, precisamente, la inasibilidad clasificatoria de la criatura. Los opuestos se dan cita en una naturaleza compleja que escapa a todo parámetro de fijación conceptual. Cachorro y león, toro e interlocutor de los dioses, las figuras se suceden y se mixturán en un paisaje ambiguo y complejo que escapa a cualquier lectura unívoca. El monstruo es siempre una invitación desterritorializante de la mirada y del pensamiento. La imposibilidad de conceptualizarlo invita a una experiencia áltera, al tiempo que se ingresa en una lógica otra, generadora de distintas tékhnai interpretativas. El monstruo airea la trabazón entre lo que se ve y lo que se dice porque rompe esa articulación sosegante que me hace portador de un conocimiento; por eso con-mociona; mueve la mirada y el pensamiento hacia otras geografías que enriquecen los modos de instalación en el mundo, más allá del horror o del pavor que su presencia cause. Su nomadismo ontológico en tanto ser en fuga genera el mismo nomadismo conceptual de buscar otros lógoi que lo nombren.

A su vez, tal como sostiene Foucault, él mismo se erige en principio de inteligibilidad(2001)<sup>4</sup>. Su presencia delimita, a modo de una cartografía ontológica, los distintos estatutos de ser que dibujan el mapa de lo real. En tanto figura monstruosa, nuestra criatura abre el escenario de lo no monstruoso; su irregularidad opera como trazo que delimita lo regular y lo irregular; su a-cosmicidad está allí presente para devolver la naturaleza de lo cósmico; su variabilidad opera como una línea divisoria entre aquellas criaturas que se comportan con cierta regularidad y aquellas cuyas variaciones fracturan el

2. Cf. nota 1.

3. De los cuatro orígenes de la filosofía que postula, la admiración o asombro constituye el origen emblemático que da cuenta del páthos que la vastedad de lo real causa en el sujeto. Al tiempo que da cuenta de esa perplejidad por lo que es y hay, da marcas de la propia ignorancia del sujeto frente a tamaña inconmensurabilidad.

4. El autor analiza la figura del monstruo humano como primera forma de la monstruosidad. Sostiene que el monstruo se erige desde su atipicidad como principio de inteligibilidad en tanto figura que delimita lo normal de lo anormal, lo no monstruoso de lo monstruoso, lo a-cósmico de lo a-cósmico.

orden de lo que es. Sin duda, el gran problema que el monstruo presenta es su desafío al poder discursivo, interpretativo y de manipulación de los hombres; pone entre paréntesis las herramientas con las que nos movemos en nuestra cotidianeidad. El monstruo insiste en su extrañeza y resiste todos los órdenes de sujeción. Es lo Otro que jaquea el reinado de lo Mismo.

### ► *Las acciones del Otro*

La presencia de Tifón y sus pretensiones de soberanía interrumpen la paz del Olimpo. Es la segunda vez que Zeus debe enfrentar una arremetida contra su poder soberano. Los Titanes han sido vencidos pero es el turno de Tifón, criatura soberbia que, no solo ha demostrado con creces la desmesura de su aspecto, sino que ahora devuelve la hýbris de su acción, enfrentando al Padre de todos los hombres y dioses: “Y tal vez hubiera realizado una hazaña casi imposible aquel día y hubiera reinado entre mortales e inmortales, de no haber sido tan penetrante la inteligencia del padre de hombres y dioses” (Teogonía, 836-839). Los versos nos ubican en la perspectiva de una catástrofe colectiva; el reinado de Tifón pone en peligro ambos tópoi sin distinción. Mortales e Inmortales sufrirían el mismo riesgo ante su eventual triunfo, lo cual habla de una experiencia extrema que jaquea la totalidad del universo. Es la definitiva consumación de la a-cosmicidad lo que se intuye desde la posibilidad de su acción expansiva. Solo la aguda inteligencia de Zeus, garante del orden, pone freno a una pretensión anárquica, en tanto ruptura del principio que rige el kósmos desde la sabia acción benéfica del Padre.

El relato nos ubica frente a la fuerte conmoción del universo ante el episodio: “Tronó reciamente y con fuerza y por todas partes terriblemente resonó la tierra, el ancho cielo arriba, el ponto, las corrientes del Océano y los abismos de la tierra” (Teogonía, 839-843). Aparece nuevamente la idea de totalidad conmovida. Lo que ahora aparece es la imagen de cómo los distintos elementos que integran el universo se conmocionan ante la experiencia de amenaza que Zeus resuelve desde su poder regio. Todos los estamentos cósmicos sin excepción, más allá de la heterogeneidad de su naturaleza, se ven sacudidos por la fuerza arrasadora que el soberano imprime ante la amenaza de su presencia. La magnitud de la acción es proporcional a la virtualidad del daño. Cuando una criatura se enfrenta a Zeus se desmorona el orden de lo real y se retrocede en la progresión sistematizada y ordenada que Teogonía supone. Se pierde el statu quo conquistado y el kósmos corre el riesgo de deslizarse hacia un estadio previo, ya superado por la legalidad que el propio devenir ha arrojado. La eventual derrota de Zeus no sólo significa un peligro epidémico, sino una alteración en la cadena progresiva de ordenación. La extrañeza de Tifón como criatura áltera se hace extensiva a la extrañeza de un kósmos que pierde su estructura sostenida en un progreso continuo hacia formas cada vez más alejadas de la hýbris.

La batalla final no escatima acción y el enfrentamiento entre ambas potencias inunda el kósmos de aterradoras imágenes visuales y sonoras:

Un ardiente bochorno se apoderó del ponto de azulados reflejos, producidos por ambos y por el trueno, el relámpago, el fuego vomitado por el monstruo, los huracanados vientos y el fulminante rayo. Hervía la tierra entera, el cielo y el mar. Enormes olas se precipitaban sobre las costas por todo alrededor bajo el ímpetu de los Inmortales y se originó una conmoción infinita. (Teogonía, 844-850)

El fuego y el calentamiento insoportable hacen del universo un tópos hostil y se pierden las estructuras conservadas de los tópoi: el cielo y el mar hierven como la tierra toda y cada espacio va trastocando su naturaleza habitual en un deslizamiento contra natura. Incluso los recios varones del universo tiemblan ante tamaña conmoción en un gesto que parece doblegar su señorío; así Hades, señor de los muertos y habitante de subterráneas mansiones, tiembla como la tierra en su conjunto, o como lo hacen los Titanes, sumergidos en el Tártaro. Sobre la faz de la tierra y en sus profundidades subterráneas el horror y el fragor de la batalla se imponen, fracturando la división ordenada de espacios. No parece haber ni arriba ni abajo, ni sólido y firme, ni acuoso y móvil. El kósmos en su conjunto devuelve las marcas de una conmoción epidémica que se extiende como la mancha derramada.

La batalla final se acerca y Zeus se erige, una vez más, en el gran ordenador, en aquel que puede

desde su naturaleza restauradora del orden, neutralizar la hýbris de cualquier criatura. Es interesante este episodio en particular ya que Zeus actúa solo, sin ayuda. A diferencia de los momentos de la titanomaquia, Zeus no cuenta con aliados para sostener su victoria. Su fuerza reconcentrada y las armas como elementos constitutivos de su *esse*, constituyen el pasaporte hacia la victoria. La imagen visual del fuego y la percepción del horrible calor que se desprende retorna en la acción final: “le golpeó saltando desde el Olimpo y envolvió en llamas todas las prodigiosas cabezas del terrible monstruo” (Teogonía, 855-856); del mismo modo, una violenta llamarada se desprendió de él cuando fue fulminado por Zeus. La metáfora lumínica inunda el *lógos*. El fuego es el *sema* dominante. Lo fue en la primera parte del relato a partir de la pintura de la criatura y sus cien cabezas y ahora lo es desde las imágenes que devuelven su derrota definitiva: “Fulminado el dios, una violenta llamarada surgió de él cuando cayó entre los oscuros e inaccesibles barrancos de la montaña” (Teogonía, 859-860). La metáfora lumínica tensiona los espacios: a la luminosidad que reporta el fuego, inundando de luz y calor la totalidad del espacio, se opone la tenebrosidad y la oscuridad del espacio subterráneo, destino habitual de los vencidos. La percepción ígnea no cesa y se convierte en la marca discursiva del final del relato. La naturaleza ha perdido su habitual configuración y el fuego y sus consecuencias se yerguen sobre un escenario extra-ordinario. El viejo y seguro sostén de hombres y dioses sucumbe ante la acción del fuego y el calor: “Gran parte de la monstruosa Tierra ardía con terrible humareda y se fundía igual que el estaño cuando por arte de los hombres se calienta en el bien horadado crisol” (Teogonía, 861-865). La imagen es perfectamente compatible con el deslizamiento de la lava volcánica, siguiendo la sugerencia referida de Vianello.

## » Conclusiones

La acción benefactora de Zeus no consistirá meramente en derrotar a la insolente criatura por su atrevimiento de luchar contra el Padre, sino que, seguramente, deberá reconvertir el *kósmos* en un *tópos* habitable y seguro. Ser garante del orden es garantizar la conservación de las formas de la naturaleza cuando éstas han sufrido un proceso de brutal alteración. Como el estaño o el hierro, “se fundía la tierra con la llama del ardiente fuego” (Teogonía, 868); frente a ese espectáculo, Zeus da el paso decisivo para neutralizar su poder a-cósmico: hundirlo en el Tártaro definitivamente, ante el gemido de la tierra. La tifonomaquia nos ha devuelto el rostro de la Otredad en tanto quiebre de los parámetros que dibujan el paisaje de lo Mismo, siempre victoriosamente asegurado por la gesta triunfante de Zeus como garante del orden y celoso custodio de la normatividad olímpica. Tifón pretendió romper con su insolencia el principio de toda inteligibilidad y descolocar el maridaje natural entre las palabras y las cosas. Pero el *kósmos* reposa en paz. Para ello el mito delinea la figura del garante.

## » Bibliografía

- » Borgeaud, PH. (1993). “El rústico”. En *El hombre griego, Edición de Jean Pierre Vernant*, Madrid, Alianza.
- » Colombani, M. C. (2005). *Hesíodo. Una Introducción crítica*, Buenos Aires Santiago Arcos.
- » ——— (2013). “Conflictos y poderes familiares en Teogonía. Una excavación del dispositivo vincular hesiódico”. En Rodríguez Cidre, E., Buis, E., Atienza, A, *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*, Buenos Aires, de la Facultad de Filosofía y Letras.
- » Foucault, M. (1964). *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- » ——— (2001) *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Hesíodo (2000). *Obras y fragmentos*. Trad. Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Gredos.
- » Jaspers, K. (1981). *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- » Strauss Clay, J. (1993). “The Generation of Monsters in Hesiod”. En: *Classical Philology*, Vol. 88, n° 2, Apr., The University of Chicago Press, pp. 105-116.
- » Vianello de Córdoba, P. (1978). *Hesíodo Teogonía*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

# Cuerpo y anormalidades: un análisis de *El niño proletario*

D'OLIVO, Carla - Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades "María Saleme de Bournichón"- Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba / carla\_dolivo@hotmail.com

» Palabras claves: Osvaldo Lamborghini- Biopolítica- anormal- Homo Sacer- Michel Foucault- Giorgio Agamben- Gabriel Giorgi

## ► Resumen

El principal objetivo de esta ponencia será tratar de desentrañar cómo los cuerpos de la anormalidad dentro de la obra lamborghiana *El niño proletario*, incluido en *Sebregondi Retrocede* en *Novelas y Cuentos I*, han ofrecido un mecanismo retórico capaz de absorber sentidos políticos, históricos y culturales. Así, la construcción de estos cuerpos anómalos ha operado como correlato negativo de la gestión de la vida. Es en este sentido que pensamos que Lamborghini muestra cómo opera la violencia sobre los cuerpos pero no cualquier violencia, sino una que parece estar justificada en la constitución anormal de estos cuerpos: el Estado que normaliza reclama necesariamente la violencia para realizar la norma.

Creemos, siguiendo a Gabriel Giorgi, que los cuerpos de la anormalidad han sido el lugar en que las sociedades inscriben sus límites, exterioridades y miedos. Es en este sentido que estos cuerpos nacen de las concepciones de normalidad de una época y sociedad dada, y de este modo, ponen en escena políticas de gestión de los cuerpos y de la vida determinadas. Contrariamente, los anormales podrían ser vistos como un espacio de resistencia, donde se afirma la vida en oposición a los intentos de control y normalización.

## ► Osvaldo Laborghini: la fuerza de un escritor de su época

Los convulsionados años 60 impulsaron en la Argentina una estética de mezcla que erosionó el estado de situación de la cultura y de la literatura, y de esa manera habilitaron un cambio rotundo en las representaciones que se realizaron desde la literatura.

En esta situación podríamos incluir a Osvaldo Lamborghini, escritor "bastardo" ya que negó la estética hegemónica proveniente de Sur, además de no adherir a los modelos como el pietismo y el realismo, tan de moda por esa década. De este modo, fundó una revista (a la vez que movimiento) junto a Germán García y Luis Gusmán, denominada Literal y en cuyo manifiesto se proponía la búsqueda de una nueva forma de abordar el lenguaje y, de la misma forma, la realidad, cuestionando los significados "naturales" de las palabras: para cuestionar la realidad había que "cuestionar la pre-potencia del referente". La programática del grupo Literal se basa en lo que ellos denominaron "Flexión literal" que atribuye a la experiencia de la escritura un goce inherente, es decir, tiene una dimensión lúdica y placentera. Este concepto también supone la "existencia de una metáfora que captura las épocas y las clases". Por otro lado, uno de los grandes "generadores temáticos" o "matriz productiva" de este grupo, y particularmente de Lamborghini, fue el psicoanálisis, mayormente de impronta Lacaniana.

La mayoría de los textos de Osvaldo Lamborghini pueden ser leídos desde el grotesco, aunque también desde un lugar singular en donde la ficción y la política se entremezclan para producir lo que Alan Pauls define como un género imposible, una especie de éxtasis sangriento, una forma de literatura snuff, compuesta por tormentos y torturas, en sus palabras: un "monstruario (o mostrador)



de aberraciones pornográficas”. Se constituyen en una “fiestonga de garchar”, donde la perversión es un recurso textual para subvertir el lenguaje, en donde la única posibilidad de sus personajes es ser “verdugo” o “verdugueado”.

### ➤ *Homo Sacer, nuda vida y anormal*

Para el análisis de la obra *El niño proletario* nos serviremos de dos conceptos centrales de la biopolítica: nuda vida y homo sacer, desarrollados por Giorgio Agamben en *Homo sacer I*, a los cuales realizaremos una introducción, a fines de facilitar la comprensión del análisis. Los dos rasgos cuya yuxtaposición hacen ala especificidad del homo sacer son la impunidad de darle muerte y la prohibición de su sacrificio. Su condición es definida primordialmente por el carácter particular de la doble exclusión en que se encuentra apresado y de la violencia a la que se encuentra expuesto. Esta violencia, el que cualquiera pueda quitarle la vida impunemente, no es clasificable ni como sacrificio ni como homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio, es decir, se sustrae de las formas sancionadas por el derecho humano y por el divino, abriendo una esfera del actuar humano que no es la del *sacrum facere* ni la de la acción profana.

El homo sacer es aquello que queda apresado en el bando soberano, es la vida humana a la que se le puede dar muerte pero es insacrificable. Agamben denomina nuda vida o vida sagrada a esta vida que constituye el contenido primero del poder soberano y es sagrada en tanto que es expuesta a que se le dé muerte e insacrificable a la vez. La producción de esta nuda vida es la contribución originaria de la soberanía. La sacralidad de la vida, que hoy se pretende hacer valer frente al poder soberano como un derecho humano fundamental, expresa, contrariamente, en su propio origen la sujeción de la vida a un poder de muerte.

Las culpas que se asocian a la *sacratio* no tendrían el carácter de transgresión de una norma, sino que constituirían la excepción originaria, en que la vida humana expuesta incondicionadamente a recibir la muerte es incluida en el orden político.

El fundamento primero del poder político es una vida a la que se puede dar muerte absolutamente, que se politiza por medio de su misma posibilidad de que se le dé muerte. El vínculo soberano que no es otra cosa que una desligadura que implica y produce la nuda vida, el elemento político originario desde el punto de vista de la soberanía.

Nuda vida y poder soberano se mantienen unidos mediante el bando, es decir, los súbditos abandonan sus propios derechos y de este modo le confieren al soberano el poder de usar el suyo de la manera que él crea oportuna para la preservación de todos. La violencia soberana se funda sobre la inclusión exclusiva de la nuda vida en el Estado, la relación de bando ha constituido desde el origen la estructura propia del poder soberano.

La dimensión de la nuda vida que constituye el referente de la violencia soberana remite a una idea de sacralidad de la vida que, en la modernidad, se ha emancipado de la ideología sacrificial, dando lugar a una vida que está expuesta como tal a una violencia sin precedentes, pero que se manifiesta en las formas más profanas y banales.

Por otra parte, se trabajará con el anormal desarrollado por Michel Foucault en su curso del *Collage de France*. La gran familia indefinida y confusa de los anormales es entendida como correlato de todo un conjunto de instituciones de control, mecanismos de vigilancia y distribución, a su vez que está sometida a variaciones espacio-temporales. El individuo anormal, tomado en cuenta por diversas instituciones desde fines del siglo, discursos y saberes, deriva, a la vez, de la excepción jurídico natural del monstruo, de la multitud de los incorregibles atrapados en los aparatos de “rectificación” y del universal secreto de las sexualidades infantiles. Este campo de la anomalía va a verse atravesado por el problema de la sexualidad ya que el campo general de la anomalía ha sido vinculado con el señalamiento de los fenómenos de la herencia y la degeneración<sup>1</sup>: el placer no ajustado a la sexualidad normal es el soporte de toda la serie de conductas instintivas anormales, aberrantes y susceptibles de psiquiatrización.

1. Sobre la teoría de la degeneración puede consultarse un desarrollo de la teoría de B.A. Morel realizado por Ricardo Campos Marin “La teoría de la degeneración y la medicina social en España en el cambio de siglo”, disponible en: [www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/893577.pdf](http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/893577.pdf)

## ► Vida indignada de ser vivida: el niño proletario

El *niño proletario* narra un asesinato que, dentro de la lógica de la obra, parece tener sentido y está justificado en diversos términos por el narrador: “Desde este ángulo de agonía la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural. Es un hecho perfecto.” (Lamborghini 2010, p.65). Dentro de esta línea trataremos de desentrañar cuáles son los “mecanismos” o “procedimientos” que hacen del “niño proletario” un sujeto al que se le puede dar muerte, un sujeto privado completamente de sus derechos humanos, y cómo mediante la anormalización/deshumanización del niño se lo convierte una “vida sin valor”.

En una primera instancia, vamos a abordar la transformación del cuerpo biopolítico como transformación del sujeto en nuda vida. Comenzando el relato asistimos a la descripción de “nacimiento” y “primeros años”: “Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada.” (Ibíd., p.59): hijo de un padre borracho, golpeador e inculcador de ideas asesinas y una madre que a merced de la prostitución conserva el fiado, es objeto de burlas. El narrador mediante la frase “En mi escuela teníamos a uno, a un niño proletario” (Ibíd., p. 59), aumenta el extrañamiento hacia este sujeto, concibiéndolo como un distinto, cuasi una extrañeza o un caso excepcional.

Es la maestra quien opera la primera diferenciación sobre este niño, diferenciación que es realizada en base a un juego de palabras, más allá de los rodillazos que le propina, al reemplazo del nombre propio por “¡Estropeado!”: “En mi escuela teníamos a uno, a un niño proletario. Stroppani era su nombre, pero la maestra de inferior se lo había cambiado por el de ¡Estropeado! A rodillazos llevaba a la Dirección a ¡Estropeado!” (Ibíd., p.59). Este es el primer ejercicio de la “soberanía”/Estado, en tanto que la maestra se vuelve referencia del sistema del que forma parte, y también en cuanto al poder que ejerce sobre el alumnado, con la transformación de Stroppani en “¡Estropeado!”<sup>2</sup> se trata de borrar la identidad del sujeto volviéndolo un estropeado, literalmente, es decir un cuerpo malogrado, lisiado e inservible, lo cual lo vuelve un *Homo sacer*, una vida que no merece ser vivida. Traza un destino para el niño.

Por otra parte, el proceso de violación sucede a la par de un proceso de deformación corporal de “¡Estropeado!”, Stroppani deja de ser un niño para pasar a ser un “despojo” y un animal, hecho que posibilita su nuda vida al sacarlo del marco de la humanidad: “Los despojos de ¡Estropeado! ya no daban para más (...) yo comprobaba, con una sola recorrida de mi mano, que todo estaba herido ya con exhaustiva precisión. (...) Descargué mi puño martillo sobre la cabeza achatada de ¡Estropeado!” (Ibíd., p.65). Inclusive puede ser pensado que su única función posible, su rol social, es la de ser objeto de la satisfacción tanto sexual como de violencia de Gustavo, Esteban y Osvaldo, el narrador, y que cuando cumple su comedido esta vida objetivada pierde cualquier valor y se le puede dar muerte. “el goce ya estaba decretado ahí, por decreto, en ese pantaloncito sostenido por un solo tirados de trapo gris, mugriento y desflecado.” (Ibíd., p 61)

Otro hecho que lo constituye en *homo sacer* tiene que ver con una cuestión de clase, donde el burgués puede matar al proletario ya que éste le ha dado el poder, es decir, lo ha vuelto su soberano en relación con el destino de clase del proletariado frente al “control burgués”, la reacción del niño proletario frente a la agresión se hace eco de esta cuestión: no habla, se somete y tiene un único momento de intento de “defensa”: “Tenía los brazos y las piernas encogidos, como si ahora y todavía, después de la derrota, intentara protegerse del asalto. Reflejo que no pudo tener en su momento condenado por la clase” (p.64). El burgués configura al proletario como alguien que merece ser asesinado, no forma parte de la humanidad, sino que es una larva, menos que una cosa, portador y reproductor de la sífilis en su herencia o “chancros”.

De este modo, podemos decir que mediante diversas operaciones “soberanas”, tanto de los burgueses, de la maestra y del narrador, como voz que relata el acontecimiento o voz “oficial”, hay un proceso de transformación de un sujeto en *nuda vida* mediante su configuración como un otro, un anormal. Se convierte en un *Homo sacer*, o un monstruo en el sentido de que es un “sujeto límite” de una sociedad determinada, ubicado, paradójicamente, tanto dentro de la misma como fuera.

2. Según la RAE estropear. (Del it. stroppiare). 1. tr. Maltratar a alguien, dejándolo lisiado. U. t. c. prnl. 2. tr. Maltratar, deteriorar o afear algo. Esas casas tan altas estropean el paisaje. U. t. c. prnl. 3. tr. Echar a perder, malograr cualquier asunto o proyecto.

Los cuerpos de la anormalidad han sido el lugar en que las sociedades inscriben sus límites, exterioridades y miedos. Estos cuerpos nacen de las concepciones de normalidad de una época y sociedad dada, y de este modo, ponen en escena políticas de gestión de los cuerpos y de la vida determinadas. *El niño proletario*, esconde el terror de toda una clase en la década de los 70, es el temor del proletario de convertirse en burgués, o es la expresión del deseo del burgués por ser proletario. La pregunta que quedaría realizar, o el desafío a plantear, es cómo este cuerpo de la anormalidad se convierte en un lugar de resistencia de la norma, un espacio de disputa política, cómo se diferencia de la “vida biológica” o del animal al ser definido en sus ser biológico para constituirse como un «humano» socialmente legible y políticamente reconocible.

## » Bibliografía

- » AGAMBEN, G. (2003) *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. (2003). Valencia, Pre-textos.
- » DABOVE, J. P. y BRIZUELA, N. (2008) *Y todo el resto es literatura*. Buenos Aires, Interzona
- » FOUCAULT, M. (2007) *Los anormales, curso del Collège de France*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » GIORGI, G. (Abril-Junio 2009) “Política del monstruo”. En *Revista Iberoamericana* Número 227.
- » LAMBORGHINI, O. (2010) *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires. Mondadori

# En el principio fue el Yeti... monstruosidad y conquista: “En la montaña” de Sara Gallardo

DE LEONE, Lucía - UBA-IIEGE; CONICET / [lmdeleone@gmail.com](mailto:lmdeleone@gmail.com)

Eje: los monstruos y su significación en distintos momentos históricos. Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: SARA GALLARDO- MONSTRUOSIDAD- EL PAIS DEL HUMO

## ► Resumen

En este trabajo me detengo en el cuento “En la montaña” de la escritora argentina Sara Gallardo que inaugura su único volumen de cuentos titulado *El país del humo* (1977), un libro fundamental dentro del conjunto de su obra en tanto resulta un foco privilegiado para trazar puentes con el resto de su producción y con ciertas zonas y autores de la literatura argentina. En particular, me interesa analizar en el cuento mencionado algunas entonaciones de la monstruosidad en relación con un momento histórico fundacional del continente americano, como lo fue la Conquista. “En la montaña” narra la historia de un vasco desertor de las filas realistas que recoge/ secuestra a un soldado independentista a quien tiene encerrado en una cueva de la Cordillera de los Andes, y a quien usará como botín de cambio cuando sus tropas lo busquen. En el medio de esta historia macro, el prisionero descubre la relación sexual entre su captor y un monstruo – un excluido de las normativas que las taxonomías hegemónicas determinan como “normales”-, lo que dará origen a un nuevo y futuro mestizaje de América en una raza híbrido entre un humano y un ser fabuloso que además pertenece tradicionalmente a otras geografías. Ese monstruo aparece marcado y disciplinado por las asignaciones biológicas y socio culturales de normatividad sexual regidas por el régimen masculino/femenino: es una yeti preñada con las mamas listas para amamantar.

Ahora bien, en el cuento lo que realmente se impone como potencial de saber es el cuerpo monstruoso que emergerá de la nueva raza que fundan el vasco y la yeti. El devenir de esa forma de la monstruosidad (un cuerpo soberano) redundará en la población de la montaña americana, y hasta quizá alguna vez del continente, y eso ocurre en tiempos de las definiciones territoriales y políticas en las que también los que importan son el deseo o la pretensión de soberanía (como la del monstruo).

## ► Presentación

El relato “En la montaña” abre *El país del humo* (1977), único volumen de cuentos de la escritora argentina Sara Gallardo, que constituye un libro fundamental dentro de su obra no sólo porque desde ahí es posible trazar puentes con el resto de su producción y con ciertas zonas de la literatura argentina, sino porque además funciona como una suerte de síntesis de su propuesta creativa, caracterizada por la versatilidad, la exploración, la asistematicidad y la sorpresa constantes. Al decir *el país del humo* pretendo ir mucho más allá de la mera titulación del libro que reúne estos cuentos organizados sin más lógica que la que dicta su propia inmanencia: me refiero, más específicamente, a la versión ancestral, fantasmagórica, salvaje, onírica, atemporal, y hasta futurista de América que la autora allí imagina. Ahora bien, si elijo concentrarme hoy en este cuento en particular es porque advierto en él un doble carácter inaugural que permite además reflexionar sobre diversas formas de la monstruosidad: por un lado, el de ser puerta de acceso al bestiario ficcional que Gallardo despliega a lo largo del libro; y, por otro, por situar la fábula en un momento histórico del continente americano tan fundacional como monstruoso como lo fueron las luchas independentistas, cuya temporalidad se mezcla hacia atrás con la de la Conquista.

Si los temas que atravesaban la producción anterior de Gallardo eran básicamente la estancia bonaerense y el régimen paternalista, los relatos fundacionales de la nación, el itinerario clásico del joven heredero rural, el rastacuerismo, en el libro de cuentos los universos referenciales, aunque se emplacen en tierra americana y revelan fábulas nacionales y americanas, se alejan de esa matriz biográfica, de clase, de auto figuración de donde habrían brotado aquellas historias en las que se enlazaban la trama histórica con la familiar, y ceden paso a los *otros monstruos* de Sara Gallardo: los inventados, los que no hay que exorcizar.

No por casualidad, creo, Gallardo comparó *El país del humo* con un baile de disfraces (en Pliner 1977), un escenario que aloja la diversidad, que impone, aunque temporalmente, sus propios códigos de imaginación y circulación, y que convoca y reúne identidades cambiadas, veladas, reversibles, fusionadas, sin cuestionamientos de orden físico, científico, biopolítico o moral: muchachos-lobo, hombres-pájaro, caballos que cantan, gigantes, ratas humanoides, niñas oveja o mujeres con dos cabezas. Las identidades de estas *criaturas* se hallan siempre en proceso de transmutación o reconfiguración. Nunca son definitivas ni estables. También deambulan por allí seres animados (un césped que crece), objetos (como los trenes), organismos que rozan formas de la monstruosidad, y de la artificialidad como los cuerpos-mecanismo o preCyborgs de un varón alado o una anatomía protésica femenina.

Para decirlo en pocas palabras, el relato del que deseo ocuparme en esta ocasión, "En la montaña", narra la historia de un vasco desertor de las filas realistas que vaga y se esconde entre las montañas de la Cordillera de los Andes. Este personaje halla a un soldado independentista herido y lo recoge para cuidarlo pero termina por secuestrarlo en una cueva de la Cordillera. El vasco usará a su presa como botín de cambio cuando lo crea necesario, esto será, cuando sus tropas lo busquen y encuentren. En medio de esta historia macro el prisionero descubre otra historia: la de las relaciones sexo-afectivas entabladas entre su captor y un "monstruo", de quien en un momento sabremos que es en realidad una yeti.

Conocemos al vasco solamente mediante las lexicalizaciones del cautivo que es también quien narra esta historia de conquistas y lo llama un "casi hombre". Cito: "¿Por qué me cuesta decir el hombre? Su emoción ante el fuego, su cuidado por mí son bien humanos" (2004: 244).

Como en una práctica detectivesca de rastreador, el prisionero descubre la posible identidad del hombre que nunca le habla, leyendo sus rasgos: "Su calvicie habla de sangre blanca. Algo me lo vuelve temible. Ante todo, su negativa a hablar" (244). Un poco después se define: "Español. Decidí. Vasco montañés. Desertor. O Como yo, un desecho" (245). Salvando las diferencias, esta escena de cuidado por el *enemigo* entre dos varones diferentes que por momentos olvidan *la humanidad* en espacios poco acogedores recuerda la dupla Eisejuaz y Paqui en la novela inmediatamente anterior de Gallardo. Eisejuaz cuida, lava y alimenta al paralítico y desagradable Paqui como parte de su camino hacia la santidad; el soldado vasco, un hombre de montañas, pone su empeño en *arreglar* el cuerpo de quien narra, un hombre de llanura, para usarlo como objeto de trueque unilateral. Si para el narrador, el vasco que no le habla y lo mantiene en secreto, atado en una cueva, "se negaba a lo humano" (245), para el vasco el soldado enemigo es la presa ideal para intercambiar su identidad. Las razones por las que se negaba a lo humano y por las cuales intercambiaría su identidad se solapan unas a otras.

Frente al sonido del clarín y de la visualización de la bandera rojo y oro, el mandamás de la cueva arroja hacia fuera, y a la fuerza, al hombre de llanura, ya curado. El habitante de la pampa pasa a ser, en un instante, Manuel Cayetano Echeverrigoitía, natural de Vizcaya. ¿Sería acaso que temía el vasco las represalias por haber desertado o la reincorporación a las filas del rey? ¿O el montañés de la península extrañaría la tierra americana y sus habitantes por razones no confesas ni confesables?

Con todo, un poco antes de que se dé la ocasión para el intercambio de personas, el soldado cautivo descubrirá *el secreto de la montaña*. Un secreto que, nuevamente en función rastreadora, descubre metonímicamente: por las huellas. Es la chance para que el soldado ya recuperado se asome al exterior, y allí vea las marcas de un relato posible. Unas huellas sobre la nieve lo devuelven de inmediato al interior, pues el terror del hombre de los llanos por la montaña y sus habitantes, parece, era muy grande. En este sentido, se actualiza de manera desviada y parcial un imaginario sobre América en época de Conquista como tierra de maravillas pero también de monstruos, poblado, como escribe Borges en su "Fundación mítica de Buenos Aires", de sirenas, endriagos y piedras imanes que enloquecen la brújula. Y digo que ocurre de manera desviada porque quien siente el miedo por *lo otro* es

un habitante de la pampa, y no el español que desea y consume sexualmente ese cuerpo otro. Esas mismas huellas son las que le permiten al narrador elucubrar historias con sentido. Cito: “Casi redondas (las huellas) [...] Con un pulgar aparte y el resto indeciso. Bípedas, descalzas. A juzgar por el hundimiento de la nieve el peso del dueño iba en proporción” (245).

Una imagen inquietante que hace más inquietante aún el final de este relato. Las huellas conducen al monstruo más temido de las montañas. Así, “monstruo”, denomina este narrador al organismo bípedo viviente, de andar veloz, que, aunque roce lo fabuloso, es excluido de los patrones que las taxonomías hegemónicas determinan como “normales”. El secreto es el monstruo porque el vasco lo aísla, quizá como forma de conjurar la ilegibilidad que trae la anomalía en el exterior de su intimidad. El monstruo es una yeti que visita la cueva en busca de quién sabe qué. La fábula del yeti, el abominable hombre de las nieves, se origina en el Himalaya y ha sido también identificada con la leyenda del Pie Grande norteamericano. Gallardo traslada el ancestral relato de esa legendaria figura a las montañas americanas durante la Independencia, en un gesto similar al que hace en “Fases de la luna”, otro relato de *El país del humo*, pero con la leyenda guaraní del Lobizón (remedo del sur de América del hombre-lobo de origen europeo) al medio de la pampa. El yeti tiene “las mamas colgando sobre el vientre” (250). Es hembra, está preñada y lista para amamantar.

Se trata, entonces, de un monstruo marcado y disciplinado por las asignaciones biológicas y socio culturales de normatividad sexual regidas por el régimen masculino/femenino. Esta regulación sexual se visualiza en virtud de un sistema reproductivo sintetizado en las mamas y en un vientre crecido. Es un monstruo mamífero. Y el hijo-cría es, sin dudas, del vasco. El vasco deja de ser humano, no vuelve más al mundo de la palabra, también se *monstruifica*, y arroja de la cueva a quien descubre su secreto, a quien tiene voz humana para contarle y para recordárselo a él. El vasco elige perder su identidad antigua y asumir una nueva identidad que, al grito triunfal del irrintzi, festeja la llegada de “una nueva raza”, la que él mismo inicia.

Gabriel Giorgi sostiene que el cuerpo monstruoso, además de figurar la otredad en tanto escapa a los patrones anatómicos modélicos que bajo una óptica homogeneizadora son legitimados como “normales”, trae un saber “positivo”: el de la potencia de variaciones del cuerpo monstruoso que, al desafiar su inteligibilidad y exhibir puro desconocimiento, complejizan su inclusión dentro de una especie determinada y habilitan líneas de fuga, mutaciones, y fusiones anómalas (2009: 323). En este sentido, en el relato de Gallardo ya no importa dominar los protocolos de legibilidad del cuerpo de la yeti hembra, pues éste sí está inscripto en una especie que, aunque legendaria, fabulosa, es mamífera. Pues, lo que realmente se impone como potencial de saber es el cuerpo monstruoso que emergerá de la nueva raza que fundan el vasco y la yeti. Una unión también anómala (entre un colonizador y un habitante de *otra especie* que Gallardo pretende autóctono o al menos disponible en las montañas americanas) que, dada su composición, coloca al nuevo cuerpo, y por extensión a los organismos descendientes, en un segundo nivel de cuestionamiento y exploración de los límites entre la “reconocibilidad política” (Giorgi: 324) de lo humano y lo no humano. El devenir de esa forma de la monstruosidad (un cuerpo soberano) redundará en la población de la montaña americana, y hasta quizá alguna vez del continente, y eso ocurre en tiempos de las definiciones territoriales y políticas en las que también los que importan son el deseo o la pretensión de soberanía (como la del monstruo).

Como ha señalado Leopoldo Brizuela (2004a, b, c) en *El país del humo* Gallardo reescribe en clave ficcional la versión más autocomplaciente de la historia de la patria y del continente latinoamericano que le habían contado o que ella había imaginado de niña a través de la lectura voraz de la *paideia* griega, cantares de gesta, hagiografías, épicas de la patria, crónicas de Conquista, romances castellanos, historias de campañas militares. Pero los relatos reinventados en el libro corren el punto de vista de los forjadores de esas historias, cuyas voces legitimadas (próceres, historiadores, políticos) dieron la versión oficial y vencedora hacia la perspectiva de los antihéroes: desconocidos, marginados, solitarios, innominados, no siempre humanos. Como se ve en este relato, la historia la narra un olvidado, un enfermo, un vencido, y mediante él Gallardo reversiona no sólo las luchas independentistas, sino que inaugura un nuevo imaginario americano en torno de la Conquista y el mestizaje de América sustentado en una raza híbrida entre un humano y un ser fabuloso. Como dije antes, entonces, este cuento nos enfrenta sin concesiones a personajes monstruosos, y su sentido inaugural, las temporalidades representadas (La Independencia que se junta con La Conquista) y su desenlace lo hacen cobrar

ahora una triple función bautismal. La historia de la Independencia que cuenta el soldado malherido, un “don nadie”, desde el punto de vista del secreto (no se descubre ante el ejército español, no delata al cohabitante de la cueva, no revela su descubrimiento), es una historia de amor entre un monstruo de especie desconocida y un español. Así, este cuento se ofrece también una historia teratológica del mestizaje.

También los monstruos encuentran su lugar para presentarse y acontecer en las expresiones artísticas y literarias pues sus lenguajes funcionan justamente como correlato estético de la dificultad de inscripción que los cuerpos anómalos traen. Esa comunión entre la semiótica del cuerpo monstruoso que disloca las taxonomías sociales, jurídicas, biopolíticas, y la exploración de formas literarias que desarticulan su sintaxis ilumina un aspecto más del fascinante mundo de monstruos que construye este libro de cuentos.

Existencias raras, los monstruos, que, por extensión, convocan a los marginados, anónimos, solitarios, desterrados, los que están *lejos del paraíso*. Y si el cuerpo del monstruo es ajeno, disruptivo, inubicable, y el lenguaje del monstruo no tiene lugar fijo, el lenguaje para narrarlo y las operaciones estéticas puestas en juego por la autora no pueden más que contagiarse de esa falta de fijeza, de ese múltiple descolocamiento. Ya sea con el uso desviado y cruzado de géneros y tradiciones literarias, ya sea con los temas heredados filtrados por los temas aprendidos, Gallardo prueba estilos, fragua estructuras, inventa tonos, convoca mundos referenciales con fuertes cargas simbólicas, y diseña un espacio literario también singular, por qué no monstruoso, en su primera y única incursión por el arte de contar que crea en este laboratorio estético. Ya sea con el uso desviado y cruzado de géneros y tradiciones literarias, ya sea con los temas heredados filtrados por los temas aprendidos, Gallardo prueba estilos, fragua estructuras, inventa tonos, convoca mundos referenciales con fuertes cargas simbólicas, y diseña un espacio literario también singular, por qué no monstruoso, en su primera y única incursión por el arte de contar que crea en este laboratorio estético. Precisamente, en *el país del humo* hay lugar, entonces, para la recreación de un episodio cualquiera y apócrifo –desconocido en las historias y crónicas- y a la vez excepcional –con monstruos y nuevos mestizajes- que Gallardo ubica en tiempos de las luchas por la Independencia.

## » Bibliografía

- » Brizuela, Leopoldo (2004a). “Prólogo”, en Gallardo, Sara, *Narrativa breve completa*. Buenos Aires. Emecé: 7-13.
- » — (2004b). “Sara Gallardo en el país del humo”, en *La Nación*, Buenos Aires, 31 de octubre.
- » — (2004c), “Escrito en las llamas”, en *Radar Libros*, en *Página 12*, Buenos Aires, 4 de enero.
- » — (2002), “La sería en los umbrales del misterio”, en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de febrero.
- » — (2000). *Historia de un deseo: el erotismo homosexual en veintiocho relatos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires. Planeta.
- » De Leone, Lucía (2009). “Otra vuelta. Sara Gallardo y las novelas rurales”, en *Cuadernos del Sur*. 39, Bahía Blanca. Universidad Nacional del Sur: 107-126.
- » Gallardo, Sara (2004) [1977]. *El país del humo*, en *Narrativa breve completa*. Buenos Aires. Emecé.
- » — (1983) [1982]. “Historia de mis libros y otras cosas”, en *¡Adelante, la isla!* Buenos Aires. Abril: 50-61.
- » Gambaro, Griselda (1999). “Evocación de Sara Gallardo”, en *Escritos Inocentes*. Buenos Aires. Norma.
- » Giorgi, Gabriel (2009). “Política del monstruo”, en *Iberoamericana*, vol. 75, nº 227, abril-junio: 323-329.
- » Peicovich, Esteban (2003) [1979]. “Por qué me fui. Con Sara Gallardo en Barcelona”, en *Fe de Rata. Revista de Vicios y Virtudes*, Año 2, nº 23, Córdoba. Disponible en línea: [http://www.federata.com.ar/index\\_gallardo.htm](http://www.federata.com.ar/index_gallardo.htm).
- » Pico Estrada, Agustín (2003). “Sara Gallardo regresa del olvido”, en *La Voz del interior*, Córdoba.
- » Pliner, Daniel (1977). “Una mujer en carne viva”, en *Para ti*, nº 2882, 3 de octubre: 68- 72.

# Sátiros: monstruosidad jocosa y atrevida

DE SANTIS, Guillermo / UnCórdoba-Ciecs-Conicet - guillermode.santis@gmail.com

» Palabras claves: sátiros- Drama Satírico-marginalidad

Los sátiros son figuras que pertenecen al folclore griego y que conocemos desde Hesíodo como, *theoi*, hasta la demonología platónica que los ubica como seres inmortales entre dioses y hombres. Su forma física, su naturaleza mixta animal (cabra) y humana no es única en la cultura griega. Son singulares, en cambio, algunas características de su comportamiento y de su forma de relacionarse con otros seres y, en particular, con el hombre.

Los sátiros nos son conocidos básicamente a través de las representaciones figurativas, numerosas entre los siglos VI y IV aC., y por el drama satírico, subgénero teatral que formaba parte del espectáculo trágico. Su presencia en el teatro se debe a que forma parte del cortejo báquico junto a las ménades y en las representaciones pictóricas de vasijas de escenas teatrales se los distingue por su cuerpo de hombre con cola de animal, orejas en punta, una nariz chata, a veces calvos, generalmente barbados y con una corona en su cabeza. Se suma a todo esto su falo prominente que los distingue de cualquier otra figura folclórica. Básicamente, estas características figurativas debían ser reproducciones del vestuario junto a la máscara teatral.<sup>1</sup>

Su asociación con Dionisos es firme a partir del siglo VI aC., época en la que se asimila a otros seres con características físicas similares, los silenos de tradición jónico-ática, de manera que los términos “sátiros” y “silenos” se volvieron intercambiables.<sup>2</sup>

En el Drama Satírico un sátiro se individualiza del resto, Sileno, anciano padre de los sátiros. Si bien su origen mitológico es confuso, su pertenencia a una generación temprana de dioses, le confiere sabiduría y, por ello, Zeus le encarga la educación de su hijo Dionisos. En la escena teatral, esta ancianidad y esta sabiduría lo convierten en jefe del Coro de sátiros y lo caracteriza su pasión por lo desconocido y su permanente cobardía, su amor por el vino y la comida y un notable sentido de la oportunidad para entrometerse en asuntos serios, en los que aparenta colaborar, aunque solo para obtener algún provecho, pero en los que se muestra fuera de lugar.<sup>3</sup>

En general, el Drama Satírico muestra que los sátiros son grotescos y elementales, pícaros y petulantés, irresponsables, burlones y no merecedores de confianza. Por ejemplo, en *Ichneutai* de Sófocles Son básicamente definidos como θῆρες, “bestias” (v. 147, 153) y comparados con animales como el “puercoespín” (v. 127) y al “mono” (v. 128). Su sexualidad exacerbada obliga a las ninfas y jóvenes mujeres a mantenerlos a raya. En este caso las heroínas como la joven Dánae y la ninfa Cilena los califican de κωδάλοι, es decir “monstruos” que dejan ver su lado menos cómico para ser más agresivos, incluso, temibles.

Son además, valientes y decididos cuando la situación que enfrentan no implica riesgo alguno, pero sumamente cobardes ante el mínimo atisbo de peligro.<sup>4</sup>

Pero el rasgo más sobresaliente de estos monstruos jocosos es su marginalidad, una muy extraña, por cierto, pues son coro de una obra dramática, es decir son el corazón de una obra de teatro en el marco de una tetralogía trágica. Esta aparente incongruencia puede resolverse si se atiende a la no pertenencia de los sátiros a las clasificaciones definidas por la cultura ateniense, posición intermedia entre lo humano y lo animal, entre la infancia y la adultez y, lo que no trataremos en esta ocasión, entre masculino y femenino. Veremos que este permanente no ser ni una ni otra cosa, se condensa en la certeza de ser siempre esclavos e incapaces de interactuar con el mundo de las instituciones.<sup>5</sup>

Veamos los versos 366-368 de *Ichneutai* de Sófocles:

1. Una de las representaciones más elocuentes es la cratera H3240 del Muesi archeologico nazionale, Nápoles, el famoso Vaso Pronomos, en Beazley (1963: 211, n° 1336/1).

2. Por ejemplo en Platón, Simposio 215 a-b, 216 c-d y 221 d-e.

3. Ya en Hesíodo fr. 123 M-W. los sátiros son outidánoi, “buenos para nada”.

4. Véase en general Eurípides, Cícolpe vv. 590-656.

5. Véase el artículo de Di Marco (2013: 29-52).



ἀ[λλ'] αἰὲν εἶ σὺ παῖς· νέος γὰρ ὦν ἀνήρ  
π[ώγ]ωνι θάλλων ὡς τράγος κνήκῳ χλιδᾶς·  
παύρου τὸ λεῖον φαλακρὸν ἠδονῆ πιτνάς.

“Pero tú eres siempre un niño; pues siendo ya un joven hombre de barba floreciente, como la de una cabra, retozas entre los cardos; deja de agitar con excitado placer tu pulida calva.”

La ninfa Cilena ve a los sátiros y destaca su barba, motivo de orgullo de este *néos anér* que, si bien no es un hombre, se comporta como un *país* y a esto se le suma el falo destacado, es decir un carga sexual propia de una edad en la que aún la virilidad no es controlada por el adolescente y que transgrede un esquema social de la sexualidad. Entonces no es niño ni adulto sino que ocupa un franja etaria intermedia bastante compleja.<sup>6</sup>

Por medio de la barba, los sátiros son asimilados a cabras, de manera que se pasa del juicio sobre el comportamiento inadecuado para la edad, a la figura de un animal que parece explicar mucho de la actitud del coro de sátiros frente a lo desconocido, como indica Pierre Voelke, al afirmar que la cabra es un animal que se comporta de manera totalmente impredecible, especialmente frente a situaciones que le son infrecuentes.<sup>7</sup> Y precisamente, *Ichneutai* ubica a los sátiros de frente a una novedad, la lira, creada por Hermes niño, y la nueva música que ella provee. Esta situación deriva, de manera imprevista, del móvil inicial de la aparición de los sátiros en la escena: la búsqueda de las vacas de Apolo.

Sileno y sus sátiros se ofrecen a encontrar las vacas hurtadas y hablan a Apolo como si estuvieran a su misma altura: Apolo ha emitido un bando, ellos se presentan, Apolo promete una recompensa, Sileno pide una corona de oro y, lo que más nos interesa, Apolo dice “metafóricamente” que él mismo ha buscado su ganado

ἐμμανῆς κυνηγετῶ (v. 21)

“enajenado sigo el rastro (como un perro)”

a lo que Sileno responde:

ἄν πως τὸ χρῆμα τοῦτό σοι κυνηγ[έ]σω. (v. 50)

“por si de algún modo te rastrearé este asunto”

Lo interesante es que Sileno parece responder con la misma metáfora del “sabueso” y en los versos 91a 99 da la orden a sus sátiros de seguir el rastro con la nariz (ῥινηλατῶν, v. 94), inclinados hacia el suelo (ὀκλάζω[v, v. 96]), es decir que asuman una función plenamente animal de perro que, si bien conviene a la búsqueda de vacas, en nada se condice con la altanera presentación de “tú a tú” frente aun dios como Apolo, y dando muestras incluso de un cierto dominio retórico.

Los sátiros asumen la posición y la función que Sileno les manda. Incluso, desde el verso 183 serán llamados con los nombres usuales de perros, tales como Dracis, Grapis, Urias, Estratis y Trequis. Es decir que su posición casi divina se degrada a una animalidad que, además, es una forma clara de esclavitud, ahora son perros domésticos de caza, bien caracterizados por Jenfonte en su *Cinegética*. Este tratado nos permitiría obtener muchos datos para establecer comparaciones pero solo mencionaremos que en 3.3 afirma que los perros “clavos y débiles son flojos” y en 4.1 sostiene que es condición de un buen perro que su vientre sea “flaco”, es decir que los sátiros no serían jmás buenos perros.

6. Sobre la sexualidad adolescente, su control y su relación simbólica con la cabra, vide Hipocr. Epidem VI, 4, 21, VI, 3, 14.

7. Se apoya en Plutarco y su cita del fr. 207 Radt (*Prometheus Pyrkaeus*) según el cual hay un dicho “la cabra llorará sobre su barba” que se refiere a “se lamentará quien hace cosas indebidas”.

Peor aún, por temor al sonido desconocido de la lira, que de repente oyen, toman otra postura física, la de un “erizo” ([ἐ]χῖνος. 127), y la de un “simio” (πίθηκος v. 128), ante lo cual Sileno pregunta si es una nueva *téchne kynegetein*, “técnica de olfateo” (v. 124 y ss.), siendo evidente que para rastrear, los sátiros se vuelven perros y, por temor, estos perros se convierten a su vez en erizos y monos.<sup>8</sup>

Si los sátiros pueden hablar a dioses y hombres con dominio de la retórica, si pueden prever beneficios y realizar acciones “arriesgadas”, todo esto puede cambiar de un momento a otro. La única valencia constante en la figura de los sátiros es su esclavitud, constatada en el inicio de la obra por la promesa liberadora de Apolo y reafirmada por su conversión en malos perros sabuesos.

### ► Entre la niñez y la adultez

Como vimos en el texto de *Rastreadores*, los sátiros son jóvenes retozones que se comportan como niños. Para concluir de revisar esta adolescencia en la que sexualidad está exacerbada, recordemos que en *Arrastradotes de Redes* de Esquilo, el Coro de Sátiros afirma que la joven Dánae los desea por su prominente falo (vv. 829-831):

νῦν δ' οὖν  
ἐ]σορῶσ' ἤβην τὴν ἡμετέραν  
...]εἰ γάνυται

“ahora entonces  
viendo nuestra juventud  
se le ilumina el rostro...”

el término *hébe*, indica tanto la “sexualidad” cuanto la edad que los sátiros se atribuyen, precisamente de acuerdo a su potencia fálica. En otras circunstancias, en las que la sexualidad no juega un rol principal, los sátiros son solo niños. En tal sentido los amonesta Sileno en *Rastreadores* 145 y ss. cuando, ante el sonido de la lira, sus sátiros se asustan:

πάν[τα] δειματούμενοι,  
ἄνευρα κακόμειστα κάνε[λε]ύθερα  
διακονοῦντες, σώματ' εἰ[ς]ιδ[ε]ῖν μόνον  
κα[ὶ] γ[λῶ]σσα κα[ὶ] φάλητες

“asustados por todo  
servidores sin nervio, sin decoro, como persona no libre  
no os veis sino solo como cuerpo,  
lengua y falo”

y más adelante (vv. 161 y ss.):

[..]η φοβεῖσθε παῖδες ὡς πρὶν εἰσιδεῖν,  
λοῦτον δὲ χ[ρ]υσόφαντον ἐξαφίετε,  
ὄν Φοῖβος ὑμῖν εἶπε κ[ἀ]νεδέξατο,  
καὶ τὴν ἐλευθέρωσιν ἦν κατήνεσεν  
ὕμιν τε κάμοι'

“teméis como niños antes de ver  
y dejáis escapar la riqueza en oro,  
que Febo os mencionó

8. Véase Voelke (2001: 54 y ss.)

y la libertad que prometió  
a vosotros y a mí”

el temor es propio de niños y en este contexto, es evidente, se insiste en la esclavitud de los sátiros, son *diákonos* y *aneléutheros* y es ese temor pueril el que impide que alcancen la libertad que Apolo prometió. Es un complejo juego de niñez e imposibilidad de libertad que debemos sumar a su animalidad servil (la del perro) para insistir en que todos estos estatus intermedios los conducen a sostener su estado de esclavitud. Y es esta condición la que demuestra que es jocosamente ambivalente la semblanza que Sileno hace de su juventud para mostrarle a sus hijos que él sí era valiente. Imitando al anciano Néstor de *Ilíada* dice Sileno (v. 153 y ss.):

τοιού[δ]ε πατρός, ὦ κάκιστα θηρίων,  
οὐ πόλλ' ἐφ' ἥβης μνήματ' ἀνδρείας ὑπο  
κ[ε]ῖται παρ' οἴκοις νυμφικοῖς ἠσκημένα,  
οὐκ εἰς φυγὴν κλίνοντος, οὐ δειλ[ο]υμένου,  
οὐδὲ ψόφοισι τῶν ὀρειτρόφων βοτῶν  
[π]τήσσοντος, ἀλλ' ἀ[ι]χ[μ]αῖσιν ἐξε[ι]ρασμένου  
[ἄ] νῦν ὑφ' ὑμῶν λάμ[πρ] ἄ]πορροπαίνεται  
[ψ]όφω νεώρει κόλακ[ι] ποιμένων π[ο]θέν.

“hijos de este padre, oh, las peores de las bestias,  
de quien, desde su juventud, muchos recuerdos de valentía  
quedan, acciones en las casas de las ninfas,  
no por darse a la huida, ni por temer,  
ni espantarse por los ruidos de animales salvajes,  
sino por haber librado con la lanza  
brillantes empresas manchadas ahora por vosotros  
por un nuevo y engañoso ruido de pastores en alguna parte.”

Sileno se posiciona como un héroe cuya única hazaña es el acoso sexual de las ninfas, por lo que su posición de adolescente de exacerbada condición sexual es irónicamente expuesta: su lanza guerrera no es otra cosa que su falo acosador.. Si sus hijos se comportan literalmente como niños por su temor, Sileno es un joven retozón sexuado, pero siempre tan esclavo como aquellos.<sup>9</sup>

De la misma manera que la animalidad, la niñez es metafórica y configura un imaginario de la esclavitud basado en la falta de control del propio cuerpo, en la ignorancia del mundo y de las convenciones sociales más elementales.

### Servilismo

La condición servil de los sátiros parece natural a su representación. En el *Cíclope*, Sileno narra su llegada a la tierra de los Cíclopes y dice (*Cyc.* vv. 23-24 ):

τούτων ἐνὸς ληφθέντες ἐσμὲν ἐν δόμοις  
δοῦλοι·

“habiéndonos atrapado (i. e. Polifemo) uno de estos en su casa somos  
esclavos”

Los ejemplos son numerosos y varios dramas satíricos llevan por nombre la referencia al coro de sátiros en situación de esclavitud, por ejemplo: *Los sátiros en Ténaros*, de Sófocles, donde son

9. Esta ancianidad de Sileno es remarcada en el drama satírico: Eurípides. *Cíclope* vv. 272 y 431; Sófocles. *Rastreadores* v. 203, por ejemplo. Recordemos que esta adultez de Sileno no le confiere saberes algunos sobre el mundo, como el control del vino o el trato socio político.

encargados de vigilar algo o alguien que desconocemos; *Los forjadores*, título que Hesiquio da a la obra de Sófocles que otras fuentes llaman *Pandora*, en la que los sátiros estarán bajo las órdenes de Hefesto. El mismo Sófocles los presenta en su *Cedalón* como esclavo de Cedalión o de Hefesto y Ateneo (IV. 164a) transmite el fr. 329 Radt en el que se los fustiga:

μαστιγίαί, κέντρωνες, ἀλλοτριοφάγοι

“buenos para el látigo, los agujones, parásitos”

aquí, además, el término *kéntrwn* podría significar “ladrón”, como sugiere un escolio a Aristófanes,<sup>10</sup> que junto a “parásitos” mostrarían que los sátiros suelen vivir a costa de o robando los bienes de otra persona. Y tal es la situación cómica del *Cíclope* de Eurípides donde Sileno le ofrece a Ulises quesos y otros productos robados a su Polifemo, su amo, a cambio del vino.

Ya hemos visto en *Rastreadores* de Sófocles que Sileno llama a sus sátiros “no libres” y que Apolo les promete la libertad, dando muestras de que el dios conoce bien su condición de esclavos. Más allá de quién fuera el “amo” de los sátiros que Apolo tiene en mente, la ninfa Cilena en sus primeras palabras dice (vv. 221-229):

θῆρες, τί [τό]νδε χλοερὸν ὑλώδη πάγον  
ἔν[θ]ηρον ὠρμήθητε σὺν πολλῇ βοῇ;  
τίς ἦδε τέχνη; τίς μετάστασις πόνων,  
οὐς πρόσθεν εἶχες δεσπότη χάριν φέρων,  
υἱὸς αἰεὶ νεβρίνη καθημμέν[ο]ς  
δορᾶ χερ[ο]ῖν τε θύρσ[ο]ν εὐπαλιῇ φέρων  
ὄπισθεν εὐίαζες ἀμφὶ τὸν θεὸν  
σὺν ἐγγόνιοις νύμφαισι καὶ πόλων ὄχλω;  
νῦν δ' ἀγνοῶ τὸ χρῆμα· ποῖ στροφαὶ νέαι  
μανιῶν στρέφουσι;

“Bestias, ¿ por qué irrumpís en esta verde y boscosa colina habitada por fieras con tal griterío?  
¿Qué esta actividad, este cambio respecto de las fatigas que antes afrontabas para complacer a tu señor, siempre *ebrio*, vestido con la piel de cervatillo el tirso liviano en las manos, gritabas evoé alrededor del dios con tus hermanas ninfas y el grupo de cabras? Ahora no comprendo qué sucede, ¿a dónde os arrastran los nuevos tornados de locura?”

La ninfa Cilena describe el cortejo de Dionisos que es *despótes*, “amo” de los sátiros de manera que, según lo que vimos antes, esta nueva *téchne* de convertirse en perros no es más que un desplazamiento a otra forma de esclavitud de la que Apolo promete liberarlos.

En *Emisarios o Participantes a los juegos ístmicos*, los sátiros han abandonado a Dionisos para participar en la competición atlética. Se presentan, entonces, ante el templo de Poseidón para depositar unas ofrendas. Un interlocutor, muy probablemente Dionisos, los encuentra y recrimina (fr. 78 coll. II Radt, vv. 34-36):

σὺ δ' ἴσθμιάζεις καὶ τρόπους και[νοὺς] μιᾶθ' ὄν  
βραχί[ο]ν' ἀ[σ]κεῖς, χρήματα φθειρών ἐμὰ  
κτεα[8 – 9 litt.]ε ταῦτ' ἐπ.ρανῶ πονῶν

10. Ad Ar. Nub. 450, citado por Pearson 1917, vol. II p. 10.

“Pero tú participas de los juegos ístmicos y aprendiendo nuevas posturas  
ejercitas los brazos, dilapidando mis bienes  
para ofrecer estos dones al protector de tus esfuerzos.”

Parece que se reitera aquí la dependencia de los sátiros de Dionisos y la actitud de usar sus bienes furtivamente, lo que reafirma su esclavitud. Pero aún más, a partir del verso 48 de la segunda columna del fr. 78c, un personaje, con mucha probabilidad Dionisos, se acerca al templo de Poseidón, donde los sátiros se han refugiado, para ofrecerles “regalos” que los convenzan a volver con él. El dios les ofrece “novedades hechas con el hacha y el yunque”. La hipótesis acerca de la naturaleza de estos regalos son diversas. Massimo Di Marco afirma que es una especie de yugo con la que Dionisos convencería a los sátiros de participar en los juegos en la carrera de carros, siendo ellos los caballos y él mismo el auriga. Una forma cómica de recuperar el dominio de sus esclavos y una forma irónica de hacer volver a los sátiros junto a su dios en su normal posición de esclavos, animalizados (Fr. 78c col II v. 56):

(Dionisos): ἦνπερ μεθειλ[εσ<sup>11</sup> τή]ν τέχνην ταύτη[ι] προπε[ι<sup>12</sup>

“-: estos (los yugos/cadenas) se ajustan precisamente al arte que has adoptado”

Engañados pero felices, los sátiros aceptarían regresar con Dionisos y serían cómicamente expuestos en la escena como un tiro de carro. En definitiva, reencontrarse con su amo, es el final feliz al que aspiran los sátiros y el Drama Satírico.

Así, como *diákonos*, “servidor”, *própolos*, “ministro” o *douílos*, “esclavo”, los sátiros funcionan siempre en el sistema de esclavitud de un dios o un monstruo temible. La famosa afirmación de Tiresias en el v. 410 de *Edipo Rey*, en el que reivindica su estatus de “esclavo de Apolo”, no se aplica aquí de la misma manera.

La esclavitud de los sátiros, como hemos visto, es un estado del que ellos pretenden escapar, la libertad es siempre un objetivo. Pero su naturaleza que media entre el hombre y el animal, entre la divinidad y el hombre más vil, entre el niño y el adulto, los lleva a encontrarse cada vez con su inherente esclavitud y sometimiento a su señor Dionisos a quien recriminan y abandonan pero con quien regresan al final de cada drama.

De esta manera, hemos intentado presentar la monstruosidad de los sátiros en algunas de sus acciones y roles que los ubican en un permanente plano intermedio e indefinido, sin olvidar que un aspecto monstruoso central es el acoso sexual a las jóvenes, sean ninfas, sean doncellas. Interesante en este sentido es la respuesta de Dánae a la oferta de Sileno de “protegerla” en *Arrastradores de redes*. Ante la propuesta de Sileno, cargada de insinuaciones sexuales, Dánae responde (fr. 47a vv. 773-775):

{<ΔΑ.>} ]... καὶ γενέθλιοι θεοί  
[ ]..αὖ τάσδε μοι πόνων τιθεῖς  
[ ] οἴσδε κνωδάλοισ με δώσετε  
...

“dioses de la estirpe de Zeus  
que me imponen este fin a mis tormentos  
me entregaréis a estos monstruos  
...”

Los *knwdála* son bestias, generalmente marinas, y es posible que Dánae, apenas salida del arca que ha derivado por el mar, piense aún en bestias marinas. Sin embargo, el tono de la queja, partiendo de la invocación a Zeus, nos advierte que la heroína está hablando como si fuera personaje de una

11. Integración de Lobel.

12. Integración de Kamerbeek.

tragedia y a continuación amenazará ahorcarse con su lazo, como hacen las Danaides en *Suplicantes* de Esquilo. Si respetamos este “tono” trágico, es claro que *knwdála* no apunta aquí a la forma animal de los sátiros sino al carácter engañoso y peligroso, indefinido y escurridizo que, en el curso de un Drama de Sátiros resulta cómico, pero, para una doncella a punto de ser sometida, es un signo inequívoco de monstruosidad.

## » Bibliografía

- » Beazley, J. D. (1963). *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford. Oxford University Press.
- » Di Marco, M. (2013). *Satyriká. Studi sul dramma satiresco*. Pensa Multimedia Editore. Brescia.
- » Hipócrates, *Epidemias* (1989). Trad. A. Esteban, E. García Novo y B. Cabellos Álvarez. vol. 5 Gredos. Madrid.
- » Napolitano, M. (2003). *Euripide. Ciclope*. Marsilio. Venezia.
- » Perason, A. C., (1917). *The Fragments of Sophocles*. Cambridge University Press. Cambridge.
- » Platón, *Banquete*. (1989). Trad. F. García Romero. Madrid. Alianza Editorial.
- » R. Merkelbach, R., West, M. L. (1967). *Hesiod's Fragments: Fragmenta Hesiodica*. Oxford. Clarendon Press.
- » Radt, S. (1977). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol IV. “Sophocles”. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen.
- » Radt, S. (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol III. “Aeschylus”. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen.
- » Sófocles. *Fragmentos* (1983). Trad. J. Lucas de Dios. Gredos. Madrid.
- » Voelke, P. (2001). *Un théâtre de la marge: Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*. Levante Editori. Bari.

# La monstruosidad de la petrificación: el quiasma mítico de Medea de Eurípides en Médée Kali de Laurent Gaudé

DELBUENO, María Silvina - Universidad Nacional de La Plata-Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires. / silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Eje: Identidades/diferencias: el otro, el monstruo Tipo de trabajo: Ponencia

» Palabras claves: Monstruosidad-Medea-Médée Kali-Gorgona

## ► Resumen

El mito, basamento ineludible de la esfera trágica es una realidad cultural extremadamente compleja que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias, tal como afirma Eliade (1992:20).

Por ello, más allá de todo tiempo y espacio, el marco de los estudios comparados nos ha permitido ahondar los rasgos salientes de la tragedia *Medea* de Eurípides en la resignificación de la obra francesa: *Médée Kali* de Laurent Gaudé que promedia el siglo XXI.

La hipótesis de trabajo propuesta se vertebrará en el *quiasma* mítico a partir del cual el personaje clásico de Medea que, interactúa a modo de hipotexto, se metamorfosea en Medusa, la única mortal de las tres Gorgonas en la obra francesa. La marginalidad de la protagonista eurípidea, una extranjera y una filicida en la Atenas del siglo V A.c, una suerte de alteridad exponencial, como lo constata Rodríguez Cidre (2010:21), se concatena con la monstruosidad desde la enunciación de Jasón de los vv.1342-1343 quien la homologa a la tirrénica Escila. Desde esa enunciación, el acento de Gaudé subyace en los rasgos orientales hinduistas de esta mujer que comulgan con la naturaleza dionisiaca. Médée es una mujer en el umbral [del latín *limen-liminalidad*-] agónica y sufriente y, al mismo tiempo una diosa, la diosa de la muerte. Entonces Médée se deifica en Kali, la sibila capaz de suscitar milagros, la pestífera nacida a orillas del Ganges, la danzante domadora de serpientes y la sensual encantadora de hombres.

Ella es la viajera itinerante, al igual que la protagonista de Eurípides, aunque Kali lejos de una situación de huida, comienza a trazar el movimiento circular desde Oriente hacia Grecia para luego retornar a Oriente con un claro propósito por cumplir: el desentierro de sus hijos.

Entre la muchedumbre que intenta acorralarla, tan pestífera y monstruosa como esta Gorgona, se depende a lo lejos, siempre a lo lejos, el tú dialógico, Perseo, su silente cazador, frente al que Kali, desde los inicios, se autodefine: "Tu te demandes quel monstre je suis".(p.8) (Tú te preguntas qué clase de monstruo soy), interrogación que adquiere su completitud en la respuesta emitida por la propia heroína: "Je suis la Méduse/ Gorgo,Gorgo, la Méduse"(Soy la Medusa,/ Gorgona, Gorgona, la Medusa).

Sin embargo, no está sola ya que, en tierra griega, forma junto a sus hijos muertos, afantasmados, una tríada monstruosa que siembra estupor a su paso y cuyo destino final es el lecho cenagoso del Ganges.

La tragedia francesa emana poesía y, a un mismo tiempo poesía religiosa, de una religiosidad hinduista teñida en ribetes dionisiacos. Gaudé, con una pluma lírica, tan exquisita como novedosa, ha logrado moldear en su personaje toda la fuerza pasional de Medea clásica con la sensualidad lujuriosa y escalofriante de la diosa Kali, avizorada en otro entramado mítico, el de la Gorgona.

## ► Presentación

Delbueno María Silvina. Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Magister en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Actualmente se desempeña como Profesora adjunta ordinaria en la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires, Facultad de Derecho.

El presente trabajo está enmarcado en el Proyecto de Investigación que dirige la Doctora María Inés Saravia de Grossi denominado: “Las expresiones de violencia en la literatura, de Grecia a nuestros días”. Código H 669. Este proyecto está radicado en la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Unidad ejecutora: Área Filología Griega y su aplicación en Filología Clásica y Literaturas Modernas.

El mito, basamento ineludible de la esfera trágica, es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias.<sup>1</sup>

Por ello, más allá de todo tiempo y espacio, el marco de los estudios comparados nos ha permitido ahondar los rasgos salientes de la tragedia *Medea* de Eurípides en la resignificación de la obra francesa: *Médée Kali* de Laurent Gaudé que promedia el siglo XXI.<sup>2</sup>

La hipótesis de trabajo propuesta se vertebrará en el *quiasma* mítico a partir del cual el personaje clásico de Medea de Eurípides que, interactúa a modo de hipotexto, se metamorfosea en Medusa, en la obra francesa. La marginalidad de la protagonista euripídea, una extranjera y una filicida en la Atenas del siglo V A.c, podría devenir en el carácter monstruoso que le asigna el otro social, la *πόλις*, particularmente focalizada en la enunciación masculina de Jasón de los vv.1342-1343 quien la homologa a la tirrénica Escila. En estos versos Jasón niega el carácter de ser humano a Medea para asignarle el salvajismo de una leona, animalización que llega al grado máximo de comparación con la monstruosa Escila.<sup>3</sup>

La escena final de la tragedia nos presenta a una Medea inserta en la esfera divina. Desde esta misma esfera Gaudé comienza a entramar su obra, enfatizando especialmente los rasgos orientales hinduistas de esta mujer, agónica y sufriente y, al mismo tiempo una diosa, la diosa de la muerte. Entonces Médée se deifica en Kali, la sibila capaz de suscitar milagros, la pestífera nacida a orillas del Ganges, la mujer danzante y domadora de serpientes, la sensual encantadora de hombres.

Ella se manifiesta como una viajera itinerante, al igual que la protagonista de Eurípides, aunque Kali lejos de una situación de huida, comienza a trazar el movimiento circular desde Oriente hacia Grecia para luego retornar a Oriente con un claro propósito por cumplir: el desentierro de sus hijos, segados por sus propias manos.

Si ahondamos en los aspectos estructurales de esta obra,<sup>4</sup> de profundo lirismo, evidenciamos nueve apartados escritos en verso, en cuyo transcurrir se desarrolla el lento monólogo,<sup>5</sup> como si se tratara de un poema escénico, que, a modo de canto recitativo,<sup>6</sup> ejecuta esta mujer.<sup>7</sup>

La obra francesa emana poesía y, a un mismo tiempo poesía religiosa, de una religiosidad hinduista teñida en ciertos ribetes dionisíacos.<sup>8</sup> Gaudé, con una pluma lírica, tan exquisita como novedosa,

.....  
1. .Eliade (1992:20)

2. .Gaudé (2003) Las traducciones de esta obra nos pertenecen.

3. .Rodríguez Cidre (1997:229) y Gambon (2002:133-145).

4. .Ryngaert (2004: 40). “Los autores adoptan un escritura fundada sobre la alternancia de los vacíos y los llenos que puede incluso, convertirse en la práctica contemporánea, en un uso sistemático del fragmento. voluntariamente lacónica, organiza el mundo según un principio de falta. Discontinua, elíptica, abierta, es decir que le deja al lector mucho que construir e imaginar”

5. .Ubersfeld (2004: 21). La autora afirma que “los no diálogos, monólogos y soliloquios, son natural y doblemente dialógicos: primero porque suponen, por el hecho de que son teatrales, un alocutario presente y mudo, el espectador; diálogos, después, porque conllevan casi necesariamente una división interna y la presencia en el interior del discurso atribuido a tal locutor, de un enunciador “otro”.

6. .Lavatelli (2009). Creemos que en esta obra podemos emplear el término: *rapsodización* al que la autora hace alusión al tomar como punto de partida la tesis fundamental de Sarrazac (1999: 73) “...el drama contemporáneo, y aún el moderno, se constituye a través de la rapsodización del drama clásico, de la escritura de un autor-rapsoda(...) El teatro rapsódico sería el teatro que “cose” lo dramático sobre lo épico y viceversa”.

7. .Idem (2009:77): “Ausentes y presentes, los personajes tienen la tarea de dar una imagen del mundo, de la sociedad o de los hombres; imagen, porque alude a una figura retirada de la cual guarda la impresión. Su conformidad a lo real no tiene importancia: el personaje no está obligado a parecerse para ser. Por eso es mimético: no significa que sea lo real, sino que lo represente”.

8. .Con respecto a los rasgos bacánticos de Medea, cfr. Delbueno, María Silvina: “El palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo: *Médée Kali* de Laurent Gaudé”. Publicación digital bilingüe en la revista francesa *Trans-Revue de littérature générale et comparée*, número 17 “Au-delà”, de l’Université Sorbonne Nouvelle (2) con referato, ISSN électronique: 1778-3887, publicada en formato digital



ha logrado moldear en su personaje toda la fuerza pasional de Medea clásica con la sensualidad lujuriosa y escalofriante de la diosa Kali, avizorada en el entramado mítico de Medusa, la única mortal de las tres Gorgonas.

Medea y las voces de sus hijos ya muertos, innominados, son los personajes que dimensionan esta pieza. La imagen de los hijos que dialogan entre sí pero no lo hacen con su madre, pues parecen hallarse en dimensiones paralelas, está presente a modo de intertexto en una obra anterior: *Medea* de Thomas Moore.<sup>9</sup>

Desde los inicios, la protagonista de la obra francesa hace alusión a la proximidad de los hombres y más allá de ellos, a lo lejos, aparece la inquietante presencia de Perseo, su matador.<sup>10</sup>

La muchedumbre se aproxima y parece cercarla, pero se trata de los hombres petrificados, ni vivos ni muertos. Entonces enuncia Kali: “comme une armée silencieuse (...) pétrifiés, devant nous. / C’est moi que ai fait cela”. (p.7) (como un ejército silencioso (...) petrificados/ soy yo la que ha hecho esto). En este acto de inculpação Médée, nos conduce a otra perspectiva mítica, la de convertir en piedra, la de paralizar a aquellos que se atreven a mirarla. Ya deja de ser la Medea euripídea y advertimos el *quiasma*, término empleado para designar la confluencia, el entrecruzamiento de distintos mitos en esta obra. A partir de Gaudé, Médée se metamorfosea en Medusa, una cazadora agonística. Con la inclusión de este otro mito, comienza a percibirse el tópico del temor que la mujer produce en los otros: “Ils me sentent / la terreur monte en eux”.(p.8) (Ellos me sienten / el terror crece en ellos). Ellos, los otros, sus perseguidores, la muchedumbre que silenciosamente parece acorralarla.

De entre esa armada se destaca el tú dialéctico, el silente Perseo que hacia el final es nominado por la protagonista, frente al que se define desde dos escisiones que llegan a ser unívocas: “Tu te demandes quel monstre je suis” (p.8) (te preguntas qué monstruo soy), interrogación que adquiere su completitud en la enunciación contestataria emitida por la propia heroína: “Je suis la Méduse, / Gorgo, Gorgo, la Méduse” (Soy la Medusa, Gorgo, Gorgo, la Medusa).<sup>11</sup> Esta monstruosidad nominal, que se concatena con el hipotexto euripídeo, en esta pieza llega a ser ambigua, ya que por un lado, esta mujer conlleva la muerte, pero por otro lado, y a un mismo tiempo, es dadora de vida, en el templo de los brahmanes durante la ceremonia orgiástica y nocturna: “Pour faire gémir les morts/ et pleurer les statues”. (p.8) (Que hago gemir a los muertos y llorar a las estatuas).

El otro social sabe que ha regresado desde la percepción olfativa de su presencia, que a un tiempo los embriaga y los atemoriza: “Ils reconnaissent mon parfum et cela fait naître en eux une terreur incontrôlable.” (p.9) (Ellos reconocen mi perfume y eso hace nacer en ellos un terror incontrolable). Terror que involucra la presencia de esta Medea en una naturaleza doble: la del castigo y la de la liberación, pues por una parte, la exhalación femenina abrumba a estos castigados, ya que no pueden huir, pero por otra parte, en el tiempo presente de la obra, ellos sustentan la dubitación en la esperanza de si ha regresado para liberarlos de la opresión por su inmovilidad. Esta ambigüedad, esta dualidad genérica femenina permanece a lo largo del poema escénico como parte performativa de la mujer-Médée que se aviene en divinidad-Kali y que porta sobre sí la naturaleza salvaje, declaradamente no-humana, hasta el extremo de la designación: monstruosa.

En el segundo apartado escénico aparece por vez primera la mención a Jasón, el hombre amado y, a un tiempo, malogrado. La descripción degradada de su estado, ni vivo ni muerto en la pasiva contemplación de su ruina, sugiere el estado anímico del argonauta de Eurípides en los versos finales del drama. Enuncia Kali: “Jasón / Le premier homme que j’ai aimé, /Le premier homme aussi que mon regard a pétrifié”(p.11) (Jasón / el primer hombre que amé/ el primer hombre que también petrificó mi mirada). Entonces el aniquilamiento interior: “Je ne veux pas de sa mort/ Je veux qu’il

---

en:<http://trans.revues.org/921#ext.2014>

9. .Moore (1920:9-10).

10. .Noël (1991:1068) Perseus hijo de Zeus y Dánae. Enamorado Polídetes de su madre, procuró alejar de sí a Perseo, a cuyo fin le envió a combatir a las Gorgonas para que le trajese la cabeza de Medusa.

11. .Grimal (1982:217-218): “Había tres Gorgonas llamadas: Esteno, Euríale y Medusa. Eran hijas de dos divinidades marinas, Forcis y Ceto. Las dos primeras eran inmortales, y sólo la última, Medusa, era mortal. Estos tres monstruos habitaban en el Occidente extremo, no lejos del reino de los muertos, del país de las Hespérides. Su cabeza estaba rodeada de serpientes, tenían grandes colmillos, semejantes a los del jabalí, manos de bronce y alas de oro que le permitían volar. Sus ojos echaban chispas y su mirada era tan penetrante, que el que la sufría quedaba convertido en piedra. Constituían un objeto de horror y espanto no sólo para los mortales, sino también para los inmortales. Perseo partió hacia Occidente para matar a Medusa, ya sea por obedecer órdenes de Polidectes, tirano de Séfiro, ya por consejo de Atenea. Encontró su guarida y mientras dormía le dio muerte”.

dure, Inutile et seul/ Contemplant à l'infini le tombeau de ses enfants".(p.12) (Yo no quiero su muerte, quiero que dure, inútil y solo, contemplando hasta el infinito la tumba de sus hijos). En este tramo la mujer se apropia de la venganza trágica griega, como corolario de un castigo sobre el hombre, cuyo accionar previo, en la obra francesa, permanece oculto. Desde el tópico de la marginalidad en la que este hombre se halla sumido, la mujer demarca otra marginalidad que le es propia, una frontera, una clara línea divisoria en la constatación de su génesis: "Il n'a jamais su que je venais de plus loin que les plaines de Colchide, / De plus loin encore que les hautes montagnes enneigées des frontières perses(...)Je suis née sur les bords du Gange".(p.12) (El [Jasón] jamás supo que yo venía de más lejos de la llanura de Cólquide, de más lejos todavía que las altas montañas nevadas de las fronteras persas (...) Yo nací en las riberas del Ganges).<sup>12</sup> Este extranjerismo igualmente la inserta en el ámbito de lo marginal, de lo inhumano, de lo salvaje y de lo monstruoso.

El otro social, los otros, inmersos en la espacialidad urbana, "les hommes des villes" (los hombres de la ciudad), a su paso, no se atreven a contemplarla, puesto que ella se manifiesta como cazadora, por ahora de un solo vértice, el de la mirada. En esta atmósfera pútrida, desde esa frontera emerge la razón de su barbarismo, cuando nos dice: "Je suis née sans pitié".(p.13) (Nací sin piedad).

Inmediatamente después de lograr la veneración de los otros, en el templo de los brahmanes como consecuencia de la sensualidad liberadora, como por los milagros producidos, Médée Kali, divinizada, comienza a trazar un movimiento semicircular, de Oriente hacia Grecia. Entonces su mirada se enclava en el pasado, en el recuerdo de su encuentro con Jasón. Recién ahora la pluma de Gaudé retoma el *racconto* mítico de estos personajes. Cabe destacar la metáfora magistral que emplea el autor para transmitir el significado que adquiere el hombre Jasón para la bárbara Médée: "Je l'ai vu et plus rien n'existait. / Je suis née sous ses yeux". (p.16) (Lo vi y ya nada existía /Nací bajo su mirada). Este planteo, por una parte, podría eslabonarse de manera comparativamente inverso al manifestado por el mito clásico, ya que en él Medea ha sido la causa de embeleso de Jasón en un primer "golpe de ojo" y, desde este tópico de la mirada, la han retomado algunos autores. Por consecuencia el autor francés retoma este tópico pero sin embargo, lo dimensiona desde el pasado como lo hace la *Medea* euripídea: "Je t'ai aimé" (Te amé). Recuerda que la presencia del hombre significó desde el tópico de la mirada, una vida nueva, radiante, sumida en la comparación con el mar Egeo, inmenso y bello. La descripción masculina emerge de esa belleza tan armoniosa como caracterizadora del mundo helénico: "La petit fille du Gange avait trouvé son étranger". (p.26) (La niña del Ganges había encontrado a su extranjero). Es importante acentuar que en Gaudé ella lo venera como a un dios, especialmente al estar revestido como un guerrero.

Recordemos también que el argonauta euripídeo involucra la intervención divina en la dualidad de la mirada: el ver y el ser visto, mirada que convenientemente se posará sobre el segundo de los vértices: ser visto, el que concierne a la visión *epifánica* que sobre él tiene la mujer, a fin de obliterar el atributo de salvadora con el que se la ha caracterizado desde el mito.

Médée Kali es contemplada por el cazador y analizada por la veta monstruosa. Perseo, su cazador no puede observarla, pues ella sólo engendra muerte, la de sus hijos y, *a posteriori*, la de los hombres suspendidos, petrificados: "Tu m'as contemplée dans toute mon horreur". (p.33) (Me contemplaste en todo mi horror). Esa contemplación conlleva, si nos atenemos al relato mítico de Medusa y a la reelaboración de Gaudé, al castigo de la petrificación, tal como lo hallamos en el inicio de esta obra, para aquél que se atreva a mirarla: "Lorsque enfin je pourrai m'approcher de toi/ et te dévorer des yeux". (p.33) (Cuando finalmente podré acercarme a ti y devorarte con los ojos).<sup>13</sup> El autor francés sigue revitalizando en esta imagen, la cosmovisión del entrecruzamiento de la mirada, como si se tratara de una frontera, de un límite, que debe ser traspasado.

Esta Médée no está sola ya que, en tierra griega, y luego del desentierro, forma junto a sus hijos muertos, los fantasmas, una tríada monstruosa que siembra estupor a su paso y que comienza a moverse hacia su destino final, el Ganges: "Médée Kali accompagnée de la dépouille de ses fils" (p.36)

12. Respecto de la alusión al Ganges, está presente en Séneca (*op cit*: vv.864 y ss) en la voz del coro y refiriéndose a Medea: "Ut tigris orba natis/cursu furente lustrat/Gangeticum nemus, sic/frenare nescit iras/ Medea, non amores" (Igual que una tigris/ rastrea furiosa/los bosques del Ganges, buscando a sus hijos/que han sido robados/ Medea no sabe/ poner freno al odio, / ponerlo al amor).

13. Esta es la mirada de las serpientes, el águila, la Gorgona, los guerreros en combate. Cfr. Chantraine (1968-1980:264) y Rodríguez Cidre (1997:227)

(Medea acompañada por los despojos de sus hijos).

En este momento el autor vuelve a retomar el tópico de la Gorgona pero no ya a partir de la mirada petrificante, sino por la conformación de una trinidad, que se aviene con el hinduismo de Kali, anteriormente mencionado: “Les hommes parlent de la Gorgone à trois têtes”. (p.37) (Los hombres hablan de la Gorgona de tres cabezas) y, en ese itinerario, en ese discurrir, los cuerpos de los hijos han experimentado el tiempo ficcional del crecimiento, y parecen escucharla.<sup>14</sup> Esta trinidad monstruosa va sembrando estupor a su paso: “Et partout, sur le chemin, partout, à notre passage, la stupeur et l’effroi”. (p.37) (Y por todas partes, sobre el camino, por todas partes, a nuestro paso, el estupor y el terror).

Médée Kali se enfrenta al tú, y lo hace como si se tratara de un *ἀγών*: “Tu attends l’heure du combat/ tu te prépares avec obstination (...) Et tu attends, maintenant le moment de l’affrontement (...) Médée te fait peur”. (p.29) (Esperas la hora del combate, te preparas con obstinación (...) Esperas, ahora, el momento del enfrentamiento (...) Medea te da miedo). El combate equivale al que en el mismo tenor sostiene Medea de Eurípides en el plano retórico de los vv.447-519.

Finalmente se entrega al cazador cuando sus hijos parecen haberse aliviado en el descanso eterno, en los fondos cenagosos del Ganges. Entonces ella se entrega sensualmente a la danza. Como suma sacerdotisa, Kali preanuncia: “Il n’y aura que toi et moi, /Face à face/Et tu me décapiteras”. (No habrá más que tú y yo, /Cara a cara/ y tú me decapitarás). Ella está preparada para enfrentarse a Perseo, su cazador, siempre sonriente y siempre danzante, a la voluptuosidad de la noche inicial, orgiástica con la que cíclicamente dio inicio esta obra.

## ► A modo de cierre

A modo de conclusión, desde el campo de los estudios comparados, el mito de Medea ha sido resemantizado por Gaudé a manera de quiasma. Los mitos griegos vuelven a nosotros, como afirma García Gual, perviven sueltos o trabados en múltiples relatos, y se prestan a ser recontados, aludidos, y manipulados por la literatura una y otra vez.<sup>15</sup> En esta obra, un extenso poema escénico, han confluido desde el hipotexto euripídeo la Medea pasional y filicida, la monstruosa Escila y, a partir de ella, el autor francés ha fraguado a una mujer implacable: Médée; un monstruo: Medusa y una divinidad hinduista: Kali.

## ► Bibliografía

### Ediciones, Comentarios y Traducciones

- » Gaudé, L. (2003) *Médée Kali*. París, Actes Sud-Papiers.
- » Headlam, E. S. (Ed.) (1919) *Euripides. Medea*. Cambridge, University Press.
- » Page, D. L. (1938) *Euripides. Medea*. Oxford, Clarendon Press.
- » Meridier, L. (1977) *Euripide. Tome I*. París, Les Belles Lettres.
- » Kovacs, D. (1994). *Eurípides, Vol I, Cyclops, Alceste, Medea*. Loeb. Classical, Library, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard, University Press.
- » Medina González, A y J, A, López Férez. (1995) *Eurípides Tragedias: Medea-Hipólito-Andrómaca*. Buenos Aires, Planeta D’Agostini.
- » Nápoli, J.T. (2007) *Eurípides. Tragedias*. Buenos Aires, Colihue Clásica.
- » Guellermann, C. (2008) *Medea*. Buenos Aires, Biblos.

14. Ubersfeld (1989:144-149): “El texto teatral nos plantea una cuestión fundamental: la de su inscripción en el tiempo. Al igual que existen dos espacios (un espacio extraescénico y un espacio escénico, con una zona mediatizada entre ambos en la que se opera la inversión de los signos, es decir, la zona del público), del mismo modo se dan en “el hecho teatral” dos temporalidades distintas, la de la representación una o dos horas, o más en algunos casos y en determinadas culturas y la de la acción representada [...] El tiempo en el teatro es a la vez imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del retorno ceremonial [...] la ruptura con la unidad de tiempo obliga al espectador a dialectizar la totalidad de lo que se propone, a reflexionar sobre los intervalos.”

15. García Gual (1999:183-194)

## Crítica

- » Dodds, E. R. (1973) *The Ancient concept of Progress and Other Essais*. Oxford, University Press.
- » Chantraine (1968-1980) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. Paris, Les Belles Lettres.
- » Eliade, M. (1992) *Mito y realidad*. España, Labor.
- » Foley, H. (1994). "The concept of women in Athenian Drama", en Foley, H.(Ed.), *Women in the Classical World. Image and Text*. New York, University Press.
- » Gambon, L. (2002) "Medea y la imagen de las Simplégades en Eurípides" en López, A. y Pociña, A. (Eds.) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada, Universidad de Granada, vol I, pp.133-145.
- » García Gual, C. (1999) "Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido". *Sin fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. (Eds) Darío Villanueva, Antonio Monegal, Enric Bou, pp.183-194.
- » García Yebra, V. (2001) *Séneca. Medea*. Madrid, Gredos.
- » Genette, G (1982). *Palimpsestes. La literatura au second degré*. París, Les Belles Lettres.
- » Grimal P. (1982) *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona, Paidós.
- » Lavatelli, J. (2009) *Teoría teatral Contemporánea*. Buenos Aires, Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires.
- » Moore, T. S. (1920) *Tragic Mathers trilogía: Medea, Níobe y Tyrfin*. Versión on line.
- » Noël, J. F. M. (1991) *Diccionario de Mitología Universal*. Barcelona, Edicomunicación, Tomo II.
- » Rehm, R. (1994) *Marriage to Death*. Princeton, University Press.
- » Rodríguez Cidre, E. (1997) "Formas de animalización en La Medea de Eurípides", en *Actas de las VIII jornadas de Estudios Clásicos*, Universidad Católica Argentina (junio 1995), Buenos Aires, pp.225-231.
- » Rodríguez Cidre, E.(2002) "Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides" en Atienza, A et alii(Eds.) *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 361-370.
- » Rodríguez Cidre, E. (2002) "Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca" en López, A y Pociña, A. (Eds.) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada, Universidad de Granada, vol. I: 277-293.
- » Rodríguez Cidre, E. (2010) *Cautivas Troyanas. El mundo fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba (República Argentina), Ordia Prima.
- » Ryngaert, J. P. (2004) *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires, Artesdelsur.
- » Sarrazac (1999) *L'avenir du drama*. París, Les Belles Lettres.
- » Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.
- » ——— (2004) *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Galerna.

# La ambigüedad de lo monstruoso: katechon y derecho de resistencia

DEVIA, Cecilia - Universidad de Buenos Aires / [cecidevia@yahoo.com.ar](mailto:cecidevia@yahoo.com.ar)

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: katechon – derecho de resistencia - orden – Baja Edad Media

## ► Resumen

En la búsqueda de herramientas teóricas para avanzar en mi investigación actual sobre el derecho de resistencia de los dominados en la Galicia bajomedieval<sup>1</sup>, decidí retomar una figura a la que me acerqué en trabajos anteriores: el *katechon* (Devia, 2011 y 2014). Luego de presentar el concepto rector de este trabajo a través de diferentes pensadores, se comentará la que consideramos que es la cosmovisión imperante en la Edad Media: la teoría de los tres órdenes, fundada en la complementariedad entre el orden celestial y el orden terrenal. A continuación se relatará brevemente el objeto de nuestra investigación mayor y finalmente se ofrecerán algunas conclusiones sobre la relación entre el *katechon* y el derecho de resistencia bajomedieval.

## ► Katechon: complejidad y ambigüedad

El *katechon* es uno de los conceptos claves que emplea Carl Schmitt, refiriéndose a la barrera contra el Anticristo, en este caso encarnada en el Imperio Cristiano. Schmitt indica que es posible documentar esta idea del imperio hasta fines de la Edad Media, citando fuentes de diverso origen. Esta barrera que retrasa el fin del mundo, con toda su carga de ambigüedad -ya que al retrasarlo, difiere también el Juicio Final y el advenimiento del Reino de los Cielos- posee para Schmitt una extraordinaria fuerza histórica (Schmitt, 2005: 39-41).

Étienne Balibar entiende que en la idea de una contraviolencia preventiva ejercida por el Estado para preservar a los seres humanos de su propia destructividad, Schmitt reconoce lo esencial de lo que llamará, en términos teológicos, el *katechon*. Sin la institución estatal la historia humana acaba en un Apocalipsis de violencia revolucionaria. Pero gracias a esta institución, la historia se escribe en la confrontación de los Estados concurrentes, que preservan y codifican la figura del “enemigo” (Balibar, 2003; Di Leo Razuk, 2010).

Roberto Esposito, por su parte, presenta lo que denomina paradigma inmunitario desde diferentes campos; entre ellos, desde la órbita de la religión, en la que la supervivencia de la vida, tanto corporal como espiritual, tiene como condición la observación de un ritual y el respeto de una prohibición de carácter inviolable. Esta presencia conjunta de desarrollo y freno, apertura y cierre, positivo y negativo, que es típica del paradigma inmunitario que desarrolla Esposito, es representada en forma ejemplar por la figura del *katechon*, que encarna el principio de la defensa contra el mal mediante su previo englobamiento. Esposito lo compara en el campo de la biología con el anticuerpo que protege el cuerpo mediante la asimilación del antígeno y en el campo del derecho con el *nomos* que se opone a la anomía asumiendo su lenguaje, en una forma casi antinómica. La teología política constituye su logro más evidente, ya que remite al punto de conjunción entre la inmanencia y la trascendencia

---

1. Investigación posdoctoral enmarcada en el proyecto UBACyT (Universidad de Buenos Aires-Ciencia y Tecnología) 2014-2017 “Poder y relaciones sociales en el feudalismo: siglos VIII-XVI”, dirigido por el Dr. Carlos Astarita

(Esposito, 2009).

La figura paulina del *katechon* ha tenido muchas interpretaciones, ya que el pasaje es, en palabras de Esposito, enigmático. Para algunos, el Apóstol habla de una potencia de carácter histórico-político: el pueblo hebreo que se opone al intento de Calígula de ocupar el Templo de Jerusalén o el Imperio Romano empeñado en detener las fuerzas de su disolución. Para otros, es una potencia espiritual o divina, que se esfuerza por detener al mal. Pero todos concuerdan en su naturaleza de freno, en su función de impedir. Lo que tiene mayor peso, lo que muestra su carácter inmunitario, es el modo en que esto sucede: el *katechon* frena el mal conteniéndolo, conservándolo dentro de sí. Lo enfrenta desde su interior. Lo limita, lo difiere, pero sin derrotarlo totalmente, ya que al hacerlo se derrotaría a sí mismo. Al demorar la explosión del mal, demora también la victoria del bien. Su función es positiva, pero por la negativa. El *katechon* es, como ya se ha dicho, el anticuerpo que protege al cuerpo cristiano de aquello que lo amenaza.

Para Esposito, lo que más impresiona en la discusión sobre el significado del *katechon* es la indecisión que caracteriza las interpretaciones de los distintos autores. Se detiene en lo que denomina “la oscilación hermenéutica de Schmitt”, quien parte, en sus primeros escritos, de una acepción completamente negativa del término para, gradualmente, llegar a una interpretación positiva. Esta incertidumbre la atribuye Esposito a la apariencia contrafáctica del verbo en cuestión: oponerse conservando, enfrentar incorporando (Esposito, 2009: 92-94).

Giorgio Agamben sostiene que toda teoría del Estado -incluyendo la de Thomas Hobbes- que ve en éste un poder capaz de impedir o retrasar la catástrofe, puede ser considerada como una secularización de la Epístola de Pablo que venimos analizando. Pero agrega que el pasaje paulino no contiene ninguna valoración positiva del *katechon* (Agamben, 2006: 108-110).

En su estudio sobre las visiones apocalípticas medievales, Claude Carozzi precisa que en la Segunda Epístola de San Pablo a los Tesalonicenses la venida de Cristo no es de ninguna manera presentada como inminente, sino que debe ser precedida por determinados acontecimientos de carácter necesario. Primero ocurrirá lo que Carozzi presenta bajo el término latino “*discessio*”, que traduce un término griego, “*apostasía*”. El autor sostiene que los Padres de la Iglesia latinos y los lectores medievales de la Vulgata podían también representarse bajo el vocablo “*discessio*” la idea de una disidencia o un cisma. En el momento de la “*discessio/apostasía*” aparecerá el Anticristo. Pero algo o alguien lo retiene. Carozzi no lo nombra expresamente, pero aquí estamos ante el concepto griego que nos convoca, el *katechon*. El Anticristo no debe manifestarse ahora, sino en “el tiempo establecido”. Cuando llegue ese momento, el Señor lo matará con el aliento de su boca (Carozzi, 2000: 18). Al igual que Agamben, Carozzi nos recuerda que la identificación de esa barrera con el Imperio Romano ya aparece en el año 212, con Tertuliano (Agamben, 2006: 109; Carozzi, 2000: 30).

En cuanto al Anticristo, tomamos la palabra de Carolina Losada para describirlo como la “Versión invertida de Cristo, el máximo enemigo nacido de la cristiandad [que] funciona como encarnación del mal y como azote de los hombres antes del Final. El Anticristo es, en síntesis, quien marca con su llegada el principio del Fin” (Losada, 2014: 83).

## ► Orden celestial/orden terrenal

Centrándonos en el período de nuestra investigación, se puede considerar que en los últimos siglos de la Edad Media persiste como cosmovisión aquella inspirada en la teoría de los tres órdenes. Esta teoría aparece formulada por Escoto Erígena, quien en el siglo IX, traduciendo la obra del Pseudo Dionisio -que data probablemente del siglo VI- expone la idea de que el orden terrenal refleja el orden jerárquico celestial<sup>2</sup>.

La confusión sobre la identidad del que es conocido como el Pseudo Dionisio es, por lo menos, doble. Se lo tomó, en principio, por Dionisio el Areopagita, juez del Areópago convertido al cristianismo por la predicación de San Pablo y posteriormente obispo de Atenas. Más adelante, se lo identificó también con el santo mártir Dionisio, el primer obispo de París (Stiglmayr, 1909).

2. Ver su aplicación al período trabajado en esta investigación en Stefano, 1966, en especial p. 54.

Agamben indica que la invención del término “jerarquía” es obra en definitiva de un apócrifo. El equívoco, que surge al momento mismo de la recepción del Pseudo Dionisio en el Occidente latino, llevó a tomar por una teología mística lo que en realidad sería una sacralización de la jerarquía eclesiástica, y quizá de toda jerarquía. El apócrifo hace seguir a su jerarquía celeste de una jerarquía eclesiástica, ordenando por un lado a los ángeles según una rígida organización burócrata, y transformando las jerarquías eclesiásticas en angélicas, según una gradación sacra, por otro (Agamben, 2007: 267-268).

Hacia el siglo XI esta cosmovisión toma más fuerza y define la existencia de tres órdenes estrechamente relacionados y escalonados jerárquicamente: los *oratores*, los *bellatores* y los *laboratores*. Los primeros se ocupan de la salvación espiritual de la humanidad, los segundos defienden la seguridad y los terceros deben mantener materialmente a los otros dos órdenes. Este ordenamiento que, al estar creado por Dios y ser un reflejo del orden celestial es considerado eterno e inmutable, pervive en la Baja Edad Media, teniendo en Castilla, por ejemplo, un fiel exponente: don Juan Manuel. Uno de los principales motivos por los cuales parece desatarse la violencia en este período es cuando uno de los estamentos cree que este orden ha sido roto.

La temporalidad que se maneja aquí sobre el tema discute la concepción, expuesta en su momento por Georges Duby, que sostiene que esta ideología surgió como respuesta a la violencia del año mil (Duby, 1983), ya que creemos que ni el período del mil debe ser considerado como una fase excepcional en la que la violencia detiene el funcionamiento social, ni surge una ideología de emergencia en dicha coyuntura.

En el período medieval, esta teoría de los tres órdenes intenta contener o más bien descartar el ejercicio del derecho de resistencia de parte del orden más intensamente sojuzgado, el de los *laboratores*.

### ➤ *El derecho de resistencia de los dominados en la Baja Edad Media*

Plantaremos aquí brevemente el tema del derecho de resistencia, tal y como lo estamos trabajando en nuestra investigación sobre la Galicia bajomedieval. Nos interesa estudiar principalmente el derecho de resistencia ejercido por los dominados, considerado dentro de un amplio rango que se extiende desde las prácticas cotidianas emprendidas para preservar sus propios intereses hasta el estudio de rebeliones abiertas y declaradas, como la rebelión *irmandiña* que tuvo lugar entre los años 1467-1469, que se caracterizó por su inusitada duración en el tiempo, el amplio espectro social participante y su principal modalidad de acción, el derrocamiento de fortalezas (Devia, 2009).

Debido a las características del sistema feudal y a que ningún estamento, clase u orden es monolítico, en ocasiones será complicado definir a qué nos referimos cuando hablamos de la resistencia de los dominados. En la estratificación feudal, entre la cúspide y la base hay una serie de dependencias encadenadas: el señor de uno es vasallo del otro, etc. En otras oportunidades (Devia, 2014) he hecho referencia a la comunidad y la definí, brevemente y en referencia a la teoría de los tres órdenes, como integrada por los *laboratores*. Este orden incluiría a todos los que no formaban parte de los otros dos órdenes (los *bellatores* y los *oratores*). Pero es en los límites de estos órdenes o estamentos (superiores en el caso de los *laboratores*, inferiores en los otros dos casos) donde pueden surgir también dudas. Respecto a la terminología, no seguimos a los autores que emplean la palabra “resistencia” para referirse a la resistencia cotidiana, más o menos oculta o encubierta, consistente en general en acciones de corto alcance pero que, en el largo plazo, pueden erosionar la dominación; y se valen de otro término para tratar la resistencia abierta, con ejercicio de violencia física, con mayor amplitud en la participación, etc. Las tres primeras acepciones del Diccionario de la Real Academia Española se aplican a todas las manifestaciones que se pretenden estudiar<sup>3</sup>. El uso de distintos términos puede

3. resistencia. (Del lat. *resistentia*). 1. f. Acción y efecto de resistir o resistirse. 2. f. Capacidad para resistir. 3. f. Conjunto de las personas que, generalmente de forma clandestina, se oponen con distintos métodos a los invasores de un territorio o a una dictadura (23° ed.), (<http://lema.rae.es/drae/?val=resistencia>). En cuanto a la definición de resistir, se aplicarían especialmente las siguientes acepciones: resistir. (Del lat. *resistere*). 1. tr. Tolerar, aguantar o sufrir [...] 3. intr. Dicho de un cuerpo o de una fuerza: Oponerse a la acción o violencia de otra. U. t. c. tr. y c. prnl. [...] 6. intr. Repugnar, contrariar, rechazar, contradecir. 7. prnl. Dicho de una persona: Oponerse con fuerza a algo. *Se resistió a ser detenido* (<http://lema.rae.es/drae/?val=resistir>).

conducir a una especie de “oposición binaria”, mientras que lo que se intenta mostrar es la existencia de un amplio espectro de prácticas que no se puede reducir a dos tipos de manifestaciones de la resistencia, que algunos expresan en dicotomías tales como abierta/oculta, activa/pasiva, violenta/no violenta, explosiva/persistente, etc.

## ➤ Conclusiones

Si la figura del *katechon* se aplicara en relación a los levantamientos bajomedievales y de la modernidad temprana de carácter radical –como los inspirados por movimientos milenaristas– se podría considerar que la resistencia cotidiana, de características mayormente pasivas, obraría como un freno para la llegada de ese fin del mundo necesario para el advenimiento de un mundo nuevo.

Tal como indica Norman Cohn, uno de los rasgos fundamentales de los movimientos milenaristas es “que sus fines y sus premisas carezcan de límites”. Un levantamiento milenarista revolucionario se considera “un episodio de importancia única e incomparable, esencialmente diferente de todas las luchas que conoce la historia, como un cataclismo del cual iba a salir el mundo totalmente redimido y transformado” (Cohn, 1997: 282). Cohn añade que este tipo de movimientos se alimentaba principalmente de los sectores marginados de la sociedad y se presentaba en situaciones sociales específicas, enmarcado dentro de momentos extremos como hambrunas o pestes y “en medio de una sublevación o revolución mucho más amplia”. En ese contexto, podía surgir “un *propheta* con sus seguidores pobres que intentaba convertir este alzamiento concreto en una batalla apocalíptica, en la purificación final del mundo” (Cohn, 1997: 284).

Las características de este nuevo mundo varían según las diferentes realidades históricas y las distintas utopías, pero suelen compartir algunos rasgos. Entre ellos, uno de especial importancia es el de la aspiración a una mayor igualdad entre los hombres. También aparece aquí la idea de un Juicio Final que obraría como bisagra en el paso del mundo viejo al nuevo.

Estos rasgos en común se relacionan con el hecho de que estas utopías son elaboradas sobre la base del cristianismo. Algunos rasgos son iguales, otros constituyen una clara inversión de lo que sostiene la Iglesia, pero unos y otros parten del mismo modelo.

En su crítica a las tesis hegemónicas, James C. Scott indica que los grupos subordinados pueden imaginar la ausencia de la distinción que tanto sufren. Evoca la famosa canción que se entonaba durante la rebelión de campesinos de Inglaterra en 1381, que imaginaba un mundo sin señores, y a los taboritas del siglo XV, que “anticiparon una igualdad radical y la teoría del valor del trabajo”. Además de asimilar “estas creencias igualitarias a la tradición judeocristiana con su mito de una sociedad perfecta anterior a la Caída”, Scott recuerda que:

La mayor parte de las creencias utópicas tradicionales puede, de hecho, entenderse como una negación más o menos sistemática del mecanismo vigente de explotación y degradación de las condiciones de vida que experimentan los grupos subordinados. Si el campesinado sufre el acoso de agentes recolectores de impuestos, señores que reclaman cosechas y tributos laborales, sacerdotes que piden diezmos, y si además tiene malas cosechas, lo más probable es que su utopía imaginará una vida sin impuestos, sin tributos y sin diezmos, quizá sin agentes del gobierno, sin señores, sin sacerdotes, y con una naturaleza abundante y generosa. En general, este tipo de pensamiento utópico aparece disfrazado o en forma alegórica, en parte porque su declaración explícita se consideraría revolucionaria [...] las creencias y expectativas milenaristas han ofrecido muchas veces, antes de la era moderna, un conjunto importantísimo de ideas detonadoras de grandes rebeliones (Scott, 2004: 107-108).

Volviendo una vez más a la Galicia bajomedieval, si bien es indudable que la rebelión *irmandiña* es el momento más destacado, más sostenido en el tiempo y más violento de la resistencia de los dominados, según la lectura que ya hemos hecho hace varios años y que mantenemos aquí, éste no fue un movimiento de una radicalidad semejante a los que venimos comentando en los párrafos



inmediatamente anteriores. Pero forzando un poco los términos, tal vez se podría decir que en la repetida mención, a lo largo de una variada y extensa documentación, del calificativo de “loca” para referirse a la *Santa Irmandade* –en expresiones tales como la hermandad loca, la que andaba locamente, la que se levantó locamente, etc.- se podría encontrar un atisbo de la radicalidad que caracteriza a los movimientos que buscan el fin de un mundo para lograr el comienzo de otro notablemente mejorado, por lo menos según la visión de los dominados. No hay que olvidar que, de acuerdo a algunos testimonios recogidos medio siglo después de la rebelión, se creía percibir durante su transcurso un “mundo del revés”, cuando se hace referencia a un trastocamiento tal del mismo “... que los gorriones abian de correr tras los falcones... que los de la dicha hermandad corrian tras de los dichos caballeros hasta que los hizieron yr del dicho Reino...”<sup>4</sup>.

## » Bibliografía

- » Agamben, G. (2007). *El Reino y la Gloria. Una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Agamben, G. (2006). *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*. Madrid, Trotta.
- » Balibar, É. (2003). “El Hobbes de Schmitt, el Schmitt de Hobbes”. En Bergalli, R.- Martyniuk, C. (Eds.). *Filosofía, política, derecho. Homenaje a Enrique Mari*. Buenos Aires, Prometeo, pp. 119-148.
- » Barros, C. (1991). “Revolución de los irmandiños. Los gorriones corren tras los halcones”. *Historia de Galicia*. Vigo, n° 24, pp. 457-458.
- » Carozzi, C. (2000). *Visiones apocalípticas en la Edad Media. El fin del mundo y la salvación del alma*. Madrid, Siglo XXI.
- » Cohn, N. (1997). *En pos del milenio. Revolucionarios, milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. Madrid, Alianza.
- » Devia, C. (2011). “La construcción de un rey monstruoso y la legitimación de un usurpador en la Crónica de Pedro I del Canciller Ayala”. En Domínguez, N. y otros (Comps.). *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 101-112.
- » Devia, C. (2009). *La violencia en la Edad Media: la rebelión irmandiña*. Vigo, Academia Editoria del Hispanismo.
- » Devia, C. (2014). *Violencia y dominación en la Baja Edad Media castellana*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (e-book).
- » Di Leo Razuk, A. (2010). “El *katechon* como elemento teológico-político en la Teoría del Estado de Thomas Hobbes”. *Actas del II Simposio Internacional Helenismo Cristianismo (II SIHC)*. Buenos Aires.
- » Duby, G. (1983). *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Barcelona, Argot.
- » Esposito, R. (2009). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu.
- » Losada, C. (2014). “Tiempo, historia y profecía: la teoría apocalíptica y la tensión del Final en los sermones de Vicente Ferrer”. En Campagne, F. A. (Ed.). *Poder y religión en el mundo moderno. La cultura como escenario del conflicto en la Europa de los siglos XV a XVIII*. Buenos Aires, Biblos, pp. 75-116.
- » Rodríguez González, Á. (1984). *Las fortalezas de la Mitra Compostelana y los “Irmandiños”: pleito Tabera-Fonseca*. A Coruña: Colección Galicia Histórica, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (Vol. I y II).
- » Schmitt, C. (2005). *El nomos de la tierra. En el Derecho de Gentes del “Jus publicum europaeum*. Buenos Aires, Struhart & Cía.
- » Scott, J (2004). *Los Dominados y el Arte de la Resistencia*. México, Ediciones Era.
- » Stefano, L. de (1966). *La sociedad estamental de la Baja Edad Media española a la luz de la literatura de la época*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- » Stiglmayr, J. (1909). “Dionysius the Pseudo-Areopagite”. *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 5. New York, Robert Appleton Company.

4. Rodríguez González, 1984, Vol. II, p. 429. Es sobre este punto que llama la atención Carlos Barros en Barros, 1991.

# La literatura y lo siniestro: El doble como nueva figura moderna

DEVINCENZI, Leticia Penélope / UBA - letidevi@hotmail.com

Eje: Identidades/diferencias: el otro, el monstruo  
Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: el doble, lo siniestro, monstruo, literatura

## ► Resumen

Hacia fines del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX comenzó a desarrollarse una literatura en la que confluyeron nuevos elementos del orden de lo fantástico, de lo misterioso y de lo sobrenatural. La figura del doble puede rastrearse entre ellos como un elemento siniestro, enmarcado por un halo de terror e incluso por la muerte, y como reveladora de los rasgos más macabros y terribles del hombre. Sin embargo, en su origen mítico, esta figura tenía rasgos más bien positivos e incluso un rol protector. ¿Cómo se transforma entonces en *der Doppelgänger*, ese “otro” monstruoso que genera temor?

En relatos como *Los elixires del diablo* de Ernst T.A Hoffmann, *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* de Robert L Stevenson o *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, en algunos cuentos de Edgar A. Poe o Guy de Maupassant e incluso en figuras como las de *Frankenstein* en la obra de Mary Shelley, el doble, el monstruo, quien no tardará en ser analizado luego a través de una perspectiva psicoanalítica, se manifiesta de múltiples maneras, cargado de una bestialidad liberadora que atormenta a sus personajes hasta el borde de la locura.

En este primer trabajo intentaremos analizar, por un lado, las características de esta figura y cómo es que se aleja de su mitología de origen para conformar una nueva, así como también la influencia que tendrán las corrientes intelectuales y las transformaciones científicas de la época para que el doble se termine convirtiendo en un monstruo moderno, que permite entrever aquello que parecía reprimido y que cuestiona el orden establecido.

## ► *Der Doppelgänger*: un monstruo moderno

El doble, también conocido como *der Doppelgänger*, en alemán “el doble andante”<sup>1</sup>, puede rastrearse en las sagas germano-escandinavas, en la tradición pagana así como en la cristiana, donde se revelan los “viajes extáticos”<sup>2</sup> realizados tanto por aquellos que dominaban la técnica del “otro yo” como por quienes se encontraban bajo el dominio del sueño o la enfermedad.

A su vez, existían también algunas diferencias sobre el concepto de “alma” en el folclore nórdico y podemos encontrar en ellas ciertas características que perdurarán en la figura del *Doppelgänger*. Es el caso de la *Fylgja*, el doble espiritual o el alma guardiana, el *Hugr*, el doble poderoso, y el *Hamr*, el alma que cobra forma, se manifiesta y puede animar al *Hugr*. Explica la tradición que llegado el momento de la muerte de una persona, la *Fylgja* que la protegía se hace visible para despedirse de ella y luego pasa a ser heredada por otro integrante de la familia a quien deberá proteger a partir de ese momento. De allí podría entonces explicarse uno de los rasgos principales del doble, es decir, el

1. Término utilizado por primera vez por el escritor alemán Jean Paul Richter en 1776.

2. “(...) del griego *ekstasis*, que significa en primer lugar “extravío del espíritu”, y designa luego, por extensión, el hecho de abandonar el propio cuerpo, es decir, una experiencia exsomática.” (Lecouteux, 2005: 23).

hecho de que su visión resulte el anuncio de un mal augurio o de la muerte misma para quien lo ve. No obstante, debemos remarcar que, si bien este origen mitológico le otorga un halo de misterio, el ingrediente de terror asociado a la figura del doble aparecerá más adelante y no en estas historias donde su presencia se aceptaba como algo natural e incluso protector. ¿Cómo se convierte, entonces, esta figura en un personaje siniestro?

En primer lugar, debemos tener en cuenta que lo siniestro se encuentra directamente relacionado con lo familiar. El psicoanalista Sigmund Freud explica que lo siniestro, *das Unheimlich*, coincide con un sentimiento angustiante que nace cuando lo conocido, bajo determinadas condiciones, se transforma en algo turbador. Además, desde el psicoanálisis, se observa que el desdoblamiento plantea una pérdida de dominio del propio yo asociada al eterno retorno de lo semejante y a su vez desde el mundo onírico “a la castración por la duplicación o mutilación del símbolo genital” (Freud, 1919: 2494). En otras etapas de la evolución del yo, resulta relevante la instancia de autoobservación y autocrítica, “que cumple la función de censura psíquica, y que nuestra consciencia conoce como conciencia” (Ibídem). Asimismo, Jacques Lacan postula que el doble será una sustitución del propio yo cuando reconocemos en el otro el objeto de deseo, perdiendo de esta manera la propia autonomía: “de ahí que Lacan sostenga que el conocimiento humano tiene una estructura paranoica, ya que lo que el sujeto sabe de su yo lo localiza por fuera, en ese doble que lo enajena” (Polidano, 2010:7). De esta manera, en la figura del doble se permitiría la expresión de lo reprimido.

Sin embargo, mucho antes de estas afirmaciones psicológicas, se utilizó en la literatura la figura del *Doppelgänger* y se combinaron sus rasgos folclóricos como recurso literario para crear cierto efecto, por ejemplo, la comicidad en obras de Molière o de Shakespeare; incluso en la antigüedad con Plauto o, desde una mirada filosófica, en Sócrates y su daimón. Pero, la figura del doble cambiará su rol dentro de la literatura para pasar a provocar un sentimiento de angustia muy lejano al de la protección o el humor. Es a partir del Romanticismo y del gran desarrollo de la literatura fantástica a lo largo del siglo XIX, que el *Doppelgänger* se transformará en un elemento siniestro.

Ya en el texto de E.T.A Hoffmann *Los elixires del diablo* (1815-1816) se explicita en el personaje de Medardo una fragmentación del yo y la pérdida de control: “Cada fragmento tenía en su propio movimiento su propia conciencia de la vida, y la cabeza dio en vano órdenes a los miembros que como vasallos desleales no quisieron reunirme bajo el mando de ella” (Hoffmann, 1945: 248). Medardo, que en varias ocasiones se manifiesta poco capaz de dominar su accionar, se construye a sí mismo a partir de la mirada de los otros y del propio personaje que decide adoptar, un juego de dobles evidente, por ejemplo, en su apropiación de la identidad de Victorino. De esta manera, Medardo va construyendo realidades donde el límite entre lo que está dado y lo que es inventado por él resulta cada vez más difuso:

Me parecía que sólo mi fantasía sobreexcitada me había hecho ver la figura ensangrentada, horripilante de Victorino, y que las últimas palabras que dije a mis perseguidores habían salido inconscientemente de mi interior, como en el éxtasis más sublime, y expresado el verdadero nexo misterioso del azar que me llevaba al castillo y me movió a hacer lo que allí se había consumado (Ibidem: 94).

A su vez, ese yo inestable se ve perseguido por un doble que parece por momentos producto de su propia fantasía pero que en ocasiones se vuelve corpóreo y que denuncia los excesos de Medardo y cuestiona sus valores. Las múltiples duplicidades provocan de esta manera el efecto ominoso que destaca Freud:

Es preciso que nos conformemos con seleccionar, entre estos temas que evocan un efecto siniestro, los más destacados (...) el tema del “doble” o del “otro yo”, en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su “doble” -lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa de lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio: o sea, desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con

la aparición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas (Freud, 1919: 2491).

Esta mezcla de identidades junto a realidades dudosas y al cuestionamiento de las verdades sociales o religiosas establecidas<sup>3</sup>, así como la condena al exceso de pasiones que encarnan los personajes, busca provocar en el lector el reconocimiento de la monstruosidad que rodea a Medardo y que él mismo alberga internamente; una monstruosidad que comienza a florecer a finales del siglo XVIII de la mano de la modernidad y que no deja de atraer, manifestando esa tensión entre el horror y la fascinación propia de lo sublime.

El texto de M. Shelley *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), por ejemplo, va más allá de la lucha interna que planteaba Hoffmann y termina por materializar lo monstruoso, destacando los avances de la ciencia y los planteamientos morales que esto implica para la sociedad. Tanto Walton con su expedición como Víctor Frankenstein con la creación del monstruo son los nuevos científicos ávidos de conocimiento cuya pasión debe enfrentar los límites de los principios éticos que se imponen a la búsqueda de lo extraordinario:

Soy trabajador hasta el sacrificio, un artesano que trabaja con perseverancia, pero noto que en mis proyectos se entremezcla siempre una inclinación hacia lo maravilloso, una fe en lo sobrenatural, que me alejan de los pasos comunes de los hombres y llegan a llevarme hasta los mares bravíos y las solitarias regiones que voy a explorar (Shelley, 1999: 27).

La influencia protestante que se vislumbra en el texto reprime el deseo, pero no lo aniquila. El monstruo vive y no puede ser controlado por su creador quién tampoco acepta del todo su responsabilidad ante los hechos. Pero ¿quién es Frankenstein y quién es el monstruo? La criatura termina siendo reconocida también bajo el nombre de Frankenstein ya que podemos entenderla como un doble monstruoso del propio doctor, fenómeno que se verá luego más claramente en *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* de R.L Stevenson (1886). En este caso, se combinan los elementos ya mencionados en Hoffmann y en Shelley para que lo maligno que llevamos “escondido” dentro, Mr Hyde<sup>4</sup>, se libere. El efecto que esto produce evoca una vez más la atracción del horror:

Aquel hombre, que desde el principio había despertado en mí un sentimiento que no podía ser entendido más que como curiosidad repulsiva (...) como había algo de anormal y de deforme en la misma esencia de aquel ser que tenía delante, algo que asustaba, que amedrentaba, que repelía, esta incongruencia parecía acoplarse con aquélla y reforzarla; y así al interés que despertaba en mí la naturaleza y el carácter de aquel hombre se añadía una curiosidad viva de conocer su origen, la vida, las vicisitudes y la situación que ocupaba en el mundo (Stevenson, 1985: 94).

Como dos caras de una misma moneda, *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* nos muestra otra de las vertientes del doble y reafirma la fragmentación del sujeto moderno: “el hombre en realidad no es sino dos (...) y fue por el lado moral y en mi misma persona donde aprendí a reconocer la compleja y primitiva dualidad del hombre” (Ibidem: 100). El relato final de *Dr. Jeckyll* analiza esta dualidad y reconoce la imposibilidad de escapar a lo macabro y al peso de la propia vida.<sup>5</sup> Sin embargo, hay otras maneras de lidiar con ello, si tenemos en cuenta por ejemplo que en el *El retrato de Dorian Gray* de O.Wilde (1890), el doble es algo externo, el cuadro, y es en el que recae todo aquello de lo que su dueño se quiere liberar, incluso del paso del tiempo. Dorian se construye como sujeto según la mirada de los otros (algo que Hoffmann ya había anunciado con Medardo) y llevará una vida construida estéticamente y

3. Un ejemplo muy claro de estos cuestionamientos es el caso de las reliquias religiosas dónde se pone en duda su veracidad y se destaca que lo que realmente importa es el efecto social que producen.

4. “Hide” en inglés equivale a esconder, ocultar, juego de palabras que usa Mr. Utterson mientras busca a Mr. Hyde.

5. A su vez, cabe destacar que esto es acompañado por un paisaje que redondea el efecto siniestro del relato, como es el de la nebulosa ciudad de Londres en transición al mundo moderno: Una noche fría pero serena, parecía que el aire estaba helado, las calles estaban limpias como el pavimento de una sala de baile y las farolas de gas, inmóviles en el aire tranquilo, proyectaban dibujos de luz y sombra sobre las losas (...). Esta, entre otras descripciones que recuerdan el análisis benjaminiano del París de Baudelaire, nos sitúa en una época de transformaciones científicas y sociales que se deslizan a través de la literatura, dónde la figura del doble permite personificar el lado oscuro al que se teme.

bajo los mismos principios que Mr. Hyde pero con la ventaja de poseer una apariencia física atractiva. Pareciera que su desdoblamiento es un éxito, sin embargo, el componente perverso no desaparece y lo confrontación final de Dorian con su retrato confirman las ideas ya enunciadas en Dr. Jeckyll. Nos encontramos entonces con que los límites de lo racional se desdibujan y con que los rasgos de la modernidad no pasan desapercibidos para la literatura, como ya lo demostró Benjamin en sus ensayos. Estos textos enmarcados en el canon de “lo gótico”<sup>6</sup> permiten expresar las incertidumbres de la época y proyectar los miedos sociales que detonan la angustia de la que no se puede huir, el doble será un recurso más para confrontar el horror, obligándonos también a aceptar que la monstruosidad no es simplemente algo externo.

En efecto, en *William Wilson* (1840), E.A Poe utiliza la figura del doble como un fenómeno interno, psíquico, ya que la ambigüedad del relato no permite asegurar que otros puedan ver al *Doppelgänger*: “la verdad es que su competencia, su oposición, y sobre todo su impertinente y obstinada interferencia en mis propósitos, eran tan hirientes como poco visibles” (Poe, 1983: 57). El doble llega al lector mediado por la propia subjetividad de un personaje-narrador perturbado y narcisista, a quien lo domina la angustia y la furia que la situación le provoca sin poder reconocer que es él mismo quien la genera. Este doble “subjetivo o interno”<sup>7</sup> se presenta, además, como una figura sancionadora, que aconseja pero con mensajes engañosos, es una limitación a los vicios y excesos que el narrador pretende llevar en su vida. Resulta, en cierta medida, una búsqueda de protección por parte del “ego” en este doble que puede controlar lo exacerbado, al revés de, por ejemplo, el caso de Medardo donde el doble liberaba lo reprimido. Es de esperar entonces que provoque en Wilson el deseo de eliminarlo para poder subsistir con sus costumbres libertinas además de mantener su identidad. Pero el esfuerzo es inútil, el doble termina convirtiéndose en un susurro que no desaparece, la voz de la conciencia que lo acompaña, lo censura y lo atormenta y de la que resulta imposible escapar: “¡En mí existías...y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!” (Poe, 1983:73).

En esta misma línea, encontramos el famoso cuento de Maupassant, *El Horla* (1887), donde la figura del doble juega con la subjetividad del personaje-narrador y termina haciéndolo dudar hasta del estado de su salud mental. La necesidad de eliminar al doble es tan intensa como en *William Wilson*, al punto tal que el protagonista termina prendiendo fuego la casa, olvidando a los criados que dormían dentro. Por supuesto, el esfuerzo es inútil: “no hay duda, no ha muerto...entonces tendré que suicidarme...” (Maupassant, 1988: 73).

## ➤ Conclusión

Hemos hecho, entonces, un recorrido sobre el origen posible de la figura del doble tomando como eje a las culturas germano-escandinavas, aunque reconocemos que se podrían investigar otras líneas de análisis en otras culturas. También destacamos algunas de las observaciones y estudios que esta figura supo provocar a lo largo de su historia. A su vez, tuvimos en cuenta el cambio de perspectiva que se origina con los románticos respecto de la filosofía, la muerte y el arte. Recordemos que pensadores como Fichte y Schelling<sup>8</sup> reflexionan sobre la conformación del *yo* y la identidad y que la mirada idealista influye en la creación de nuevas mitologías donde el doble recuperará un lugar y reflejará esa búsqueda por lo que excede a la mera existencia del individuo. Estas corrientes de pensamiento sumadas a las novedades científicas de la época agregan un componente siniestro del que el *Doppelgänger* no podrá librarse y que se manifiesta en la literatura del período, como pudimos observar en los casos mencionados.

Para concluir, debemos también recordar que la duplicidad puede expresarse de múltiples maneras, interna o externamente, en un doble corpóreo que cobra vida o en un retrato, de apariencia idéntica o monstruosa, entre otros. Las variedades en su forma podrán ser amplias pero no perdamos de

6. Delimitar lo gótico podrá ser motivo de discusión y explicitar sus rasgos excederá los límites de este trabajo, pero para lo que nos interesa destacar, los elementos siniestros que exponen estos textos junto a la figura del doble ilustran las problemáticas de la época y no ponen en duda su pertenencia al género.

7. Cfr. Herrero, parte III.

8. Cfr. Véase Schelling “Sistema del idealismo trascendental” o Fichte “Fundamento de la doctrina de las ciencias” para profundizar estas ideas así como Schlegel “Conversación sobre la poesía”.

vista que su función principal será siempre la misma: el doble está allí para mostrarnos aquello de lo que queremos huir. Dice el folclore que un *Doppelgänger* no puede reflejarse en el espejo o tener sombra. Será simplemente que no lo hace porque ya es nuestra propia sombra, el reflejo de nosotros mismos.

## » Bibliografía

- » Freud, S. (1919) "Lo siniestro" en *Obras Completas, Tomo III*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- » Hoffmann, E.T.A (1815) *Los elixires del diablo*, Trad. Sigisfredo Krebs, Buenos Aires: Argonauta, 1945.
- » Herrero, C. (2011) "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas" en *Monografías de Cédille 2*, pp.15-48.
- » Lecouteux, C. (2005) *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media: Historia del doble*, Barcelona: J.J. De Olañeta.
- » Maupassant, G. (1886), *El Horla*, Trad. Ricardo Zelarrayán, Buenos Aires : Argonauta, 1988.
- » Poe, E.A (1839) "William Wilson" en *Cuentos*, Trad. Julio Cortázar, Buenos Aires: Alianza, 1983.
- » Polidano, E.L (2010) "El fenómeno del doble y su relación con lo siniestro" en *Nodus XXX*, pp. 1-13.
- » Shelley, M. (1818) *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Trad. Isabel Altés Yáñez, Barcelona: Edicomunicación Colección Cultura, 1999.
- » Stevenson, R.L (1886) *Dr Jekyll y Mr. Hyde*, Trad. Rosa Regás, Madrid: Sarpe, 1985.
- » Wilde, O. (1890) *El retrato de Dorian Gray*, Trad. Delia Pasini, Buenos Aires: Losada, 1998.

# La astucia del monstruo en *El amor brujo* de Roberto Arlt

DIZ, Tania/ IIEGE- CONICET / taniadiz@gmail.com

» Palabras claves: Arlt- ideología de la domesticidad- monstruosidad- falogocentrismo

## ► Resumen

Cuando en Buenos Aires están en pleno desarrollo los dispositivos de poder que apuntan a imponer, promover y difundir el ideograma del matrimonio como única forma posible de la relación entre los sexos, surgen manifestaciones de resistencia que se mueven entre la reproducción exacerbada del falogocentrismo y el ensayo de procedimientos que sostienen una mirada crítica desde una perspectiva feminista. En este trabajo, analizaré el primer aspecto en una novela de Roberto Arlt: *El amor brujo* (1933) tratando de demostrar la hipótesis de que su protagonista, Balder, es un monstruo solapado, domesticado, desde el que Arlt explora los pliegues más sutiles, aunque no necesariamente menos violentos, que están dentro del marco de lo permitido al hombre de clase media. Así, considero que Balder es un monstruo doméstico cuya estructura replica la masculinidad falogocéntrica porque es consciente de que tiene un derecho implícito para dominar/poseer a la mujer que desee, pero siempre y cuando se mantenga en la antesala del casamiento.

## ► Introducción

Cuando en Buenos Aires están en pleno desarrollo los dispositivos de poder que apuntan a imponer, promover y difundir el ideograma del matrimonio como única forma posible de la relación entre los sexos, surgen manifestaciones de resistencia que se mueven entre la reproducción exacerbada del falogocentrismo y el ensayo de procedimientos que sostienen una mirada crítica desde una perspectiva feminista. En función de ello afirmo que en cierta zona de la literatura argentina de los años '20 y '30 surgen dos formas de resistencia a la domesticidad, que se distinguen entre sí por el hecho de que recrean dos matrices ideológicas distintas: una se denomina feminista y otra falogocéntrica. (Diz, 2012)

Dentro de esta última considero que las novelas de Arlt tienen un lugar primordial porque, en ellas, Arlt demuestra tener una percepción lúcida de la estructura del falogocentrismo y recrea las consecuencias y los estereotipos más extremos que se desprenden de la ideología de la domesticidad. Como es sabido, Arlt profundiza en la clínica psicología del hombre de clase media, explorando todos sus pliegues y reveses, dejando en carne viva sus contradicciones, con lo cual permite ver las facetas más siniestras, más oscuras, de la lógica binaria que produce subjetividades sexuadas. Así, en el universo de la ficción arltiana, el ser humano muta, se transforma en monstruo, reafirmando los aspectos más oscuros de la diferencia sexual. Así, creo que si Arlt en *Los siete locos- Los lanzallamas* indaga sobre todas las maneras de extremar las posibilidades del falogocentrismo, en *El amor brujo* se detiene en un tópico puntual, la pareja de la clase media, con la intención de denunciar la hipocresía de la moral sexual de esa clase. En este camino de transformación monstruosa que puede leerse en ambas novelas, los enunciados más banales de la misoginia clásica son tensionados, exagerados hasta tentar, incluso, el límite de una denuncia feminista. En esta ponencia, me detendré solamente en *El amor brujo* (1932), para demostrar que Balder, es un monstruo solapado, domesticado, desde el que Arlt explora los pliegues más sutiles, aunque no necesariamente menos violentos, que están dentro del marco de lo permitido al hombre de clase media. Así, considero que Balder es un monstruo

doméstico cuya estructura replica la masculinidad falocéntrica porque es consciente de que tiene un derecho implícito para dominar/poseer a la mujer que desee, pero siempre y cuando se mantenga en la antesala del casamiento.

Como es sabido, en *El amor brujo* (1932), Roberto Arlt narra una historia de amor mediante la que pretende denunciar los convencionalismos y la hipocresía de la pequeña burguesía. Puede decirse que se instala en el corazón de la clase media, en donde prima la ideología de la domesticidad,<sup>1</sup> que es el marco en el que se le da poder a la mujer, a través del arquetipo de la *mujer doméstica*. Desde allí, Arlt explora los límites y pliegues ideológicos desde el punto de vista de Balder, su protagonista. Con él recorre los tópicos del imaginario patriarcal, en el que se teme y censura la acción femenina bajo una mirada paranoica y desconfiada que no supera los límites morales de las convenciones de la clase. Más allá de la discusión sobre la impronta más sociológica que literaria de la novela, creo que en ella, Arlt pone a prueba, tensiona las normas del noviazgo sin transgredirlas. Entonces, si en *Los siete locos-Los lanzallamas* Erdosain deviene en un monstruo que se coloca en el margen y transgrede, actúa desde el desborde que culmina en un femicidio; en *El amor brujo*, Balder es un monstruo cínico que explora los pliegues más sutiles, aunque no necesariamente menos violentos, que están dentro del marco de lo permitido, mostrando las pavorosas crueldades del falogentrismo.

Más que el monstruo que transgrede la norma (Foucault, 2010), este es el que se manifiesta (Canguilhem, 1971) como una anomalía, es decir que no es lo que se opone a lo normal sino que es una variación excesiva de lo regular que se hace visible y trae dificultades en el funcionamiento de un organismo. A la vez, desvío de la norma y exceso pueden ser pensados como las formas de lo monstruoso en la novela, pero que además es una monstruosidad subjetiva (Lascault, 1973). Es decir que la experiencia de Balder es la del desvío y del exceso controlado desde una subjetividad cínica. Esta última, ligada a la vivencia es la que me interesa pensar, por eso es que he complementado la teoría sobre el monstruo con el psicoanálisis. Más específicamente, con ciertas caracterizaciones Kristeva [1988] acerca de lo abyecto y de Freud [Freud, 2000] y de Lacan [Lacan, 2006] con respecto a la pulsión sadomasoquista ya que creo que el modo en que Balder se maneja en la relación con Irene, está marcada por la humillación, modo de relación característico del sadomasoquismo. Otro aporte al tema que me ha sido muy estimulante para pensar es el artículo de Aira [1993]. Este analiza la mirada en el monstruo de Arlt cuando relaciona lo monstruoso con el uso, por parte de Arlt, de procedimientos propios del expresionismo, es más afirma que el monstruo es un mecanismo propio del expresionismo porque supone la intromisión violenta del autor en el mundo. Es decir, no es la sola percepción del mundo sino más bien la impregnación de la mirada del autor sobre aquél, es un modo de mirar. Así, el expresionista sin salir de sí se acerca tanto al mundo que éste se vuelve opaco, sucio, deforme. Entonces, la mirada del personaje arltiano es la de un hombre al que el mundo se le llena de monstruos. O bien, el monstruo no es más que el doble indeseado y espeluznante de él.

### ➤ *El cínico y la obsesión normalizadora*

*El amor brujo* es la historia de un hombre que quiere realizar una acción subversiva, siendo infiel a su esposa, sin embargo, a pesar de que llega a cumplir su objetivo, en términos ideológicos no transgrede ya que sigue atrapado por las reglas de la domesticidad al caer en el noviazgo. Es decir, Balder sufre un hechizo de amor que deviene en una obsesión por un supuesto amor extraordinario, aunque, en verdad, la relación se caracteriza por respetar la rutina de las normas sociales, que se tornan siniestras en la mente de su protagonista. El conflicto de Balder es idéntico al que puede leerse en las novelas semanales de la época, y se plasma en la contradicción entre el deseo y las convenciones sociales, desplegando una estructura fácilmente reconocible para el lector. Arlt acude a procedimientos formales característicos de estas con la intención de ir desarmando, desarticulando, el discurso sobre el amor que este género proponía en la época. La historia se desenvuelve, mayormente, en dos escenarios igualmente emblemáticos: la estación de tren, que es el espacio urbano por excelencia de

1. Para más desarrollo sobre la ideología de la domesticidad en la Argentina de los '30, ver: Barrancos, Dora [2007] *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Sudamericana, Bs. As. Nari, Marcela [2004] *Las políticas de la maternidad y el maternalismo político*, Biblos, Bs. As. Cosse, Isabella [2006] *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden militar 1946-1955*, FCE, Bs. As..



la modernidad, y el living de la casa materna de Irene, que es el espacio, también típico, del noviazgo de la clase media. Así es que la trama comienza en el espacio público y se va trasladando al espacio privado. Sin embargo, la direccionalidad no es lineal porque Balder es el que transita por ambos espacios, ya que va y viene del espacio público en el que seduce a Irene, al privado, el living gobernado por la madre/suegra.

Como es sabido, en una sociedad patriarcal la pareja heterosexual supone una relación de poder; Balder e Irene no escapan a este estereotipo, siendo Balder quien controla la relación. Pero, para comprender el procedimiento mediante el que se establece la desigualdad es necesario, antes, conocer el punto de vista desde el que está narrada la novela. En esta se propone una relación entre los sexos que es una relación de poder en la que él domina a Irene, pero esta afirmación sería transparente si el narrador de la novela fuera omnisciente y sólo mostrara, por así decir, la relación de poder entre sus protagonistas. Sin embargo, el tipo de narrador complejiza, enrarece y enturbia lo antedicho. La novela está narrada desde el punto de vista del protagonista, o sea, que el narrador es, en gran parte de la novela, un cronista al que Balder le confesó su historia; es más, es un cronista que lo interpreta, casi como un sociólogo o psicólogo:

Aparentemente, la conducta de Balder se presta para ser clasificada como la actitud cínica de un desenamorado que trata de engañar a una joven inexperta. Cuando el cronista de esta historia le pidió explicación de su conducta, Balder replicó: “Copié esa carta, porque a pesar de necesitarla a Irene, era indispensable que le dijera alguna mentira amorosa, y no tenía voluntad de escribirla.” (Arlt, 1980: 39)

Así, al estilo de la novela psicológica, el narrador se extiende páginas y páginas en el pensamiento del personaje, en sus reflexiones, temores y visiones apenas deformadas de la realidad, y por esta razón, Capdevila (2002) afirma con razón que la novela es el drama de la consciencia de Balder. Incluso, a lo largo de varias páginas, predomina la primera persona de Balder, como voz narrativa. Entonces, el narrador, por momentos, cede su voz ante la de Balder, se identifica con él, pero en otros momentos del relato, observa e interpreta sus acciones y pensamientos e, incluso, se distancia del personaje, poniéndolo en evidencia mediante la transcripción de cartas o de fragmentos de su diario íntimo.

Balder es un monstruo doméstico cuya estructura replica la masculinidad hegemónica porque es consciente de que tiene un derecho implícito para dominar/poseer a la mujer que desee, pero siempre y cuando se mantenga en la antesala del casamiento. Él se sabe poderoso y, también, capaz de pelear contra la suegra por la mujer deseada. De este modo, su proceso de enamoramiento es similar al que se describía en las aguafuertes artlianas: una pasión arrebatada ante la que no puede evitar dejarse llevar. Sin embargo, parece no tener temor a la domesticidad porque conoce las normas, las finge, ocultando el cinismo de su pensamiento. Balder simula y se ríe de los ritos exigidos por la madre de Irene, y se detiene con sarcasmo frente a las miradas condenatorias de los vecinos debido a que Irene pasea del brazo con un hombre casado. Repite con cierta distancia la disciplina burguesa y sufre distintos sentimientos que van desde cinismo ante las convenciones, hasta la atracción sexual, el asco y la repugnancia, ante el cuerpo de Irene.

A pesar de sus sentimientos, Balder no muestra las garras, no deviene en un monstruo acarreado la animalización de Irene, como sí lo hizo Erdosain con la Bizca en *Los siete locos- Los Lanzallamas*; por el contrario, sostiene la tensión entre sus fantasías de destrucción de la relación y sus acciones más bien obedientes a las convenciones. A pesar de su inseguridad y de su angustia, no tiene un alter ego monstruoso como si lo tiene el protagonista de “El jorobadito”, pero sospecha que, con el tiempo, él y su novia terminarían siendo dos fieras. En este sentido, Balder imagina como futuro de la guerra de los sexos lo que se realiza en “El jorobadito”, o bien, lo que resulta de la pareja que forman Erdosain y la Bizca. Pero, en *El amor brujo*, Arlt, prefiere detenerse en los pequeños pliegues míseros de las convenciones sociales.

La guerra entre los sexos no se libra sólo contra Irene sino, también, contra la madre de Irene, que es la principal enemiga en tanto compite con ella por el dominio del cuerpo de Irene. La madre-suegra presiona a Balder para que se divorcie de su esposa y se case con Irene y, mientras tanto, él imagina cómo perjudicar a Irene para que esa acción malvada repercuta en la suegra. Pero, Balder

no actúa, sino que esas ideas sólo quedan en el plano de la ensoñación y, por el contrario, se adapta a las normas.

En reiteradas ocasiones, en las aguafuertes, Arlt afirma que el amor es una farsa y que el matrimonio nada tiene que ver con él. En *El amor brujo*, Balder pone a prueba esta hipótesis: él ya tiene una esposa y un hijo, lo que le brinda la rutina y la seguridad de la domesticidad, en la que la pasión está sosegada. Sin embargo, se enamora de Irene y se esmera en continuar la relación con ella. En este sentido, es más que acertado mencionar la lectura de Giordano (1999), según la cual Balder es un enamorado cínico que vive emociones que se debaten entre la afirmación amorosa y la respuesta moral. En esta tensión, podría afirmarse que Balder transgrede los límites morales por el hecho de que, aún estando casado, acepta vivir una historia de amor. Sin embargo, la infidelidad masculina está contemplada porque forma parte de lo que se tolera dentro del ideograma del matrimonio. Entonces, considero que Balder no es un transgresor respecto de la moral sexual de la clase media, más bien encarna las normas, las replica y las impone, acercándose así a un modo de la perversión: el del sado masoquista moral, es decir aquel que busca someterse y someter a las reglas como principios absolutos, Balder busca someterse a la suegra y humillar a Irene siempre dentro de los límites de las convenciones. Así se atenúa el deseo sexual ya que el goce pasa por el padecimiento, por la demora permanente de la satisfacción. Incluso, no puede pensar más allá del dispositivo de alianza ya que, ante el fracaso de su matrimonio, elige el rito del noviazgo para establecer otra relación, o sea, que opta por la etapa anterior que, justamente, culmina en el matrimonio.

### ► *El pudor abyecto*

Balder encarna un modo solapado de la sexualidad masculina desatada, que sólo encuentra freno en la frialdad y los reparos de la mujer, a pesar de que su cuerpo genera lo contrario. Esto se torna evidente porque Balder deposita la culpa de sus sentimientos en Irene, acusándola de que él se sienta atraído por ella. Así, la arquitectura de la relación explora los lugares por donde transita la guerra entre los sexos. Encarnando una pulsión sadomasoquista, Balder controla a Irene e imagina las consecuencias que él padecería si ocupada el lugar de sometido. Leamos algunos ejemplos:

La jovencita me haría pedazos, era innegable, pero yo la destrozaría. Y quizá con más violencia que ella a mí. Entonces, su presencia tornábase insoportable. Mi sensibilidad descentrada acogía las muestras de su afecto con displicencia irónica. Irene en su hogar, administrado por la viuda, me repugnaba y atraía como una fiera cuyos zarpazos me desgarrarían la carne encima de los huesos y después el corazón. (Arlt, 1980: 173)

A medida que el noviazgo avanza, ambos experimentan pequeños encuentros sexuales que no superan lo permitido y que, a su vez, se suceden en el living de la casa de ella, bajo la mirada reconocida de la madre-suegra. En la novela, hay una escena, en particular, en la que se pone en evidencia lo antedicho. Es la del *embrujo* que tiene lugar en el living de la casa de Irene, en “esa habitación consagrada”, como dice Viñas, (1997), escenario que se corresponde con el estereotipo de la joven casadera de clase media: el living compuesto por un sillón en el que están los novios, el retrato del padre - un teniente coronel- y el piano, que es, a la vez, indicio de status social y de la única gran habilidad de la joven. La escena se completa con la sugestiva presencia de la madre en la cocina y comienza de la siguiente manera:

La mancha blanca tiembla en el piso encerado. Balder retrocede y lanza una carcajada. Ocurre que al finalizar el espasmo erótico, ha visto sobre el perfil de la caja negra de piano, los tres cuartos del rostro del retrato del teniente coronel. (...) Irene desconcertada observa a Balder como si este tuviera alteradas las facultades mentales, y Estanisloa sigue riéndose con tan gruesas carcajadas que hasta la madre debe escucharlas en la cocina. Entonces, la jovencita retrocede huraña y le pregunta:

-¿Qué te pasa, Balder?-

-Me río de lo grotesco e inmoral que hay en nuestros subterfugios sensuales... perdoná... pensé en la fingida indignación de tu mamá si ahora entrara.-

(Arlt, 1980: 152-3)

Balder siente y goza ante el control de la mirada paterna y de la materna. La madre- suegra tiene una fuerza extraordinaria en esta escena, él siente, a través de ella, el peso de la *mujer doméstica* que orienta las acciones del noviazgo hacia el matrimonio, controlando esa instancia intermedia entre el dominio de las pasiones y la domesticación del amor. En este juego de simulaciones e histeria, Irene se resiste, pero cede, y Balder, exige, pero se reprime. Así, se pone en evidencia el lugar abyecto que ocupa Balder, porque las mujeres – madre, novia- actúan sus roles previsiblemente, pero él, más allá de su cinismo, desencaja. Digo abyecto porque él, un adulto, simulando ser como un adolescente que ensaya sus primeras aventuras sexuales genera, en el lector, un efecto de extrañamiento que enrarece, opaca, la cotidianeidad del rito de noviazgo.

El encuentro se narra, evitando cualquier sintonía romántica o erótica con el lector, porque empieza con el resto, lo que queda. Como sucede en casi todas las escenas sexuales de la narrativa arltiana, el lector accede a ella mediante sus desechos. Balder se ríe cínicamente, siente asco y rechazo ante lo que sucedió. El onanismo es una experiencia abyecta para Balder. Como afirma Kristeva [1988], la abyección es una de las más violentas rebeliones del ser frente a lo que lo amenaza, provenga de afuera o del adentro de sí mismo. La abyección es una torsión de afectos y pensamientos que domina a Balder, a pesar de las carcajadas con las que pretende tomar distancia. Pero estas no pueden ocultar la mancha que le produce asco y este es una forma de la repulsión que lo separa y protege de lo impuro del acto. Entonces, se inviste de masculinidad controladora, y sanciona: es un acto inmoral. Ahora bien, ¿cuál es la razón de la inmoralidad? Balder no sólo se irrita por estar obedeciendo los mandatos de la suegra, sino que, también, condena las prácticas sexuales que no suponen un fin reproductivo; así, demuestra que es una subjetividad masculina perfecta para el dispositivo de sexualidad que, justamente, pretende guiar las conductas sexuales en función del ideal de la pareja procreadora. Por otra parte, la risa es la prueba de que, aunque Balder haya caído en el placer al que ella lo incitó, no está vencido, sino que está simulando. Sin embargo, cayó en la tentación, obedeció a la suegra y, en lugar de torturarse con la culpa, deposita en Irene la responsabilidad de la acción. A partir de que Balder cede a su propio deseo, aún aceptando el límite social impuesto, comienza a desconfiar de Irene, a sentir que ya no puede respetarla, que es una criatura demasiado erotizada, que sabe demasiado sobre las prácticas sexuales. En otras palabras, Balder proyecta sus fantasías sexuales en Irene al punto tal que, en su imaginación paranoica, ella pasa a ser una desafortada sexual, una mujer pérfida que lo seduce, engañándolo. Así, se pone en acción toda la maquinaria sadomasoquista que lo lleva a pensar que él no es más que un juego para ella:

Yo no soy el amor de Irene... soy el objeto con el cual ella satisface sus deseos. ¿De dónde sino ha extraído esta técnica para proporcionar placer? Nada en ella devela sorpresa, parece que lo supiera todo y si lo sabe todo, ¿quien se lo ha enseñado? (Arlt, 1980: 154)

Como el amor en las aguafuertes, la pasión es comparada con la enfermedad por su proliferación sobre el cuerpo humano, hasta la muerte que, en este caso, sería la caída en el deseo. En Balder, la lógica de la represión funciona perfectamente, y por eso Irene pasa a ocupar el lugar de la mujer fatal, un cuerpo saturado de sexualidad que le extrae el placer a él, como si le estuviera robando algo. En este sentido, Irene es la subjetividad femenina pensada, creada y delimitada por el varón, no sólo porque se accede a ella a través de Balder, sino porque toda su caracterización responde a lo que él imagina y proyecta en ella.

La cuestión es que, a Balder, el deseo sexual le provoca horror, es una experiencia abyecta: deja de lado su personalidad para dejarse poseer por el embrujo de la pasión, y el deseo sexual es lo que hace que deba atender a su cuerpo, hundiéndolo en la sexualidad y en el placer al que teme y repudia. El problema de Balder es creer que si se deja arrastrar por la pasión, queda al arbitrio, no sólo de su cuerpo sino también del de Irene, quien aprovecharía esa debilidad para dominarlo. Él, al luchar

contra ella, lucha contra el deseo de su cuerpo y la represión. En varias oportunidades manifiesta que siente repugnancia ante Irene, porque es ella la que lo transforma en una fiera, lo animaliza. También es ella quien le recuerda el poder que tiene su propio deseo sobre él, y casi podríamos decir que esa repugnancia del protagonista proviene de un temor profundo a la aniquilación del yo ante el deseo. Porque, justamente, el deseo es lo que lo arrastra hacia la animalidad, hacia la mutación en fieras, en seres salvajes. El deseo es desviado, la libido permanece en la pareja sadomasoquista, que es a la vez, reprimida y onanista. Justamente, Balder imagina cómo serían las relaciones sexuales con Irene pero, en verdad, se tortura más con sus crecientes sospechas sobre la virginidad de Irene, es decir, se tortura con la norma más que con fantasías eróticas.

### ► *A modo de cierre: la astucia del monstruo*

La trama llega a su fin cuando Balder decide abandonar a Irene, porque su delirio paranoico lo convenció de que ella no es virgen. Ahora bien, Balder toma la decisión de dejarla e Irene no vuelve a aparecer en la novela, lo que parece confirmar la hipótesis de que más que un personaje femenino, Irene es un fantasma de Balder. El último capítulo, significativamente, es un diálogo entre dos varones. Si en toda la novela Arlt escatima los momentos más esperados y conflictivos, el final no será una excepción: este diálogo entre hombres cierra la historia con la explicación de la razón que tuvo Balder para abandonar a Irene. Él cree confirmar que ella no es virgen y le envía una carta manifestándole que terminaba la relación. Luego, se reconcilia con su esposa y vuelve a la tranquilidad de su matrimonio burgués. Las elipsis de la novela se multiplican: la relación sexual, la carta misma, la reacción de Irene ante la carta. Nada de esto se sabe. Balder no desconfía de las mujeres, en verdad, es un sadomasoquista que confirma su desconfianza ante una cuestión concreta: la virginidad de Irene. El monstruo, entonces, muestra la crisis de la ideología de la domesticidad y su astucia consiste, entonces, en que no haya transgresión sino corrección, una sobre adaptación al dispositivo, una exacerbación que asegura su supervivencia.

### ► *Bibliografía*

- » Aira, C. (2003). "Arlt" en *Revista Paradoxa*, nº 7, Rosario, Ed. UNR.
- » Arlt, R. (1980) *El amor brujo*, Bs. As., Losada.
- » Canguilhem, G. (1971). *Lo normal y lo patológico*, Bs. As., Siglo XXI.
- » Capdevila, A. (2002) "Las novelas de Arlt: un realismo para la modernidad" en Gramuglio, M. Teresa (Dra.) *El imperio realista*, Tomo 6, *Historia crítica de la literatura argentina*, Bs. As., Emecé.
- » Diz, T. (2012) *Imaginación falogocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli*, Ecuador, Biblioteca Digital de Vanguardia para la Investigación en Ciencias Sociales, disponible en: <http://hdl.handle.net/10469/4114>
- » Foucault, M. (2010) *Los anormales. Curso en el Collège de France 1974-1975*, Bs. As., FCE.
- » Freud, S. (2000) "El problema económico del masoquismo" (1924), *Obras completas*, Bs. As., Ed. Amorrortu.
- » Giordano, A. (1999) *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*, Bs. As., Colihue.
- » Kristeva, J. (1988) "Sobre la abyección" en *Poderes de la perversión*, Bs. As., Siglo XXI.
- » Lacan, J. (2006) *Los Seminarios de Jacques Lacan. Seminario 16. De un otro al otro. Clase 16 (1969)*, Buenos Aires, Paidós.
- » Lacan, J. (2006) *Seminario. La angustia (1962-1963)*, Buenos Aires, Paidós.
- » Lascault, G. (1973) *Le monstre dans l'art occidental*, París, Kincksieck.
- » Viñas, D. (1997) "Trece recorridos con las novelas de Arlt" en Arlt, Roberto *Obras completas: Novelas*, Bs. As., Losada.

# La duplicación del otro: ¿Quién es el otro en *La Metamorfosis* de Franz Kafka?

FERNÁNDEZ BLANCO, Paula Valeria/ Centro en literaturas y Literaturas comparadas (CelyLc)/ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), FaHCE, (UNLP) / Proyecto de Investigación H669 bajo la dirección de la Prof. Dr. María Inés Saravia, (UNLP), doctoranda de la Universidad de Erfurt, Alemania / alleschwalben@yahoo.com

Eje: Identidades/Diferencias: el otro, el monstruo. Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Kafka, La metamorfosis, Die Verwandlung, otro, dis-curso cultural

## ► Resumen

Siempre las deformaciones de Kafka son dobles: si hay un otro, este asimismo estará duplicado. El ser patológico, deformado “verwandelt” (transforma), a su vez, su entorno social. Desde la aparición del nuevo estado de cosas en la vida de Gregor Samsa se da una metamorfosis entre los dos polos que supuestamente son opuestos: el enfermo y su familia. La nueva situación de Gregor involucra su espacio y tiempo en una progresión geométrica en la cual su familia queda comprometida de modo de verse asimismo transformada. Hay un conflicto entre la aceptación de un cuerpo que comienza a demandar a Gregor un tipo de vida que ya no se corresponde con el hecho de ser zoon politikon, sino con las necesidades de la vida como theer bestia. En *La metamorfosis* la hermana del protagonista comienza a ser más activa en las tareas domésticas e interpreta paulatinamente las necesidades del hermano convertido en un animal. Lo paradójico es que mientras tuvo apariencia de ser humano permaneció “invisible” para los ojos de su familia. Ahora los cuidados esmerados se adaptan a este nuevo ser, que muestra otras necesidades físicas y espaciales. Interesa señalar la duda que se le presenta al personaje principal. Esa duda se transmite a través del discurso indirecto libre del narrador que se pregunta si no sería preferible asumir esa otra vida animal como contrapuesta a la “condición humana”. Esa posible renuncia a su condición demuestra una puesta en duda de la vida humana considerada normal y representada por su familia. Hace falta que Gregorio se transforme en un animal para que la familia se convierta, a su vez, en “lo otro”, pero estudiaremos en esta oportunidad en qué consiste aquella otredad, y, como ocurre en toda la obra de Kafka, los opuestos se anulan mutuamente, es decir, lo humano y lo animal quedan desnaturalizados; de modo tal que no se comprende bien cuál es la esencia de cada uno de los dos términos y no se sabe bien dónde se halla “lo otro”, si en lo que se considera por antonomasia “la condición humana” o en ese “otro” transformado que añora en su incomodidad, su antigua condición, pero que, a raíz de su nuevo cuerpo, se halla cómodo en un espacio, “un desierto”, carente de signos de lo cultural.

## ► Introducción

Kafka refiriéndose a *La metamorfosis* en una carta a Grete Bloch (una amiga de Kafka y de Felice Bauer, la prometida de Kafka) escribe que la protagonista de la “historia”, “se llama Grete”:

¿Que si puede usted esperar gozosa la “historia”? No lo sé; *El fogonero* no le gustó. De todas formas la “historia” ya ansía verla a usted, de ello no cabe duda. Por cierto que la protagonista se llama Grete, y por lo menos en la primera parte, no deja en mal lugar su nombre. Claro que más tarde, cuando la plaga llega a ser demasiado grande, renuncia y comienza una vida independiente, abandonando a

aquél que la necesita. Vieja historia por cierto, ya tiene más de un año; por aquel entonces todavía no sabía apreciar el nombre de Grete, cosa que aprendí en el curso de la historia. (Heller y Beug, 1983:61) <sup>1</sup>

Carta breve, pero compleja, llena de ambigüedades surgidas del deseo de Kafka de congraciarse con la destinataria de la carta a través de una coincidencia de nombres: el de Grete Bloch y el de Grete el personaje de *La metamorfosis*. Pero, a la vez, se trata de una operación retórica que trataremos de describir en detalle, pues echa luz sobre la construcción del otro en *La metamorfosis*.

Kafka nombra cuatro veces en este fragmento a la palabra 'historia'<sup>2</sup>. Dos veces encomillada y dos sin comillas. Pareciera que en esta carta la "historia", como en la transformación de Gregorio y en la transformación de Grete (el personaje), también se transforma de la 'historia' con comillas a la 'historia' sin comillas. Como si perder las comillas fuera señal de otro tipo de pérdida o de transformación. A primera vista, en la primera mención de la palabra 'historia' (encomillada), esta se confunde con *La metamorfosis*, el cuento, y pareciera que es la lectura de esta "historia" la que podría provocar una espera gozosa en Grete Bloch, pero prontamente se descubre que en a la segunda mención de la palabra 'historia', la palabra 'historia' (encomillada) equivale a Kafka, pues es la "historia" personificada la que ansía "ver" a Grete<sup>3</sup>; "de eso no cabe duda" agrega Kafka. Si Kafka equivale a la "historia" y es quien ansía ver a Grete, entonces el primer término 'historia', también puede funcionar de la misma manera y referirse a Kafka y no al cuento *La metamorfosis*. El segundo vocablo 'historia' permite que, por una especie de deslizamiento, que provoca la primera palabra 'historia', ésta se refiera también a Kafka, de modo que la destinataria de la carta ya no esperaría "gozosa" la historia *La metamorfosis*, sino a Kafka mismo<sup>4</sup>. Este tipo de duplicación muestra un procedimiento que suele encontrarse en toda la obra de Kafka: el segundo término 'historia' se ha duplicado, transformado y convertido en un otro, en un término "otro" que funciona como un límite desde el cual definir y redefinir, en este caso, a la primera palabra 'historia'.

Mientras la espera gozosa involucra a Kafka, éste escribe 'historia' con comillas; luego ya no. A partir de momento la palabra 'historia' ya no tendrá comillas, como si fuera alejándose de ese goce primero suscitado por la identificación de Kafka con la historia *La metamorfosis*.

Ahora bien en este eslabón, que también puede entenderse como una moneda que tiene en una cara *La metamorfosis* y en la otra a Kafka, el autor instaure otra duplicación, esta vez referida al "nombre" de Grete: "Por cierto que la protagonista se llama Grete, y por lo menos en la primera parte, no deja en mal lugar su nombre". En alemán dice: „Übrigens heißt die Heldin Grete und macht Ihnen wenigstens im ersten Teil keine Unehre“ (Heller y Beug, 1969:57). En alemán literalmente dice "por cierto que la heroína se llama Grete y no le hace [a usted], al menos en la primera parte, ningún deshonor". En el original alemán y en la traducción se hace patente la confusión de "nombres", el de la Grete histórica y el de la heroína. Otra moneda de doble cara, pero que en ambas lleva el nombre de Grete. Es decir que en esta carta se trata de dos duplicaciones, la del término historia=Kafka y la de Grete=Grete, una insertada en la otra. Si en la primera duplicación Kafka convierte al texto en persona, aquí en la duplicación Grete-Grete, quiere equiparar la Grete real a la Grete ficcional.

A partir de aquí, como ya dicho, la 'historia' no tendrá comillas. Kafka escribe 'historia' con comillas cuando él mismo se instala a través de *La metamorfosis* como objeto del deseo de Grete Bloch, la otra 'historia', la 'historia' que confunde y pegotea a las dos Grete es una "vieja historia" de la que al final sólo emergerá el aprecio por el "nombre". Así es como aparece la palabra 'historia' por tercera vez, refiriéndose nuevamente a *La metamorfosis* como a una "vieja historia", pero también ahí hay

1. Carta en alemán: Kafka an Grete Bloch (Prag, 21.04.14) Ob Sie sich auf die "Geschichte" freuen dürfen? Ich weiß nicht, der »Heizer« hat Ihnen nicht gefallen. Jedenfalls, die „Geschichte“ freut sich auf Sie, daran ist kein Zweifel. Übrigens heißt die Heldin Grete und macht Ihnen wenigstens im ersten Teil keine Unehre. Später allerdings, als die Plage zu groß wird, läßt sie ab, und fängt ein selbständiges Leben an, verläßt den, der sie braucht. Eine alte Geschichte übrigens, mehr als ein Jahr alt, damals wußte ich den Namen Grete noch nicht zu schätzen, lernte es erst im Laufe der Geschichte. Heller y Beug, 1969:57)

2. Al mencionar la palabra 'historia' en el sentido lógico, usamos comillas simples.

3. Respecto a lo que acabamos de decir, hay un enunciado de Kafka muy similar a este en una carta a Felice Bauer, donde Kafka se identifica con la novela *América*: "Mi novela sigue avanzando, aunque sea lentamente, sólo que su rostro se parece de forma horrible al mío". (Heller y Beug editores, 1983: 37)

4. Es un lugar en el que se instaure Kafka y el que no había tenido probablemente originariamente en la carta de Grete o al menos no podemos saberlo.

ambigüedad en la enunciación, ya que no se sabe si es una vieja historia porque Kafka escribe *La metamorfosis* en Noviembre del 1912 y el presente de la enunciación de la carta e sitúa en Marzo del 1914 o si lo que es una vieja historia es la transformación del personaje Grete, el hecho de que “cuando la plaga llega a ser demasiado grande”, abandone “a aquel que la necesita”.<sup>5</sup> Aquí se le escapa a Kafka un juicio que se asemeja en el tono a las acotaciones esgrimidas por el narrador en *La metamorfosis*, aunque Kafka, en la carta, indudablemente, quiere minimizar la recriminación que hace al personaje Grete. Lo primordial es que Kafka ha tenido verdaderamente tiempo para releer *La metamorfosis* y descubre algo nuevo: aprende a “apreciar el nombre de Grete”, cosa que aprende “en el curso de la historia” y esta es la última vez que Kafka usa la palabra ‘historia’, nuevamente sin comillas. Es decir que lo fundamental radica, en que Grete es definida en esta carta como la protagonista de *La metamorfosis* y a raíz de ello, analizaremos como la “plaga”, como la llama Kafka, constituye ese término devenido en “otro” que permite la transformación de Grete. Porque es el personaje de Gregorio metamorfoseado el que provoca a su vez un cambio en el personaje de Grete, con lo cual cada uno se transforma, a su vez, en “el otro” del “otro”.

## ➤ 1. Este animal nos persigue

### 1.1 Los pensamientos

Si el narrador de *La metamorfosis* focalizara verdaderamente en un escarabajo u otro insecto, no habría relato o este sería mudo; pero el narrador focaliza en la conciencia del personaje Gregorio Samsa preso en el cuerpo de un insecto. *La metamorfosis* describe el proceso de transformación y de adaptación de Gregorio Samsa a su nuevo cuerpo. Aquello que los demás personajes van a ver es el cuerpo. Como insecto, para los demás, Gregorio ha perdido la voz humana; sin embargo, no ha perdido la capacidad de pensar, dado que en su interior tiene voz. *La metamorfosis* comienza con una pregunta que sin serlo podría resultar cartesiana: “¿Qué me ha sucedido?”. (Kafka, 1991:15) Se trata de una pregunta humana; pero los demás personajes ya no ven a un hombre,<sup>6</sup> no escuchan lo que Gregorio se pregunta, ni advertirán lo que este intente decirles. “Afuera” Gregorio se ha vuelto un insecto, adentro, no obstante, permanece Gregorio. Él mismo, cuando se observa, ve a un insecto. Al comenzar *La metamorfosis*, el narrador focaliza en Gregorio Samsa. Éste, acostado (de espaldas) se observa, observa su cuerpo, el narrador nos hace llegar como lectores esa visión de Gregorio Samsa de sí mismo, buscando reconocerse. Solo los lectores accederán a las reflexiones de Gregorio, surgidas de la necesidad de “optimizar” y de adaptar el “manejo” de su nuevo cuerpo en el espacio, al imperativo de conservar aquellos elementos del espacio que recuerdan su normalidad, su lugar establecido en una dinámica familiar, económica, burguesa, como la mesa (en el que se halla esparcido el muestrario de paños), como aquellos objetos del espacio que insinúan el deseo, como el cuadro de la señora con un gorro de pieles y boa, y el más importante de todos: el escritorio.

Gregorio tiene que vivir con este nuevo cuerpo y los obstáculos que le crea; a raíz de ello, el personaje, delibera incansablemente y casi no actúa. Por ejemplo cuando lo llaman por primera vez y Gregorio trata de levantarse de la cama:

Mas cuando, después de realizar a la inversa los mismos esfuerzos [...] hallose de nuevo en la misma posición y tornó a ver sus patas presas de una excitación mayor que antes, si era posible, comprendió

5. „En la primera parte“ porque luego „cuando la plaga llega a ser demasiado grande, renuncia y comienza una vida independiente, abandonando a aquél que la necesita“. Kafka está tratando indudablemente de agraciarse con la Grete de la carta; pero no puede evitar de criticar al personaje. Esto cobra mayor importancia si se tiene en cuenta que Grete Bloch (amiga de la prometida de Kafka Felice Bauer) es una mujer independiente que trabaja en el negocio de la venta de máquinas de escribir y que con su trabajo colabora con el sustento económico de la familia y con el pago de los estudios de medicina del hermano. Esto aparece en: [http://www.franzkafka.de/franzkafka/die\\_frauen/grete\\_bloch/457277](http://www.franzkafka.de/franzkafka/die_frauen/grete_bloch/457277) (07.08.2014) “Grete Bloch, geboren am 21. März 1892 in Berlin, stammte aus einer jüdischen Familie[...] arbeitete sie in der Büromaschinen-Branche. Mit ihrer Berufstätigkeit trug sie zum Unterhalt der Familie bei, vor allem zur Finanzierung des Medizinstudiums ihres Bruders Hans (1891–1944)”.

6. Sólo la madre lo llama “Gregorio” y lo sigue considerando su hijo: “¡Dejadme entrar a ver a Gregorio! ¡Pobre hijo mío! ¡No comprendéis que necesito entrar a verle?” (Kafka, 1991: 46)

que no disponía de medio alguno para remediar tamaño absurdo, y volvió a pensar que no debía seguir en la cama y que lo más cuerdo era arriesgarlo todo, aunque sólo le quedase una infinita esperanza. Pero al punto recordó que hartó mejor que tomar decisiones extremas, era meditar serenamente. Kafka (1991:20)

O como cuando Gregorio se entera de la verdadera situación económica de la familia y recuerda cómo pensaba pagarle a la hermana los estudios de violín en un “conservatorio”:

Durante las breves estancias de Gregorio junto a los suyos, la palabra „Conservatorio“sonaba a menudo en las charlas con la hermana, pero siempre como añoranza de un lindo sueño, en cuya realización no se podía pensar. A los padres estos ingenuos proyectos no les hacían ninguna gracia; pero Gregorio pensaba muy seriamente en ello, y tenía decidido anunciarlo en la noche de Navidad. Todos estos pensamientos completamente inútiles ya, agitábanse en su mente, mientras él pegado a la pared, escuchaba lo que se decía al lado. Kafka (1991:42)

Y el primer día después de que el Principal se va, después de la patada del padre y el desvanecimiento de Gregorio: “este tenía sobrado tiempo para pensar, sin temor a ser importunado, acerca de cómo le convenía ordenar en adelante su vida”. (Kafka, 1991:36).

## 1.2 El espacio

Por ello, la habitación de Gregorio constituirá el escenario donde se desata la lucha por conservar los elementos que unificaban el cuerpo de Gregorio con los pensamientos y reflexiones del personaje. La habitación representa el escenario de la agonía por conservar la identidad, por eso llegan a ser tan decisivos los objetos de la habitación, porque pueden recordarle quién es. Los objetos de la habitación, por contigüidad, actúan en reemplazo del cuerpo transformado. La lucha por conservarlos deviene la lucha por mantener la identidad. En este punto, cobra protagonismo el personaje de Grete. Ella definirá y reafirmará paulatinamente a un “otro” a través de la creación de un espacio físico adaptado al monstruo. Grete estará abocada a la tarea de hacer que comida y espacio se adapten o funcionen según los instintos de un animal. El relato construye a una Grete fría, decidida, práctica, que en vez de “interpretar” las necesidades inmediatas de Gregorio, interpreta mecánicamente los requerimientos animales, de quien además va dejando de ser el hermano, para convertirse, no en un animal, si no en la nada. El clímax de esta situación dramática<sup>7</sup> ocurre con el motivo del vaciamiento: deshabetar la habitación de Gregorio implica vaciarlo de todo rasgo humano y, como consecuencia, definir y optimizar el ambiente para el monstruo.

### 1.2.1 El desierto

En la obra hay un decurso dramático que comienza con el reconocimiento de Gregorio del cambio en sus gustos alimenticios y culmina en el reconocimiento por parte de Gregorio de que los muebles de la habitación efectivamente le impiden el libre movimiento y la reflexión del personaje acerca de si no sería mejor, por ello, “vaciar” la habitación. En esta oscilación, Gregorio y Grete se desplazan como en una danza, que tiene como eje principal el problema de la “adaptabilidad”.

Analizaremos este movimiento que comienza, como ya se dicho, con el descubrimiento de Gregorio por los gustos alimenticios. Después de la escena inicial de la visita del Principal, de los padres y la hermana y que culmina con el puntapié del padre a Gregorio, este se desvanece y despierta recién al anochecer, cuando se acerca a la puerta:

Al llegar a puerta, comprendió que lo que allí le había traído era el olor de algo comestible. Encontró una escudilla llena de leche azucarada, en la cual nadaban trocitos de pan blanco [...] Al momento zambulló la cabeza en la leche casi hasta los ojos; más pronto hubo de retirarla desilusionado, pues

7. Empleo el adjetivo “dramática” en el sentido de acción dramática, con todos los visos de teatralidad que el concepto conlleva.



no sólo la dolencia de su lado izquierdo le hacía dificultosa la operación [...], sino, que además, la leche, que hasta entonces fuera su bebida predilecta-por eso sin duda, habíala colocado allí la hermana-, no le gustó nada. (Kafka, 1991:35)

Este es el punto donde comienza el movimiento que describimos. Porque Grete, en esta primera vez en que lleva comida al hermano, le lleva comida “buena”, “leche azucarada”, es decir, que no se comporta como una “malvada” que lleva, de entrada, comida en mal estado al hermano. Ella realmente hace una interpretación “objetiva” de lo que él pueda “necesitar”; de este modo el narrador lo corrobora una y otra vez. Este trabajo justamente pretende explicar que no se trata de ironía cuando Grete actúa en función de las nuevas necesidades físicas del hermano, sino que en *La metamorfosis* se trata de una forma de una “falsa” humanidad que recuerda las descripciones que puede hacer Hanna Arendt de la “normalidad” de Eichmann, por ejemplo. (Arendt, 1964:53) Grete, es, esta primera vez, la vez de la leche azucarada, tan “práctica” como la última vez en el cuento, en la que asevera que hay que deshacerse de Gregorio y como en las demás veces en que esta interpreta la cuales son los nuevos requerimientos animales del hermano.

A partir de este momento Gregorio y Grete se complementan perfectamente: mientras que Gregorio descubre que no le gusta la leche, el narrador nos dice que al otro día “muy de mañana”, la hermana vuelve a entrar en la habitación y:

A fin de ver cuál era su gusto, trajo un surtido completo de alimentos y los extendió sobre un periódico viejo: allí había legumbres atrasadas, medio podridas ya; huesos de la cena de la víspera, rodeados de salsa blanca cuajada, pasas y almendras; un pedazo de queso que, dos días antes, Gregorio había declarado incomible; un panecillo duro [...] Rápidamente, con los ojos arrasados en lágrimas de alegría, devoró sucesivamente el queso, las legumbres y la salsa. En cambio, los alimentos frescos no le gustaban. (Kafka, 1991:38)

A pesar de ser Gregorio a quien ya no le gustan los “alimentos frescos”, es Grete la que reafirma los gustos animales al llevarle una comida adecuada para el animal. Es Grete la que corrobora permanentemente la “animalidad” de Gregorio, es Grete la que crea al monstruo. Ella hace que el “otro” exista como monstruo, ella lo crea, ella lo perfecciona. El clima en Kafka, como siempre, va *in crescendo*. El tema de la comida se desliza hacia el tema del espacio:

La comida muy pronto dejó de producirle la menor alegría, y así fue tomando, para distraerse, la costumbre de trepar zigzagueando por las paredes y el techo. En el techo particularmente era donde más a gusto se encontraba; aquello era cosa hartamente distinta que estar acostado en el suelo; allí se respiraba mejor [...] La hermana advirtió inmediatamente el nuevo entrenamiento de Gregorio –tal vez dejase este al trepar, acá y allá, rastro de su babilla-, e imaginó al punto facilitarle todo lo posible los medios de trepar, quitándoles los muebles, y, principalmente el baúl y la mesa de escribir. (Kafka, 1991:40)

En este punto se advierte nuevamente la importancia que tiene el personaje de Grete en la obra, tal como aparecía enunciado por Kafka en la carta. Otra vez advierte Grete que hay nuevas costumbres que facilitarían la vida animal de Gregorio. Esta vez se trata de los muebles y no se puede pasar por alto que también se trata de “quitar” la mesa de escribir. Con el baúl hay una escena muy larga en la que interviene también el personaje de la madre: la madre advierte que existe una relación entre los muebles y su presencia en la habitación y la identidad de Gregorio: “Yo creo que lo mejor sería dejar el cuarto como antes, a fin de que Gregorio, al volver de nuevo entre nosotros, lo encuentre todo en el mismo estado, y pueda olvidar tanto más fácilmente este paréntesis”. (Kafka, 1991:48) Estas palabras de la madre hacen que Gregorio se plantee lo siguiente:

Al oír estas palabras de la madre, comprendió Gregorio que la falta de toda relación humana directa, unida a la monotonía de la existencia que llevaba entre los suyos, había debido trastornar su inteligencia en aquellos dos meses, pues, de otro modo, no podía explicarse que él hubiese deseado

ver vaciar su habitación[...];¿Es que él deseaba de verdad se cambiase aquella su muelle habitación, confortable y dispuesta con muebles de familia, en un desierto en el cual hubiera podido, es verdad, trepar en todas las direcciones sin el menor impedimento, pero en el cual se hubiera al mismo tiempo olvidado, rápida y completamente, de su pasada condición humana? (Kafka, 1991:48)

## » *Conclusión*

¿Desear el desierto?

El punto cúlmine de todo lo explicando hasta ahora, se da en la duda que se le presenta al personaje principal. Esa duda se transmite a través del discurso indirecto libre del narrador que se pregunta si no sería preferible asumir esa otra vida animal como contrapuesta a la “condición humana”; si desear el desierto. Pero Gregorio se da una respuesta: “No, no había que retirar nada; todo tenía que permanecer tal cual.” (Kafka, 1991:48)

## » *Bibliografía*

- » Arendt, Hannah (1964). *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München, R. Piper Verlag.
- » Heller, Erich, Beug, Joachim, (comps.) (1969). *Dichter über ihre Dichtungen. Franz Kafka*. München, Ernst Heimeran Verlag.
- » Heller, Eric, Beug, Joachim, (comps.) (1983). *Franz Kafka. Escritos sobre sus escritos*. Barcelona, Anagrama.
- » Kafka, Franz (1991). *La metamorfosis*. Buenos Aires, Losada.

# Mito y política en Marcial, *De spectaculis*, 32 [28/7]

FERRIOL, Ezequiel / FFyL (UBA), UBACYT - idusaprilis@gmail.com

Eje: literatura romana, poesía flavia Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: epigrama, flavios, Marcial, Hércules, monstruos, gladiadores

## ► Presentación

Dentro del marco proporcionado por los juegos del anfiteatro flavio, el pequeño ciclo de tres epigramas acerca de las proezas del *bestiarius* Carpóforo<sup>1</sup> sintetiza y ejemplifica lo que Fitzgerald (2007) denomina “las estrategias del espectáculo”<sup>2</sup>; particularmente, el modo en que estos *ludi* retomaron el acervo mítico para actualizarlo (y negarlo) en su presente histórico-político.

Me propongo analizar en profundidad esta problemática mediante el análisis detallado de uno de los tres poemas del ciclo, el número 32 (28/7)<sup>3</sup> del *Liber spectaculorum*<sup>4</sup>, en donde Marcial compara la muerte de varios animales feroces a manos del gladiador Carpóforo con el aniquilamiento de monstruos míticos por parte de Hércules y otros héroes<sup>5</sup>.

## ► Análisis del texto

Nuestro poema se desarrolla y adquiere su fuerza mediante la interdependencia constante de dos ejes principales, con todas las connotaciones ideológicas que puedan desprenderse de los mismos: uno, espacial/geográfico; el otro, temporal.

Veamos el eje espacial/geográfico. El poema plantea una especie de “viaje” desde la barbarie hasta la civilización: inmediatamente luego de la mención de un pasado lejano y prestigioso con la que se abre el poema (*saecula...prisca*, v. 1), aparece una mención a una indeterminada nación bárbara alejada de la civilización (*barbara terra*, v. 2); inmediatamente después, el poema se embarca en un priamel de grandes proezas heroicas provenientes del mito que se ponen en comparación con las hazañas del gladiador Carpóforo; dichos relatos mitológicos son de origen claramente griego, ya que no se menciona a ningún héroe o prócer semi-legendario del pasado romano. Y nuestro poema se clausura claramente en Roma, con la mención explícita de la hazaña realizada por Carpóforo y que le hace merecedor del “epinicio” de Marcial (*plus est bis denas pariter perdomuisse feras*, vv. 11-12). Ciertamente, el propósito de este “viaje” es establecer una progresión ascendente a lo largo del texto que culmine en un clímax que coincida con el ámbito romano en general y de los *ludi* flavios en particular, para demostrar la superioridad de éstos y de Roma por sobre otros pueblos y otras manifestaciones. Esta misma progresión geográfica se observa claramente desarrollada, y de idéntico modo,

1. Me encuentro investigando en profundidad el ciclo completo. Esta comunicación refleja una parte de dicho trabajo, que profundizará sobre los contenidos de ésta.

2. Es el tema central de su capítulo 2; cfr. Fitzgerald (2007:34-67), especialmente 48ss.

3. Esta compleja numeración se debe a las diferencias de criterio entre los distintos editores del texto. Todas las ediciones hasta la de Lindsay lo numeran como el 27º epigrama del *Liber spectaculorum*. Heraeus es el primero en considerarlo como el 28. Carratello es quien le asigna el número 32, seguido por Shackleton Bailey y Coleman. En este trabajo, seguiré el texto fijado por Coleman. También tuve en cuenta un importante número de ediciones históricas del autor, para lograr una perspectiva filológica diacrónica.

4. Esta obra de Marcial, bastante maltratada a lo largo de su transmisión (que fue independiente del resto de su corpus), recibió varios títulos a lo largo de su historia: *Liber spectaculorum*, *De spectaculis*, *Epigrammaton libri*. Usaré indistintamente un título u otro, para evitar repeticiones y cacofonías. Para una visión global de las problemáticas de nuestro texto, remito a la edición de Coleman (2007:xx-xxviii).

5. Teseo (versos 3 y 8), Belerofonte (verso 6), Jasón (verso 7) y Perseo (verso 10); aunque, claramente, la mayoría de las proezas mencionadas en el poema son hercúleas.

en el epigrama 1 del *Liber spectaculorum*, donde Marcial compara a las maravillas del mundo antiguo con el anfiteatro flavio y concluye que éste supera y subsume a las demás: desde la tierra bárbara de Egipto (*Barbara...Memphis*, 1.1), pasamos a través de Grecia (*Delon*, 1.4; *Mausolea*, 1.5) para llegar a Roma (*Caesareo...amphitheatro*, 1.7). El eje temporal del poema está en consonancia con el eje geográfico. Se trata de establecer una permanente comparación contrastiva entre el *olim* y el *nunc* para demostrar la superioridad de la actualidad del presente por sobre los tiempos de antaño, por más dorados y prestigiosos que éstos sean. En el caso de los espectáculos que dramatizan escenas míticas, esto provoca dos niveles de lectura para los mismos: por un lado, la reproducción de dichos relatos mitológicos le brinda al espectador, en un primer momento, una confirmación de la veracidad del mito; pero, por el otro, en una instancia ulterior, provoca que el espectador deje de creer en dichos relatos, de los cuales no tiene ninguna prueba fidedigna de su veracidad más que la transmisión boca-a-boca a lo largo de las generaciones, para otorgarle su credibilidad a aquello que efectivamente acaba de ver ocurriendo en la arena del anfiteatro. En palabras de Fitzgerald (2007:48):

Where the arena is said to confirm the stories of old we can see... that the reality of the arena exists *at the expense* of the mythical world it purports to confirm. The arena, as Pailler elaborates, is the realization, outdoing and replacement of myth: “replacement (*substitution*) to the extent that the myth, made visible and transcended by the representation in the arena, finds itself devalued, reduced to the status of *fama*, of the mere ‘they say’.”<sup>6</sup>

Esta estrategia ideológica puede apreciarse constantemente en nuestro poema.

1) En primer lugar, mediante la oposición *priscus/vetus*<sup>7</sup>. El pasado arcaico aparece ya en el primer verso connotado de forma muy prestigiosa: *prisca* (v. 1), que significa “antiguos”, “ancianos”, pero con una valoración favorable y respetuosa<sup>8</sup>. En cambio, en el penúltimo dístico, cuando Marcial está a punto de concluir con el catálogo de las proezas mitológicas con las que compara a Carpóforo y ya ha quedado plenamente claro en la mente del lector que este gladiador supera a los héroes ilustres, esto se refuta tajantemente: el pasado arcaico ya es *vetus* (v. 9), término que significa lo mismo que *priscus*, pero poseyendo una connotación sumamente negativa, ya que *vetus* y su diminutivo *vetulus* “...désignent ce qui est détérioré, diminué par l’âge...”<sup>9</sup> El pasado arcaico y el relato mítico han perdido su prestigio ante la proeza actual y real de Carpóforo. 1.1) Coadyuva y refuerza lo anterior el hecho de que ambas menciones del pasado arcaico, y sus connotaciones, estén en dos cláusulas condicionales (*Saecula... si prisca tulissent*, v. 1; *Si vetus... revocetur fabula*, v. 9): se menciona lo mismo en contextos sintácticos similares. 1.2) Coadyuva y refuerza lo anterior el hecho de que en el verso 1 el pasado arcaico esté expresado con una medida de tiempo vital, *saecula*, mientras que en el verso 9 esté calificado de *fabula*.

2) El poema está estructurado sintácticamente siguiendo tres períodos: comienza con un irreal de pasado (*tulissent*, v. 1; *timuisset*, v. 4; *fuisset*, v. 5; *foret*, v. 6), continúa con un período eventual (*possit*, vv. 7-8; *revocetur*, v. 9; *solvet*, v. 10) para culminar con un período real (*numeretur*, subjuntivo con valor de imperativo, v. 11; *est*, v. 12). Esto tiene dos lecturas: por un lado, ante la imposibilidad fáctica de que Carpóforo haya sido realmente cada uno de los héroes míticos que son citados por sus hazañas, es absolutamente lógico que Marcial plantee esa fantasía especulativa en un período irreal de pasado; pero, por otro, siguiendo la estrategia ideológica que intenta sostener el texto, resulta igualmente imposible desde lo fáctico que Maratón, Nemea y Arcas, entre otras ciudades, hayan podido disfrutar entonces de la paz y seguridad que Roma experimenta ahora gracias a Carpóforo, debido a que Teseo y Hércules no han estado a la altura de nuestro elogiado *bestiarius* y permitieron que sus ciudades experimentaran inseguridad y terror. Nuevamente, el mito queda desprestigiado.

3) El número de proezas realizadas es otro indicio textual que apunta en la misma dirección. Si bien se catalogan las hazañas de varios héroes (ver nota 5), es con Hércules con quien Carpóforo es identificado más plenamente por Marcial<sup>10</sup>. Todos sabemos que, si bien Hércules tuvo una vida repleta

6. Los énfasis son del autor.

7. Fitzgerald (2007:49), aunque el autor lo menciona en relación con otro epigrama del *Liber*.

8. Ernout-Meillet, s.v.

9. *Ibidem*, s.v.

10. De hecho, en su primera aparición en el *Liber spectaculorum*, en el epigrama 17 (15), a pesar de que Carpóforo es comparado con Meleagro (vv. 1-2), sus proezas son hercúleas (vv. 5-6). El vínculo de los atletas con Hércules es muy estrecho, y está suficientemente

de hechos gloriosos, el número con el que lo vinculamos más a menudo es el de sus trabajos: 12. La palabra latina para decir “doce”, *duodecim*, presupone una operación de adición aritmética implícita (2+10). La proeza llevada a cabo por Carpóforo, y que motiva el elogio de Marcial, es haber matado de una sola vez a 20 (*bis denas*, v. 12) fieras. *Bis denas* expresa explícitamente una multiplicación (2x10) llevada a cabo con los mismos números y en el mismo orden que en la palabra *duodecim*. Mismos números, distinta operación; Carpóforo supera a Hércules. Es altamente sugestivo que este juego aritmético de Marcial esté expresado en el verso del poema cuyo número coincide con el de los trabajos hercúleos. Otra vez el mito queda desprestigiado por el presente histórico.

4) El verbo *revoco* del verso 9 también está usado en este mismo sentido. Dicho verbo significa “convocar”, “repetir”, “reanudar”, “traer de nuevo”; ciertamente, es lo que está haciendo Marcial al recordar viejas glorias de los héroes míticos. Pero también significa “confrontar”, “rechazar”, “refutar”, que es lo que venimos sosteniendo que el presente hace con dicho acervo mitológico<sup>11</sup>. Por lo tanto, el verso 9, significa “Si la leyenda vetusta de los monstruos marinos se reanudara”; pero además Marcial establece al mismo tiempo, mediante polisemia, la refutación de dicha leyenda, que es el objetivo encomiástico final de su composición.

Deberíamos considerar ahora quién es el verdadero destinatario de ese encomio. En la superficialidad del texto, ese destinatario es claramente Carpóforo; pero, en realidad, nuestro epigrama es *interposita persona* un elogio al emperador flavio<sup>12</sup>, a quien se agradece y se elogia por el boato de los *ludi*. Es el emperador quien oficia de anfitrión y organizador de los juegos, y la captura de los animales salvajes mostrados (y aniquilados) en la arena es competencia de la guardia pretoriana que se encuentra bajo sus órdenes directas<sup>13</sup>. Los *ludi* son unos “regalos”<sup>14</sup> ofrecidos por el emperador a su pueblo que exigen de éste último lealtad a modo de reciprocidad<sup>15</sup>. Son una ocasión ideal para que tanto el emperador como toda la jerarquía social romana puedan ser vistos por la mayor cantidad posible de gente; por lo tanto, los *ludi* son un excelente mecanismo para reafirmar el orden social y la justicia, y solidificar la figura del emperador como cabeza de esos valores<sup>16</sup>. La presencia del César en nuestro epigrama, aunque fugaz, es decisiva: se halla inmediatamente después de la cesura pentemímera del primer verso del poema, por lo que se halla en la materia textual de nuestro epigrama en una posición central que le permite observar y dominar el resto del contenido de la composición, reproduciendo su ubicación en los asientos del anfiteatro y la utilidad política de su participación en los juegos<sup>17</sup>. Pero también se encuentra inmediatamente después de la cesura pentemímera de un hexámetro (en posición central, por ende) el verbo *revoco* del verso 9, del que ya comentamos su uso polisémico. Es claro que es César, entonces, quien convoca y refuta al mito mediante la actuación de Carpóforo<sup>18</sup>. ¿Cuál es el mensaje político que el emperador pretende fijar en la mente de los espectadores mediante un *bestarius* llamado Carpóforo asimilado a Hércules? Para ello, creo que tendríamos que prestar atención al nombre (probablemente artístico, probablemente invención del emperador o de Marcial mismo) de nuestro gladiador. No es cualquier nombre: es uno de los epítetos de Démeter y

---

documentado. Para el caso que nos ocupa, valgan estas palabras de Wiedemann (1992:178): “The Roman Hercules was closely associated with gladiators; a shrine to Hercules was found in the London amphitheatre on the Guildhall site in 1988. When they were allowed to retire, gladiators dedicated their weaponry to Hercules. For Romans, the Hercules they worshipped at the Ara Maxima in the Forum was the creator of order and destroyer of barbarism, akin to the Herakles who was hero of the Greek colonies of the west. As the founder of the city of Rome, Romulus was seen as playing the role of creating an ordered society which Hercules fulfilled elsewhere (and the founding hero Theseus did at Athens). Hence Romulus was represented as Hercules, in stories and on coins.”

11. OLD, s.v.

12. De quién se trata, es una cuestión altamente debatida, ya que hay indicios textuales e históricos que permiten decantar la cuestión tanto a favor de Tito como a favor de Domiciano. No ayuda tampoco el hecho de que Marcial, en el *Liber spectaculorum*, no mencione jamás al emperador por su nombre, como tampoco ayuda el hecho de que tanto Vespasiano como Tito hayan gobernado por cortos períodos de tiempo. Para una visión más pormenorizada de esta cuestión, y una revisión profunda de los argumentos a favor o en contra de cada posibilidad, remito a Coleman (2007:xlv-lxiv).

13. Epplatt (2001).

14. Cfr. el uso de *munera* en Marcial, *Liber spectaculorum*, II, 7.

15. Spisak (2007:56ss).

16. Coleman (1990:72).

17. Fitzgerald (2007:51ss), aunque el autor lo menciona en relación con otro epigrama del *Liber*.

18. En los epigramas 6 (5), 8 (6b) y 19 (16b) del *Liber spectaculorum*, entre otros, Marcial transmite esta misma idea de forma explícita. Cfr. también Marcial, *Epigrammata*, V 65, donde el autor reproduce el epigrama que estamos analizando, presentando a un Domiciano identificado con Hércules, para elogiar la gestión del emperador flavio y desear que no muera pronto para que pueda continuar con su labor.

de su hija Perséfone<sup>19</sup>. Hércules, el héroe siempre fuerte, jamás vencido<sup>20</sup>; el destructor de la barbarie y el creador de la civilización<sup>21</sup>, ejemplo de fortaleza moral y de auto-superación y de ascetismo<sup>22</sup>, confirmación viviente de la existencia de una vida al lado de los dioses después de la muerte<sup>23</sup>: por lo tanto, el modelo a seguir para cualquier gobernante<sup>24</sup>. Pero Hércules es también un estúpido, un glotón, un loco, un asesino que mata injusta y gratuitamente en un rapto de cólera<sup>25</sup>.

Démeter posee un vínculo muy estrecho con Hércules, ya este héroe debió ser iniciado en los misterios eleusinos y purificado por Démeter para poder purificar aún más la culpa del asesinato de su familia y poder descender al Hades para cumplir con su duodécimo trabajo (la captura del Can Cerbero)<sup>26</sup>. Pero, además, Démeter es también una figura civilizatoria, dado que es la práctica de la agricultura lo que logró mejorar la forma y la calidad del hombre para que éste se pudiera diferenciar al fin de las bestias feroces<sup>27</sup>. Pero Démeter y su hija también son diosas ctónicas directamente vinculadas con la muerte, y Démeter tiene además conductas altamente objetables, como cuando es la única en devorar el hombro de un Pélope muy pequeño de edad<sup>28</sup>. Como vemos, Hércules y Démeter son dos figuras que poseen un grado inquietante de ambigüedad: son constructivas y dignas de admiración y respeto; pero que también pueden ser destructivas y dignas de temor<sup>29</sup>. Carpóforo está subsumiendo en su persona a ambas figuras. ¿Por qué? Considero que esto es necesario para lograr que el público asistente a los juegos del anfiteatro flavio pudiera lograr una desambiguación de ambas figuras mitológicas; sobre todo, teniendo en cuenta el contexto histórico inmediato. Desde Augusto en adelante, todos los *principes* romanos se identificaron con Hércules-Rómulo; pero los tres últimos emperadores de la dinastía Julia (la rama Claudia) habían estado tan alejados del ideal del bien común público que eran recordados con especial odio por los ciudadanos romanos. Sobre todo, Nerón, quien por sus actos (e intuyo que incluso voluntariamente) era recordado como un Hércules demente<sup>30</sup>. Suetonio nos proporciona varios testimonios que lo prueban: Nerón había proyectado imitar las hazañas de Hércules<sup>31</sup>, hasta el punto de haberlo interpretado personalmente en una *performance* teatral del *Hércules demente*<sup>32</sup>; y se había hecho adiestrar a un león para poder aparecer ante el público en la arena de su anfiteatro disfrazado de Hércules y aplastar (sin correr riesgo de muerte) a dicho león con una maza o estrangularlo con sus manos<sup>33</sup>. Incluso había rechazado públicamente asistir, durante su estadía en Grecia, a los misterios de Eleusis por reconocerse indigno de los mismos debido a su impiedad y criminalidad<sup>34</sup>. Queda claro, entonces, que el objetivo central de este epigrama (por decisión del emperador flavio, o por creación artística de Marcial) es la trasmisión y reafirmación del *slogan* político de los flavios, provocando intencionalmente en la mente del espectador una asociación fuerte entre el Hércules civilizador y heroico y la Démeter renovadora de los ciclos naturales de la vida (que excluyera a su vez a las dimensiones “oscuras” y negativas de ambas figuras míticas) para que éste captara que los emperadores flavios se diferenciarían completamente, en su gestión de gobierno, de los Julio-Claudios en general y de Nerón en particular<sup>35</sup>.

19. El epíteto está atestiguado en Pausanias VIII 53 7, donde se menciona un templo en Tegea consagrado a Démeter y Core (Perséfone) Carpóforas. Cfr. Burkert (1985:184): “Demeter is the earthy one, *cthonia*, who nevertheless brings fruit, *karpophoros*.”

20. Burkert (1985:208).

21. Wiedemann (1992:178).

22. Porras Acevedo (2012).

23. Burkert (1985:198;211).

24. Wiedemann (1992:178).

25. Cfr. Séneca, *Apocolocyntosis* (Hércules tonto); Eurípides, *Alcestes* (Hércules glotón y dipsómano); Aristófanes, *Aves* (Hércules glotón) y *Ranas* (Hércules tonto); Eurípides, *Heracles* (Hércules loco y asesino). De hecho, un episodio de furia asesina es lo que lo lleva a matar a sus hijos, su primera mujer y a sus sobrinos, lo que a su vez lo obliga a realizar sus famosos doce trabajos como expiación de sus crímenes; cfr. Apolodoro, *Biblioteca*, II 4,8ss; Grimal (2004) s.v.

26. Apolodoro, *Biblioteca*, II 5,12.

27. Isócrates, *Panegírico*, 28.

28. Grimal (2004) s.v.; Píndaro, *Olimpicas*, I 26 y 37-41.

29. Burkert (1985:208): “...he [this hero] contains its own antithesis. The glorious hero is also a slave, a woman and a madman... The extreme must turn into its opposite, impotence and self-destruction, in order to affirm itself again.”

30. Wiedemann (1992:178).

31. Suetonio, *Nerón*, 53.

32. Suetonio, *Nerón*, 21, 3.

33. Suetonio, *Nerón*, 53.

34. Suetonio, *Nerón*, 34, 4-5.

35. En eso consistió básicamente su propaganda política, conjuntamente con un plan de obras públicas tendiente a la reconstrucción y renacimiento de Roma. Una moneda acuñada por Vespasiano sintetiza esto: se ve a una Roma de rodillas que está siendo ayudada a ponerse de pie por Vespasiano; alrededor de la imagen, se lee el *slogan* ROMA RESVRGENS. cfr. Vasta (2007), especialmente p. 117ss; Levick (1999).

## » Bibliografía

- » Bomgardner, D. L. (2000), *The history of the Roman amphitheatre*, London, Routledge.
- » Burkert, Walter (1985), *Greek Religion*, Cambridge, Harvard University Press.
- » Coleman, Kathleen M. (1990), "Fatal charades: Roman executions staged as mythological enactments", *The Journal of Roman Studies*, vol. 80, pp. 44-73.
- » Coleman, Kathleen M. (1993), "Launching into history: aquatic displays in the Early Empire", *The Journal of Roman Studies*, vol. 83, pp. 48-74.
- » Coleman, Kathleen M. (ed.) (2007), *M. Valerii Martialis Liber Spectaculorum*, Oxford, Oxford University Press.
- » Epplett, William Christopher (2001), *Animal spectacles of the Roman Empire*, University of British Columbia.
- » Epplett, William Christopher (2001), "The capture of animals by the Roman military", *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 48, No. 2, pp. 210-222.
- » Fitzgerald, William (2007), *Martial. The world of the epigram*, Chicago, University of Chicago Press.
- » Gradel, Ittai (2002), *Emperor worship and Roman religion*, Oxford, Clarendon Press.
- » Grimal, Pierre (2004), *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós.
- » Kyle, Donald G. (1998), *Spectacles of death in Ancient Rome*, London, Routledge.
- » Levick, Barbara (1999), *Vespasian*, New York, Routledge.
- » Porras Acevedo, Laura del Valle (2012), "Heracles como modelo del sabio asceta en el cinismo y la filosofía helenística", *Praesentia*, vol. 13.
- » Runni Anderson, Andrew (1928), "Heracles and his successors. A study of a heroic ideal and the recurrence of a heroic type", *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 39, pp. 7-58.
- » Spisak, Art L. (2007), *Martial. A social guide*, London, Duckworth.
- » Vasta, Michael (2007), "Flavian Visual Propaganda: Building a Dynasty," *Constructing the Past*, Vol. 8, Iss. 1, Article 10.
- » Wiedemann, Thomas (1992), *Emperors and gladiators*, London, Routledge.

# “Para las aves del cielo y las bestias de la tierra”. Cadáveres y milagros en los Hechos de los mártires de Palestina

FRANCISCO, Héctor Ricardo - CONICET-UBA / franciscohectorricardo93@gmail.com

---

» Palabras claves: Antigüedad Tardía, hagiografía, prácticas funerarias

## ► Resumen

Los *Hechos de los mártires de Palestina* constituyen uno de los más importantes testimonios del desarrollo de la “gran persecución” de Diocleciano en las provincias orientales del imperio romano. Una de las características más curiosas de esta obra es la presencia de episodios en los que el autor menciona la exposición a la intemperie de los cadáveres de los mártires para ser devorados por las bestias salvajes. En algunas ocasiones, estos episodios concluyen con el “rescate” de sus cuerpos y su definitiva deposición en un santuario donde se les rinde culto. Este trabajo se propone analizar los efectos narrativos de la manera en que el obispo de Cesárea combinó la exégesis bíblica y las narrativas relativas a las imágenes de los cadáveres insepultos de los mártires. Como primera hipótesis sostendremos que estos eventos fueron diseñados como una herramienta polémica contra los paganos. La combinación entre narrativa y texto bíblico confirmaba, por un lado, la santidad y la inocencia de los héroes cristianos frente a la acusación de rebelión a la autoridad imperial. Por otro lado, instituía un modelo de autoridad basada en una “racionalidad” paternalista que contrastaba con la crueldad animal de los magistrados paganos.

## ► Introducción

Los *Hechos de los mártires de Palestina* (AMP), es una colección de historias de mártires compuesta por Eusebio de Cesárea (275-339 AD). Esta obra está dedicada a los eventos ocurridos durante la “Gran persecución” decretada por el emperador Diocleciano (302-304 AD), y su estructura se organiza en torno a una sucesión más menos lógica de anécdotas que describe las pruebas que debieron enfrentar los cristianos en Palestina, Egipto y el Oriente en general por su resistencia a obedecer el edicto imperial que convocaba a los habitantes de Oriente a realizar sacrificios a los dioses. Los AMP es la menos conocida entre las composiciones de corte historiográfico de Eusebio, cuyo núcleo son la *Historia Eclesiástica* (a la que los AMP antecedieron) y la *Crónica*. Cada una a su manera, las tres obras fueron concebidas como parte de un proyecto propagandístico más amplio que apuntaba a legitimar la alianza entre Iglesia e Imperio establecida por Constantino.

Los AMP se conservan en dos versiones. Una redacción larga (AMP1) que fue compuesta probablemente *Circa* 311, antes de finalizar la redacción definitiva de su *Historia Eclesiástica*. Probablemente, esta primera redacción fue concebida y publicada como un texto independiente, y están conservados en una traducción siríaca (AMP1S) que fue publicada por William Cureton (1861) a partir de un único manuscrito conservado en el monasterio de *Al Suriani* en Egipto, y en varios fragmentos griegos (AMP1G) conservados en los menologios bizantinos. Estos fragmentos fueron recopilados y publicados por Hippolyte Delehaye (1897). Además, existe una versión breve (AMP2) que fue incluida como un apéndice en la primera redacción de la *Historia Eclesiástica* “publicada” *Circa* 314, pero que fue reemplazada por el Libro VIII en la edición definitiva “publicada” en el 316.<sup>1</sup>

---

1. Esta versión breve fue incluida en la edición al texto de la *Historia Eclesiástica* realizada por Eduard Schwartz (1908, 908-950), mientras



Los AMP son una obra capital no sólo en el conjunto de obras eusebianas sino también para la historia de la hagiografía del cercano oriente cristiano de la Antigüedad tardía, ya que constituyeron un modelo para la literatura martirial, proveyendo un repertorio de herramientas narrativas que imitaron autores posteriores. En este trabajo analizaremos los efectos narrativos dentro de los AMP de una de dichas herramientas narrativas: el motivo de la exposición de los cadáveres de los mártires. Este motivo se estructura en torno a una secuencia narrativa en la que los cadáveres son arrojados a la intemperie, o “fuera de la ciudad” para ser devorados por las bestias salvajes y eventualmente rescatados por los fieles, quienes instituyen un culto en torno a ellos. Este motivo carece de antecedentes concretos en los martirologios de los siglos II y III -salvo un solo caso que analizaremos en este trabajo- pero tuvo una enorme en la literatura martirial posterior, en especial en la literatura sirio-oriental del imperio sasánida, donde alcanzó una notable difusión. Como intentaremos demostrar, independientemente de su historicidad, el *topos* literario del cadáver insepulto -inspirado por la etnografía clásica y la narrativa bíblica- cumplía una función esencialmente pedagógica. Cuando nos referimos al concepto de *topos* nos inscribimos en una corriente que encuentra en la repetición y copia de “lugares comunes” como uno de los elementos más significativos de la literatura cristiana en la Antigüedad tardía (Pratsch, 2005), (Van Uythfange, 1984); (Saxter, 1986, 37), (Delouis, 2002). En tal sentido, estas referencias no fueron concebidas como una mera descripción “positiva” sino como una herramienta narrativa construida para atribuir roles específicos a los actores de la trama. Al mismo tiempo, dichas anécdotas señalaban la victoria póstuma de los mártires sobre sus perseguidores. En concreto, intentaremos demostrar que, por medio de estos episodios, el obispo de Cesárea marcaba la distancia entre el carácter irracional del perseguidor (caracterizado por su bestialidad) y el heroísmo de los mártires. Este heroísmo se manifestaba no sólo en su constancia frente a las torturas, sino también en los milagros que (en algunos casos) rodeaban sus cuerpos sin vida. En suma, la combinación de tipología bíblica y narrativa ratificaba el favor divino y, al mismo tiempo, señalaba el fracaso de los perseguidores en exterminar a la Iglesia.

### ► *Exposición de cadáveres en los Acta de los mártires de Palestina*

El tema del cadáver insepulto es uno de los tópicos más característicos de la literatura antigua, tanto clásica como del cercano oriente. En la civilización mesopotámica (Wiseman, 1958) y el Antiguo testamento (Deut. 28:26) la exposición de cadáveres es descrita como un castigo reservado para perjuros y traidores a las leyes divinas. Charles Segal (1971) ha demostrado que este motivo literario se asociaba en la literatura homérica con la impiedad. De acuerdo con Jean Pierre Vernant (1982) este motivo se relacionaba con la ideología funeraria en la cultura clásica, que se orientaba a ocultar la descomposición que implicaba la aniquilación de la personalidad. En consecuencia, la exposición de los restos mortales constituía una de las formas más peligrosas de polución. Los etnógrafos clásicos se apropiaron de esta imagen asociándola con la barbarie, y el discurso etnográfico cristiano lo adaptó a sus propios objetivos apologéticos como herramienta discursiva para demostrar la superioridad de la *paideia* cristiana (Johnson, 2006), (Kalldelis, 2013).

El motivo de la exposición de cadáveres como atributo de la barbarie se trasladó del discurso etnográfico a la literatura martirial como una forma particular de expresar la extrema crueldad de los perseguidores. Este traspaso se produjo a partir de la exégesis de Ps. 79: 2-3 y otros pasajes relacionados, en particular el episodio paralelo de 1 Mac 7: 16-17 que refiere la historia de la exposición de los cadáveres de los *Hasidim* ejecutados por el sumo sacerdote pro-sirio Alcimo.<sup>2</sup> Este motivo literario tiene su primera aparición en la *Historia de los mártires de Lyon*, quienes fueron ejecutados en el año 177. La *Historia de los mártires de Lyon* está contenida en la *Historia Eclesiástica* de Eusebio (Schwartz, 1903: 402-435) quien la incorporó como testimonio relativo a la persecución en la Galia. Este documento -producido a finales del siglo II- es una supuesta epístola enviada por un sobreviviente de la persecución en la ciudad galoromana a sus correligionarios en Asia menor. Es imposible

---

que la versión bilingüe de la Loeb Classical Library reproduce la edición final que realizara Eusebio Circa 314 (Lake, 1926). Sobre las sucesivas publicaciones de los AMP ver (Burgess, 1997).

2. Sobre la influencia de la tradición de los Macabeos en la literatura martirial cristiana ver: (Schatkin, 1974) (Ziade, 2007) (Frend, 1965).

determinar en qué medida Eusebio reprodujo el texto *Verbatim*, pero podemos aceptar con relativa certeza que contiene una parte sustancial de aquel.

La inspiración de la historia de los Macabeos se hace evidente en la historia de la esclava y célebre mártir Blandina. A lo largo de la narración, el autor describe a esta heroína cristiana como un modelo de valor y entereza maternal. En efecto Blandina, a semejanza de *Šmūnī*, la madre de los 7 hermanos de 2 Mac. 7: 1-42 y 4 Mac. 8:1-17:6, alentaba a los mártires a mantenerse firmes y enfrentar valerosamente los suplicios que les ocasionan los magistrados romanos y, a su turno, ella misma enfrenta “virilmente” el martirio (Schwartz, 1903: 424).

Al vincular las historias de Blandina y *Šmūnī*, el autor de la epístola citada por Eusebio confería un significado preciso a los eventos y, sobre todo, a los personajes. Ese significado se dirigía a instituir a los mártires galo-romanos como modelos de perseverancia en la fe, quienes prefieren la muerte a la apostasía. Unos párrafos más adelante un significado adicional y concurrente se hace explícito. En la sección final del martirio, el autor destacaba que los perseguidores no estaban satisfechos por las ejecuciones porque: “las tribus bárbaras y salvajes (ἄγρια καὶ βάρβαρα φύλα) incitadas por la bestia salvaje (ὕπὸ γὰρ ἀγρίου θηρὸς), raramente pueden detenerse”.<sup>3</sup> Así, la decisión de abandonar los cuerpos a la intemperie era caracterizada como desmesura (ὑβρις), falta de razón humana (τὸ μὴ ἔχειν ἀνθρώπινον ἐπιλογισμόν), y como un acto de inspiración demoníaca (Schwartz, 1903: 424). El episodio concluye con un lamento por el destino de los mártires, cuyos cuerpos fueron quemados y arrojados al río Ródano (Schwartz, 1903: 426).

En el martirio de Blandina, el *topos* del cadáver insepulto es el producto de la exégesis intertextual de 1 Mac 7: 16-17 y Ps. 79: 2-3. Con este juego intertextual, el autor de la epístola inscribía al juez y al pueblo pagano de Lyon en el campo de lo bárbarico y lo demoníaco. Su comportamiento se asemejaba a las bestias que consumían los cuerpos de los mártires y, en última instancia, se asemejaba al arquetipo e inspirador de todas las bestias salvajes: el demonio. Por el contrario, gracias a su impassibilidad y constancia, los mártires representan una racionalidad superior y obtienen una victoria inmaterial, reservada a ellos en el cielo. Pero, a diferencia de relatos posteriores, la *Historia de los mártires de Lyon* no confiere a los héroes una victoria en este mundo. En efecto, la epístola no menciona ni el rescate de los cuerpos, ni la recolección de sus reliquias para ser depositadas en un santuario.

Aunque la carta de los mártires de Lyon no pertenecen *Stricto sensu* a Eusebio, es indudable que el obispo de Cesárea se inspiró en ella para desarrollar las anécdotas dedicadas a los mártires palestinos. En el capítulo de los *AMP*, dedicado a la ejecución del joven Antonino y sus compañeros, ocurrida en Cesárea de Palestina, Eusebio recurre a la misma imagen de los cuerpos despedazados y arrojados al campo, para reflexionar acerca de la naturaleza irracional y cruel de la persecución. En la descripción del martirio de los jóvenes, que incluía una joven virgen que fue vejada por orden del juez, tanto la redacción breve griega (conservada en la *Historia Eclesiástica*) y la versión siríaca son casi coincidentes, salvo en algunos detalles menores sobre los cuales no vamos a detenernos. De acuerdo con el obispo de Cesárea, el magistrado encargado de los procesos (llamado Maxys), no contento con haber sometido a los jóvenes a las más terribles torturas, e impulsado “más allá de las leyes de la naturaleza” (οὐδὲ ταφῆς) (Cureton, 1861: 34-35) (Schwartz, 1908: 929).

En la descripción de Eusebio juega un lugar fundamental las “leyes de la naturaleza” como parte de una reflexión sobre el ejercicio de la autoridad política. En efecto, apartándose de la piedad que debe guiar a cualquier gobernante, el juez había transgredido los límites de su autoridad al negar a los cristianos el debido entierro. Así, la orden del juez de exponer a “los cuerpos inertes” (ἐκ τῶν νεκρῶν / τοὺς νεκροὺς) “como alimento de las bestias” (ἐκ τῶν θηρῶν / θηρῶν εἰς βορὰν) es calificada por Eusebio como “bárbara” según la versión siríaca (*AMP1S*: εὐσεβὴ καὶ ἀβίβητος) o “bárbara y muy salvaje” (*AMP2*: τῆ θηριώδει ταύτη καὶ βαρβάρῳ βουλῆ) en la redacción larga del texto griego. Pero los efectos de esta acción impía resultaron nocivos no sólo para los cristianos que se lamentaban por el espectáculo de los cuerpos inertes arrojados a las bestias, sino también para los

3. La versión siríaca aclara: καὶ ὡς τὰ θηρία, ἢ ὡς τὸ σατανᾶν “Por las bestias, es decir por Satanás”. Cf. (Wright y McLean 1898, 265).

mismos perseguidores, que sufrieron en carne propia la dispersión de los cuerpos de los cadáveres por la ciudad. La versión siríaca narra la dispersión de los cuerpos humanos con cierta parquedad que revela los ecos del texto de PS 79: 2-3:

*AMP1S*: Así las bestias del campo, los perros y también las aves del cielo (ܘܡܪܝܢ ܛܘܪܝܢ ܕܢܘܩܘܢܐ ܕܘܣܚܝܢ ܕܥܝܠܝܢ ܕܥܘܠܡܝܢܐ ܘܕܟܝܠܝܢܐ ܘܕܡܝܠܝܢܐ ܘܕܥܝܠܝܢܐ ܕܥܘܠܡܝܢܐ) iban aquí y allá despedazando la carne de los hombres (ܘܥܘܪܝܢ ܕܥܘܪܝܢܐ ܕܘܣܚܝܢܐ ܘܕܥܘܪܝܢܐ ܕܥܘܠܡܝܢܐ) de tal manera que los huesos y las entrañas de esos hombres (ܘܕܥܘܪܝܢܐ ܕܘܣܚܝܢܐ ܘܕܥܘܪܝܢܐ ܕܥܘܠܡܝܢܐ) se dispersaron incluso en interior de la ciudad (ܘܕܥܘܪܝܢܐ ܕܥܘܠܡܝܢܐ) (Cureton 1861, 34-35).

Mientras que la redacción larga del texto griego es más expresiva en detalles bizarros:

*AMP2*: Y las bestias salvajes (θηρες δὲ ἄγριοι), los perros (κύνες) y las aves de presa (οἰώνων τε τὰ σαρκοβόρα) dispersaban aquí y allá los miembros humanos, y alrededor de toda la ciudad (ἐν κύκλῳ πόλις) estaba llena de entrañas y de huesos de hombres (σπλάγχνων καὶ ὀστέων ἀνθρωπειῶν) (Schwartz ,1908: 929).

A pesar de algunas diferencias en el orden de las palabras, es posible reconocer que el texto siríaco supone un original griego muy cercano a *AMP2*. En efecto, de acuerdo con *AMP1S*, Eusebio caracteriza a la orden como "bárbara", mientras que de acuerdo con *AMP2* el propagandista de Constantino la llamaba "muy salvaje". Por supuesto, la adición de este adjetivo no es ni casual ni inocente, pues no sólo enfatiza la calificación sino que además remite al lector audiencia a un juego de asociaciones entre el juez y las bestias. La ausencia de esta aclaración en *AMP1S* puede explicarse debido a que la forma usual para traducir θῆρ y sus cognados es ܘܡܪܝܢ "ser vivo" que carece de la connotación del griego (i.e. "salvaje"). De la misma manera la expresión θῆρες δὲ ἄγριοι "animales salvajes" es traducida ܘܡܪܝܢ ܕܢܘܩܘܢܐ "animales del campo", entendiéndose por ܕܢܘܩܘܢܐ por oposición al campo cultivado todo espacio inculto ya sea en la montaña o el desierto. En consecuencia, podemos inferir que las decisiones del traductor de *AMP1S* revelan un mismo campo semántico que, en *AMP2*, es más explícito.

En suma, a pesar de las diferencias lexicales, ambas versiones del martirio de Antonino y sus compañeros coinciden en desplegar un mismo conjunto de significados que, podemos inferir, se inspiraban en la historia de Blandina. Ellos se orientan a una definición de los perseguidores como bárbaros y salvajes, asimilables a las bestias que consumen los cuerpos inertes de los mártires. Pero, el campo semántico de la bestialidad enmarca el accionar de los perseguidores por su crueldad sino porque en su obsesión por profanar a los mártires, contaminaron la ciudad misma. Efectivamente, Eusebio concluía su relato señalando que la impía voluntad del juez se volvió en contra de la misma ciudad, pues la vista de los cuerpos de los mártires dispersos alrededor de ella no solamente afectó a los cristianos, sino que sobre todo perturbó a aquellos que habían participado de la persecución. Es interesante notar que, a pesar de que ambas versiones refieren acerca de los lamentos proferidos por los paganos de Lyon, *AMP1S* y *AMP2* ofrecen perspectivas sustancialmente distintas. Mientras que la traducción siríaca tiene un tono relativamente más empático con respecto a los paganos:

*AMP1S*: Y todos se lamentaban (ܘܟܠܝܢ ܕܘܥܘܪܝܢܐ ܕܥܘܠܡܝܢܐ) por esto porque nunca habían visto que se hayan realizado males (ܘܥܘܪܝܢܐ ܕܥܘܠܡܝܢܐ) como estos. Y también sobre aquellos que eran ajenos a nuestra fe sobrevinieron gran dolor y tristeza (ܘܫܘܥܝܢ ܘܚܘܕܝܢܐ ܕܥܘܠܡܝܢܐ) a causa de aquello que se habían visto sus ojos (ܘܕܥܘܪܝܢܐ ܕܥܘܠܡܝܢܐ) (Cureton, 1861: 34-35).

La versión griega breve asume un tono que apenas morigerata la hostilidad:

*AMP2*: Aquellos que hasta el momento habían sido hostiles a nosotros (ὅσοι πρότερον ἀπεχθῶς εἶχον πρὸς ἡμᾶς), no se lamentaban tanto por aquellos a los que se había hecho esas cosas, como por la violencia desmesurada (ὑβρεῖ) hecha a la propia naturaleza de ellos que es común a todos (τῆς κοινῆς ἀπάντων φύσεως) (Schwartz 1908, 930).

Mientras que los *AMP1* parecen diluir todo sentido polémico hablando vagamente de “los males”, el vocabulario de *AMP2* retoma el problema de los límites al ejercicio de la autoridad definiendo la acción como una “violencia desmesurada” (ὑβρει, que también podríamos traducir directamente como “desmesura”) contra la naturaleza humana. Debido a que no contamos con un testimonio del martirio de Antonino en *AMP1G*, es imposible determinar si las diferencias entre *AMP1S* y *AMP2* se debe a la redacción de Eusebio o a las decisiones del traductor siríaco. Cualquiera sea el caso, los efectos de las diferencias de redacción son significativos. En tanto su vocabulario es más explícito *AMP2*, excedía la mera expresión de condena caracterizando la acción del juez Maxys como una ὑβρις y, de esta manera instituyéndola en el marco de una teoría del gobierno legítimo.

A pesar de las diferencias de énfasis en las dos redacciones, es indudable que en ambas la condena de los perseguidores se inscribe en el contexto cósmico. Al respecto, Eusebio resalta que la naturaleza misma condenó “acción tan impura y salvaje” (*AMP1S*: ܘܥܝܪܐ ܕܥܘܠܡܐ ܕܥܘܠܡܐ) (Cureton, 1861: 35) o “la naturaleza implacable e inmovible de los hombres” (*AMP2*: φύσεως ἀτέγκτου καὶ ἀσυμπαθοῦς ἀνθρώπων) (Schwartz, 1908: 930)” mediante signos manifestados en el mismo paisaje urbano. Sus efectos, insistía, se volcaron contra el mismo opresor a través de un portento que señalaba el castigo del mismo Dios sobre la ciudad. En efecto, *AMP1S* concluía relatando un prodigio “apenas creíble” en el que las piedras de las columnas de los pórticos de la ciudad “emitían manchas como si fuera sangre” mientras que los “mercados y calles estaban mojados como con agua”. Este prodigio se convierte en sujeto de interpretación por el mismo autor, ya que este afirmaba que “la tierra que derramó lágrimas y el suelo lloró pues ni siquiera las piedras inertes pudieron tolerar esa insensata y barbárica acción (ܘܥܝܪܐ ܕܥܘܠܡܐ ܕܥܘܠܡܐ)” (Cureton, 1861: 36).

La historia de Antonino y sus compañeros finaliza sin que Eusebio haga mención alguna al destino de los cuerpos. Sin embargo, otro episodio incorpora al motivo de la exposición de cadáveres un elemento central, esto es, la recuperación y deposición de las reliquias. El martirio de Pánfilo de Cesárea y sus compañeros se ha conservado no sólo en *AMP1S* y en *AMP2* sino también en *AMP1G*. En esta historia, el gobernador de Palestina, llamado Firmiliano, ordena que los cadáveres de los cristianos ejecutados sean arrojados fuera de las puertas de la ciudad “como alimento de las bestias”. No obstante, los planes del juez se ven frustrados por un milagro que le confiere una victoria póstuma a los mártires:

*AMP1S*: Y como ni siquiera las bestias salvajes (ܘܥܝܪܐ ܕܥܘܠܡܐ ܕܥܘܠܡܐ) los habían tocado, fueron llevados intactos sin el permiso del general (ܘܥܝܪܐ ܕܥܘܠܡܐ ܕܥܘܠܡܐ ܕܥܘܠܡܐ), y fueron enterrados con la debida reverencia y con un entierro honorable, y fueron colocados en las iglesias (ܘܥܝܪܐ ܕܥܘܠܡܐ ܕܥܘܠܡܐ), y en los templos de la casa de oración (ܘܥܝܪܐ ܕܥܘܠܡܐ ܕܥܘܠܡܐ) para conmemoración (ܘܥܝܪܐ ܕܥܘܠܡܐ ܕܥܘܠܡܐ) incesante, para que puedan ser honrados por sus hermanos que son el pueblo de Dios (Cureton 1861, 48)

*AMP1G*: Y cuando, nada los había tocado, ni bestia (θήρ) ni ave (ὄρνειον), ni perro (κύων), ni otra cosa, custodiados por la disposición de Dios (ἐξ οἰκονομίας θεοῦ) y que, salvos y sin daño, recibieron el debido respeto y merecido cuidado en el acostumbrado entierro, fueron depositados en bellas iglesias (ναῶν οἴκοις περικαλλέσιν) y en santos oratorios (ιεροῖς τε προσευκτηρίοις) para la conmemoración incesante (εἰς ἄληκτον μνήμην) del pueblo de Dios (Delehay 1897, 139).

*AMP2*: Pero como algo paradójico por disposición de la providencia de Dios (ἐξ οἰκονομίας τῆς τοῦ θεοῦ προνοίας) nada se acercó a ellos ni bestia (θηρίον) ni ave (πτηνόν), ni perro (κύων), fueron tomados sin daño y recibieron merecido cuidado en el acostumbrado entierro (Schwartz 1908, 945).

En sus tres versiones el episodio final agrega tres elementos que no están presentes en la historia anterior, esto es: la mención a la providencia divina, el milagro que permite el rescate de los cuerpos y la definitiva deposición de los cuerpos de los mártires en santuarios locales, donde se convirtieron en objeto de veneración. Estos tres elementos están en perfecta sintonía si recordamos la importancia de la figura de Pánfilo para Eusebio en particular y para el cristianismo palestino en general. Este asceta, filósofo y mártir cristiano fue una de las figuras intelectuales más destacadas de Palestina, ya que difundió el origenismo por la región. Además fue maestro del mismo Eusebio quien,

naturalmente, lo reconocía como una figura de autoridad. En consecuencia, la sección dedicada sobre su ejecución y entierro adquiere un tono deliberadamente apologético que abandona la parquedad de otras historias para atribuirle sin vacilaciones una naturaleza prodigiosa.

Los dos primeros elementos, el milagro y la providencia divina en el rescate de los restos de los mártires merecen ser analizados en conjunto. Tanto en los *AMP1S* y *AMP1G* como en *AMP2* Eusebio destacaba que los planes del magistrado se vieron frustrados cuando las bestias se negaron a tocar los cuerpos de los mártires. Pero la traducción siríaca se diferencia de las redacciones griegas al dar una descripción más mundana de los eventos. Por el contrario, las redacciones griegas resaltan la voluntad divina como el agente de ese milagro. En efecto, *AMP1G* destaca que las bestias respetaron el cadáver del maestro palestino “por disposición divina” (ἐξ οἰκονομίας θεοῦ) mientras que *AMP2* parece ser más entusiasta al decir “por disposición de la providencia de Dios” (ἐξ οἰκονομίας τῆς τοῦ θεοῦ προνοίας). No es el objetivo de este trabajo analizar cuál de las expresiones proviene directamente de la pluma eusebiana ni, mucho menos, las consecuencias teológicas de ambas expresiones. Nos basta con destacar que, es evidente que la ausencia de la aclaración en *AMP1S* se debe a una decisión del traductor siríaco y que la apelación a la disposición divina proviene de la pluma de Eusebio. Para éste, resultaba imprescindible aclarar que los cadáveres habían sido rescatados por la voluntad divina misma en tanto los sucesos anteriores esa característica permanecía silenciada. De esta manera Eusebio confirmaba la estrecha conexión entre Dios y Pánfilo.

Al mismo tiempo la inclusión a de una referencia explícita a la voluntad divina no resultaba neutra ya que ella se inscribía en el vocabulario político. Como es bien sabido, la οἰκονομία como concepto político designaba a la capacidad del emperador, en tanto *Lex animata*, de suspender la aplicación del derecho (Ubierna & Francisco, 2009). Pero además, se asociaba con el gobierno de Dios sobre el universo en tanto creador omnisciente (Agamben, 2008). De esta manera, Eusebio anulaba el poder del magistrado, cuya conducta se revela como inútil gracias al tercer elemento: la deposición de los cuerpos de los mártires en Iglesias. Dicha deposición es el momento nodal de toda la narrativa, en tanto se transforma en el punto de partida del culto a las reliquias. En suma, la exposición de los cadáveres de Pánfilo y sus compañeros se inscribía en una secuencia narrativa que transformaba al santuario dedicado a su memoria en el verdadero centro de la identidad cristiana de la diócesis de Cesárea y foco del que emana la autoridad de su obispo Eusebio.

## ► Conclusiones

En conclusión, las tres versiones de *AMP* muestran sensibles diferencias de énfasis, aunque coinciden en un mismo núcleo argumental. Ese núcleo común a las tres versiones puede relacionarse con una “retórica de la templanza” que contraponía la ira irrefrenable de los magistrados y la paciente resistencia de los héroes cristianos que sufren el martirio. Para construir esta oposición, Eusebio recurre a una serie de imágenes y conceptos que sirven para instituir la acción de los perseguidores en el marco semántico de la bestialidad, en tanto lo bestial es definido como todo aquello que se aleja de la piedad, es decir de aquello que es específicamente humano y, a través de su asociación con lo animal, deviene demoníaco (Corke-Webster, 2012: 56). El motivo literario de la exposición de los cadáveres a la intemperie sometidos a la acción de los animales y los elementos –independientemente de su historicidad– se inscribía en esa lógica. Pero en las sucesivas reescrituras del texto, ese núcleo común experimentó desplazamientos de énfasis. A lo largo de nuestro trabajo hemos señalado varias diferencias en las tres versiones. Dichas diferencias caen en dos categorías no siempre del todo distinguibles. La primera categoría es el producto de las elecciones de la transmisión del texto, en especial del traductor de *AMP1S*. Por otro lado, algunas diferencias, y las que más nos interesan en este trabajo, que provienen del mismo Eusebio y obedecen a los diferentes contextos en los que escribió el obispo de Cesárea. Por un lado, la *AMP1*, compuesta en un contexto aún incierto, tiende a presentar una versión más ambigua y basada en la condena de personajes individuales como contra-modelos de una autoridad basada en la moderación. La contraposición entre la paciencia y la constancia de los mártires ante los sufrimientos y la violencia de los perseguidores asume un tono mesurado en donde el mismo Eusebio adscribe a un modelo de autoridad que no desconoce el rol de la autoridad política aún siendo pagana.

Por otro lado, en *AMP2* (escrita poco después del edicto de Constantino) ese modelo que distingue la autoridad legítima (moderada) de la ilegítima (inhumana y demoníaca) se endurece a partir de un vocabulario que recurre a la noción de ley natural y la dualidad civilización/ barbarie, que tiende a desplegar un tono más triunfalista y polémico. Ese tono polémico deriva de un vocabulario que tiene su eje en la oposición entre lo bestial de lo humano. En este contexto, la exposición de cadáveres tiene dos funciones. Por un lado, condena la naturaleza salvaje (i.e. demoníaca) de la persecución que, incluso en su faceta más inhumana, se vuelve ineficaz ante el poder de Dios mientras que, al mismo tiempo revela en el rescate de los cadáveres el favor divino. A diferencia de los mártires de Lyon, Pánfilo y los mártires de la “Gran persecución” bajo Diocleciano obtuvieron una victoria póstuma sobre sus perseguidores al ser rescatados de su inicuo destino por la acción de Dios. Finalmente, restaurada la piedad mediante su deposición en un santuario, su conmemoración periódica se transformaba en el recordatorio de su victoria sobre la muerte. Al mismo tiempo, sus tumbas se constituían como una legítima fuente de autoridad y manifestación espacial de la identidad cristiana.

## ► Bibliografía

- » Agamben, G. (2008) *El reino y la gloria. Una genealogía teológica de la economía y el gobierno*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- » Burgess, R. (1997) “The Dates and Editions of Eusebius’ *Chronici Canones* and *Historia Ecclesiastica*”. En *Journal of Theological Studies*, nº 48.2, 471-504.
- » Corke-Webster, J. (2012) “Author and Authority. Literary Representations of Moral Authority in Eusebius of Caesarea’s *The Martyrs of Palestine*”. En Gemeinhardt, P. & Leemans, J. (eds.) *Christian Martyrdom in Late Antiquity 300-450 AD: history and discourse, tradition and religious identity*. Berlín, De Gruyter, 51-78.
- » Cureton, W. (1861) *History of the Martyrs of Palestine by Eusebius Bishop of Caesarea. Discovered in a very Ancient Syriac Manuscript*. Londres, Williams & Norgate.
- » Delehaye, H. (1897) “Eusebii Caesariensis De martyribus Palestinae Longioris Libelli Fragmenta”. En *Analecta Bollandiana*, 16, 113-139.
- » Delouis, O. (2002) “Topos et typos, ou les dessous vétérotestamentaires de la rhétorique hagiographique à Byzance aux viiiie et ixie siècles”. En *Hypothèses*, 1, 235-248.
- » Friend, W. H. C. (1965) *Martyrdom and Persecution in the Early Church. A Study of a Conflict from Maccabees to Donatus*. Oxford, Blackwell.
- » Johnson, A. (2006) *Ethnicity and Argument in Eusebius’ Preparatio Evangelica*. Oxford, Oxford University Press.
- » Kallidelis, A. (2013) *Ethnography After Antiquity. Foreign Lands and Peoples in Byzantine Literature*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- » Lake, K. (1926) *Eusebius, The Ecclesiastical History*, 2 vol. Loeb Classical Library, Londres y Nueva York.
- » Lakoff, G. & Johnson, M. (1980) *Metaphors We Live by*. Chicago, Chicago University Press.
- » Pratsch, T. (2005) *Der Hagiographische Topos. Griechischen Heiligenviten in Mittelbyzantinischen Zeit*. Berlín, De Gruyter.
- » Saxter, V. (1986) *Bible et Hagiographie. Textes et thèmes bibliques dans les Actes des martyrs authentiques des premiers siècles*. Berna, Peter Lang.
- » Schatkin, M. (1974) “The Maccabean Martyrs”. En *Vigiliae Christianae*, 28, nº 2, 97-113.
- » Schwartz, E. (1903) *Eusebius Werke, Zweiter Band, Die Kirchengeschichte, Erster Teil*. Leipzig, Hinrichs.
- » Schwartz, E. (1908) *Eusebius Werke. Zweiter Band, Die Kirchengeschichte, Zweiter Teil*, . Leipzig, Hinrichs.
- » Segal, C. (1971) *The theme of the mutilation of the corpse in the Iliad*. Leiden, Brill.
- » Ubierna, P. & Francisco, H. (2009) “Principios organizadores de la autoridad política en el pensamiento jurídico bizantino, siglos IV al X. Variaciones sobre la noción de ‘oikonomía’”, en Dell’Elicine, E., Miceli, P. & Morin, A. (eds.) *De Jure: Nuevas lecturas sobre derecho medieval*. Buenos Aires, Ad Hoc, pp. 67-82.
- » Van Uythfanghe, M. (1984) “Modèles bibliques dans l’hagiographie”. En Riché, P. & Lobrichon, G. (eds.) *Le Moyen Age et la Bible*. París, Beauchesne, 449-483.
- » Vernant, J. P. (1982) “Inde, Mésopotamie, Grèce: trois idéologies de la mort”. En Vernant, J. P. & Gnoli, G. (eds.) *La mort, les morts dans las sociétés anciennes*. Cambridge-París, Cambridge University Press, Editions MSH.
- » Wiseman, D. J. (1958) “The Vassal-Treaties of Esarhaddon”. En *Iraq* 20, nº 1, 1-99.
- » Wright, W. & McLean, N. (1898) *The Ecclesiastical History of Eusebius in Syriac*. Cambridge, Cambridge University Press.
- » Ziade, R. (2007) *Les martyrs Maccabées: de l’histoire juive au culte chrétien. Les homélies de Grégoire de Nazianze et de Jean Chrysostome*. Leiden, Brill.

# Algunas consideraciones respecto a los monstruos, lo monstruoso y los demonios en la obra de Gregorio Magno [siglo VI-VII]

GAROFALO, Hernán M. - Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de La Rioja /  
hernangarofalo@yahoo.com.ar

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Iglesia – demonios – monstruos

## ► Resumen

Los demonios y los monstruos nunca fueron el mismo tipo de “sujetos”, pero a fines de la Edad Media ciertamente lo parecieron. Sin embargo, el proceso que llevó a esta fusión –aunque fuera parcial o de atributos, en todo caso–, puede rastrearse ya desde los siglos VI-VII.

En efecto, demonios y monstruos fueron asimilados a través de una serie de caracterizaciones adjetivas, presentes en las elaboraciones discursivas de los Padres de la Iglesia. La utilización de un lenguaje convenientemente terrorífico, la presentación de la “realidad” en una clave determinada y la apelación a los principios de autoridad eclesiástica fueron distintas estrategias puestas en juego al momento de encontrar una utilidad doctrinal a este tipo de personajes específicos.

El presente trabajo, tomando como fuente principal aunque no exclusiva los *Diálogos* escritos por Gregorio Magno, pretende ahondar en la relación que pudo establecerse entre demonios y monstruos en el marco de la Alta Edad Media Occidental.

## ► Presentación

Los demonios y los monstruos, a lo largo de la Edad Media, variaron en su consideración sustantiva. En tanto sujetos, ambas entidades se diferenciaron en su origen, atributos y “finalidad” reconocida, aunque con el tiempo unos y otros acabaron compartiendo determinadas características, sobre todo de horror, que disiparon los límites que existían entre ellos.

El proceso de conversión monstruosa de los demonios, si podemos decirlo así, se acentuó a partir del siglo XII, para consolidarse definitivamente hacia el siglo XV, en el marco de una mayor elaboración de la mentalidad colectiva (Ruíz Domínguez, 1989: pp.411-416; Seibt y Eberhard, 1993: pp.7-26 y 246-267; Fernández-González, 2005: pp.118-122). Sin embargo, ciertos elementos, en su fase más primitiva de construcción, pueden encontrarse ya en fechas tan tempranas como los siglos VI-VII.

Este trabajo se propone indagar en las características que podríamos llamar “monstruosas” de los demonios presentes en los *Diálogos* de Gregorio Magno, atendiendo especialmente al simbolismo de dichos sujetos, cuya elaboración, lejos de ser casual, reflejaría una intencionalidad ligada a principios tales como autoridad, capacidad diferencial de comprensión de los fenómenos en donde demonios y monstruos tienen participación y hasta si se quiere, de utilidad doctrinal.

## ► *Demonios y monstruos: sus orígenes*

Los estudios acerca del origen del mal en general y del diablo y los demonios en particular, dieron lugar a dos tradiciones que intentaron establecerlo de forma más o menos precisa. El primero de ellos, inspirado en la lectura del Génesis, sostenía que los “hijos de Dios” –identificados luego con los ángeles caídos– eran diferentes a los “hijos de los hombres”, a los cuales habrían incitado a pecar y que, ambos, serían quienes habitan la tierra desde entonces, explicando así la existencia del mal y de los demonios junto a la humanidad (Schmitt, 1993: p. 16 y ss.).

El segundo conjunto de estudios, en cambio, sitúa la caída de los ángeles antes de la creación de los hombres. Satán habría sido el primero de los “ángeles de luz” pero, dominado por el orgullo, quiso igualarse a su creador y por ello, fue precipitado a lo más bajo junto a sus cómplices. Esta caída sería, además, el principio de la historia humana, ya que a continuación, Dios creó a los hombres para que ocuparan en el Paraíso aquellos lugares dejados vacantes por los ángeles caídos, los cuales, a partir de entonces, serían los principales enemigos de la humanidad<sup>1</sup>.

Esta última tradición fue la que inspiró y se reprodujo de la mano de los Padres de la Iglesia al momento de abordar el tema del mal y de los demonios. Entre aquellos que la incluyeron en sus obras, encontramos a san Agustín<sup>2</sup> (Livingstone, 1997; Leyser, 2000) y a Gregorio Magno, quién sostuvo: “Que el ángel más alto hubiera podido estar en la cima, si hubiese permanecido sujeto a Dios”, “(Dios) primero creó al ángel, al que hizo más grande que a los demás ángeles” y “cuanto más se rebeló contra la gloria del Creador, tanto más cayó”.<sup>3</sup>

El origen de los monstruos, en cambio, resulta algo más complejo. La palabra latina *mostrum* se utilizaba, en un principio, para describir un nacimiento inusual o bien, una naturaleza marcadamente original. Con el tiempo –y el uso– el término pasaría a designar, en su forma adjetiva, razas o estirpes de hombres extraordinarios, en general de modo negativo, deformes o distorsionados de algún modo. Finalmente, se calificaría como *monstruoso* todo aquello que resultara particularmente horrible (Friedman, 1981, p. 108).

San Agustín, en especial, se preocupó por establecer ciertos aspectos notables de los monstruos, que serían luego tomados por las siguientes generaciones de pensadores. De ellos dijo que, si existen, han sido creados por la voluntad de Dios y pueden o no ser humanos; si lo son, deben ser descendientes de Adán, lo que los colocaría en estado de recibir la salvación divina<sup>4</sup> (Strickland, 2003, p. 50).

Esta elaboración, a la que podríamos considerar como la línea teológica de la explicación monstruosa, se caracteriza por su condicionalidad: “si existen”, “si son humanos o no”. En todo caso, se trataría de proporcionar un encuadramiento para un elemento particular y presente que merece atención, en un contexto en donde la tradición pre-cristiana, el folklore popular y los criterios de referencia-autoridad aún tenían un peso fundamental en diversos aspectos de la vida cotidiana (Newhauser, 2007: p. 89 y ss; Tanner, 2009: p. 154; Russell, 1995: p. 67 y ss), sobre todo, si se tiene en cuenta que san Agustín no ofrece mayores detalles referidos a cómo esos seres monstruosos descenderían de Adán o cómo llegaron a ser diferentes respecto a los seres humanos (Friedman, 1981, p. 92).

Sin embargo, más allá de estas consideraciones respecto a su origen, la explicación teológica de los seres monstruosos puede abordarse desde otra perspectiva más operativa, que enfatice la dimensión del monstruo como sujeto. En este sentido:

pueden ser también testimonio de otro modo de concebir la creación. A título de tales, son ‘reveladores’, transformándose así en “una ‘anomalía normal’, un avatar necesario, inevitable, misterioso pero [así planteado para ser reconocido] no dramático testimonio de la imaginación y creación divina (Kappler, 1986: p. 132).

1. Quizá por eso, el nombre elegido para el enemigo fue “Satán”, que significa “el adversario”.

2. San Agustín, *La Ciudad de Dios* (traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero), Madrid, B.A.C., 1998, 2 tomos (en adelante, *Ciudad de Dios*), IX, pp.551-591, por solo citar una referencia.

3. GREGORIO MAGNO, *Moralia in Job*, PL, IX, IV, vol. 75, col. 861; XXXII, XXXIII, col. 664; XXXIV, XXI, col. 740.

4. *Ciudad de Dios*, XVI, VIII, pp.245-249.



Los demonios y los monstruos, entonces, comienzan a mostrar su primera característica en común. Su definición puede situarse dentro de un encuadre teológico, donde la religión no aparece como un simple producto cultural –como creencia– sino como una forma de cognición específica que genera modelos de realidad. Creencia y conocimiento, así, serían dos aspectos de un mismo proceso, de un nuevo saber (Buxó, 1989: pp. 209; Bravo García, 1997, p. 93; Kienzle, 2002: p. 89 y ss).

Ahora bien, este proceso estaría incompleto si no incorporamos el papel central de la Iglesia como encargada de la tarea de definir lo que sería considerada “la realidad”, recortándola prolijamente hasta el punto de redefinirla bajo una clave específica. De este modo, puede ofrecerla a una comunidad que –como ya señalamos– no era aún lo suficientemente cristiana pero no del todo pagana. Así, pues, la Iglesia se ve inmersa en una compleja operación que, entre los siglos V y XI, buscará “transformar profundamente lo maravilloso” (Le Goff, 1985: p. 11).

### ➤ *Los demonios y los monstruos gregorianos: “la unidad en la diversidad”*

Los *Diálogos*, escritos por Gregorio Magno entre los años 593-594, se presentan al lector bajo la forma de un conjunto de *exempla*, anécdotas en las cuales el autor narra a un discípulo probablemente imaginario llamado Pedro, los hechos salientes –entiéndase por esto, milagros– de hombres que se habían destacado por sus virtudes, esperando despertar así las ansias de emulación de sus lectores.<sup>5</sup>

Los milagros, así entendidos, se convierten en formas de atraer la atención de los hombres y en el contexto de una religión de salvación, ganarlos para la verdadera fe (Asad, 1993; Evans, 1993: p. 86; Schmitt, 2001), al tiempo que tienen la capacidad de elevar la visibilidad de aquellos seres que los obran, como elegidos en tanto poseedores de poderes extraordinarios: los santos. Ya retomaremos este punto más adelante pero mencionemos que las acciones de demonios y monstruos, en este contexto, tienen una función que cumplir, asumiendo en el proceso formas específicas que pueden ser seguidas.

Es necesario destacar que Gregorio hace una utilización adjetiva del monstruo, a partir de sus atributos más negativos, los cuales se integran en la figura demoníaca como distintos avatares de la misma. Es en ese nivel, quizá, donde le resulta más conveniente para marcar hasta qué punto el cosmos de Dios se halla distorsionado por el pecado y necesitado de milagros, cuya esencia sería materializar la eterna vigilancia divina –y de sus elegidos– sobre el poder del mal en un mundo corrompido (Russell, *Lucifer...*, 1995: p. 175).

Lo primero que podemos considerar es que los demonios actúan, antes que nada, en nombre de Dios. Gregorio cuenta la historia de un niño blasfemo que fue castigado con una enfermedad que le acarreó la muerte, aunque minutos antes de partir de este mundo:

...con sus ojos llenos de pavor, vio venir hacia él los espíritus malignos [...] El padre preguntó al niño, que estaba temblando, qué veía. Este agregó “vinieron los moros y quieren llevarme”. Después de decir esto, blasfemó al instante contra el nombre de la Majestad divina y entregó el alma. Dios quiso dar a entender en razón de qué pecado había sido entregado a esa clase de verdugos.<sup>6</sup>

Este ejemplo muestra no sólo una situación que luego se hará habitual –recibir el hostigamiento demoníaco en los últimos momentos de la vida (Guiance, 1998: p. 161 y ss; Buxó, 1989: pp. 205-223)– sino que, además, caracteriza de un modo concreto la forma adoptada por los demonios, llamándolos “moros”. Esto puede indicar que el autor deseaba remarcar la diferencia que existía entre los agresores y la víctima, apreciable a simple vista y que iba más allá de un pecador y de los sujetos del castigo divino. Existiría, pues, una relación entre lo externo, la forma física y el carácter moral, relación que puede usarse para definir a lo monstruoso –extraordinario de un modo negativo– en tanto metáfora de lo cuestionable-inaceptable desde un punto de vista cultural y religioso, moviéndose en los límites

5. La idea era que “por el relato [...] aprendemos cómo la virtud, una vez adquirida y guardada, se pone en práctica. Hay hombres a quienes los ejemplos los inflaman más hacia el amor a la patria celestial que la teoría”. GREGORIO el GRANDE, *Dialogues*, (ed. de Adalbert de Vogüé y Paul Antin), París, Cerf, 1979-1980, 2 tomos (en adelante, *Dialogues*), I, 9, p.16.

6. *Dialogues*, IV, XIX, pp.72-74.

de lo que pertenece a este mundo y al otro (Strickland, 2003: pp. 7-8; Sarris, Dal Santo y Booth, 2011: p. 34 y ss). Una forma, al fin y al cabo, de demostrar a los hombres cómo podrían haber sido si no contaran con la gracia de Dios (Russell, 1995: p. 86; Bochet, 1997: pp. 16-21; McGrath, 2005).

Esto que decimos puede ser marcado con mayor precisión y ampliado conceptualmente con dos sugestivos ejemplos más. En el primero de ellos, se habla de un hombre mancillado por el pecado que, tras morir, fue resucitado temporalmente por las lágrimas de san Severino. Así, pudo contar lo que había visto: “Unos hombres horribles y espantosos me conducían. De su boca y nariz salía un fuego que yo no podía soportar”.<sup>7</sup> El segundo ejemplo comprende la narración del sufrimiento de un tal Chrysaorius, quien había sido un hombre rico pero lleno de vicios a quien Dios envió una enfermedad que lo condujo a la muerte. Antes de expirar, pudo observar “unos espíritus espantosos y totalmente negros, que se paraban frente a él y por todos los medios trataban de arrastrarlo consigo a las prisiones del infierno”.<sup>8</sup>

Aquí, lo que encontramos es algo más que seres extraordinarios. Se acentúa su aspecto horrible y fuera de lo común (espantosos, lanzando fuego, negros), presentando a los demonios con características monstruosas en su aspecto y atributos. Esta puede ser una forma de demostrar cómo la monstruosidad se relaciona con la falla de alcanzar la verdadera fe, al tiempo que podíamos encontrarle una función positiva al incentivar a los hombres a seguir el recto camino a través del terror que conlleva la aplicación del castigo divino (Strickland, 2003: pp. 241-247), pues, como el mismo Gregorio puntualiza respecto al último ejemplo: “resulta evidente que había visto todo esto para nosotros y no para sí mismo, con el fin de que su visión sea en beneficio de nosotros”.

La obra gregoriana nos ofrece también una intención en el uso de la imagen de los demonios y seres monstruosos utilizados para ayudar a reconocer a aquellos que, por sus virtudes, se hacen merecedores de alabanza.

El ejemplo que nos parece más significativo al respecto narra cómo el obispo Dacio de Milán, encontrándose de paso por Corinto, recibió la noticia que la casa donde pensaba alojarse estaba, desde tiempo atrás, ocupada por el diablo. Sin amilanarse, se instaló en ella y en su primera noche:

...el antiguo enemigo empezó a imitar, con enormes gritos y grandes clamores, el rugido de los leones, el balido de las ovejas, el rebuzno de los asnos, los silbidos de las serpientes y el chirrido de los puercos y de los ratones. Entonces Dacio, despertándose [...] comenzó a exclamar [...] “Mira ahora que por tu soberbia te has hecho semejante a los puercos y ratones. Tu que quisiste imitar a Dios indignamente, he aquí que estás imitando a las bestias, en conformidad con lo que eres digno” [...] En adelante ya no entró en esa casa, para exhibir allí sus monstruos como había acostumbrado.<sup>9</sup>

Esta cita justifica su extensión en la información que ofrece. La utilización que hace el demonio de los sonidos animales puede considerarse como parte de sus atributos monstruosos, pues el monstruo se caracteriza por ser poseedor de lo antitético (Kappler, 1986: p. 137 y ss), aquello que difiere de los seres normales en lo que les es propio y hace lo contrario a lo que el hombre hace –los hombres poseen su voz, no utilizan la voz de los animales para expresarse, lo que lleva a Gregorio a hablar de monstruos– pero, además, es un ser que carece de lo que los hombres tienen o deberían tener –en este caso, el respeto a la potestad divina, de la que se ha apartado por su soberbia, haciéndose indigno– según lo que la Iglesia, como constructora de la realidad, ha establecido

Ahora bien, no es casual que sea un obispo el que haya logrado, con su acción y ejemplo de templanza y fe, la victoria. De acuerdo a la elaboración cristiana, es el espíritu divino el que da el poder a ciertos hombres para protagonizar tareas extraordinarias (McDannell y Lang, 1990: p. 72), lo que en los siglos V-VI era una labor propia de los santos obispos. Eran ellos quienes, resistiendo las tentaciones y siguiendo de modo ejemplar de vida, conquistaban los poderes que le permitían actuar en beneficio de la comunidad (Vauchez, 1990: p. 237 y ss; Mathewes, 2004: pp. 28-29, 205 y ss; Rapp, 2005: pp. 9-20).

La lucha de este obispo contra ese demonio monstruoso, con todo, no sólo beneficia a la comunidad sino que, en un plano más profundo, la lucha podría remitir a un plano que, atendiendo a la

7. Dialogues, I, XII, p.114.

8. Dialogues, IV, XL, pp.142-144.

9. Dialogues, III, IV, pp.270-272.

psicología de sus fieles, apunta al uso de la metáfora como una manera de explicar y demostrar mejor las cosas (Russell, 1997: 8-9). Ampliemos esta idea.

Desde los escritos de los Padres de la Iglesia nos llega la concepción de que los hombres han caído y, desde ese momento, inician su “peregrinaje” de vuelta a Dios en este mundo (*Ibid.*, p. 72), el cual se halla, bueno es recordarlo, corrompido por el pecado. Este tránsito humano implicaría, entonces, la necesidad de sortear todas las manifestaciones de ese pecado que pudiera apartarnos del recto camino, el cual concluye en la felicidad última de la unión mental y espiritual con la divinidad (McDannell y Lang, 1990: p. 94 y ss).

Si tenemos en cuenta esto, la acción del santo obispo, en su lucha contra los demonios y monstruos horribles impulsores del pecado, tendría –entre otros aspectos destacables– la función de demostrar la forma que puede adoptar el mal para, de este modo, advertir a los fieles sobre aquello que, al presentarse como obstáculos, dificultan –pero a la vez enaltecen dada su dificultad– los méritos logrados en ese viaje hacia la salvación. En otras palabras, la acción de los santos sería el ejemplo que establecería las líneas rectoras de las prácticas espirituales de la comunidad de la Iglesia, que permitirían, a su vez, la salvación, en un claro ejercicio performativo. Este ejemplo, por ser maravilloso, sería percibido de modo profundo por los fieles, más allá de lo obvio, a partir de la definición particular de la realidad que, con tanto cuidado, se estaría estableciendo al mismo tiempo por la institución encargada de ello (Mathewes, 2004: p. 206) y que acepta la existencia de santos, demonios y seres monstruosos dentro de un orden donde lo maravilloso se “humaniza” hasta cierto punto al hacerse cotidiano, quizá como una reminiscencia dentro de las reglas de la tradición jurídica romana, en donde las características humanas eran el pre-requisito necesario para el status social o legal (Friedman, 1981: p. 179).

### ➤ *A modo de conclusión*

Los demonios se relacionan con los monstruos, en la obra gregoriana, de un modo adjetivo, a partir de la utilización que los primeros hacen de los atributos terroríficos que los segundos poseen, hasta el punto de confundirse en un mismo ser. Por supuesto, se encuentra bajo la autoridad divina, la cual estructura su accionar a modo de advertencia respecto a los males que deben enfrentarse en la propia existencia y lo aprovecha al momento de enfatizar el peso del castigo divino y lo extraordinario de ciertos elegidos reconocidos como santos.

En un marco en el que la realidad es recortada de tal modo que legitima el accionar de estos seres horribles y desafiantes como parte del mundo de los hombres, a la vez se preocupa por demostrar que existe un puente tendido hacia la salvación, puente que es ni más ni menos que el peregrinaje terrestre hacia la salvación, donde la paz y la belleza aguardan al final de un camino jalonado por el espanto.

### ➤ *Bibliografía*

- » ASAD, Talal (1993). *Genealogies of religion. Discipline and reasons of power in Christianity and Islam*, Londres, John Hopkins University Press.
- » BOCHET, Isabel (1997). “Le cercle herméneutique dans le De doctrina christiana d’Augustine”. En LIVINGSTONE, E. (ed.) *Studia Patristica. Vol. XXXIII*, Lovaina, Peeters.
- » BRAVO GARCIA, A. (1997). “Monjes y demonios: niveles sociológicos y psicológicos en su relación”. En BADENAS, P.; BRAVO A. y PEREZ MARTIN, I. (eds.), *El Cielo en la Tierra. Estudios sobre el monasterio bizantino*, Madrid, CSIC.
- » BUXÓ, M. J. (1989). “La inexactitud y la incerteza de la muerte: apuntes en torno a la definición de religión en antropología”. En ALVAREZ SANTALÓ, C.; BUXÓ Ma. J. y RODRIGUEZ, S. (coords), *La religión popular. II. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Barcelona, Antrophos-Fundación Machado.
- » EVANS, G.R. (1993). *Philosophy and theology in the Middle Ages*, Londres, Routledge.
- » FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Etelvina (2005). “A propósito del mal: posesiones y exorcismos en la plástica del Medievo”. En SABATÉ, Flocel (dir.), *L’espai del mal. IX Curs d’Estui Comtat d’Urgell (Balaguer, 7, 8 i 9 de juliol de 2004)*, Lérida, Pagés.

- » FRIEDMAN, John B. (1981). *The monstrous races in Medieval Art and Thought*, Massachusetts, Harvard University Press.
- » GUIANCE, Ariel (1998). Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV), Valladolid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- » KAPPLER, Claude (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal.
- » KIENZLE, B. (2002). "Medieval sermons and their performance: theory and records". En MUESSIG, Carolyn (ed.), *Preacher, sermon and audience in the Middle Ages*, Leiden, Brill.
- » LE GOFF, Jacques (1985). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa.
- » LEYSER, Conrad (2000). *Authority and asceticism from Augustine to Gregory the Great*, Oxford, Oxford University Press.
- » MATHEWES, Charles T. (2004). *Evil and the Augustinian tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- » Mc DANNELL, Collen y LANG, Bernhard (1990). *Historia del cielo*, Madrid, Taurus.
- » MCGRATH, Alister E. (2005). *Iustitia Dei. A history of the Christian doctrine of justification*, Cambridge, Cambridge University Press.
- » LIVINGSTONE, Elizabeth (ed.), (1997). *Studia Patristica. Vol. XXXIII*, Lovaina, Peeters.
- » NEWHAUSER, R. (2007). *The seven deadly sins. From communities to individuals*, Leiden, Brill.
- » RAPP, Claudia (2005). *Holy bishops in the Late Antiquity. The nature of Christian leadership in an age of transition*, Los Ángeles, University of California Press.
- » RUIZ-DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (1989). "El demonio y los endemoniados en la castilla del siglo XII". En ALVAREZ SANTALÓ, C.; BUXÓ Ma. J. y RODRIGUEZ, S. (coords), *La religión popular. II. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Barcelona, Antrophos-Fundación Machado.
- » RUSSELL, Jeffrey Burton (1995). *El Diablo. Percepciones del mal desde la Antigüedad tardía hasta el Cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes.
- » ——— (1995). *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes.
- » ——— (1997). *History of heaven*, Princeton, Princeton University Press.
- » SARRIS, P.; Dal SANTO, M. y BOOTH, P. (2011). *An age of saints. Power, conflict and dissent in Early Medieval Christianity*, Leiden, Brill.
- » SCHMITT, Jean Claude (1993). *Historia de la superstición*, Barcelona, Crítica.
- » ——— (2001). "La croyance au Moyen Age". En SCHMITT, J. C. , *Les corps, les rites, les rêves, les temps*, París, Gallimard.
- » Ferdinand SEIBT y Werner EBERHARD (1993). *Europa 1400. La crisis de la Baja Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1993.
- » STRICKLAND, Debra H. (2003). *Saracens, demons and jews. Making monsters in Medieval Art*, Princeton, Princeton University Press.
- » TANNER, N. (2009). *The ages of faith. Popular religion in late medieval England and Western Europe*, Londres, Tauris & Co.
- » VAUCHEZ, André (1990). "El santo". En LE GOFF, Jacques (ed.), *El hombre medieval*, Madrid, Alianza.

# La Monstruosidad como el Otro Colonial

GERAGHTY, Ailen / *Lenguas Vivas JRF – Filosofía y Letras UBA – ageraghtyc@hotmail.com*

---

*Eje: - identidades/diferencias: el otro, el monstruo Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: Orientalismo, hegemonía, Otro, discurso*

---

## ► Resumen

La intencionalidad de este trabajo es explorar 'La Marca de la Bestia' de Kipling a través de los conceptos de Orientalismo y discurso hegemónico. Se analiza la representación el Otro como monstruoso, y la utilización del 'género' gótico en relatos imperiales. El propósito es examinar la manera en la cual en el cuento de Kipling se produce una especie de 'colonización inversa'.

## ► Presentación

Al Este de Suez -dicen algunos-el control de la Providencia termina; el Hombre queda entregado al poder de los Dioses y Demonios de Asia, y la Iglesia de Inglaterra sólo ejerce una supervisión ocasional y moderada en el caso de un súbdito británico. Esta teoría justifica algunos de los horrores más innecesarios de la vida en la India

La Marca de la Bestia, R. Kipling, 1890.

Durante su reinado, el imperio británico ha utilizado diferentes armas para perpetuar su hegemonía. Además de las armas de fuego, la Literatura y específicamente el canon literario han funcionado como justificación, explicación y hasta inducción al imperialismo. De esta manera, la Literatura y el discurso Occidental han creado una imagen de Oriente como antítesis de Occidente, este fenómeno ha sido descrito por Edward Said como Orientalismo. Said (1978) sostiene que Occidente se ha constituido a sí mismo en oposición a Oriente y así, la cultura y la identidad europea se han fortalecido y autoproclamado como superiores. No es casual que rasgos góticos prevalezcan en la ficción colonial, ya que como un 'género' europeo, "el gótico no puede desenlazarse de sus lazos históricos con Occidente" (Newman, 1996:174)<sup>1</sup>. Dentro de esta representación de Oriente como el 'Otro' bárbaro e incivilizado, el género gótico con su uso de ocurrencias sobrenaturales y su evocación al terror escalofriante le ha sido de gran utilidad al proyecto imperial británico. El gótico le ha abierto la puerta al campo de lo irracional, de los impulsos perversos y de los terrores pesadillescos que subyacen la superficie ordenada del hombre civilizado (Abrams, 1981). Este trabajo se propone analizar 'La Marca de la Bestia' de Kipling, donde el colonizado es representado como monstruoso, para explorar cómo en el cuento se da una especie de 'colonización inversa'.

Rudyard Kipling es uno de los novelistas y poetas defensores del imperialismo más reconocido. En su poema 'La Carga del Hombre Blanco' (1899) el autor justifica el dominio del hombre blanco por sobre las llamadas 'razas inferiores' como una noble empresa, una misión que todo hombre blanco tiene como obligación. Kipling describe en el poema a los recientemente conquistados como 'mitad demonios y mitad niños', como 'naciones tumultuosas y salvajes'. Esta representación del Otro como

---

1. (La traducción es mía) "Gothic cannot unbind all its historical ties to the West".

animal o bestia monstruosa es la que impregna 'La Marca de la Bestia'. Más allá de la clara postura imperialista del autor, se pueden apreciar en el cuento ciertas tensiones, cierta ambigüedad ideológica con respecto de los efectos colaterales de la expansión del imperio. En el relato, los límites hombre/animal, civilizado/incivilizado, colonizador/colonizado, que el imperio había alguna vez establecido como claros, comienzan a desdibujarse. El cuento no construye simplemente al Otro como monstruoso y lo destruye o condena, sino que confiere una especie de advertencia. El Proverbio indígena que sirve de epígrafe al relato ilustra lo mencionado anteriormente: "Vuestros dioses y mis dioses... ¿acaso sabemos, vosotros o yo, quiénes son más poderosos?"

La mayor parte del cuento de Kipling tiene lugar 'en el club', 'en la estación' y en la granja de Strickland, bastiones de lo inglés y el imperio dentro de la India colonial. Fleete, "un hombre grande, pesado, genial e inofensivo", cuyo "conocimiento de los indígenas era, naturalmente, limitado, y se quejaba de las dificultades del lenguaje"; llega a la India para explotar las propiedades que le fueron legadas por un tío. En la celebración de la víspera de año nuevo se emborracha y sus dos compañeros, Strickland y el narrador, lo acompañan a su casa en mitad de la noche. Pero el ebrio Fleete pierde el control y propina "unas patadas en el trasero a dos sacerdotes y [apaga] solemnemente la brasa de su cigarro en la frente de la imagen de piedra roja de Hanuman", el dios mono. En reprimenda, un Hombre de Plata, (un sacerdote hindú leproso) le golpea el pecho con la cabeza infectándolo con "una marca, una reproducción perfecta de los rosetones negros que se ven en la piel de un leopardo". Esta marca tiene el efecto de convertirlo lentamente en "una bestia que alguna vez había sido Fleete." Esta 'maldición' sólo se levanta después de que Strickland y el narrador capturan y torturan al leproso, una brutal pacificación del levantamiento colonial por el fuerte brazo del imperialismo, cuyos detalles no aparecen en el cuento ya que el narrador explica que esa parte "no debe ser impresa". Sedgwick (1980) ha analizado la importancia gótica en lo inabordable e indescriptible, tanto en el sentido de 'los horrores inenarrables' como en el juego de la estructura narrativa en sí. En la obra de Kipling algunos episodios no pueden ser articulados en palabras. El narrador sostiene que la escena que sucedió cuando confrontaron con la bestia "sobrepasa toda descripción" y agrega: "sucieron otras muchas cosas, pero no pueden ser relatadas aquí". Como expone Sedgwick, la historia es contada y comprendida pero en una forma amortiguada, con un sentido distorsionado del tiempo y acompañada por una especie de desesperación por cualquier uso directo del lenguaje.

Hebblethwaite (2004) declara que la etiqueta de 'monstruoso' se aplica habitualmente a los seres o situaciones que amenazan con invadir o alterar nuestros propios espacios físicos o conceptuales. Señala también que la aberración física del monstruo casi siempre está acompañada por una monstruosidad moral que ofende nuestro sentido de lo que es virtuoso. El Hombre de Plata, una criatura híbrida mitad humano mitad bestia, representa el máximo trasgresor de límites. Este monstruo busca el dominio sobre su objetivo inglés (Fleete), desde los espacios coloniales de la India. Se da así una especie de invasión inversa, no sobre tierras sino sobre el cuerpo de uno de los colonizadores. La implementación de esta invasión es a través de la infección, de una 'enfermedad' contaminante de la sangre, que tiene el efecto de hacer que su víctima inglesa sea sometida a una regresión física en la escala evolutiva, reduciéndola a un estado de monstruosidad. Fleete "comía como una bestia", "producía sonidos bestiales desde el fondo de la garganta", "escupía" y "sus ojos eran horribles de contemplar". De esta manera, el hombre se convierte en bestia, el colonizador en colonizado, y lo 'normal' se convierte en monstruoso.

Hebblethwaite también sostiene que en el cuento de Kipling se pueden ver las respuestas a los descubrimientos del siglo XIX realizados en bacteriología. Gracias a los avances en la ciencia, los límites físicos entre el hombre y los animales fueron expuestos cada vez más. En 1858, 'La Patología Celular' de Rudolf Virchow sostuvo que el Homo sapiens, como todas las formas de vida, eran esencialmente un conjunto de células (Hebblethwaite, 2004). La autora explica cómo la reducción de todas las formas de vida a sus componentes esenciales no sólo le robó al hombre de su posición autoproclamada como el jefe divino de la cadena alimentaria, sino que también le robó al hombre blanco su lugar como el jefe autoproclamado de la cadena racial. La perspectiva de la igualdad celular anulaba todas las nociones preconcebidas de superioridad racial. Así, la culpabilidad por la propagación de enfermedades intravenosas fue transferida de los entornos físicos a las personas que los habitaban. El crecimiento del colonialismo en el siglo XIX y la expansión real del Imperio Británico en

este período aumentó en gran medida el contacto entre las naciones, sus pueblos indígenas, y consecuentemente sus enfermedades indígenas. Hebblethwaite proporciona como ejemplos el cólera, que era considerado la enfermedad del colonialismo por excelencia por la cual se estima que en el transcurso del siglo XIX Gran Bretaña perdió casi 130 mil de sus súbditos residentes, y la malaria, que era considerada la mejor protección de los nativos contra los conquistadores blancos. Las bacterias infecciosas de los extranjeros acarrearán consigo la amenaza de un tipo de derrocamiento celular de sus amos colonizadores, una rebelión en los niveles microscópicos.

El hecho de que esta historia de colonización inversa tenga lugar no en los campos de batalla de la tierra colonial, sino sobre el cuerpo de un miembro de su élite colonizadora reduce las batallas del imperio a la miniatura de las células y los microbios, mientras que los anfitriones y portadores de enfermedades representan a sus respectivos países (Hebblethwaite, 2004). La falta de rasgos faciales del leproso directamente le roba de toda identidad personal: “no tenía rostro, pues se trataba de un leproso con muchos años de enfermedad y el mal había corrompido su cuerpo”. El hombre de Plata se convierte así en el símbolo Orientalista de la India y del estado místico de la ley que rige sobre la humanidad en el Este. La monstruosidad y el misterio atribuidos al Hombre de Plata son rasgos góticos que Newman identifica como “una definición clásica del discurso oculto del imperialismo” (Newman, 1966:174).<sup>2</sup> Si las células representan a las personas, entonces el cuerpo, una asociación de células, representa a la sociedad y por consiguiente un ataque contra el cuerpo por un microbio extranjero simboliza, en miniatura, un ataque contra el cuerpo político imperial (Hebblethwaite, 2004).

La enfermedad que padece Fleete lo devuelve a un estado de animalidad que derroca, y en última instancia es más fuerte que, la forma humana. El Otro extranjero no sólo representa la amenaza del nativo ‘enfermo’ en contra del inglés ‘sano’ que se disputa en el cuerpo de Fleete, sino también, más fundamentalmente, la amenaza de lo primitivo, lo primordial y lo animal en contra de lo civilizado y lo humano. Fleete no puede hacer nada para detener a los elementos inhumanos, bestiales y monstruosos que están en el núcleo de su ser, literalmente estallando a través de su piel. Kipling pareciera jugar con la oposición binaria hombre/animal a lo largo de todo el cuento. El Hombre de Plata, que “maúlla como una nutria hembra”, no es el único con rasgos animalescos, el autor introduce en el relato algunos detalles que suponen el reflejo de esta oposición: todos los hombres blancos reunidos en esa fiesta de víspera de año nuevo beben desenfundadamente y tratan “de jugar al billar con un erizo enrollado que encontraron en el jardín”, además uno de ellos recorre “la habitación con [un] marcador entre los dientes”. Al final, la ‘enfermedad’ de la evolución inversa, se cura cuando el leproso es torturado por los ingleses y es también cuando la historia alcanza “la cima del horror”. El narrador expone que para salvar al “pobre Fleete, reducido a tal degradación por un ser tan abyecto” debe abandonar “todos [sus] escrúpulos” y resuelve ayudar a Strickland “con todas las torturas que fueran necesarias”. Al hacerlo, sin embargo, ellos mismos se rebajan al nivel de la violencia brutal que, como entona el narrador, los “deshonra para siempre como ingleses”. Si tomamos en cuenta la primera estrofa del poema ‘If’ (1896) de Kipling, que conforma las reglas del comportamiento británico, “Si puedes mantener en su lugar tu cabeza cuando todos a tu alrededor, /han perdido la suya...”; los personajes ya no son ingleses, no pueden mantener la cordura, pierden la cabeza y el control que es algo que un hombre inglés no puede permitirse. Strickland cae “preso de un sorprendente ataque de histeria” y el narrador se echa “a reír, a jadear y gorgotear tan vergonzosamente como [él].”

En el texto constantemente están en conflicto las oposiciones binarias: inglés e indio, civilizado e incivilizado, enfermo y sano, hombre y monstruo que constituyen a la construcción orientalista del Otro colonizado. Aunque el inglés es en última instancia triunfante, es a expensas del conocimiento que la victoria fue ganada por rebajarse al nivel de los salvajes incivilizados. Es posible entonces, que el cuento esté proponiendo un juego de espejos, donde Fleete representa al imperio y el Hombre de Plata al colonizado, puede ser que el horror que se le adscribe al Otro monstruoso sea el propio. En el relato, el Yo europeo es desestabilizado y su lado oscuro es revelado, la idea de un Yo centrado y enteramente civilizado se desmorona. Puede que el gótico, en este caso, no sea un simple cómplice en el proceso de creación Orientalista del Este sino que sirva para revelar las fallas y los defectos de los colonizadores. Tal vez la pregunta a formular sea: ¿Cuál es la verdadera marca de la bestia, la herida

2. (La traducción es mía) “almost a classic definition of Imperialism’s hidden discourse”.

que le propina el Hombre de Plata en el pecho a Fleete, o la quemadura de cigarrillo que él deja sobre la imagen del dios Hanuman?

### » *Bibliografía*

- » Abrams, M. (1981) *A Glossary of Literary Terms*. New York: Cornell University.
- » Hebblethwaite, K. (2004) "Invading Boundaries: Hybrids, Disease and Empire." En: *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Ed. Yoder P. and Kreuter, P. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- » Kipling, R. (1994). 'La Carga del Hombre Blanco', 'La Marca de la Bestia', 'If' en *The Works of Rudyard Kipling*. Londres: Wordsworth Editions.
- » Newman, J. "Postcolonial Gothic." (1996) En: *Modern Gothic: A Reader*. Ed. Sage, V. and Smith, A. New York: Manchester University Press.
- » Said, E. (2003) *Orientalism*. New York: Vintage. Orig. ed. 1978
- » Sedgwick, E. (1980) *The Coherence of Gothic Convention*. New York: Arno.



# Religiosidad católica entre tigres, pájaros y maleficios. Creencias y monstruosidad en La Rioja durante el siglo XIX

GÓMEZ, Fernando / Instituto Ravnani (UBA-Conicet) – fedagofe@hotmail.com

---

» Palabras claves: Creencias – metamorfosis zoomórficas - religiosidad – La Rioja

## ► Resumen

Este trabajo analiza sucintamente una serie de creencias referidas a metamorfosis zoomórficas, en la provincia de La Rioja durante el siglo XIX. Estas creencias conformaban una parte central del imaginario de la época en la medida que permitían demarcar adversarios, canalizar acciones concretas y fundamentalmente explicar contingencias o circunstancias límites.

## ► Presentación

La Rioja ocupa un lugar clave en la representación del largo siglo XIX. Ha sido catalogada como “tierra de caudillos” y escenario clave en la imposición del estado central sobre las resistencias del interior.<sup>1</sup> La historiografía ha indagado con especial atención el proceso histórico provincial. Los historiadores revisionistas han encontrado en distintos líderes político-militares de la región ciertas figuras célebres para oponer a los evocados desde el panteón liberal. Sin embargo muy poco se sabía hasta hace unos años de la región en términos económicos, sociales y sobre todo en cuanto a la cultura política que había posibilitado la generación de movilizaciones en gran escala.

Nuevos trabajos han comenzado a cubrir este vacío. Noemí Goldman ha publicado un artículo pionero buscando revisar los posicionamientos que sindicaban a Juan Facundo Quiroga como una figura en clave opuesta a la generación de cualquier tipo de institucionalidad política (Goldman, 1993). En tiempos más recientes, Judith Farberman y Roxana Boixados han estudiado en profundidad los tipos de propiedad de la tierra en la región de Los Llanos indagando en las implicancias de las mercedes a la hora de conformar lazos y relaciones sociales (Boixados y Farberman, 2009a y 2009b). Asimismo, Valentina Ayrolo se ha ocupado de desentramar los complejos conflictos políticos que envuelven a la elite riojana a principios del siglo XIX (Ayrolo, 2007, 2013a y 2013b). Para la segunda mitad de este siglo, el trabajo de Ariel de la Fuente constituye, sin dudas, una referencia ineludible por su precisión para delimitar los elementos que confluyeron en la movilización política y militar en torno a ciertos líderes que han trascendido como los últimos caudillos (De La Fuente, 2007).

Este trabajo busca entonces dialogar con estos análisis desde una mirada un tanto diferente (Gómez 2012; Machi y Gómez, 2013). El foco estará puesto en las creencias religiosas que se ubicaban por fuera del marco de la cristiandad, con un sustrato diferente, en muchos casos con raíces precolombinas. Nos parece un tema significativo puesto que las modulaciones del creer no parecen ser pasibles de una segmentación de acuerdo a la figura o al elemento que centraliza la devoción de forma tal que no parece desatinado hipotetizar un vínculo estrecho entre las creencias religiosas y las creencias políticas que conformaban el imaginario social de la época dando características específicas a la cultura política.

---

1. “Tierra de caudillos” era justamente el subtítulo de un documental elaborado por el Canal Encuentro en relación a la música de La Rioja. Por su parte, la Secretaría de Cultura de la Provincia ha constituido la “Ruta de los Caudillos”, un circuito turístico que une distintas comarcas desde Patquía hacia el sur.

Nos adentraremos en el análisis de dos cuerpos de indicios: La construcción de una creencia alrededor de la tropa que acompañó a Quiroga y las referencias a las *brujas* que surgen a partir de la *Encuesta Nacional de Folklore*. En el epílogo buscaremos repensar la importancia de estas creencias como expresión de una multiplicidad de variantes que se desplegaban más allá de la religión prescripta aunque no necesariamente contra las instituciones religiosas o los eclesiásticos en general.

## ➤ *Pájaros negros de grandes carcajadas*

En la *Encuesta Nacional de Folklore*, realizada en 1921 por encargo del Consejo Nacional de Educación, se señalaba entre los ítems propuestos para la indagación: “Creencias y prácticas supersticiosas”. Allí se debían volcar, entre otros, los relatos referidos a “supersticiones”, “cosmogonía” y “*brujas*”.<sup>2</sup> Las descripciones recolectadas sobre brujería fueron significativas dando cuenta de prácticas sumamente extendidas y no perseguidas por las autoridades. Los relatos abundan e incluso no faltan afirmaciones como la del maestro Carlos Gallo, quien sostiene: “el comentario de ‘La Salamanca’ atrae muchos curiosos, entre ellos el que suscribe...”. Según los relatos, las *brujas* y los *brujos* tenían cierta capacidad de convertirse en animales. Así la maestra Concepción Agüero, de la localidad de Agua Blanca, anotó en sus apuntes que un informante de la zona llamado Guillermo Agüero, de 70 años de edad, le aseguró que las *brujas* “se convierten en pájaros y vuelan dando gritos semejantes a cabritos”. Además, afirmó que a veces las sentía reír a carcajadas.<sup>3</sup>

Agregando mayor precisión sobre la conversión, otro relato señalaba que era la cabeza de las *brujas* la que se convertía en un “pájaro negro”.<sup>4</sup> Con pequeñas variantes, un registro indicaba sobre la metamorfosis zoológica que “el cuerpo se divide por la cintura de dos partes; las caderas y piernas quedan en la cama y el tronco y cabeza se transforman en un enorme pájaro negro el cual emprende vuelo hacia el sitio donde quiere operar”. Las *brujas* debían regresar al cuerpo antes de la madrugada de manera tal que si alguien encontraba la mitad del cuerpo que había quedado en la cama y lo daba vuelta generaba un problema al pájaro que no se podía volver a fusionar.<sup>5</sup> Para volver a conformar el cuerpo unitario la *bruja* utilizaba sal, de este modo, cuando se veía un pájaro revolotear se le gritaba “vuelve mañana por sal” y si acaso regresaba al otro día se confirmaba que era una *bruja*.<sup>6</sup>

Si bien la mayoría de los relatos sugieren que las *brujas* se podían transformar en pájaros, no faltan quienes afirman que la metamorfosis se podía realizar en distintos animales o incluso “en lo que desee”.<sup>7</sup> Las *brujas* se convertían en animales para trasladarse hacia lugares distantes con mayor velocidad para hacer el mal. El mal consistía en producirle enfermedades o generar que se tornen “alcoholistas, jugadores, locos...”.<sup>8</sup> ¿Qué relación tenían las *brujas* con el diablo? Según el maestro Jesús M. Almonacid, el trato era directo puesto que el diablo les administraba el “poder para hacer el mal”.<sup>9</sup>

El maestro Néstor Molina Agüero siguiendo la información proporcionada por la anciana Ventura Chacoma señaló que la “mansión del diablo” era la “Salamanca”.<sup>10</sup> La Salamanca surge en numerosos relatos. Si bien se menciona la imposibilidad de hallar el sitio con precisión, algunos no dudaron en situarla en un punto exacto. La principiante que quería “convertirse en hechicera” debía dirigirse a la Salamanca, luego ingresar desnuda “escupiendo y blasfemando a Cristo”.<sup>11</sup> Posteriormente debía

2. La Encuesta tiene una fecha puntual de realización pero recaba información de larga data en forma de memoria por lo que es complejo su tratamiento. Aquí hemos puesto énfasis en los registros históricos y por eso entendemos que nos permite contemplar creencias que funcionaron plenamente hacia fines del siglo XIX. La Encuesta ha sido lúcidamente trabajada para la región de Santiago del Estero por Judith Farberman en un libro reciente. (Farberman, 2011). La mediación de los maestros encuestadores, aunque en distinto grado, está sumamente presente y plantea la necesidad de tener ciertos recaudos con el trabajo de la información.

3. ENF, Provincia. La Rioja, Carpeta nº 1. Registro de la maestra Concepción Agüero, Escuela n° 173. Localidad de Agua Blanca. En adelante se abreviarán las citas.

4. ENF, Pcia. La Rioja, Nº 3. Registro de Aristónica Alderete, Esc. n° 37. Pango.

5. ENF, Pcia. La Rioja, Nº 4. Registro de Jesús M. Almonacid, Esc. n° 89. Chimenea.

6. ENF, Pcia. La Rioja, Nº 61. Registro de Mercedes A. De Godoy, Esc. n° 163. Valle Hermoso.

7. ENF, Pcia. La Rioja, Nº 59. Registro de Carlos Gallo, Esc. n° 13. Sanagasta. El maestro José Gaetán señaló al respecto: “Una *bruja* puede transformarse en distintas figuras, ya sea un pájaro, un zorro, una lechuza...”. ENF, Pcia. La Rioja, Nº 58. Registro de José T. Gaetán, Esc. n° 150. Bajo Hondo.

8. ENF, Pcia. La Rioja, Nº 3. Registro de Aristónica Alderete, Esc. n° 37. Pango.

9. ENF, Pcia. La Rioja, Nº 4. Registro de Jesús M. Almonacid, Esc. n° 89. Chimenea.

10. ENF, Pcia. La Rioja, Nº 84. Registro de Néstor Molina Agüero, informante Ventura Chacoma 60 años, Esc. n° 7. Famatina.

11. ENF, Pcia. La Rioja, Nº 22. Registro de Rosario Cabrera, Esc. n° 54. Vargas, Capital.

encontrar un gran viborón que se envolvía en su cuerpo y desenvolvía sin emitir sonido, para algunos el viborón era el diablo mismo puesto que participaba y presidía la ceremonia. Si lograba superar éstas pruebas sin caer en el pánico era considerada una nueva *bruja*.<sup>12</sup>

Entrando en el análisis de las características de estas creencias podemos advertir una mayor presencia de las influencias europeas. Es decir, observamos un grado de mestización donde lo europeo ocupa mayor lugar en relación a los elementos locales. En este sentido, considerando los estereotipos que alberga la creencia en la salamanca para la zona de Santiago del Estero, Judith Farberman señaló: “las salamanca conformaban un exponente más de una cultura híbrida” (Farberman, 2005: 27). Una vez dentro de la Salamanca, la presencia del viborón representando al diablo denota una matriz europea que de todos modos no deja de ser funcional en una cultura que supo tener entre sus representaciones iconográficas antiguas a diversos reptiles (Farberman, 2005: 160). El diablo es el anfitrión de la salamanca y además quien otorga el poder a las *brujas*. Se trataría de una concepción con mayor presencia y mejor desempeño por parte del diablo. Además el diablo podía surgir como un remolino, dando cuenta de su capacidad metamórfica pero también simbolizando un poder arrollador que parece volverse supremo en el manejo de las voluntades.

Contrastando con el poder del diablo, las *brujas* se tornan personajes contradictorios, con un poder por momentos ilimitado.<sup>13</sup> Sin embargo encontramos debilidades de las *brujas* en todos los relatos: existen maneras de repeler su ataque, es posible de ser engañada (lo que indicaría un nivel intelectual inferior al que se presuponía que tenían otros seres demoníacos como eran los *capiangos*).

### ► *Capiangos, Yaguareté-abá y Uturuncos*

A principios de 1829 el general cordobés José María Paz regresó de la guerra del Brasil y se dirigió a su provincia natal con la segunda división del ejército. Atacó en San Roque al gobernador, Juan Bautista Bustos, infligiéndole una derrota completa. Bustos se refugió en La Rioja para planificar el reingreso a la provincia junto a Quiroga, quien invadió Córdoba con su ejército y se desplazó hacia la capital para entrar en batalla.

En sus memorias, Paz relata los preparativos de la batalla y señala la desertión de un escuadrón casi en forma completa por una extendida creencia que indicaba “que Quiroga traía entre sus tropas *cuatrocientos Capiangos*”. Cuando Paz interrogó al comandante sobre los *Capiangos*, éste le dijo que “eran unos hombres que tenían la sobrehumana facultad de convertirse, cuando lo querían, en ferocísimos tigres, ‘y ya ve usted —añadía el candoroso comandante— que cuatrocientas fieras lanzadas de noche a un campamento acabarán con él irremediablemente’” (Paz, 2000; tI, 479-480). Paz duda de la fidelidad política de su comandante e incluso Gregorio Aráoz de Lamadrid refiere en un escrito al episodio indicando la adhesión del Comandante hacia Bustos (Araoz de Lamadrid, 1855: 324).<sup>14</sup>

Más allá de la veracidad de lo expuesto, nos interesa destacar que el Comandante ha tomado por verosímil su argumento y lo ha referido nada menos que al líder del ejército. Esto nos alcanza para considerar la creencia en los *Capiangos* como un elemento distintivo de la época. Esta creencia se enmarca en un particular imaginario que giraba alrededor de Quiroga, cargado de presunciones sobrenaturales. El propio Quiroga era apodado “El tigre de los Llanos”.<sup>15</sup>

Unos años antes de que se publicasen las memorias del general Paz, Domingo Faustino Sarmiento había dado a conocer su obra *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Allí realizaba detenidas menciones de los rasgos de Quiroga demostrando cómo los gauchos que lo acompañaban no dudaban de sus poderes. Sarmiento seguía las menciones de otros contemporáneos, opositores a

12. ENF, Pcia. La Rioja, Nº 59. Registro de Carlos Gallo, Esc. n.º 13. Sanagasta.

13. Su capacidad de convertirse en cualquier animal presenta raíces ineludiblemente ibéricas. Fabián Campagne ha señalado como un trazo distintivo de la *bruja* española “su infinita capacidad de metamorfosis” de manera tal que “parecía no existir forma animal que las *brujas* españolas no pudieran adoptar con sólo desearlo”. (Campagne, 2009: 166).

14. Lamadrid publicó sus memorias y Paz, luego de leerlas, desmintió una serie de sucesos. Lamadrid volvió a publicar un segundo escrito con las críticas a las *Memorias* de Paz prolongando la polémica. Ese escrito es el que aquí citamos.

15. La primera mención registrada corresponde a 1826, cuando en un periódico de San Juan, *El Repetidor*, se señalaba “Ya el tigre feroz, el azote de los riojanos, el inmoral Facundo Quiroga”. Citado en Ariel De la Fuente *Los hijos...*, cit., p. 187. De la Fuente ha realizado un exhaustivo estudio sobre el carisma de Quiroga considerando la percepción que de él tenían sus seguidores (De la Fuente, 2000).

Quiroga (Sarmiento, 2000).<sup>16</sup> Más allá de las tergiversaciones, nuevamente nos interesa resaltar que los opositores a Quiroga entendieron como argumentos válidos en sus ataques los señalamientos sobre su ascendencia fundada en presunciones sobrenaturales.<sup>17</sup>

De este modo, con estas atribuciones que giraban alrededor de la figura de Quiroga, no era extraño que los soldados enemigos entiendan que era posible la metamorfosis zoomórfica de las tropas riojanas.<sup>18</sup> Para comprender con mayor precisión esta creencia es necesario remitirse a su génesis. La información relevada indica que la leyenda de los *Capiangos* era también conocida como *Yaguareté-abá* y provenía de la región guaraníca. Un trabajo pionero de Juan Bautista Ambrosetti busca desentrañar la leyenda del *Yaguareté-abá* indicando que, por su conducta en momentos límites de caza o de guerra, los indios eran semejantes a los tigres. A pesar de este reflejo inequívoco de las condiciones de producción, el estudio señala algunas características interesantes a nuestros fines. En primer lugar advierte que los nativos profesaban cierta admiración por el tigre al cual le atribuyen “condiciones de intelectualidad superior entre los demás animales” (Ambrosetti, 1896: 3.). Los *Yaguaretés-abá* eran indios viejos que de noche se volvían tigres luego de revolcarse de izquierda a derecha sobre una piel de tigre. La resistencia del *Yaguareté-abá* era muy grande y su ferocidad era indescriptible. Podía actuar por pura maldad matando a cualquiera que se le cruzase (Colombes, 2008: 290).

La creencia se habría desplazado según Ambrosetti hacia el Noroeste Argentino, donde los hombres-tigre toman el nombre de *uturuncos*. La piel del tigre enmarcaba la transformación ya que para volver a su estado humano el *Yaguareté-abá* debía revolcarse nuevamente sobre ella aunque en sentido inverso, de derecha a izquierda. En la misma dirección de valorar la piel del tigre como generadora de condiciones especiales, encontramos una mención en un clásico trabajo sobre las comunidades indígenas que indica que los lules, antiguos habitantes de las actuales provincias de Salta y Tucumán, iban “a la guerra con gran estrépito pintada la piel con manchas que imitaban las del jaguar usando con gran habilidad el arco los dardos y la porra” (Rex González, y Pérez Gollán, 1972: 114).<sup>19</sup> En el caso del *Uturunco* o *runa-uturunco*, encontramos que algunas versiones indican que el poder de transfigurarse en tigre lo obtiene por medio de un pacto con el Diablo. En dicho pacto, el hombre entregaba su alma recibiendo a cambio la piel mágica que le posibilitaba la metamorfosis. Otra mención indica que aquellos que eran heridos por las uñas o colmillos del *runa-uturunco* se convertirían en tigre perdiendo su condición humana (Colombes, 2008: 237). La vigencia de esta creencia queda registrada para 1733 por el teniente gobernador Pedro Lozano (Farberman, 2011: 55-56.).

La figura del jaguar parece haber sido central en la cosmovisión de diversas comunidades que habitaron en el actual territorio argentino. De este modo, encontramos hacia 1830 una creencia extendida con notable vigencia que sin duda remite a una herencia prehispánica.<sup>20</sup> De este modo, lejos de una unanimidad católica, las creencias religiosas comprendían un universo con claves disímiles y articulaban voluntades con resultados trascendentes en cuanto a la generación de adhesiones político-militares.

## ➤ Epílogo

Hemos intentado reponer en este trabajo dos de los eslabones intermedios de una cadena de creencias que formaron y forman parte de una cultura que suele configurar una explicación de circunstancias cotidianas cimentándose en certidumbres sobrenaturales. Nos parece oportuno reconstruir este tipo de imaginarios comprendiendo su trayectoria pero intentando situarlos en su contexto histórico para entender sus implicancias y su eficacia en momentos específicos.

16. Ariel de la Fuente ha sugerido en una conferencia reciente la trascendencia que tuvo para Sarmiento la lectura de los periódicos cordobeses de la época donde se leían las anécdotas que reproduce el sanjuanino en su obra.

17. Quiroga intenta desmentir las acusaciones en una carta que no hizo mella en la construcción que de su figura realizaría Sarmiento (Bravo Tedín, 2005).

18. Para no abundar en ejemplos, no desarrollamos una anécdota que induce a pensar en la capacidad de Quiroga de trasladarse de un lugar a otro superando las limitaciones del momento. Véase Encuesta Nacional de Folklore, Instituto Nacional de Antropología, 1921. Pcia. La Rioja, Carpeta nº 61. Registro de la maestra Mercedes A. De Godoy, Escuela nº 163. Localidad de Valle Hermoso.

19. Pérez Gollán ha desentrañado la trascendencia que tenía el *runa uturunco* en las culturas del actual noroeste argentino señalando que representaba metafóricamente al dios solar y observando su representación en innumerables objetos (Pérez Gollán, y Gordillo, 1994 y Pérez Gollán, 2000).

20. Una creencia similar fue analizada por Carlo Guinzburg en su trabajo sobre los licántropos (Ginzburg, Carlo, 1991, 169 y ss).

La creencia en los *capiangos* y las particulares metamorfosis zoomórficas nos han permitido observar una serie de creencias en La Rioja que se alejan de la religiosidad prescripta. Dichas construcciones pueden contemplarse como demoníacas e incluso pueden asimilarse a partir de ciertos rasgos con la demonología europea en tiempos previos a su radicalización.<sup>21</sup> Está claro que nos encontramos en un contexto donde no se puede observar un monopolio del catolicismo.<sup>22</sup> Sin embargo, parece oportuno no pensar a las creencias analizadas como hostiles hacia la religión instituida sino como reservas y permanencias que atraviesan a la sociedad civil y se manifiestan con mayor intensidad a partir de un avance del proceso de secularización a lo largo del siglo XIX.<sup>23</sup>

## » Bibliografía

- » Ambrosetti, J. B. (1896). “La leyenda del Yaguareté-aba (el indio tigre) y sus proyecciones entre los guaraníes, Quichuas, etc.” Separata, Buenos Aires, Coni e hijos. Publicado también en *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, tomo XLI,
- » Araoz de Lamadrid, G. (1855). *Obsebvaciones [sic] sobre las Memorias póstumas del brigadier general D. José María Paz*, Buenos Aires, Imprenta de la Revista.
- » Ayrolo, V. (2007). “Crónicas de un cura doctrinero de principios del siglo XIX. Sociedad, población y economía en el valle de Famatina, La Rioja del Virreinato del Río de la Plata”. En *Hispania Sacra* vol. LIX; Madrid.
- » Ayrolo, V. (2013a). “‘El sabor a soberanos’ La experiencia de la diputación territorial de minas como espacio local de poder. Famatina, La Rioja del Tucumán, 1812” *Secuencia*, Instituto Mora, México, núm. 86, mayo- agosto.
- » Ayrolo, V. (2013b). “Lazos invisibles, conflictos evidentes. El mundo social y político riojano, 1810-1825” en Ana Laura Lanteri (Coord.) *Actores e identidades en la construcción del estado nacional. (Argentina siglo XIX)* Buenos Aires, Teseo.
- » Ayrolo, V., Barral, M. E., Di Stefano, R. (2012). *Catolicismo y Secularización. Argentina, primera mitad del siglo XIX*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- » Boixadós R., Farberman, J. (2009a). “‘Oprimidos de muchos vecinos en el paraje de nuestra habitación’. Tierra, casa y familia en Los Llanos de La Rioja colonial”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, Tercera serie, nº. 31, Buenos Aires.
- » Boixadós R., Farberman, J. (2009b). “Clasificaciones mestizas. Una aproximación a la diversidad étnica y social en Los Llanos de la Rioja. Siglo XVIII”. En Farberman, J., Ratto, S. *Historias mestizas en el Tucumán colonial y en las pampas (siglos XVII-XIX)*, Buenos Aires, Biblos.
- » Bravo Tedín, M. (2005). *Don Juan Facundo*, Nexo, La Rioja, 2005.
- » Campagne, F. (2009). *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*, Buenos Aires, Prometeo.
- » Colombres, A. (2008). *Seres Mitológicos Argentinos*, Buenos Aires, Colihue.
- » De la Fuente, A. (2000). “Facundo and Chacho in Songs and Stories: Oral Culture and the Representations of Caudillos in the Nineteenth-Century Argentine Interior” en *Hispanic American Historical Review*, 80:3.
- » De La Fuente, A. (2007). *Los hijos de Facundo. Caudillos y montoneras en la Provincia de La Rioja durante el proceso de formación del estado nacional argentino: 1853-1870*, Buenos Aires, Prometeo.
- » Di Stefano, R. (2000). “De la cristiandad colonial a la Iglesia nacional. Perspectivas de investigación en historia religiosa de los siglos XVIII y XIX”. En *Revista Andes* N° 11, CEPIHA.
- » Farberman, J. (2005). *Las Salamancas de Lorenza. Magia, hechicería y curanderismo en el Tucumán colonial*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Farberman, J. (2011). *Magia, brujería y cultura popular. De la Colonia al siglo XX*, Buenos Aires, Sudamericana.
- » Ginzburg, C. (1991). *Historia Nocturna, un desciframiento del aquelarre*, Barcelona, Muchnik editores.
- » Goldman, N. (1993). “Legalidad y legitimidad en el caudillismo. Juan Facundo Quiroga y La Rioja en el Interior rioplatense (1810-1835)”. En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, nº. 7, Buenos Aires.
- » Gómez, F., (2012). “Condiciones de vida en La Rioja en tiempos de Juan Facundo Quiroga” ponencia presentada en III Congreso Latinoamericano de Historia Económica - XXIII Jornadas de Historia Económica de la AAHE, Bariloche 23 al 27 de Octubre.

21. Judith Farberman ha señalado que durante la colonia la persecución de la hechicería “fue discontinua y dependiente de las decisiones políticas, de la actuación y el celo de determinados funcionarios” (Farberman, 2005: 85).

22. Roberto Di Stefano señaló que el régimen de cristiandad no es equivalente a sociedad cristiana (Di Stefano, 2000).

23. En este punto nos parece oportuno traer a cuenta el nivel de secularización individual recientemente definido como la “pérdida de referencias religiosas en las conductas individuales” (Ayrolo, Barral y Di Stefano, 2012: 11).

- » Machi V., Gómez, F. (2012) "Milicias y montoneras en La Rioja. La participación política de la plebe y los gauchos en el siglo XIX". En Fradkin, R., Di Meglio, G. *Hacer política. La participación popular en el siglo XIX rioplatense*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- » Paz, J. M. (2000). *Memorias póstumas de José María Paz*, Buenos Aires, Emecé.
- » Pérez Gollán, J. A., Gordillo, I. (1994). "Vilca Uturuncu. Hacia una arqueología del uso de alucinógenos en las sociedades prehispánicas de los Andes del Sur", en *Cuicuilco*, 1:1.
- » Pérez Gollán, J. A. (2000). "El jaguar en llamas". En Tarragó, M. *Los pueblos originarios y la conquista, Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- » Rex González, A., Pérez Gollán, J. A. (1972). *Argentina indígena. Vísperas de la conquista*, Buenos Aires, Paidós.
- » Sarmiento, D. (2000). *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Buenos Aires, Planeta.

# Que otros sean lo normal: Le viste la cara a Dios, de Gabriela Cabezón Cámara, y la monstruosidad como otro nombre para lo social

GRANÁ, Leonardo Emanuel - USAL / leonardograna@yahoo.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: violencia de género – situación de trata – monstruosidad

## ► Resumen

La novelística de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara (1968-) se introdujo en los últimos años en el campo literario contemporáneo con una positiva aceptación crítica, editorial e institucional. Todas su obra (*La virgen cabeza*, 2009; *Le viste la cara a Dios*, 2011 –convertida en novela gráfica en colaboración con Iñaki Echeverría en 2013–, y *Romance de la negra rubia*, 2014) expone varios mundos subalternos, en los que las dimensiones de género, sexo, clase y territorio se tensan en una exacerbada meditación sobre la violencia. La *nouvelle Le viste la cara a Dios* (que recibió varios reconocimientos gubernamentales) se enfoca en las redes de prostitución y esclavización de mujeres. Desde una óptica dantesca, que presenta ocluida cualquier posible interpretación de catábasis, la sistemática agresión contra la protagonista organiza una decodificación del texto desde lo monstruoso. Las figuras de las víctimas y los violadores, y el dinamismo que los relaciona, abren una reflexión sobre la sexualidad y la corporalidad dentro de los marcos heteronormativos de nuestra sociedad.

La monstruosidad puede ser pensada como la constitución, por parte de la configuración cultural hegemónica, de espacios abyectos, en donde lo humano es puesto en duda o en peligro. En dicha abyección se enlazan experiencias de subalternidad y violencias (de clase, color, género, sexualidad, territorio, etc.) cuyo carácter liminar impostado oculta el valor nuclear de la misma constitución. Esta estrategia se puede desplegar y utilizar como marco decodificador esporádico cuando el monstruo se corporiza internamente como los desterrados que no pudieron incorporar normas y pautas legítimas de inclusión: de este modo, *Le viste la cara a Dios* invierte el orden, y el carácter monstruoso tiene el valor de ser expuesto en el centro, en la encarnación del violador. Sin embargo, quedarse en esta instancia interpretativa bloquea otras estrategias que la *nouvelle* parece tejer, porque la figura del monstruo cubriría, de esta manera, el campo semántico del chivo expiatorio: ante el peligro de desorden, se marca a un individuo cuyo sacrificio permite apaciguar la tensión destructora emergente desde dentro. Contra dicho mecanismo, *Le viste la cara a Dios* propone una monstruosidad que, si bien puede tomar cuerpo en figuras discernibles dentro de la realidad social y cultural, se difunde en la propia trama heteronormativa. En este sentido, la obra de Gabriela Cabezón Cámara discute la constitución de una cultura en la que la violencia contra lo femenino tiene como característica sui generis la de ser, en palabras de Rita Laura Segato, la argamasa de lo social.

Estas primeras oraciones las estoy organizando el 12 de septiembre. Leí horas atrás que la Policía está rastrillando un arroyo en la provincia de Buenos Aires en búsqueda del cuerpo de Melina Romero, una muchacha de 17 años que nadie volvió a ver en los últimos veinte días. Hay varios detenidos y

según afirman hubo una confesión. Quizá la mataron a golpes porque se resistió a irse con un grupo de jóvenes. Entre los mensajes de lectores de los periódicos *on line*, cuyo conglomerado forma un sentido común ya reconocible por lo insistente, aunque difuso y parcial, los tres grandes núcleos significativos proponían, primero, la obviedad catártica de que la muchacha no se merecía tal violencia; segundo, que la muchacha sí se la merecía (un mensaje afirmaba: "Una reventada. Que sirva de ejemplo a los demás"); tercero, que los victimarios eran unos "enfermos" y unos "cabeza". En las dos últimas variaciones de mensajes se anuncia un marco productivo de modos de entender la ciudadanía y la humanidad normativas. Si por un lado se condenan ciertas prácticas y experiencias que, según afirman los mensajes, no son propios de una mujer joven, por el otro se afirma que los victimarios encarnan en su existencia, vaya uno a saber por qué tipo de pertenencia o participación, una degenerada forma de entender las relaciones sexogenéricas. De esta manera quedarían a salvo todos los hombres bienpensantes, de bien, bien posicionados, etc., que no demuestren signos de anormalidad; las mujeres, por el contrario, están en peligro constante. Solo se mantiene a salvo aquella que acata el ejemplo moralizador de una muchacha de 17 años muerta a golpes, cuyo final se atribuye directamente a ser consciente de tener un cuerpo atractivo, atravesar la noche con fervor juvenil y negarse a la supuesta conclusión lógica de las premisas anteriores. Si es perceptible el estado de mucha vulnerabilidad en la que Melina Romero se encontraba inserta, y a partir de y contra la cual condicionaba su existencia, una reflexión más profunda no recargaría la atención en la muchacha y sus modos de definir una biografía deseable o posible (o su conjunción), sino más bien en el propio estado de violencia heterogénea y constante en la que estamos pensando nuestros modos de ser como sociedad, violencia que no descarta, claro está, ni la misma vulnerabilidad de Romero ni los marcos preceptivos, punitivos y expulsivos del sentido común transmitido *on line*. Habrá que preguntarse si este argumento –que ve en la biografía de la muchacha una justificación del asedio, el cautiverio, la golpiza, el asesinato y la desaparición del cadáver– no formó parte tácita, semiconsciente o expresa de toda esa cadena de actos y su posterior encubrimiento, seguramente con más responsables aún. También habría que preguntarnos a cuánta distancia está cada uno de quienes habitamos esta violencia hegemónica (que justifica lo injustificable) de cometer algún acto contra otro individuo, solo por cumplir con las tramas decodificadoras de los géneros. De esta manera el argumento de que los victimarios de Romero son parte de una extraña casta degenerada (ya sea por la clase, por el territorio, por la salud mental) se ve fuertemente cuestionado, y solo se mantiene en pie para atacar mejor a las mujeres de grupos propios y ajenos (a las primeras para sermonearlas, a las segundas para gozar en el escándalo), y a los muchos otros que rodean y acechan a los padres, hijos novios y esposos ejemplares y sus concupiscibles esposas, novias, hijas y madres.

La novela corta *Le viste la cara a Dios*, de Gabriela Cabezón Cámara, la publicó electrónicamente una editorial española en 2011 dentro de una colección en la que se presentaban versiones repensadas de los cuentos infantiles. Aparecido en papel en Buenos Aires al año siguiente, este texto se concentra en la vida atacada de una joven que, luego de su secuestro, debe ofrecer su cuerpo como esclava sexual en un prostíbulo de Pituil. La primera página de esta obra, en la que se inaugura una cadena de violencias y crímenes con eslabones indiscernibles, anuda explícitamente el acto de cautiverio y violación de mujeres, primero, con el pasado reciente de la tortura y muerte en el último gobierno de facto de nuestro país y, segundo, con dos textos decimonónicos: "El Matadero", de Esteban Echeverría, y "La refalosa", de Hilario Ascasubi. Luego de proponer como tema inaugural del texto la relación (aún no definida) entre un torturador y un torturado, leemos que este último se encuentra "amatambro de sogas y en mazmorra sin salida: si a matasiete el matambre, a vos el resbalar en tu sangre y en los charcos de la leche que te ahoga y te arde" (9). El apéndice final produce una eficaz explicitación de la violación como evidente recurso de efectivización de la configuración cultural hegemónica, cualquiera sea. La primera referencia se pregunta por la instancia democrática y su genealogía en relación con la habitabilidad de los cuerpos y el género, dentro de una configuración cultural que excede un periodo y, debido a eso, conforma modos más extensos de socialización. Las referencias literarias, por el contrario, buscan entroncar la reflexión sobre la violencia de *Le viste...* dentro de una larga serie que se remonta a aquel estadio inaugural de nuestra literatura. Contra la tradición de la violencia política, entre cuyos mejores ejemplares canónicos se encuentran el cuento y el poema aludidos, la novela corta de Cabezón Cámara propone una torsión desde la cual reinaugurar



el planteo y preguntarse, ahora sí, por la explícita disciplina cultural del género. De este modo, lo que se busca es que la antigua posible vejación del joven unitario cobre toda su dimensión al proponer como eje de intervención la feminización de los cuerpos dentro de un marco cultural, claro está, heterocentrista en sus múltiples significados.

El casi omnipresente espacio narrativo que encontramos es el prostíbulo en el que se encuentra secuestrada la protagonista, llamada –según el apodo que los captores le adjudican– "Beya" (por "Bella Durmiente"), que remite, más allá del contexto de producción del texto, a la literatura infantil y a sus modos específicos de socialización y disciplinamiento de género. La asfixia del encierro se ve concentrada por la explícita recurrencia a todo tipo de violencia y abusos sin fin. Esta novela es vehículo de una desencarnada pulsión distópica, concepto con el que Elsa Drucaroff da cuenta de la literatura que "tiene realmente algo para decir" en la expresión de "la pesadilla que se vive o se teme" (283). *Le viste la cara a Dios*, a pesar de la venganza con que se cierra la violencia directa contra la protagonista, no presenta sino momentos negativos o negativizados, puesto que incluso aquellos nudos narrativos o reflexivos que priorizan el valor y el bien de las víctimas no pueden mantenerse por fuera de un marco en el que la violencia contra los cuerpos femeninos constituye el propio sostén del sistema en sí. Por eso, cada acto y cada gesto parecerían estar atrapados y ya contaminados, y creemos que en parte esto se debe a la ubicuidad de lo monstruoso que expone la novela.

La monstruosidad como erección de un estado que tensa la concepción de lo humano posee una doble faz: por un lado, a partir de lo que la mirada encuentra de adecuado, compatible e inteligible, el monstruo continúa en ciertos aspectos participando de la humanidad; pero, por el otro lado, la interpelación a cierto desvío, o degradación, o fusión intenta expulsarlo más allá de este dominio. La doble tensión marca la posición abyecta del monstruo, posición que tiende a estar siempre poblada, aunque sus fronteras porosas (y que bajo ningún aspecto se encuentran exclusivamente en la periferia) originan tanto el terror como la resistencia. Esta doble tensión, principalmente, socava cualquier intento de sosiego: "Los monstruos son testimonio de una comprensión tácita de que lo 'humano' no sería, al fin y al cabo, ni estable ni coherente" (Ng: 5). Es más, esta particular indisposición específica quizá cubra una idea perturbadora de base: apenas el ser humano tomó consciencia de que la medida del ser era la nada, percibió la existencia toda como un desvío en sí, es decir, como monstruosa. Entonces, todas las abyecciones culturales serían, primero, solo modos hegemónicos de anestesiar el pánico vital, a costa de la habitabilidad de vidas expulsadas. Y, segundo, que a todos, tarde o temprano, nos puede caber el sayo de la monstruosidad. En este sentido, el monstruo es una categoría transversal, porque no hay grupo social que no tenga un eje de clasificación que lo perturbe desde dentro. En la cultura occidental, ya Aristóteles encontraba un primer gran desvío en el carácter estéril y mutilado de la hembra en relación con el macho (110 y 144): un individuo, según este filósofo, que "no se parece a sus padres es ya en cierto modo un monstruo [...]. El primer comienzo de esta desviación es que se origine una hembra y no un macho. Pero ella es necesaria por naturaleza" (248; ver Shildrick: 10-11). Es decir, la hembra era la medida inevitable de lo monstruoso. Por supuesto que la enunciación masculina inviste negativamente a aquella parte de la biología generizada desde el valor de lo femenino; en otras palabras, la biología aristotélica, en tanto discurso, no habla, realmente, sino de la cultura. Descartadas todas las variantes modélicas de la biología sexual que la historia de Occidente fue elaborando, no es necesario aclarar que la degradación y la vulnerabilidad continúan hoy día adjudicándose a lo femenino. En este sentido, la violencia de género parece posicionarse como una de las más basales de lo social, y contra la cual debemos posicionarnos sin importar el marco de resistencia particular que se esté articulando. Y si seguimos los lineamientos reflexivos de Rita Laura Segato, deberíamos reformular la idea anterior y decir, como ya adelantamos, que la violencia de género se posiciona principalmente como una de los pilares estructuradores de lo social (2003: 113). Si bien las interpretaciones culturales de la mujer avanzaron mucho desde aquel argumento aristotélico, cada configuración cultural no deja de ser un entramado de filosofías, ideas y percepciones de distintas épocas y de diferentes velocidades. La abyección como la instancia de separación entre el yo y el otro es de particular importancia para pensar una configuración cultural heteronormativa y patriarcal. Así, lo femenino abyecto no deja de pulsar en nuestro mundo, y se manifiesta, si no de manera abierta y homogénea, sí de modo puntual y, justamente por esto, acechante. Nuestro siglo no se desentendió de todos los anteriores, y, como todos sabemos, la violencia de género es el oficio más antiguo. En

este sentido, no es tanto la comprensión del monstruo (ya sea un único ser, ya sea una especie), sino la reflexión de lo monstruoso como tensión de repulsión y fascinación la que nos permite enfocarnos en una configuración cultural que insiste en el sexismo como marco de disciplinamiento de las biografías y los cuerpos. En palabras de Margrit Shildrick, "[l]a cuestión no es [...] equiparar la operación de la diferenciación sexual con la de la diferenciación de lo monstruoso, sino ver esos lugares en los que ambos significantes elaboran el mismo trabajo de soportar e impugnar el logos occidental" (28).

En *Le viste...*, Cabezón Cámara muestra plásticamente esta figuración: luego de escaparse del antro en el que se encontraba cautiva, la protagonista "vestida de sadomaso" se dirige a una iglesia y se pone el manto de una Virgen: "... quedaste linda con tu capa símil cuero y el vestido celestino que suele usar la patrona" (61). Aquí vemos la eternizada imagen de la santa puta –o de la puta santa, lo mismo da–, que ya la autora había usado explícitamente en *La Virgen Cabeza*. Juan Terranova, en una crítica a *Beya* (2013), la transposición de *Le viste...* a novela gráfica, considera que este final está errado: aunque sea posible que narrativamente no esté del todo pulido, no comprendemos hacia dónde se dirige Terranova al considerar inocua esta imagen porque "el disfraz va por sobre el disfraz" y esto puede multiplicarse hasta hacer que "la historia [...], sin asideros con lo social, [...] puede] ser cualquier cosa". Por el contrario, creemos que aquí se da la denuncia de la posición perpetua en la que tiende a pensar lo femenino la configuración cultural patriarcal: un oxímoron tenso e inestable, cuyas partes (tradicionalmente nombradas como Eva y María) son consideradas, aunque ambas transgreden la habitabilidad humana, inversas en su monstruosidad: la mujer que tiene trato con el diablo y la que tiene trato con Dios. La codificación y decodificación de lo femenino alterna entre estos dos imposibles, y el sexismo hegemónico encuentra en la conjunción de este anverso y reverso cómo justificar tanto el pánico como la masculinidad jerarquizada. En las sociedades patriarcales, afirma el crítico Jeffrey Jerome Cohen, "los otros femeninos y los otros culturales son de por sí suficientemente monstruosos" (15). La mujer, ya sea según el eje de la sexualidad, el del ciclo menstrual, el de la maternidad, ha sido pensada violentamente (y doblemente: por objetivarla y por negarle la subjetivación) dentro de estos parámetros. Podríamos buscar ambas líneas en el texto de Cabezón Cámara, pero nos detendremos en las páginas que quedan solamente en una. En esta, en la que se reflexiona principalmente en la culturalización de la sexualidad, la figura omnipresente es la de la mujer cautiva y prostituida, quien, llevada a su último término, se transforma en muerta viva, es decir, en zombi.

Pero antes digamos algunas palabras sobre la prostituta como figura cultural abyecta según los modos de producción y reproducción de lo social. Dicha figura presenta una posición simbólica que la acerca, dentro de la cultura hegemónica, a las tensiones emergentes en relación con lo monstruoso. Sin discutir los modos de entender la situación de prostitución (tema sobre el que *Le viste...* no reflexiona, puesto que en el texto todas las mujeres se encuentran explícitamente sometidas por coerción, violencia y amenazas), la prostituta interpelada como mujer pública ha sido, para ciertas interpretaciones feministas, no solo lo externo a la privacidad de las biografías de mujeres, sino también la esencia misma de la esposa dentro del patriarcado: como ejemplo histórico, Mary Wollstonecraft llamaba al matrimonio la "prostitución legal" (Pateman: 190). En otras palabras, la figura de la prostituta pone en discusión la estabilidad de la cultura y de lo social, al mismo tiempo que es parte de su misma reproducción: quizá esta operación sea equivalente a la que Jeffrey Jerome Cohen encuentra en la constitución de los monstruos de la prohibición, quienes "controlan las fronteras de lo posible, prohibiendo [...] algunas conductas y acciones, y valorando otras" (13). Pero recordemos que lo monstruoso no es la invocación de una naturaleza previa, sino los modos con los que la configuración cultural da cuenta de ciertos sujetos y sus prácticas y experiencias (que tampoco son autónomas): surge cuando lo social lo produce; es decir, su germen es previo, está contenido en potencia en los marcos culturales que buscan sostenerse mediante la performatividad de una normalidad propia. En la novela corta de Cabezón Cámara, esto se manifiesta justamente en la presencia de personajes zombis. Leemos que la protagonista necesita escaparse, porque si no "te vas a transformar en zombie como tus compañeras que parecen muertas vivas con sus lentes de contacto de colores fluorescentes y con la merca en las venas y llenas de lastimaduras en la carne que ya no sienten" (31).

Este personaje colectivo codifica diferentes semiosis: primero, son zombis porque transgreden la frontera entre la vida y la muerte; segundo, también lo son por el estado narcotizado en el que se encuentran, según un uso contemporáneo del término; tercero, por la recuperación más prístina de

la figura haitiana de los zombis pre George Romero: aquellos resucitados para trabajar como esclavos en las plantaciones de azúcar y que carecen de identidad, voluntad y, sencillamente, de ser (Boon, en Scott: 35-36; Rutherford: 29-34). En vez de la magia del vudú, aquí la zombificación se da mediante un proceso de vaciamiento. En una de las infinitas violaciones, dos hombres cualesquiera atacan a la protagonista "[e]mpujándote [...] como para dejarte chata [...], te fornican y te aplastan para que no te quede más ninguna interioridad" (32). Más allá de la resistencia de la protagonista a no ceder, en este momento reconocemos la inversión crítica que muestra el texto: la cuestión de la producción cultural de lo monstruoso es, ante todo, una pregunta por la violencia investida y emergente de las prácticas y agentes productores. En la novela, estos son el jefe de la banda "y amigos, más el juez, los policías, el cerdo gobernador y muchos clientes civiles" (32); pero es aceptar la miopía si nos quedamos con el espacio reducido del antro. Este microclima y estos productores de un sistema violento son la puesta en abismo de lo que llamamos sociedad: aquí no hay chivos expiatorios. Florencia Santout escribió hoy, 30 de septiembre, que declarar "la monstruosidad de los victimarios" infunde "el efecto tranquilizador de aislamiento del monstruo con el consiguiente olvido de la impugnación de las condiciones estructurales". El cabaret de *Le viste...* y sus criminales puede producir este encapsulamiento; pero todo el arco narrativo y simbólico de la novela busca la reflexión más amplia.

La figura del zombi en *Le viste...* es, por un lado, una denuncia específica de la esclavitud y explotación de las mujeres, pero también puede ser pensada como una imagen general de las biografías de mujeres dentro de una configuración cultural que hegemoniza la imposibilidad de pensar lo femenino por fuera de la jerarquización pareada de géneros. Por eso, la protagonista no logra escapar: como no acepta convertirse ni en zombi ni en cómplice voluntaria de los explotadores, se venga y se fuga, pero la conjunción que ya vimos de los dos estereotipos (Eva y María) muestra que continúa en la trampa cultural. Así que, si bien el objetivo aparentemente inmediato es avanzar un argumento antitrata (como se lee en el pedido por Marita Verón previo al texto), este se sostiene sobre una crítica mayor: ¿cómo es posible para todos nosotros habitar esta cultura y sentirse habituado a ella, cuando su principal requisito es violentar generalizada e insoslayablemente (si no en un acto puntual, sí en un sentido estructural) la existencia de las mujeres? ¿Cómo reconocer y qué hacer con el reconocimiento de que cada una de nuestras vidas está aferrada por una garra siniestra, y de que cada uno de nuestros cuerpos está lacerado, y de que la herida está ya infectada, y de que quienes nos consideramos normales estamos atravesados por una tensión monstruosa, es decir, la normalidad es su propia abyección dentro de un marco social evidentemente insalubre? Para que esto no quede simplemente en una serie de preguntas, que no son originales, creo que *Le viste...* no busca la resolución dentro de sí, sino que en sí es un elemento constitutivo de una estrategia mayor. Quizá su valor radique en postularse como un nuevo "Matadero", el "Matadero" del siglo XXI, una puesta al día de todas las violencias narrativas, ahora con el foco del género bien cercano, insistente, sin sublimaciones. En la competencia dentro del canon, *Le viste...* puede valer por su convocatoria, si no se queda en mera publicación efímera y para los que trabajan leyendo, sino para aquellos para quienes el canon –cada vez más débil– busca ser un horizonte simbólico de formación.

## ► Bibliografía

- » Aristóteles (1994). *Reproducción de los animales*. Madrid, Gredos.
- » Cabezón Cámara, G. (2012). *Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires, La Isla de la Luna.
- » Cohen, J. J. (ed.) (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- » Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires, Emecé.
- » Ng, A. H. (2004). *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*. Hampshire, Palgrave MacMillan.
- » Rutherford, J. (2013). *Zombies*. Nueva York, Routledge.
- » Pateman, C. (1988). *The Sexual Contract*. Stanford, Stanford University Press.
- » Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- » Shildrick, M. (2002). *Embodying the Monster*. Londres, SAGE Publications.
- » Scott, N. (ed.) (2007). *Monsters and the Monstruous*. Ámsterdam, Rodopi.

# Los Juicios por Hechicería en el Tucumán colonial. Del rumor a la teatralidad social: Mujeres sin voz

GRUBER, Mónica Viviana Fanny / Universidad de Buenos Aires - monicagruber@yahoo.com.ar

---

Eje: [si corresponde] Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: hechicería – rumor – mecanismos de control – mujeres sin voz - delación

## ► Resumen

El presente trabajo tiene por objeto continuar la indagación realizada a partir de la lectura de los archivos de los Juicios por Hechicería del Tucumán Colonial. La hipótesis que guió mi trabajo anterior era que existía una puesta en escena funcional a las autoridades de la época, donde el mecanismo del escarnio cumplía una función didáctica y moralizante. Creo avanzando en el mismo rumbo, que esto funcionó efectivamente de este modo. Me detendré para exponer cómo las prácticas que servían para acusar a las mujeres, cambiaban de signo puestas en mano de los acusadores y eran utilizadas a discreción para probar el supuesto “delito”. A partir de la práctica de la delación, un rumor malintencionado por cuestiones banales (celos, envidia, competencia, etc.) colocaba en situación de indefensión a las acusadas. El rumor se expandía y llegaba de este modo a convertirse en una denuncia formal.

Por otro lado, la persona que ejercía la función de traducción de las palabras de la víctima, realizaba una labor que sesgaba los testimonios de las acusadas y, en muchos casos las perjudicaba. La voz de las procesadas era traducida por funcionario de sexo opuesto, español, lo cual contribuía a realizar una tarea sin compromiso.

La práctica de diversas formas de tortura para extraer la “confesión”, exponía un mecanismo perverso y cruel ya, que liberada de ataduras por parte de los inquisidores, el discurso ofrecido debía coincidir con el emitido bajo tormento porque en caso contrario, el martirio continuaba.

Es un aspecto a señalar, que todas las acusadas fueron mujeres sobre todo jóvenes, que vivían fuera de la normativa de un hogar constituido, lo que nuevamente las excluía de la familia monogámica que dictaba la Iglesia desde el púlpito.

## ► Presentación

Esta es la justicia que manda a hacer el rey nuestro señor (Dios le guarde), en su nombre el capitán Juan Miguel de Aranziaga, alcalde hordinario y juez de la caussa a esta muger por encantadora y publica hechisera, quien tal hasse que tal pague.<sup>1</sup>

El primer día del mes de diciembre de 1703, el pregón fue recitado en cada esquina de la ciudad de San Miguel de Tucumán al tiempo que Inés, una esclava negra, era paseada a través de “calles públicas y acostumbradas”, como resultado de haber sido hallada culpable y condenada por “pública hechicera”. Tal como señala Carlos Garcés, para que “este acto sirva de terror y escarmiento a este

---

1. Respetamos la ortografía del original que aparece en los expedientes por tal motivo, optamos por la letra cursiva.

tipo de delinquentes actuales o potenciales.”<sup>2</sup> Sin embargo, el suplicio no terminaría allí, para evitar un posible escándalo en la ciudad, la sentencia debía ser ejecutada en un lugar apartado, donde se aplicaría el garrote vil<sup>3</sup> y se emplazaría la hoguera donde sería arrojado el cuerpo.<sup>4</sup>

En 1763, la ciudad de Santiago del Estero sería testigo de un espectáculo similar, sólo que en este caso serían cuatro indias las protagonistas: Gabriela, Mencia y sus dos hijas, Juana y María. “Cada una de por sí caballerías en un burro de aldaba con un pregonero para que en altas e inteligibles voces vaya publicando el delito para que así conste de su notoriedad, yendo emplumadas, con una tranquila barba al pecho para que sean conocidas por la cara y no la escondan.”<sup>5</sup>

A partir del análisis de estos testimonios este trabajo tiene por objeto continuar la investigación realizada de los Expedientes Judiciales de los “Juicios por Hechicería” del Tucumán Colonial, que forma parte de un trabajo mayor en desarrollo.

La hipótesis que guió nuestro trabajo anterior (Gruber; 2011: 39-58) era que existía una puesta en escena funcional a las autoridades de la época, donde el mecanismo del escarnio cumplía una función didáctica y moralizante. Creemos, avanzando en el mismo rumbo, que esto funcionó efectivamente de este modo. Recordemos al respecto lo señalado por Michel Foucault: “El condenado, paseado durante largo tiempo, expuesto a la vergüenza, humillado, recordando varias veces su crimen, es ofrecido a los insultos y a veces a los asaltos de los espectadores (...)(...) En este punto es (...) el pueblo atraído a un espectáculo dispuesto para aterrorizarlo.”(Foucault; 2004: 63)

De los Juicios analizados, no todos terminaron de la manera anteriormente señalada algunos expedientes se hallan trancos, por lo tanto, no sabemos qué ocurrió con las acusadas, por lo cual el curso del proceso Judicial se pierde en la noche de los tiempos, otros casos más afortunados dan cuenta de la liberación de las acusadas. Sin embargo es innegable que los mecanismos de teatralización y puesta en escena de los Juicios de Hechicería atravesaron todas las instancias procesales.

## ➤ *Mujeres silenciadas*

La mayoría de los autores consultados coinciden en que las supuestas hechiceras compartían características semejantes: muchas de ellas eran solteras o viudas y no contaban con el tutelaje de un hombre por lo que vivían fuera de la normativa de un hogar constituido, lo que nuevamente las excluía del estereotipo familiar que pregonaba la Iglesia desde el púlpito. De este modo, la *mala fama* se aplicaba, generalmente, a mujeres solas y marginales, funcionando a nivel social como aval para pre-juzgarlas. No dependían económicamente de la tutela del hombre, eran iletradas; generalmente no podían expresarse fluidamente en la lengua de la élite, es decir el castellano.

Socializadas en prácticas y saberes de magia y curanderismo, a la vez, eran respetadas y temidas. Eran requeridas especialmente por mujeres de diversas condiciones sociales y pertenencia cultural;<sup>6</sup> siendo además reconocidas por sus saberes y ocupaciones también por los hombres, pero consideradas peligrosas por la posible subversión del orden patriarcal establecido, y el poder circunstancial que adquirirían durante el ejercicio de sus saberes, sobre los consultados y sus familiares. (Garcés; 1997; Mannarelli; 1999; Faberman; 2000; Poderti; 2005) Enamorar al hombre deseado, conservar su amor, curar algunas dolencias y enfermedades, destrabar trabajos producto de hechizos o daños, eran algunos de los motivos de consulta. Si ésta daba por resultado la sanación del enfermo o la

2. AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, 1703, folio 28.

3. C. Garcés explica: “El garrote o ‘garrote vil’ es un instrumento de ejecución pública, en el que el reo es sentado contra una viga y una cuerda o anillo de metal le ciñe el cuello, retorciéndolo a través de un agujero hasta provocarle la asfixia.” Garcés, C. A. (1997). Brujas y adivinos en Tucumán (siglos XVII y XVIII), p. 65. San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.

4. “... Y primero se lede (sic!) Garrote (sic!) y fenesida (sic!) la vida sea puesto su cuerpo (sic!) y arrojado Al (sic!) incendio donde sea consumido (sic!) ala (sic!) Voluntad (sic!) de las llamas para castigo y escarmiento...” AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, 1703.

5. Archivo General de la Provincia de Santiago del Estero, Trib., 13, 1055 (1761), f. 215 en Faberman, J. (2005). Las salamanca de Lorenza. Magia, hechicería y curanderismo en el Tucumán colonial, p. 105. Buenos Aires, Siglo XXI.

6. Al respecto M. E. Mannarelli: señala: “Las mujeres que recurrían a la hechicería reclamaban un hombre con características específicas, distintas a las que comúnmente definían las actitudes masculinas en sociedades como esta. Esto expresa una resistencia a la imposición de roles masculinos entendidos como naturales. Las mujeres piden colaboración para conseguir hombres dóciles, manejables, pacíficos, ‘que las regalen’. Además de que estas expectativas femeninas revelan la violencia cotidiana inherente a las relaciones entre sexos, expresan también un cuestionamiento de la autoridad. Las mujeres reclaman poder sobre los hombres, dominio de la situación.” Mannarelli, M. E. (1999). Hechiceras, beatas y expósitas. Mujeres y poder Inquisitorial en Lima, p. 41. Lima, Congreso del Perú.

consecución de un resultado favorable, su fama como curandera se extendía. Si el fracaso era estrepitoso, ello podía traducirse en una acusación de supuesta hechicería.

### ➤ *Vecinos y legos*

En la Gobernación del Tucumán, dichos juicios eran llevados a cabo en Tribunales de fuero mixto.<sup>7</sup> El Alcalde del Cabildo asumía la tarea de juez, mientras que el defensor y el acusador, legos en materia jurídica, cumplían esta tarea por ser vecinos eméritos de la ciudad, los cuales a veces carecían de conocimientos de lecto-escritura.<sup>8</sup> Los funcionarios vivían inmersos en la sociedad que custodiaban y vigilaban, por lo cual su imaginario no era indiferente a la *superstición*. Recordemos además que así como se creía que una persona tenía facultades para ejercer determinados saberes para curar, la lábil frontera y la razón indicaban que del mismo modo se podía causar el mal. No es de extrañar pues, que en algunos procesos se haya incorporado la figura de un contra-hechicero o de una persona cuya *fama* lo antecediase para ayudar a la justicia a deshacer un hechizo. En aquellos casos en que así se procedió, las figuras del indio Pablo o el Dr. Machuca, de quienes hablaremos más adelante.

Por otro lado, la persona que ejercía la función de traductor de las palabras de la víctima, realizaba una labor que sesgaba los testimonios de las acusadas y, en muchos casos, las perjudicaba. La voz de las procesadas era interpretada por un funcionario español o criollo y asentada por un escriba también de sexo masculino, lo cual contribuía a realizar una tarea sin compromiso. De este modo, la palabra femenina se hallaba mediatizada por un representante de sexo contrario, que conocía la lengua de las indias pero que no había sido socializado en ella y que, muchas veces, no dominaba las especificidades técnicas. Creemos, coincidiendo con Garcés que ello distanciaba tres veces sus declaraciones, no resultando adecuada la traslación realizada. Esto se traduce en una azarosa situación que, en la mayoría de los casos, dejaba metafórica y literalmente sin voz a las supuestas hechiceras.

### ➤ *Le dije, la dijo, le dijo...*

En la Declaración Sumaria de los testigos, “las respuestas no siempre se basaban en la experiencia directa de los declarantes: los chismes y el rumor jugaron un rol importantísimo durante los Juicios. Se aceptaba como criterio de verdad la opinión colectiva”. (Farberman; 2000: 31) Las pruebas, entonces, se fundamentaba en la “Pública Boz (*sic!*) y Fama”<sup>9</sup> de la acusada que avalaba la presunción<sup>10</sup> de culpabilidad, así como los rumores y chismes que atravesaban las fronteras sociales y espaciales. (Farberman; 2000: 32) Las situaciones cotidianas: los celos, la envidia, la discordia que surgían entre vecinos eran frecuentemente la fuente infundada del rumor.

El chisme es intercambio de información, por lo tanto, un género de comunicación informal; se trata de un relato transmitido, basado en un juicio subjetivo. (Kapferer; 1989: 31) Se cuenta algo de alguien ausente y dicho relato se expande porque esa persona es excepcional o lo es el contenido del mismo. Se trata pues de un artificio que intenta proteger un interés individual. (Fasano; 2006: 26; Cozarinsky; 1994: 91)

El chisme marca “en el propio ejercicio de su práctica, los límites de una comunidad de sentido” (Gorosito; 2006: 13-17), todos los miembros de la comunidad pueden verse aquejados por él. Del mismo modo es, en el interior de pequeñas comunidades, generador de problemas y de discordia. Consideramos que en el caso de las comunidades integradas por diversas procedencias y clases: españoles y criollos, indios, africanos y mestizos el chisme operaba de modo similar.

7. Ya que Alicia Poderti señalaba que “en el Tucumán colonial no existió un Tribunal de la Inquisición, aún cuando se había propuesto su establecimiento hacia 1641, por lo que los crímenes de sortilegio y adivinación le competían a la justicia ordinaria”. En Poderti, Alicia, op. cit., 2005, p. 8.

8. “Además de la hidalguía, se exigían otros requisitos que no siempre fueron cumplidos, tales como la obligación de leer y escribir, de no tener deudas con el fisco ni ejercer oficios viles.” Farberman, Judith, op. cit., 2005, p. 80.

9. AHT, Sección Judicial, Caja 2, exp. 7, 1717, folio 23.

10. Garcés señala que “Doña Juana insiste en el tópico de la ‘mala fama’, por el cual un sospechoso nunca es del todo inocente.” En Garcés, Carlos Alberto, op. cit., 1997, p. 78.

El rumor apuntala al chisme, va “de boca en boca”, lo moldea, le aporta forma y estructura fija, le aporta credibilidad así como consentimiento, lo hace verosímil como verdad incuestionable. En el rumor no hay autores, éstos se han perdido en la capilarización colectiva. Expuesto a la mirada develadora de la verdad sólo permanece el sujeto, objeto de dicho chisme, anónimo y eficaz porque lo desnuda y expone a la *doxa*. Podemos discutir, interpelar, desestimar y hasta olvidar las afirmaciones del chisme. El rumor, transforma esa materia prima en la verdad sobre el sujeto al cual se refiere. Una suerte de predicción contenida socialmente hasta que ese chisme travestido en rumor la exhibe a la pública consideración. (Gorosito; 2006: 13-17)

Coincidimos con Alejandra Cebrelli cuando considera que “si bien no es comprobable, no es difícil imaginar que estos juicios deben haber provocado rumores y chismorreos en tertulias y en fogones tanto en la ciudad como en las haciendas de las poblaciones aledañas.” (Cebrelli; 2008: 97)

### ➤ *Teatralidad al por mayor*

A partir de la lectura de las Causas, entendemos muchas de las manifestaciones que acompañan el proceso, la sentencia y el castigo presentan ocasionalmente un alto componente de teatralidad. Ésta sirve a los grupos hegemónicos para aleccionar, preconizar y mostrar a todos los estratos de la sociedad, especialmente la iletrada y culturalmente distinta. La difusión de la ideología dominante, estaba asociada a lo dramático concebido como elemento propagandístico y de representación. La teatralidad era un elemento consustancial para sostener y afirmar públicamente los poderes políticos y religiosos de la época, en una sociedad con un imaginario colonizado, acostumbrada a pensar y expresarse en otra lengua, que no permanecía indiferente ante estos actos dramáticos.

La teatralidad requiere de la presencia de espectadores a los efectos de que el proceso pueda articularse. No existe a nivel de los temas y contenidos, sino que se manifiesta en la forma de la expresión. Apela a la artificialidad de la representación, es decir se vale de ella para lograr un objetivo consciente o inconsciente, individual o colectivo. Sin el espectador ante el cual se presenta la puesta en escena, la teatralización no tiene ningún sentido. Por lo tanto el espectáculo “es espacial, visual y expresivo, en el sentido de una escena muy espectacular e impresionante”. (Pavice; 1990: 469) La potencia visual de los signos y sensaciones puestos al servicio de la teatralidad, reemplazaban al discurso y hacían que la teatralidad fuera autosuficiente.

En nuestra vida cotidiana diversos actores sociales actúan y negocian significados convirtiendo de este modo el mundo que nos rodea en un gran escenario. Dicho público asume un rol fundamental a la hora de plasmar las significaciones. Es así como la teatralidad transforma hechos de la vida cotidiana en espectáculo.

La ejecución de la sentencia espectaculariza y propicia de este modo la tarea de imponer “... la mitología inquisitorial sobre una mitología práctica y popular y que quedó impotente ante la sorpresiva ilegalidad de muchas de sus expresiones cotidianas.” (Sánchez; 1991: 36) Crea un clima propicio para afianzar y divulgar la ideología dominante y en consecuencia permear la colonización del imaginario.

Las instancias de un Juicio implicaban vivencias extra-cotidianas: se interrumpían las tareas habituales para asistir al juicio y concurrir al lugar donde se llevaba a cabo la re-presentación. Dicha ceremonia social conllevaba cierto nivel de ritual pues se respetaban instancias o pasos pautados.

En el espacio procesal los lugares que ocupaban cada uno de los actores sociales: el juez, el defensor, el acusador, los reos y los testigos, se hallan pre-establecidos.

En los expedientes depositados en el Archivo Histórico de Tucumán hallamos, coincidentemente con otros autores, (Garcés; 1997; Farberman; 2005) que en el juicio a Luisa González<sup>11</sup> el indio Pablo, un curandero consultado para dar fe que se trataba de un caso de hechizamiento, se desplaza junto a un grupo de personas que actuarán de testigos, hasta el rancho de la acusada; luego de recorrer el lugar, con ayuda de un palo a golpear el suelo hasta detectar un sonido hueco debajo de la cama<sup>12</sup>,

11. Expediente 9, Caja 1, Sección Judicial, 1688, consultado en el Archivo Histórico de Tucumán en agosto de 2011. A partir de ahora lo citaremos como AHT.

12. “Un sonido hueco” bajo la cama: “aquí está, busquen un trapo para cojerlo (sic!).” En todas las citas provenientes de los expedientes consultados en el Archivo Histórico de Tucumán he respetado la ortografía y sintaxis originales.

excavando en el sitio indicado, ordena a quienes le acompañaban el destino a darle al “hechizo” (un sapo con sus patas atadas con hilo blanco). El desplazamiento espacial de los testigos, las indicaciones recibidas por éstos, el hacerlos salir de la habitación y luego cómo proceder con el hallazgo. Garcés describe toda la situación como una “curiosa representación de abolengo mágico”.

En el juicio por hechicería a la negra Inés,<sup>13</sup> el Dr. Machuca quien dicese conocedor de maleficios no por su ejercicio sino por haberlos visto,<sup>14</sup> recurre a prácticas poco ortodoxas para probar la existencia de maleficio. En primer lugar, a partir de la cocción de jabón<sup>15</sup> y luego solicitar orina de la supuesta víctima maleficiada y rompe en presencia de testigos un huevo para ver cómo reacciona en ese medio líquido, hundiéndose o flotando.<sup>16</sup>

### ➤ *Vecinos en escena*

En el juicio a Clara Zapallares,<sup>17</sup> la teatralización alcanzó visos de puesta en escena. En la primera instancia judicial, un hecho poco común acompañó la apertura del expediente: Josefa Román, se convertía en la querellante, situación nada común en un mundo dominado por leyes patriarcales que le adjudicaban *status* jurídico de menor de edad a la mujer. De este modo, se la acusaba de *enhechizar* a sus hijas y a su esposo. La defensa alegó que la verdadera víctima era la india Clara, ya que en reiteradas ocasiones -los testigos podían dar fe- existieron probados intentos de la querellante de asesinar a la acusada. Pese a los testimonios suministrados por la defensoría, tanto la fiscalía como el juez desoyeron este alegato como modo de invisibilizar su existencia.

Para comprobar la existencia del hechizo del cual se la acusaba, se consultaron tres *autoridades “expertos” en el tema*: un adivino, un curandero y un médico, los cuales coincidieron en la existencia del mismo. Un dato curioso hallado en la causa es el hecho que, para que Juan Corredor, el adivino en cuestión presentase testimonio, se lo debió encerrar y emborrachar. Por otro lado, no es un dato menor que el curandero indio consultado recibiese el apodo de “el Sacristán”, como modo tal vez de legitimar y acercar sus saberes a los de los españoles. Sin embargo, su testimonio no aparece en el expediente en forma directa sino citado por otros testigos.

Del mismo modo, en el argumento brindado por doña Josefa, una suerte de ensayo de juicio case-ro había sido presentado, ya que ella anticipaba hechos y testimonios más tarde refrendado por los testigos de la defensa, esta vez en el estrado.

Una noche de enero de 1719, a altas horas de la noche, un grupo de vecinos notables de Tucumán fueron convocados a una reunión secreta en la casa del capitán Ignacio (*sic!*) Garcia (*sic!*) de Baldes (*sic!*), para que los testigos *vieran y oyeran*<sup>18</sup> lo que iba a suceder. También en secreto se condujo a la Clara a dicha casa. Las dos niñas de la casa, quienes estaban supuestamente hechizadas, protagonizaron una sesión de posesión: una de ellas gritaba “apártate Clarita, déjame Clarita”<sup>19</sup> cubriéndose el rostro con el escapulario de Nuestra Señora del Carmen; la otra, que hasta el momento había permanecido inconsciente, se levantó arremetiendo contra la india, siendo detenida por los presentes, al tiempo que su hermana comenzaba a hablar “en lengua”<sup>20</sup> a la rea solicitándole “déjame Clarita”. Los testigos convocados para tal fin eran intachables vecinos de la ciudad de Tucumán. La mención del nombre de la hechizadora en el discurso de la supuesta víctima, actuaba para el proceso como un elemento de gran peso probatorio del delito en cuestión.

Judith Farberman caracteriza este episodio como una “representación casi teatral” ya que “una vez casi ensayada la escena, se invita a la justicia capitular de San Miguel a presenciar un acto del que

13. AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, 1703.

14. “Diciendo este no es mi arte pero e (*sic!*) tenido bastante experiencia en otras deste (*sic!*) achaque” AHT, Judicial, caja 2, expte. 11, 1703, folio 1. A partir de ahora se consignará el número de folio en aquellos casos en que sea posible.

15. “... Puso el dicho doctor a cosimiento (*sic!*) una cuarta de xabon (*sic!*) en una pasta de agua parala (*sic!*) espuma y dejandolo (*sic!*) enfriar se convirtió (*sic!*) en una semejasa (*sic!*) a la leche cuajada”. AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, 1703, folio 1.

16. “Cojio (*sic!*) el doctor a mi vista y de testigos la orina de la enferma [...] y quebrando un guebo (*sic!*) puesto en ella se lo echo (*sic!*) y el que bio (*sic!*) se surjio (*sic!*) para arriba.” AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, 1703, folio 1.

17. AHT, Sección Judicial, Caja 2, expte. 7, 1717.

18. El subrayado es nuestro.

19. AHT, Sección Judicial, Caja 2, expte. 7, 1717, folio 28.

20. En lengua de indio.



ya se conoce la eficacia.”(Farberman; 2000: 121) No olvidemos que el público de este tipo de eventos era altamente sugestionable debido al tipo de creencias sobrenaturales con las que comulgaba.

### ► Palabras liminares

Consultadas, temidas, silenciadas. Estas mujeres se movieron en un terreno resbaladizo. Socializadas en la magia y el curanderismo, presenciaron el rápido cambio de la realidad que las rodeaba. Los saberes médicos de los españoles revestían visos de legalidad de las que sus prácticas carecían. Requeridas por mujeres de diversas clases sociales y etnias, en una sociedad que creía que la magia servía para explicar y obtener cosas, no es de extrañar que fuesen vistas como desestabilizadoras del orden imperante. Recordemos que su autosuficiencia económica, su soltería o viudez y su movilidad geográfica, las colocaba en colisión con el orden de sujeción político, legal y religioso.

Desde el punto de vista ideológico, en los Juicios por supuesta hechicería, la teatralidad potenciaba la transmisión del mensaje; servía como medio de divulgación de fácil acceso por parte de una población altamente sugestionable, sometida a leyes y normas que se superpusieron a su imaginario, reconociendo la efectividad de lo sancionado.

La teatralidad instalada prácticamente en todas las instancias relacionadas con los juicios de hechicería, potenciaba la transmisión del mensaje; hacía accesible su divulgación entre la población, facilitaba el reconocimiento inmediato de lo sancionado y de las consecuencias de la práctica, fundamentalmente por parte de los estratos más bajos de esa sociedad. Aleccionar a las clases sociales inferiores, enviar un mensaje atemorizante, recordar los alcances y los límites del poder, eran algunos de los tantos mensajes funcionales a los manejos y a la teatralidad con que se abordaba la vida cotidiana ya que, como señala Foucault: “Es preciso no sólo que la gente sepa, sino que vea con sus propios ojos. Porque es preciso que se atemorice; pero también porque el pueblo debe ser el testigo, como fiador del castigo, y porque hasta cierto punto debe tomar parte de él.”(Foucault; 2004: 63)

### ► Bibliografía

- » Cebrelli, A. (2008). *El discurso y la práctica de la hechicería en el NOA: Transformaciones entre dos siglos*. Córdoba, Alción.
- » Cozarinsky, E. (1994). “Fragmentos sobre algo indefendible”. En Magadan, C. (Comp.). *[Blabláblá] La conversación entre la vida cotidiana y la escena pública*. Buenos Aires, La marca.
- » Farberman, J. (2000). “La fama de la hechicera. La buena reputación femenina en un proceso criminal del siglo XVIII”. En Gil Lozano, F.; Pita, V.; Ini, M. G. (Directoras). *Historia de las mujeres en Argentina, Colonia y siglo XIX*. Buenos Aires, Taurus.
- » ——— (2005). *Las salamancas de Lorenza. Magia, hechicería y curanderismo en el Tucumán colonial*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Fasano, P. (2006). *De boca en boca. El chisme en la trama social de la pobreza*. Buenos Aires, Antropofagia.
- » Foucault, M. (2004). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Garcés, C. A. (1997). *Brujas y adivinos en Tucumán (siglos XVII y XVIII)*. San Salvador de Jujuy, Universidad nacional de Jujuy.
- » Gorosito, A. (2006). “Prólogo”. En Fasano, P. (2006). *De boca en boca. El chisme en la trama social de la pobreza*. Buenos Aires, Antropofagia.
- » Gruber, M. (2011). “Teatralidad y rumor en los Juicios por Hechicería en el Tucumán Colonial”. En Bauzá, Hugo (Comp.), *El imaginario de las formas rituales. Figuras y teatralidad en el Norte Grande*, pp. 39-58, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – U.B.A.
- » Kapferer, J. N. (1989). *Rumores. El medio de difusión más antiguo del mundo*. Buenos Aires, Emecé.
- » Mannarelli, M. E. (1999). *Hechiceras, beatas y expósitas. Mujeres y poder Inquisitorial en Lima*. Lima, Congreso del Perú.
- » Poderti, A. (2005). *Brujas andinas. La Inquisición en la Argentina*. Sidney, Cervantes Publishing.

# Horror y deleite: monstruosidad y erotismo en el Romanticismo

GUGLIOTTELLA, Gabriela Inés/ FFyL, UBA- g.gugliottella@gmail.com

---

Eje: Amor, erotismo, monstruosidad. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: - Füssli – La Pesadilla- Monstruos- Mujeres

## » Resumen

El trabajo tiene como propósito investigar la imagen de lo monstruoso en las representaciones de las pesadillas del Romanticismo tomando como eje especialmente las obras de Johann Heinrich Füssli. En *La pesadilla*, expuesta por primera vez en 1781 en la Royal Academy, se observa una mujer que yace sobre una cama en una actitud de desvanecimiento, su vestido se adhiere a las piernas y el pecho, el íncubo sobre el vientre de la mujer y el caballo asomándose detrás de las cortinas mezcla sensualidad y erotismo. Se une lo fantástico, lo demoníaco y lo oculto. La belleza, pero también la monstruosidad son juegos del inconsciente que perturban y ponen contraposición valores como la belleza, la fealdad, el desconcierto y la calma. También Goya, en *El sueño de la razón produce monstruos*, mostraría a un hombre agobiado por terribles pesadillas. Podemos observar en estas imágenes cómo se encuentra un claro interés por la violencia, la ilusión, lo fantástico y la locura. Füssli remarca lo erótico en numerosas pinturas y grabados e insiste en el carácter de lo demoníaco. Ocuparon un lugar preponderante en muchos cuadros lo misterioso y lo fantástico, expresados de forma dramática. También se representaron la melancolía extrema y la pesadilla, llegando a combinar en ocasiones el tema de la muerte con el erotismo. Monstruos habitaron los lienzos. Autores como Füssli, Blake o Goya, en plena época neoclásica, pintaron cuadros que rendían culto al inconsciente, a la irracionalidad, la locura y el sueño.

Así, pintores y escritores exhibieron una visión sombría y tenebrosa. Es en esta visión de lo siniestro que se reconoce aquello que genera angustia, lo reprimido que retorna según Freud. Surge un nuevo imaginario que vuelve su mirada donde reinan las bestias. En diferentes países se desarrolla el auge de una estética de la fealdad que muestra un mundo de horrores de lo grotesco y bestial mezclado con un placer por la desmesura de la sexualidad y el erotismo. Como dice Georges Bataille en su libro *El erotismo*, los hombres están sometidos a dos impulsos: el del terror, que produce un movimiento de rechazo que continúa por el asco y la náusea, y el de atracción, que despliega una fuerte fascinación sobre la sensibilidad. Lo monstruoso combinado con lo erótico produce tensiones contradictorias que experimenta el sujeto y permite depositarlas fuera del mismo. Es la provocación de lo monstruoso la amenaza terrible y fascinante de una naturaleza que parece contradecir el orden.

## » Los monstruos habitan los lienzos

Es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos atraen y repelen con la misma intensidad

Friedrich Schiller



*La pesadilla* de Johann Heinrich Füssli (1781), óleo sobre tela, 101 x 127 cm, Institute of Arts, Detroit.

I

Son numerosos los artistas que representaron figuras monstruosas en la Historia del Arte. En este caso se abordan imágenes del romanticismo que juegan con esta idea de lo fantástico y de lo racional que atiende como foco principal a la obra de Füssli: *La pesadilla*. Afirma Félix Duque: “La belleza, pero también la monstruosidad son juegos del inconsciente que desbaratan y ponen en entredicho la placidez de la incipiente vida burguesa y la solidez y exactitud de la razón.” (Duque, 2007)

Lo grotesco, lo repulsivo y monstruoso son cualidades que los artistas representaron en el Arte. A partir de estas categorías se buscó mostrar ese lugar de lo desconocido y de lo que escapa a pensamiento racional. Es, de alguna manera, reconocer el lado oscuro y no controlable de la vida. Así, afirma Éder García-Dussán:

(...) debemos aceptar, sin más, que en el patrón narrativo, el monstruo asoma para sostener unos valores que sirven de apoyo para significar las relaciones humanas dentro de la lógica maniquea que nos mueve socialmente. Así las cosas, la dicotomía bueno-malo, seguida de otras connotadas como luz-oscuridad, positivo-negativo, constructivo-destructivo, arriba-abajo, etc., aparecen como un fundamento ideológico que, dentro de las sendas matrices actanciales de los relatos y los metarrelatos occidentales, estructura formas de comprender las relaciones entre sujetos y objetos en el mundo sociohistórico. (García-Dussán, 2014: 87)

De esta manera, es interesante destacar que en la época estudiada, mientras Kant publicó *Crítica de la razón pura* en 1781, el pintor Johann Heinrich Füssli pintó *Der Nachtmaar* (La pesadilla), la cual fue expuesta en el Royal Academy de Londres en 1782.

La pintura permite ver en una habitación con poca luz a dos figuras, una mujer desvanecida en la cama y un monstruo ubicado sobre su vientre que mira amenazante al espectador.

La figura femenina se encuentra desvanecida sobre la cama. El cuerpo de dicha mujer se muestra

accesible a la vista del espectador. Ella sumida en sueños y con una actitud casi orgásmica no devuelve la mirada. John Berger en *Modos de ver* propone que la representación de la mujer es construida a lo largo de la historia como un objeto que es observado por el “espectador- propietario” (Berger, 1972: 65). Está sumergida en sus propias fantasías mientras que el espectador puede regocijarse observando su belleza nívea. Como demuestra Felix Duque: “el blanco camisón bien podría representar tanto un sudario cuanto ser un pretexto para acentuar las formas sensuales de la mujer (como en la técnica griega de paños mojados), resaltadas por los pliegues que parecen converger, sombríos, en su seno, oscurecido aún más por la sombra del monstruo.” La técnica clásica de paños mojados permitía observar el cuerpo a través la textura visual que traslucía las formas de la mujer. Así, se produce un interesante juego de lo visible y lo oculto. Cubrir o descubrir un cuerpo recrea la simultaneidad de la posesión y la no posesión que es el eje del erotismo. Como dice Georges Bataille en su libro *El erotismo*, los hombres están sometidos a dos impulsos: el del terror, que produce un movimiento de rechazo que continúa por el asco y la náusea, y el de atracción, que despliega una fuerte fascinación sobre la sensibilidad. Lo monstruoso combinado con lo erótico produce tensiones contradictorias que el sujeto experimenta, y permite exteriorizarlas. Es la provocación de lo monstruoso la amenaza terrible y fascinante de una naturaleza que parece contradecir el orden.

El simbolismo sexual se encuentra reforzado por la aparición de la cabeza de un caballo que irrumpe de entre las cortinas con ojos desorbitados. Curiosamente, el mismo título de la obra alude a un juego de palabras en inglés: *Night* es “noche” y *mare* es “yegua”. El folclore de la época relacionaba los caballos con las visitas nocturnas. En la cultura occidental, el caballo tiene una fuerte connotación sexual. Se observa, en esta imagen, cómo se encuentra un claro interés por la violencia, la ilusión, lo fantástico y la locura. Füssli remarca lo erótico en numerosas pinturas y grabados e insiste en el carácter de lo demoníaco. Mora (2007) categoriza los monstruos y su relación con la figura del mal por excelencia, el diablo, en tres situaciones: la primera es la invasión donde Satán es destructor y representa y expresa el daño. Como tal, es un antagonista de la humanidad. De esta primera deriva la segunda categoría de posesión demoníaca -muy famosa en la Edad Media- por medio de íncubos, súcubos o demonios carnales. Implica la posesión que consiste en la invasión del Diablo o de los demonios en el cuerpo de los animales, plantas, objetos y seres humanos, lo cual cambia su comportamiento o situación. La tercera categoría se relaciona con el pacto directo con el Diablo.

Es interesante que la pesadilla corresponde a la mujer. Ella es quien fantasea una pesadilla erótica. Se elige una mujer y no a un hombre como protagonista del sueño erótico. Como dice Mercedes González de Sande, una vez más, la mujer es el origen de lo pecaminoso y aquella que provoca y atrae a través de su cuerpo la mirada del hombre. Así, afirma Laura Mulvey en relación con el placer visual:

El placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino. La determinante mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, que es estilizada como corresponde a aquella. En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada para un impacto fuertemente visual y erótico de modo que pueda decirse que connotan mirabilidad (Cordero-Sáenz, 2007: 86)

La pintura contiene numerosas lecturas relacionadas con la sexualidad. La dominación masculina transforma a las mujeres en objetos simbólicos pensados con el objetivo de ser observados y provocar el agrado de la mirada del sexo opuesto a través de las características femeninas socialmente construidas (Bourdieu, 2000). De esta manera, como afirma Lukacher “La mujer aparece tendida boca arriba y vulnerable y, sobre ella en peculiar postura fetal el demonio como personificación vengativa de los deseos de ella, lo psíquico inhabilita lo somático lo cual da como resultado la oculta fantasía de violación de la protagonista femenina.” (Lukacher, 2001:114). Según Kramer, la causa de que los demonios se conviertan en íncubos o súcubos no es meramente el placer, ya que un espíritu no tiene carne ni sangre; ante todo, “se sirve del vicio de la lujuria con la intención de herir en el cuerpo y el alma a los hombres, de modo que puedan entregarse más a todas las desmesuras.” (Kramer 2005:85) La mujer es, entonces, el foco que crea dichos sueños que buscan satisfacer un deseo erótico. Es la figura femenina la que manifiesta los deseos sexuales ocultos y adquiere un poder pasivo dentro de sus fantasías ofreciéndose al espectador.



*Symplegma (Man and Three Women)* Johann Heinrich Füssli, ca. 1810, 18,9 x 25,5 cm.

Sin embargo, para Lukacher “es más exacto decir que la fantasía es de Füssli que postula el delirio onírico de esta insinuada violación como interno al deseo femenino para enmascarar la proyección demoníaca del masculino, esto es bajo la dirección escénica del artista; la mujer que sueña se victimiza a sí misma.” (Lukacher, 2001:114)

Según narra este autor, a Füssli, durante toda su vida, le obsesionaron los sueños femeninos y, por otro lado, desconfiaba de la defensa de los derechos de las mujeres en el círculo Wollstonecraft. Sin embargo, en la posterior obra erótica, de carácter privado, y cerca de 1810, Füssli tendió a invertir los términos de la dominación sexual, en dibujos en los que a menudo aparecía una figura masculina con su sexualidad dominada por un grupo de figuras femeninas. Si bien es cierto que la imagen muestra a mujeres en actitudes dominantes, sigue siendo el hombre el objeto complacido. Es decir, sigue respondiendo a la mirada masculina.

*La pesadilla* fue retomada por el director Ken Russell en la película *Gothic* (1986). Dicho film trata la reunión de los grandes escritores de las novelas clásicas de terror -Mary Shelley, Lord Byron, John Polidori- una tormentosa noche entre los muros de la aislada y gótica Villa Diodati, dando pie a una velada que, asimismo, es el origen de las más célebres creaciones literarias del terror gótico y romántico. Es interesante la influencia entre cine y la pintura, en este caso, ambas relacionadas con los sueños.

Debido a ello, no es accidental que una buena parte del cine, a todo lo largo del siglo XX, se haya visto influenciado por las ideas, los motivos y los fenómenos que conciernen al psicoanálisis y a la patología mental. Los hechos a los que remite este campo, la sexualidad, las pulsiones reprimidas, las fantasías mórbidas, los trastornos de la personalidad, de la memoria o de la identidad, los sueños, los delirios, las alucinaciones, la agresividad, la culpa y las perversiones, han sido un territorio que el cine no ha dejado de explotar en sus creaciones más populares. (Peña Martínez, 2009)

Francisco de la Peña Martínez explica que no por azar la industria del cine es conocida como la “fábrica de sueños”. Analiza las imágenes de la locura en el cine como representaciones culturales.

Por un curioso azar, como observa, el nacimiento del cine es contemporáneo al nacimiento del psicoanálisis y al descubrimiento de lo inconsciente.

## » *A modo de conclusión*

*La pesadilla* permite reflexionar acerca del rol que la mujer cumple en el imaginario de lo fantástico y lo erótico en las obras de Füssli como objeto de deseo y en vinculación directa con el “otro” y lo oculto. Estas dos cuestiones se entrecruzan en el discurso romántico. La relación entre la razón y lo fantástico se encuentra en constante juego. Lo abyecto y lo incontrolable amenazan la confianza en la razón y esto equivale a mover el eje de la norma, así como dice Cortés: “Lo importante es que, llámese brujo, diablo o demonio, todos ellos son seres monstruosos que equivalen a aquello que representan una amenaza para la integridad, de un sistema o de un individuo, un elemento que se opone a las estructuras que constituyen la vida. Se presentan siempre como una diferencia, una distinción en relación con la naturaleza (...). Transgreden las fronteras establecidas y cuestionan las normas sociales.”(Cortés, 1997:17)

Dicha dualidad en constante relación genera una pulsión hacia lo oscuro y extraño, aquello que busca reprimirse. Esto en constante vínculo con lo sexual y erótico cuyo objeto de deseo construido por la mirada masculina es la mujer. Como afirma Cortés: “Asimismo, la atracción por lo monstruoso puede ser entendida como el retorno, la recuperación de lo reprimido o como la convulsiva proyección de objetos de un deseo sublimado. En este sentido, nuestra reacción ante lo monstruoso tiene menos que ver con lo que se entiende como miedo que con el echar abajo las reglas de la socialización y extrapolar el código secreto del comportamiento, especialmente en la esfera de lo sexual.” (Cortés, 1997:22). Lo fantástico también amenaza el espacio en apariencia tranquilizador e íntimo. Fue a partir del *Hombre de arena*, el cuento de Hoffmann, que Freud analiza *lo siniestro* como el malestar demostrado por la manifestación de aquello que debía mantenerse oculto. Según Kayser, el punto de gravedad de lo grotesco descansa en lo monstruoso y horroroso:

Sólo en su carácter de antípoda de lo sublime lo grotesco revela toda su profundidad. Pues así como lo sublime- a diferencia de lo bello- dirige nuestras miradas hacia un mundo más elevado, sobrehumano así ábrase en el aspecto de lo ridículo- deforme y monstruoso- horroroso de lo grotesco un mundo inhumano de lo nocturno y abismal. (Kayser, 1964:67)

Lo horroroso, terrorífico y grotesco queda revelado en *La pesadilla* como aquello oculto que logra manifestarse fuera del orden y comprometer los ideales de una época que esgrime la razón como foco principal.

## » *Bibliografía*

- » BATAILLE, G. (2010) *El erotismo*, Buenos Aires: Tusquets.
- » BERGER, J. *Ways of Seeing*, London: Penguin Books; (tr. esp.: *Modos de Ver*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2010)
- » BOURDIEU, P (2000) *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- » CORDERO, K; SÁENZ, I *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México D.F, Universidad Iberoamericana – Universidad Nacional Autónoma de México
- » CORTÉS, J. M. G. (1997) *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona: Anagrama.
- » DE LA PEÑA MARTÍNEZ, F. (2009) “Las imágenes de la locura en el cine como representaciones culturales” en *Cuicuilco* vol.16 no.45, México. Consultado: 01- 08-2014. Disponible en: <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=s018516592009000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=s018516592009000100002&script=sci_arttext)> ISSN 0185-1659.
- » DUQUE, F. (2007) “La banalización de los monstruos (Lógica del exceso)”, *Revista de Filosofía*, nº 42,45-70 Consultado: 1-08-2014. Disponible en: <<http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/95901/92171>> ISSN: 1130-0507
- » ECO, U. (2007) *Historia de la fealdad*. Barcelona: Editorial Lumen.
- » GARCÍA-DUSSÁN, É. (2014) “Escenarios discursivos de lo monstruoso y lo bestial”, *Serie Eventos* Nº 2, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Consultado: 1-08-2014. Disponible en: <[http://die.udistrital.edu.co/sites/default/files/doctorado\\_ud/publicaciones/panorama\\_de\\_los\\_estudios\\_del\\_discurso\\_en\\_colombia/](http://die.udistrital.edu.co/sites/default/files/doctorado_ud/publicaciones/panorama_de_los_estudios_del_discurso_en_colombia/)

- panorama\_de\_los\_estudios\_del\_discurso\_en\_colombia.pdf > ISBN: 978-958-8832-47-0
- » GONZÁLEZ DE SANDE, M.A. (2010) *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Sevilla: ArciBel Ed.
  - » KAYSER, W. (1964) *Lo grotesco su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires: Nova.
  - » KRAMER, H SPRENGER, J. (2005) *Malleus maleficarum: el martillo de los brujos*. Barcelona: Círculo Latino.
  - » LUKACHER, B. (2001) "La pintura de historia visionaria: Blake y sus contemporáneos" en EISENMANN, S. *Historia crítica del arte del s. XIX*, Madrid: Akal.
  - » MORA, M. A. (2007) *Los monstruos y la alteridad. Hacia una visión crítica del mito del monstruo*. Costa Rica: Universidad Nacional de Costa Rica. Consultado: 1-08-2014 Disponible en: <[http://www.una.ac.cr/bibliografia/\\_components/com\\_booklibrary/ebooks/monstruosalteridad\\_mmora.pdf](http://www.una.ac.cr/bibliografia/_components/com_booklibrary/ebooks/monstruosalteridad_mmora.pdf)>ISBN 978-9968-26-024-4
  - » SCHILLER,F. (1951) *Dell' arte tragica*, Turín: Utet.

# Monstruos que espantan la muerte propia: la representación de la monstruosidad como recurso apotropaico en la *ékphrasis* del Escudo de Pseudo-Hesíodo

GUTIÉRREZ, Daniel / UBA - almejasapera@yahoo.com.ar

---

Eje: representaciones estéticas de la monstruosidad Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras clave. Escudo, *ékphrasis*, representación de la monstruosidad, efecto de 'terror', función apotropaica

## ► Resumen

La descripción (*ékphrasis*) del escudo de Heracles en el poema épico *Escudo*, atribuido a Hesíodo, pone en escena figuras mitológicas, animales salvajes y acciones que representan, en su mayoría, la monstruosidad. De los 96 versos (vv. 121-317) que abarca la descripción del escudo, más de la mitad hace mención a monstruos y monstruosidades. La razón de la recurrencia de este tópico estaría explicada, en tanto referencia al mundo narrado en el propio escudo, por la función *apotropaica* que desempeña esta *ékphrasis*, en la medida en que este objeto bélico sirve a su portador para alejar y revertir los males que eventualmente lo acechen. Esta clave de lectura estaría, a su vez, indicada por estratégicas intervenciones del propio poeta en puntuales pasajes de la *ékphrasis*, que pueden ser entendidas como posible explicación del significado de lo que va a representar. El presente trabajo intentará mostrar la legitimidad de esta clave de lectura, a través de la descripción de la recurrencia léxica de ciertos términos y expresiones, que aluden a los efectos terroríficos causados por la monstruosidad representada.

En el poema hexamétrico *Escudo*, tradicionalmente atribuido a Hesíodo,<sup>1</sup> aparece por segunda vez una *ékphrasis*<sup>2</sup> en el corpus de la literatura griega antigua. La primera se encuentra en el canto 18 de *Ilíada* (vv. 478-608), donde se describe el escudo de Aquileo. Pero tanto el contenido representacional como la función literaria que cumplen ambas *ékphrásis* difieren en las dos obras.<sup>3</sup> Como este trabajo trata sobre la *ékphrasis* contenida en *Escudo*, se intentará mostrar, a partir de cierta recurrencia léxica, cómo el poeta describe figuras y acciones terribles a través del tópico de la monstruosidad, relacionando las sensaciones terroríficas y espeluznantes que causa la visión de ciertas monstruosidades

---

1. En este trabajo se asume la no autenticidad de *Escudo*. Para un comentario acerca de la autenticidad / inautenticidad de la obra, cfr. Mazon (1947: 119-25), Russo (1950: 29-35), Pérez Jiménez (2000: 109-12).

2. Por *ékphrasis* se entiende una suerte de procedimiento literario dentro de la literatura antigua (cfr. Sprague Becker 1992), el cual consiste básicamente en una serie de descripciones de una obra de arte visual (pintura, escultura, etc.), cuyas dos propiedades básicas son desde antiguo la *saphéneia* y la *enárgeia*, es decir la «claridad» y la «vivacidad» de lo representado (presentes en las definiciones ofrecidas en los *Progymnasmata* de Aelio Theon (s. I. d.C.), Pseudo-Hermógenes (s. II. d.C.), Aptonio (s. IV. d.C.) y Nicolás de Myra (s. V. d.C.)). En efecto, la palabra griega *ékphrasis* puede ser traducida como «descripción». Heffernan da la siguiente definición general: «representación verbal de una representación visual» (1991: 299). Así definida, toda *ékphrasis* supone una transducción de un orden a otro: de los datos de los sentidos a las categorías del lenguaje; en otros términos, de las imágenes a las palabras. En cuanto a su función literaria, difiere según los objetivos comunicativos de cada autor, siendo transversal a géneros literarios y épocas, pues se recurre a ella en la épica (v.g. Hom. *Il.* 18. 478-608; Ps-Hes. *Esc.* 141-320; Ap. *Rhod. Arg.* I. 721-781, III. 111-144, 210-238), en la tragedia (v.g. *Ésq. Sept.* 375-719), en la historiografía (v.g. Herod. *Hist.* II. 124-129, 133-136, 148-149), en la mimografía (v.g. Herondas, *Mimos*, 4), en la retórica de la segunda sofística (v.g. Filóstrato el viejo, *Imágenes*), en el centón (v.g. Greg. Nacianz., *Khristós Páskhon*, 843-930, 1189-1339), coincidiendo no obstante todos sus usos en un tratamiento narrativo de la misma. Para un panorama completo de la *ékphrasis* en la Antigüedad, puede verse el magnífico libro que Webb (2009) le dedica al tema.

3. Para el contenido representacional y la función literaria de la *ékphrasis* del escudo de Aquileo, puede verse Cavallero (2003), Hardie (1985), Taplin (1980), Vanderlinden (1980).



con el propósito de transmutar sus connotaciones aciagas por un emblema favorable de protección y de salvación personal, exhibiendo así su fundamental función apotropaica.<sup>4</sup>

La *ékphrasis* propiamente dicha (vv. 121-317) de *Escudo* está enmarcada por el enfrentamiento entre Cicno, vástago de Ares, y Heracles, hijo de Zeus. Enfrentamiento que pone en correlación dos *puntos de vista* diferentes. Heracles tiene de frente el escudo de Cicno (que no se describe), mientras que Cicno tiene de frente el escudo de Heracles, cuyo contenido representacional consiste, en gran parte, en una intimidante y terrorífica galería de monstruos.

Suponiendo que el referente externo del escudo (el objeto físico concreto) representado en el poema tuviera forma circular, estaría éste conformado por una serie de círculos concéntricos, cada uno de los cuales estaría cincelado con las siguientes figuras y escenas:

*Círculo central*<sub>0</sub>: Terror (*Phóbos*), Discordia (*Éris*), Destino mortal (*Kér*): vv. 144-160.

*Círculo concéntrico*<sub>1</sub>: doce cabezas de serpientes: vv. 161-167.

*Círculo concéntrico*<sub>2</sub>: lucha entre jabalíes y leones / lucha entre Centauros y Lapitas: vv. 168-190.

*Círculo concéntrico*<sub>3</sub>: caballos de Ares, Ares, Atenea: vv. 191-200.

*Círculo concéntrico*<sub>4</sub>: Olimpo, puerto: vv. 201-215.

*Círculo concéntrico*<sub>5</sub>: Perseo, Gorgonas: vv. 216-237.

*Círculo concéntrico*<sub>6</sub>: ciudad en guerra: Keres (Moiras) / ciudad en paz: boda, labranza, cosecha, vendimia, competiciones, banquete: vv. 237- 313.

*Círculo concéntrico*<sub>7</sub>: cisnes, peces / Océano: vv. 314-317.

Dada esta configuración estética del material labrado, si el lector (u oyente) se dejase caer en la ilusión referencial que presupone toda *ékphrasis* para funcionar como tal<sup>5</sup> y adoptase el punto de vista del rival de Heracles (*i.e.* Cicno), percibiría una serie de figuras y acciones cinceladas, que el poeta describe *como si* se movieran o estuvieran vivas,<sup>6</sup> pues tiene la intención de imprimirles dinamismo y de suscitar vívidas impresiones visuales y sonoras, por lo que todas las escenas están representadas vivamente. Por esta razón, la mayoría de ellas causa miedo e intimida. Veamos, entonces, cómo y qué se percibiría desde la mirada del rival de Heracles.

La primera figura en ser descripta es precisamente la personificación de una sensación abstracta y subjetiva, el Terror (*Φόβος*):

έν μέσσω δ' ἀδάμαντος ἔην Φόβος οὔ τι φατειός,  
ἔμπαλιν ὄσσοισιν πυρὶ λαμπομένοισι δεδορκώς  
τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν πλήτο στόμα λευκαθεόντων,  
δεινῶν, ἀπλήτων... (vv. 144-147)<sup>7</sup>

(En el medio, de acero, estaba Fobo (el Terror), indecible, / que clavaba la mirada en sentido contrario con sus ojos resplandecientes por el fuego; / su boca estaba repleta de colmillos que brillaban de blanco, / temibles, monstruosos...)<sup>8</sup>

4. Lo apotropaico designa una práctica antigua (de carácter popular) basada en la creencia de que ciertas palabras, imágenes y actos ahuyentan y revierten el mal, es decir, alejan lo negativo de uno (o de la sociedad), rechazándolo, para, consecuentemente, propiciar el bien.

5. Para la ilusión referencial como condición de posibilidad de funcionamiento de la *ékphrasis* de *Escudo*, véase Sprague Becker (1992), Gutiérrez (2013).

6. Véase Gutiérrez (2013).

7. En este trabajo se sigue el texto fijado por A. Rzach (1958).

8. La traducción de todos los pasajes citados es mía.

En el círculo<sub>0</sub> (central), pues, del escudo, cincelado en acero está el Terror, que es indescriptible, que no se puede (debe) mencionar (οὐ τι φατειός).<sup>9</sup> Además, devuelve la mirada al que lo mira (ἔμπαλιν δεδορκώς),<sup>10</sup> hecho que atemoriza y disminuye el valor, y con él la fuerza y la resistencia del rival. Aquí comienza ya a vislumbrarse la central función apotropaica que tendrá en el escudo. En efecto, el Terror, al disminuir al rival, no sólo aumenta las posibilidades de victoria de su poseedor, sino que, fundamentalmente, invierte el signo que porta, pues devuelve la mirada –se supone feroz e intimidante a su vez del rival– con una efectiva potencia de intensificar tanto el miedo como de apocar la intención amenazante del oponente. De esta manera, la personificación del Terror, Φόβος, provoca un miedo de tipo subjetivo, en tanto inmoviliza y quita el habla (οὐ τι φατειός). Otra característica física resaltada, junto con los ojos de fuego (ὄσσοισιν πυρὶ λαμπομένοισι), son los colmillos (ὀδόντων); de estos se dice que son temibles (δεινῶν), monstruosos (ἀπλήτων). δεινός es el adjetivo que usa el poeta, el cual, como veremos, será un rasgo recurrente en la descripción de las monstruosidades representadas en el escudo, y connota, simultáneamente, el miedo subjetivo y lo horrible de ver, que junto con ἀπλητος, «horroroso», «monstruoso», serán los dos términos significativamente más recurrentes en toda la representación de la monstruosidad en esta *ékphrasis*.

Así prosigue la descripción:

...ἐπὶ δὲ βλοσυροῖο μετώπου  
δεινὴ Ἔρις πεπότητο κορύσσουσα κλόνον ἀνδρῶν,  
σχετλίη, ἢ ῥα νόον τε καὶ ἐκ φρένας εἴλετο φωτῶν. (vv. 147-149)

(...sobre su espantosa frente / sobrevolaba la temible Eris, agitando el tumulto de hombres, / funesta, que arrancó no sólo el pensamiento sino también las sensaciones de los seres de un solo día [mortales].)

Apuntalando la acción de Φόβος, Ἔρις, la Discordia, es implacable, temible (δεινὴ), ya que deja sin reacción a los combatientes, al extirparles tanto la capacidad de raciocinio como la capacidad de sentir (νόον τε καὶ ἐκ φρένας εἴλετο); estos, los varones (ἀνδρῶν), por su acechante presencia (que como un ave de presa sobrevuela (πεπότητο) augurando la muerte e incrementando la angustia), dejan de ser tales, valientes e impulsivos, y devienen un montón de φῶτες, meros (y míseros) mortales, casi-literalmente «seres que ven la luz de un solo día». A tal punto que:

τῶν καὶ ψυχὰι μὲν χθόνα δύνουσι Ἄιδος εἴσω  
αὐτῶν, ὅστέα δὲ σφι περὶ ῥινοῖο σαπίσης  
Σειρίου ἀζαλέοιο κελαινῆ πύθεται αἴη. (vv.151-153)

(De aquellos las almas descienden hacia la región de Hades / y sus huesos, descomponiéndoseles completamente la piel / a causa de Sirio abrasante, se pudren en la negra tierra.)

Elocuente imagen de la podredumbre, de la peor versión de la muerte, la más desalentadora; no sólo sus almas van al Hades (τῶν ψυχὰι χθόνα δύνουσι Ἄιδος εἴσω) para vagar como sombras sino que, al mismo tiempo, lo que fue el continente de esa sombra sobre la tierra se descompone (ὅστέα σφι περὶ ῥινοῖο σαπίσης) y, debemos suponer, sufre el peor destino: no recibir honras fúnebres, pues será botín de las aves de presa y de los animales carroñeros (la imagen es desconsoladoramente homérica).

A partir de aquí, comienzan a desfilar una serie de monstruosas personificaciones apropiadas a un combate mortal y sangriento:

9. Aquí el poeta usa la expresión *ού τι φατειός*. De los monstruos descriptos a lo largo de la *ékphrasis* tres serán los que obliguen al poeta a utilizar una expresión idéntica y otra semejante a esta (*Phóbos*, las doce cabezas de serpientes (*ού τι φατειῶν*), las Gorgonas (*ού φαταιί*)), pues sus características visuales, sus rasgos físicos, su anatomía y su comportamiento son los más terroríficos, crueles y/o violentos. Se encuentran, a su vez, desplegadas en tres lugares estratégicos del escudo (en el círculo<sub>0</sub>, en el 1 y en el 6, donde quedan definidos los tres grandes tipos de monstruos cincelados en el escudo: personificaciones, bestias y seres –monstruos– mitológicos, respectivamente).

10. El verbo griego *dérkomai* significa «mirar a los ojos», «mirar fijamente», de ahí «clavar la mirada», *cfr.* Bailly (1963), Chantraine (1968), LSJ (1996).

Ἐν δὲ Προΐωξις τε Παλίωξις τε τέτυκτο,  
ἐν δ' Ὀμαδός τε Φόνος τ' Ἀνδροκτασίη τε δεδήει,  
ἐν δ' Ἔρις, ἐν δὲ Κυδοιμός ἐθύνεον, ἐν δ' ὀλοή Κήρ  
ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,  
ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν· (vv. 154-158)

(Allí Ataque y Contraataque habían sido cincelados, / y dentro brillaban Refriega, Asesinato y Homicidio, / allí Eris, allí Confusión se lanzaban impetuosamente, allí la perniciosa Ker / sosteniendo a uno vivo, recién herido, a otro ileso, / a otro, ya muerto, lo arrastraba de los pies a través de la refriega.)

Aquí la batalla está representada como si fuera vista desde arriba y de lejos, en la que vemos el flujo y el reflujo del combate (Προΐωξις, Παλίωξις), en los que se entremezclan dos acciones pavorosas como la refriega y el asesinato (Ὀμαδός, Φόνος), sintetizadas vivamente en una sola acción: hay carnicería de cuerpos humanos (Ἀνδροκτασίη). Como espectadores, no la vemos, pero la sangre parece salpicarnos. No la oímos, pero la masa de lamentos parece horrorizarnos. Tal la ilusión *ecfrástica*.

Y vuelve a aparecer la Discordia (Ἔρις), aunque esta vez sumergida en la confusión (Κυδοιμός) de la batalla. En este marco, aparece por primera vez la funesta (ὀλοή) Κήρ, el nefasto destino de la muerte, que, personificado, lleva a cabo acciones desalmadas: carga a dos combatientes, uno que aún respira (ἄλλον ζῶν νεούτατον) y otro que ya lo dejó de hacer (ἄλλον ἄουτον), así como se pasea por el fragor de la batalla con otro ya muerto al que sostiene de los pies (ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν). Esta descripción de la Κήρ se cierra mediante dos rasgos, uno visual, otro sonoro, que inducen miedo por su carácter monstruoso, casi bestial, y por su visceral interpelación al guerrero que la tiene frente a sí:

εἶμα δ' ἔχ' ἄμφ' ὤμοισι δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν  
δεινὸν δερκομένη καναχῆσι τε βεβρυχυῖα. (vv.159-160)

(Un manto tenía sobre los hombros ennegrecido con la sangre de los mortales, / clavando la mirada terriblemente y habiendo rugido con rechinamientos de dientes.)

De esos varones guerreros devenidos meros mortales (φωτῶν) por su lúgubre influjo, tiene salpicados, carnicera, con sangre negro-oscurificada ambos hombros (ἔχ' ἄμφ' ὤμοισι δαφοινεὸν αἵματι) mientras rechina con mordiscos los dientes (καναχῆσι βεβρυχυῖα), cual bestia extasiada por la matanza, mientras clava la mirada de manera terrible (δεινὸν δερκομένη), casi como obligando a desviar la suya a quien la está observando.

A partir de aquí dejan de aparecer personificaciones y figuras míticas y comienzan a aparecer representaciones de animales con connotaciones aciagas. El nexos entre estas y aquellas lo brinda la anterior descripción de la Κήρ en su aspecto más bestial. Estamos en el círculo<sub>1</sub>:

Ἐν δ' ὀφίων κεφαλαὶ δεινῶν ἔσαν, οὗ τι φατειῶν,  
δώδεκα, ταὶ φοβέεσκον ἐπὶ χθονὶ φύλ' ἀνθρώπων  
[...] τῶν καὶ ὀδόντων μὲν καναχὴ πέλεν, εὔτε μάχοιτο  
Ἀμφιτρωνιάδης· (vv.161-162/164-165)

(Allí había doce cabezas de temibles serpientes, / que aterrorizan una y otra vez sobre la tierra a las tribus de hombres; [...] rechinaban sus dientes, cuando luchaba / el Anfitrionida [Heracles].)

Cinceladas hay serpientes, en rigor, cabezas de serpientes, que, al igual que las anteriores personificaciones, son temibles y horribles de ver (δεινῶν). Son doce. A su vez, están íntimamente vinculadas con Φόβος, no sólo porque son tan indecibles, innombrables (οὗ τι φατειῶν) como él, sino también por el hecho de que causan terror (φοβέεσκον) a las tribus de hombres que pueblan las regiones

habitadas. Establecen, a su vez, un bestial parentesco con la Κήρ, en tanto que rechinan los dientes en señal de frenesí carnicero (τῶν ὀδόντων καναχή πέλεν).

Se alude también una vez más a la función apotropaica que tiene el escudo para su portador, pues tal efecto atemorizante se percibe en el mismo momento en que Heracles lucha (εὔτε μάχοιτο Ἀμφιτρωνιάδης). Aquí, sin embargo, el alcance de ese efecto es más restringido que en el de los versos anteriores, pues ya no se dirige al conjunto mortales, al género humano, sino que a las tribus de hombres (φῦλ' ἀνθρώπων).

Pasamos al círculo<sub>2</sub>. Enmarcada en la representación de lo animal-monstruoso, sigue la descripción de una cruenta y encarnizada batalla entre leones y jabalíes, donde se vuelve a mencionar la acción de clavar la mirada, asociada desde el inicio de la *ékphrasis* a Φόβος. Leones y jabalíes se miran mutuamente (ἐς σφέας δερκομένων), provocándose entre sí. Sin embargo, ninguno de los dos grupos de animales siente miedo, pues no tiemblan (οὐδέτεροι τρεέτην) ante la presencia amenazante del enemigo. Sensación, esta, propia de los hombres.

Ἐν δὲ συῶν ἀγέλαι χλούνων ἔσαν ἠδὲ λεόντων  
ἐς σφέας δερκομένων, κοτεόντων θ' ἰεμένων τε.  
τῶν καὶ ὀμιληδὸν στίχες ἦσαν, οὐδέ νυ τῶ γε  
οὐδέτεροι τρεέτην, φρίσσόν γε μὲν αὐχένας ἄμφω. (vv. 168-171)

(Allí había manadas de robustos jabalíes y de leones, / clavándose la mirada unos a otros, irritados y enfurecidos. / Filas de estos avanzaban en tropel y ni unos ni otros / en ninguna de estas dos temblaban. Al contrario erizaban ambos sus lomos.)

Este círculo del escudo constituye una transición, pasando por lo animal, desde el ámbito de la personificación mítica hasta el de lo humano. De esta manera, lo monstruoso junto con las sensaciones que suscita va tomando forma humana. En efecto, como mixtura de lo animal y de lo humano, luchan Centauros contra Lapitas (vv. 178-190). Ambos bandos batallan, aunque nada relativo a lo monstruoso, tal y como lo veníamos viendo hasta aquí, es descripto.

A continuación, el círculo<sub>3</sub> es el escenario donde aparece Ares en su forma humana. Nada hay en su descripción física que provoque miedo (como si lo había con Φόβος y Ἔρις y lo habrá más adelante con las Gorgonas y las Moiras). Sin embargo, su comportamiento resulta espeluznante, sobre todo visto desde la perspectiva de aquellos mortales que batallan contra él:

Ἐν δ' Ἄρεος βλοσυροῖο ποδώκεες ἔστασαν ἵπποι  
χρῦσοι, ἐν δὲ καὶ αὐτὸς ἔναρσφόρος οὐλιος Ἄρης,  
αἰχμὴν ἐν χεῖρεσσιν ἔχων, πρυλέεσσι κελεύων,  
αἵματι φοινικίους ὡς εἰ ζωοὺς ἐναρίζων,  
δίφρου ἐπεμβεβαῶς· παρὰ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε  
ἔστασαν ἰέμενοι πόλεμον καταδύμενοι ἀνδρῶν.  
Ἐν δὲ Διὸς θυγάτηρ ἀγελείη Τριτογένεια,  
[...] ἔγχος ἔχουσ' ἐν χειρὶ (...)  
ἐπὶ δ' ὄχετο φύλοπιν αἰνήν. (vv. 191-196/198-200)

(Allí estaban colocados los caballos de ágiles pezuñas del tremendo Ares / dorados, allí también él mismo, el mortífero Ares, que se lleva despojos, / con una lanza en las manos, exhortando a los soldados de infantería, / ennegrecido con sangre, como si matara a los que viven, / subido al carro de guerra. A su lado el Espanto y el Terror / estaban de pie ansiosos por sumergirse en la guerra de los hombres. [...] Allí la hija de Zeus, amiga del botín, Tritogenia (...) / con una lanza en las manos (...) iba en pos de la horrible contienda.)

Ares aparece descripto como tremendo (βλοσυρός) y mortífero (οὐλιος) –en tanto que da muerte (> ὀλλυμι)– a tal punto que, como deidad bélica, porta los despojos de los caídos (ἐναρσφόρος), habiéndose sumergido en tal medida en la batalla que está manchado con la sangre (αἵματι φοινικίους)

de los que han muerto por su lanza asesina (αίχμην ἐν χεῖρεσσιν ἔχων). A su lado (παρά) están de pie y lo asisten el mismo indecible Terror (Φόβος) y una nueva personificación del miedo subjetivo, el Espanto (Δεῖμος), ansiosos ambos por sumergirse en la sangrienta carnicería. Pero Ares, comparado con Φόβος, posee otra jerarquía teogónica. De ahí que su epíteto, οὔλιος, «mortífero», sea más aterrador, ya que designa su capacidad para provocar terror mediante el efecto aciago de sus acciones bélicas, que se manifiesta como el temor constante a una muerte violenta, que invade a los hombres en estado de guerra. También Atena se dispone a entrar en esta batalla, la cual es calificada de horrible (αἰνήν).

Desalentador panorama para quien tiene de frente semejante representación.

En los versos que corresponden al círculo<sub>4</sub>, el poeta parece querer dar un respiro a su auditorio de tantas imágenes aciagas y sensaciones oprimentes, por lo que introduce dos escenas de vida pacífica. Una, con sede en el Olimpo, describe un apacible y melodioso coro de inmortales presidido por Apolo acompañando de las Musas Piérides (vv. 201-206). La otra, localizada en el mundo de los hombres, describe un puerto en cuyas aguas nadan unos delfines persiguiendo a unos peces, mientras un pescador arroja su red al mar (207-215). No obstante, este cuadro de vida apacible alejada de los terrores de la guerra se encuentra contaminado por su omnipresente atmósfera de muerte. En efecto (y otra vez volvemos al ámbito de lo animal),

...δοιῶ δ' ἀναφυσιώωντες  
ἀργύρεοι δελφῖνες ἐφοίβειον ἔλλοπας ἰχθύς.  
τῶν δ' ὕπο χάλκειοι τρέον ἰχθύες· (vv. 211-213)

(...dos delfines plateados, soplando hacia arriba, / aterrizaraban a los mudos peces. / Los bronceos peces huían temblando por debajo de ellos.)

Los delfines, agentes de Φόβος en esta “cacería” natural causan terror (ἐφοίβειον) en los peces, que se sienten perseguidos por aquellos que, al igual que Ares, infunden un temor de muerte violenta. A causa de esto, los peces huyen por el miedo, el verbo que usa el poeta es τρέω (τρέον), que puede significar tanto «temblar de miedo» como «huir por el miedo».

Las tres descripciones que siguen son las más terroríficas del escudo. Con ellas se hacen las últimas caracterizaciones de lo monstruoso –aunque no del escudo, que se cierra con descripciones pacíficas de la vida rural, enmarcado todo cosmológicamente por el fluyente Océano (cfr. círculo<sub>6</sub> y <sub>7</sub>).

Las Gorgonas, Átropo y Tiniebla son verdaderos monstruos. Tanto por su aspecto físico como por su comportamiento, provocan un indescriptible terror.

En lo representado en el círculo<sub>5</sub>, Perseo lleva en su morral la cabeza de Medusa, una de las Gorgonas:

πᾶν δὲ μετὰφρενον εἶχε κάρη δεινοῖο πελώρου,  
Γοργοῦς· (vv. 223-224)

(En toda su espalda sostenía la cabeza de un temible monstruo, de una Gorgona.)

Por primera vez en toda la *ékphrasis* es usado uno de los términos griegos que significa «monstruo». En efecto, Medusa es llamada *explícitamente* por el poeta-narrador «monstruo temible» (δεινοῖο πελώρου). Así, esta expresión, δεινόν πέλωρ, sería como una síntesis de todo lo monstruoso representado hasta aquí en el escudo. El uso de δεινός, término omnipresente en toda la *ékphrasis*, califica aquí a lo inherentemente monstruoso, a lo monstruoso en sí, a lo sobrenatural.

La escena siguiente está cargada de una atmósfera tenebrosa: Perseo huye apurado y con esfuerzo de las otras Gorgonas. Dicha atmósfera es el marco de la siguiente descripción:

...ταὶ δὲ μετ' αὐτὸν  
Γοργόνες ἄπλητοὶ τε καὶ οὐ φαταὶ ἐρρώνοντο  
ἰέμεναι μαπέειν· [...] ἐπὶ δὲ ζώνησι δράκοντε

δοιῶ ἀπηωρεῦντ' ἐπικυρτώντε κάρηνα·  
λίχμαζον δ' ἄρα τῷ γε, μένει δ' ἐχάρασσον ὀδόντας  
ἄγρια δερκομένω· ἐπὶ δὲ δεινοῖσι καρήνοις  
Γοργεῖοις ἔδονεῖτο μέγας φόβος. (vv. 229-231/233-237)

(Ellas tras él, / las monstruosas e indecibles Gorgonas, se lanzaban / deseando vivamente atraparlo.  
[...] Colgaban sobre sus fajas dos grandes serpientes, / encorvando hacia adelante sus cabezas. /  
Sacaban la lengua y con fiereza aguzaban sus colmillos, / clavando salvajemente la mirada. Sobre las  
terribles cabezas / de las Gorgonas daba vueltas un gran terror.)

Las Gorgonas, al igual que Φόβος y las doce cabezas de serpientes, son indecibles, no se pueden (deben) nombrar (οὐ φαταί). Son bestias-monstruos (ἄπλητοί), cuyo único impulso es coger a su presa (ἰέμεναι μαπέειν), apuntaladas por dos grandes serpientes (δράκοντε), aguijoneadas por el mismo feroz impulso de atrapar a su víctima. La persecución de Perseo es terrífica. Ambas serpientes sacan regularmente su bífida lengua (λίχμαζον), dan dentelladas (ἐχάρασσον ὀδόντας) y miran fija y salvajemente (ἄγρια δερκομένω), rasgo que comparten con Φόβος. Asimismo, un inmenso terror (μέγας φόβος) –ya no la personificación sino la humana sensación subjetiva– se enrosca (ἔδονεῖτο) sobre la cabeza de las Gorgonas (recordemos que las Gorgonas tienen serpientes en lugar de cabe-llos). Terror proyectado sobre la presa en la que despierta una sensación intensificada (μέγας) no sólo por lo tenebroso de la escena de persecución sino también por el miedo que infunde la mirada fija de los monstruos que persiguen cuales bestias enceguecidas por el instinto de sangre y de matanza.

En el círculo, hay representada una ciudad en guerra (en contraposición temática con la represen-tación de una ciudad en paz), un combate despiadado y cruel, en tanto que, mientras los hombres se matan entre sí, las mujeres se consumen de sufrimiento y los ancianos ruegan porque temen. En este marco se suma la participación en la guerra de las tres Moiras, que son descritas del siguiente modo:

...αἱ δὲ μετ' αὐτοὺς  
Κῆρες κύνειαι, λευκοὺς ἀραβεῦσαι ὀδόντας,  
δεινωποὶ βλοσυροὶ τε δαφουνοὶ τ' ἄπλητοὶ τε  
δῆριν ἔχον περὶ πιπτόντων· πᾶσαι δ' ἄρ' ἴεντο  
αἶμα μέλαν πιέειν· ὃν δὲ πρῶτον μεμάποιεν  
κείμενον ἢ πίπτοντα νεούτατον, ἀμφὶ μὲν αὐτῶ  
βάλλον ὁμῶς ὄνυχας μεγάλους,  
[...] αἱ δὲ φρένας εὔτ' ἀρέσαντο  
αἵματος ἀνδρομέου, τὸν μὲν ρίπτασκον ὀπίσσω,  
ἄψ δ' ὄμαδον καὶ μῶλον ἐθύνεον αὐτίς ἰοῦσαι.  
Κλωθῶ καὶ Λάχεσις σφιν ἐφέστασαν· [...] πᾶσαι δ' ἄμφ' ἐνὶ φωτὶ μάχην δριμεῖαν ἔθεντο·  
δεινὰ δ' ἔς ἀλλήλας δράκον ὄμμασι θυμήνασαι,  
ἐν δ' ὄνυχας χεῖράς τε θρασεῖας ἰσώσαντο. (vv. 248-258/261-263)

(Ellas junto a ellos, / las Moiras negro-azuladas, entrechocando sus dientes brillantes de blanco, / de aspecto temible, tremendas, manchadas de sangre, monstruosas, / sostenían una lucha por los que caían. / Todas se lanzaban para beber la negra sangre. / Atrapaban al que yacía o al primero que caía recién herido, / y en torno a él arrojaban en la misma medida sus enormes garras [...] Ellas entonces se saciaban en sus entrañas / con sangre humana y lo arrojaban tras de sí. / Y de nuevo se lanzaban, yendo hacia la refriega y el tumulto. / Cloto y Láquesis los rodean [...] Todas una agria batalla entablan alrededor de un solo mortal. Se clavan la mirada unas a otras terriblemente, y sus garras y sus audaces manos mezclaban en igual proporción.)

Ya la descripción de su aspecto físico presenta un color extraño, “monstruoso”: su piel es negro-azulada (κύνειαι). En contraste, sus dientes-colmillos son blancos (λευκοὺς ὀδόντας). Presentan, a su vez, todas las características que tenían las otras monstruosidades: tienen una mirada temible

(δεινωποί) como Φόβος, son tremendas (βλοσυροί) como Ares, están salpicadas de sangre (δαφουνοί) como la Κήρ, son monstruosas (ἄπλητοί) como las Gorgonas y se pelean por el botín, hecho de guerreros caídos (δῆριν ἔχον περι πιπτόντων). En cuanto a sus acciones parecen ser las más brutales y despiadadas puesto que están dominadas por un salvaje impulso de beber la oscura sangre (αἷμα μέλαν πιεῖν) de los muertos y heridos. Este impulso es característico de las tres (πᾶσαι) e insaciable: sobre el primero en caer o recientemente herido se lanzan con sus grandes garras y tragan su sangre (φρένας ἀρέσαντο αἵματος ἀνδρομέου) hasta quitarle la vida, tras lo cual de nuevo se sumergen en la refriega para entresacar de allí otra víctima. Las tres son bestias-monstruos que se disputan la misma presa y pelean por dicho botín, mirándose fija y terriblemente como los leones y jabalíes (δεινὰ ἐς ἀλλήλας δράκον) y lanzándose zarpazos entre sí (ὄνυχας χεῖρας τε θρασείας ἰώσαντο).

¡Inhumanas!

De entre las tres se destaca (προφερής) una de ellas, Άτροπο, que suma a las características monstruosas antes mencionadas una que la torna aterradora: es pequeña (οὐ τι πέλεν μεγάλη) y, además, la más vieja (πρεσβυτάτη). Podemos presuponer, entonces, que es προφερής, «superior», en cuanto a fealdad, crueldad y brutalidad.

...ἢ μὲν ὑφήσσω

Ἄτροπος οὐ τι πέλεν μεγάλη θεός, ἀλλ' ἄρα ἦ γε

τῶν γε μὲν ἀλλάων προφερής τ' ἦν πρεσβυτάτη τε. (vv. 259-260)

(Άτροπο no era para nada una deidad grande, pero ella / era ciertamente no sólo superior sino también la más vieja.)

No obstante, hay una figura aún más monstruosa. La única descrita en sus rasgos físicos (fisiológicos) sin mencionar ninguna de sus acciones:

πὰρ δ' Ἀχλὺς εἰστήκει ἐπισμυγερή τε καὶ αἰνίη,

χλωρὴ ἀυσταλέη λιμῶ καταπεπτηυῖα,

γουννοπαχίης, μακροὶ δ' ὄνυχες χεῖρεσσιν ὑπῆσαν·

τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον, ἐκ δὲ παρεῖων

αἶμ' ἀπελείβειτ' ἔραζ'· ἦ δ' ἄπλητον σεσαρυῖα

εἰστήκει, πολλὴ δὲ κόνις κατενήνοθεν ὤμους,

δάκρυσι μυδαλέη. (vv. 264-270)

(Al lado estaba de pie la Tiniebla, lamentable y horrible, / pálida, negruzca, encorvada por el hambre, / con las rodillas hinchadas, largas uñas sobresalían de sus manos. / Mucosidades fluían de sus fosas nasales, y de sus mejillas / le goteaba la sangre al suelo. Ella, contrayendo la boca monstruosamente, / estaba de pie, y mucho polvo cubría sus hombros, empapada de lágrimas.)

Pura descripción visual. Excepto por αἰνίη y ἄπλητον, sus rasgos son únicos y no aparecen en la descripción de las otras monstruosidades. La Tiniebla (Ἀχλὺς) es lamentable (ἐπισμυγερή), horrible (αἰνίη), está pálida (χλωρή), tiene la piel ennegrecida (ἀυσταλέη), está consumida de hambrosa (λιμῶ καταπεπτηυῖα), con las rodillas hinchadas (γουννοπαχίης), sus uñas (y no garras como las Moiras), están encorvadas bajo sus manos (ὄνυχες χεῖρεσσιν ὑπῆσαν), se le caen las mucosidades de las fosas nasales (ἐκ ῥινῶν μύξαι ῥέον), de sus mejillas gotea sangre que cae en la tierra (ἐκ παρεῖων αἶμ' ἀπελείβειτ' ἔραζ'), contrae la boca mostrando los dientes de manera monstruosa (ἄπλητον σεσαρυῖα) en una mueca terrorífica que exhibe toda su deformidad, sus hombros están llenos de polvo (πολλὴ κόνις κατενήνοθεν ὤμους) y está empapada con lágrimas (δάκρυσι μυδαλέη). Su retrato es puramente corporal, como si el poeta quisiera resaltar el nivel extremo de monstruosidad al que un cuerpo puede llegar. Si Άτροπο era aterradora, la Tiniebla es espeluznante. A su vez, si las Moiras sintetizaban toda la monstruosidad descrita hasta allí, con esta descripción final de la Tiniebla se accede al estrato último de la monstruosidad y del terror, puesto que la Tiniebla es la personificación de la mismísima y temida Muerte.

Como hemos visto, la aparición de monstruos es recurrente y no cesa en toda la *ékphrasis*. La razón de la recurrencia de este tópico estaría explicada, en tanto referencia al mundo narrado en el propio escudo, en función del uso *apotropaico* que vehiculiza, en la medida en que este objeto bélico sirve a su portador para alejar y revertir los males que eventualmente lo acechen. Esta lectura estaría, a su vez, legitimada por dos tipos de intervenciones por parte del propio poeta: una, la ya mencionada sobre el carácter indecible de la monstruosidad representada (οὐ τι φατειός (v. 144), οὐ τι φατειῶν (v. 161), οὐ φαταί (v. 230)); otra, las dos intervenciones de los vv. 150 y 163, que pueden ser interpretadas como posible explicación del objetivo último de lo que está representando, pues se vale dos veces de la misma frase, una intercalada en la descripción de Ἔρις, la otra en la de las doce cabezas de serpientes y ambas referidas a los mortales aterrorizados

...οἴτινες ἀντιβίην πόλεμον Διὸς οὐκ ἔφοριεν. (v. 150, 163)

(...los cuales guerrearán con violencia *contra* el hijo de Zeus.)

Es importante remarcar que esto es dicho por el poeta y no por un personaje de la representación. Asimismo, el protagonista de la representación y portador del escudo, Heracles, lo usará en su batalla contra Cicno para evitar los lances de su rival y eludir así su propia muerte. Esta intervención en la representación de la voz del poeta sirve para indicar que la visión de este escudo tiene tal efecto en su rival que, quien lo mira de frente con la intención de llevar la muerte a su portador, no puede más que sentir un indecible terror. Terror, invasivo (recordemos que Φόβος es la figura central del *ékphrasis* del escudo, *cfr.* círculo<sub>0</sub>), a una muerte violenta, la que, por supuesto, también quisiera alejar e invertir (ἀντιβίην) Heracles al portar este escudo. En efecto, fuera ya de la *ékphrasis*, en la parte narrativa del poema, la voz del poeta aparece una vez más para remarcar la función apotropaica que tienen estas imágenes para quien las porta y para, inversamente, propiciar una muerte cruel y violenta a quien las tiene frente a sí:

ἔνθ' ἦ τοι Κύκνος μὲν, ὑπερμενέος Διὸς υἱὸν  
κτεινέμεναι μεμαῶς, σάκει ἔμβαλε χάλκεον ἔγχος,  
οὐδ' ἔρρηξεν χαλκός, ἔρυτο δὲ δῶρα θεοῖο· (vv. 413-415)

(Entonces Cicno, deseoso de asesinar al hijo del todopoderoso Zeus, / arrojó su bronce lanza contra el escudo, / y no quebró el bronce, pues lo protegió (ἔρυτο) el regalo del dios.)

La muerte es el mal peor que se quiere ahuyentar y revertir (ἔρυτο), así como la muerte es el mal peor que se desea causar al adversario.<sup>11</sup> Su poder es tal que no sólo Cicno es asesinado<sup>12</sup> sino que incluso el propio Ares, ¡un dios!, huye vencido y desgarrado, auxiliado por el Espanto (Δεῖμος) y el mismísimo Φόβος<sup>13</sup> que, paradójicamente, preside el escudo de Heracles.

A modo de conclusión, se puede decir que el efecto de 'terror' producido por esta *ékphrasis* cifra su eficacia en la funcionalidad de un premeditado objetivo comunicativo. Dicha eficacia se logra gracias a una constante repetición y una hábil estratégica de ubicación de términos y expresiones que responden al campo semántico, aplicado a un contexto bélico, del miedo, del terror y de lo espeluznante (siendo los términos más recurrentes los conformados en los campos léxicos de δεινός y de φόβος), así como a reiteradas menciones a la acción de mirar.

La *ékphrasis* de *Escudo*, a su vez, en tanto texto *literario*, estaría fundada en una estructuración apelativa del material textual<sup>14</sup>, en virtud de la cual *este* texto tiene la posibilidad de producir y

11. *Cfr. Escudo*, vv. 58, 65, 330, 332, 358, 414, 420, 453.

12. *Cfr. op. cit.*, vv. 418-424.

13. *Cfr. op. cit.*, vv. 450-467.

14. Según Iser, todo texto *literario* tiene algo de 'performativo', pues no expone ni describe sino que produce reacciones causadas por la realidad, dado que "no poseen objetos que le correspondan exactamente en el «mundo de la vida», sino que obtienen sus objetos a partir de elementos que se encuentran en ese mundo" (1987: 135). Por ello, configuran y proyectan el esbozo de una estructura objetiva mediante la que se apela al lector, marcando las posibilidades de decodificación de cada texto, al garantizar un "espacio de juego de posibilidades de actualización" (*op. cit.*: 134), ya que su sentido no radica en el mundo sino en el proceso de lectura que posibilita; sentido, sin embargo, que acusa siempre cierta indeterminación a causa de la total falta de adecuación tanto al mundo real como a las experiencias del lector: "ahí



suscitar con eficacia las mencionadas sensaciones y sentimientos terroríficos, condición indispensable para la descodificación del fundamental carácter apotropaico que el poeta intenta conferirle a esta *ékphrasis* en particular.

## » Bibliografía

- » Bailly, A. (1963). *Dictionnaire grec-français*. Paris, Hachette.
- » Cavallero, P. (2003). "La danse du bouclier d'Achille (*Iliade* 590-606). Questions textuelles", en *Gaia* n° 7, 189-203.
- » Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris, Klincksieck.
- » Gutiérrez, D. (2013). "Ékphrasis y (a)parencia en el Escudo pseudo-hesíodico. Un posible nuevo uso de la raíz \*weik- / \*woik-", en *Stylos* n° 22, 96-112.
- » Hardie, P. (1985). "Imago Mundi: cosmological and ideological aspect of the shield of Achilles", en *JHS* n° 105, 11-31.
- » Heffernan, J. (1991). "Ekphrasis and Representation", en *New Literary History*, vol. 22, n° 2, 297-316.
- » Iser, W. (1987). "La estructura apelativa de los textos". En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dieter Rall (comp.), México, UNAM.
- » Liddell, H. – Scott, R. – Jones, H. [LSJ] (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.
- » Mazon, P. (1947). *Hésiode. Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris, Les Belles Lettres.
- » Pérez Jiménez, A. (2000). *Hesíodo. Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y Días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Barcelona, Gredos.
- » Russo, C. F. (1950). *Hesiodi Scutum*, introduzione, testo critico e commento con traduzione e indici a cura di Carlo Ferdinando Russo. Florencia, La Nuova Italia Editore.
- » Rzach, A. (1958). *Hesiodi Carmina*, recensuit Aloisius Rzach editio stereotypa editionis tertiae (MCMXIII) accredit certamen quod dicitur Homeri et Hesiodi. Stutgard, Teubner.
- » Sprague Becker, A. (1992). "Reading Poetry through a Distant Lens. Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic 'Shield of Heracles'", en *The American Journal of Philology*, Vol. 113, n° 1, 5-24.
- » Taplin, O. (1980). "The shield of Achilles within the *Iliad*", en *Greece and Rome* n° 27, 1-21.
- » Vanderlinden, E., (1980). "Le bouclier d'Achille", en *Les études classiques* n° 48, 97-126.
- » Webb, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham-Burlington, Ashgate.

---

radica la especificidad del texto literario. Se caracteriza por una típica oscilación entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector" (*op. cit.*: 137).

# La ciencia ficción y la monstruosidad. El monstruo en Frankenstein

JORGE, María del Pilar - Abogada. Egresada de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la U.B.A. / maraxorj@gmail.com, marajor@fibertel.com.ar

Eje temático: géneros de horror, "fantasy", gótico, ciencia ficción, etc. Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Monstruosidad- Frankenstein- literatura de ciencia ficción- cine de ciencia ficción.

## ► Resumen

La idea de la Monstruosidad y de lo monstruoso ha existido desde siempre, aunque el significado de este concepto ha variado a través de las diferentes épocas y momentos sociales.

Antiguamente, la monstruosidad apuntaba a los monstruos mitológicos, surgidos de las religiones paganas, como también a los gigantes y demonios descritos en los textos religiosos. Asimismo se consideraban seres monstruosos a los individuos que habían nacido deformes o padecían locura, por cuanto estas características físicas y síquicas eran tenidas por prueba de que esas personas se encontraban poseídas por entidades malignas.

La literatura se sirvió de esos mitos, leyendas e historias folklóricas para crear seres extraños y describir diferentes percepciones de la realidad.

Así enfocado el tema, el propósito de este trabajo es centrarse en el estudio de la literatura de ciencia ficción, por cuanto este género es uno de los que más ha avanzado sobre la idea de lo "monstruoso". Pero para hablar de ciencia ficción y de "monstruosidad" resulta imprescindible analizar a *Frankenstein*, la novela de Mary Shelley.

Cabe destacar que Mary Shelley se inspiró en el mito del creador de vida y en la figura del "rebelde".

El monstruo es ese rebelde que a su aspecto deforme suma su agresividad hacia los seres humanos. Su meta es la venganza y su obsesión, asesinar a todas aquellas personas vinculadas afectivamente a Frankenstein. Recién cuando el monstruo mate a Elizabeth, Víctor va a comprender el grado de peligrosidad del engendro.

A partir de ese momento, de perseguido, Víctor se convierte en perseguidor y su meta va a ser destruir a su creación. Pero la precaria salud de Frankenstein se va a deteriorar cada vez más y, cuando muera, el monstruo aparece y llora junto al cadáver del que fuera su creador. En ese momento, el monstruo siente que su existencia, antes sostenida por el odio y el rencor, ha perdido sentido.

El propósito de Mary Shelley fue escribir una historia de horror y lo logró. Pero, además, con Frankenstein hizo que naciera un nuevo mito: el del científico que, en su intento de crear vida artificial, termina gestando un monstruo que se vuelve contra él.

Tanto la literatura como el cine se han inspirado en esta novela para crear nuevos monstruos. Así, aquel monstruo solitario y "rebelde", se convirtió en muchos, y esos muchos se transformaron en mutantes, zombis y en todo tipo de depredadores.

Hoy, en muchos aspectos, la ciencia ha sobrepasado las expectativas de la literatura de ciencia ficción, los monstruos mitológicos y los demonios ya no causan miedo. Sin embargo, la ciencia ficción continúa adelantándose a los avances de la tecnología y de los conflictos sociales.

Así, especulando sobre futuras monstruosidades, la ciencia ficción se enfoca en analizar los riesgos a los que el hombre puede llegar a exponerse y a exponer al planeta que ha sido desde siempre su hábitat natural.

## ► *Abstract: Science fiction and monstrosity. The monster in Frankenstein*

The idea of monstrosity and the monstrous has always existed, although the meaning of this concept has varied through the different eras and social moments. Formerly, the monstrosity was aimed at the mythical monsters that emerged from the pagan religions, and the giants and demons described in religious texts. The individuals who had been born deformed or suffered from madness were also considered to be monstrous creatures, because their physical and psychological characteristics looked like the proof that they were possessed by malignant entities. The literature used these myths, legends and folk stories to create strange beings and describe different perceptions of reality.

The purpose of this work is to focus on the study of the literature of science fiction, because this genre is the one that advanced more on the idea of the “monstrous”. But to talk about science fiction and “monstrosity” it is essential to analyze *Frankenstein*, the novel by Mary Shelley.

It should be noted that Mary Shelley was inspired by the myth of the creator of artificial life and the figure of the “rebel”. The monster is the rebel that to his deformed appearance adds his aggression towards human beings. Its goal is revenge and his obsession, to kill all those people emotionally linked to *Frankenstein*. It is necessary that the monster kills Elizabeth, to make Victor understand his degree of dangerousness. From that moment, of persecuted, Victor becomes the persecutor of his creation and his goal is going to be to destroy it. But *Frankenstein*'s poor health will deteriorate more and when he dies, the monster appears and cries beside the corpse of the man who was its creator. At that moment, the monster feels that his existence, previously held by hatred and rancor, has lost meaning.

The purpose of Mary Shelley was to write a horror story and she achieved it. But, in addition, with *Frankenstein*, she generated a new myth: the scientific that, in his attempt to create artificial life, ends up making a monster, which turns against him.

Both the literature and the cinema have been inspired by this novel to create new monsters. Thus, that “rebel” and lonely monster, became many, and those many became mutants, zombies and all sorts of predators.

Today, in many aspects, the science has exceeded the expectations of science fiction literature. The mythological monsters and demons no longer cause fear. However, science fiction continues ahead of the advances of technology and social conflicts. So, speculating on future monstrosities, science fiction focuses on analyzing the risks to which man can be exposed and exposes the planet that has always been his natural habitat.

## ► *Presentación*

La intencionalidad de este relato es analizar la evolución histórica del concepto de monstruo y de lo monstruoso, para luego enfocarnos en la manera en que fue empleado en el género de la ciencia ficción, en especial en la novela escrita por la autora británica Mary Shelley.

Cabe destacar que el concepto de monstruos y monstruosidades no alude exclusivamente a una cualidad estética, o, más precisamente, a una falta de ella. El monstruo es una persona o cosa contraria a la naturaleza, que difiere de forma notable de los de su especie, al punto de provocar extrañeza o rechazo.

La percepción de lo monstruoso ha existido desde siempre, aunque su significado se ha ido modificando a través de las diferentes épocas. Antiguamente, era un atributo de entidades mitológicas como los sátiros, tritones y nereidas: criaturas híbridas, en parte humanas y en parte animales, a quienes autores, como Ovidio y Plinio, consideraban semidioses.

En la Edad Media y el Renacimiento, lo monstruoso adquirió connotaciones teológicas y morales. Los textos religiosos aludían a gigantes y demonios como seres sobrenaturales con características monstruosas. A esas entidades se sumaron los monstruos reales, definición que se aplicaba a los individuos que habían nacido deformes o padecían locura, por cuanto estas características físicas y síquicas eran tenidas por prueba de que esas personas se encontraban poseídas por entes malignos. Recién en la Época Clásica se produjo un principio de modificación de estas creencias, hasta que,

finalmente, el concepto de monstruosidad, de circunscribirse a las diferencias biológicas de los sujetos, pasa a enfocarse en una postura psicológica y legal, que califica a los individuos de “peligrosos”, no por su apariencia, sino por su conducta, que oscila entre la enfermedad y la transgresión.

### ➤ *La literatura de ciencia ficción y la monstruosidad*

Pero, de todos los géneros literarios, la ciencia ficción es uno de los que más ha avanzado sobre la idea de lo “monstruoso”. En efecto, los autores de ciencia ficción muchas veces se han inspirado en mitos, historias folklóricas y leyendas para crear seres extraños y describir diferentes percepciones de la realidad.

Esto ha sido definido muy bien por Brian Aldiss, cuando señaló que:

Science fiction writers have brought the principle of horrid revelation to a fine art, while the distant and unearthly are frequently part of the same package.

Other planets make ideal settings for brooding landscapes, isolated castles, dismal towns and mysterious alien figures.

Aldiss B. “*The Origins of the Species: Mary Shelley*”. En *Billion year sprees: The true history of Science Fiction, cap. 1*. En línea <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/aldiss.html>

[Los escritores de ciencia ficción han transformado al principio de la revelación de lo aterrador en un arte y, al mismo tiempo, lo distante y lo sobrenatural forman parte del mismo paquete.

Otros planetas son el escenario ideal para paisajes melancólicos, castillos aislados, pueblos lúgubres y misteriosas figuras alienígenas. (Traducción de la autora)]

Las historias de ciencia ficción revelan ese temor a lo desconocido subyacente dentro de la mente del hombre y que emerge cuando aparece una criatura de otra especie.

Desde Lovecraft y *Los mitos de Cthulhu*, H. G. Wells y los marcianos de *La Guerra de los Mundos*, John Wyndham y *El día de los Trífidos*, hasta *Solaris* de Stanislaw Lem, para mencionar solo algunos libros, la ciencia ficción nos ha exhibido las infinitas caras con las que se nos podría presentar la monstruosidad.

### ➤ *El monstruo en Frankenstein*

Resulta imprescindible, para poder hablar de ciencia ficción y de “monstruosidad”, analizar a Frankenstein, la novela que Mary Shelley escribiera en el año 1817, y que luego se reeditó, corregida, en el año 1831. En esta novela, que es una de las primeras del género de la ciencia ficción, Mary Shelley recurre, por una parte, al mito del creador de vida artificial, circunstancia que queda establecida desde el título de la obra (*Frankenstein o el moderno Prometeo*) y por otra, pone el acento en la figura del “rebelde”.

Mary Shelley [1797-1851] era hija de los escritores William Godwin y Mary Woolstonecraft. A los dieciséis años se enamoró de uno de los seguidores de su padre, el escritor, ensayista y poeta romántico Percy Shelley. En el año 1814, Mary se fuga con Shelley. Juntos, cruzaron el canal de la Mancha y empezaron su vida en común de una manera muy poco convencional, ya que recorrieron toda Europa, sin radicarse, por demasiado tiempo, en un mismo lugar.

En el verano de 1816 se instalaron en Suiza. Ese verano resultó especialmente lluvioso y los Shelley comenzaron a frecuentar la casa de Lord Byron. Mary Shelley revela, en el prólogo a la última edición de su novela, que la creación de Frankenstein nació de las reuniones literarias que se hacían en la casa de Lord Byron, y a las que asistían, además de los Shelley, la media hermana de Mary, Claire

Clairmont, y Polidori, el médico de Byron. Cuando Byron les dio la consigna de escribir una historia de fantasmas, mientras John William Polidori escribía *The Vampire* [El Vampiro], Mary se esforzaba por “pensar” una historia. Pero fue una pesadilla de donde le surgió la inspiración. En su sueño, Mary percibió la escena en la que el recién nacido engendro acecha a su creador dormido.

A diferencia de la narración escrita por Polidori, el monstruo de Mary no es una criatura sobrenatural, sino un ser maléfico, producto de un experimento científico, que ni siquiera puede ser destruido por su propio dueño. Gracias al estímulo de Shelley, Mary decidió convertir esa historia en una novela.

La novela tiene estructura de cajas chinas, personajes, lugares y trama son descritos a través de retrospectivas (*flash-backs*) y los narradores son tres: Robert Walton, Frankenstein y la criatura. Walton es el capitán del buque que, inmovilizado por el hielo en el mar Ártico, rescata a Frankenstein. En las cartas que Walton le escribe a su hermana y en el diario de a bordo, aparece el relato de Frankenstein. En la parte más intensa de la historia, es el engendro quien habla, dándole explicaciones a su creador.

Tanto Frankenstein como el monstruo son dos personajes románticos, que se pierden en prolongados discursos, cargados de culpa, angustia y rencor. Resulta muy interesante observar la evolución de los sentimientos de Víctor y su reacción al enfrentarse a ese ser tan diferente a él, al que desprecia y detesta, pero subestima. El monstruo, por su parte, se dedica a seguir, desde las sombras, a su creador. Ambos personajes están todo el tiempo en movimiento, involucrados en una persecución recíproca.

Brian Aldiss, al referirse a esta novela, sostiene que:

For a thousand people familiar with the story of Víctor creating his monster from selected cadaver spares and endowing them with new life, only to shrink back in horror from his own creation, not one will have read Mary Shelley's original novel.

Aldiss B. “*The Origins of...*” <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/aldiss.html>

[De miles de personas familiarizadas con la historia de Víctor, que crea al monstruo a partir de restos de cadáveres, dotándolo de nueva vida, para luego retroceder horrorizado de su propia creación, ninguno ha leído la novela original de Mary Shelley. (Traducción de la autora)]

Esta observación es muy interesante ya que normalmente, cuando se habla de Frankenstein se suele asociar al monstruo con la criatura tosca y torpe, que genialmente interpretó Boris Karloff en la película que filmó James Whale en el año 1931 y que se estrenara en el año 1932. Pero entre esa película y la novela de Mary Shelley hay una gran distancia.

En la novela, la intensidad de las reflexiones de Frankenstein y su voracidad de conocimiento lo acercan más al Fausto de Goethe que al científico loco que nos legó el cine. A Frankenstein le preocupaba averiguar las causas de la decadencia del cuerpo humano y se interesaba por los efectos de la electricidad y el galvanismo. Obsesionado en descubrir cómo se producía el principio de la vida, el misterio de la transmutación de los metales y la obtención de la piedra filosofal, además de estudiar fisiología y anatomía, investiga la obra de los alquimistas. Al ingresar a la universidad, sus maestros lo incitan a dejar de lado los preceptos de la antigua ciencia para dedicarse a aprender química, anatomía y filosofía natural.

Pero aunque Frankenstein se esforzó por compenetrarse por los que eran, en esa época, los “conocimientos modernos”, nunca dejó de estudiar los antiguos textos. Finalmente, y ya completamente absorbido por sus investigaciones, se resolvió a crear vida de la materia inerte. Ese trabajo, que lo va a alejar de sus amigos, le llevó todo un verano. Frankenstein relata las dificultades de su tarea, pero omite la descripción del procedimiento que emplea para lograr su meta. Se limita a explicar que había decidido crear un gigante de ocho pies de altura, o sea unos dos metros y medio, y a darle forma humana.

Frankenstein trabajaba en la habitación más alta de la casa, porque era la más aislada. Respecto a los materiales que utiliza, solo menciona que buscó huesos y restos humanos en los osarios comunes de los cementerios y en los depósitos de cadáveres. En cuanto al momento de revivir al monstruo, en

la novela no aparece la escena donde el científico aprovecha una tormenta para captar la electricidad de un rayo y así darle vida a su creación. Por el contrario, Víctor se limita a señalar que la gestación de esa criatura fue producto de un largo trabajo, hasta que por fin, un día, abrió los ojos.

No surge en el relato una descripción detallada del engendro, solo referencias esparcidas a lo largo de la historia. Como ya hemos señalado, es exageradamente alto y corpulento, de tez pálida y cabello largo y oscuro. Se desplaza a una velocidad sobrehumana; es silencioso y sutil.

Recién al verlo cobrar vida, Frankenstein toma conciencia de que había creado a un ser carente en absoluto de humanidad. Horrorizado, solo piensa en huir, como si así, mágicamente, el engendro fuera a desaparecer.

El sueño de Víctor de crear una nueva especie, se transforma en un profundo sentimiento de culpa, que lo va atormentando al punto de caer enfermo. Lo aqueja una fiebre de origen nervioso, y ese padecimiento lo disculpa del “olvido” de la existencia del monstruo. Mientras su amigo Clerval lo rescata de la depresión, de manera misteriosa muere el hermano menor de Víctor. Justine, una joven que había sido adoptada por la madre de Víctor y que trabajaba con ellos como mucama, es condenada a muerte por ser la única sospechosa del crimen. Cuando Víctor se entera de lo sucedido, intuye que detrás de la pérdida de su hermano está la mano del engendro. Aunque la inquietud lo atormenta, no se atreve a explicar a su familia la razón de su angustia, por temor a que lo tomen por loco.

Cuando por fin el monstruo logra encarar a Frankenstein, intenta conmoverlo y lo inunda de reproches. Tras contarle todas las peripecias que tuvo que superar desde que cobró vida (su incapacidad de expresarse, el no comprender qué o quién era, la búsqueda de compañía humana y su ansiedad por poder hablar y comunicarse con las personas), le recrimina su rechazo y le reclama la responsabilidad que, como creador, tiene hacia el ser creado. Ante las palabras de enojo del científico, alega que todos los hombres odian a los desdichados y le reprocha que juegue así con la vida. Dice que él debería ser su Adán, pero que en realidad es tratado como si fuera un ángel caído a quien después de habersele brindado alegría, ha sido arrastrado a cometer actos infames.

Su discurso moralista conmueve y confunde. Se queja de ser una criatura diferente y despreciada y lamenta estar solo. Esther Cross, muy acertadamente, sostiene que:

Es único en su especie, y ni siquiera tiene especie (...) Comparado con otros monstruos, (...) es bastante aburrido. Habla mucho. Es discursivo, le encuentra explicación y justificación a todo. Llega a convencerse de que sus crímenes son pasionales. Mata porque no lo quieren, para vengarse, y para defenderse del dolor que le provoca la existencia del otro.

Esther Cross (2013). *La mujer que escribió Frankenstein*, págs. 119 y 120. emecé.

La historia de este engendro es terrible y patética. Lo más atroz no es que sea un criminal, sino que tiene actitudes muy humanas. No acepta ser diferente: desea vivir, pretende ser querido y le exige a Frankenstein que cree una mujer que sea de su misma especie, amenazándolo con destruir a los miembros de su familia si no acepta sus pretensiones.

Pero aunque el científico aparenta acceder al pedido, es tanta la repulsión que le causa el engendro, que lo aterra la sola idea de fabricar a otro ser igual. Sin embargo, Frankenstein recién va a comprender el grado de peligrosidad de su creación, cuando el engendro mate a Elizabeth. A partir de ese momento, de perseguido, Víctor se convierte en perseguidor y su meta va a ser destruir al monstruo.

El propósito de Mary Shelley, sin lugar a dudas, fue escribir una historia de horror y lo logró. Pero, además, con Frankenstein hizo que naciera un nuevo mito: el del científico, que en su intento de generar vida artificial, termina gestando un monstruo que se vuelve contra él.

Tanto la literatura como el cine se han inspirado en esta novela para crear nuevos monstruos. *La isla del doctor Moreau*, escrita en 1898, por H. G. Wells, puede ser mencionada como uno de los ejemplos más próximos. Brian Aldiss, por su parte, en el año 1980 escribió *La otra isla del doctor Moreau*, dándole así una vuelta de tuerca a la novela de Wells<sup>1</sup>. Así, en estas novelas, aquel engendro deforme

1. Mientras el doctor Moreau era, como Frankenstein, un investigador solitario practicando la vivisección de animales, el científico de *La otra isla del doctor Moreau*, que había logrado crear a una sub-raza de humanoides a los que llamaba SRSR, “Stand-by Replacement Sub-Race”, (Brian Aldiss (1980). *Moreau’s Other Island*, págs. 152, 153 y 168), recibía el apoyo del gobierno de los Estados Unidos.

se convirtió en muchos seres que causan inquietud y espanto al inesperado visitante que llega a la isla.

Pero cuando comienzan a desaparecer los científicos solitarios, los monstruos de ficción no siempre van a contar con esa apariencia delatora, que los pone en evidencia. En *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick, (novela publicada en 1968 y en la que se inspiró la película *Blade Runner*, del año 1982), los monstruos son los *Nexus-6*, un modelo avanzado de androides, físicamente idénticos a los seres humanos. Igual que el engendro de Frankenstein, son asesinos solitarios, carentes de empatía y han logrado infiltrarse en una sociedad que precisa eliminarlos, para sentirse segura.

Esta necesidad de eliminar al monstruo surge en todas las historias de mutantes, zombis, extraterrestres y otros tipos de depredadores, que han sido narradas en distintos tonos y estilos.

## » Conclusiones

Sabemos que hoy en día, en muchos aspectos, la ciencia ha sobrepasado las expectativas de la literatura de ciencia ficción. En todas las áreas de la investigación, el conocimiento se genera en equipos, que muchas veces son interdisciplinarios. Los científicos han logrado grandes avances en el tema de los trasplantes, la genética, la reproducción asistida.

El mundo cambió, la sociedad ha evolucionado: los miedos y las necesidades son otros. A la empatía se prioriza el desapego porque es una manera de auto-preservarse y, a la vez, produce una sensación de libertad. Pero solo una delgada línea separa al desapego de la falta de empatía. Para el mejor desarrollo de una sociedad así encaminada, sería conveniente tener en cuenta el consejo de Philip K. Dick: *la humanidad necesita más empatía*.

Empatía, justamente esa cualidad de la que carecían el engendro y el propio Víctor Frankenstein.

## » Bibliografía

- » Mary Shelley (1993). *Frankenstein or the modern Prometheus*. Gran Bretaña. Wordsworth Editions Limited.
- » Esther Cross (2013). *La mujer que escribió Frankenstein*, emecé.
- » Philip K. Dick (2008). *Sueñan los androides con ovejas eléctricas*, edhasa.
- » Brian Aldiss (1980). *Moreau's Other Island*. Jonathan Cape, Ltd. 30 Bedford Square, Londres.
- » Brian Aldiss (1973). "The Origins of the Species: Mary Shelley". En *Billion year sprees: The true history of Science Fiction*, cap. 1. Garden City, Nueva York, Doubleday. En línea: < <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/aldiss.html>

# Oscilaciones domésticas. Imágenes de repulsión y atracción en *Réimon* (2014) de Rodrigo Moreno

KRATJE, Julia - IIEGE-FFyL-UBA - CONICET / juliakratje@yahoo.com.ar

---

Eje: *Identidades/diferencias: el otro, el monstruo* - Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras clave: cine argentino contemporáneo - empleada doméstica - otredad - heterogeneidad

## ► Resumen

El trabajo está centrado en el análisis fílmico de *Réimon* (2014) de Rodrigo Moreno, con el objetivo de indagar los fenómenos de atracción y repulsión en el orden de lo heterogéneo (cf. Bataille, 2003) y las representaciones de la otredad (cf. Hall, 2010). La película permite detectar el choque de distintos regímenes de sensorialidad, a través de una conmoción en la disposición de los cuerpos y la dinámica de los afectos. Tal horizonte se traduce en figuras y poéticas que exploran las tensiones de la configuración de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y perturban el sentido común (cf. Rancière, 2010).

## ► 1. Introducción

El propósito de este trabajo es analizar el film *Réimon* (2014) de Rodrigo Moreno, con el objetivo de indagar los fenómenos de atracción y repulsión en el orden de lo heterogéneo (cf. Bataille, 2003) y las representaciones de la otredad (cf. Hall, 2010). La película permite detectar el choque de distintos regímenes de sensorialidad, a través de una conmoción en la disposición de los cuerpos y la dinámica de los afectos. Tal horizonte se traduce en figuras y poéticas que exploran las tensiones de la configuración de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y perturban el sentido común (cf. Rancière, 2010). Desde un repertorio figurativo que pone el acento en la problematización de la dimensión del cuidado y las tareas en el universo interior de la casa, nos interesa indagar en *Réimon* el cruce de fronteras y las zonas de pasaje socioculturales. En este sentido, es posible pensar que la potencia del personaje de la empleada doméstica reside en la sutileza de ciertas dislocaciones, de consecuencias decisivas: la ruptura de la división establecida entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio.

## ► 2.1 Imágenes de repulsión y atracción

El tercer largometraje de Moreno se puede ubicar dentro de una larga tradición literaria y cinematográfica que relata un clima de extrañeza y temor, por parte de las clases media y alta, ante el avance del otro, que se percibe como amenaza para el orden “normal”.

Ramona (Marcela Dias) trabaja como empleada doméstica por horas en departamentos y casas acomodados de la ciudad de Buenos Aires. Como vive en Florencio Varela, zona sur del conurbano, tiene que viajar hasta Capital combinando colectivos y trenes. Mientras limpia, ordena las sábanas o cocina, en uno de sus lugares de trabajo una pareja de jóvenes intelectuales (Esteban Bigliardi y Cecilia Rainero), que la apodan afectuosamente “Réimon”, comparte con amigos la lectura en voz



alta de *El Capital*; en particular, de dos pasajes dedicados a la necesidad del ocio<sup>1</sup>.

La protagonista despliega dominios de subjetivación y autonomía que se presentan como heterogéneos respecto al orden imperante (cf. Bataille, 2003). En este sentido, nos interesa leer los pliegues, los desvíos sutiles y las torsiones que constituyen los puntos de fuga, las disidencias, cuya tenue diferencia con relación a las divisiones culturalmente establecidas no actúa sino desde un plano de inmanencia al poder normalizador (cf. Deleuze, 2007).

La narración se centra en el uso del tiempo con relación al trabajo y a su desmantelamiento o precarización, y en el contraste que surge del encuentro de clases sociales disímiles. Desde el punto de vista de la joven pareja que se encierra con amigos a leer *El Capital*, la empleada despierta atracción, curiosidad y hasta fascinación; mientras que los dueños de los demás departamentos, pertenecientes a una clase más alta, en constante fuera de campo, eluden la esporádica convivencia y los contactos en co-presencia: la única mediación que subsiste está dada por el dinero y las notas imperativas. Con esta discordancia de reacciones afectivas de repulsión y atracción, el film focaliza las implicancias de una igualdad, a partir de la apropiación del espacio y del tiempo por parte de la protagonista (su elegancia y coquetería, su gusto por la música de Debussy, como exponemos en los próximos apartados), sin pretender reducir la brecha –de clase, de género– irreductible.

La película registra dos modos diferentes de habitar el tiempo, de narrarlo. Si *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero estaba construida alrededor de la pérdida del trabajo y el deseo de obtenerlo, para los lectores de *El Capital* no hay nostalgia del trabajo. La disposición de sus cuerpos se restringe a posturas que revelan quietud, sedentarismo, fijeza, encierro en la casa; “un movimiento espiralado y hacia los interiores” (Aguilar, 2006: 46). Al contrario de Ramona, habitan un lugar sobrecargado que aprisiona los cuerpos.

## ➤ 2.2. Dandismo monstruoso

En “El espectáculo del ‘Otro’”, Hall (2010) indaga los mecanismos de estereotipación que dependen de la conexión entre representación, diferencia y poder. Ante la pregunta por si el régimen de representación dominante puede ser desafiado, cuestionado o cambiado, Hall identifica tres estrategias de confrontación que desde los ’60 fueron adoptadas por distintos movimientos sociales. En primer lugar, la “reversión de los estereotipos”, a través de la valoración positiva de las características que constituyen estereotipos negativos. En segundo lugar, la sustitución de los estereotipos por “imágenes positivas”, que buscan privilegiar el término subordinado y tratan de construir una identificación favorable con lo que ha sido despreciado. El problema de estas estrategias es que no necesariamente subvierten la estructura binaria o desplazan lo negativo. El film *Réimon*, en cambio, sigue una tercera contra-estrategia: “se coloca *dentro* de las complejidades y ambivalencias de la representación misma y trata de *confrontarla desde adentro*” (Hall, 2010: 442).

La política audiovisual de la película configura el cuerpo de Ramona como sitio principal de las estrategias de representación e intenta que los estereotipos funcionen contra sí mismos; confronta las definiciones dominantes sin pretender fijar el carácter inestable del significado ni atribuirle victorias finales. El personaje de la empleada despliega una práctica que toma el propio cuerpo como objeto estilizado. Su andar distinguido, su sobria elegancia, la pose adoptada para escuchar música clásica, la originalidad matizada en el vestir, son signos inesperados que oponen la interferencia del artificio a lo que da por sentado el sentido común. Este es el punto crítico, de desconfianza respecto al consenso social, que el film de Moreno produce a partir de un personaje sutilmente intempestivo.

Pauls observa que la imaginación dandi es aún contemporánea porque “pone en tela de juicio tres persistentes credos culturales: naturaleza, trabajo, utilidad” (2013: 10). Si Ramona se acerca en algún detalle a esta manera de ser que caracteriza la práctica del dandismo es, precisamente, por una sensibilidad marginal, desplazada. Periférica, esta representación imaginaria de la figura del dandi

1. Las lecturas prolongadas no tienen fines pedagógicos o militantes, sino estéticos. Como en *La chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard –“*Un film en train de se faire*”, según dice la placa– uno de los personajes que termina de leer a Marx levanta la vista y mira de frente a la cámara, poniendo en evidencia la representación. La lectura intradiegetica de *El Capital* elude su funcionamiento como metadiscursos: no tiene el objetivo de ordenar el campo audiovisual ni de conferir un tono de autoridad, de origen externo, que determine cómo se debe interpretar la película. El film no hace las veces de testimonio de la teoría de la plusvalía; más bien ésta sirve para enfocar el lugar irreductible desde el que se filma a la empleada doméstica.

tiene sus particularidades: en términos económicos, la disciplina de la empleada reproduce una vida ocupada por el trabajo doméstico en condiciones de explotación. No posee a su antojo el tiempo y el dinero<sup>2</sup>. Su fuerza, la potencia del personaje solitario, no evoca el antagonismo de clases, sino que consiste en ocupar un lugar inadecuado a su confinada marginalidad, una franja fugaz que se desvía de los bordes al centro, sin por ello subvertir las fronteras de clase. Durante las jornadas laborales ocurre una forma esquiva de performance heterotópica. Se trata del adagio de una pose, en el sentido de una impostación circunstancial de alcances poéticos mínimos, aunque perturbadores: “No reproduce las cosas ‘como son’ (como se imponen imperceptiblemente); actúa *cómo podrían ser*. Su lógica –la lógica brechtiana del *no/sino*– es menos la contradicción (el dandismo no es dialéctico) que la torsión adversativa: una especie de *pero*, de *sin embargo* digresivo, no tan preocupado por obstruir como por derivar, postular una alternativa, incluso delirar” (Pauls, 2013: 11). Bajo el signo de una experiencia del mundo femenina, el film busca extraer de Réimon su gracia personal, “la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente” (Baudelaire, 2013: 219).

### ➤ 3. Realidad desacomodada

Una mirada que parece adherirse al registro documental sigue desde cerca la rutina laboral de Ramona. El film se detiene en acciones cotidianas desprendiéndose del modelo realista de presentar el espectro de lugares comunes asociados a las labores domésticas. Las posibilidades de interpretación, entonces, se multiplican. El discurso cinematográfico se torna evidente. El film no trata de ocultar el proceso de producción del sentido. La impresión de realidad aparece horadada: no se simula un espacio y un tiempo narrativos coherentes y sin costuras, no se recurre a la estructura de contraplanos ni abundan los primeros planos o planos subjetivos, tampoco la narrativa implica el camino a una resolución. El mundo ficticio aparece montado con ciertas discontinuidades que indican no sólo que en el cine no hay significados contruidos de antemano, sino que iluminan el dilema ético que está en la base de las decisiones formales: en la medida en que expone sus procedimientos de interpelación –el sonido de la claqueta, miradas a la cámara– el film vuelve visible las marcas de su enunciación<sup>3</sup>.

La película no se subordina a una causa política que la antecede o acecha desde la exterioridad; lo político, en un sentido no restringido, es una dimensión que radica en la forma. Mostrar a una mujer haciendo minuciosamente las labores domésticas tiene su principal antecedente en *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman. Si bien en esta película de tres horas y media de duración la protagonista es una mujer belga de la pequeña burguesía, viuda, ama de casa y madre, el ritmo y el orden de las rutinarias tareas de servicio aparecen tratados con una perspectiva minimalista, en extensos planos secuencia. Pero en *Réimon* no hay, a diferencia del film de Akerman, sobresaltos. La escena del comienzo se sitúa en un momento de pausa respecto a la rutina: el día de franco. La película se aparta de un modo lineal de organizar la historia de Ramona. La progresión no es en términos de pasado (anterior)-presente (vida actual). El presente del film es la alternancia de tiempo libre y trabajo, espacialmente construida a partir de los desplazamientos entre la metrópoli y el conurbano.

#### ➤ 4.1 La distancia justa

Según Aguilar (2006: 144), un aspecto clave del nuevo cine argentino es la crítica del pueblo como reservorio cultural, como sujeto político por excelencia, y del cine como un arma a disposición de esa evocación consoladora. Esta crítica se plasma en dos figuraciones del pueblo (o lo que queda de él): el “lumpenaje” –como en *Pizza, birra, faso* (1998) de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano–, que está fuera del universo laboral, sumido en arranques de violencia desorganizada e irracional, y la “otredad” –como en *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso–, en la que predomina la idea de opacidad respecto a la cultura ajena.

2. “Cuando se muere de hambre, se vuelve a entrar en la vida humana: se deja de ser dandi” (d’Aurevilly, 2013: 326).

3. La instancia de revelación de las operaciones inconscientes de un imaginario de clase, con respecto a la figura del empleado doméstico, se presenta en la puesta en escena de *Santiago* (2006) de João Moreira Salles de manera paradigmática.

Ahora bien, ni lumpen ni inaccesible, el personaje de Ramona elude estos extremos. La inconmensurabilidad de clases está puesta en escena: la película evita hablar por una clase a la que el cineasta no pertenece; no se arroga el poder de inventar lo que otro piensa o siente. Como una suspensión de la desigualdad, la actitud corporal de Ramona trastoca su lugar en la jerarquía social. “Evidentemente la aristocracia no es sólo una cuestión de los aristócratas”, observa Moreno (2014). Así, el film toma distancia de un cine costumbrista que hace de cada personaje un signo de su rol preestablecido, enfatizado por construcciones declamatorias de los diálogos y la puesta en escena. Y es esta misma disposición *aristocrática* la que diferencia a Ramona tanto de la figura del marginal (víctima del sistema, portavoz de utopías, antihéroe victorioso), abundante en el cine de los años sesenta, como de un personaje por completo “fuera de lo social” como Mona, la protagonista de *Sin techo ni ley* (1985) de Agnès Varda, o como los personajes de *Pizza, birra, faso, Bolivia* (2001) de Caetano o *La libertad* (2001) de Alonso. En *Réimon*, el cuerpo de la empleada doméstica está casi siempre desplazándose, excepto en los momentos de detención del tiempo productivo: cuando se sienta a escuchar música, cuando se para frente al espejo, cuando se recuesta en su cama a ver televisión.

El film no intenta sortear la imposibilidad de conocer los sentimientos, percepciones y pensamientos de Ramona. Busca, en cambio, contemplar su propio ritmo. La protagonista es silenciosa, responsable, se comporta de manera refinada y cumple con naturalidad un trabajo que exige una vida sacrificada. La actriz que interpreta a Ramona, en efecto, no es profesional, sino una ex empleada doméstica que trabaja como guardia de seguridad en el edificio que habita la madre del director. Ramona es muy alta, se viste de negro con un sombrero estilo *vintage* que le da un aire de elegancia, se sienta sobriamente en el sillón a escuchar música de Debussy cuando no están los dueños de una de las casas en la que trabaja, realiza largas caminatas con un ritmo acompasado y seguro. Los largos planos secuencia y *travellings* laterales siguen el andar de Ramona mientras sale por la madrugada a tomar el tren, pasea al perro o atraviesa la ciudad. Incluso durante las horas tediosas que requieren los desplazamientos de la casa al trabajo y el retorno en transportes públicos en condiciones de hacinamiento, la cámara la acompaña de perfil, en lugar de conducir su avance o imponerle un tono compasivo y miserabilista a su rumbo diario.

## ► 4.2 El nombre [im]propio

El encuentro de la clase obrera y de la clase ilustrada es incómodo, dificultoso, pero también incluye elementos de influencia mutua y transacción. En efecto, “Réimon” es el intento pequeño-burgués de tipificar a Ramona, de acercarla a sus parámetros socioculturales. El título, en este sentido, recurre a una hipálage: la atribución, en la tergiversación del nombre de la empleada, de una cualidad propia, que remite a una expresión de clase: volver más sofisticado el nombre Ramona a través de una transcripción de su pronunciación oral en inglés. Así como esta figura retórica consiste en una forma sutil de sustitución, el uso que se le da en la película opera a favor de una disminución de la distancia entre la joven pareja y Ramona. Se trata de un acto ficcional que cumple la función de un intento de acercamiento desde la clase media a la empleada; un esfuerzo por producir, con dicho apodo, la inteligibilidad de un orden que incluya a Ramona dentro de una esfera familiar, a partir de un uso personal del sustantivo propio que revela pautas emocionales, intelectuales, sensoriales de un sector social que está muy presente en el cine argentino contemporáneo: la de “los jóvenes desencantados de la clase media” (cfr. Amado, 2002), lejos del discurso contracultural hippie de los sesenta o del punk de los setenta, y posterior a la generación de los ochenta.

Paveau (2013) indica que el nombre propio, considerado un “hecho del discurso”, es un transportador de valores e impresiones que posee una significación situada en el tiempo y el espacio comunicacional. Es tan relevante, por ello, la posición histórico-enunciativa como la sedimentación memorial del nombre propio. La operación de sobre-nombrar a Ramona “Réimon” evoca el poder de ordenar una presencia perturbadora en un punto fijo del universo simbólico.

En “Proust y los nombres”, Barthes señala que los nombres propios son la clase de unidades verbales que le permiten al narrador desplegar “el poder de esencialización (puesto que no designa más que un solo referente), el poder de citación (puesto que se puede convocar a discreción toda la esencia

encerrada en el nombre, profiriéndolo), el poder de exploración (puesto que se ‘desdobla’ un nombre propio exactamente como se hace con un recuerdo): el Nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia” (Barthes, 2003: 176). Además de índice, el nombre propio es un signo cargado de sentidos que se presta a la actividad del desciframiento. A diferencia del sentido común, el espesor del nombre propio lo vuelve hipersemántico; muy semejante a la palabra poética, es posible llenarlo y colmar sus intersticios. Barthes llama a esta cualidad del Nombre “dilación sémica”: “cada nombre contiene varias ‘escenas’ surgidas primeramente de una manera discontinua, errática, pero que sólo solicitan federarse y formar así un pequeño relato, pues contar no es más que ligar entre ellas por un proceso metonímico un número reducido de unidades plenas” (Barthes, 2003: 180).

¿Cuál es la motivación del nombre Réimon (con tilde)? La relación entre significante y significado, entre la forma de apodar a Ramona revela una afinidad, un vínculo imitativo entre el desvío del nombre original (Ramona) y la actitud corporal. Réimon está inspirado en un neologismo fonético: es una invención realizada por los patrones jóvenes para dirigirse a la empleada doméstica, integrándola a su cosmovisión pequeño-burguesa.

## ► 5. A modo de cierre

En *Réimon*, la representación de la “otredad” toma distancia de las formas típicas y de los estereotipos populares con los que se estructura la diferencia según oposiciones binarias (blanco/negro, masculino/femenino, clase alta/clase baja) cuya rigidez reduce y simplifica la diversidad, al mismo tiempo que la inscribe en el campo de poder del polo dominante. La manera de andar y de vestir, el gusto musical, hacen que la figura de Ramona no encaje en la representación cristalizada de la empleada doméstica. La figuración de la protagonista flota en alguna zona inestable e híbrida, fuera del lugar predeterminado por las fronteras simbólicas y los discursos racializados de clase y de género.

En un contexto general de precarización de sí, en el que el trabajo ocurre al margen de una unidad de tiempo, lugar y acción, el encuentro de clases despliega temporalidades y velocidades disímiles. El film muestra estos desajustes: enfoca el movimiento de quien se supone confinada al ámbito doméstico; contrasta este ritmo con la condición paradójicamente estática de los lectores de Marx, pertenecientes a una clase media posindustrial, cuyo trabajo es inmaterial. En el film de Moreno es Ramona quien, aunque no represente al sujeto de la transformación del orden social injusto, tiene no obstante la potencia de cruzar experiencias y saberes diversos.

## ► Bibliografía

- » Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- » Amado, Ana (2002). “Cine argentino. Cuando todo es margen”. En *Pensamiento de los Confines*, n°11, Buenos Aires.
- » Barthes, Roland (2003). “El nombre”. En *Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Bataille, Georges (2003). “La estructura psicológica del fascismo”. En *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Baudelaire, Charles (2013). “El pintor de la vida moderna”. En *El gran libro del dandismo*. Buenos Aires, Mardulce.
- » d’Aurevilly, J. A. Barbey (2013). “Del dandismo y de George Brummell”. En *El gran libro del dandismo*. Buenos Aires, Mardulce.
- » Deleuze, Gilles (2007). “La inmanencia: una vida...”. En Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi (comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.
- » Hall, Stuart (2010). “El espectáculo del ‘Otro’”. En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Envión.
- » Moreno, Rodrigo (2014). “‘Réimon’ pone en evidencia la incomodidad de contar la clase baja desde la clase media”, entrevista realizada por Fernando G. Varea. En línea: <http://espaciocine.wordpress.com/2014/04/12/rm/>
- » Pauls, Alan (2013). “Prólogo. Fuego artificial”. En *El gran libro del dandismo*. Buenos Aires, Mardulce.
- » Paveau, Marie-Ann (2013). *Os pré-discursos. Sentido, Memória, Cognição*. Campinas, Pontes.
- » Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

# Violencia en el cine: ¿Estetización de la experiencia traumática?

KRUK, María de los Milagros - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP /  
milagroskruk@gmail.com

Eje: Políticas Visuales Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Cine. Gianni Vattimo. Violencia. Estetización de la experiencia. Trauma. Monstruos. Crítica. Entretenimiento.

## ► Resumen

Violencia y torturas. En los últimos años estas temáticas han aumentado su divulgación y su aceptación en el marco del séptimo arte. ¿Qué lleva a un cineasta a la elección de exponer al espectador a una hora de violencia visual y emocional? En este trabajo intentaremos realizar una lectura que nos guíe en la búsqueda de lo que podríamos llamar estetización de la experiencia traumática. ¿Es posible que el arte actual encuentre en el lenguaje violento una forma de expresión artística consolidada?

¿Qué lleva a un cineasta a exponer al espectador a una hora de violencia visual y emocional? En este trabajo nos ocupamos de la violencia en el cine sobre la base de las siguientes hipótesis: 1) en el marco de lo que se considera la estetización de la experiencia, el cine de terror y más recientemente, el llamado cine gore constituyen una estetización de la experiencia traumática; 2) en estas obras lo monstruoso o criminal no es tanto objeto de exhibición sino que más bien aparece incluido como un lenguaje; 3) sin embargo, el efecto que produce el cine gore es ambiguo: por un lado podría considerarse como una crítica extrema de la violencia, por otra parte expone el espectáculo sangriento como fuente de entretenimiento, y más aún, parece mantener o aún reforzar el abismo entre lo anormal y lo socialmente aceptable. Para abordar esto, analizaremos las propuestas de dos directores que poco parecieran tener en común como lo son David Lynch, y el director serbio Srdjan Spasojevic.

*“Arte. Arte puro. La verdad. Personas reales. Situaciones reales”* Esta frase, de la película *A serbian film*, ilustra lo que parece ser uno de los ejes capitales del arte actual. Ya las vanguardias de principios del siglo pasado, se postularon como privilegiadas ante el conocimiento de la realidad y se presentaron como las únicas factibles de hacer una crítica a esa sociedad. El arte del siglo XX profundiza el abandono de los lineamientos académicos y estilísticos de la tradición de las bellas artes y hace arte de la vida del hombre, un arte del mundo del hombre, con sus realidades, miserias, anhelos y fracasos. Ya no había tantos desayunos sobre la hierba como salones rebalsando de prostitutas, señoritas de Avignon, persistencia de la memoria, y luego, triunfaría por fin la mierda de artista de la mano de artistas como Manzoni.

Según Gianni Vattimo, a esta *forma de presentarse* del arte del siglo XX, podríamos equipararla a una forma perversa de la muerte del arte, la cual se manifiesta en lo que llamamos estetización de la experiencia. Esta no es otra cosa sino que ese *salirse* de los límites tradicionales del arte, hacer de lo cotidiano del hombre objeto de indagación artística. Esta muerte del arte es el síntoma de *“[...] una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la experiencia.”* (Vattimo, 1985).

Pero, ¿La estetización de la experiencia tiene un límite? Ante esta pregunta, vale la pena pensar cómo el arte tradicional exponía valores de belleza y normalidad, frente a los espectáculos marginales y horridos que circulaban clandestinamente. ¿Hoy podemos hablar de una estetización de esos

espacios marginales dentro de los discursos artísticos? Durante el romanticismo, el arte comienza a concurrir espacios relacionados con lo sórdido y lo marginal. Seres como Frankenstein o pesadillas como las de Füssli empiezan a ocupar un lugar en las prácticas artísticas, ganando múltiples adeptos. Los años venideros irán afianzando ese recorrido. Si echamos un vistazo, por ejemplo, a la obra de la fotógrafa Diane Arbus vemos en aquella una mostración natural y sincera de personas que la sociedad constantemente se esfuerza por dejar de lado y ocultar. Arbus expone *sin más* aquello que el común colectivo toma como un conflicto, ni propio ni ajeno. Un conflicto intrínseco a la humanidad misma: lo monstruoso.

Lo monstruoso podría ser definido -o mejor dicho emparentado- con lo que se opone a las supuestas leyes naturales y eso que en cada momento, se ha llamado lo normal. También lo monstruoso se relaciona con lo desconocido, o inmanejable. A su vez, el monstruo, lo clandestino y el placer morboso van de la mano. La curiosidad por lo “anormal” siempre se reservó al espacio cerrado e íntimo, mientras que el discurso normal y totalizante era lo políticamente adecuado de exponer ante los otros. El espanto y la condena son el abismo que el hombre establece con el monstruo. La tranquilidad del rechazo hace permanecer el lugar y la normalidad entre unos y otros. Este mecanismo de autoengaño que se establece con lo diferente, confiere al placer morboso un reparo cómodo ante la sociedad. Lo monstruoso puede abarcar desde lo sobrenatural hasta la imagen de un cadáver en descomposición, todo va a descansar en la mirada de cada quien y sus temores.

Algunas obras proponen una estetización de la imagen y/o el mundo del monstruo: las obras pueden exponer esa diferencia física, o puede exponer la angustia y la realidad de esos seres, como en la película *El hombre elefante* de David Lynch. Otra posibilidad es que en el propio lenguaje de las obras se pongan de manifiesto los lenguajes monstruosos o criminales. Dentro de este grupo podemos encontrar el cine de terror, ficción y el gore o splatter, que usualmente relatan la historia de un monstruo-criminal, adepto a la violencia más originaria y desmedida. Este tipo de cine puede sugerir una doble lectura: por un lado expone el espectáculo sangriento para abastecer el entretenimiento morboso de unos cuantos, y por otro, ofrece la herramienta que mantiene el abismo entre lo anormal y lo socialmente aceptable. Es decir, es como presentarse a una ejecución por propia voluntad, y en el momento del acto, declarar “esto es un horror” y desmallarse. Todo parece ser suplido: el goce morboso y la imagen normalizada para los otros. En palabras de Eco: “*Si hoy en día tenemos la sensación de habernos ‘civilizado’ quizás es tan solo porque el cine ha puesto a nuestra disposición escenas splatter, que no perturban la conciencia del espectador porque se le presentan como ficticias*” (Eco, 2007).

El cine, va a ofrecer una amplia oferta de monstruosidades, desde aquellas ligadas mayormente a lo irracional, incomprensible y por ello siniestro, como así también cintas cargadas de la violencia más sanguinaria y posiblemente más realista. El cine splatter oscila entre esto y a la vez, en un gesto burlón, se ubica en lo exagerado y anti-natural. El cine de terror o ficción suele guardar una relación más estrecha con la imaginación y lo desconocido, lo cual lo ubica en un lugar intermedio entre lo real, lo posible y lo imposible.

La historia del cine está lleno de monstruos y criminales: desde Nosferatu hasta el protagonista de la masacre de Texas. Todos ellos dispuestos a atormentar a sus víctimas. Esos monstruos encuentran un lugar y ya no se repliegan en lo clandestino y vedado. Pero a su vez, ese lugar está cercado aún por varios discursos que lo mantienen circunscrito y controlado: mientras el entretenimiento se siga mezclando con lo monstruoso, la distancia está asegurada como así también el aparente orden. Lo exagerado y explosivo de las imágenes del cine splatter, por ejemplo, ubican al acto violento entre la exposición del mismo y lo irrisorio.

¿Por qué la elección de llevar lo brutal y siniestro a la pantalla? Si se liberan esos monstruos en su estetización, podría pensarse que es solo una estrategia de venta de un entretenimiento seguro. Sin embargo, mucho de los directores de cintas de culto del género se postulan como críticos de la sociedad y sus prácticas violentas y destructivas. Por ejemplo, citamos al comienzo una frase de la película *A Serbian Film* (2010) del director serbio Srdjan Spasojevic. En esta, se suceden una tras otra varias escenas de violencia, tortura, incluso necrofilia, pedofilia e incesto. Todo en poco más de una hora. Todo justificado según el director a fin de realizar una crítica a la sociedad y estructuras de una realidad serbia devastada. El personaje-monstruo de la película, Vukmir, un director de cine para adultos, desmedido y ambicioso, va a encarnar al artífice de todo mal moral y físico sucedido en la acción de

la misma. Lo que ese personaje va a ofrecernos es una mirada llevada al límite de una sociedad contemporánea donde *“las víctimas son las cosas más caras y mejor vendidas del mundo”*<sup>1</sup>. Para mostrarnos esto, se expondrá en pantalla el *“poder de una víctima real, la cual mejor cotiza cuanto más sufre”*. Se abala con estas afirmaciones las siguientes escenas gore: muertes violentas, abundante sangre y un espacio cargado de oscuridad y surrealismo. La violencia en esta película va acompañada de un permanente sentimiento onírico-lisérgico, que va a conceder a esa violencia cierta libertad y desmesura propia de la desinhibición otorgada por aquel estado. La monstruosidad solo se hará repugnante en los momentos de mayor realidad y despabilo. Luego, la violencia reina y no hay límites. El monstruo libera toda la carga violenta de una sociedad corrupta, y sin embargo, el extremo dramatismo, acompañado de ese efecto lisérgico no harán más que ubicar el horror cerca de lo inverosímil.

¿Tiene sentido preguntar si es necesario? Por supuesto que no. La película es una obra acabada, ya con fines comerciales, ya con aspiraciones crítica. Que hoy en día se elija la violencia visual para problematizar algún aspecto de la vida, no es más que una cara de la estetización. Puede haber adeptos y fanáticos del género, pero por sobre esto hay directores que quieren mostrar eso que no se mostraba. El hombre estetiza y acepta aspectos de sí y del mundo del que forma parte y los articula en obras con un lenguaje propio. Y la violencia es uno de ellos. Los miedos, el trauma, todo en una pantalla y libre de ser contado. Como sucede en *Cabeza Borradora* de David Lynch, donde el atormentado protagonista se debate entre un mundo irreal y una realidad, sobre las que es difícil decidir cuál de las dos es más perturbadora, si es que se las puede escindir. La famosa escena de esta película, donde esa mujer que cantaba en un escenario escondido detrás del radiador, pisa infantil y simpáticamente los fetos que llovían sobre ella, es sin duda un ícono de los discursos violentos que el hombre libera y asume, ya dispuesto al escándalo o a la reflexión.

Hacer de la violencia y el dolor objeto de problematización o simplemente protagonista de un relato cinematográfico, es llevar la estetización hasta el trauma, entendiendo este como *“Emoción o impresión negativa, fuerte y duradera”*<sup>2</sup>. La estetización de la experiencia traumática puede ser entendida entonces como esa elección de un lenguaje violento, plasmado en el abordaje de temáticas relativas a acontecimientos o situaciones que podrían trastornar emocionalmente al hombre. Todas esas imágenes y situaciones traumáticas, se traducen en traumas posibles o derivados en el espectador. Podemos decir entonces que lo que hacen películas como *A Serbian Film* es entablar con el receptor una relación a partir de una estetización de la experiencia traumática que resulta conmover a aquel, removiendo traumas en los protagonistas de la historia pero que impactarán directamente en quien mira. Constituir un objeto estético a partir de una escena de pedofilia equivale a estetizar el trauma como un lenguaje cinematográfico con sus características y particularidades.

Si retomamos la figura de Vukmir, el monstruo-criminal de la película serbia, podemos pensar que su personaje se basa principalmente en la explotación y comercialización de lo traumático como disfrute morboso, dado que la producción pornográfica que tutela ofrece principalmente desmesura. Vukmir lleva esa lectura del poder de las víctimas reales a la pornografía, donde indaga sobre tal poder en tanto parafilias relacionadas con la violencia. Es decir, la cuestión de la violencia social que pretende exponer el director, va a abordarse principalmente en lo tocante a la pornografía, y en particular a la pornografía que consume víctimas, consumidores que *están pagando por verlo, sentado cómodamente en un sillón*. En definitiva *A Serbian Film* es una lectura crítica sobre sí misma, ya que la estetización de la experiencia traumática, solo ha sido siempre una realidad porque el hombre consume sus propios miedos pero asegurándose una distancia que le permita escapar de ellos. En esto podemos ver la ambigua propuesta de este tipo de películas: el director construye toda su crítica sobre el lenguaje traumático, aspirando así a la denuncia y problematización de la sociedad; pero por otro lado, lo claramente artificial de la imagen, vuelca todo a un entretenimiento pasatista que lo que logra es aumentar aún más la distancia con el espectador.

Si pensamos la cuestión de lo monstruoso en las películas clásicas del cine de ficción y terror, tenemos el caso de la ya nombrada, *Cabeza Borradora*, donde también podemos hablar de estetización de la experiencia traumática. Si recordamos la escena final, donde el protagonista, ya totalmente

1. Las cursivas representan diálogos extraídos de la película.

2. Véase en Diccionario de la Real Academia Española, versión online disponible: <http://rae.es/rae.html>

desbordado por la situación opresiva, decide matar a su hijo en un extraño ritual donde expone el interior de ese ser deforme, no hace más que estetizar el trauma de Henry. Toda la pesadumbre de esa ciudad industrial, la monotonía en esa pequeña habitación, las relaciones humanas trucas y viciadas, la llegada de un hijo pseudo-humano y la carga y sentencia de ello, su debate permanente entre su vida y la carga significativa de esa realidad onírica, simbólica y mística, todo lo que Henry es, se le torna insoportable en definitiva. Y ese marco de situaciones e íconos paralelos que lo acompaña, nunca va a quedar claro si es un escape o síntoma del trauma del hombre triste y perdido. Y al final, todo colapsa en un homicidio –si es que se lo puede llamar así– que desencadena una catástrofe peor dado que aún no llegó el final, por el contrario, todo se torna más insoportable e inestable. La atmósfera angustiosa y opresiva de la escena, inmersa en un silencio de voces pero con un permanente sonido vacío y monótono, representa fielmente la realidad propia de Henry: la desesperación pasiva de ese joven que se acurruca en un rincón y solo mira, la realidad-irrealidad que lo avasalla y lo cubre, el tiempo infinito y alterado de lo que nunca termina sin dejar lugar a una secuencia nueva y extraña. Existencia y muerte son los ejes principales de la constante angustia de Henry, y por qué no del hombre contemporáneo. La violencia es clara y consistente. El trauma es llevado a un lenguaje sólido y coherente en toda la película y en todos sus aspectos, ya sea visual o sonoro.

Esa estetización de la experiencia traumática no es más que otra cara de lo monstruoso y siniestro que empezamos a vislumbrar en las pesadillas del romanticismo. Si fueron en su momento autómatas, muertos vueltos a la vida, posesiones demoníacas, hoy, lo monstruoso suma a sus filas el trauma en sus diversas formas, acompañadas todas ellas de la violencia. Asesinatos sangrientos, locura, amputaciones, lugares desconocidos y sórdidos, peligro de la propia vida, la lista puede ampliarse en varias direcciones. En el cine vemos muestra de ello: ya el cine de terror va a tratar lo traumático no sólo como una mostración de violencia desmedida, sino que va a indagar en aquello, constituyendo un lenguaje que va a recorrer toda la película, dándole un marco y una lógica propia. Luego, el gore va a extremar esto, llevando la violencia a lugares brutales, y haciendo que ese lenguaje entre en una situación ambigua, donde la dramática desmesura va a tocar principalmente el espectáculo y el entretenimiento, más que una denuncia de la violencia real. Es decir que el cine puede hoy, a través de la estetización de la experiencia traumática, instaurar un lenguaje donde se recrea lo monstruoso en un retrato íntimo.

*Cabeza Borradora* y *A Serbian Film*, ambas podemos decir que abordan la cuestión del trauma. Sin embargo, la cinta del gore, con todos sus vicios exagerados y desmedidos, lleva esa estetización a una lectura que la ubica entre el entretenimiento y la crítica, haciendo de esta película algo quizás olvidable. Tal vez, su único resultado fue poner en evidencia el escándalo que aún lo monstruoso suscita en la sociedad, desencadenando discursos totalizantes. La estetización de la experiencia traumática no es en sí misma ambigua ni mucho menos. Es lo que cada artista haga con el lenguaje violento que la caracteriza, lo que guiará la obra entre *Cabeza Borradora* o *A Serbian Film*, dos propuestas cinematográficas sobre lo monstruoso, lo traumático y lo vulnerable de la condición humana.

## ► Bibliografía

- » Gianni Vattimo, (1985) *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. España. 5ta ed. 1996. Gedisa.
- » Gianni Vattimo, (1989) *La sociedad transparente*. España, 1° ed. 1990. Paidós.
- » Umberto Eco (2007), *Historia de la fealdad*. España. 1ra ed. 2007. Lumen.
- » E. H. Gombrich (1950) *La historia del arte*. España. 16ta edición 2009. Phaidon.
- » José Miguel G. Cortés (1997), *Orden y Caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. España. 1° edición 1997. Anagrama.
- » María Luján Picabea (2006, 4 de abril) *Si una obra de arte no tiene violencia dice poco*, Diario Clarín. Versión digital disponible: <http://edant.clarin.com/diario/2006/04/11/sociedad/s-04901.htm>
- » Wolfgang Sützl, (2006) *Emancipación o violencia. Pacifismo estético en Gianni Vattimo*, Resumen de la tesis doctoral entregada en el Departamento de Humanidades, Universidad Jaume I de Castellón, España. Versión digital disponible: <http://suetzl.wordpress.com/espanol-2/>



# Ricardo III, de Shakespeare, y la representación de lo ominoso

LASA, Cecilia - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires / cecilia.ev.lasa@gmail.com  
MENÁN, Carina - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires / cmenan@hotmail.com

---

Eje: Discursos culturales y monstruosidad Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Renacimiento Inglés – Ricardo III – lo ominoso – historia – estética – historia

## ► Resumen

El ámbito de lo monstruoso como receptáculo de aquello que diferentes grupos sociales desean condenar al olvido se hace presente en la literatura en los modos de ficcionalización. Tal es el caso de *La tragedia de Ricardo III*, de William Shakespeare. La obra que se compone bajo el reinado de Isabel I recrea el triunfo en la Guerra de las Rosas de la casa de los Lancaster, liderada por Enrique VII, por sobre la casa de los York, representada por el duque tullido y corcovado. Sin embargo, esta victoria no signa exclusivamente el inicio de la dinastía Tudor, sino los incipientes pasos del territorio inglés en los derroteros de la Modernidad en el marco del Renacimiento. Para esto, las letras humanistas –la historia y la literatura– adquirirán un sesgo ideológico en tanto proveerán sustento para la reafirmación del proyecto político moderno que tiene lugar luego del destierro de las contiendas medievales. El presente de la dinastía Tudor corporiza la promesa de progreso de la isla, para lo cual es necesaria la obliteración de un pasado belicoso, representado por Ricardo III, el protagonista de la tragedia homónima del bardo. Dicho personaje conjuga tanto lo deleznable de su deformidad y villanía como el carácter seductor de la atracción. De esta manera, el pasado expresa su presencia en el presente armonioso de la isla como parte integral del mismo: Ricardo se explaya así en la dimensión de lo ominoso. Para explorar tal cuestión se estudiarán las estrategias retóricas que despliega el personaje central de la tragedia, la animalización verbal a la que se lo somete y su caracterización como figura monstruosa.

## ► Palabras preliminares

La paz interior que comienza a regir en Inglaterra a partir del inicio de la dinastía Tudor con el ascenso de Enrique VII al trono luego de la Guerra de las Rosas promueve las condiciones para el ulterior desarrollo del Renacimiento en la isla. Dado su dudoso derecho a la corona, el flamante monarca emplea diversas estrategias para conferir legitimidad a su endeble posición. Entre tales medidas se encuentra la contratación de personajes ilustres para escribir la historia de Inglaterra, como Polidoro Virgilio, el humanista italiano que, ya radicado en la isla y a pedido del nuevo rey, comienza a redactar *Anglica historia* (Thomas Crane, 2003: 18), publicada durante el gobierno del soberano sucesor. Por su parte, Enrique VIII, continúa con la política de su padre y encarga a Tomás Moro la redacción de la crónica conocida como *Historia del Rey Ricardo III*, que construye al personaje histórico como un ser dotado de un alto grado de fealdad y depravación. Ya durante el reinado de Isabel I, Shakespeare se apropia de dicha fuente para componer *La tragedia de Ricardo III* en 1592. Este derrotero histórico da cuenta del empleo de la historia para legitimar la dinastía Tudor.

Tal subsidiariedad del material histórico en función de los intereses de los Tudor desempeña, asimismo, otra función: afianzar el proyecto renacentista moderno incorporado por Enrique VII. Este “programa de acción [según el cual] el mundo puede corregirse como se corrige un texto o un estilo”

(Rico, 1993: 44) recupera un pasado clásico con el propósito de diferenciarse de la herencia medieval. A esta se le impugna “el mal estilo latino de [sus] autores (...), la ignorancia de estos en cuestiones de historia y literatura antigua y su interés en cuestiones supuestamente inútiles” (Kristeller, 1993: 8). El Medioevo emerge así como un período oscuro e infértil para el desarrollo de las sociedades y las letras, concebido por los *studia humanitatis* como lo propiamente humano. A esta luz, el personaje principal de la tragedia shakesperiana le recuerda a la audiencia del Renacimiento inglés un pasado de luchas incesantes y sangrientas, responsables de haber sumido al territorio en un “estancamiento cultural” (Thomas Crane, 2003: 18). El protagonista homónimo de Ricardo III es, entonces, la amenaza del propio pasado tanto para el presente de la ambientación -segunda mitad del siglo XV- como para el presente de la puesta -fines de siglo XVI-, y su continuidad futura. Dado que es parte innegable de la historia inglesa que deviene en terrorífico, Ricardo, en su deformidad, encarna lo ominoso.

Para explorar dicha hipótesis, este trabajo estudiará los procedimientos literarios mediante los cuales el bardo construye como figura de lo monstruoso al protagonista de Ricardo III, cuyos fragmentos citados del original corresponden a una traducción de las autoras, al igual que los demás textos en lengua inglesa. Se prestará particular atención a las estrategias retóricas del duque de Gloucester para obtener favores políticos y seducir personajes femeninos –no pese a su fealdad, sino gracias a ella–, la animalización verbal a la que el protagonista es sometido por parte de otros personajes y su definición monstruosa a partir de la contraposición con el duque de Richmond, proveniente de la casa enemiga de los Lancaster y futuro Enrique VII. Estos ejes revelan los modos ideológicos por los cuales el Renacimiento inglés escribe una historia en la que el pasado, cual presencia ominosa, actúa en detrimento del proyecto renacentista, al desestabilizar su incipiente promesa de progreso ineludible e inalienable de la que se arroga la Modernidad temprana a cargo de la dinastía Tudor.

## ► *La estética de lo ominoso*

El propio texto y su concomitante dramatización instalan tempranamente el rasgo de lo ominoso en la caracterización del personaje principal. Tal efecto se logra por medio de la inusual asignación de un soliloquio a Ricardo en la primera escena de la obra. Observa Siemon: “De modo singular en Shakespeare, *Ricardo III* comienza con el soliloquio de su protagonista sobre su descontento” (2013: 3). Mediante un parlamento dirigido exclusivamente hacia sí mismo y a la audiencia, por el cual ya empieza a empatizar con ella dada la intimidad y familiaridad que logra, el duque de Gloucester afirma: “Ahora el invierno de nuestro malestar/ se torna verano gracias al hijo de York” (I, i, 1-2). El deíctico inicial conjuga el presente de la ambientación –Medioevo inglés y la Guerra de las Rosas– con el presente de la puesta –la Inglaterra moderna bajo Isabel I–, exaltando la paz que reina en la isla. El pasado y el presente del suelo inglés conforman una aparente unidad armoniosa. No obstante, de manera inmediata, Ricardo revela la violencia asociada a la paz que recae sobre el reino al detallar el conflicto entre el presente glorioso y el pasado deleznable cuando opone “armaduras abolladas” (6), “fuertes alarmas” (7) y “marchas temibles” (8) a “monumentos” (6), “reuniones amenas” (7) y “agradables encuentros” (8). En esta transición, a cargo de su hermano, el rey Eduardo IV, hacia un estadio carente de discordias, la obra logra que Ricardo se asuma como un elemento desestabilizador, evidenciado en su descontento respecto de la satisfacción general de la que se ufana la casa de los York:

Pero yo, (...) carente de bellas proporciones,  
Poco favorecido por una naturaleza engañosa,  
Deformado, inacabado, enviado antes de tiempo,  
A este mundo viviente, apenas por la mitad,  
Y tan cojo y despreciado  
Que hasta los perros me ladran.  
(...) Por eso, como no puedo ser un buen amante,  
(...) he de ser un villano. (14-30)

La fealdad del futuro monarca condensa su villanía. Se trata de un atributo que objetiva sus oscuras

intenciones de acceder al trono. Así, Ricardo amenaza la estabilidad que el reino ha alcanzado y sobre el territorio inglés vuelve a acechar la sombra de la guerra y la discordia.

De este modo, el duque emerge como la figura de lo ominoso. Ricardo es para todo presente que se haga depositario del “ahora” que abre la obra aquello que “se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud: 1992: 220): él encarna un pasado belicoso, al que se lo responsabiliza por el retraso cultural y económico de Inglaterra. Su rasgo ominoso socava un presente que se construye en virtud de la diferenciación con ese pasado: el futuro rey amenaza la Modernidad que la dinastía Tudor ha traído a Inglaterra. Los vientos humanistas que insuflan la isla de la mano de Enrique VII constituyen “una cultura completa, todo un sistema de referencias, con un estilo de vida, y (...) un saber que acompañ[a] al hombre en las más variadas circunstancias; (...) alternativa total al mundo que despreci[a] y demostración palpable, a infinidad de propósitos, de la potencia de tal alternativa (Rico, 1993: 47-48). A esta luz, Ricardo, figura metonímica de la casa enemiga de los York y del pasado iletrado medieval, pone en peligro el proyecto humanista modernizador. A través de lo ominoso, entonces, la obra ficcionaliza la historia y, al hacerlo, oblitera las tensiones que de ella forman parte: Ricardo eleva la maldad y fealdad al paroxismo y será desterrado por una alternativa radicalmente opuesta que ofrecerá a Inglaterra una prosperidad indefinida y sin fisuras.

Sin embargo, la ficcionalización ominosa de la historia no obra exclusivamente en detrimento del duque que materializa un pasado de contiendas. Expresa, además, una intervención estética, como señala el protagonista: “canto mi propia deformidad” (I, i, 27). Este comentario metadramático revela que su fealdad es portadora de fertilidad estética: con ella se puede intervenir artísticamente sobre el material histórico. Esta paradoja confirma la dimensión ominosa del futuro monarca: aquello “que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino que se mantiene oculto” (1992: 225). Mediante la estetización dramática de la figura de Ricardo, la obra demuestra que él también forma parte de la historia de Inglaterra: si bien es un pasado que se desea ocultar, se hace presente de modo insistente a través de estrategias retóricas y resulta también atractivo tanto para su audiencia inmediata -demás personajes y público isabelino- como para futuros espectadores y lectores.

## ► *La retórica de lo ominoso*

La deformidad de Ricardo se torna fascinante -y de esta forma, ominosa- a través del lenguaje. Su dominio retórico, que es su mayor atributo, no tiene como objeto dar cuenta de un estado de cosas, sino de gestar su propio estado de poder. Con este fin, por medio de artilugios persuasivos, simula asumir ante sus interlocutores la animalización y demonización a la que es sometido, colocándose en un lugar de inferioridad y elevando el estatuto de sus enemigos, victimizándose y apelando a la humanidad del otro pero que él carece. Su lenguaje, entonces, materializa lo ominoso, puesto que conjuga los dos órdenes a los que este concepto hace referencia: lo oscuro, vil y terrorífico con lo agradable y ameno.

Un claro ejemplo del despliegue discursivo de vertiente ominosa por parte de Ricardo se ofrece en la escena en la que seduce a Lady Ana. El contexto inmediato a este momento contribuye a exacerbar el poder retórico del duque al acentuar la dificultad de su éxito: las circunstancias en las que la conquista no podrían ser más desfavorables. No solo se desarrolla frente al cadáver de una de las víctimas del futuro soberano -su suegro asesinado, al igual que su marido, por el propio Ricardo- sino que previamente a su entrada en escena, el monólogo de Ana deja en claro su odio profundo hacia el protagonista, a quien maldice y desea una fortuna peor que a “lobos, arañas y sapos” (I, ii, 19). En una obra en la que las palabras se vuelven hechos, no pasa desapercibida la fuerza de la ironía dramática cuando ella, dirigiéndose al cuerpo de su suegro, expresa su deseo de venganza: “Si alguna vez él dispone de esposa, que ella se sienta/ más miserable por su muerte/ que yo por la de mi joven señor y por la tuya” (I, ii, 26-28). Tal preferencia, en el momento inmediatamente previo a la situación que la convertirá en la esposa del duque, la sitúa en la misma línea que a la reina Margaret, viuda de Enrique VI, el rey destronado por los York: sus enunciados adquieren un carácter profético, y por lo tanto performativo y determinista, en ambos casos motivados por un deseo de venganza y de justicia.

El poder retórico del futuro rey comienza manifestándose a través de un silencio ominoso. En los comienzos del encuentro, es Ana la que manifiesta su resentimiento y demoniza y animaliza a su oponente con su lenguaje. Ricardo se corporiza en las palabras de la viuda como “diablo infame” (50), “excrecencia de deformidad repugnante” (57), “villano” (70), “deforme contagio de hombre” (78), “erizo” (105). La deshumanización de la que es objeto no parece debilitar a Ricardo. Por el contrario, es el elemento que alimenta su poderoso anti-ego, la plataforma desde la que iniciará su embestida. Como parte de su estrategia de seducción, Ricardo apela a Ana como su contracara perfecta y la nombra “dulce santa” (49), “señora” (68), “perfección divina de mujer” (75). Mediante una maniobra ominosa, con la que simula admirar hiperbólicamente las virtudes de su víctima, comienza a desarmar su muralla defensiva: el duque combina ante su futura esposa los planos de aquello repulsivo por su deformidad maligna y aquello que resulta atractivo.

Dadas sus características puramente persuasivas, desprovistas de cualquier pretensión de verdad, los enunciados del Gloucester no dan lugar a una lectura en clave realista. Por un lado, niega en un comienzo haber matado al marido de Ana (I, ii, 93) y la responsabiliza de su crimen: “Tu belleza fue la causa de ese efecto” (I, ii, 126). Por otro, finalmente confiesa haberlo hecho para favorecerla, al darle la posibilidad de ahora tener un marido mejor: él mismo (I, ii, 143-144). El lenguaje es una herramienta de manipulación en la que se ha obtenido su cualidad referencial, para ambos personajes. De este modo, “centrándose en la culpabilidad de Ana, Ricardo desvía la responsabilidad de sí, y construye un vínculo de alianza entre Ana y él mismo, contra la casa de los Lancaster” (Miner, 2010: 249). Ana es el medio al que se dirige el lenguaje ominoso de Ricardo para fines igualmente ominosos: la destrucción de sus enemigos políticos que corporizan la promesa de la Modernidad.

El escenario está preparado, entonces, para la estocada final, tan repelente como admirable. Después de pasar a la ofensiva dejando en claro que su objetivo es casarse con ella, instala a Ana en una falsa dicotomía: “Toma otra vez la espada, o tómame a mí” (I, ii, 190). Que la joven no pueda ver una tercera alternativa a estas dos opciones y tenga que elegir entre matarlo o “tomarlo” define la victoria de Ricardo. Ella ha quedado atrapada en la trampa verbal tejida por el personaje masculino. La consecución de la conquista en las circunstancias altamente desfavorables en que se realiza sorprende al propio protagonista, quien no puede evitar deleitarse frente a su poder maligno: “¿Alguna vez se sedujo a una mujer con este estilo? / ¿Alguna vez se conquistó a una mujer con este estilo? (I, ii, 235-236). A partir de ese auto-reconocimiento y admiración finales, el duque se asegura además de que el espanto que su audiencia pueda sentir por la víctima quede perfectamente fusionado a la fascinación que le genera el victimario. Ricardo se asume así como corporización de lo ominoso.

Sin embargo, por la doble vertiente de las fuerzas ominosas, si bien estas han posicionado a Ricardo como soberano de Inglaterra y del escenario, constituyen, asimismo, una amenaza para su propia vida. Cuando en una escena de seducción paralela del acto cuarto, Ricardo utilice su poder persuasivo para convencer a Elizabeth, viuda de Eduardo IV, de promover que su hija asienta a casarse con él y de este modo fortalecer la legalidad de su reinado, su éxito no será tan fácil ni tan contundente. La obra comienza a revelar el debilitamiento de su protagonista que esta vez debe enfrentarse a un personaje femenino de mayor experiencia y con un manejo superior del lenguaje. Elizabeth utilizará como forma de resistencia una herramienta de la que Ana carece: la ironía. Así, responde a las demandas de Ricardo diciendo:

¿Qué sería mejor que dijera? ¿Que el hermano de su padre  
Quisiera ser su señor? ¿O debo decir su tío?  
¿O el que mató a sus hermanos y a sus tíos?  
¿Bajo qué título le anunciaré sus deseos,  
Que Dios, la ley, mi honor y su amor  
Puedan hacer que parezcan agradables a sus tiernos años? (IV, iv, 343-348)

Hasta este momento, Ricardo ha logrado vencer las batallas verbales que se le han presentado. Los combates lingüísticos son los que definen ganadores y perdedores y solo aquellos personajes dotados de la posibilidad de enfrentar al duque con sus propias armas podrán oponérsele. No son ejércitos sino palabras, en este caso mediatizadas por la ironía, las que comenzarán a socavar su

poder en la obra como instrumento distintivo de los *studia humanitatis* modernos. Sus estratagemas discursivas se le han tornado en su contra por su propia naturaleza ominosa.

### ➤ *Historia y literatura de lo ominoso*

La retórica empleada en *Ricardo III* para la ficcionalización de la historia adopta, eventualmente, un sesgo ideológico. La obra ofrece al personaje homónimo el gesto moderno de colocarse como objeto de autointerpelación: las diferentes apariciones que en sueño se le presentan al monarca pretenden instarlo a una reflexión sobre su condición, de hacerle extensiva “la conciencia que habían tenido los humanistas desde un principio de hallarse en un cambio de rumbo en la historia, conciencia clara, articulada y fijada por ellos mismos en una muy precisa interpretación de su época y de la precedente” (Garin, 1984: 44). A través del recurso de lo onírico, Ricardo se enfrenta con la posibilidad de reflexión sobre sí y, de este modo, de alinearse con los preceptos del Humanismo. No obstante, no es él quien abraza los principios humanistas, sino Richmond. Es él, como futuro soberano del reino, la figura que corporiza la promesa de la Modernidad, por lo que la derrota que le aguarda a Ricardo lo desplaza al “orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y dolor” (Freud, 1992: 219).

Sin embargo, la dimensión ominosa del protagonista de la obra no se sustenta en su condena sin mayores conflictos, sino en la ambigüedad que expresa en torno al inminente desembarco de la era moderna. De hecho, al despertar del sueño previo a la batalla final, Ricardo, por primera vez en la tragedia, se humaniza: “Mi conciencia habla varias lenguas,/ y cada lengua trae consigo varios relatos/ Y cada relato me condena por villano” (V, iii, 197-199). El monarca permite el ingreso de la palabra, cuya presencia “supone toda una visión de la historia y pone en juego toda una civilización, de las leyes a las artes plásticas, de la medicina a la espiritualidad sin desdeñar ninguna faceta que atañe al ‘provecho y al bienestar general de la humanidad’” (Rico, 1993: 21). De esta manera, Ricardo pareciera mostrar una apertura hacia el humanismo moderno. Pero pese a este breve atisbo a su condición, limitado al momento de la vigilia, el rey se resiste a someterse a una reflexión ulterior, rechazando la máxima humanista, como lo demuestra la arenga a sus soldados: “La conciencia es tan solo una palabra que usan los cobardes” (V, iii, 309). Ricardo, finalmente, se presenta como el soberano al que se le ha sustraído la capacidad de pensarse como tal. Rechaza de plano el gesto reflexivo y al hacerlo clausura el ingreso de una política moderna: “algunos investigadores intentarán ubicar en dicha conciencia la causa motriz del ‘renacer mismo. Ya no era ‘la vida la que determina la conciencia’, sino ‘la conciencia la que determina la vida’” (Garin, 1984: 44). Ricardo, en su resistencia al pensamiento autorreflexivo, confirma su estatuto como monarca medieval, incompatible con los nuevos tiempos. Su ineptitud comporta la amenaza de lo ominoso en una doble dirección: Ricardo es su doble puesto que “de un seguro de supervivencia, pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte” (Freud, 1992: 235), de sí mismo y de Inglaterra. La Modernidad exige que para su desarrollo ha de aniquilar cualquier forma de comportamiento irreflexivo, propio de un pasado sobre el que comienza “a delinearse la imagen de las ‘tinieblas’ medievales” (Garin, 1984: 41).

Es por eso que la historia escrita por la obra lo condena: la Inglaterra de Enrique VII y la de Isabel I, que convergen en el “ahora” con que se inicia la obra, destierran al monstruo que simboliza un pasado belicoso, responsable de haber sumido a la isla en una marcada obstrucción cultural. Así, la dinastía Tudor esboza su proyecto político en oposición a la irracionalidad beligerante medieval, erigiéndose como un gobierno de apertura para el fértil desarrollo de las artes y las letras –letras que lo construyen como tal–. Pese a esta afirmación, ese “ahora” es también su pasado, por lo que el peligro desestabilizador de lo ominoso, inscripto ya en la estructura de la obra, por la fuerza de su propia naturaleza, no deja de amenazar.

### ➤ *Reflexiones finales*

La construcción renacentista de la historia en Inglaterra llevada a cabo por Shakespeare obedece a un proyecto político moderno que busca la consolidación del poder de la monarquía absoluta de

los Tudor. En el afianzamiento de esta aspiración no se puede evitar, a pesar del intento de afirmarse negando el pasado, que este reaparezca para desequilibrar una propuesta que se pretende sin fisuras. Inscrito en el medio dramático, el protagonista es un actor que se construye a sí mismo como actor. En esta teatralización de sí, se crea un personaje que se torna poderoso a través de la fascinación que genera tanto en la audiencia como en los otros personajes de la obra. Se trata de un actor que pone en escena su propia actuación y esta puesta en abismo se despliega en dos direcciones: hacia el presente de la pieza y hacia el presente de la puesta. La propia estructura de la obra es ominosa: el “ahora” del comienzo se duplica en el “ahora” que la cierra, cuando Richmond, futuro Enrique VII, instaura la dinastía Tudor diciendo: “Ahora las heridas civiles han dejado de sangrar, la paz vive nuevamente” (V, iii, 407). Sus palabras evocan las de Ricardo al comienzo y, de este modo, proveen a la tragedia de una estructura circular. Contienen en sí, al mismo tiempo que la inauguración de un nuevo orden, un pasado que lejos de desaparecer completamente, cual fuerza ominosa, amenaza con su retorno.

## » Bibliografía

- » Freud, S. (1992). “Lo ominoso”. En *Obras completas*, Vol. XVII. Buenos Aires, Amorrortu.
- » Garin, E. (1984). *La revolución cultural de Renacimiento*. Barcelona, Crítica.
- » Kristeller, P. (1993). *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- » Miner, M. M. (2010). “Neither Mother, Wife, nor England’s Queen: The Roles of Women in Richard III”. En Marson, J. (editora) *Richard III*. Nueva York, Bloom’s Literary Criticism.
- » Rico, F. (1993). *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid, Alianza.
- » Thomas Crane, M. (2003). “Early Tudor Humanism”. En Hattaway, M. (editor) *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Malden y Oxford, Blackwell.
- » Shakespeare, W. (2011). *Richard III*. Londres y Nueva York, Bloomsbury.
- » Siemon, J. (2011). “Introduction”. En Shakespeare, William. *Richard III*. Londres y Nueva York, Bloomsbury.

# Buenos Aires invadida por monstruos. La Nueva Figuración en los años sesenta

LAURENZI, Adriana - Universidad Nacional de las Artes / adlaurenzi@yahoo.com.ar

Eje: [si corresponde] Políticas de formación docente Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Nueva Figuración, canon de la figura humana, existencialismo y psicoanálisis. Esculturas en el jardín: 20 años de Escultura contemporánea en el Museo "Enrique Larreta" (UNA). Profesora de Historia del Arte (UBA)

A comienzos de los años '60, el campo plástico argentino se vio conmovido por la irrupción de vanguardias que sacudieron principios rectores de la "buena forma" con las que el público esperaba encontrar en las salas de exposiciones, en los muros o en galerías de arte.

Uno de los pioneros de este arte de lo "feo" fue Alberto Greco quien fines de los '50, presentó telas monocromáticas de densidad matérica y pastosa en las que ya no era posible reconocer formas figurativas ni geométricas. A su vez Kenneth Kemble en 1958 pegó irreverentes trapos de rejilla, casi deshecho y pedazos de ropa interior femeninas sobre sus lienzos y los que completaba con el uso de óleo.

También dentro del arte de vanguardia a principios de estos años sesenta reaparece, luego de los intensos años del arte Concreto (paradójicamente abstracto) la figura humana, ahora concebida a partir de un salvajismo primitivo, literalmente monstruosa, despertando rechazos y polémicas al mismo tiempo que sus jóvenes autores fueron alentados por un sector de la crítica especializada y por instituciones estatales y privadas prestigiosas que apostaron por un arte renovador y de vanguardia.

El objetivo de este breve trabajo es señalar los referentes culturales que sustentaron estos cambios rotundos en diferentes actores de la vanguardia argentina, además de procurar indagar cuáles fueron los recorridos intelectuales que posibilitaron la materialización de una figura humana de un canon verdaderamente "monstruoso" que dominó en el arte de vanguardia a partir de los años '60 y en gran parte de los '70.

## ► La figura humana en el arte occidental

La figura humana ocupó en la historia de la cultura occidental un lugar privilegiado. En la Antigüedad grecorromana el Panteón de los dioses paganos y los jóvenes atletas que los emulaban en las Olimpíadas, fueron representados conforme a un modelo ideal tanto en su versión del cuerpo femenino como masculino, bajo una mimesis idealizada.

A lo largo de la historia, la figura humana respondió a diferentes modelos culturales. Cada época forjó y materializó en el arte conforme a la cosmovisión y a los valores espirituales de la misma. Así en la Alta Edad Media, el cuerpo perdió su carácter mimético y tridimensional en aras de una configuración "conceptual" ligada a jerarquías de orden espiritual como las que encontramos en los Juicios Finales de los tímpanos de las iglesias románicas.

La aparición de la burguesía en el siglo XIV volvió nuevamente los ojos a la observación del mundo fenoménico y es entonces cuando el cuerpo retoma su carácter mimético, acercándose cada vez más a una concepción naturalista en tanto avanza la modernidad. Pero a partir de la Segunda Guerra Mundial, la representación del cuerpo humano sufre un cambio radical. Esta revisión no atañe exclusivamente a las artes plásticas, sino que implicó un giro en el pensamiento filosófico y en el ámbito cultural a raíz de cambios conceptuales profundos en los que debatió la humanidad después de los campos de concentración, de las bombas atómicas que se cobró un número nunca alcanzado de víctimas a nivel mundial.

## ► *La Argentina de postguerra*

La llamada Nueva Figuración no tiene como referentes a los artistas expresionistas de las vanguardias de los años veinte, conocidos como los Artistas del Pueblo, el Grupo de los cinco o Grabadores, cuya cono de la figura humana estaba ligada al realismo francés de un Honoré Daumier que tomaba críticamente a los sectores trabajadores o marginales que ellos redimían haciéndolos visibles por primera vez en la plástica argentina. Las mujeres de vida prostibular o cabezas de atorrantes aparecen en los grabados Facio Hebequer que denotan una fealdad atribuida a la pertenencia a la clase trabajadora y explotada. Tampoco la neofiguración tiene raíces comunes con el expresionismo que introdujo en la Argentina el dibujante húngaro Lajos Szalay que desde su docencia en Tucumán, entre 1949 y 1956 influyó artistas jóvenes como Carlos Alonso, Martínez Howard o Franco Venturi. En la Nueva Figuración la figura humana se diferencia de manera radical con toda la tradición, Adquiere un carácter monstruoso inédito hasta entonces, ajeno por completo al canon clásico como expresionista.

Camus, Simone de Beauvoir, Sergei Eisenstein e Ingmar Berman fueron referentes de un sector importante de la cultura argentina. Este carácter monstruoso responde a una nueva visión del hombre que está más ligada a referentes literario y filosófico que plásticos. A fines de los años '30, desvelaban a la intelectualidad argentina tres grandes corrientes del pensamiento: el Psicoanálisis, el Marxismo y el Existencialismo. No obstante, como señala Oscar Terán en ésta época, las mismas son transversales a la literatura, al arte y al cine (Terán, 1991). Autores como escritos Jean Paul Sartre, Albert

Los primeros en irrumpir con una inédita imagen de la figura humana, fueron los integrantes de la llamada Nueva Figuración, que en la Galería Peuser expusieron entre agosto y septiembre de 1961. (Presentaron para esa ocasión un catálogo desplegable con el nombre de Otra Figuración, donde aclaraban de que lo suyo era una figuración nueva y ajena la tradición. El público se enfrentó entonces con imágenes que transgredían tanto las categorías de la abstracción como las de la figuración. Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega, junto a Carolina Muchnick y Saamer Makarius, aclaran en el catálogo de la misma que no constituyen un movimiento, ni un grupo, ni una escuela, sino que se unieron para enfrentar los prejuicios de una sociedad, hasta entonces muy conservadora y pacata.

Es necesario aclarar que los integrantes del grupo especialmente Noé, Deira y de la Vega se diferenciaban por su formación intelectual a los artistas de otros grupos contemporáneos.

El padre de Noé, Julio Noé, fue cofundador de la prestigiosa institución Amigos del Arte y heredó de su padre una misma pasión por la historia argentina. Deira era abogado, ávido lector y especialmente interesado en temas de filosofía. A principios de la década tomó clases con León Rozitchner, filósofo que por entonces trabajaba especialmente las teorías de Freud. Rozitchner integró el grupo de los intelectuales denunciadores, quienes bregaron por una postura materialista e histórica- crítica. El existencialismo de Sartre se enfrentaba a posturas más espiritualistas y planteaba un compromiso del intelectual con las cuestiones sociales y políticas, para lo cual era imprescindible un abordaje y un análisis de la realidad. Sartre afirmaba el carácter humanista del existencialismo y la responsabilidad que debe asumir el hombre ante sus actos ya que la esencia de lo que somos depende de una acción y elección personal. Entendía que el papel del intelectual implicaba asumir un rol activo participando en la vida política.

Este carácter existencial aparece ya en el texto que escribe Deira en la muestra de Peuser presentándose con estas palabras: "(...) Porque hago la tela y ella me hace" (Otra Figuración, Catálogo 1961) entendiendo ese hacer como un acto o acción configuradora de sí mismo.

Noé, tal vez el artista teórico más cabal de nuestra historia, sintetizó la búsqueda que los unía: "Otra Figuración no es otra vez figuración. Los hombres de hoy tienen los mismos rostros que los de ayer, y sin embargo, la imagen del hombre de hoy es distinta de la imagen del hombre de ayer. El hombre de hoy no está guardado detrás de su propia imagen. Está en permanente relación existencial con sus semejantes y las cosas. Ese elemento de relación considero que es fundamental en otra figuración (...)" (Otra Figuración, 1961)

Para el Existencialismo, la condición humana es la de estar arrojado al mundo, el hombre es un ser en el mundo y su destino es ese estar en relación con los otros.



Deira realiza una serie de telas muy grandes y de tonos tierras que llamó Campos de Concentración y que pertenecen a año 1961, en ellas aparecen en una especie de masa oscura un aglomerado de personas que rememoran las fotografías de los hombres, niños y mujeres reclutados en los campos de concentración por los nazis. Macció, le presentó a Noé y de la Vega a este abogado que pintaba de manera "goyesca" aludiendo a las "pinturas negras" del maestro español que tanto admiraba Deira. Un año después, cuando el grupo se consolida Deira aclara la paleta, e introduce colores primarios, pero la figura se funde cada vez con el fondo, apenas diferenciándose de él. Construye a partir de manchas gestuales y chorreaduras, por ejemplo en su serie Desde Adán y Eva, en la que indaga en la génesis de lo humano buscando los orígenes, los prolegómenos. Deira hace tabla rasa de la historia del arte, para volver a nombrar al hombre a la humanidad post- holocausto, después de Hiroshima y Nagasaki. Adán y Eva son unos engendros informes que pugnan por emerger de un magma primordial del cual no terminan de diferenciarse. Acaso un grado cero de la humanidad condenada de sus primeros tiempos a la tarea existencialista de ser, una primigenia pareja de Sísifos ante la tarea titánica y sin sentido del ser.

No menos importante fueron las corrientes psicoanalíticas en la cultura de la década. Andrea Giunta analiza las relaciones del director de la revista de Boa, Julio Linás con la surrealista Phases de Francia cuyo editor Jaguar pretendía liderar un nuevo surrealismo internacional. En el grupo literario plástico de Boa, participa Rómulo Macció antes de formar parte de la Nueva Figuración (Giunta, 2001).

Jorge de la Vega va a desarrollar una serie de obras que llamó Bestiario (1963-1966). "Pintaba animales quiméricos que flotaban en el espacio sideral" (Casanegra, 2010: 182), verdaderos monstruos que con trazos infantiles reconstruyen un bestiario medieval. Para Mercedes Casanegra, estas bestias de la Vega son una manera elíptica de referirse a la condición humana. Las "bestias" que portamos, están allí agazapadas, más que seres en sus apariencias, son apariciones del ser en su encuentro con el mundo, concluye Casanegra.

Detrás de cada animal está el hombre, su trasvertida intimidad. El dibujo infantil que De la Vega otorga a sus trabajos, ese aire lúdico y colorido, no deja sin embargo de introducir la amenaza animal de lo siniestro. Freud en *Lo Siniestro* (1919) define la aparición de este fenómeno como una obsesión que aparece ligada al complejo de castración y a aparición del doble como aquello que se duplica sin explicación. El ejemplo que pone es la sensación siniestra que experimentó al recorrer una ciudad italiana y su fallido intento de alejarse de una calle a la que sin querer regresa varias veces, despertando un sentimiento nefasto por lo ineludible. Cita otra coincidencia que puede despertar ese sentimiento, al tomar conciencia de una repetición de por ejemplo un número que pertenece a una habitación de un hotel en el que uno se aloja y su coincidencia con la dirección al que nos dirigimos.

Lo siniestro sería entonces una reaparición de vivencias de complejos infantiles reprimidos reanimados por una impresión exterior, o también de convicciones primitivas, vinculadas también a complejos infantiles. Este aspecto es explícitamente presentado en el bestiario creado por Jorge de la Vega en 1964 que lleva por título *Conflictos anamórficos*. En estas obras las figuras no son hombres sino animales que están duplicados con efectos anamórficos que los duplica o triplica. Estas deformaciones de perspectivas sesgadas y forzadas fueron usadas en el Manierismo (siglo XVI) por ejemplo en la obra *Los embajadores* de Hans Holbein de 1533, en cuyo primer plano se encuentra un cráneo humano en perspectiva anamórfica, no fácil de descubrir. Es posible interpretar estas imágenes como espejos que deforman el original o como sombras, tema que ha abordado el psicoanálisis, especialmente desarrollado por Jacques Lacan al analizar al niño ante el espejo, elemento que le permite percibir su imagen corporal e ir desarrollando su yo como instancia psíquica.

En el caso de Noé las figuras humanas, en la muestra de 1961, apenas se pueden reconocer y diferenciar del espacio circundante que parece absorberlas. Su interés por la historia lo lleva a plantear como génesis de nuestra Nación la lucha fratricida entre unitarios y federales. En ellas aparecen personajes monstruosos, apenas reconocibles dentro de un maremoto de sangre derramada. En esos primeros años de los años sesenta la Nueva Figuración y otros grupos de vanguardia experimentaron con materiales no convencionales como esmaltes sintéticos, alquitrán, cuyos resultados eran impredecibles porque como en el caso del alquitrán resultó muy inestable a los cambios de temperatura ambiente. Las formas apenas si se diferencian del enmarañado fondo. En la serie Federal, Noé

logra crear un clima barroco estas primeras obras reflejan un clima barroco, existencial, en el que reina una estética del caos, tema que va a desarrollar en su libro *La antiestética* (1965). Tres meses después de la muestra *Otra Figuración*, la Galería Lirolay va a dar lugar en su espacio a una singular instalación que se llamó *Arte Destructivo* y que organizó y prologó Kenneth Kemble, artista pionero del Informalismo en la Argentina. Para realizar esta instalación reunió a varios colegas para llevar adelante una acción: destruir objetos viejos, “objetos encontrados” e intervenidos con cortes o alquitrán. El grupo estuvo formado por Enrique Barilari, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Wells bajo la supervisión de Kemble, quien prologa la muestra. El catálogo, como señala Andrea Giunta, contó con tres textos: *Fundamentos psicológicos de un arte destructivo*, de José M. Tubio, médico y psicoterapeuta; *Fundamentos de una estética de la destrucción* de Aldo Pellegrini, poeta, médico y crítico de arte y *Arte Destructivo* de Kenneth Kemble. En este texto, el autor apunta a las catástrofes mundiales, como las bombas de Hiroshima en el contexto de la Guerra Fría. Pero fundamentalmente Kemble señala que:

“Todos hemos, en alguna ocasión u otra, sentido una gran satisfacción al romper algún objeto casero que personificaba entonces para nosotros toda la maldad del mundo, fuese un reloj despertador o una radio especialmente violenta. Todos tenemos una dosis de sadismo o masoquismo más o menos desarrollado pero que no queremos asumir. Y todo niño antes de construir destruye [...] Por otro lado, la humanidad en su lamentable historia de la civilización, nos supe de hartos ejemplos de masacres y orgías destructivas, puramente gratuitas, que debería ser superfluo enumerar y que van desde el arrasamiento de Cartago hasta Hiroshima, pasando por el incendio de Roma, la devastación de Samarkand y Bokhara por Gengis Khan, la masacre de los Albigenses, las dos grandes guerras mundiales de nuestro siglo, etc.” (En: Giunta, 2001:

Qué pasaría, dice Kemble, si esa tendencia destructiva se canalizara en una experiencia artística inofensiva, aunque rechaza que se la asocie con experiencias dadaístas o surrealistas. Lo que destaca es ésta puede ser o no entendida como una experiencia estética. Deja de lado la tradición para plantearse una experiencia profunda y reveladora de ese insondable espacio del inconsciente. De la quema, los artistas recogieron abandonados ataúdes, una bañera a la que salpicaron con pintura negra, muñecas sin brazos, sin ojos, son cabezas fueron los objetos que se montaron en esta instalación que incluía sonidos confusos.

### ➤ *Los monstruos que se devoran a Ramona*

Entre 1964 y 1971, Antonio Berni ya consagrado con el premio de la Bienal de Venecia de Dibujo y Grabado en 1962, comienza una a trabajar en tres dimensiones una serie de monstruos de grandes tamaños, de ensambles de elementos inéditos, como broches de ropa, clavos, tapas de plásticos, pajas, maderas, broches, corchos de botellas y hasta juguetes infantiles. Se asemejan a un gigantesco cocodrilo que abre su boca para devorar a Ramona que en este caso Berni representa con un maniquí de escaparate. A fines de los años '50, Berni había creado poco después de Juanito Laguna, el niño de la villa miseria, a Ramona, “la costurerita que dio el mal paso” que vende su cuerpo a los hombres para salir de una vida de privaciones y pobreza. Entre 1965 y 1971 aparecen estas dos series escultóricas, una primera abocada a estos monstruos que como él mismo declara es la mala conciencia de su Ramona que sueña pesadillas producto de la mala conciencia, los títulos son ilustrativos: *La Voracidad* (1964), *La Hipocresía* (1965), *El Pájaro Amenazador* (1965), *El Gusano triunfador* o *El Triunfo de la Muerte* (1964), *Un Monstruo* (1966), *Animal Saturnino*, (1966) y una segunda serie de también polimérica que conforman una especie de conjunto de autómatas humanoides a la que bautiza *La Masacre de los Inocentes* (1971). Son los años de la llamada Guerra Fría, en la que las potencias occidentales y capitalistas se atrincheraba con misiles contra la entonces Unión Soviética, China y otros países de la llamada área comunista. Berni usó para construir estos personajes las máscaras anti gas que se usaron durante la Segunda Guerra Mundial

La mayor parte de la obra de Berni está ligada al Surrealismo, movimiento que conoce en su primer viaje a Europa. Allí Berni leyó a Marx y a Freud mientras fue procesando el lenguaje de distintas vanguardias formales. Pero lo que ha hecho que Berni se encuentre entre los mayores exponentes del

arte argentino es la manera singular en que utilizó el lenguaje de diferentes vanguardias para expresar una realidad propia y diferente a la europea. Berni le pone rostro a la pobreza, a la marginación, a la explotación sexual de la mujer o las amenazas sobre la población mundial de las grandes potencias a través de una forma que le es propia, que hunde sus raíces en la idiosincrasia de nuestra cultura. El surrealismo de esta primera época de Berni está centrado en las escenas oníricas cuyas incoherencias es propia de los sueños. En la serie de monstruos el surrealismo aparece ligado a la subjetividad de los personajes. “La masacre de los inocentes es también una crítica a la temática que no refleja más que la evasión metafísica, la sexología, el folklore urbano ‘pop’, la violencia neurótica o el individualismo ‘desgarrador’; contenidos todos que ya fueron sobrepassados por la evolución histórica de la conciencia crítica” (Pacheco, 1999:65) Alberto Heredia, el hombre, un engendro humano

“Me inicié con la escultura por la sensación táctil, como concepto...Yo lo que siempre tuve es un rechazo natural a la forma clásica y al modelado naturalista” dice Alberto Heredia, (Briante, 1982:49). Heredia encarna la figura del artista rupturista y crítico. Su identidad artística comenzó cuando en París realizó una la serie Cajas de Camembert del año 1962, utilizando como base de su obra las cajas de queso en las que fue rellenando con detritos, pedazos de muñequitas, de huesos de pollo, de plásticos, que se alejan de todo parámetro de belleza. Sobre este trabajo Heredia expresó: “En ese momento (...) ingresé a una visión, que mantengo todavía, en la que concebí al hombre como un ser tenso entre el nacimiento y la muerte, actor y objeto de acontecimientos riquísimos e imprevisibles, que lo modifican mientras dura el tránsito entre esos dos extremos” (Heredia, 1969:). Luego, presenta en Lirolay la serie de dibujos Los Frutos Salvajes y La Cueva, 1963, que había mostrado con anterioridad en Madrid y en París. En esos mismos años realiza una serie de dibujos, la serie Erótica que luego se prolonga en su producción escultórica de frágiles materiales quebradizos. La figura humana alcanza un canon verdaderamente monstruosos, primitivo, en el que el sexo, en su caso masculino es un tema recurrente. Heredia reflexiona sobre esta monstruosidad inédita en el ámbito del arte en Argentina “(...) buscaba mi propio medio de expresión, medio íntimo, medio personal y descubría mis mundos: el sexo, la religión, la vida y la muerte. Las cajas de Camembert comienzan en la vida y terminan en la muerte (...)” (Alberto Heredia, Museo de Arte Moderno, Catálogo, 1998:101).

Heredia trabajó fundamentalmente con materiales de deshecho, con piezas “encontradas” que le permiten acentuar su visión de lo humano, a través de materiales que le permitieron expresar la fragilidad de la existencia humana. Lo efímero de la vida y la presencia constante de la muerte. Aquí se abre una lectura ligada al existencialismo que acota la vida al ciclo vital del cuerpo y devalúa los preceptos cristianos de la trascendencia del alma. En 1976 Heredia va a inspirarse en antiguos libros de cetrería medieval para convertir su propia imagen en la de un frágil pájaro que se convierte en una serie de dibujos como de esculturas llamadas Ricky y el pájaro, en ella el humor, la vulnerabilidad de este hombre pájaro con el cual el autor se identifica se ligan nuevamente a una nueva concepción de lo humano ajena por completo a la tradición humanista occidental.

## ➤ Conclusiones

Lo monstruoso en el arte argentino de los '60 y '70 es producto de cambios conceptuales que se relacionan con el impacto del trauma que la Segunda Guerra Mundial generó en los ideales humanistas sobre los que descansaba la cultura occidental. El Existencialismo, como filosofía, desacreditó una lectura metafísica de lo humano, siguiendo el camino axiológico abierto por Nietzsche, quien a fines del siglo XIX ya había puesto en jaque el antropocentrismo occidental. El psicoanálisis abrió múltiples perspectivas para comprender aquellos aspectos más insondables del sujeto y el marxismo cobra fuerza especialmente en un país subdesarrollado como la Argentina, que en los '60 aspira a un despegue industrial que lo acerque al ámbito de los países centrales o desarrollados, aunque los esfuerzos tanto del gobierno desarrollista del Dr. Arturo Frondizi, como el presidente Arturo Illía no pudieron resolver las contradicciones económicas y culturales que interrumpieron el camino hacia un progreso sostenido.

Lo que caracterizó y diferenció a los artistas argentinos de otros movimientos e individualidades internacionales es justamente la fusión en la obra de arte de filiaciones del orden filosófico,

psicológico, lingüístico con temas políticos que no se encuentran en artistas de las denominadas áreas centrales. La figura humana esta acechada por lo monstruoso de la existencia, por una sociedad en que se ha perdido para siempre el antropocentrismo, en su lugar el hombre está acechada por sus propios monstruos internos y por aquellos que amenazan desde el poder su existencia

## » Bibliografía

- » Buccelato, Laura (1998). *Alberto Heredia*. Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Moderno de Buenos Aires.
- » *Deira, retrospectiva* (2006). Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
- » *Deira, Macció, Noé, de la Vega* (2010). *El estallido de la pintura*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
- » Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- » Glusberg, Jorge (1985). *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone.
- » Noé, Luis Felipe (2004). *Testimonio. Con Inventario Crítico*. Buenos Aires, obra inédita.
- » King, John (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asuntoimpreso.
- » Oliveras, Elena (2001). *Los Monstruos de Antonio Berni. Construcciones polimatéricas del artista 1965-1971*. Buenos Aires, Centro Cultural Borges.
- » Pacheco, Marcelo (1999). *E, Berni, Escritos y papeles privados*, Buenos Aires. Chile, Tema Grupo Editorial.
- » Pacheco, Marcelo y López Anaya, Jorge (1998). *Kenneth Kemble. La Gran Ruptura*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta.
- » Pellegrini, Aldo (1967). *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós.
- » Romero Brest, Jorge (1992). *Arte Visual en el Di Tella*, Buenos Aires, EMECE.
- » Terán, Oscar (2008). *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Terán, Oscar (1998). *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.

# “...siendo ya venido al mundo el mayor monstruo y plaga que a él ha venido...”

## Miscelánea renacentista o las varias lecciones de lo monstruoso

LÓPEZ, Hernán Facundo - UBA / hfacundol@hotmail.com

» Palabras claves: Mahoma, Miscelánea, Imperio español

Una miscelánea del siglo XVI, Silva de varia lección, del sevillano Pedro Mexía, evidencia las múltiples representaciones de lo monstruoso en el Siglo de Oro Español.

En el texto, publicado en 1540, convive la más heterogénea selección de temáticas y es la primera en ser impresa en lengua castellana. En sus más de 1500 páginas, habitan monstruos de todo tipo y tradición, en este espacio acotado me limitaré a las siete ocasiones en las que Mexía utiliza el término “monstruo”. Utilizando las herramientas heurísticas de la historia cultural, diagramaremos un mapa de exclusiones, pero también contactos, que delimitan ideológicamente la cultura española del siglo XVI.

Dos menciones nos permiten especificar las concepciones clásicas de lo monstruoso.<sup>1</sup> Ellas nos evidencian, por un lado, la hibridez de las razas monstruosas, los seres compuestos y por otro la mezcla de géneros, lo maravilloso, lo que parece exceder los parámetros de la naturaleza, y lo acercan a la definición del Tesoro de Covarrubias.<sup>2</sup>

“Todavía los antiguos sabios escogieron y les pareció que el hombre, para se poder decir de estatura conveniente y perfecta, debía de tener seys pies a los menos, que no passe de siete (y luego diré qué tales han de ser estos pies); y que los que de aquí subiese, sería fuera de naturaleza y monstruosidad. (Mexia, 1989: 653 v.1)

Retomando una tradición ya antigua, en el siglo de Oro español se entendía lo monstruoso como: “... lo no natural, lo que está fuera de la taxonomía y es ajeno a cualquier orden.” (Del Río Parra, 2003:16). En ambas menciones Mexía refrenda el valor del peso de las autoridades; Plinio el Viejo será la fuente más citada en toda la Silva;<sup>3</sup> nada sorprendente teniendo en cuenta que fue comentado, leído, reapropiado y plagiado también en la península Ibérica (Moure Casas, 2008). La *Historia Natural* no solo nutre temáticamente al texto del sevillano, sino que también ambos poseen la monumental aspiración de ordenar un mundo al cual el poder imperial le brinda su unidad ideológica.<sup>4</sup> La exuberante cultura de un imperio en expansión requiere del soporte cultural de páginas como las de la Silva (Rallo Gruss, 1978).

Por su parte otras dos menciones mostrarán un desplazamiento y reapropiación de las formas pretéritas de lo monstruoso. Por un lado una crítica escéptica a las concepciones clásicas, de los monstruos que pueblan la imaginación de la gente:

De Octaviano Augusto escribe Seutonio, en su vida, que al principio comenzó a sellar con una imagen de una espinge, que los poetas fingieron ser un monstruo como arpía que hacía preguntas y

1. “Ludovico Celio, en el libro septimo de sus Lecciones Antiguas, escribe aver leydo, en auctor aprovado, de una oveja que pario un leon: cosa harto monstruosa en naturaleza” (Mexia. 550)

2. “...cualquier parto contra la regla y orden natural...” (Del Río Parra, 2003:23)

3. “Y esto no lo affirmo ni oso escrevir dando credito a cuentos de personas livianas y de poca autoridad, de los quales muchas cosas he oydo contar en este proposito, pero digo lo que dizen o escriven personas graves y de gran cuenta, y entre ellos, Plinio.”(375 v.1)

4. “Pliny’s encyclopedia could only be written because Roman power had already organized the world for it. Roman power gives the contents of the Natural History an ideological unity. Though knowledge is not, at the level of the text, submitted to a totalizing structure, it is totalized ideologically.” (Murphy: 50)

Mexía muestra su puntillismo de historiador citando su fuente, pero toma distancia de una tradición que “finge”, ficcionalizada por poetas paganos, revelando una tensión propia del Renacimiento entre tradición clásica y cultura católica. La distancia se evidencia también con una racionalización de lo monstruoso en clave astrológica. Mexía era un sabio humanista, funcionario real, historiador del emperador Carlos V y ferviente católico; pero también un esotérico practicante (López, 2014)

“Y, según los filósofos tractan (...) por influencia y fuerza de los signos de los planetas, así como la mujer acontece, por las mismas causas, concebir y parir monstruos y animales distintos de la naturaleza y forma del hombre.” (314 v1) La ciencia de los astros, polémica para la ortodoxia católica abunda en las páginas de la Silva, por eso mismo el sevillano se ganó el mote para sus conciudadanos de “el astrólogo”. Las sirenas y los hombres peces, un tema de amplia circulación en el Renacimiento (Murgatroyd, 2007) al igual que otros seres monstruosos, serán leídos en las páginas de la Silva en clave astrológica. Pero más allá del topos literario resalta el hecho de intentar racionalizar, de encontrar las causas de lo monstruoso en la astrología.<sup>5</sup>

Dentro de la variedad de tradiciones acerca de lo monstruoso que parece condensar la Silva, encontramos también la impronta moral cristiana. En una metáfora notable el sevillano comparará al vicio de la avaricia con un monstruo que recorre los pueblos a manera de entretenimiento. Esta lectura ejemplar hunde sus raíces en la antigüedad, pero reflejará la espectacularidad y fascinación popular por lo monstruoso en la Edad Moderna europea. Lo que Danston y Park llaman “*monsters as sport*” (Danston-Park, 1998:190),<sup>6</sup> y que luego con la imprenta se reproducirá en multitudes de historias en los llamados pliegos sueltos. Si en la antigüedad el monstruo poseía un carácter de signo profético (Maiuri, 2013) y su terminología misma remite al ámbito religioso; el cristianismo desde San Agustín y la posterior tradición medieval, sumarán a esta lectura un carácter moral. Lo singular en este caso es como Mexía recurre a topos pero casi invirtiendo el carácter del significado y el significante. Es el vicio el que refiere a lo monstruoso y no lo monstruoso lo que refiere a un vicio. En el Siglo de Oro el monstruo se encuentra lejos del significado unívoco y fijo.

Por último nos detendremos con más detalle en “*el mayor monstruo y plaga que a él ha venido (al mundo), que fue el falso profeta Mahoma.*” (476 v2). Mexía nos presentará una imagen de Mahoma que se nutre de la artillería ideológica que la tradición cristiana pacientemente construyó acerca del Islam; desde las primeras polémicas del siglo VIII hasta la condensación de una tradición en el siglo XIII (Tolan, 2002) En sucesivas páginas el sevillano da cuenta del temor y la incomprensión, pero también la fascinación producida por esta otredad. Para los españoles el Islam significaba no solo un lejano Imperio rival; sino más bien una amenaza a su pretendida hegemonía sobre el Mediterráneo. Más aún, el peligro aun presente en 1540, de una población morisca que hasta el año 1613 no sería finalmente expulsada del reino. su pretendida hegemonía sobre el Mediterráneo. Más aún, el peligro aun presente en 1540, de una población morisca que hasta el año 1613 no sería finalmente expulsada del reino.

Diversos filósofos, historiadores, religiosos, asimilaron la figura de Mahoma o el Islam con el error teológico y explícitamente con lo monstruoso. Algunos de ellos fueron Pedro el Venerable, Christopher Marlowe,<sup>7</sup> Lutero o Alan de Lille,<sup>8</sup> en todo tipo de géneros, en forma de canción de gesta o como justificación legal,<sup>9</sup> o en los fantásticos viajes de Mandeville. Luego multiplicarán estos topoi una profusión de pliegos sueltos o literatura de cordel.

5. Otro ejemplo en referencia al mítico hombre pez: Al referirse a las sirenas Mexía afirma: “*Los astrolgos dizen que esto es por influencia de las estrellas en el nacimiento de los hombres, y que los que tuvieron el signo de Picis por adedente seran muy grandes nadadores. Los naturales philosophos afirman que el hombre que tuviere muy pequeno el baco sera muy ligero y abil para nadar.*” (372.v1)

6. “*Aunque no venga a propósito del capitulo pasado hablar aquí hablar de la avaricia (...) trayendo también exemplos de algunos grandes avarientos que ha avido; porque creo que, así como quando alguno trae a una ciudad o pueblo grande algún monstruo o animal de extraño talle y grandeza, le procuran todas las gentes de ver y considerar su hechura ( y aun acaesce que le dan interesse por ello), así querrá el lector ver este monstruo que yo mostraré...*” (422 v1)

7. “*If an Englishman, forgetting all laws, human, civil and religious, offend against life and liberty . . . he is no better than a Turk, a Saracen, a heathen*” (Lewis, 2001:36)

8. “*The monstrous life, more monstrous sect, and most monstrous death of Machomet is clearly found in his biography.*” (Tolan, 1992:165)

9. Morin, 2010

En la narración de Mexía desde el origen,<sup>10</sup> hasta la muerte de Mahoma,<sup>11</sup> se señala su origen impuro, con el peso que ese término tenía en la España del siglo XVI. Más aun, acerca del cuerpo corrupto del profeta, el Islam no posee ningún texto en el que se mencione, como afirma Mexía, que se esperaba su ascenso a los cielos. Para los cristianos la comparación implícita con la resurrección de Jesús resultaría casi inmediata.

La construcción de una otredad radical continúa con un párrafo que vehiculiza varias de las concepciones de lo monstruoso en el siglo XVI español:

Acordó de fingirse y publicarse por propheta embiado de Dios. A los principios hizolo entender a su muger y a los de su casa, haciendo algunas aparencias y engaños mágicos. También él tenía una enfermedad (que caña de gota coral o morbo caduco), (...) Y tenía él tanta habilidad y tal manera en persuadir estas cosas, que su muger y casa tuvieron por cierto y ella lo certificó a sus amigas y parientas; y como algunas vezes las mugeres se creen de ligero, comenzósse a publicar la cosa y él a tomar reputación entre muchos. (280 v1.)

Las metáforas poseen un carácter acumulativo, no exento de contradicciones, en este caso vemos como el monstruo mahometano acumula temores para los cristianos. Se lo acusa de llevar el mal en el cuerpo (epilepsia), de falso profeta, mago y falsario; y sobre todo de transmitir sus errores a y por intermedio de mujeres. Se trata de la intrusión de la esfera doméstica, femenina, en el mundo público masculino. Los mahometanos encuentran en la crédula mujer el método eficaz de su siniestra prédica. La edad moderna multiplicará ese temor al género femenino y lo canalizará también a través de la feroz persecución de la brujería. Podemos ver en la caza de brujas otra forma de construcción monstruosa (Asma, 2009:103-121) Las razones alegadas por Mexía acerca de la credulidad de la mujer parecen glosadas del Manual de Inquisidores celebre del siglo XV, el *Malleus Maleficarum*.<sup>12</sup>

A esto sigue, quizás a mi entender, el elemento central en la construcción de lo monstruoso que es la figura de Mahoma como una figura surgida a partir de distintas mezclas:

Uso de una malvada cautela: de concordar en algo con los judíos, por los traer a sí, y en algo con los cristianos, por no los tener por contrarios. Y en muchas cosas concordó con los erejes de aquel tiempo, por tenerlos favorables: con los sábelicos, negó la Trinidad; con Macedonio, ereje, negó el Espiritu Santo ser Dios; con los nicolaýtas, aprobó la muchedumbre de mugeres. Por una parte, confessó a Christo, nuestro Redemptor, por sancto y por propheta, por resuellos y ánima de Dios, a la Virgen y madre suya, confessó ser sancta y alabóla mucho. Con los judíos, acetó la circuncisión y otras ceremonias. En general, permitiendo en su falsa doctrina vicios y carnalidades y libertades, comenzó a hazerse poderoso y a mandar guardar su falsa secta, llamada Alcorán. (280 v1)

Mahoma es el monstruo de la mezcla, religiosa, doctrinaria, inclusive carnal. Cruza todos los tabúes acerca de los límites de una cultura. Como señala Jeffrey Cohen, el monstruo es el híbrido incoherente, el que resiste cualquier tipo de estructuración: *"This refusal to participate in the classificatory "order of things" is true of monsters generally (...) And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions."* (Cohen, 1996:6). Mahoma es lo inclasificable, pero de manera más perversa aún, es el que se construye como inclasificable. Es el que transgrede el orden doméstico, religioso, sexual y doctrinario porque el mismo decide "fingirlo".

La Reconquista española era un hecho reciente, pero todavía los musulmanes son una presencia tangible en el espacio físico, cultural y político ibérico. Por tanto, una perturbación pero a su vez un parámetro de diferenciación en la construcción de una nueva identidad española. La España que se

10. "...hombre tan malo, no sabiendolo de cierto, no se debe presumir que venga de buena sangre." (mexia.277)

11. "Tenía dicho muchas vezes Mahoma que, despúes de su muerte, avía de subir a los cielos; los que lo seguían (que por honra se llamavan sarracenos), esperando este milagro, lo guardaron algunos días, hasta que, estando ya el maldito cuerpo hediendo y corrompido como su ánima, le hizieron una caja de hierro, donde lo metieron, y lo pusieron en la ciudad de Meca..." (Mexía, 1989, p.285 v1)

12. "The first is that they are prone to believing and because the demon basically seeks to corrupt the Faith, he assails them in particular (...) The second reason is that on account of the tendency of their temperament towards flux they are by nature more easily impressed upon to receive revelations through the impression of the disembodied spirits (...) The third reason is that they have loose tongues and can hardly conceal from their female companions the things that they know through evil art..." (Mackay: 2009, p164)

construye Imperial no tolera diferencias, por eso expulsa a los judíos en 1492 y luego lo hará con los moriscos. Es que al igual que Mahoma, estos representaban la posibilidad de una identidad múltiple, híbrida, ajena a la elite castellana y católica. Barbara Fuchs nos habla de la “morofobia” circulante en aquel período, clave para construir la identidad española, pero más sugerente aún nos habla de su convivencia con la “morofilia” o la forma de ver positivamente a los mahometanos. (Fuchs, 2004 y 2009). Es de la complejidad de prácticas legales, comunitarias y no solo de las representaciones ideológicas, donde hay que buscar las prácticas de tolerancia y escepticismo popular (Schwartz, 2008), aunque no exento claro está de conflictos y violencia. La morofobia evidencia el temor de los círculos de poder, y son sus estrategias las que el texto de Mexía enuncia. Como afirma José Gil los monstruos existen no para mostrarnos lo que somos sino lo que podríamos ser. (Del Priore, 2000:12) Y es esa posibilidad híbrida la que horroriza a muchos españoles del Siglo de Oro.

El monstruo es un aviso de la providencia para toda la cristiandad,<sup>13</sup> negándole su especificidad y transformándolo en un portento, un mensaje (Dimmock, 2008). En el mismo capítulo, Mahoma tiene su contracara providencial en el emperador Carlos V: “...avemos seydo librados, despues del favor de Dios, por la diligencia y cuydado del invictissimo emperador Carlos, quinto deste nombre, rey de Espana, senior nuestro.” (286 v1). Estas breves vidas paralelas no resultan casuales, Mexía utiliza una carta de Plutarco como panegírico de Carlos V (Cherchi, 1993) pero sobre todo compartía la visión providencialista de la Historia con el autor de *Moralía* (Pérez Jiménez, 2010). Mencionábamos que el texto del sevillano intenta legitimar a partir de diferentes conocimientos una cultura que sustenta el proyecto imperial español, si Mahoma es la señal monstruosa de la providencia el emperador cristiano su contrafigura.<sup>14</sup>

Por su parte Carlo Ginzburg, ha señalado acertadamente que los tratadistas políticos de la edad moderna ubican en el miedo el factor central para la consolidación de un Estado de nuevo tipo (Ginzburg, 2014). El Islam no podía dejar de generar ese temor en España durante el siglo XVI, por lo tanto las múltiples páginas que se le dedican en la Silva son, por una parte una representación tangible de ese pavor, pero funciona también como una construcción deliberada del mismo.<sup>15</sup> Si a Mahoma se lo adjetiviza como el “mayor monstruo” es porque representa los temores más arraigados de una clase, de un género, de una religión, pero no menos importante es porque resulta funcional al afianzamiento de un nuevo tipo de Estado (Prosperi, 2011)

Estos casos monstruosos, quizás contradictorios como las mismas ideologías renacentistas que vehiculizan, nos permitirán trazar un perímetro tentativo de la cultura española del Siglo de Oro. Pero lo distintivo en este caso, es decir en los textos de Mexía, es que el resultado no es un “sistema” cerrado, de este conjunto heteróclito no va a resultar una síntesis de lo monstruoso. Por ejemplo Mahoma, se “construye” monstruoso en el texto, pero a su vez es un signo de la providencia de Dios. Por eso pensamos que esta forma de pensar (y de actuar) se acerca más a la reapropiación que del bricolaje realiza Michel de Certeau;<sup>16</sup> “*Todo sucede como si la delimitación misma fuera el puente que abre el interior a su otro.*” (de Certeau, 1996:141) El gesto mismo de la exclusión se morigera por su presencia en la obra que intenta legitimar una cultura española de influencias clásicas. El monstruo en las páginas de la Silva no es un todo acabado, tampoco lo podía ser, si al menos, nos permite atisbar los múltiples opacos reflejos de la estrategia imperial en el Siglo de Oro.

## » Bibliografía

- » Asma, S. (2009). *On monster. An unnatural History of our worst fears*. New York. Oxford University Press.
- » Cherchi, P (1993). “Plutarch’s Letter in Mexía’s “Silva”. En *Modern Philology*, Vol. 91, No. 1, pp. 54-59.
- » Castro, A. (1989) “Introducción” En Mexía, P *Silva de varia lección*, 2 Vol. Madrid, Cátedra.

13. “Éstos que tengo dichos, fueron los principios y sucesos de Mahoma; y en esta maldita prosperidad, teniéndolo todos por mensagero de Dios...” (285v1)

14. No resulta ocioso preguntarse si el título de “Silva” no es una referencia a la misma obra del poeta Estacio, en la cual se ensalzaba al emperador Domiciano, entre otras cosas, campeón de la religión tradicional.

15. “Su idea (...) era la de hispanizar la Antigüedad, la de Hacer del Imperio Español un nuevo Imperio Romano redivivo” (Castro, 1989:105)

16. “Pero contrariamente a los “universos mitológicos” de Levi-Strauss, si esta producción también arregla unos acontecimientos, no forma un conjunto: es una “mitología” dispersa en la duración, el desgranamiento de un tiempo no recogido, sino diseminado en repeticiones y diferencias de goces, en memorias y conocimientos sucesivos” (De CERTEAU, 1996:187)



- » Cohen, J. (edit.)(1996). *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis-Londres, University of Minneapolis Press.
- » Del Priore, M. (2000). *Esquecidos por Deus. Monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI- XVIII)*, Sao Paulo, Companhia das Letras.
- » de Certeau, M. (1996)- *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. México.
- » Daston, L.- Park, K, (1998). *Wanders and the Orden of Nature. 1150-1750*. New York, Zone Books.
- » Dimmock, M. (2008). "A Human Head to the Neck of a Horse': Hybridity, Monstrosity and Early Christian Conceptions of Muhammad and Islam". En Dimmock, M. y Hadfield A. (eds.) *The Religions of the Book Christian Perceptions, 1400–1660*, Hampshire, Palgrave MacMillan.
- » Fuchs, B. (2004). *Mimesis and Empire. The New World, Islam, and European Identities*, Cambridge, Cambridge University Press.
- » ——— (2009). *Exotic Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- » Ginzburg, C. (2014). *Medo, reverencia, terror. Quatro ensaios de iconografia política*. Sao Paulo, Companhia das Letras.
- » Lewis, B. (2001). *A middle east mosaic*. New York, Modern Library Paperback Edition.
- » López, H. (2014). "Nuestro Redemptor nació estando el sol en el primer punto del signo de Capricornio" Pedro Mexía y su lectura astrológica de Jesucristo en el Siglo de Oro Español". En *Eadem Utrque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual* N. 15, Buenos Aires, pp. 93-140.
- » Mackay, C. (2009). *The Hammer of Witches. A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*, Cambridge, Cambridge Press University.
- » Maiuri, A. (2013). "Il lessico latino del mostruoso". En Igor Baglioni (ed) *Monstra. Costruzione e Percezione delle Entità Ibride e Mostruose nel Mediterraneo Antic. Secondo volume (L'Antichità Classica)*, Roma, Quasar, pp. 165-177.
- » Mexía, P. (1989). *Silva de varia lección*, Madrid, Cátedra. Edición de Antonio Castro (edición original de Juan de Villaquirán, Valladolid 1550-51).
- » Morin, A. (2010). "Cynocephalus in comentario? El carácter monstruoso o salvaje de los infieles como argumento jurídico". En *Mirabilia* N.10, pp. 46-60.
- » Moure Casas, A. (2008). "Plinio en España". En *Revista de Estudios Latinos*, N8, 2008, 203-237.
- » Murgatroyd, P. (2007). *Mythical Monsters in Classical Literature*. Londres, Bloomsbury.
- » Murphy, T. (2004). *Pliny The Elder's Natural History. The Empire in the Encyclopedia*, New York, Oxford University Press.
- » Pérez Jiménez, A. (2010.) "La Providencia como Salvaguarda de los Proyectos Históricos Humanos en las *Vidas Paralelas*". En Frazier F. y Leao D. (eds.) *Tyché et Pronoia. La marche du monde selon Plutarque*. Coimbra. Centre d'Études Classiques et Humanistiques de l'Université de Coimbra.
- » Prosperi, A. (2011). *Il seme dell'intolleranza. Ebrei, eretici, selvaggi: Granada 1492*. Roma- Bari, Editori Laterza.
- » Rallo Gruss, A. (1978). "El sevillano Pedro Mexía Historiador de Carlos V". En *Andalucía Moderna (siglos XV a XVII)* Tomo 2. Córdoba, pp. 307-314.
- » Schwartz, S. (2008) *All can be saved, Religious tolerance and salvation in the Iberian Atlantic World*, New Haven, Yale University Press.
- » Tolan, J. (2002). *Sarracens. Islam in the medieval european imagination*. New York, Columbia University Press.

# “El Anticristo es nacido”. La antinomia de Cristo y su uso en la reforma de costumbres de la prédica popular medieval

LOSADA, Carolina M. - Facultad de Filosofía y Letras, UBA / caro.m.losada@gmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Anticristo- discurso público – predicación popular – monstruo medieval – alteridad

## ► Resumen

Antinomia de lo correcto y moral, el Anticristo funciona como alteridad compleja en el imaginario de la Edad Media. Entre aquellos que lo anunciaron, los predicadores populares – comunicadores sociales por antonomasia – tomaban su figura como dispositivo eficaz para la reforma de costumbres. Así, el Anticristo se convertía en un personaje presente en la cultura vernácula, cuya significación se lee como pedagogía del terror. ¿Quién es el Anticristo? ¿cuáles son las razones por las que su presencia aparecerá en el mundo? ¿cuáles serán sus modos de accionar en el mundo? Los sermones de Vicente Ferrer responden a estas preguntas con el claro propósito de generar una transformación de la moralidad a través de la imposición del miedo.

Esta aproximación aborda uno de los aspectos de la figura del Enemigo Final como dispositivo moral en los sermones medievales: la inminencia. Ferrer, dominico valenciano, utilizó el nacimiento del Anticristo – que él predicaba como un hecho ya – como una alarma, una promesa de castigo cercano. Así, la amenaza uno del Enemigo Final funcionaba para potenciar la idea del pecado, el infierno y el castigo eterno del alma.

## ► Introducción

Algunos temas trascienden el tiempo histórico y se transforman en tópicos permanentes de las expresiones culturales. La angustia de la finitud humana atraviesa las religiones y se inserta en el panteón de las problemáticas permanentes y más revisitadas de la humanidad.<sup>1</sup> Dentro del pensamiento religioso, el cristianismo ha abordado de modo muy específico éste problema a partir del Apocalipsis. La gran revelación sobre el tiempo y su fin – en cualquier caso a eso refiere el Apocalipsis aunque la palabra haya derivado en un sinónimo de final de la historia – tiene su propia historia; se construye desde la exégesis del Antiguo Testamento y acaba de tomar su primera forma en la segunda *Epístola a los Tesalonicenses*. Es en ésta última en la que aparece por vez primera la idea de aquel ser, espejo invertido de Cristo, que viene a anunciar el Fin de los Tiempos.<sup>2</sup> Dentro de los discursos sobre el Final aparecen agentes específicos que actúan en pos de su llegada. El Anticristo es la variante cristiana del “enemigo final” y su historia acompaña la construcción de los discursos sobre el Apocalipsis. El crecimiento de la Iglesia y su pretensión ecuménica permea el pensamiento apocalíptico cristiano en general y el del Anticristo en particular.<sup>3</sup>

Poco extraña que la historia del Anticristo halle uno de sus picos de vitalidad hacia fines de la Edad

---

1. Malcolm Bull, *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

2. Segunda Epístola a los Tesalonicenses, 2, 3-4, 8-9. Cito por edición Biblia de Jerusalén, Ed. Desclee de Bower, 1976.

3. Carolina M. Losada, “Tiempo, Historia Y Profecía: La Teoría Apocalíptica Y La Tensión Del Final En Los Sermones de San Vicente Ferrer,” en *Poder Y Religión En El Mundo Moderno*, ed. Fabián Campagne, 2014.

Media. Entre los hombres se expandía y asentaba la percepción de una sociedad en crisis, al borde del abismo de los tiempos. Ejemplos de la extensión de la crisis proliferaban en el mundo, ya fueran las guerras de sucesión en las que se enzarzaban los monarcas, la memoria de la Peste Negra, el Gran Cisma o la percepción de una sociedad amenazada por los moros y judíos, los hombres y mujeres de la Edad Media permanecían en un estado de peligro real y urgencia espiritual permanentes.<sup>4</sup>

El Anticristo es para el cristianismo un compendio de todo el mal existente en el mundo. En tanto representación especular de Cristo, lo era también de la construcción de la moral perfecta del cristiano – moral no por eso menos histórica –, su imagen polivalente llegó a encarnarse en reyes en el Antiguo Testamento y hasta en Pontífices en lo más álgido de las Guerras de Religión.<sup>5</sup> Versión invertida de Cristo, el máximo enemigo nacido de la cristiandad funciona como encarnación del mal y como azote de los hombres.<sup>6</sup> El Anticristo es quien marca con su llegada el principio del Fin. En tanto actor en el mundo terreno es reconocido por sus signos externos, por la violencia, la blasfemia y el falso liderazgo religioso. En la antinomia Cristo-Anticristo se evidencia el paradigma de la lucha bien-mal y como tal resulta de profunda utilidad para identificar los elementos y procesos de crisis moral histórica. El Anticristo en su accionar histórico busca dividir en dos bandos a la humanidad: los cristianos y los pecadores. La antinomia Cristo-Anticristo aparece en los discursos cristianos populares como un elemento ejemplificador clave para la reforma de costumbres. Simplificar el tópicum en estos términos no implica un reduccionismo del problema, sino identificar el origen del mitologema con el objeto de desbrozar sus implicancias en el estudio histórico de las culturas.<sup>7</sup>

### ► Anticristo, ¿para qué?

El Anticristo es un tipo de monstruo cercano a la perfección, pues en su figura está implícito el engaño supremo que lleva a la desviación de la fe, y por consiguiente al castigo eterno del alma. Seductor y terrible a un tiempo, el Anticristo encarna la dualidad de un mundo que impone elecciones frente a la multiplicación de bandos en conflicto.<sup>8</sup> Dado que la historia del Anticristo nos lo presenta en múltiples formas aún hay varios Anticristos que conviven o que se suceden entre sí – como en algunas interpretaciones de las profecías joaquinitas –<sup>9</sup>, su monstruosidad se multiplica en binomios que imitan la dualidad de su figura como signifiante. Puede encarnarse en la seducción y la violencia sexual; la generosidad y la crueldad; la belleza y el horror. El Anticristo es una figura liminal del cristianismo. Existe, pero la doctrina lo mantiene en los límites de lo aceptable. Más aún desde fines del medioevo, por momentos su imagen se entremezcló con la del demonio – otro de los

4. Ackerman Smoller, Laura, *History, Prophecy, and the Stars* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994), 15; Michael Mullet, *La cultura popular en la Baja Edad Media* (Barcelona: Crítica, 2000).

5. La acusación de ser Anticristo proliferaba en circunstancias de crisis religiosa o de enfrentamiento entre dos poderes. Bernard McGinn, *El anticristo: dos milenios de fascinación humana por el mal* (Editorial Paidós, 1997). p. 37.

6. McGinn nos presenta las diferentes etapas de evolución de la idea del Anticristo en la cristiandad y reconoce la aparición de la idea del “Tirano Final” en el *Libro de Daniel*. De esta figura surgirá la imagen del Anticristo como aquel que viene a atacar al pueblo de Dios antes del final de los tiempos. *El Anticristo, dos milenios de fascinación humana con el mal*, p. 43.

7. Seguimos las ideas sobre los estudios culturales y de los monstruos en el análisis de las culturas de Jeffrey Cohen. En relación al tema del Anticristo la incorporación de dichas teorías que realiza Lewis. Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory: Reading Culture*, (Minneapolis, Univ Of Minnesota Press, 1996), 4–10. Suzanne Lewis, “Encounters with Monsters at the End of Time: Some Early Medieval Visualizations of Apocalyptic Eschatology,” *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, no. 2 (2002)

8. Los estudios sobre el Anticristo han acompañado a los estudios sobre apocalíptica. La mayor parte de los expertos acuerdan en que el Anticristo es otro altísimamente polisémico y que su figura fue utilizada y reutilizada con múltiples propósitos. En suma, se concluye, el Anticristo como figura literaria, artística, política, discursiva filosófica debe ser estudiada en relación a su autor y su contexto. La obra más reconocida por sus múltiples traducciones y su profusa repercusión es la de Bernard McGinn. La trascendencia de las obras de Emerson y Lerner también son indiscutibles, asimismo el impacto de la lectura de Burton Russell quien prueba que el anticristo no es la única imagen medieval de la maldad, pues demuestra la gravitación de la figura del diablo. La multitudada obra de Norman Cohn tiene su impacto en la proliferación de miradas del Anticristo. McGinn, *El anticristo*; Bernard McGinn, «Visio dei: seeing God in medieval theology and mysticism», en *Envisaging Heaven in the Middle Ages*, 2006, 15-33; Richard K. Emmerson, *Antichrist in the Middle Ages: A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature* (Seattle: Univ of Washington Pr, 1981); Richard Kenneth Emmerson, «Antichrist on page and stage in the later Middle Ages», en *Spectacle and public performance in the late Middle Ages and the Renaissance*, 2006, 1-31; Robert E. Lerner, «Antichrists and Antichrist in Joachim of Fiore», *Speculum* 60, n.o 3 (1 de julio de 1985): 553-70; Jeffrey Burton Russell, *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity* (Cornell University Press, 1977); I Respecto del problema de la dualidad política durante el siglo XV véase: Dyann Elliot, “Seeing Double: John Gerson, the Discernment of Spirits, and Joan of Arc,” *The American Historical Review* 107, no. 1 (February 2002): 26–54.

9. Marjorie Reeves, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages: A Study in Joachimism* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1994), p. 136.

personajes polémicos de la cosmogonía cristiana – y desde ese límite se cierne como una amenaza que proclama la inminencia del final de los tiempos.

El Anticristo fue un dispositivo clave de comunicación social de normas morales, ya fueran enmarcadas en interpretaciones revolucionarias como aquellas estudiadas en la seminal obra de Norman Cohn, o como discurso y mecanismo de control social, fenómeno que procura abordar este trabajo.<sup>10</sup> Actores esenciales de la comunicación masiva durante las épocas en la que la transmisión oral era la forma primaria de comunicación masiva, los predicadores populares medievales nos han legado un corpus de fuentes de la cultura vernácula. Los sermones de los predicadores populares que se conservan en su forma reportada – es decir que fueron recogidos *in situ* por escribas – constituyen uno de los pocos registros de un tipo de expresión y recepción de información privilegiado a la hora de preguntarnos cuál es el impacto y alcance de los específicos elementos de las ideas religiosas y prácticas culturales de una sociedad.<sup>11</sup>

Para el predicador valenciano Vicente Ferrer (1350-1419) el Apocalipsis y, especialmente, el Anticristo eran ideas fuerza. Predicando en la Península Ibérica, este dominico valenciano expuso los miedos y claves morales de su época a través de la figura de un Anticristo nacido, real y contemporáneo. Los sermones de Ferrer, plagados de figuras que remitían a la reforma de costumbres, nos proporcionan una fuente rica para analizar la identidad del cristiano ideal tal y como se concebía desde el pensamiento religioso y se transmitía en el *mass media* de la época: las campañas de predicación masiva.

Nuestras fuentes son los sermones predicados en la región Hispánica entre los años 1405-1413, los cuales están transcritos en variaciones del catalán. El predicador valenciano, que fue llamado “Ángel del Apocalipsis” y en cuyas representaciones posteriores existen referencias a la insistencia en el Juicio Final, construía y deconstruía hábilmente la imagen del Anticristo siguiendo con un estilo libre los patrones teóricos o canónicos de su época. El Anticristo de Ferrer es mucho más un reflejo del propio juicio del predicador sobre los pecados y pecadores de su época, que el producto de una reflexión sobre la larga tradición cristiana que piensa al Enemigo Final. Imagen especular, lectura de época, decálogo moral: Ferrer y su Anticristo nos abren la puerta a un mundo que se percibe en decadencia, que ha de ser cambiado urgentemente. Ese es el mundo al que pertenecen los oyentes de Ferrer, que caminan kilómetros para escuchar cada una de sus temibles palabras. “*El Anticristo es nascido*”, predica Ferrer con furiosa pasión ante sus atemorizados oyentes, y asegura con ello que el fin del mundo ha comenzado.<sup>12</sup>

## ➤ *El Anticristo ha nacido*

Toda la estructura del discurso escatológico vicentino se diseña en torno a una idea clave: la idea de que el Anticristo ya ha nacido. A partir de ese argumento, que anuncia para el predicador la venida del escatón, los sermones derivan en un ejercicio pedagógico moral centrado en la inminencia del final.<sup>13</sup>

El Apocalipsis tiene tres tiempos en los sermones vicentinos; primero la venida del Anticristo, segundo la purificación del mundo a través de un gran incendio y tercero el Juicio Final.<sup>14</sup> Ferrer

10. Norman Cohn, *En pos del milenio: Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Edición: edición (Madrid: Alianza, 1981).

11. Augustin Thompson, “From Texts to Preaching: Retrieving the Medieval Sermon as an Event,” en *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, 2002, p. 15.

12. Existen dos trabajos específicos sobre el tema de Ferrer y el Anticristo. El primero es un abordaje que analiza los datos cronológicos sobre el nacimiento del Anticristo en base a las predicaciones de 1411-1412 y 1416. José Guadalajara Medina, «La edad del Anticristo y el año del fin del mundo, según fray Vicente Ferrer», en *Homenaje Horacio Santiago-Otero*, 1998, 321-42. Y el segundo es una reflexión de corte más bien teológico y topográfico en términos de las fuentes formales de la predicación vicentina. Sebastián Fuster Perelló, *Timete Deum, El Anticristo y el final de la historia según San Vicente Ferrer* (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2006).

13. Vicente Ferrer, “Sermón III° del Anticristo” transcritop por Pedro Cátedra García, *Sermón sociedad y literatura en la Edad Media*, pp. 561-573

14. Esos tres tiempos imitan con ajustada lealtad a la imagen que Tomás de Aquino había presentado sobre el proceso del Fin del Mundo en sus escritos y que Ferrer seguramente había estudiado en sus años en Toulouse. Sobre el uso de las fuentes teológicas en Vicente Ferrer Espinera Cerdán, Alfonso, *El oficio de predicar, Los postulados teológicos de los sermones de San Vicente Ferrer* (Salamanca: San Esteban, 2007); Alberto Ferreiro, «Vincent Ferrer’s Beati Petri Apostoli: Canonical and Apocryphal Sources in Popular Vernacular Preaching», *Harvard Theological Review* 91, n.o 01 (1998) p. 41-57.

establece ocho razones que le permiten asegurar que el Anticristo ya ha nacido. La primera corresponde a una visión que el mismo había tenido en su lecho de enfermo. En dicha visión Ferrer presenciaba un episodio relatado en la Legenda Aurea de Jacobo da Vorágine en el que Cristo se presenta ante San Francisco y Santo Domingo decidido a iniciar el Fin del Mundo.<sup>15</sup> La razón que esgrime Cristo es la decadencia moral de los hombres y la expansión del pecado. La Virgen María intercede ante su hijo a favor de los hombres, nominando a los dos iniciadores de las órdenes mendicantes para reformar a los hombres.<sup>16</sup> A partir de esta visión, conocida por cualquiera que tuviera acceso o hubiera oído la vida de los Santos, Ferrer ve a Cristo mismo que le indica que los hombres no se han reformado y que él es el responsable de avisar que ahora si es el tiempo del final. Justamente, agrega Ferrer en su sermón, el Anticristo demoró su venida por intercesión mariana pero los hombres fallaron en reformarse. De esta profecía, que Ferrer relata en sus sermones y en una carta al Papa Benedicto XIII, deviene la legitimidad del discurso apocalíptico vicentino. Apoyado en la vida de los santos, el *ethos* predicador de Vicente Ferrer toma la forma del Ángel del Apocalipsis, mote con el que fue conocido.<sup>17</sup>

La inminencia del Final queda confirmada por otras seis evidencias, de las cuales la mayoría refiere a testimonios varios de la presencia o nacimiento del Anticristo. Fray Vicente relata que conoció a un ermitaño de Lombardía que le confirmó el nacimiento del Anticristo en torno al año 1404, el ermitaño aduce haber sido enviado por dos hombres santos (¿quizás una referencia a San Francisco y a Santo Domingo?). Luego argumenta que un mercader contó que dos niños en un lugar no nombrado de ultramar proclamaron, luego de una epifanía, que el Anticristo ya había nacido. Ferrer mismo, habiendo exorcizado a un grupo de personas oyó a los demonios expulsados gritando que el destructor del mundo ya habitaba la tierra. Luego, unos hombres de Berbería – región foránea al espacio geográfico y religioso europeo – acusaron a nuestro predicador de ser él mismo el Anticristo, mostrando así ser enviados de este último para desprestigiar al vocero del Final. Por último, Ferrer nombra a “personas santas” que dicen que “el Anticristo es nascido”.<sup>18</sup>

Las evidencias que nombra Ferrer están cargadas de fuertes signos de la cosmogonía cristiana. Nos encontramos, por un lado, con ermitaños, niños y hombres santos, todos ellos ligados simbólicamente a la verdad y a la pureza, por lo que sus palabras tienen garantía de veracidad.<sup>19</sup> Por el otro aparecen los demonios y los hombres de Berbería, que conocen de la venida del Anticristo porque pertenecen a su mismo bando de aquel. De un lado y de otro emerge la confirmación de que el Fin del Mundo está cerca, y su signo esencial es el nacimiento del Anticristo

La última de las razones encarna una de las profecías básicas del apocalipsis cristiano: la crisis de la Iglesia referida por Pablo de Tarso en la *Segunda Epístola a los Tesalonicenses*. En ella el mismo Pablo refiere que uno de los signos del Fin del Mundo es la división de la Iglesia.<sup>20</sup>

El Anticristo que describe Ferrer sufre, como todo monstruo, un proceso de ahormamiento estético – en palabras de Bajtín – a través del cual sus características son reinterpretadas a la luz de las problemáticas socioculturales del mundo que describe.<sup>21</sup> Sin embargo, dado que el Anticristo como mitologema representa una inversión de toda moralidad, el Anticristo de Ferrer cumple con los requisitos clásicos en lo que refiere a la descripción de su figura. Justamente en esta descripción es donde el problema de la reforma de costumbres se hace más evidente, en tanto y en cuanto las características del Anticristo son usadas para referir a aquellas actitudes y hábitos que nuestro predicador pretende cambiar.

Se asevera la humanidad del Anticristo. El Anticristo tiene que necesariamente nacer de una mujer, al igual que Cristo. La clave de la humanidad de la contrapartida del hijo de Dios, es que su apariencia y su naturaleza responden a la humana. Al decir que será un humano Ferrer inserta la presencia del

15. Jacopi A Voragine, *Legenda Aurea Vulgo Historia Lombardica Dicta*, Drede, 1846, p. 470.

16. Vicente Ferrer, “Sermón que fizo Maestre Vicente antes que finasse desta misma materia de la fin del Mundo”, transcripto por Pedro Cátedra García, *Sermón sociedad y literatura en la Edad Media*, p. 639; “Carta de San Vicente Ferrer a Benedicto XIII. Justificación de su predicación sobre el Anticristo y el fin del mundo”, en Adolfo Robles, *Obras y escritos de San Vicente Ferrer*, p. 416.

17. Resulta interesante pensar en las representaciones mismas de Ferrer como santo ligado al Apocalipsis y al Anticristo. Pamela C. Berger, “The Roots of Anti-Semitism in Medieval Visual Imagery: An Overview,” *Religion and the Arts* 4 (2000): 4–42.

18. Vicente Ferrer, “Sermón III° del Antichristo” transcripto por Pedro Cátedra García, *Sermón sociedad y literatura en la Edad Media*, p. 572.

19. André Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Roma, Ecole Française de Rome, 1988 (cito por edición en inglés traducida por Jean Birrel, *Sainthood in the middle ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 (1997) p. 423)

20. La *discessio* de la Iglesia es un tópico clásico del apocalipsis cristiano y de las profecías durante los siglos XIV y XV, dada la situación histórica del Cisma. Bernard McGuinn, *El Anticristo, dos mil años de fascinación humana por el mal*, p. 172

21. Mikhail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, p. 258.

Anticristo en el mundo en que sus oyentes viven.

Se lo relaciona con los infieles, especialmente con los judíos y los moros que conviven con los cristianos de la Península Ibérica. Así, el predicador suma una razón más para su búsqueda de cortar relaciones con los infieles, cuestión que preocupa al predicador y en la que insiste en toda la campaña.<sup>22</sup> Lo vincula a los predicadores no sancionados por la Iglesia, especialmente aquellos que piden donaciones o dinero. Serán aquellos predicadores del Anticristo los que engañen a través de sus palabras. Existirá una proliferación de íncubos y súcubos que seducirán a hombres y mujeres para reproducirse. Ferrer previene así de la tentación del sexo pues en sus propias palabras “tendrás diablicos en tu casa y pensarás que son tus hijos”,<sup>23</sup> Pretenderá, intentando parecerse a Cristo, hacer milagros que serán meros engaños. El Anticristo de Ferrer obliga a los hombres a desconfiar de todo aquel que pretenda tener poderes supraterranos. Usará su poder para torturar a quienes sean leales a Cristo. El predicador refiere un caso en el que una mujer es amenazada con el asesinato de su hijo si no cree en el falso Cristo, Ferrer aconseja a esta mujer que deje que su hijo sea muerto por lealtad a Dios. El Anticristo es ligado a la máxima violencia, al acto más perverso.<sup>24</sup>

## ► Conclusiones

El mundo en crisis de la tardía Edad Media abraza al Anticristo porque lo entiende en su resgitro más básico y auténtico: una explicación plausible para la crisis que se percibe como la más importante. La escatología toma en esta aceptación su carácter teleológico y el Anticristo aparece como un catalizador simbólico y real de este final esperado y temido. Compendio de todo mal, el espejo invertido de Cristo resulta en un mito polivalente cuyas implicancias simbólicas no se agotan en cada contexto histórico.

El modo en que este Anticristo articula en el discurso del vicentino le otorga un tono de arenga. Ferrer lo diseña urgente, inmediato, y lo impregna la tensión psicológica del final. El Anticristo nacido de Ferrer exige una conversión inmediata de los hombres.

Los modos de la reforma de costumbres también vienen con la figura del Anticristo. Vicente Ferrer detalla en su figura los pecados esenciales que se detectan en toda su prédica. La sensualidad, el contacto con los judíos y moros, la mentira, creer en profetas y predicadores no sancionados por la Iglesia, etc. Las tentaciones del Anticristo no le son exclusivas, pero con él se potencian. Los cristianos deben mantenerse alerta y reformarse, de otro modo les espera el castigo eterno del alma.

## ► Bibliografía

- » Ackerman Smoller, Laura. *History, Prophecy, and the Stars*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994.
- » Burr, David. «The antichrist and the Jews in four thirteenth-century Apocalypse commentaries». En *Friars and Jews in the Middle Ages and Renaissance*, 23-38, 2004.
- » Cartwright, Steven Richard. «Thietland's Commentary on Second Thessalonians: Digressions on the Antichrist and the End of the Millenium». En *The apocalyptic year 1000*, 93-108, 2003.
- » Cockett, Peter. «Staging Antichrist and the Performance of Miracles». En *Spectacle and public performance in the late Middle Ages and the Renaissance*, 31-53, 2006.
- » Cohen, Jeffrey J. *Medieval Identity Machines*. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2003.
- » Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis, Minn: Univ Of Minnesota Press, 1996.
- » Comaroff, John & Jean. *Ethnography And The Historical Imagination*. Boulder: Westview Press, 1992.
- » Corbari, Eliana. *Vernacular Theology: Dominican Sermons and Audience in Late Medieval Italy*. Walter de Gruyter, 2013.
- » Delaruelle, Étienne. «L'Antéchrist chez S. Vincent Ferrer, S. Bernardin de Sienna et autour de Jeanne d'Arc». En *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*, 37-64, 1962.

22. Carolina M. Losada, “Ley divina y ley terrena: Antijudaísmo y estrategias de conversión en la campaña castellana de San Vicente Ferrer (1411-1412),” *Hispania Sacra* 65, no. 132 (2013): 603–40.

23. Vicente Ferrer “Sermón del avènement del antecristo e de las otras cosas que deven venir en la fyn del mundo” transcrito por Pedro M. Cátedra García, *Sermón sociedad y literatura en la Edad Media*, p. 536.

24. Ídem, p.544

- » Devia, Cecilia. «La construcción de un rey monstruoso y la legitimación de un usurpador en la Crónica de Pedro I del Canciller Ayala». En *Miradas y saberes de lo monstruoso*, editado por Dominguez, N., Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires.
- » Dupré Theseider, Eugenio. «L'attesa escatologica durante il periodo avignonese». En *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*, 65-126, 1962.
- » Emerson, Richard K. *Antichrist in the Middle Ages: A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*. Seattle: Univ of Washington Pr, 1981.
- » Emerson, Richard Kenneth. «Antichrist on page and stage in the later Middle Ages». En *Spectacle and public performance in the late Middle Ages and the Renaissance*, 1-31, 2006.
- » Guadalajara Medina, José. «La edad del Anticristo y el año del fin del mundo, según fray Vicente Ferrer». En *Homenaje Horacio Santiago-Otero*, 321-42, 1998.
- » ———. *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1996.
- » ———. «La venida del Anticristo: terror y moralidad en la Edad Media Hispánica». *Culturas populares*, n.º 4 (2007)
- » Hill, Christopher. *Antichrist in Seventeenth-Century England: Riddell Memorial Lectures, 1969, 1971*.
- » Lerner, Robert E. «Antichrists and Antichrist in Joachim of Fiore». *Speculum* 60, n.º 3 (1 de julio de 1985): 553-70.
- » Lewis, Suzanne. «Encounters with Monsters at the End of Time: Some Early Medieval Visualizations of Apocalyptic Eschatology1». *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, n.º 2 (2002). <http://differentvisions.org/Issue2PDFs/Lewis.pdf>.
- » McGinn, Bernard. *El Anticristo: dos milenios de fascinación humana por el mal*. Editorial Paidós, 1997.
- » ———. «El Fin del Mundo y el comienzo de la cristiandad». En *La Teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, editado por Malcolm Bull, traducido por María Baigorria. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- » ———. «Visio dei: seeing God in medieval theology and mysticism». En *Envisaging Heaven in the Middle Ages*, 15-33, 2006.
- » McMichael, Steven J. «The end of the world, Antichrist, and the final conversion of the Jews in the “Fortalitium fidei” of Friar Alonso de Espina (1464)». *Medieval encounters* 12 (2006): 224-73.
- » Millet, Hélène. «Le grand schisme d'Occident selon Eustache Deschamps : un monstre prodigieux». *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public* 25, n.º 1 (1994): 215-26. doi:10.3406/shmes.1994.1659.
- » Reeves, Marjorie. *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages: A Study in Joachimism*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1994.
- » Whalen, B.E. «Antichrist as (Anti)charisma: Reflections on Weber and the “Son of Perdition”». *Religions* 4, n.º 1 (2013): 77-95.
- » Whalen, Brett Edward. *Dominion of God: Christendom and Apocalypse in the Middle Ages*. 1 edition. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2009.

# Figuras de lo unheimlich. Animalidad, sufrimiento y soberanía

MENDEZ, Agustín / Facultad de Ciencias Sociales, UBA - a\_mendez86@hotmail.com

---

Eje: identidades/diferencias: el otro, el monstruo Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: animalidad-otredad-sufrimiento-subjetividad-soberanía

## ► Resumen

Es bien sabido que la cuestión de la animalidad ha ocupado un lugar central en el pensamiento de Jacques Derrida. Tanto es así que los dos últimos seminarios que dictó llevan por título “La Bestia y el Soberano”. El interés por esta temática es primario para el propósito de su proyecto teórico, ya que la figura de “los animales” permite habitar estratégicamente el discurso antropocéntrico, propio del logocentrismo, demostrando sus aporías internas, así como lo artificial de todo binarismo filosófico.

Ahondando entre las principales corrientes de pensamiento que han elaborado un discurso sobre dicha temática, Derrida encontrará en la persona de Theodor Adorno una figura en la cual reflejarse, puesto que, a su entender, ha desandado una postura crítica semejante a la suya. Tanto es así que, en el discurso de aceptación del premio que lleva el nombre del pensador frankfurtiano, con el cual fue galardonado en 2001, afirmará que nada le produciría mas agrado que escribir sobre el modo en que éste retrata dicha problemática, “porque tomaría el camino menos recorrido pero [...] entre los más decisivos en la lectura por venir de Adorno. Se trata de lo que se llama, con un singular general que siempre me ha llamado la atención, el animal” (Derrida, 2002:s/n°).

Si lo que permite construir una comunidad de hombres tiene como su punto fundante el hecho de compartir un rasgo saliente, a saber, la cualidad de no ser animales, todo lo referido a ellos queda relegado por impropio, indigno y como perteneciente a un orden ontológico enteramente distinto. La lectura emprendida por dichos pensadores no busca des-diferenciar livianamente la especificidad de lo animal y lo humano, sino que, por el contrario, aspira a señalar la porosidad de esa frontera, indagando en las condiciones de posibilidad de los mecanismos de exclusión que sostienen a dicha dicotomía.

## ► Saber y poder. El animal como objeto de dominio

En *Dialéctica de la Ilustración*, T. W. Adorno y M. Horkheimer, llevarán adelante un trabajo genealógico buscando desentrañar el porqué de la ligazón producida entre las nociones de poder y razón. La tesis fundamental que explica dicha imbricación esta contenida en el origen mismo de la subjetividad humana.

Puesto que las fuerzas de la naturaleza son omnipotentes e irrefrenables, el hombre, para lograr afirmarse y sobrevivir en dicho clima hostil, tendrá que desarrollar distintas estrategias de adaptación y dominación de su medio ambiente: la razón, por tanto, devendrá el vehículo de la auto-conservación. La consecuencia fundamental de este movimiento será que la facultad mimética, forma primaria de relación y comunicación entre el hombre y naturaleza, se encontrará enteramente anulada. Esto se debe a que el sujeto, para erigirse en su señor, debe constituirse como una entidad totalmente autónoma de aquella instancia de la cual procede, la naturaleza, razón por la cual se ve obligado a reprimir su dimensión pasional, afectiva y pulsional, es decir, rechazar todo componente de su ser que le recuerde su pertenencia al mundo material. La negación de la naturaleza tanto interna, como



externa, oficia de condición de posibilidad de la construcción de un mundo pasible de ser conocido, en tanto sustrato de dominación:

La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste los conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas. De tal modo, el *en sí* de las mismas se convierte en *para él*. En la transformación se revela la esencia de las cosas siempre como lo mismo: como materia o sustrato de dominio. Esta identidad constituye la unidad de la naturaleza. (Adorno y Horkheimer, 2001:64-65)

Ahora bien, esta no es una descripción privativa y exclusiva del ámbito epistemológico: si la razón pura enseña que el sujeto es aquel que construye, a partir de la proyección de su entramado categorial, al objeto de conocimiento, lacerando su especificidad, la razón práctica indicará, del mismo modo, que el hombre es un ser libre y, por tanto, moral, debido a su pertenencia al mundo nouménico: su dignidad radica en su carácter inteligible. Sin embargo, Adorno sostendrá que este gesto es aquel que vuelve a la filosofía kantiana absolutamente represiva, ya niega toda entidad axiológica a cualquier conducta, facultad o respuesta que emane tanto de la dimensión somática de la experiencia, así como también del reino natural:

En Kant la dignidad ética es una determinación de la diferencia. Se dirige contra los animales (...) No deja ningún margen a la compasión. Nada odia más el kantiano que el recuerdo de la animalidad del hombre. Este tabú se activa cada vez que el idealista reprende al materialista. En el sistema idealista los animales desempeñan virtualmente el mismo papel que los judíos en el fascista. Llamar al hombre animal –esto es idealismo genuino. Negar la posibilidad de salvación de los animales incondicionalmente y a todo trance es la barrera infranqueable de su metafísica. (Adorno, 2003:78)

El odio que profesa la libertad trascendental kantiana con respecto a los animales termina por demostrar la crueldad inherente a un proyecto basado en los principios de la transparencia y lo contaminado. Dicha violencia se halla dirigida no solo contra el mundo natural, sino también frente a la animalidad del propio hombre.

Adorno extraerá de esta caracterización una conclusión desgarradora: el retrato del animal como un ser sin alma, desprovisto de moral, palabra y logos, no surge por contraposición de un hombre que si posee dichos rasgos, sino que, por el contrario, es el reverso necesario de su constitución como una mónada solipsista, cuya nota saliente es haber negado su capacidad receptiva, el dejarse afectar por lo otro de si:

La idea del hombre se expresa en la historia europea en su diferencia respecto al animal. Mediante la irracionalidad del animal se demuestra la dignidad del hombre (...) El hecho de que apliquen a los hombres las mismas fórmulas y resultados que ellos mismos, liberados de cadenas, obtienen en sus horrendos laboratorios fisiológicos de pobres animales indefensos, confirma la diferencia en forma particularmente malvada. La conclusión que extraen de los cuerpos mutilados de los animales no se ajusta al animal en libertad sino al hombre actual. El hombre actual, al hacer violencia al animal, prueba que él, y sólo él en toda la creación, funciona —libremente— con la misma ciega y automática mecanicidad que los movimientos convulsivos de las víctimas encadenadas, que el técnico utiliza para sus fines. (Adorno y Horkheimer, 2001:291)

Esta caracterización, como es bien sabido, encontrará su correlato en la obra de Jacques Derrida, especialmente en sus últimos trabajos, dedicados en forma explícita a la indagación acerca de la cuestión de “los animales”. La interrelación entre saber y poder, ya retratada en la visión de Adorno, y que constituye la condición de posibilidad de encontrar en el animal un ser pasible de sometimiento, totalmente ajeno a la humanidad del sí mismo, es uno de los puntos salientes del primer volumen del seminario *La Bestia y el Soberano*. Allí las clases décima y undécima girarán en torno de la disección de un elefante, realizado en 1681, bajo la mirada y las órdenes del soberano francés, Luis XIV. Su presencia, se erige como la fuente de saber y dominio frente a un animal que ha devenido únicamente

un cadáver, una materia des-cualificada y manipulable. Apéndice del saber científico, el animal, por más potente y gigante que sea, no es más que un elemento inerte dentro de la cadena de reducciones ejercidas por el logocentrismo. El saber se edifica como “como querer-poder y, antes que nada, como querer-ver y querer-tener. El saber es soberano, pertenece a su esencia querer ser libre y todopoderoso, asegurarse el poder y tenerlo, tener la posesión y el dominio de su objeto” (Derrida, 2010:331).

Apoyado en las enseñanzas de Benveniste, Derrida demostrará como las figuras del soberano, de la ipseidad y de la identidad, tejen una cadena asociativa que desemboca en el dominio en tanto forma de autoafirmación, en el *potere, possum, potest*. El sí mismo, de esta manera, se consagra a partir de su capacidad de reducir, introyectar y asimilar todo lo diferente, situación que le valdrá la caracterización de ejercer un dominio *carno-logo-centrista*:

La fuerza viril del varón adulto, padre, marido o hermano (...) corresponde al esquema que domina el concepto de sujeto. Éste no se desea solamente señor y poseedor activo de la naturaleza. En nuestras culturas, él acepta el sacrificio y come de la carne (...) ¿quién tendría alguna posibilidad de llegar a jefe de Estado, y de acceder así “a la cabeza”, declarándose públicamente, y entonces ejemplarmente, vegetariano? El jefe debe ser devorador de carne. (Derrida, 1989: s/n°)

El pensamiento de Derrida, deudor, a la vez que crítico de los postulados vertidos por E. Levinas, señalará que para con el animal lo que se desarrolla es una lógica de la invitación, donde este es una propiedad del soberano que lo acoge y espera, domesticando su alteridad y volviéndolo un ente más de su morada. Al circunscribir su campo de acción, se torna una parte de lo mismo, puesto al servicio de la satisfacción de sus necesidades:

En el transcurso de los dos últimos siglos, esas formas tradicionales de tratamiento del animal se han visto alteradas, es demasiado evidente, por los desarrollos conjuntos de saberes zoológicos, etológicos, biológicos y genéticos siempre inseparables de técnicas de intervención en su objeto, de transformación de su objeto mismo y del medio y del mundo de su objeto, el ser vivo animal: por la cría y el adiestramiento a un escala demográfica sin parangón con el pasado, por la experimentación genética, por la industrialización de lo que se puede llamar la producción alimenticia de la carne animal, por la inseminación artificial masiva, por las manipulaciones cada vez más audaces del genoma, por la reducción del animal no solamente a la producción y a la reproducción sobre activada (hormonas, cruces genéticos, clonación, etc.) de carne alimenticia sino a toda suerte de otras finalidades al servicio de cierto ser y supuesto bienestar humano del hombre. (Derrida, 2008:41-42)

Si, como señalan Adorno y Derrida, la especificidad de lo humano se ha delineado en contraposición de la figura de lo animal, la salida de esta situación no puede ser el camino seguido, aunque muchas veces bienintencionado, por aquellas posturas que adjudican al animal rasgos humanos, ya que, de esta forma, se estaría construyendo su particularidad a partir de las características propias del sujeto. Si solo se le debe respeto porque es similar al hombre, se estaría reforzando, antes que solicitando, el dominio de este último, al unirlo como medida de lo que es digno y lo que no. Ambos autores, por el contrario, posarán su atención en la animalidad, ya que a partir del análisis de su singularidad se revela tanto la verdad del discurso humanista como la posibilidad de delinear un cambio en el estado de cosas actual.

### ► *El animal como lo unheimlich. La inquietante mirada del otro*

Tal y como se ha mencionado anteriormente, más allá de sus ostensibles diferencias, las posiciones de Adorno y Derrida coinciden tanto en la descripción del discurso humanista como aquel que se sostiene a partir de señalar la superioridad de las facultades intelectuales y morales del hombre respecto del animal, así como también, en el hecho de que la subjetividad moderna, basada la construcción de una identidad igual a sí misma, torna a todo lo desconocido como una fuente de temor y amenaza, razón por la cual el modo de relacionarse con ello es mediante su dominio. El animal, lo

diferente, lo que se resiste al carácter identificador de la razón, es visto como algo monstruoso. Sin embargo este, al igual que lo *unheimlich* freudiano, es lo “más familiar y lo más extraño, lo más inquietante también” (Derrida, 2010:291). El hombre, en tanto parte de la naturaleza, encuentra su identidad descentrada por “una multiplicidad interna” (Derrida), contando entre estos aspectos aquellos que permiten establecer una “ semejanza con el animal” (Adorno):

Hay alguien en mí» porque nosotros somos varios (...) «alguien en mí pese a mí» se afana (hay asimismo una tarea, un deber y una responsabilidad) para no «funcionar» más: ni como un «intelectual», ni siquiera (...) como el miembro de una comunidad (...), como el ciudadano de un Estado-nación (...) ni siquiera como un «hombre» (de ahí mi interés inextinguible por el «animal», cuestión decisiva si las hay). (Derrida, 1997:s/n°)

Ahora bien, la represión de dicha familiaridad, de esa otredad interna, cuya exclusión es la denegación fundamental que articula el concepto de sujeto, retorna sintomáticamente. La violencia que se ejerce contra los animales no es más que la proyección y exteriorización del odio hacia el sustrato material-afectivo del hombre. Su recuerdo, que surge en presencia de lo animal, hace que la violencia operada sobre este sea una satisfacción sustitutiva frente a la imposibilidad del goce proveniente de su naturaleza interna.

A partir de esta caracterización, tanto Adorno como Derrida, buscarán no solo un modo de repensar dicha familiaridad por fuera de los patrones clásicos del antropocentrismo, sino también indagar que *indican* los animales, en su radical alteridad, sobre el estado de situación reinante. Si bien son múltiples los lugares a partir de los cuales desentrañar este vínculo “hombre y animal”, existe un punto de contacto que mancomuna sus pensamientos: su interés por el carácter eminentemente expresivo, desbordante e invocante de la mirada animal.

En *El animal que luego estoy si(gui)endo*, obra convertida en un clásico de esta temática, Derrida tomará como punto de partida de sus reflexiones el pudor que siente al verse observado, desnudo, por su gata. Esta mirada le sugiere un lugar desde el cual comenzar a repensar la disimilitud entre los animales y el hombre, ya no como una diferencia ontológica, sino como un espacio de articulación, de negociación: la espectralidad de un “entre”, donde cada término lleva consigo la huella del otro, expropiando su existencia. El pensamiento de la huella lleva inexorablemente a la cuestión de la hospitalidad, a un modo de ser-con el otro, por fuera de la lógica de la invitación:

Lo que resiste a esta tradición predominante es muy sencillamente que hay unos vivientes, unos animales, algunos de los cuales no tienen que ver con lo que ese gran discurso sobre el Animal pretende adjudicarles o reconocerles. El hombre es uno de ellos, e irreductiblemente singular, por cierto, eso se sabe, pero no existe El Hombre versus El Animal. (Derrida, 2003:75)

La tradición occidental, a partir de la clasificación del animal como un ser irracional, lo ha caracterizado como una máquina (Descartes), incapaz de morir (Heidegger), de mentir (Lacan), e incluso de poseer un rostro (Levinas). Según Derrida, el modo de solicitar este discurso es a partir de determinar la ausencia de la palabra articulada y verbalizada, bajo otro concepto que el de la privación. Para desmontar esta arquitectónica, se apoyará en la cuestión planteada por Jeremy Bentham, acerca de la capacidad de experimentar dolor por parte de los animales. Dicho sufrimiento permite tender un puente directo con el humano:

Poder sufrir no es ya un poder, es una posibilidad sin poder, una posibilidad de lo imposible. Aquí se aloja, como la manera más radical de pensar la finitud que compartimos con los animales, la mortalidad que pertenece a la finitud misma de la vida, a la experiencia de la compasión, a la posibilidad de compartir la posibilidad de esta im-potencia, la posibilidad de esta imposibilidad, la angustia de esta vulnerabilidad y la vulnerabilidad de esta angustia. (Derrida, 2008:41)

Esta estrategia utilizada es idéntica a la empleada por Adorno, quien sostendrá que poner en consideración el dolor de cualquier ser vivo es un propósito central de su trabajo, un compromiso

normativo que se tiene para con lo más débil y desprotegido: “la vergüenza ordena a la filosofía no reprimir la intelección por Georg Simmel de que es asombroso lo poco que a su historia se le notan los sufrimientos” (Adorno, 2008:149).

El sufrimiento aporta la negatividad necesaria para poner en movimiento todo pensamiento crítico. No hay mayor rastro de las injusticias y tormentos cometidos que en la experiencia del padecimiento. Este marco es el que opera como fondo interpretativo de la percepción de Adorno sobre el lamento contenido en la mirada del animal: “nada es tan expresivo como los ojos de los animales que parecen objetivamente lamentarse de no ser humanos” (Adorno, 2004:195). Esta constatación no debe llevar a conclusiones apresuradas, puesto que este lamento no es el propio de la nostalgia, de lo que pudo ser y no fue. Dicha mirada no indica que el animal anhele ser un hombre, por el contrario, su potencia crítica radica en su capacidad para desestabilizar la pretendida autosuficiencia del sujeto, recordando a través suyo el momento de no identidad que habita en su interior. Mediante la expresividad de la mirada animal, se materializa un vínculo tan profundo que, en este mismo gesto, se contrarían los supuestos antropológicos de la libertad trascendental kantiana. En ningún otro lado encontrará Adorno expresada dicha relación con más exactitud que en la obra literaria de Franz Kafka en la cual,

en lugar de la dignidad del hombre, supremo concepto burgués, aparece en él la salvadora meditación y recuerdo de la semejanza con el animal, semejanza de la que se nutre todo el estrato de su narrativa. La inmersión en el ámbito interno de la individuación, que se cumple en tal autorreflexión, tropieza con el principio de la individuación, con aquel ponerse a sí mismo sancionado por la filosofía: con la resistencia mítica. La reparación se intenta haciendo que el sujeto abandone esa resistencia. Kafka no glorifica el mundo sometiendo a él, sino que resiste a él mediante la no-violencia. (Adorno, 1962:291)

Los animales, con su mirada, permiten, paradójicamente, humanizar al hombre, romper la cáscara vacía en la que ha devenido. En la experiencia de esta semejanza, se repone ese impulso mimético originario que sobrepuja la racionalidad instrumental para elevarla hacia una conceptualización ampliada de su accionar, en el cual no se reconozca a la violencia como el único resorte habilitado para operar y actuar en el mundo.

De lo antedicho se desprende que, en la figura de los animales, se conjugan, a la vez, el momento de denuncia sobre las calamidades del presente, señalando al dominio y al sometimiento como elementos articuladores de las relaciones actuales entre el hombre y la naturaleza, con el índice de la esperanza en lo distinto, donde dichos vínculos ya no estén mediados por el intercambio y la cuantificación:

La comparación de los niños con los animales se basa por entero en que la utopía late embozada en aquellos a los que Marx ni siquiera concede que puedan, como trabajadores, generar plusvalía. Los animales, al existir sin realizar ninguna tarea que el hombre les reconozca, son algo así como la expresión de su propio nombre, de lo por esencia no intercambiable. (Adorno, 2001:230)

Si bien, como reconoce Derrida, *hay que comer* (y Adorno no haría más que suscribir a esta afirmación), entendiéndose con ello que los conflictos existen y existirán entre los hombres y los animales, la exigencia de pensar una relación modificada entre ellos no debe apuntar a una sociedad higienista, libre de pasiones y tensiones, sino a la necesidad de buscar modos y modalidades del “buen” comer:

La cuestión moral no es entonces, ni lo ha sido jamás: hay que comer o no hay que comer (...) sino más bien: ya que es bien necesario comer de todas maneras y que eso está bien, y que es bueno, y que no hay otra definición del bien, ¿cómo hay que comer bien? (...) “Hay que comer bien” no quiere decir en primer lugar tomar y comprender en sí, sino aprender y dar de comer, aprender-a-dar-de-comer-al-otro. No comemos nunca del todo solos, he aquí la regla del “hay que comer bien”. Esta es una ley de la hospitalidad infinita. (Derrida, 1989:s/nº)

El desplazamiento desde el concepto de soberanía, como aquel que define todo ordenamiento político, a uno basado en la problemática del sufrimiento como sustrato común entre todos los seres, habilita la posibilidad de sentar las bases, ya no de una sociedad como un agregado de subjetividades, sino como una comunidad de vivientes finitos, donde sea la categoría de paz, antes que la de reconciliación, la que indique aquel “estado de diferenciación sin sojuzgamiento, en el que lo diferente es compartido” (Adorno, 2003a:145).

La cuestión de los animales resulta inquietante ya que su existencia ataca el corazón mismo del edificio logocéntrico: en el mismo momento en el que inaugura un pensamiento de la alteridad radical del ser, ampliando el concepto de dignidad como una característica no exclusiva de la subjetividad, centellea, en la expresividad de su mirada, la apertura hacia lo mejor, la realización de la utopía por fuera de los límites de la razón identificante. Será qué, en definitiva, tal y como afirma Adorno, la tarea de la filosofía no es más que la de “redimir lo que hay en la mirada de un animal”.

## » Bibliografía

- » Adorno, T., (2003). *Beethoven. Filosofía de la música*. Madrid, Akal.
- » Adorno, T., (2003a). *Consignas*. Buenos Aires, Amorrortu.
- » Adorno, T., (2008). *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid, Akal.
- » Adorno, T., y Horkheimer, M., (2001). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta.
- » Adorno, T., (2001). *Mínima Moralía*. Madrid, Taurus.
- » Adorno, T., (1962). *Prismas*. Barcelona, Ariel.
- » Adorno, T., (2004). *Teoría estética*. Madrid, Akal.
- » Cragolini, M., (2011). “Hospitalidad con el animal” en *Revista Escritura e imagen*, Madrid, Universidad Complutense. En línea <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/viewFile/37741/36523>.
- » Derrida, J., (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid, Trotta.
- » Derrida, J., (2002). *Fichus*. Discurso de Frankfurt. En línea: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/jodidos.html>.
- » Derrida, J., (1989). *Hay que saber comer o el cálculo del sujeto*. En línea: [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/comer\\_bien.html](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/comer_bien.html).
- » Derrida, J., (2010). *La bestia y el soberano*. Buenos Aires, Manantial.
- » Derrida, J., (1996). *Le Monolinguisme de l'autre*. París, Galilée.
- » Derrida, J., (1997). *Pero..., no, pero..., nunca..., y sin embargo..., en lo que se refiere a los media (Los intelectuales. Tentativa de definición por sí mismos)*. En línea: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/intelectuales.html>.
- » Derrida, J., y Roudinesco, E., (2003). *Y mañana qué...* Buenos Aires, FCE.
- » Gerhardt, C. (2006). “The Ethics of Animals in Adorno and Kafka” en *New German Critique*, vol. 33 num. 97, ISSN: 1558-1462.

# Ciencia ficción y nuevos modos de vida: una lectura de *Los electrocutados* de J. P. Zooney

MERINO FONTAL, Mercedes / UBA-UNSAM - wmercedes2000@yahoo.com.ar

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: ciencia ficción, literatura argentina, *Los electrocutados*, Zooney

## ► Resumen

Las transformaciones en la vida contemporánea causadas por la incidencia de las nuevas tecnologías generaron otros modos de existencia, de acción y dominación sobre diversos ámbitos de la vida humana. Redes de poder, campos de saber y formas de la subjetivación se fueron desarrollando hasta alcanzar, en el siglo XXI, formas diversas de actuar así como técnicas eficazmente invasivas que algunos pensadores identifican con la biopolítica, otros con la sociedad de control o la noo-política. En dicho contexto, donde el fin del proyecto humanista-existencial resulta insoslayable, las consideraciones concernientes al poder *de* y *sobre* la vida comienzan a tomar protagonismo. Tal es el marco de referencia epistémico en que se ubica el futuro trabajo, el cual se propone como objetivo central hacer un análisis cultural de la última novela de ciencia ficción del escritor argentino J. P. Zooney, *Los electrocutados*.

Entre las principales hipótesis de lectura, se puede mencionar, por un lado, la necesidad de una modificación, un abandono o una redefinición de la condición humana tal como se viene pensando y, por otro, una nueva descripción de la vida y de sus posibilidades. Son estos dos puntos, fundamentalmente, los que se propondrán con la lectura de la obra antes mencionada y, en particular, observar una interpretación que sugiere otra concepción de la vida y de sus contingencias ya que esto último nos devuelve una mirada bastante compleja de algunas de nuestras "verdades" estructurantes. *Los electrocutados* resulta, entonces, una imagen muy sugestiva del momento actual no sólo por lo que narra y por su forma, sino también por su pertenencia al género de ciencia ficción.

En relación con esto último, interesa, en principio, debido a que la ficción científica supone un diálogo muy vehemente con las ciencias de su época. En este caso, *Los electrocutados* es una especulación fundada en cierta científicidad relacionada con la tecnología informática, la cual ha demostrado ser una potencia fundamental en este momento de la historia tanto por la posibilidad de multiplicar mundo como también por la efectividad de las tecnologías a distancia. A su vez, la pertenencia al género resulta interesante a causa de que los personajes de dicha tradición literaria se caracterizan por aparecer en un contexto simbólico que se pregunta por la idea de vida, lo cual parece ser un interrogante fundamental en los albores del siglo XXI.

Algunos de los resultados que se observan son, en primer lugar, cómo el pensamiento sobre lo vivo trasciende al ser humano, de modo que este deja de ser una categoría ordenadora de la experiencia al hablar de la vida. Finalmente y en segundo lugar, que en tanto ya no hay ser humano ni un sujeto, hay una necesidad por construirse que pide, de algún modo, nuevos cuerpos.

## ➤ Preliminares

Los espacios eléctricos, que son todos los espacios de nuestro mundo, tienden a conectarnos como nodos de un circuito eléctrico y a borrar –con el curso de las décadas– nuestras características orgánicas y humanas. Por eso nos parecemos cada vez más a avatares virtuales, depilados.<sup>1</sup>

La frase pertenece a la novela de ciencia ficción *Los electrocutados* de J. P. Zooney, editada en 2011, y si bien se ampara en esa clasificación editorial que resguarda al lector en seguridades de la época Moderna, el planteo es más complejo. Entre otras cuestiones, porque la ficción dialoga con su contexto, pero en tanto ficción puede soportar la convivencia de ideas diversas sin simplificarlas y sin necesidad de verificación. De este modo, evita imponer una realidad sabida y se sumerge en la construcción de otra que le permite pensar algunas cuestiones que la rodean. A su vez, el planteo resulta complejo porque la ciencia ficción presenta, hoy en día, una hipótesis de desarrollo que no parece corresponderse con una imagen del futuro, sino del presente. Tal representación se exhibe como aquello que nos estructura, lo cual resulta movilizador porque lo que se descubre es, por un lado, la necesidad de una modificación o una redefinición de la condición humana tal como se viene pensando y, por otro, una nueva descripción de la vida y de sus posibilidades.

Son estos dos puntos los que se toman para proponer una lectura de *Los electrocutados* y, en particular, seguir la línea de interpretación que sugiere la concepción de la vida y de sus contingencias. En principio, porque el límite entre la supuesta realidad objetiva y la ficción es un tema que atraviesa la novela, así como también una cuestión que horada el momento histórico actual, pues aquello que Zooney pone en funcionamiento es un espacio en el que se juega la posibilidad de la vida.

## ➤ Poder: dominación y potencia

A propósito del funcionamiento de la dominación en el siglo XXI, Maurizio Lazzarato retoma los planteos sobre el poder neoliberal propuestos por Michel Foucault, ya que encuentra en ellos el núcleo duro de una problemática actual. En dicho planteamiento, el filósofo francés va a introducir, hacia mediados de los '70, el concepto de "biopolítica"; vocablo que entraña en sí la idea del poder sobre la vida de la especie. "Poder" entendido en sentido nietzscheano: como un encuentro de fuerzas en el que los distintos contendientes están en posiciones desiguales; de modo que uno de ellos ejerce el control sobre el otro, lo cual supone, por un lado, la idea de violencia en tanto poderío o dominación pero, por otro, de fuerza en tanto potencia (de acción, de creación).

Mediante las consideraciones sobre la biopolítica, Foucault desarrolla un entramado de relaciones de poder que le permite completar una reflexión sobre los dispositivos que organizan la sociedad occidental a lo largo de la historia: además del poder soberano y el disciplinario, va a reconocer la preeminencia, hacia el último cuarto del siglo XX, del control biológico sobre la población; lo cual le facilita correrse de una idea únicamente represiva del poder. Esto se debe a que el orden que se impone es fundamentalmente expansivo y, por ello, no puede cerrarse en una estructura definida una vez y para siempre. Si el mando soberano supone un poder que limita las acciones y la existencia humana, es básicamente un derecho letal y, sólo en ese sentido, un derecho sobre la vida; mientras que el poder disciplinario o la anatomopolítica y el poder sobre la vida de la especie o la biopolítica resultan tecnologías que generan y multiplican tanto las acciones como la vivencia de las personas. Son derechos para hacer vivir, pero no por un "amor a la vida", sino por una maximización de circunstancias, de potenciamiento de posibilidades, que tiene como fin hacer de la sociedad una máquina de producción. De este modo, el dominio es visto como potencia ya que, en el hacer vivir, se constituyen instrumentos de formación y acumulación de saber. En este sentido es que Foucault afirma que "el análisis del poder debe encauzarse hacia la dominación (y no la soberanía), (...) las formas de sometimiento, las conexiones y utilizaciones de los sistemas de sometimiento y, por fin, hacia los dispositivos de saber." (2009: 42).

1. J. P. Zooney (2011). *Los electrocutados*. Barcelona, Alpha Decay. En adelante, Z y el número de página.

Estas dos últimas tecnologías de poder de la teoría foucaultiana constituyen el Biopoder; dispositivo que se ocupa tanto del disciplinamiento del cuerpo individual como de la regulación de la vida en una población y opera, fundamentalmente, mediante la norma y no a través de la ley. El primado de la norma se debe a una tecnología de poder centrada en la vida y, en consecuencia, a una concepción del individuo ya no como un sujeto moral, sino como un hombre o una mujer concebidos en un sentido físico o biológico: un organismo sobre el que se actúa posibilitando o no una situación determinada.

Con ello la biopolítica se afirma en su condición de control sobre la vida. Pero, ¿cómo definir este último término? Foucault lo piensa en tanto vida del ser humano y no lo vivo en general. Así concebida, la vida sólo existe dentro de la historia, de los procesos sociales, de las formaciones de poder. No hay un ser vivo previo a dichas técnicas y lo que ellas introducen no es el individuo sino la subjetivación. De esta manera, el análisis del poder que presenta no posee una impronta estrictamente biológica, sino ampliamente sociológica: la genealogía de un retroceso: la vuelta del sujeto moral al ser humano natural, ya que el poder que actúa sobre esos individuos resulta un control que apela a un animal más allá de su juicio. Este dominio resulta no sólo más invasivo, sino también más efectivo, ya que opera sobre la vida humana en un nivel más primario.

En esta línea se encuentra cierto postulado de Gilles Deleuze, pero él actualiza más el planteo del control sobre la vida, llegando a señalar cómo los dispositivos biopolíticos se logran desenvolver molecularmente operando sobre los organismos en sus aspectos biológicos, genéticos, cognitivos y relacionales. La eficacia de dichos mecanismos se debe al desarrollo informático actual que logra inocular los cuerpos ya sea con intervenciones a nivel embrionario o mediante conexiones cibernéticas que acaban por hacer activos los artilugios de control. Pero un detalle importante es que lo vivo para Deleuze no coincide con lo concebido por Foucault.

En "Posdata sobre las sociedades de control", Deleuze plantea un poder que opera no ya sobre los individuos o la población, sino sobre "dividuos" y muestras, datos, mercados, bancos. Esto supone un corrimiento respecto al análisis foucaultiano ya que evidencia otro proceso de apresamiento de lo vivo del capitalismo de fines del siglo XX y principios del XXI. Un desarrollo que no concierne exclusivamente propiedades humanas u orgánicas sino también lo vivo en un sentido ontológico. Esto es, la vida como algo impersonal, pre-personal, a-subjetiva, no plegada en un adentro y un afuera de un sujeto y un objeto, sino como una fuerza que emerge y que no cierra en ninguna forma, sino que afirma su apertura al devenir, a lo virtual<sup>2</sup>. Deleuze advierte con ello cómo el sistema capitalista global compromete un espacio virtual y la captura de un flujo debido a dos cuestiones: la primera, que en este nuevo espacio también se juega lo existente; la segunda, porque dicho medio merece ser conquistado por la potencia que guarda en sí. El principio de lo viviente se caracteriza por su posibilidad de generar la *diferenciación*; a saber, relaciones de poder que, gracias a una diferencia de fuerzas, generan un despliegue de la multiplicidad, un poder de cambio, de potencia virtual. Es allí donde se puede atisbar la disputa por el mando actual y no solo en el organismo. En ambos casos se perciben las acciones que suspenden al sujeto moral y moderno, para poner en juego el ser y la singularización, la cual no es necesariamente humana.

Se puede intentar ejemplificar esto con la novela de Zooney. Para contextualizar lo que se comentará es útil señalar cierto mapa general de la obra y, así, presentar un caso de la desaparición del sujeto. Hacer una esquematización es una profanación de la novela porque ella no es, ni quiere ser, un conjunto ordenado; la historia se constituye de fragmentos para conformar discursos que entre sí resuenan, se funden, arman varios sentidos. Sin embargo, una sinopsis podría señalar que *Los electrocutados* es el relato de los escritos de alguien (Dizze Mucho) que son recopilados por otro, su vecino y albacea (J. P. Zooney), quien en ese compendio conocerá la causa del suicidio de Dizze y el mensaje que deja al mundo. En esta selección de escritos se incluyen muchas voces, fundamentalmente, las palabras de Dizze que se empiezan a (con)fundir con las de otros: entre las notas del profesor Mucho, el vecino periodista encuentra que hay palabras suyas (o al revés: es, según Dizze, su vecino quien le roba), también aparecen -entre los papeles- cuentos de otros; además, en los apuntes de las clases del profesor Mucho se manifiestan las palabras de personas existentes en la vida del lector, como el poeta Velimir Jlébnikov; o se menciona "en clave" sujetos conocidos como Michel Holebeak (por Michel

2. Ver Giorgi, G. y Rodríguez, F. (2007). "Prólogo". En *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires, Paidós.



Houellebecq); sujetos de ficción como Kilgore Trout (personaje de Kurt Vonnegut) y algún otro. Es decir, individualidades que se mezclan, se combinan, se superponen y, a su vez, trascienden los límites de la ficción. A ello, se suma otra ruptura de fronteras: J. P. Zooney es, además de un personaje de *Los electrocutados*, escritor de la novela homónima, pero dicho apellido no es el de una persona de carne y hueso sino que está tomado del nombre de un personaje de ficción de J.D. Salinger; o sea, el autor no sólo no usa la identidad acreditada en su documento, sino que utiliza la de otro que no existe sino en la ficción. Guños constantes en este juego de identidades que funcionan a modo de búsqueda de una verdad menos rudimentaria. Esto se debe a que se intenta reconstruir la experiencia de lo vital como algo que trasciende la subjetividad, lo personal y la conciencia; y por el contrario, aceptar la vida en un devenir, una multiplicidad que avanza por lo inconsciente capturando afectos.

Según la concepción de lo vivo de Deleuze, la vida es una fuerza que emerge y que no cierra en ninguna forma, sino que afirma su apertura al devenir, es una pura virtualidad y una potencia indeterminada. Lo singular de lo vivo no remite a la vida de alguien sino que es un flujo de vida sin soporte humano. Empero, es posible (y necesario) percibir lo vivo en la particularidad y no en un plano trascendente. Es decir, para hablar de lo viviente, Deleuze no escribe sobre *la* vida en general, sino sobre *una* vida particular. Así, es posible pensar una forma de vida singular, "vida de pura inmanencia"; la vida singular inmanente de *un* hombre que no se lo confunde con ningún otro. Un flujo de vida desprendido del soporte humano y que deja, sin embargo, percepciones y afectos más allá de ese humano. El filósofo intenta constituir una particularidad, un experiencial de consistencia ya que así puede establecer un puro plano de inmanencia, la cual no es sino inmanencia de sí misma; de modo que no se relaciona con ningún objeto como unidad superior ni ningún sujeto como acto que opera una síntesis de entendimiento (Deleuze, 2007: 36-37). La pura inmanencia es *una* vida. El artículo indefinido no marca una indeterminación empírica, sino una determinación de inmanencia, una pura determinación de intensidad; acontecimiento definido por datos inmediatos. Con todo ello, se puede comprender por qué *una* vida, que no es sino pura inmanencia resulta un campo trascendental (y no trascendente): es una *diferencia*, una potencia. Potencia porque "una vida solo contiene entidades virtuales. Está hecha de virtualidades, acontecimientos, singularidades. Lo que se denomina virtual no es algo que carece de realidad, sino que (...) se compromete en un proceso de actualización" (Deleuze, 2007: 40). Lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual, pero a esos acontecimientos y singularidades virtuales no les falta nada, son. La cuestión es pensar el virtual o la *diferencia* no como una imperfección que necesita completarse sino que, en tanto que es algo viviente, su singularidad es un acontecimiento "que vive de autodiferenciarse, del cambio y el devenir" (Giorgi y Rodríguez, 2007: 20). La *diferencia* es un grado cero del cual se empieza a hablar o pensar intensidades, pero ese grado cero no es un vacío, sino un lleno, liberado de un principio y un fin último. Así, lo viviente se define por "lo que puede ser, por el poder de un cuerpo de afectar y de ser afectado". En la vida lo que se repite "no es lo mismo, sino lo otro: el poder diferenciante de una vida perpetuamente diferente. Así, a través de la repetición, surge lo nuevo..." (Giorgi y Rodríguez, 2007: 22).

Lo nuevo, según Lazzarato, quien sigue a Deleuze, resulta una invención, la cual es siempre una colaboración, un "cofuncionamiento" y, por ello, una acción que suspende al individuo de forma tal que la invención, en su proceso de creación, pone en juego al ser y a su singularización. Lo nuevo se engendra por la colaboración de muchas conciencias en movimiento, una "multiconciencia", aunque luego pueda manifestarse en una "uniconciencia". De modo que la invención es "una hibridación, una colaboración entre una multiplicidad de flujos imitativos (ideas, hábitos, comportamiento, percepciones, sensaciones) incluso cuando tiene lugar en un cerebro individual" (Lazzarato, 2006: 68).

En la novela de Zooney, Dizze reconoce que lo vivo en él es el devenir, es esa multiconciencia fundida en esas muchas voces que se fusionan para encontrar la palabra de la Tierra. Expliquemos: Dizze hace años que, junto a su hermana, Oidas, intenta develar el mensaje del Sistema Solar, pero ambos reconocen que deben empezar por la palabra de la Tierra. Escuchar esta palabra supone dilucidar la verdad que perdieron los terrícolas hablando miles de idiomas que no comunican nada. De modo que, los lectores, leyendo el libro que reúne Zooney (ambos: personaje y autor), nos vamos a enterar tanto de ese mensaje como de por qué murió Dizze. El libro se abre con una carta de él a su hermana en la que le anuncia que sigue con ese objetivo de descifrar la palabra de la Tierra y que él cree tener la respuesta. Reconoce que no lo hizo solo, su ayuda (la de Oidas) fue fundamental, así como también

los fragmentos que siguen abonan en los indicios. De modo que, gracias a la captura de otros afectos, puede encontrar el mensaje. Todo el libro es entender no sólo ese comunicado sino también la “existencia como un fluir indiferenciado de energía, no diferente de cualquier administrador, como un televisor, Internet, las ondas cerebrales” (Z 26). Y es por esto, que el mensaje no podemos -los lectores- capturarlo de modo directo, ya que el libro, por su forma fragmentada, posibilita y demanda fugas diversas. Sin embargo, es posible intuir líneas de sentido que dependerán de las conexiones que se establezcan. La obra, en esa apertura e indeterminación, reconoce que lo vivo es ese virtual.

### ► *Lo vivo como fuerza de diferenciación*

Entendida la invención como captura y apropiación de afectos, las esferas de acción de dichos afectos no serán sino las corrientes (flujos) y las redes que circularán, por ejemplo, en los cerebros (Lazzarato, 2006: 71-72). Internet es un lugar en donde se puede observar este cofuncionamiento de una multiconciencia y, a su vez, considerar cómo ese espacio permite pensar el postulado ontológico planteado por Deleuze. Esto es, que el proceso de constitución del mundo social no reside en un principio antropológico sino cosmológico. El sujeto es, así, algo complejo en tanto supone no sólo la coordinación de diferentes relaciones (sociales, cognitivas, afectivas, ...), sino también otros rasgos de posibles que constituyen su reservorio de ser, su potencia.

Zoey (personaje) reúne los fragmentos de Dizze, que avanzan narrativamente en su correspondencia afectiva. Los fragmentos, a primera vista inconexos o solo conectados por pertenecer al profesor Mucho, se vinculan por relaciones exteriores; es decir, que no tienen fundamento, ni esencia, ni sustancia, sino que se relacionan por términos que incluso pueden ser independientes a las relaciones, constituyendo múltiples vínculos al mismo tiempo. Advertida dicha comunicación inmanente más allá del sujeto y el objeto, el profesor Mucho se entrega a decir el mensaje en esas muchas voces que es. Así, tanto la dimensión física como la virtual resultan constitutivas, evidenciando que la creación y la invención, coordinación y la cooperación no son solamente propiedades humanas.

La captura de afectos comienza –por situar un grado cero– en los juegos con su hermana para develar la palabra de la Tierra. Un día, Dizze percibe que dicho vocablo es balbuceado por un pájaro mecánico: la púa de su tocadiscos. La analogía es fundamental: la palabra deseada no podía sino provenir de los antecesores del humano: los pájaros, según explican los papeles del profesor Mucho. Estos animales, en tanto antepasados, debían tener el saber tan preciado. Ese pico mecánico emitía el adagio de Bach del Concierto de Brandeburgo que, combinado con el televisor mudo, funcionaron como una epifanía para Dizze. En determinado momento, un sonido que salía del televisor se mezcló con los violines de la composición de Bach: en la pantalla “transmitían la repetición del estallido del transbordador Columbia, su inmoción en el regreso a casa; la caída de un pájaro desgraciado, sin lamento.” (Z 15-16) Es el transbordador y los violines la enunciación de la Tierra, solo hay que comprenderla. Este momento se va adosar a un descubrimiento casual volviendo a su casa: un grafiti pintado por una pandilla llamada Los Humanistas. El dibujo en la pared mostraba lo siguiente: ? (explicado por Dizze como la cola de un gato yéndose). Dizze entra al programa Google Earth para visualizar su edificio; luego, se aleja más y advierte la distancia que lo separa de su hermana, quien está en Barcelona. Focaliza en el océano Atlántico y comprende, así, el sustrato eléctrico del mundo. Ya lo señalaba Tales al plantear el origen de todas las cosas que existen en el agua y, posteriormente, en la electricidad. Mares eléctricos, concluye Dizze. Todo da como resultado que, en Internet, debía hallar la palabra deseada. Los vínculos entre los fragmentos se suceden reticularmente, hasta que en determinado momento estas asociaciones se interrumpen con un hecho que tendrá un valor primordial: los vecinos –hasta ahora solo eso– traban amistad, se frecuentan y comparten charlas nocturnas. Gracias a lo cual, Dizze empieza a atar cabos y accede –por una propuesta de Zoey (personaje)– al Hoyo. El Hoyo es un lugar que “está aislado del sistema eléctrico mundial aunque se acceda por un cable” y de él provienen las respuestas a las preguntas fundamentales. Para acceder al Hoyo, hay que entrar en un estado mental específico: el Delta; “entonces el cerebro empieza a funcionar en ondas eléctricas mínimas (...). Después, es necesario interferir ese estado con el shock eléctrico de una conexión a Internet sublingual. Al estado Delta se llega por hipnosis, trance o meditaciones profundas; o bien es alcanzable en estado de embriaguez.” “En síntesis, la técnica consiste

en emborracharse y meterse bajo la lengua el cable de Internet que uno tenga a mano. Las ondas eléctricas cerebrales en estado Delta se fusionan con las ondas del cable, y se accede a la zona del Hoyo y todas sus respuestas e imágenes.” (Z 110) Desgraciadamente para Dizze, el acceso al Hoyo fue exitoso y obtuvo la frase tan deseada; pero ella distaba de ser feliz.

Estando en el Hoyo, llegaron los Humanistas y lo llevaron a unas catacumbas “sin electrones, propicio para la vida humana individual. En cambio los espacios eléctricos, que son todos los espacios de nuestro mundo, tienden a conectarnos como nodos de un circuito eléctrico y a borrar –con el curso de las décadas- nuestras características orgánicas y humanas. Por eso nos parecemos cada vez más a avatares virtuales, depilados. Por el contrario, un espacio no electrizado es un buen hospedaje para la vida humana orgánica, individual, con sombras de candil.” (Z 152). Llegado este punto, Dizze recibe no sólo el mensaje de la Tierra, sino de todo el Sistema Solar; comprende (y los lectores también) que estamos en un mar eléctrico, todos conectados. La intención de Dizze es definir, en primera instancia, un proceso de constitución del orbe y, luego, del sistema solar. Como resultado de esta búsqueda, comprende lo que somos y el lugar que ocupamos en el mundo. A saber, somos flujos de información con una multiplicidad de relaciones virtuales.

La conexión actual de la que habla la novela es la potencia de la multiplicidad planteada por Deleuze al pensar las sociedades de control. En este sentido, la necesidad de incorporar la noción de virtual en la teoría biopolítica resulta ineludible, así como también sus modalidades de actualización y efectuación. Dicho de otro modo, si la ontología de nuestra actualidad es la proliferación de mundos posibles, como parodia la novela, las sociedades disciplinarias y biopolíticas no buscan sino limitar la realidad a un solo mundo. En este sentido, siguiendo a Lazzarato, es que tales sociedades bloquean y controlan el devenir y la diferencia; intentan excluir el afuera, la virtualidad, la producción de lo nuevo en busca de inducir la mera reproducción. Pero tal como ficcionaliza *Los electrocutados*, la voluntad de encerrar el afuera ha fracasado. Es, por ello, que el poder actual claudica ante un esfuerzo como apresar lo vivo, aunque no desiste en su intento por modularlo.

## ► Colofón

Afirmar que *Los electrocutados* representa (en un sentido débil del término) la ontología actual es empobrecedor para la novela y falso por otro lado. La ficción es ficción aunque esté plagada de reflexiones sobre su presente. Resulta fecundo pensar esta novela de Zooney como imagen del momento actual no sólo por lo que narra y por su forma, sino también por su pertenencia al género de ciencia ficción. En relación con esto último, interesa, en primer lugar, debido a que la ficción científica supone un diálogo con las ciencias de su época. En este caso, *Los electrocutados* es una especulación fundada en cierta científicidad relacionada con la tecnología informática, la cual ha demostrado ser una potencia fundamental en este momento de la historia tanto por la posibilidad de multiplicar mundo como también por la efectividad de las tecnologías a distancia.

En segundo lugar, la pertenencia al género resulta sugestiva a causa de que los personajes de dicho género se caracterizan por aparecer “en un contexto simbólico estructurado alrededor de la idea de vida.” (Link, 1994: 11). La ciencia ficción indaga los modos de vida en un imaginario nutrido por los saberes y las potencias de una época. En el contexto actual y tomando la novela se puede observar cómo el pensamiento sobre lo vivo trasciende al ser humano y este deja de ser una categoría ordenadora de la experiencia al hablar de la vida. No obstante, tal reflexión no supone un derrotismo al planteo de una política sobre la vida, sino todo lo contrario. Es una forma de encontrar nuevos modos de existencia, de convivencia, de producción que no queden atrapados en una lógica que sin cesar intenta encerrarlos.

## ► Bibliografía

- » Zooney, J. P. (2011). *Los electrocutados*. Barcelona, Alpha Decay.
- » Deleuze, G. (2000). “Posdata sobre las sociedades de control”. En Ferrer, C. (compilador). *El lenguaje libertario*.

Buenos Aires, Utopía Libertaria.

- » — (2007). “La inmanencia: una vida...”. En Giorgi, G. y Rodríguez, F. (compiladores). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.
- » Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad 1*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » — (2009). *Defender la sociedad*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- » — (2011). *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- » Giorgi, G. y Rodríguez, F. (compiladores) (2007). “Prólogo”. En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.
- » Lazzarato, M. (2006). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- » Link, D. (1994). “Prólogo”. En *Escaleras al cielo*. Daniel Link (compilador). Buenos Aires, La Marca.

# Del otro lado, el “monstruo”. Aspectos del discurso dictatorial argentino (1976-1983)<sup>1</sup>

MIRANDA, Marisa - ICJ-UNLP-CONICET / mmiranda2804@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: otredad - monstruosidad - dictadura - Argentina

## ► Resumen

El concepto de “inmunidad” leído desde una aproximación a la clave neofoucaultiana de Roberto Esposito, nos invita a indagar diversos aspectos íntimamente relacionados con su expresión en un concreto marco dictatorial. Así, entendemos, que esa idea involucra una visión organicista de la sociedad, desde donde adquieren significativa dimensión metáforas que remiten a concebir a aquélla como un ser vivo, con potencialidad de enfermarse y de curarse, de ser infectado y de desarrollar mecanismos internos de defensa ante la eventualidad de perder la vida, o, para decirlo en términos evolucionistas, de no triunfar en la *struggle for life*, esa cara contienda que nos fuera advertida por el darwinismo social (si aún cabe denominarlo así). Siendo, entonces, la noción de inmunitas entendida como la “refractoriedad” de un organismo a contraer una enfermedad, resulta de fundamental importancia para nuestro abordaje focalizar la indagación en el par antitético “yo-otro” tan trabajado por Tzvetan Todorov. Se impone, de esta manera, determinar con precisión quiénes forman esas categorías en pugna, que, en definitiva, no son más que burdas agrupaciones arbitrarias, firmemente condicionadas por la voluntad del emisor del discurso inmunitario.

Esa precisa definición del “yo” a preservar y del “otro” a destruir implica reconocer una clara competencia -también, si se quiere, pensada en términos biológicos- en la cual sólo uno de esos grupos podría subsistir; y presuponer, a la vez, cierta vulnerabilidad del primero ante una amenaza más o menos concreta del segundo. De esta manera, el “otro” es presentado como una entidad que (actual o potencialmente) ataca, perjudica, invade, y, en definitiva, pone en peligro la integridad del “yo”. Es decir, siguiendo con la metáfora biologicista, adquiere la categoría de “plagático”; neologismo que se identifica con lo nefasto, lo dañino, lo tanático, lo apocalíptico, lo escatológico. En definitiva, con aquello que, leído desde lo social, hace peligrar el orden vigente.

Si subsumimos estas reflexiones a un concreto marco dictatorial, se advierte, pues, que el problema fundamental a resolver consiste en inmunizarse de un “otro” amenazante que, asociado a su investidura invasiva, se convierte en “monstruo”. De esta manera, el monstruo se presenta como el enemigo, el “excluido del poder”, y sobre quien éste decide -desde “una metafísica y una práctica eugenésica de la dominación”- controlarlo, someterlo; retomándose, así, “la tradición clásica del poder, su exaltación de la guerra para sujetar al monstruo y para destruir la libertad”, aun cuando, según Antonio Negri, su destrucción se vería imposibilitada dado que, el monstruo, “se sostiene en una genealogía indestructible del porvenir”.

Dicho esto, revisaremos aquí algunos aspectos del discurso de la última dictadura cívico-militar argentina, concentrándonos para ello en fuentes documentales pertenecientes a dos particulares espacios temporales que comparten una más que evidente continuidad ideológica: el de la toma del poder (1976) y el de su entrega al gobierno democrático (1983). Veremos, entonces, que a partir del

1. Este trabajo se enmarca en los proyectos PIP-CONICET 114-201101-00046 (“Eugenesia y biopoder: hacia una microfísica de las redes latinas y sus discursos en torno a la sexualidad, 1912-1945”) dirigido por Marisa Miranda; y HAR 2013-48065-C02-1-P (“Ciencia en un mundo global. Historia Natural, Antropología y Biología entre el viaje científico y la ciudad”) dirigido por Álvaro Girón Sierra y acreditado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España.

concepto de otredad que presidió la retórica utilizada en este contexto se procuró conformar un cuerpo social inmunizado; sólo concebible, claro está, asociado a la homogeneidad ideológica.

### ► *Presentación: una aproximación al monstruo*

El concepto de “inmunidad” leído desde una aproximación a la clave neofoucaultiana de Roberto Espósito, nos invita a indagar diversos aspectos íntimamente relacionados con su expresión en un concreto marco dictatorial (Espósito, 2005) (Espósito, 2009). Así, entendemos, que esa idea involucra una visión organicista de la sociedad, desde donde adquieren significativa dimensión metáforas que remiten a concebir a aquélla como un ser vivo, con potencialidad de enfermarse y de curarse, de ser infectado y de desarrollar mecanismos internos de defensa ante la eventualidad de perder la vida, o, para decirlo en términos evolucionistas, de no triunfar en la *struggle for life*, esa cara contienda que nos fuera advertida por el darwinismo social, si aún cabe denominarlo así (Girón Sierra, 2005). Siendo, entonces, la noción de inmunitas entendida como la “refractoriedad” de un organismo a contraer una enfermedad, resulta de fundamental importancia para nuestro abordaje focalizar la indagación en el par antitético “yo-otro” tan trabajado por Tzvetan Todorov (1991). Se impone, de esta manera, determinar con precisión quiénes forman esas categorías en pugna, que, en definitiva, no son más que burdas agrupaciones arbitrarias, firmemente condicionadas por la voluntad del emisor del discurso inmunitario.

Esa precisa definición del “yo” a preservar y del “otro” a destruir implica reconocer una clara competencia -también, si se quiere, pensada en términos biológicos- en la cual sólo uno de esos grupos podría subsistir; y presuponer, a la vez, cierta vulnerabilidad del primero ante una amenaza más o menos concreta del segundo. De esta manera, el “otro” es presentado como una entidad que (actual o potencialmente) ataca, perjudica, invade, y, en definitiva, pone en peligro la integridad del “yo”. Es decir, siguiendo con la metáfora biologicista, adquiere la categoría de “plagático”; neologismo que se identifica con lo nefasto, lo dañino, lo tanático, lo apocalíptico, lo escatológico. En definitiva, con aquello que, leído desde lo social, hace peligrar el orden vigente.

En un contexto dictatorial, se advierte, pues, que el problema fundamental a resolver consiste en inmunizarse de un “otro” amenazante que, asociado a su investidura invasiva, se convierte en “monstruo”. De esta manera, el monstruo se presenta como el enemigo, el “excluido del poder”, y sobre quien éste decide -desde “una metafísica y una práctica eugenésica de la dominación”- controlarlo, someterlo; retomándose, así, “la tradición clásica del poder, su exaltación de la guerra para sujetar al monstruo y para destruir la libertad”, aun cuando su destrucción se vería imposibilitada dado que, el monstruo, “se sostiene en una genealogía indestructible del porvenir” (Negri, 2007: 139).

Ahora bien, pese a que el status jurídico de los “monstruos” había desvelado a los campos médico y jurídico argentinos desde mucho tiempo antes (Deluca, 1941), la conclusión de su existencia legal como personas, es decir, y de acuerdo al Código Civil, como “entes susceptibles de adquirir derechos o de contraer obligaciones”, parecía definitiva. No obstante, veremos aquí cómo esta concepción entraba en crisis, a partir del “estado de excepción” instaurado por la última dictadura cívico-militar argentina, cuya perduración cultural resultó excedentaria de su marco temporal de actuación (1976 a 1983). En efecto, a partir del concepto de otredad que presidió la retórica utilizada por entonces, se procuró conformar un cuerpo social inmunizado; sólo concebible, claro está, asociado a la homogeneidad ideológica.

### ► *El “otro” según la dictadura: ¿monstruo, fantasma o fantasma de monstruo?*

El ‘monstruo de Amstetten’, un austríaco de quien se supo hace algunos años que había violado a su hija durante más de dos décadas, es, en apariencia, un ser como cualquier otro. Sin embargo, la aberrante conducta de Josef Fritzl, tal su verdadero nombre, le garantizaría el seudónimo con que lo bautizó la prensa mundial. En esta línea, aunque con menor impacto mediático, también se

encuentran el colombiano ‘monstruo de Mariquita’, así como tantos y tantos otros.

En este sentido, cabe pensar en la eventual humanidad del monstruo, o, mejor dicho, visibilizar la posesión en él de ciertos rasgos de “humanidad”. Al respecto, corresponde advertir que, precisamente, el monstruo logra infiltrarse en el cuerpo social (o, mejor aún, ya formaba parte de él) sí y sólo si, presenta aquellos caracteres que lo tornan confundible con el “buen ciudadano”, de donde, en un contexto dictatorial como el que ahora nos ocupa, quedarían automáticamente legitimadas las más cruentas estrategias de identificación. Luego, resuelto el misterio de su verdadero ser, era menester neutralizarlo, excluirlo.

Existe, entonces, una necesidad de indagación profunda de las características que lo separan, hasta ubicarlo en las antípodas, del hombre común. Así, siendo un hombre, es negado como tal, y, más allá de lo aberrante o inmundo que hubiera sido su comportamiento, le es quitado el derecho a pertenecer a un grupo del cual antes formaba parte, como si esto no es un hombre.<sup>2</sup> Miedo al “contagio” -más en lo ideológico o conductual que en lo biológico estricto- ya sea por asco, repugnancia, o, simplemente, por constituir una entidad amenazante del modelo biopolítico impuesto desde arriba, autorizaron esas exclusiones, desde el emblemático ejemplo del nazismo hasta el cercano accionar de la última dictadura argentina.

Ocupa otro lugar, en cambio, el fantasma. Fácilmente reconocible, su aspecto y contextos de aparición -si bien igualmente amenazantes- nos orientan más hacia lo metafísico, lo fantástico, lo irreal. El personaje emerge en lo social con dudas, con vacilaciones, que aminoran el temor. Además, en general, podemos convenir que el imaginario del fantasma remite al pasado, a la necesidad de resolver cuestiones pendientes en la vida terrena que habría tenido el sujeto en cuestión. El placer del fantasma está ahí. El del monstruo, en cambio, en apropiarse de algo que no es suyo, desde el cuerpo de su hija -como el caso del austriaco- hasta del poder político, tal como son leídos los opositores a un régimen de neto corte autoritario.

Y, si pretendemos dotar a este breve ensayo de alguna fuente documental relevante, admitimos que toda selección se vuelve evidentemente injusta. No obstante, y tan sólo para ilustrar nuestro trabajo, podemos traer a la memoria el documento elaborado en las postrimerías del régimen cívico-militar, que fuera denominado “Documento final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo (Documento DELTA) (Ministerio de Defensa – Presidencia de la Nación, 2014). Describiendo “los hechos” que habrían precedido al golpe militar, destacan que

la República Argentina, a partir de mediados de la década del 60, comenzó a sufrir la agresión del terrorismo que, mediante el empleo de la violencia, intentaba hacer efectivo un proyecto político destinado a subvertir los valores morales y éticos compartidos por la inmensa mayoría de los argentinos. Procuraba modificar la concepción que del hombre y del Estado tiene nuestra comunidad, conquistando el poder por medio de la violencia (Ministerio de Defensa – Presidencia de la Nación, 2014: 39).

Más adelante, el documento de 1983 sostiene que “las condiciones de excepcionalidad que vivía el país durante el período de la agresión terrorista, hicieron que los elementos esenciales del Estado fueran afectados en niveles que dificultaban su supervivencia” (Ministerio de Defensa – Presidencia de la Nación, 2014: 47).

El empeño de legitimidad del relato dictatorial era visibilizado, además, a partir de la idea de existencia de una “lucha intestina” entre los mismos “terroristas”, quienes “siempre que les fue posible” habrían retirado “los cuerpos de sus muertos del lugar de un enfrentamiento. Los cadáveres, lo mismo que los heridos que fallecieron como consecuencia de la acción, fueron destruidos o enterrados clandestinamente por ellos”. Dentro de esta misma lógica, se advierte la afirmación del discurso sobre la idea de lucha intraespecífica entre sus componentes, puesto que “la lucha por la hegemonía del terror determinó asesinatos y secuestros entre organizaciones de distinto signo. El terrorismo, amparándose en un pseudo código revolucionario, hizo parodias de juicios y asesinó a aquellos de sus integrantes que defecionaron o fracasaron en las misiones impuestas” (Ministerio de Defensa – Presidencia de la Nación, 2014: 54).

La representación del terrorismo como una plaga, una otredad monstruosa cuya vida recién adquiere entidad al ser mesiánicamente eliminada, queda expresada en diversos párrafos del documento, como ser:

.....  
2. Evidente es el juego de palabras que hacemos respecto al emblemático texto de Primo Levi, *Se questo è un uomo*.

Se habla asimismo de personas “desaparecidas” que se encontrarían detenidas por el gobierno argentino en los más ignotos lugares del país. Todo esto no es sino una falsedad utilizada con fines políticos, ya que en la República no existen lugares secretos de detención, ni hay en los establecimientos carcelarios personas detenidas clandestinamente. En consecuencia, debe quedar definitivamente claro que quienes figuran en nóminas de desaparecidos y que no se encuentran exiliados o en la clandestinidad, a los efectos jurídicos y administrativos se consideraran muertos, aun cuando no pueda precisarse hasta el momento la causa y oportunidad del eventual deceso, ni la ubicación de sus sepulturas (Ministerio de Defensa – Presidencia de la Nación, 2014: 56).

Para finalizar, el documento refiere:

Que las Fuerzas Armadas sometes ante el pueblo y el juicio de la historia estas decisiones que traducen una actitud que tuvo por meta defender el bien común, identificado en esta instancia con la supervivencia de la comunidad y cuyo contenido asumen con el dolor auténtico de cristianos que reconocen los errores que pudieron haberse cometido en cumplimiento de la misión asignada” (Ministerio de Defensa – Presidencia de la Nación, 2014: 59-60). Cabe inferir, así, que la lógica dictatorial inscripta en un marcado organicismo social se encuentra en sincronía con la tradición metafísica clásica que reconoce Negri, y en la cual sólo aquél que “es bueno y bello, eugenésicamente puro, está legitimado para el mando” (Negri, 2007: 93). Y la misión que decían detentar los dictadores no era sino la de defender la patria del “monstruo” que, en realidad, también detentaba rasgos fantasmales. En efecto, la entidad “subversión”, como monstruo, también involucraba a una representación fantasmal: la del marxismo. Y la inmunidad, en términos biopolíticos, quedaba constituida en el único remedio.

### ► *A modo de cierre: la pervivencia del monstruo en democracia*

En el año 1994, y a más de una década de restauración democrática, Amílcar E. Argüelles, quien ocupara el cargo de Ministro de Salud Pública de la Argentina durante el año 1981, mientras el país se encontraba bajo el gobierno militar del dictador Roberto Viola, expresaba en el Diario La Nación (Argüelles, 1994) su posición respecto a los “males” que, según él, traía aparejada la inmigración ilegal de países limítrofes. Ahora, si bien se advierten mutaciones del monstruo que, en lo fáctico, fueron del subversivo al extranjero indocumentado; se continuaba reforzando la existencia de entidades plagáticas que, en definitiva, había que exterminar. No ya desde la práctica genocida, sino valiéndose de otros mecanismos de exclusión, menos trágicos y rimbombantes, claro está, pero conceptualmente análogos.

Argüelles, quien también fuera vicepresidente de la Academia de Ciencias, se refería a la cuestión en unos párrafos, cuya trascendencia discursiva e ideológica nos invita a transcribirlos en extenso:

Recientes estudios sobre la población argentina demuestran que la salud ha empeorado por aumento de la enfermedad de Chagas, meningitis, tuberculosis, parasitosis y particularmente, el cólera, hasta hace poco desconocido en nuestro país. Este alarmante aumento de la morbilidad se relaciona con el ingreso de la inmigración ilegal sudamericana que, en aumento, se hacina promiscuamente en la periferia de Buenos Aires y en otras zonas rurales de Misiones, Chaco, Formosa, Salta, Jujuy y toda la Patagonia, con lo que introduce enfermos chagásicos, parasitados y casos de cólera de Bolivia, Perú, Paraguay y Brasil (...). Dos tercios del presupuesto de los hospitales públicos argentinos se gasta en pacientes inmigrantes sudamericanos. Pero más grave aún que el empeoramiento de la salud de nuestra población es el descenso de los niveles intelectuales y de escolaridad que se está observando, debido fundamentalmente a la incorporación creciente de familias indocumentadas de pulses cordilleranos y limítrofes. Desgraciadamente esa corriente entre legales e indocumentados ya es de millones de inmigrantes, gran número de ellos con capacidad mental limitada por siglos de desnutrición, de sus antepasados e infancias, por carencias vitamínicas y de aminoácidos esenciales para el desarrollo cerebral, necesario para su educación. Ante el bajo índice



demográfico de las familias argentinas, el notable número de nacimientos entre los inmigrantes sudamericanos de menor nivel intelectual llevará a una reducción apreciable del promedio intelectual de los habitantes de nuestro país (...). Los países adelantados requieren ya poseer la mitad de su población menos educada con capacidad para controles de equipos y manejos computarizados, como ya ocurre en Japón y Alemania. Por ello un descenso del nivel de capacidad cerebral de nuestros pobladores por migraciones subdotadas condenaría al país a un desarrollo parcial y detenido. Ya no es posible soslayar que la subcultura de una inmigración aluvional de bajo nivel intelectual en nuestro país nos impide lo que debe ser una existencia civilizada y está en pugna con los valores fundamentales sobre los que basar un proyecto nacional. (...) Postergar la realización de estas acciones arriesgará nuestra soberanía territorial y más grave aún, traerá un monstruoso crecimiento de arrabales contaminados tercermundistas, poblados por subdotados, en detrimento del nivel intelectual y cultural nacional y del desarrollo y la competitividad de la Argentina del Siglo XXI (Argüelles, 1994).<sup>3</sup>

Así, y a modo de corolario, pretendimos en estas páginas esbozar brevemente algunas de las diversas caras que ha tomado el monstruo en nuestro país durante las últimas décadas; y, a partir de ello, revisar los ropajes con que se ha vestido a su figura luego de finalizada la dictadura militar, circunstancia que nos conduce a esbozar la hipótesis que sostiene que esa pervivencia está afirmada en una arraigada concepción cultural de las elites, fervientemente reactivas, hasta hoy, al reconocimiento de una igualdad inmanente a la democracia.

## » Bibliografía

- » Argüelles, A. (1994). "Cifras aterradoras". En *La Nación*, 21 de abril de 1994, 9.
- » Deluca, F. A. (1941). "Los monstruos ante la ley". En *La Semana Médica*, Año XLVIII, n° 49, 1356-1359.
- » Esposito, R. (2005). *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu.
- » — (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Madrid, Herder.
- » Girón Sierra, A. (2005). "Darwinismo, darwinismo social e izquierda política (1859-1914). Reflexiones de carácter general". En Miranda, M. y Vallejo, G. (comp.). *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino*, pp. 23-58. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Ministerio de Defensa – Presidencia de la Nación (2014), Actas de la Dictadura, Tomo 6 (Actas 256 a 280), 14 de abril de 1983 – 24 de noviembre de 1983, Buenos Aires, pp 37-60. En línea: < <http://www.archivosabiertos.com/>> (Consulta: 9-5-2014).
- » Negri, A. (2007). "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". En Giorgi, G. y Rodríguez, F. (comp.). Deleuze, Gilles/Foucault, Michel/Negri, Antonio/Zizek, Slavoj/ Agamben, Giorgio, *Ensayos sobre biopolítica*, pp. 93-139. Buenos Aires, Paidós.
- » Todorov, T. (1991). *Nosotros y los otros*. México D.F., Siglo XXI.
- » Van Dijk, T. A. (2003). *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Barcelona, GEDISA.

3. Documento gráfico analizado en Van Dijk, 2003: 137-138. El énfasis (en cursiva) es nuestro.

# Lejanías y cercanías: Identidad zombi en voces sobrevivientes

MORO, Cecilia Soledad - Universidad Nacional de Córdoba / c.s.moro13@gmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Identidad – Zombi – Perturbador

## ► Resumen

Si se afirma que los monstruos son depositarios de los miedos y problemáticas de una época, si son la contraparte del ser humano, es gracias a la alteridad y otredad que revisten que permiten – obligan- a repensar dónde están los límites de las normas y de los saberes. Podría decirse que el monstruo por excelencia en la actualidad es el hombre converso o convertible, susceptible de corrupción y enajenación.

De ellos, tradicionalmente, el zombi es el que posee características más reaccionarias a las problemáticas y realidades sociales. Su identidad en tanto otro monstruoso puede pensarse desde la propuesta de Hall, como constructo discursivo nunca total, dicotómico y esencialista, sino como un proceso que involucra prácticas que articulan diferencias y semejanzas que lleva a una posición y una toma de estrategias frente a otros en un contexto social, histórico e institucional determinado. En la identidad de los zombis se exponen los miedos más extremos y las preguntas más radicales y obliga a los sujetos inmersos en esas narrativas a adaptarse a una nueva realidad. Así, se pueden apreciar tensiones entre las dinámicas identidades de los zombis y de los sobrevivientes, que llevan a las preguntas sobre qué se define como monstruoso, qué es lo que se encuentra perturbador y qué límites deben traspasarse en esa barrera móvil que diferencia a lo anormal de lo normal.

Se afirma que la gran narración zombi de la actualidad es la serie televisiva *The Walking Dead*, con la cual se analizarán las tensiones entre los sobrevivientes y zombis, qué es lo perturbador del monstruo y cuáles son las barreras que lo separan de la norma.

## ► *Lejanías y cercanías: Identidad zombi en voces sobrevivientes*

### *El tranquilo sueño de la razón no dejará de generar monstruos*

Esta frase es casi una aparición a destiempo en la actualidad, en que la realidad nos muestra que los monstruos son, precisamente, la causa de un sueño tranquilo: Ellos no surgen más allá de la razón con la que concebimos la realidad sino que su existencia está en concordancia y en sintonía: podría decirse que los monstruos son en justa medida el contrapeso que nos permite mantener la balanza, ya que en ellos depositamos todo aquello que escapa a la estructura de la mente y nos permiten tenerlo siempre presente, como posibilidad latente: la amenaza, el exceso, el horror, lo perturbador de los monstruos no son otra cosa que el otro lado de la moneda, de esa razón con la que estructuramos, alineamos y construimos la realidad.

Si los monstruos son por definición depositarios de los miedos y problemáticas de una época, entonces en su constitución física y psíquica, en su accionar y en sus motivaciones representan aquello que se concibe perturbador. Se los ubica más allá de las normas que regulan y rigen la doxa y lo imaginable, significando su ruptura y su transgresión, como propone Michel Foucault. Los monstruos, en tanto representaciones de aquello que escapa a la razón, de aquello que la excede, está en íntima relación con ese extra que agrega Gabriel Giorgi al pensarlos generadores de un nuevo saber, de una

posibilidad de producción. Si los monstruos obligan a repensar, gracias a su alteridad y otredad dónde están los límites de las normas y de los saberes (es decir, cuestionan la realidad en tanto lo existente) nos permiten, en su representación y exposición, aceptar la existencia de otras posibles realidades (con las que no nos sentimos cómodos) y por sobre todo, prever qué hacer con ello.

Ahora bien, los monstruos están en sintonía con un contexto: lo que hoy, que llamamos posmodernidad, percibimos como lo que es, está marcado por el pluralismo, la diversidad y la ambivalencia: busca mantener, siempre dentro de la doxa y los límites de la norma, múltiples posibilidades para cada situación. Esta realidad se construye de ese modo porque nos construimos de ese modo: nos perfilamos identitariamente (cada individuo y su conjunto) como un constructo lábil, susceptibles de cambios. De ello habla Stuart Hall cuando propone, retomado aquí con pocas palabras, un cambio paradigmático en la concepción de identidad como totalizadora y dicotómica para concebirla, en la posmodernidad, como un proceso (nunca constructo total y definitivo). El sujeto en su propio contexto se ve problematizado de manera constante por el proceso de construcción de su propia identidad: proceso que implica prácticas discursivas que le permiten suturar o articular diferencias y semejanzas con respecto a los otros frente a los cuales asume una posición y toma estrategias. Zygmunt Bauman hace hincapié en esta necesidad actual de evitar la fijación de rasgos identitarios y de mantener vigentes las opciones: el compromiso que asumen los sujetos se sostiene hasta tanto es útil y funcional a los intereses individuales. Sucede que la pluralidad y la ambivalencia también generan incertidumbre, lo que refuerza esta noción de identidad como búsqueda, como proyecto, como tiempo futuro.

En esta realidad, en que la identidad individual y social se debe construir cada día y siempre dejar abiertas las opciones de cambio, pareciera ser que los monstruos que le corresponden –y que se podrían considerar los más perturbadores– son aquellos que se encuentran próximos al sujeto: el monstruo por excelencia es aquel que se asemeja, el que se parece pero que no es igual. Existen arquetipos de monstruos que se configuran similares a los humanos pero diferentes a la vez, que subsisten a través del tiempo: el vampiro, el hombre lobo, el zombi. Todos hombres conversos o convertibles, susceptibles de corrupción y enajenación.

El monstruo que alguna vez fue humano pero que ya no lo es, y cuya pérdida es irrevocable y contraria a las aspiraciones actuales de poder siempre cambiar, resulta perturbador no sólo por esa existencia ontológica sino también porque amenazan la realidad, o con otras palabras, amenaza a los usos, las costumbres, las normas, lo imaginable. En este punto encontramos útil enumerar los rasgos identitarios fundamentales que hacen de los zombis un ser monstruoso: En primer lugar, y en relación con la conversión, el canibalismo. El acto de alimentarse con miembros de la propia especie es tabú y uno de los aspectos que genera terror –de lo que se tratará más adelante– no sólo por el dolor que implicaría ser devorado en vida, sino también por el despojo de toda consideración o emoción empática: no existe ya ni el yo ni el Otro, sólo el alimento para la subsistencia del cuerpo putrefacto. En segundo lugar, los zombis viven la muerte. Como cadáveres resucitados, los zombis exponen el terror a la vejez, a la muerte como imposibilidad de cambio y a la fealdad, cuestión no menor siendo el culto a la belleza y a la estética uno de los aspectos culturales más sobresalientes de la sociedad actual. En el muerto que anda deja de funcionar el binarismo vida/muerte derrumbándose los ejes de identificación propios de la convivencia en sociedad como la vestimenta, los hábitos de higiene, etc. Estos, que son marcadores culturales y que se articulan para suturar la identidad individual y social, generan terror porque no son utilizados por el zombi, a quien no le importa si el humano a devorar usa traje, se maquilla o se higieniza cada día. En tercer lugar, su peligro es en tanto individuo pero principalmente como masa. Las narrativas zombis no contienen un solo individuo, ni una manada (como podría corresponderse con el vampiro y el hombre lobo, respectivamente) sino que retratan la masa descontrolada, desbordada en que la individualidad no existe por carecer de conciencia sobre sí mismos. El zombi representa un peligro porque uno es suficiente para el contagio y la conversión, pero la masa es aún más peligrosa porque el humano –visto en las narrativas como alimento– sí tiene conciencia sobre sí mismo y sobre el peligro que encierra el otro. Cuarto, el zombi no posee lenguaje. De todas las carencias y características con las que se lo pueden describir, ésta podría ser la que mayor fuerza tiene al definirlo como monstruo. La carencia de un lenguaje hace del zombi un verdadero monstruo biopolítico, ya que hace que sea

imposible sujetarlo, esto es, volverlo sujeto. La carencia de lenguaje se traduce a una pérdida de su identidad previa como seres humanos e implica un olvido de la Historia, de los valores culturales, familiares, sociales.

Por lo antedicho, podría afirmarse que es el zombi el que encarna con más fuerza en su carácter monstruoso, lo perturbador y ello es a razón de dos causas: Una, el zombi perturba porque todos los rasgos que lo constituyen (que lo identifican, que lo vuelven lo que es) son reacciones –en tanto modos de actuar del zombi y en tanto lo que genera en su contraparte humana- extremas ante la realidad y sus problemáticas: a diferencia de sus primos hermanos los vampiros y los hombres lobo, en cuyas representaciones siempre se encuentran coexistiendo en el mundo real, el zombi supone el apocalipsis, la caída de todos los grandes relatos (como por ejemplo sobre la vida y la muerte, sobre la salud y la enfermedad, sobre la religión; cae el concepto de Estado, de Ley). Esto genera en los espectadores de las narraciones zombis lo que Noël Carroll llama arte-terror: ante la presencia de una ficción que representa un mundo post-apocalíptico plagado de zombis, el espectador realiza una evaluación en términos de amenaza y repugnancia, que generalmente es análoga por parte de los personajes humanos positivos de la narración ficcional. Dos, y esto explica el porqué encontramos interesante analizar la identidad de los zombis, el paralelismo que es posible establecer debido a la identificación evaluativa emocional entre los espectadores de una ficción sobre zombis y los personajes humanos de la misma -como por ejemplo el buscar alejarse, evitar el contacto físico (porque encierra la posibilidad de contagio)- permite afirmar que el apocalipsis zombi y las consiguientes relaciones que se establecen entre los sobrevivientes y los monstruos ejemplifican en partida doble miedos extremos y preguntas radicales: en las ficciones zombis no sólo es necesario aprender a subsistir y resistir en un mundo que es sólo desechos del mundo que conocemos, sino que además la sobrevivencia al apocalipsis no quita jamás (otro absoluto que a los sujetos posmodernistas no les agrada) la posibilidad de contagio y consiguiente conversión.

De este modo, podría agregarse una segunda característica fundamental a los que llamamos anteriormente monstruos por excelencia: los monstruos próximos al sujeto, aquellos monstruos que son tales a causa de una conversión, generan tensiones a razón de la permanente construcción identitaria de los personajes humanos positivos, que aún ven en esos monstruos con los que cohabitan rasgos humanos compartidos y por ello, se generan interrogantes acerca de qué define lo humano y qué a lo monstruoso, haciendo que estas narraciones sean aún más perturbantes.

Eso último constituye uno de los aspectos más interesantes de la serie televisiva *The Walking Dead*, que puede ser pensada como la gran narración zombi de la actualidad. Las discusiones que mantienen los personajes sobre qué aspectos diferencian a los humanos de los zombis se reiteran a lo largo de toda la serie y la búsqueda de una explicación acerca de lo que son remite a esquemas mentales que no se condicen con la realidad con la que se ellos encuentran: El mejor ejemplo para el caso es la postura de Hershel en la segunda temporada. Este personaje, uno de los de mayor edad, hombre de campo y con ello retratado como portador de tradiciones y valores sociales, religioso, se vuelve uno de los miembros fundamentales del grupo de supervivientes no tanto por sus aptitudes físicas –aspecto capital para huir o pelear de los zombis- sino por su fe en Dios y sus conocimientos como veterinario (lo más cercano a un médico que el grupo tiene hasta la cuarta temporada) y agricultor (puede transmitir los conocimientos necesarios para la subsistencia del grupo humano como lo hace con Rick en la cuarta temporada). Hasta el capítulo 7, titulado *Pretty Much Dead Already*, en castellano *Bastante muertos ya*, Hershel sostiene que los zombis son gente enferma a la espera de una cura. Esta visión, que reproduce un discurso médico en que el avance de la ciencia encontrará una solución o, en este caso, una cura, se cae cuando en dicho capítulo la presencia inmediata y múltiples de zombis le obliga a cambiar su perspectiva sobre ellos. Pero mucho más perturbador que la negación por parte de Hershel para aprender a medir el peligro que implican los zombis, son aquellos personajes que los humanizan y compadecen: es el caso del Gobernador con respecto a su hija Penny. Este personaje de la tercera y parte de la cuarta temporada, que ostenta un título de poder en un mundo en que ya no hay Estado ni Gobierno, mantiene secretamente a su hija, ya convertida en zombi, encerrada en una habitación, alimentándola de carne cruda a la espera de una cura. Otro caso, en la cuarta temporada de la serie, es el de la niña Lizzie, que llega a asesinar a su hermana Mika en un intento de que los adultos comprendan que para ella no hay diferencias importantes entre los humanos y los zombis.

Esta niña no logra asimilar la diferencia entre humanos y zombis, la realidad le produce una ruptura psíquica y el terror generado por los actos de este personaje, (mata a su hermana para que se convierta, alimenta a los zombis poniendo en peligro a todos los habitantes de la cárcel en que se refugian, casi asfixia hasta la muerte a la bebé Judith) es mayor que la presencia misma de los monstruos.

Así como no es posible diferenciar un zombi de otro, los personajes de la serie poseen todas las individualidades, roles y evoluciones personales y claramente diferenciadas unos de otros. Esto es interesante pensarlo en relación a una observación de Noël Carroll: "...he observado que las respuestas emocionales a los personajes humanos positivos ante los monstruos en sus mundos de ficción son particularmente instructivas. Pues, idealmente, resultaría que los lectores y espectadores de las ficciones de terror seguirían de modo paralelo, a grandes rasgos y en ciertos aspectos, las emociones de los humanos protagonistas de la ficción, [...] compartimos con los personajes las evaluaciones emotivas de los monstruos como temibles e impuros – como peligrosos y repulsivos- y ello es la causa de que experimentemos las sensaciones pertinentes" (CARROLL 2005: 122). Con ello se explica cómo muta la relación entre el grupo de sobrevivientes y los zombis: en la primera temporada se observa a un Rick (personaje principal, líder del grupo de sobrevivientes en el que se centra la serie) que en el acto de matar a los zombis transmite piedad y hasta benevolencia: lamenta lo que les ha ocurrido –como ocurre cuando le habla a su compañero de la policía León o al primer zombi con el que se encuentra en el parque al salir del hospital en que se encontraba al comenzar la serie- y aún ve a los humanos que eran previo a la conversión –por lo que su acto se percibe como la ruptura de un mandato religioso y de una ley-. Sin embargo, la tercera temporada inicia con una escena que marca un quiebre con lo anterior: al ingresar a una casa en busca de alimentos, los sobrevivientes, con Rick a la cabeza, eliminan cuanto zombi se encuentra allí sin titubear y sin restos de piedad en su modo de accionar. Eliminar zombis se ha convertido ya no en una última opción sino la única vía posible para asegurarse un lugar para subsistir.

Recuperando lo dicho sobre la identidad en los tiempos actuales, es interesante observar cómo se establecen esas analogías entre los televidentes y los personajes de la serie, en tanto los primeros buscan encontrar similitudes –y aprender de las diferencias- con respecto a los segundos. Siendo los zombis muertos revividos cuya mitología es la de la pérdida de la identidad y el consiguiente desequilibrio entre la mismidad y la otredad, los espectadores toman referencias con aquellos personajes humanos recargados de valores positivos –empezando por la sobrevivencia- en un intento inconsciente (pues saben que los zombis no existen) de construirse como supervivientes del mundo actual. Esas lejanías y cercanías que se establecen entre personajes de ficción y televidentes sobre sus construcciones identitarias destacan la necesidad de establecer nuevos límites o al menos un ajuste en la mira acerca de lo que encontramos perturbador en nosotros mismos y por ello, en la contrabalanza, en los monstruos.

## » Bibliografía

- » Bauman, Zygmunt. (2003). „De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad“ en *Cuestiones de identidad cultural*. Comp. por Hall, Stuart y du Gay, Paul. Buenos Aires. Ed. Amorrortu.
- » Carroll, Noël. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid. Ed. Manchado Libros S.A.
- » Foucault, Michel. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires. Ed. Fondo de Cultura Económica.

# La monstruosidad como recurso para la definición de la identidad cristiana: herejes y judíos en el corpus de Cromacio de Aquileya [...392-406...]

NOCE, Esteban / Universidad de Buenos Aires-CONICET - eln97@yahoo.com.ar

---

Eje: Identidades/diferencias: el otro, el monstruo - Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Cromacio de Aquileya – identidad cristiana – herejes - judíos

## ► Resumen

Cromacio fue obispo de Aquileya al menos entre los años 392 y 406. A través de sus *Sermones* y de su *Tractatus in Mathaeum*, construyó y transmitió una imagen monstruosa tanto de los judíos como de los herejes, denostados unos y otros por medio de la atribución de un amplio conjunto de características negativas. Tradicionalmente, se ha atribuido tal circunstancia a un hipotético conflicto entre las comunidades cristiana, cristiana-disidente y judía de Aquileya. Sin embargo, dicha propuesta no puede ser admitida ya que, por un lado, tal conflicto no encuentra verificación en los documentos literarios, arqueológicos y epigráficos a disposición de los investigadores; por otro, no pueden inferirse a partir de tales documentos ni las características de la comunidad judía local ni la misma existencia en la ciudad de un colectivo disidente en condiciones de disputar la primacía político-religiosa a la ortodoxia local.

En atención al contexto de una ciudad en la cual el proceso de cristianización era aún superficial, los cultos tradicionales mantenían algo de su antiguo vigor y los propios miembros de la comunidad cristiana conservaban creencias y prácticas ligadas a su pasado precristiano, sostendremos que la completa ignominia de los judíos y de los herejes tenía por objetivo apartar a los fieles de las creencias y costumbres que a aquellos se atribuían, inculcando en estos el temor a merecer, en vida, la imagen monstruosa que de los *inimici fidei* se transmitía y, tras la muerte, el castigo eterno al cual, aseguraba el obispo, estaban destinados.

## ► Presentación

Cromacio fue obispo de Aquileya, importante ciudad romana localizada en la *Regio X Venetia et Histria*, al menos entre los años 392 y 406 (Noce, en prensa: nota 11). Su *corpus* se compone en la actualidad de 45 sermones y de un *Tractatus in Mathaeum* del cual se conservan el prólogo y 61 comentarios a diversos pasajes del evangelio mateano. Resulta a primera vista sorprendente el lugar que al interior de dichas obras ocupan los colectivos socio-religiosos alternativos al cristianismo niceno –pocos años antes declarado religión oficial del Imperio romano–, es decir, los gentiles, los herejes y los judíos. Ciertamente, los gentiles emergen en 13 de los 45 sermones y en 23 de las 62 piezas que componen el *Tractatus*; la herejía lo hace en 34 de las composiciones homiléticas y en 50 de los textos del comentario a Mateo; los judíos, por su parte, en 21 de aquellos y en 34 de estos. De principal importancia resulta el hecho de que, en tanto que la imagen transmitida por Cromacio respecto de los gentiles es predominantemente positiva, puesto que hace de ellos potenciales cristianos y, en consecuencia, merecedores de la salvación eterna (Noce, 2014: §27-44), respecto de los herejes y de

los judíos se proyecta una figura absolutamente denigrada. Reflexionar respecto de la razón de ser de estas caracterizaciones constituye el objetivo principal de este trabajo. Antes de ello, sin embargo, presentaremos al hereje y al judío cromacianos.

### ► *Judíos y herejes en el corpus de Cromacio de Aquileya*

Aun cuando, ante los testimonios neotestamentarios, Cromacio no podía dejar de señalar que cabía cierta esperanza de conversión a los judíos, no resulta inadecuado definir la imagen que respecto de ellos construyó y transmitió el obispo como absolutamente denigrada. Al decir “absolutamente” se quiere indicar que la caracterización peyorativa del judaísmo y de sus adherentes era, por una parte, atemporal, involucrando tanto a los judíos de tiempos bíblicos y evangélicos como a los contemporáneos al autor; por otra, esencial, dado que solo entendiendo que el error formaba parte del ser judío podía atribuírseles equivocación y/o malicia en cada uno de sus aspectos vitales; finalmente, escatológica, ya que el destino común a los judíos era la muerte eterna. Resulta aquí imposible presentar siquiera una escueta selección de pasajes cromacianos relativos a los judíos.<sup>1</sup> En consecuencia, aludiremos escuetamente a los principales elementos entre los muchos que componen la extensa nómina de acusaciones lanzadas contra ellos por el obispo.

Tanto en los *Sermones* como en el *Tractatus in Mathaeum* se hacía a los judíos reos de *incredulitas*. Tal incredulidad, más allá de su intrínseco valor negativo, tenía como corolario, de acuerdo a Cromacio, el emprendimiento de acciones criminales: en efecto, en virtud de ella los judíos no solo se habían negado a reconocer a los profetas y al Mesías en la persona de Jesús, sino que incluso los habían perseguido y asesinado. La *incredulitas* judía bien podía ser explicada por las múltiples deficiencias cognoscitivas que se les atribuían. En efecto, Cromacio hacía a los judíos víctimas de *ignorantia*, de *insipientia* (falta de sabiduría), de *stultitia* (estupidez) e incluso de *dementia* (locura). Tampoco les eran ajenas las deficiencias orgánicas, ya que el autor los hacía poseedores de un *grauatus et obcaecatus cor* (corazón duro y apesadumbrado). Si la disfunción cognoscitiva y las imperfecciones físicas contribuían a señalar la deficiente humanidad de los judíos, en algunas ocasiones el autor llegaba a negarles completamente tal condición al identificarlos explícitamente con animales: tal es el caso del *sermo* IX, en que los definía como *serpentes* (serpientes) e indicaba que “sus lenguas operaban engaños y había veneno en sus labios” (S. IX: 85-88).

Escapando por completo a la humanidad, los judíos eran incapaces de practicar una religión verdadera: Cromacio les adjudicaba *mens sacrilega* y *polluta* (mente sacrílega y sucia), *os impium* (boca impía), *conscientia polluta* (conciencia sucia), circunstancias por la que se habían mostrado siempre *infideles* (infieles), *impii* (impíos), *transgressores legis* (transgresores de la Ley) y habían permanecido en la *vetusta litterae* (en la antigua letra) olvidando la *diuina religio* y la *fides* (la religión divina y la fe). Inhumanos e impíos, los judíos constituían un pueblo *rudis et durus* (rudo y duro), *insolens* (insolente), *terrenus et carnalis* (terrenal y carnal), explicándose de este modo su apego por los placeres y la gloria mundana, que los conducían hacia la *luxuria* (lujuria), los *uitia corporalia* (vicios corporales), a los *carnalis effrenata uoluptas* (desenfrenados deseos de la carne), a la *intemperantia gulae* (falta de control en el comer) y, en general, a la *licentia* (vida licenciosa). Tampoco escapaban a la descripción del elemento judío la *perfidia*, la *superbia* (soberbia) y la filiación demoníaca, puesto que Cromacio aseveraba que estos eran *fili diabolii* (hijos del diablo)

Del mismo modo y por medio de imputaciones semejantes, también se atribuía carácter monstruoso a los herejes.<sup>2</sup> La atribución de deficiencias intelectuales reaparecía al acusarlos de *dementia*. Se insistía también en la denuncia de crímenes de orden religioso: los herejes eran *perfidus ac blasphemus* (pérfidos y blasfemos), *aduersarii fidei* (adversarios de la fe), *aduersarii veritatis* (adversarios de la verdad), *inimicis fidei* (enemigos de la fe), *falsos prophetas*. La metáfora zoológica emergía en relación a los *haeretici* más profusamente que en el caso judío. En efecto, se decía que los herejes eran “perros [...] que acostumbran ladrar contra Dios con boca rabiosa” (Tr. XXXIII: 49-51), lobos

1. Para una exhaustiva consideración del discurso de Cromacio de cara a los judíos, véase Noce, 2012: 31-44, con abundante bibliografía.

2. Para un exhaustivo análisis de la herejía en la obra de Cromacio, véase Noce, 2012b; Noce, 2014b.

que “se ocultan bajo piel de oveja” (Tr. XXXV: 7-8) y “destrozan con su boca feroz el cuerpo inocente de la Iglesia” (Tr. XXXV: 77), “zorras [...] que se esfuerzan por exterminar la viña del Señor” (Tr. XLI, 32-34) , “cuervos [...] que no merecen estar en la Iglesia del Señor” (S. II: 83-85) , sujetos que, “al modo de las arañas, tienden como una red de doctrina fraudulenta para engañar con su fraude falaz a los hombres inestables y que vagan en su mente” (Tr. XXXV: 101-103), cerdos alimentados “no para la vida sino para la muerte” (Tr. XLIII: 113-118) . En el caso de los herejes, por otra parte, el obispo recurría a imputaciones vinculadas con el peligro que su accionar implicaba para el cuerpo social. Se los describía como *rebellis* (rebeldes), *tenebrosus* (tenebrosos), individuos que contaminaban al pueblo con su *uenenum*.

### ► *Judíos y herejes en el corpus de Cromacio de Aquileya: estado de la cuestión*

Ha predominado entre los investigadores la opinión según la cual habría que atribuir la razón de ser de la encendida prédica destinada por Cromacio a judíos y herejes a la existencia de conflictos de hecho entre la comunidad cristiana aquileyense, su par judío y facciones cristianas no alineadas tras la ortodoxia local.

Respecto del judaísmo, el conflicto ha sido entendido desde dos perspectivas diversas. De las poco sistemáticas reflexiones de Joseph Lemarié podría inferirse que, en su opinión, se habría tratado de un conflicto abierto entre los cristianos y los judíos de Aquileya, llegando incluso el investigador a caracterizar a la comunidad judía de la ciudad como “ferouchement opposée au christianisme” (1969: 56). La validez de sus consideraciones fue asumida por Giulio Trettel (1984: 21) y por José Granados y Javier Nieva (2002: 14). Lellia Cracco Ruggini, por su parte, entendió que el conflicto no habría consistido en manifestaciones de hostilidad sino, por el contrario, en la atracción que el judaísmo ejercía sobre los fieles cristianos. Ante tal situación, Cromacio habría pretendido contribuir a la separación rigurosa y al aislamiento mediante la denigración del elemento judío haciendo uso de los tópicos de la literatura *aduersus Iudaeos* (Cracco Ruggini, 1977: 172-179). De tal modo, también en este caso la causa profunda del antijudaísmo cromaciano habría radicado en una situación de hecho –el temor episcopal a la judaización de los cristianos–, aun cuando las imputaciones con que se procuraba apartar a unos de otros no estuviesen fundadas en situaciones reales. Las líneas principales de esta interpretación fueron seguidas por Giuseppe Cuscito (1980: 41; 1987: 79; 1989: 22), Carlo Truzzi (1985: 166), Rita Lizzi (1989: 162-165) y Claire Sotinel (2011: 164; cf. con 2005: 174-175).

Por lo que atañe a la herejía, en tanto, el escenario es similar. Es posible reconocer dos tesis predominantes: por un lado, aquella formulada por Lemarié, quien, asumiendo que el episcopado de Cromacio se había desarrollado en un período de paz eclesiástica, sostuvo que sus referencias a la herejía no constituían más que recuerdos de situaciones conflictivas entonces superadas, emergiendo en el discurso cromaciano como un mero tópico de la literatura cristiana tardoantigua (1969: 55-56); por otro lado, aquella propuesta por Yves-Marie Duval (1973: 189-192, 200-206, 232) de acuerdo a la cual el discurso antiherético del obispo de Aquileya habría tenido por finalidad combatir ciertas expresiones disidentes del cristianismo que, aún vitales en tiempos de Cromacio, habrían constituido una amenaza para la comunidad cristiana local. La verosimilitud de tal posicionamiento ha sido asumida por Cracco Ruggini (1977: 353-354, 363, 376-378), Cuscito (1980: 40-47; 1987: 35, 78-83, 89-90; 1989: 22), Trettel (1984: 9-12, 21-24), Truzzi (1985: 78, 133-134), Granados-Nieva (2002: 9-10, 14, 16, 22) y Rapisarda (2006: 18-19, 43, 54).

Las interpretaciones predominantes, aquellas que tanto para el caso judío como el herético se fundamentan en la noción de *conflicto*, presentan, a nuestro entender, los siguientes problemas:

1. asumen que el autor y su obra constituyeron testigos objetivos y desinteresados de la coyuntura histórica en la que actuaron, ignorando de este modo el carácter performativo de una literatura patrística cuya finalidad no ha sido tanto reflejar la realidad como construirla (Sandwell, 2007: 3-33). La presencia de un conflicto a la luz del cual pudiese explicarse la denigración del elemento judío y herético en la obra de Cromacio debería ser, pues, confirmada a partir de documentos ajenos a la intención de operar sobre la coyuntura en que fueron producidos, como el registro arqueológico y epigráfico;



2. ni el registro arqueológico ni el epigráficos, como tampoco la documentación literaria no cromaciana, dan testimonio alguno de conflicto. Respecto del judaísmo en Aquileya durante la Antigüedad, no nos permiten conocer más que la existencia de una comunidad judía en la ciudad entre los siglos III y V. Ninguna caracterización de tal colectivo es posible, así como tampoco lo es el conocimiento de las relaciones mantenidas entre este y su par cristiano (Noce, 2012; 2013, ambos con amplia bibliografía). De igual modo, no disponemos de ningún testimonio del que pueda lícitamente inferirse la existencia histórica de una comunidad cristiana disidente cuya organización y circulación se encontrase lo suficientemente consolidada, extendida y próxima en el espacio como para suponer un peligro real para la congregación cristiana de Aquileya (Noce, 2012b: 181-184, con amplia bibliografía).

3. las acusaciones por medio de las cuales Cromacio construyó la imagen denigrada de judíos y herejes no constituyen más que lugares comunes de la literatura *aduersus Iudaeos* (Noce, 2012: 30-44) y *aduersus haereses* (Noce, 2012b: 174-181), siendo completamente independientes tanto de las características cognoscitivas, físicas y sociales de los judíos y de los herejes reales como de sus creencias y prácticas. No resulta inadecuado decir que la descripción cromaciana de los miembros de uno y otro colectivo es incluso independiente de la propia existencia de dichas comunidades.

Es el intento de buscar testimonios que refrenden una perspectiva que ha sido *a priori* asumida como válida –aquella basada en la noción de *conflicto*– lo que explica las distorsiones en la lectura de determinados pasajes de la obra de Cromacio por lo que se refiere tanto a los judíos como a los herejes<sup>3</sup>. En uno y otro caso, pues, el conflicto no es más que una presunción, por lo que debe prescindirse de él en todo intento de explicar la razón de ser de la denigración del judío y del hereje.

### ► *Cromacio, los judíos y los herejes: hacia una nueva interpretación*

Sostenemos, en cambio, que la hostilidad contenida en la obra de Cromacio respondió a la necesidad de consolidar los rasgos específicos de la identidad cristiana, aún en proceso de construcción, entre los cristianos de Aquileya. En efecto, los documentos arqueológicos y epigráficos nos permiten percibir que el proceso de cristianización de la ciudad se hallaba en un estadio incipiente en tiempos del episcopado de Cromacio: el impacto de la nueva fe en el paisaje urbano era escaso, del mismo modo que lo era el compromiso de la aristocracia local con el cristianismo; la religiosidad tradicional, por otra parte, conservaba todavía algo de su antiguo vigor tanto en Aquileya como en sus inmediaciones (Noce, 2012c: 137-161, con abundante bibliografía). Corolario de esta coyuntura fue la existencia al interior de la comunidad cristiana de un imprecisable número de fieles para los cuales las implicancias dogmáticas y prácticas de la fe abrazada no resultaban todavía evidentes, circunstancia que se constata, entre otros pasajes de la obra de Cromacio, en los sermones II y XVII (Noce, 2014: §45-63).

La denigración del judío y del hereje en la obra del obispo de Aquileya se comprende, así, a partir del afán de Cromacio por ofrecer ante los miembros de su propia comunidad cristiana unos modelos antagónicos en los cuales estos pudiesen, por un lado, percibir nítidamente los límites de lo tolerado en materia dogmática y práctica; por otro, ajustar consecuentemente sus propias creencias y conductas a las expectativas eclesíásticas ante el temor a merecer los estigmas reservados en vida a herejes y judíos y la condena eterna que les aguardaba tras la muerte. Tanto en los *Sermones* como en el *Tractatus in Mathaeum* tal función correspondió a los judíos y a los herejes, o, mejor dicho, a la imagen que de ellos construyó y transmitió el obispo en atenta observancia de los tópicos contenidos tanto en la literatura *aduersus Iudaeos* como *aduersus haereses*. La eficacia de tales estereotipos exigía que unos y otros fuesen absolutamente denigrados, es decir, que la afrenta se extendiese a todo tiempo y a todo aspecto –intelectual, físico, religioso, social–.

Así pues, no fue un hipotético conflicto entre judíos, herejes y cristianos lo que motivó la elaboración y transmisión de una imagen monstruosa de los dos primeros por parte de Cromacio de

3. Para una lectura crítica de los pasajes cromacianos usualmente interpretados como indicios de conflicto con la comunidad judía local, véase Noce, 2012: 25-30; 2013: 31-34. Para los sermones XIII y XVI en particular, véase respectivamente Noce, en prensa y en prensa b. Respecto de aquellos pasajes de la obra de Cromacio que darían cuenta de conflicto con una hipotética comunidad cristiana-disidente, véase Noce, 2012b: 181-184.

Aquileya, sino la necesidad de presentar ante los adherentes a la nueva fe un elemento contrastante en procura de perfeccionar su condición cristiana. Para ello nada mejor que los *monstrua*, elementos antinaturales portadores de un mensaje que, a través de la catequesis y el temor, cualquier sujeto podría comprender.

## » Bibliografía

- » Cracco Ruggini, L. (1977). "Il vescovo Cromazio e gli ebrei di Aquileia". En AA.VV., *Aquileia e l'Oriente mediterraneo (Antichità Altoadriatiche, XII)*. Udine, Arti grafiche friulane.
- » Cuscito, G. (1980). *Cromazio di Aquileia (388-408) e l'età sua. Bilancio bibliografico-critico dopo l'edizione dei Sermones e dei Tractatus in Mathaeum*. [S.l.], Associazione nazionale per Aquileia.
- » Cuscito G. (1987). *Fede e politica ad Aquileia. Dibattito teologico e centri di potere (secoli IV-VI)*. Udine, Del Bianco.
- » Cuscito, G. (1989) (editor). *Cromazio di Aquileia. Catechesi al popolo*. Roma, Città Nuova (1ª edición 1979).
- » Duval, Y.-M. (1973). "Les relations doctrinales entre Milan et Aquilée durant la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle. Chromace d'Aquilée et Ambroise de Milan". En AA.VV., *Aquileia e Milano (Antichità Altoadriatiche, IV)*. Udine, Arti grafiche friulane.
- » Étaix, R., Lemarié, J. (1974 y 1977) (editores). *Chromatii Aquileiensis opera (Corpus Christianorum Series Latina IX A y IX A Supplementum)*. Turnhout, Brepols.
- » Granados, J., Nieva, J. (2002) (editores). *Cromacio de Aquileya. Comentario al Evangelio de Mateo*. Madrid, Ciudad Nueva.
- » Lemarié, J. (1969) (editor). *Chromace d'Aquilée. Sermons*, París, Du Cerf.
- » Lizzi, R. (1989). *Vescovi e strutture ecclesiastiche nella città tardoantica (l'Italia Annonaria nel IV-V secolo d.C.)*. Como, New Press.
- » Noce, E. (2012). "Judaísmo e identidad cristiana en el corpus de Cromacio de Aquileya", en *Sefarad. Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, ISSN: 0037-0894, v. 72, nº 1.
- » Noce, E. (2012b). "Herejía e identidad cristiana en el corpus de Cromacio de Aquileia", en *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, ISSN 1514-9927, v. 44.
- » Noce, E. (2012c). "El historiador y sus fuentes: el aporte de los testimonios materiales para el análisis del discurso de Cromacio de Aquileya respecto del paganismo". En Rodríguez, G., Neyra, A. (editores), *¿Qué implica ser medievalista? Prácticas y reflexiones en torno al oficio del historiador: Vol. 1. El medioevo europeo*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- » Noce, E. (2013). "Cromacio de Aquileya y el judaísmo. Reconsideración del estado de la cuestión a la luz de los testimonios literarios y materiales". En Sapere, A. (editora), *Nuevas aproximaciones a la Antigüedad Grecolatina. II*. Buenos Aires, RHESIS.
- » Noce, E. (2014). "Paganismo e identidad cristiana en el corpus de Cromacio de Aquileya", en *Mélanges de l'École Française de Rome pour le Moyen Âge*, ISSN electrónico 1724-2150, v. 126, nº 1.
- » Noce, E. (2014b). "Del *haereticus* como enemigo externo al *haereticus* como cristiano imperfecto en el corpus de Cromacio de Aquileya", en *Sociedades Precapitalistas*, ISSN electrónico 2250-5121, v. 3, nº 2.
- » Noce, E. (en prensa). "*Quasi et ipsi nunc lapident iustos et occidant prophetas*: reflexiones críticas respecto de la motivación histórica del sermo XIII de Cromacio de Aquileya", en *Antiquité Tardive*, ISSN 1250-7334, v. 23.
- » Noce, E. (en prensa b). "*Sollemnitatem huius uigiliae nostrae tamquam propriam celebrant*: reconsiderando el testimonio de Cromacio de Aquileya respecto de la Vigilia Pascual, los judíos y los gentiles (*Sermo XVI, 61-69*)", en *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, ISSN 1514-9927, v. 46.
- » Rapisarda, G. (2006). *Cromazio di Aquileia, operatore di pace*. Catania, CUECM.
- » Sandwell, I. (2006). *Religious Identity in Late Antiquity. Greeks, Jews and Christians in Antioch*. Cambridge, Cambridge University Press.
- » Sotinel, C. (2005). *Identité civique et christianisme. Aquilée III<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle*. Roma, École Française de Rome.
- » Sotinel, C. (2011). "L'évêque chrétien devant la diversité religieuse de la cité: Chromace et Aquilée". En Beatrice, P. F., Peršič, A., (editores), *Chromatius of Aquileia and His Age. Proceedings of the International Conference held in Aquileia, 22-24 May 2008*. Turnhout, Brepols.
- » Trettel, G. (1984) (editor). *Cromazio di Aquileia. Commento al Vangelo di Matteo*, vol. 1, Roma, Città Nuova.

# ¡Con mucha Pomba Gira nena! Aproximación a la práctica contemporánea del culto africanista kimbanda como espacio de construcción de identidad trans en la ciudad de Buenos Aires y alrededores

OJEDA, Pablo Maximiliano – ISP Dr. Joaquín V. González / pmojeda@hotmail.com

---

Eje: *El otro, el monstruo. Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: kimbanda – Pomba Gira – identidad – trans – Buenos Aires*

## ► Resumen

El presente artículo busca profundizar en el abordaje sobre la religiosidad de miembros de la comunidad trans practicantes del culto africanista kimbanda en la ciudad de Buenos Aires y alrededores en la actualidad. Para ello analizaré el rol determinante de la entidad femenina patrocinante del culto, Pomba Gira, y el vínculo que se establece entre ésta y los iniciados como espacio posible para la construcción y expresión de identidad. Con tal motivo, y además de realizar una breve historización del africanismo en Argentina y de estudiar su panteón y cosmogonía, cruzaré tres ejes-herramientas teórico-prácticas de trabajo : la antropología de la religión, la teoría queer y el trabajo etnográfico, a fin de conectar la información y los datos necesarios que faciliten, acerquen y legitimen la investigación.

## ► Introducción

Por mucho tiempo la comunidad internacional de científicos sociales, junto a colegas de otras disciplinas del pensamiento tales como la filosofía, la teología, etc. ha intentado hallar explicaciones posibles para el fenómeno religioso desde los más diversos enfoques y análisis. El estudio de la religión ha representado para los investigadores un auténtico desafío en tanto búsqueda de comprensión de esta aparentemente inevitable práctica humana que se presenta con bastante regularidad en toda cultura. Aun cuando, claramente, no todas las religiones, entendidas como creencias en objetos, elementos naturales o sobrenaturales, individuos o deidades naturales o sobrenaturales, se presentan de la misma manera o con formas institucionalizadas fácilmente identificables. La religión, siempre un tema inacabado por la complejidad que requiere el abordaje de su diversidad, empero, ha sido objeto de diversos e interesantes estudios y aproximaciones que nos acercan a un consenso inicial en cuanto a la definición del concepto mismo, que nos permite el avance o desarrollo del ítem desde un punto en común. (Muller, 1978)

El término religión hunde su raíz etimológica en el latín, de donde proviene la palabra matriz: religere o religare, que alude a la idea de estar atado, anudado, o vuelto a ligar. Así, el vocablo hace referencia a una reunión del individuo con algo o alguien en torno al cual gira, medita, y por tanto se encuentra polarizado. Por otra parte es cierto que las diversas aproximaciones al desarrollo de la temática se encuentran indefectiblemente influenciadas por el bagaje social, cultural e intelectual previo de sus autores, causa y efecto de la multiplicidad de análisis y perspectivas muchas veces

encontradas, frente al tema. A tal punto, que en muchas oportunidades el estudio de la religión como elemento cultural es puesto en tela de juicio a la hora de valorar su influencia en el desarrollo ideológico o incluso tecnológico de un grupo social. Sin embargo, existen elementos propios de la religión que sin duda colaboran e influyen en la adaptación cultural a un medio o al proceso de socialización de los individuos de un grupo.

Lo que sigue puede leerse como un intento de sistematización y puntualización de ambos ejes en torno a los cuales gira todo mi trabajo, es decir, el universo trans y el fenómeno religioso. El propósito de mi investigación es abordar el rol de las prácticas religiosas de matriz africana tal como se realizan actualmente en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, con el objetivo de analizar las apropiaciones y transformaciones en su contexto local, y especialmente, su papel en la construcción de identidades de género. Para ello, me he detenido particularmente en el estudio de la práctica de uno de estos rituales en particular, la kimbanda, y el estrecho vínculo que se establece entre sus adeptos trans y la entidad femenina patrocinante del rito, la Pomba Gira. El hecho de que la religión cultúe el espíritu de ésta, prostituta, marginal, subversiva y por demás insurrecta, abriría para las practicantes de la comunidad trans la experiencia de un travestismo extático (Segato, 2007), así como la introducción de un conjunto de identificaciones posibles que permitirían la materialización de subjetividades preexistentes que no encontrarían de otro modo registro, ni lugar, ni expresión en los discursos de las religiones dominantes y mayoritarias.

### ► *Antropología de la religión y teoría queer: herramientas*

Probablemente la disciplina que más ha hecho para acercarnos a la comprensión del fenómeno religioso sea la antropología. Hablar de antropología en cuanto al estudio de la religión es hablar de humanismo, de la búsqueda de respuestas a los interrogantes planteados desde una perspectiva laica y naturalista. Desde esta visión, es dable intentar un acercamiento al fenómeno en cuestión en tanto producto de la cultura y de la condición humana, dejando de lado lo sobrenatural y toda propuesta de índole trascendental.

Podemos dividir a las teorías antropológicas de la religión en tres grandes grupos: teorías de la solidaridad social (o de cohesión social), teorías de la ilusión y teorías intelectualistas (o cognitivas). Los partidarios de las teorías pertenecientes al primer grupo afirman que lo que explica la existencia de las religiones son las necesidades sociales como la cohesión o la armonía entre los diferentes integrantes del grupo. Por su parte, las teorías de la ilusión se inclinan por las emociones de los individuos en búsqueda de la mitigación del dolor, el miedo y la soledad. Y por último, quienes apoyan las teorías del tercer grupo (los intelectualistas-cognitivos) consideran que la religión se explica por el deseo del individuo de alcanzar una comprensión del mundo que le rodea.

Es claro que no siempre pueden observarse estas teorías en estado puro ya que los sistemas de creencias no son compartimentos estancos ni tabula rasa y es por ello mismo que una puede contener elementos de cualquiera de las otras dos, interactuando entre sí y enriqueciendo de este modo la comprensión del fenómeno religioso en tanto herramientas de análisis. La teoría de la solidaridad social, mencionada en primer lugar, ha sido la más abordada por la antropología desde su aparición a comienzos del siglo XIX, si bien es cierto que no deja de sustentarse en una forma de funcionalismo al centrarse en el concepto de lealtad hacia el grupo social mediante su respectivo conjunto de símbolos, tales como ropajes, danzas, cánticos, etc.

Probablemente quien más aportes ha realizado a esta idea de que el simbolismo cohesionaba a las sociedades sea Durkheim. Este autor consideraba que lo que caracteriza a la religión es la diferencia entre lo sagrado, en torno a lo cual aparecen las creencias y prácticas de un grupo solidario de seguidores, y lo profano. No obstante, las críticas hacia esta teoría no se han hecho esperar ya que diversos autores afirman que existen culturas donde esta diferenciación no está del todo clara y por lo tanto, no sería tan fácil demostrar que los vínculos de solidaridad fueran sólidos sino que por el contrario existen ejemplos históricos de lo opuesto, demostrando así que en muchas ocasiones la religión es desunida más que cohesionada. (De Waal, 1975; Tylor, 1977)

Por su parte, el segundo corpus de teorías, que hemos definido como “de la ilusión” afirman que

la religiones serían un remedio para la ansiedad y el descontento humanos, lo cual le permitiría a los creyentes sobrellevar las vicisitudes del presente e imaginar un futuro más satisfactorio. Esta probablemente sea la visión más difundida y mejor comprendida del fenómeno religioso a nivel popular, ya que nos trae aquella imagen de que la religión vuelve más fácil la vida cotidiana al apelar a los dioses, quienes recompensarían los sufrimientos propios de la vida con una mejor existencia futura. Diversos y disímiles pensadores (Eurípides, Spinoza, Feuerbach, Marx, Malinowski) han reparado en esta particular relación entre religión y ansiedad. Este corpus analítico, por su parte, también ha sabido hacerse de su propio grupo de detractores, quienes afirman que existen religiones que no pueden ser estudiadas desde esta mirada ya que en muchas ocasiones las deidades que presentan son crueles, malvadas o terroríficas o bien hacen referencia a una vida después de la muerte en tono más bien amenazante antes que prometedor de redención o salvamento.

El tercer y último grupo de teorías en tanto herramienta para el abordaje del fenómeno religioso es el denominado intelectualista o cognitivo. Este le debe mucho a Tylor y es por ello que en ocasiones se denominan “teorías neo-tylorianas”. Como he mencionado en la introducción de este apartado, desde esta óptica se piensa a la religión como una herramienta para alcanzar la comprensión del mundo (Carracedo, 1975) a fin de actuar en consecuencia. Al respecto, en 1871 Tylor formuló una de las primeras teorías antropológicas de la religión, en tanto especificidad. Este autor, humanista clásico, evolucionista y adepto a los estudios comparados afirmaba que la religión suponía un intento universal de resolver los misterios y problemas que afectan toda experiencia humana, recuperando pensamientos anteriormente desarrollados por Spinoza o Hume, quienes consideraban que la religión consistía en atribuir al mundo no-humano características humanas a fin de poder interpretar aquello del entorno que resulta inescrutable. Tal vez el aporte más importante de Tylor lo constituya su definición de la religión como una uniformidad psíquica compuesta de procesos mentales compartida por el conjunto de la humanidad, lo cual le permitiría finalmente arribar a su famoso concepto de animismo, es decir, una fe en la existencia de seres espirituales que hunde su raíz en dos tipos de experiencias: los sueños y la muerte. Las teorías tylorianas se han discutido ampliamente y resignificado, al punto que quienes adscriben hoy a ellas han tomado y ampliado sus conceptos hacia el análisis de, por ejemplo, el fenómeno de la multiplicidad de espíritus, ya que este autor solo consideraba como entidad legítima al dios monoteísta.

A solo unas décadas de la tempranamente anunciada crisis teórica de la antropología de la religión, (Geertz, 1973) la sociedad actual, diversa, compleja y globalizada, desafía a los científicos sociales mediante el posicionamiento, la difusión y la relocalización de prácticas religiosas, revitalizando viejos rituales, incorporando e hibridando sistemas de creencias, fabricando conversos que nos obligan a cuestionar tanto los tópicos de secularización, como los sostenidos por los propios detractores. La vieja simplificación binaria entre clericalismo y laicismo va siendo rebasada velozmente en la contemporaneidad por individuos y grupos seguidores de viejos y nuevos cultos, puros o fusionados, suscitando debates de índole social, político y cultural de los que la antropología debe inevitablemente dar cuenta. Y en el análisis de estos nuevos pluralismos asistimos a la necesaria emergencia de prácticas etnográficas renovadas y reflexivas, profundas revisiones epistemológicas, surgimiento de hipótesis inéditas para alumbrar formas de construir nuevos abordajes. En suma, somos parte del renacimiento y la reformulación de teorías a la vez que se originan nuevos enfoques que enhorabuena nos devuelven un campo veterano de la disciplina a los debates tardomodernos.

Por su parte, la teoría queer, en tanto búsqueda de una interpretación teórica de la disidencia sexual y de la de-construcción de las identidades estigmatizadas minoritarias puede proporcionarnos otra interesante herramienta para la comprensión. La definición queer es en sí misma alentadora, puesto que rechaza de plano toda clasificación por género, práctica sexual o estado serológico; propone en cambio un mundo plural y a la vez, de igualdad. (Mérida, 2002)

La definición queer nos llega desde la lengua inglesa y connota diversas acepciones. En tanto sustantivo, puede traducirse como “maricón”, “gay”, “homosexual”; mientras que en su carácter de verbo transitivo expresa un concepto más revolucionario ya que alude a un movimiento, a una acción desestabilizadora. Es decir que se sustenta en la idea de movilizar normas preestablecidas con fijeza<sup>1</sup>.

1. Amplíese este párrafo con la presentación de los siguientes usos del vocablo en lengua original: to be queer in the head (encontrarse mal

Es interesante mencionar al respecto, que el vocablo conlleva en sí mismo una acepción binaria que le confiere a la vez fuerza y sentido, me refiero a que en gran medida debe su existencia y significado a su opuesto *straight*, palabra que traducida a nuestro idioma podría interpretarse como “derecho”, “recto”, “heterosexual”. (Llamas, 1998). Lo *queer* entonces, nos hablaría de una esencia subversiva y transgresora de aquello, es decir que expresaría una sensibilidad contraria a la tipología dominante. (Guasch, 1998).

Para rastrear el origen histórico de los estudios *queer* propiamente dichos, debemos remontarnos al último cuarto del pasado siglo. Uno de sus antecedentes básicos lo constituyen las nuevas teorías acerca de la sexualidad (Foucault, 1976). Por otra parte, los estudios de género se encuentran cercanos a la teoría *queer*, en tanto que ambos discuten con una concepción preestablecida de la identidad. Judith Butler (2000) ha ejercido una gran influencia dentro de la teoría feminista y en los estudios *queer* al proponer una concepción del género imitativa y representativa. En *Gender Trouble*, el texto fundacional de la teoría *queer*, la autora señala que el género es esencialmente identificación, que consiste en una fantasía dentro de otra fantasía; para explicar su idea introduce el concepto de *performance*, es decir, la repetición que imita constantemente la fantasía que constituyen las diversas significaciones.

Se definen como sexualidades periféricas o disidentes a aquellas que traspasan la frontera de lo aceptado y legitimado socialmente por el conjunto: es decir, una sexualidad heterosexual, monógama, entre individuos pertenecientes a una misma clase social y grupo etario, que rechaza de plano prácticas como el cambio de sexo. Es por ello que es posible afirmar que en cierto sentido las sexualidades periféricas o disidentes están basadas en la resistencia a los valores tradicionales. En respuesta a la marginación presente en todas las instituciones sociales, desde la familia hasta los espacios educativos y laborales, la teoría *queer* intenta cambiar el sentido al convertirlo en un motivo de estudio, de tal modo que la diferencia es tomada en sí misma como una categoría de análisis abriendo el juego y enriqueciendo el enfoque.

Los estudios *queer* nacen a la luz de un profundo proceso de revisión teórica y metodológica que las investigaciones sobre la sexualidad han atravesado desde los años setenta del pasado siglo. Sin duda, esta revisión debe mucho al impulso del movimiento feminista, que abría con anticipación y en forma definitiva, las puertas hacia esa vía de comprensión. Por otra parte si aceptamos, como sugiere Foucault, que la sexualidad debe entenderse no a través del prisma tradicional de la Naturaleza univalente de la teología cristiana sino a través de la dinámica que establece con sus representaciones y discursos (locura, castigo, enfermedad, entre otros), a la vez que desde sus entornos culturales, estaríamos reconociendo implícitamente que la secular dicotomía biológica entre hombre y mujer debería borrarse. El sexo y el género, por consiguiente, no constituirían solo un rasgo innato o una simple actividad, sino una identidad en construcción.

### ➤ *Tras las huellas del africanismo en la Argentina. Percepción y encrucijada*

Las religiones de matriz africana en la Argentina actual componen un complejo mosaico de tradiciones, identidades, fragmentos de otras creencias, simbología, imaginería, metáforas y prácticas disímiles. Reconstruir la conformación, el desarrollo y la expansión del africanismo en el país constituye un auténtico desafío, ya que es prácticamente inexistente una constante documental que recorra la historia del culto en nuestro territorio de manera ordenada y lineal. Sin embargo, el material fontal disponible nos permite distinguir a las claras dos etapas. La primera de ellas se extiende durante el período colonial, en la cual las prácticas rituales eran en su mayoría protagonizadas por negros esclavos y su descendencia en nuestro continente. Según aportan los testimonios históricos de José Ingenieros<sup>2</sup> fechados en 1893, las prácticas religiosas africanistas se hallaban entonces en plena vigencia.

---

de la cabeza); *to feel queer* (estar indispuesto, sentirse mal); *to be in queer street* (estar en la calle por deudas).

2. Sus descripciones de las denominadas ceremonias de “bailar el santo” resultan en esencia similares a aquellas que he podido registrar mediante observación participante durante el transcurso de mi trabajo de campo. Pero no solo se trataba de danzas rituales la tarea realizada por los negros y sus descendientes en la Argentina de fines del siglo XIX, sino que (siguiendo siempre a Ingenieros y sus testimonios) también obedecía a una suerte de servicio social y cultural tales como: realización de rituales funerarios, consultas, organización de fiestas de carnaval, etc.

Desde entonces y hasta principios de la década de 1950 fruto de la disgregación interna y la disminución del arribo al país de miembros de la comunidad afro se pierde la huella de prácticas religiosas africanistas. Podemos adjudicar a tres factores la disminución material de la población negra en Argentina. El primero de ellos sin lugar a dudas fue la sostenida migración de negros al sur de Brasil vendidos por los esclavistas a fin de evitar la descapitalización de su patrimonio humano antes de que las medidas abolicionistas tuvieran pleno lugar. Recordemos que estas medidas fueron oportunamente implementadas en dos etapas, la primera en 1813 cuando se dictó la Ley de Vientres Libres y luego con la sanción de la Constitución Nacional de 1853 que puso punto final al régimen jurídico esclavicionista. El segundo factor posee relación directa con una seguidilla de pestes y epidemias tales como viruela, tuberculosis, fiebre amarilla, etc. que afectaron profundamente la supervivencia de la población negra en el país. Finalmente el tercer factor está constituido por la masiva participación negra en las milicias durante las guerras de independencia, las guerras federales (1829-1852), la guerra contra Brasil (1825-1828) y la guerra contra Paraguay (1865-1871) así como en las constantes batallas internas contra el indio. De todos modos, y como sostiene Segato (1990) la invisibilización del negro no fue tanto demográfica como ideológica y cultural. Por ello y por lo mencionado anteriormente pareciera que hacia las primeras décadas del siglo XX la población negra del país se hallaba prácticamente en extinción.

La presencia y práctica contemporánea documentada de religiones de origen africano en nuestro país es paradójicamente, tomando en cuenta lo anteriormente mencionado, un fenómeno relativamente reciente que se remonta a 1966, año en que el primer templo umbanda abrió oficialmente sus puertas al público. El posterior crecimiento tanto del número de practicantes como de lugares físicos destinados al culto (Frigerio, 2001) se dio en forma lenta y paulatina y hallamos un vacío importante de fuentes e información durante la siguiente década a propósito de la dictadura militar, que gobernara ilegítimamente el país entre los años 1976 y 1983 del pasado siglo. Sus restricciones a todo tipo de apertura cultural contraria a las “buenas costumbres y tradiciones de raíz occidental y cristiana”, frase desafortunada en la que podría resumirse el dogma del autodenominado proceso de reorganización nacional que finalmente resultara en la repudiable experiencia por todos conocida, son causa de ese vacío de datos.

La situación para la práctica de estos cultos de origen africano se modificó positivamente hacia 1983, cuando muchos templos que funcionaban en la clandestinidad pasaron a hacerlo en forma pública sumándose a ellos la creación de nuevos espacios para tal efecto (Lamborghini, 2011). Luego de la apertura democrática observamos un acelerado crecimiento, tal es así que se estima que actualmente funcionan más de quinientos templos en la ciudad de Buenos Aires y su área geográfica de influencia, si bien es difícil obtener cifras definitivas consultando solo organismos oficiales<sup>3</sup>.

Según los propios practicantes manifestaron en el transcurso de entrevistas realizadas para la investigación, contando aquellos individuos que utilizan domicilios particulares no declarados para el culto, la cifra inicial de 500 espacios físicos se duplicaría estimativamente, alcanzando o incluso superando el millar. Con respecto a los templos registrados, la mayor parte de ellos se encuentra en el conurbano bonaerense y tenderían mayoritariamente a la captación de fieles pertenecientes a sectores medio-bajos<sup>4</sup>.

Como se ha afirmado oportunamente los cultos africanistas pueden definirse como “religiones de posesión” desde un punto de vista antropológico. El eje central de sus prácticas se halla atravesado por la posesión del cuerpo del iniciado por un orixá (deidad) o bien por un guía (espíritu); la jerarquía de la entidad determinará el tipo y la especificidad de cada ritual. La estrecha relación que, mediante la incorporación, une al mundo sobrenatural (Orum) con el mundo terrenal (Aye), permite que en este último se exprese la multiplicidad de seres que existe en aquel. Para convertirse en un iniciado en el africanismo es necesario que, mediante el sistema adivinatorio de los buzios<sup>5</sup>, se determine el orixá propio. La separación entre el mundo sobrenatural y el humano queda sin efecto luego de esta unión, mediante la cual la personalidad del fiel ya no será percibida como el núcleo interior

3. <https://www.mrecic.gov.ar/es/registro-nacional-de-cultos> Consulta realizada el 8 de julio de 2014 a las 21:45 hs.

4. Consulta realizada el 10 de julio de 2014 a las 11:58 hs

5. Concha marina utilizada como moneda en África. En los templos argentinos ayuda a determinar mediante la adivinación oracular el santo u orixá de cabeza de un iniciado.

psíquico-biológico del sujeto, sino que el orixá en cuestión se convierte en un elemento primordial constitutivo de la personalidad del fiel. Los adeptos africanistas, una vez iniciados, resignificarán rasgos de su personalidad, tanto físicos como de temperamento, en relación directa con las características de la personalidad mítica del orixá guía. Luego del rito de iniciación, los fieles, no solo pertenecerán de lleno a la religión, sino que comenzarán a sufrir cambios esenciales en su ser. Los ritos de iniciación en tanto ritos de eficacia (Cazeneuve, 1971), constituyen ritos de paso (Turner, 1988) mediante los cuales, los sujetos luego del paso, revisten una ontología diferente y, por lo tanto, una modificación de su estatuto como persona. Entonces, mediante la manipulación ritual, el fiel establece un vínculo antes inexistente con su orixá de cabeza, quien se integrará a su personalidad guiándolo en sus acciones y comportamientos, otorgándole características psíquicas y atributos específicos.

Dos variantes de religiosidad de raíz africana predominan en la Argentina: la umbanda, de fuerte carácter sincrético, y el batuque, (Frigerio, 1989) que contiene mayor cantidad de elementos africanos preservados. La mayor parte de los templos mencionados practican ambas en simultáneo y las conciben como distintas etapas de un mismo camino espiritual al que denominan espontáneamente “la religión”. Si bien se observa una mayor presencia de umbanda y en menor medida batuque en la casi totalidad de los templos, en ocasiones es reemplazado por otras vertientes africanistas como el candomblé, la llamada “nación Omolokó”, y en algunos casos se da también la presencia de santería afrocubana o vudú. Con respecto a esto último he notado en mi trabajo de campo que los entrevistados suelen agrupar las últimas variantes mencionadas bajo el concepto mayor y englobador de africanismo o africanismos, criterio que he determinado utilizar en mi trabajo a efectos de facilitar la comprensión del mismo<sup>6</sup>.

Resumendo entonces, para la mayor parte de los templos “la religión” consiste en una práctica conjunta de umbanda y africanismo (batuque, candomblé o bien alguna de las variantes anteriormente mencionadas). Es preciso aclarar que en la mayoría de los casos la Umbanda actúa como una etapa introductoria en la cual los individuos toman contacto la religión y se preparan para su posterior iniciación en el africanismo (Carbonelli y Mosqueira, 2010). En un intento de explicar este particular ha podido ser observado que el abundante uso de imaginería y elementos provenientes del panteón católico en las ceremonias umbandistas actúa para los adeptos principiantes como una suerte de conexión facilitadora entre el catolicismo popular, del cual generalmente provienen, y los cultos africanistas, hacia donde se dirigen.

Los líderes de los templos así como los diferentes practicantes que he entrevistado están muy conscientes de que la imagen de su religión en nuestro país no constituye en forma alguna la deseable y según ha manifestado la mayoría tampoco se condice generalmente con la realidad. Según ellos esto se debería al desconocimiento general que existe en nuestra sociedad sobre la religión y mayoritariamente responsabilizan a los medios de comunicación que tergiversarían la información, colocando el acento no sobre una visión global, plural, respetuosa y enriquecedora como ocurre con otras religiones minoritarias que son percibidas como benéficas o “inofensivas”, sino sobre ciertas características repudiables (Oeyen, 1986) de la práctica, tales como el sacrificio de animales o las solicitudes de “trabajos por encargo” asociados generalmente con imágenes oscuras y perversas y destinados en la mayoría de los casos a “hacer el mal” o “actuar sobre la voluntad” de otras personas. Principalmente, los fieles se lamentan de que a sus prácticas y creencias no se les otorga el status de religión y que los paes y maes de santo no son percibidos por la sociedad en general como los sacerdotes que son sino como hechiceros con oscuros fines, charlatanes o bien, sencillamente mercenarios (Silleta, 1986). La idea que los africanistas tienen acerca de la percepción de su religión en la sociedad argentina parece corresponderse bastante con la realidad a juzgar por el tratamiento que recibe aquella por parte de los medios de comunicación, principalmente gráficos, consultados durante la investigación. La mayor parte de los artículos sobre umbanda aparecen en publicaciones dirigidas a sectores medio-bajos y bajos. En ellos, los paes y maes de santo son presentados como detentadores de poderes sobrenaturales que pueden ser utilizados para curar dolencias físicas o bien resolver diversos tipos de problemas de toda índole, tales como personales, laborales, sentimentales, etc. así como también

6. Las entrevistas fueron realizadas a unidades informantes aleatorias, asistentes a prácticas de las diferentes orientaciones. Se utilizó la perspectiva de consulta abierta y flexible, apuntando a obtener la forma en que aquéllas se autoperceben en el contexto (Grele: 1991)



para “cortar” trabajos mágicos de los cuales presumiblemente se ha sido víctima.

Si en los medios destinados a sectores bajos se enfatizan los poderes de los *paes* y *maes*, en aquellos dirigidos al público medio o alto a la *umbanda* no le va mejor ya que aquí el acento generalmente se coloca en la expansión de las nuevas creencias mágicas utilizando incluso la denominación peyorativa de “sectas” cuya peligrosa práctica avanza, lo cual es presentado ciertamente como algo negativo que hay que erradicar o detener (Silleta, 1986). De esta forma, al efecto estigmatizante de la denominación “secta” se le agrega en forma peyorativa el de la asociación inevitable con la magia. Pensemos que históricamente esto ha sido una categorización que ha actuado en forma descalificatoria contra toda práctica religiosa (Frigerio, 1989, Oeyen, 1986) No solamente un sistema religioso mayoritario busca desacreditar a sus competidores calificándolos como mágicos, sino que también desde la racionalidad científica se hace otro tanto, razón por la cual toda práctica espiritual que se percibe asociada a la magia pierde su lugar de legitimidad entre las “auténticas religiones” (Segato, 2007).

Además del énfasis puesto en la manipulación de la realidad mediante prácticas sobrenaturales, otro elemento que influye negativamente en la percepción social general de la religión es la inclusión de sacrificios de animales en los ritos africanistas. Este último constituye el elemento más repudiado y menos comprendido del culto y el que genera mayor resistencia al mismo por parte de la sociedad argentina.

### ➤ *Pomba Gira. Entidad femenina y construcción de identidad*

Una de las esencias de la religiosidad africana en general reside en la interacción con los muertos, es decir que, en la relación que se establece entre el individuo practicante de la ceremonia y el muerto ancestral hallamos la idea-fuerza de este sistema religioso. Entonces, desde un punto de vista antropológico los cultos provenientes del África negra pueden ser definidos como “religiones de posesión”. En estas, la incorporación o el trance se convierten en el mecanismo habitual por el cual las divinidades y espíritus guía del panteón entran en contacto con los fieles. Cabe aclarar que el imaginario africanista, y en esto reside su particularidad, no parte necesariamente desde una cosmovisión que establezca la creación del mundo sino que los aspectos teológicos (Nieto, 2006 - Jerskovits, 1943) que definen dicha creación son aceptados como un antecedente, pero el culto se desarrolla sobre todo en relación a este ritual de contacto con los ancestros.

Más allá de las particularidades propias de cada instancia ritual es posible afirmar que una constante ontológica sobrevuela y unifica la variedad. Debe entenderse que nos encontramos ante un sistema religioso que conceptualiza la idea del “bien”, pero no la del “mal”. Es decir que, para la cosmovisión africana, la dualidad cristiana presentada habitualmente como una lucha entre el “bien” y el “mal” queda sin efecto. La piedra fundamental del sistema tanto en el plano sobrenatural como en el humano la constituye una escala jerarquizada y continua que se extiende desde el polo del “bien” (positivo) hacia el polo del “error” (negativo). Por lo tanto, al no existir en la cosmovisión la categoría del “mal”, tampoco existe la de “pecado”. De este modo, las personas que por su preferencia sexual o identitaria son discriminadas e infravaloradas en sus orígenes como cristianos, (en sentido socio-histórico-cultural y no necesariamente de profesión de fe) encuentran en la religión un espacio de contención y revalorización que les permite expresar su género en términos de elección personal. “Siempre fui distinta yo, de chiquita. A mi no me sacabas de las muñecas y la cocinita de juguete. No me gustaba el fútbol, ni las armas, ni agarrarme a trompadas ni nada de lo que hacían los otros varones, lo que hacen todos los varones de chicos bah... Antes de entrar a la religión, hace ya muchos años de esto, yo siempre me sentía mal por ser distinta, pensaba que estaba enferma o algo por el estilo. Pero después, con el tiempo empecé a venir a más *kimbandas* y me sentí cada vez mejor, más libre... Y me fui tranquilizando... Y después de bautizarme y de tirarme los *buzios* entendí, mi *orixá* de cabeza es “un ella” (no quiero nombrarla porque es algo muy privado) pero si te digo que es “un ella” que también es lo que soy yo, lo que me da forma. Por eso ahora se que nunca estuve enferma, que solo soy distinta porque soy ella” (Tina Brown, seudónimo).

Para el sistema africanista entonces, la construcción de la identidad trans será entendida y respetada en términos de elección personal a la vez que sustentada por la justificación mitológica. Como

se ha mencionado con anterioridad los iniciados establecen una relación de codependencia con su orixá de cabeza. Tal como los testimonios puntualizan, una vez definido y fortalecido el vínculo el practicante adquirirá, cual revelación, ciertas características y atributos propios de la personalidad mítica de la deidad o guía espiritual en cuestión. Ocurre entonces, que ciertas características y comportamiento de los iniciados alcanzarán sentido a partir de los caracteres del orixá, por lo tanto la identidad de los fieles trans será reinterpretada a la luz del sexo del orixá. Es decir que la cuestión identitaria no solo se encuentra incorporada en el ámbito social y cultural del africanismo sino también en el mítico.

Todas las líneas de religión africanista poseen su eggum, es decir, su propio rito consagrado a un muerto ancestral que presenta variaciones según el caso y constituye su esencia a la vez que la diferencia del resto ya que, más allá de cualquier dogma rígido el universo africanista es la suma de todas las particularidades que lo componen. (Cuello, 2010, Carrone, 2013). En el presente trabajo me he concentrado específicamente en una de estas ceremonias rituales: la kimbanda, cuyas entidades protagonistas se denominan Exú y Pomba Gira o Exú mujer. El rito kimbanda constituye una práctica particular dentro del africanismo y como tal posee sus propias entidades patrocinantes que son considerados orixás<sup>7</sup> de segundo nivel o entidades de baja energía.

El vocablo kimbanda proviene de kimbundo, palabra de origen bantú, en relación al doctor tradicional o “curandero” en Angola. El significado es: “aquél que se comunica con el más allá” o también aquél que puede manifestar el “arte de curar”, ya que ese es otro de los significados de la terminación mbanda. La mbanda, es el tipo de ritual practicado por la kimbanda en Angola para efectuar curaciones e invocaciones a ancestros espirituales que podrían comunicarse con las personas a través de su cuerpo, tal cual lo hacen los espíritus a través de un médium.

Los cultos africanistas constituyen una práctica religiosa que, en términos generales, presentan dos características que los diferencian y distinguen de sus pares en la tradición judeocristiana. La primera de éstas se relaciona con la pluralidad de cuerpos rituales. Es decir, durante el ritual los cuerpos de los practicantes iniciados reciben a diferentes deidades o espíritus que, en consonancia con su historia mítica presentarán posturas y movimientos corporales que le son propios. En el transcurso de mi investigación he podido mediante observación participante en episodios rituales registrar como el fiel experimenta en su materia la corporalidad particular de la entidad en cuestión. La segunda característica diferenciadora alude a una preeminencia de lo estético ya que los cultos africanistas exacerbaban la predominancia sensorial en su práctica, al punto tal que la performance ritual es evaluada en tanto su coherencia estética: vestuario de los fieles, preparación del banquete, decoración del templo, ejecución de danzas y cantos de incorporación, etc.

Ambos caracteres particulares propician un ámbito atractivo para la comunidad trans, y más aun si pensamos los rituales como una suerte de *communitas* (Turner 1988) que permite a los fieles la posibilidad de experimentar una pluralidad sexual que los libera de su condición biológica binaria (hombre-mujer). Aquí este binomio se desdibuja, permitiendo que los comportamientos típicos de ambos géneros sean indistintamente asumidos por los iniciados. A propósito del particular he decidido focalizarme en el vínculo que se establece entre la Exú mujer o Pomba Gira y practicantes del culto pertenecientes a la comunidad TLGBI de la ciudad de Buenos Aires y alrededores que han atravesado, atraviesan, o tienen algún tipo de conexión con un proceso de construcción de identidad que se identifica con la cultura trans en su variable hacia lo femenino: transexuales, travestis, drag queens, transformistas, gays, etc, (Cangi, 2000) a quienes he realizado entrevistas abiertas en profundidad a fin de recabar información que me brindara un conocimiento más cercano del ritual, de sus alcances y connotaciones.

La ceremonia consta principalmente del toque y canto de “puntos”, que es la forma que utilizan los africanistas para denominar su música ritual. Los mismos se encuentran referidos a las distintas entidades con la finalidad de invocarlas e incorporarlas en forma mediúmnica. Existe un ordenamiento secuencial según el cual la música suena constantemente, a excepción de los momentos en los que las entidades (ya incorporadas en su médium) hablan entre sí, intercambian regalos, cuentan relatos,

7. En la construcción fuertemente sincrética que ha atravesado el africanismo en Latinoamérica, los orixás son equiparados a los santos católicos. Los practicantes los definen a propósito de ello como “santos”, “espíritus elevados” o “intermediarios entre el hombre y la divinidad”

etc. La forma de llamar y de propiciar la posesión ritual es el “giro”, un giro constante que realiza el practicante sobre si mismo, cuya duración es variable y generalmente proporcional al tiempo y aprendizaje del individuo con respecto a la religión y del conocimiento y familiaridad que posea con su entidad.

Según he podido reconstruir a través de los testimonios de quienes creen, esas entidades “no terminaron su evolución en vida”, y por eso trabajan para convertirse finalmente en “seres de luz”, manifestándose a través de la kimbanda para traer consejos, adoctrinar y ayudar espiritualmente a sus adeptos. “Los exús fueron hombres, personas que vivieron realmente, pero como cometieron algún error en esa vida no pueden descansar en paz, entonces llegan a través de la kimbanda para pagar por las cosas malas que hicieron. Por ejemplo, tal vez fueron asesinos o delincuentes. Y con la Pomba Gira pasa lo mismo, fueron mujeres que cometieron algún error, prostitutas y otras cosas por el estilo” (Italo Méndez, seudónimo). El objetivo principal del ritual es entonces, la incorporación de estas entidades en forma mediúmnica para lo cual se pone en funcionamiento todo un sistema de símbolos. Por ejemplo, cuando Exús y Pomba Giras “se hacen presentes” en sus médiums o cabalhos durante la ceremonia, es posible observar en los practicantes el uso de vestimentas típicas de la época en que supuestamente estas entidades existieron como seres humanos, la cual se extiende desde el siglo XVII hasta fines del XIX. Es decir, que a los efectos de facilitar dicha incorporación “En la ceremonia usamos ropa de época, vestidos de dama antigua y capelinas. Para que ella se sienta cómoda y elijar volver por un rato” (Noxeema, seudónimo). He aquí una conexión evidente entre ambos mundos, lo trans y el africanismo. Esto se debe principalmente a la ausencia de prejuicios por parte de la doctrina transmitida por los paes y maes a sus adeptos mediante la cual los practicantes perciben una atmósfera de libertad difícilmente posible en religiones mayoritarias o tradicionales. “¿La iglesia católica que dice? Que si tenés una pareja de tu mismo sexo te vas al infierno. En cambio en el culto africanista no importa tu inclinación sexual ni tu género, a la religión no le importa” (Italo Méndez, seudónimo).

“Las Pomba Giras y sus compañeros exús, que forman la kimbanda, o la “izquierda” de la umbanda, son generalmente espíritus maleducados, impúdicos, agresivos. Dicen palabrotas y se ríen a carcajadas. La Pomba Gira es el espíritu de una mujer que en vida habría sido una especie de prostituta, una mujer de baja moral, capaz de dominar a los hombres mediante sus habilidades sexuales, amante del lujo, del dinero y de todos los placeres del mundo. Por eso cuando quiero sentirme bella, de verdad hermosa por dentro y por fuera o cuando necesito conseguir algún favor, me conecto con mi Pomba Gira” (Olaya, seudónimo). Según refiere Sandy, otra de las entrevistadas, las Pomba Giras usan trajes de colores llamativos, así como en ocasiones una rosa en su largo cabello moreno, y exhiben formas de prostituta (sic), aunque no necesariamente lo hayan sido en su vida terrena ya que “Puede manifestarse también como una gran dama, fina y muy cuidada, pero siempre una dama de la noche, una pecadora, no importa si fue rica o pobre” (Tina Brown, seudónimo).

El objetivo principal de la incorporación de la exú mujer o Pomba Gira consiste es solicitar a la entidad una petición en particular durante la ceremonia: “Vos a la Pomba le podés pedir lo que querés, pero tenés que tener cuidado con lo que pedís, nosotros creemos en la ley del retorno, así que si pedís por ejemplo que algo malo le pase a otra persona la Pomba lo va a hacer porque no hay nada contra lo que ella no pueda, pero eso te va a volver a vos” (Olaya, seudónimo).

En forma frecuente los testimoniados hicieron referencia a estos “pedidos” durante las entrevistas, a menudo bajando la voz o dirigiendo una mirada cómplice hacia el dispositivo que estaba registrando su voz. Generalmente el relato se focalizaba en el pedido realizado por un tercero y nunca en uno propio, lo cual no deja de ser significativo. “La Sebastiana era una caricata<sup>8</sup> feísima, picada de viruelas en toda la cara que le hizo un endulzamiento a un chonguito<sup>9</sup> que de otro modo no hubiera estado nunca con ella. Pero tengo que decirte que no terminó nada bien, con el tiempo ella se embichó<sup>10</sup>” (La Pelopony, seudónimo).

Los dos elementos de esta variante de africanismo más resistidos o repudiados por el común de la sociedad y aun por muchos de sus ex adeptos son precisamente estos pedidos de “trabajo por

8. Término utilizado en el “slang” travesti para definir a un homosexual en proceso de conversión hacia su identidad femenina.

9. Hombre que se define y percibe a sí mismo como heterosexual pero mantiene relaciones sexuales o amorosas con travestis, gays, etc.

10. Nuevamente “slang”. El vocablo hace referencia a la infección con el virus HIV. Observemos que en este caso la entrevistada percibe a la enfermedad como una “maldición rebote” enviada por la Pomba Gira luego de su primer aporte benéfico.

encargo” a través de los cuales, los practicantes afirman que es posible someter la voluntad de otros individuos. “Cuando es para hacer un daño se denomina “demanda” pero los Exús y Pomba Giras pueden usarse tanto para el bien como para el mal” (Italo Méndez, seudónimo).

El otro punto crítico mencionado en el corpus anterior hace referencia al sacrificio de animales en el ritual. “En muchas de estas ceremonias, yo ya no participo pero lo he visto con mis ojos y fue el motivo por el que dejé de hacerlo, se hacen matanzas de animales para usar su sangre o se los quema para ofrendarle sus cenizas a la entidad. Piense usted que son necesarias como mínimo siete obligaciones de “cuatro patas” para alcanzar el grado de Jefe de kimbanda. Es una verdadera vergüenza que en nuestros días se hagan aun esas prácticas atroces” (Victoria Secret, seudónimo). Todos y cada uno de los entrevistados sin excepción confirmaron aunque sin profundizar en el tema, que efectivamente el sacrificio de animales en ocasiones forma parte del ritual pero ninguno de ellos pareció experimentar dilema moral alguno con respecto a ello, aceptándolo naturalmente como parte integrante de la ceremonia. Considerando cuestiones de espacio y especificidad y sobre todo tomando en cuenta su complejidad he determinado que este ítem será materia de análisis en futuros avances.

### ► *Consideraciones finales*

Como he tratado de mostrar a lo largo de estas páginas, la ontología del sistema religioso africanista practicado en la ciudad de Buenos Aires y su área de influencia funciona como un ámbito contenedor de lo marginal, lo andrógino, lo diferente y lo subversivo en relación al esquema mayoritario de valores dominantes de la sociedad cristiana, patriarcal y dominatoria. Es por ello que se erige como un espacio calificado para la adhesión de personas que por su signo identitario o de preferencia sexual son estigmatizadas negativamente como seres diferentes. Es interesante destacar, a efectos de estas reflexiones finales que, como ha podido observarse, la práctica de religiones de matriz africana por parte de integrantes de la comunidad trans en la ciudad de Buenos Aires y alrededores funciona de manera inclusiva e integradora ya que hacia la estructura interior de grupo tal cuestión identitaria no es calificada como anormal, ni desviada ni errónea, sino que por el contrario, se haya aceptada y naturalmente integrada al conjunto. Por otra parte, resulta interesante destacar que la ontología misma del culto posibilita la escisión del binomio sexo/género, lo cual constituye un rasgo característico del africanismo que se materializa en el tiempo y espacio ritual, otorgando la posibilidad de adoptar los géneros masculino/femenino independientemente del sexo biológico de aquel que recibe en su cuerpo a la deidad. Dentro del horizonte de sentido de este sistema de creencias la posibilidad de romper con la unilateralidad de la construcción del género como dependiente del sexo se fundamenta, en última instancia, en una justificación mítica que legitima dicha posibilidad.

Lo trans es causa inevitablemente de magnetismo, así como otras figuras representativas de lo diferente y habitantes de nuestra cultura simbólica, como el monstruo o el salvaje, por la inquietud que nos genera su presencia que procede del borramiento de los límites, y en especial, porque lo imposible busca materializarse en lo posible, conservando la energía de ese algo siempre reprimido y negado que aun así retorna, ese algo que debiendo quedar oculto a la mirada del rebaño, sin embargo se ha manifestado. Y lo hace ni más ni menos que a través del cuerpo, lo trans no es otra cosa que sustancia corporal en el sentido aristotélico (es en sí), tal como lo demuestran sus diversas manifestaciones y su acumulación histórica de visibilidades. Una de estas manifestaciones en pos de la equidad, la visibilidad, la pluralidad y el derecho inenajenable a la construcción de la propia identidad está constituida por otro derecho tanto o más inequívoco que aquel: el derecho a la fe, a elegir libremente en qué creer, qué religión practicar, de qué ceremonia o ritual ser parte.

En un mundo posmoderno, vital y complejo como del que nos ha tocado ser parte, la multiplicidad de opciones y la suma de individualidades exhibe un amplio abanico en el que nada se oculta, del que nada ni nadie está exento. Pareciera, y enhorabuena, que toda combinación es posible, que todas las identidades y creencias fueran libres de mezclarse e interactuar tal y como les plazca. Tan así es que un culto africanista como la kimbanda abre sus puertas a la diversidad generando nuevos lugares de expresión para el desarrollo de la espiritualidad, nuevos espacios en los cuales ser tal y libremente como se quiera sin exigir más que la presencia de la propia humanidad. Y hacia allí va el universo

trans, comprendiendo perfectamente el guiño en su búsqueda inagotable de espacios y conquistas para poder ser, generando nuevos sitios para ello, sitios que claramente no abundan en una sociedad en franco crecimiento pero a la que aún le queda un amplio camino por recorrer en la materia, una sociedad temerosa y resistente aun a lo diferente y que no siempre le es del todo amigable.

## » Bibliografía

- » BUTLER, JUDITH (2008) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós
- » ——— (2000) *El género en disputa*, Buenos Aires, Paidós
- » CANGI, ADRIÁN (2000) *Performance. Género y Transgénero*, Buenos Aires, Eudeba.
- » CARBONELLI, MARCOS y MOSQUEIRA, DANIELA (2010) Minorías religiosas en Argentina: posicionamientos frente a lo político y al Estado en Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, n° 28. Universidad Complutense de Madrid.
- » CARRACEDO, J.R. (1975) Levi-Strauss. Estructuralismo y ciencias humanas, Istmo, Madrid
- » CARRONE, NAHUEL NICOLÁS (2013) La consolidación del culto tradicional Ifá iniciático en la Argentina: formas de ingreso, consolidación y vínculos con las variantes religiosas africanas preexistente. Ponencia presentada en Congreso ALADAA Asociación Latinoamericana de Estudios Afro-Asiáticos. el 16 de Agosto, Mesa Temática "Translocalización de comunidades africanas y asiáticas. Intercambios y resignificación de ideas y prácticas".
- » CARROZZI, María J.; FRIGERIO, ALEJANDRO (1992) Mamãe Oxum y la Madre María: Santos, Curanderos y Religiones Afro-Brasileñas en Buenos Aires. Revista del Centro de Estudos Afro-Orientais de la Universidade Federal da Bahía.
- » CAZENUVE, JEAN (1971) Sociología del rito, Amorrortu Editores, Buenos Aires
- » CUELLO, EDUARDO CARLOS (2010) Las religiones de matriz africana en Argentina, y su relación con Latino América. Ponencia presentada en las Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos del GEALA (Instituto Ravignani, Facultad de Filosofía y Letras, UBA), 29 y 30 de septiembre de 2010.
- » DE WAAL, A. (1975) Introducción a la antropología religiosa, Verbo Divino S.L.
- » DURKHEIM, E. (1993) Las formas elementales de la vida religiosa, Alianza Editorial, Madrid
- » FRIGERIO, ALEJANDRO (1989) La umbanda no es una religión de ignorantes y mediocres: estrategias frente la estigmatización de las religiones afrobrasileñas en Buenos Aires."Revista de Antropología", N° 10.
- » ——— (2001) Cómo los porteños conocieron a los Orixás. El negro en Argentina: Presencia y negación. Dina Picotti, ed. Págs. 301-31. Buenos Aires, Editores de América Latina.
- » ——— (2002) La expansión de religiones afrobrasileñas en Argentina: Representaciones conflictivas de cultura, raza y nación en un contexto de integración regional. Archives des Sciences Sociales des Religions 117: 127-150. École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, Francia.
- » ——— (2004) Re-Africanization in secondary religious diasporas: Constructing a world religion. Civilisations 51(1-2): 39-60. Revista del Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas. Bélgica. Número dedicado a Religiones Transnacionales.
- » GEERTZ, CLIFFORD (1973) La interpretación de las culturas, Gedisa, Barcelona.
- » GRELE, RONALD (1991) «La historia y sus lenguajes en la entrevista de Historia Oral: ¿quién contesta las preguntas de quién y por qué?» en Historia y Fuente Oral. N° 5. Barcelona.
- » GOFFMAN, ERVING (1986) Stigma: notes on the management of spoiled identity. New York, Simon and Schuster.
- » GUASCH, OSCAR (1998) La crisis de la heterosexualidad, Leartes, Barcelona
- » JERSKOVITS, MELVILLE (1943) The Southernmost aspects of new worldafricanisms en American Anthropologist 45, Págs. 495-510
- » LAMBORGINI, EVA (2011) Procesos de reafricanización en la sociedad argentina: Umbanda, Candombe y militancia "Afro". Revista Pós Ciências Sociais, Vol. 8, No 16 Jul/Dic.
- » LLAMAS MUÑOZ, RICARDO (1998) Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la "homosexualidad", Siglo XXI, Madrid
- » MÉRIDA JIMÉNEZ, RAFAEL (2002) Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer, Icaria, Barcelona
- » NIETO, FRANCISCO SANPEDRITO (2006) Religiones Americanas y Afroamericanas en Veritas, vol. I, n° 14 Págs. 11-42
- » OEYEN, MONSEÑOR PEDRO (1986) Macumba y otras brujerías. Buenos Aires: Ed. Paulinas.
- » OLIVEIRA, PEDRO A. RIBEIRO DE (1986), A favor da magia. Comunicacoes do Iser 18:24-27.
- » SILLETA, ALFREDO (1986) Las sectas invaden la Argentina, Buenos Aires, Planeta.
- » SEGATO, RITA L. (2007). La faccionalización de la república y del paisaje religioso como índice de una nueva territorialidad, en La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la

- identidad. Ed. Prometeo Libros. Buenos Aires.
- » ——— (2003) Las estructuras elementales de la violencia. Universidad Nacional de Quilmes.
  - » STARK, RODNEY y WILLIAM BAINBRIDGE (1985) The future of religion: Sscularization, revival and cult formation. Berkeley: Univ. of California Press.ÍCTOR
  - » TURNER, VÍCTOR (1988) The Anthropology of performance, Nueva York.
  - » ——— (1969) El proceso ritual, Taurus, Madrid.
  - » TYLOR, E. B. (1977) Cultura primitiva, Editorial Ayuso, Madrid

# La pedagogía del monstruo: aprendizaje y humanización en *Beber en Rojo* de Alberto Laiseca

OJEDA SERRAGO, Alan Emilio / FFyL (UBA) - ojedaserrago@gmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Laiseca – Monstruos – Beber en rojo

## ► Resumen

La intencionalidad de este trabajo es indagar en una de las novelas más breves y peculiares de la extensa bibliografía del escritor argentino Alberto Laiseca. Gran parte de los trabajos realizados hasta el momento se centran, principalmente, en *Los Soria* (1998) su obra más ambiciosa, novela mítica que circuló por los escritorios de escritores como Rodolfo Fogwill y Ricardo Piglia antes de ser publicada, generando textos críticos incluso antes de su aparición pública. Mientras tanto ¿Qué sucede con el resto de la extensa obra de este autor paradigmático? Varias veces Laiseca ha hablado de sus novelas como “tratados” -*El jardín de las máquinas parlantes* (1993) como un tratado sobre la magia y *Beber en rojo* (2001) como un tratado de monstruología-, lo que implica que detrás de su escritura subyace una finalidad pedagógica. En el caso de *Beber en rojo* Laiseca nos propone una revisión del concepto de monstruo, ya no como un límite entre el hombre y algo más, sino como una forma de existencia y supervivencia. Es por eso que este trabajo se centrará en analizar la nueva función que ocupa el monstruo en la obra laisequeana,

## ► Presentación

*Beber en rojo* es a la vez una reescritura del *Drácula* de Bram Stoker y un compendio/tratado de monstruología. Mientras el vampiro fue para el Siglo XIX un símbolo de todo lo reprimido y negado por la moral victoriana, Laiseca refuncionaliza las características del monstruo transformándolas en una potencia de vida integrada a la sociedad. De esta manera *Drácula*, el vampiro supremo, no será más una amenaza para lo humano sino un maestro que enseñará, a quien esté dispuesto, cómo trascender la mediocridad humana, al mismo tiempo que él se integra nuevamente a la humanidad cumpliendo su ciclo.

## ► La pedagogía del monstruo

El monstruo si bien aparece como un exceso, como un límite, como un principio de inteligibilidad, también puede concebirse de otra manera: “un genio que [...] vive en el contorno de la vida” (Laiseca, 2001: 36). Ese “vive” puede tomarse entre comillas ya que lo que se intenta expresar es la no-vida, el estatismo o, en el peor de los casos, una existencia negativa, algo que tanto Laiseca como su personaje denominan como “Anti-ser”. En esta nouvelle/tratado de monstruología editada en 2001 puede observarse una peculiar relación entre lo humano y lo monstruoso. Ambos comienzan a entablar un proceso de enseñanza y aprendizaje que permitirá tanto llevar al hombre más allá de los límites humanos, como integrar al monstruo a la humanidad, ahí donde su discurso puede accionar

transformando la vida en lugar de destruirla.

*Beber en rojo* pretende ser una re-escritura del famoso *Drácula* de Stoker, con la diferencia de que esta vez Drácula, ya en el año 2001, se va a transformar en un índice de posibilidad del cambio. La *nouvelle* presenta una lógica en la cual el monstruo ya no es simplemente “naturaleza contra-natura” (Foucault, 2011: 91) cuya existencia en sí ya es un crimen, sino, una potencia transformadora que al conocer el “contorno” de la vida, es capaz de extraer de la mundanidad al hombre.

Harker, fingiendo ser el bibliotecario que ordenará los infinitos volúmenes de la biblioteca de su enemigo, viaja hasta el castillo a matar a Drácula para “liberar a la humanidad de la pesadilla que él representa” (Laiseca, 2001: 17). Hasta ahí aun nos encontraríamos en la concepción clásica del monstruo que al no adherir al pacto social, se transforma en enemigo del cuerpo social. Sin embargo, al momento que Mr. Harker comienza a organizar los libros, se encuentra con los ejemplares de astrología y ciencias ocultas y poco a poco comienza a obsesionarse con esos estudios. Drácula al encontrarlo leyendo en pleno trabajo decide tomarlo como aprendiz.

Luego de la lectura de un fragmento de *Las Natividades* de Alubather, Drácula dice:

Mr Harker –dijo Drácula luego de leído el fragmento y cerrando el libro- sé que por fuerza usted debe entender a esto tanto como el idioma turco [...] Sin embargo es mi método de enseñanza. A medida que se avanza conviene adelantar pequeñas porciones del saber que se encuentra mucho después. Es como la homeopatía del conocimiento. Cuando esa zona remota por fin llegue usted notará una extraña familiaridad con ella y no sabrá por qué. (Ídem: 19)

Comienza así la relación de aprendizaje clásica entre discípulo y maestro. Este aprendizaje deriva rápidamente en una obsesión por parte de Mr. Harker que, conforme más se sumerge en el tema, más se aleja de la realidad. Esto le vale una reprimenda de parte de Drácula:

La astrología es un santuario, se lo reconozco, pero uno que, desgraciadamente, sólo sirve para alguien que no tiene nada que perder. Dialéctica, Mr. Harker, dialéctica. Acercarse por épocas, alejarse por otras, cosa de no permanecer a espaldas de la vida. [...] Escarmiente en cabeza ajena, Mr. Harker; yo vivo en el misterio y la trascendencia pura desde hace muchísimo tiempo. (Ídem: 21)

En este consejo se desliza una relación entre monstruo y conocimiento. El conocimiento de lo oculto, de la astrología, de aquello que no corresponde a este mundo, implica si o si un alejamiento de la realidad. Drácula al señalar su existencia trascendental, con su conocimiento, se ubica en un más allá de la vida y en consecuencia, de la humanidad.

Al igual que en *Sade*, la figura del castillo simboliza ese territorio fuera de la ley que funda sus propias leyes. Desde un comienzo, el castillo establece un más allá de la frontera con el resto de la civilización. Se yergue en el paisaje un espacio autárquico. Desde el comienzo de la novela –que, vale aclarar intencionalmente es el mismo que “La caída de la casa Usher”<sup>1</sup>- plantea un viaje a un más allá de lo humano. De la misma manera que en la narración de Poe, esta entrada al castillo implica un viaje a la interioridad de Drácula. Si bien, exteriormente el castillo parecerá más pequeño y deforme que lo que Harker imaginaba (Íbidem: 10), su interior es increíblemente inmenso y despojado de decorados (Ídem: 12). Todo lo que identifica a un castillo antiguo se encuentra en el mismo lugar en el que Drácula guarda sus infinitos libros.

Luego del intento fallido de matar a Drácula, este le dice a Harker: “Creo que usted resulta para mí una especie de símbolo. Deseo utilizarlo para lograr una especie de reconciliación” (Ídem: 25). Drácula ya no bebe sangre extraída directamente de sus víctimas, sino que la compra en laboratorios –igual que los nuevos vampiros de Jim Jarmusch-. Sin embargo su nuevo estado pseudo-civilizado aun no basta para considerarlo humano. Su inmortalidad se mantiene imperturbable al igual que su soledad: ahora también se ha vuelto misógino y asceta.

Mr. Harker establece una relación directa entre la soledad, la misoginia y su concepción monstruosa:

1. Un día de otoño triste, oscuro y silencioso, cuando las nubes colgaban bajas y pesadas en el cielo, crucé solo a caballo una región singularmente lúgubre del país; y, al fin, al acercarse la sombra de la noche, me encontré a la vista del melancólico castillo Drácula. (Laiseca, 2001: 7)



Lo que quiero decir: la soledad, la soltería eterna, es a imagen y semejanza de ese Espíritu Diabólico que usted rechazó después de servirlo. No puede terminar su (vida iba a decir) eternidad de esa manera. (Ídem: 26)

De alguna manera Harker se ha transformado en el primer eslabón en un camino hacia la exterioridad. La inmortalidad, lejos de ser un flujo de vida –como el Tao-, es su ausencia o, mejor dicho, la paulatina eliminación de lo que vive. Como el mismo Drácula señala al hablar de la obra homónima de Herzog, versión en la que el camino a la inmortalidad es renunciar al amor; esto es lo que lo transforma en enemigo de la humanidad: “Según parece, además del ser y la nada existe el anti-ser, empeñado en retrotraer a la creación al punto cero y destruirla” (Ídem: 60).

Drácula también señala una nueva relación que ya no es simplemente la de maestro-discípulo: “Usted es libre de irse cuando quiera. No me importan las consecuencias. Pero le pido que se quede. Tuve la sensación de que podemos ayudarnos mutuamente” (Ídem: 17). Encontramos acá una nueva escena pedagógica, ya no es el Sabio capaz de ofrecer algo en la relación. Esta será la primera instancia entre la “humanización” de Drácula y el camino hacia la monstruosidad de Harker. Esta humanización de parte de Drácula no busca en ningún momento asemejarse a la forma actual del hombre civilizado, sino a una versión monstruosa de la de Rousseau<sup>2</sup> en sus discursos, que se resume en la frase: “Lo que no es exagerado no vive” (Ídem: 28). El término “exagerado” no significa un exceso a nivel imagen o de “ornatos” como diría Rousseau, sino de vitalidad. Esta vitalidad vendrá de manos de la sexualidad.

El tema de la sexualidad en la obra de Alberto Laiseca es un tema recurrente: *Manual Sadomasoporno* (2011), *El Gusano máximo de la vida misma* (1999), cuyo personaje principal es un gusano que mataba de múltiples orgasmos a sus víctimas usando sus pseudópodos o las escenas contadas al estilo chino en *La mujer en la muralla*. El sexo, lejos de estar cercano a la violencia se encuentra en la obra de Laiseca como un símbolo de amor que nada tiene que ver con la monogamia o el casamiento. Esta recurrencia se puede observar también en *Beber en Rojo* cuando, hacia el final de la novela, un Drácula ya humanizado convive con su sirvienta amante y con Rosette, una mujer de tres tetas extraída de una novela de Sade<sup>3</sup>.

Quien funcionará como nexo entre Harker y Drácula en su camino mutuo de aprendizaje será Lucy Humboldt, la mujer de Harker, a quien el dueño del castillo permitirá traer porque “Únicamente la mujer salvará al hombre” (Ídem: 31). Esto remite nuevamente al problema principal del Anti-ser. Donde hay soledad, donde no hay unión, ni sexo, y sólo se es “un genio que [...] vive en el contorno de la vida” (Ídem: 36), el monstruo se transformará en un principio de destrucción de lo humano, y no su evolución.

En una discusión sobre el compendio de monstruos que escribe Harker a pedido de Drácula, Lucy interpela a este último y comienza a seducirlo. Rápidamente y con participación de Harker, la escena se transforma en una *menage trois* y además de descargar su eyaculación monstruosa de litros, Drácula vuelve a morder, pero frena su festín justo antes de matarla. Luego de la escena orgiástica, Drácula le comenta a Harker: “Su esposa tiene...la locura sagrada. Dionisios (Dionisos para los griegos) es el más fuerte. No puedo dominarlo todo el tiempo.” (Ídem: 92). Esto puede interpretarse a la luz de otra de las confesiones de Drácula respecto del concepto de Dios:

Debería leerlo a Spinoza; él lo llama “el dios del rencor”. Si mi Dios es rencoroso, nosotros sus adoradores, propagamos el rencor. Si él es celoso propagaremos los celos, la vigilancia y la falta de libertad sexual. Si él es represivo nosotros reprimiremos” (Ídem: 25)

Lucy, con sus dotes sexuales aparece como el punto de encuentro para humanizar a Drácula al mismo tiempo que eleva a Harker a un estado sobre humano. En la orgía todos son iguales.

2. ¡Cuán dulce sería vivir entre nosotros si el continente exterior fuera siempre imagen de las disposiciones del corazón; si la decencia fuera virtud; si nuestras máximas nos sirvieran de reglas; si la verdadera filosofía fuera inseparable del título de filósofo! Mas tantas cualidades van demasiada rara vez juntas, y la virtud apenas camina en tan gran pompa. La riqueza del ornato puede anunciar a un hombre opulento, y su elegancia a un hombre de gusto; el hombre sano y robusto se reconoce por otras señales; es bajo el atuendo rústico de un labrador, y no bajo los dorados de un cortesano, donde se encuentra la fuerza y el vigor del cuerpo. El ornato no es menos extraño a la virtud que la fuerza y el vigor del alma. El hombre de bien es un atleta que se place en combatir desnudo: desprecia todos esos viles ornamentos que estorbarían el uso de sus fuerzas, y que en su mayor parte solo se han inventado para ocultar alguna deformidad. (Rousseau, 2008: 150)

3. N de A: Drácula hace hincapié que en 120 días en Sodoma, a Rosette le cortan tres tetas en lugar de dos.

Una vez logrado su primer cometido, Lucy busca dar un segundo paso. La permeabilidad de Drácula tras su desliz se transforma en una forma de encaminarlo fuera de la misoginia, por lo que usará sus encantos para lograr que él fije sus ojos en Sofía, su joven sirvienta que siempre estuvo deseosa de ser mordida.

Cuando Drácula vuelve a reincidir, nos encontramos con una serie de escenas sexuales que muestra como el sexo está relacionado al juego ya que: “no deseaba transformarla en vampira: la necesitaba como mujer [...] El conde no sabía qué hacer con ella. Lucy Homboldt primero, esa chiquita después, lo habían acercado a la vida.” (Ídem: 108)

Finalmente llega el momento en el que Drácula no es más un vampiro. El camino inverso al que tomó *Nosferatu* de Herzog lo convirtió en humano y ahora puede salir al exterior del castillo. Sin embargo esto no significa que sea como cualquier hombre:

No se olvide que yo soy Drácula. A veces –no siempre- tengo la sensación de que el único humano soy yo. El ex vampiro. Porque no hay como haber sido vampiro para no volver a serlo.<sup>4</sup> [...] He visto salir el sol sin desintegrarme. Por algo será. Ningún misógino puede ver el Disco de Rah. (Ídem: 119)

Drácula es un nuevo hombre, alguien liberado de las cadenas represivas de la sociedad. Cómo señala la nouvelle “El monstruo, en el arte, es una pieza fantástica que, en general, se usa como excusa para saltar a la alegoría.” (Ídem: 33) En este caso: “Sólo se puede lograr la inmortalidad asquerosa bebiendo la sangre de otros.” (Ídem: 122) lo que significa que solo se puede lograr pagando como precio la destrucción de todo. Tanto Harker como Lucy se han transformado en los discípulos y sucesores de Drácula, quién ahora también tiene hijos con sus dos mujeres. En pocas palabras, las enseñanzas de Drácula, su conocimiento sobre los márgenes de la vida, se ha filtrado en el resto del mundo.

Si bien Foucault señala que “El monstruo es un individuo a quien el dinero o la reflexión o el poder político brindan la posibilidad de volverse contra la naturaleza” (Foucault, 2011: 102), como sucede en Sade, en este caso el poder del monstruo es una posibilidad para desintegrar el discurso social desde adentro. Su multiplicación y su integración en la vida aparecen como una posibilidad de evolución de lo humano.

El siglo XX ha sido el siglo de la proliferación de monstruos. Un año entrado en el nuevo siglo<sup>5</sup>, *Beber en Rojo* realiza una reformulación discursiva del concepto y pide una reorganización de la cuestión. Quizá esto señale que ya estemos preparados para abrir las “Puertas de Ishtar” y encontrar en ellos un punto de encuentro hacia una nueva concepción de humanidad.

## ► A modo de cierre

En la pudorosa literatura argentina el sexo siempre ha sido un tema a evitar. Alberto Laiseca rompe con esa tradición reintroduciéndolo como una pulsión vital capaz de hacer trascender al hombre y de humanizar al monstruo. Si el siglo XX fue el siglo de los monstruos y la multiplicidad de las formas-de-vida, pero como existencias marginales y principios de inteligibilidad, el siglo XXI (*Beber en rojo* se publica en las puertas del nuevo milenio en el 2001) parece introducir la posibilidad de una nueva etapa donde el monstruo, como memoria viva, como archivo, se transforma en una potencia capaz de forzar los devenires de lo humano hacia una nueva existencia que le permita sobrevivir en los tiempos que vienen.

## ► Bibliografía

- » Laiseca, A. (2001) *Beber en Rojo*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.
- » Foucault, M. (2011) *Los Anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Rousseau, J. J (2008) *Discurso sobre las artes y las letras*, Madrid, Alianza.

4. El subrayado es mío.

5. *Beber en Rojo* se publica en el 2001

# La hibridación como mecanismo de construcción monstruosa en un libro infantil: el *Animalario Universal* del Profesor Revillod

ORSANIC, Lucía - Universidad Católica Argentina / luciaorsanic@yahoo.com.ar

---

Eje: Representaciones estéticas de la monstruosidad - Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: *Animalario Universal* – hibridación – monstruos – literatura infantil – tradición teratológica

## ► Resumen

En la medida en que un monstruo es conocido por sus receptores, no existen rasgos novedosos ni en su descripción ni en sus posibles representaciones iconográficas, pues ambos se presentan como un *continuum* que ha sido pautado por una antigua tradición ya conocida por el lector; es el caso de los monstruos clásicos como el dragón o la sierpe. En cambio, si el monstruo es un híbrido la descripción cobra mayor importancia, pues se construye un “monstruo nuevo”, más o menos complejo, de acuerdo con la cantidad de partes de distintos animales que incluya el autor en su morfología. Los monstruos híbridos suponen la mezcla de, al menos, dos partes diferentes, ya sea de animales o vegetales, ya sea de hombres o mujeres. Así, cuanto mayor sea la cantidad de seres que intervienen en la configuración teratológica, el monstruo se vuelve más terrible a los ojos del receptor y hay veces en que incluso la hibridez animal-humano pone en evidencia la tensión existente entre la naturaleza racional e irracional propia de los hombres y la lucha interior que se suscita, como sucede por ejemplo con el minotauro, el centauro, la sirena, etcétera.

Numerosos textos han dado cuenta de nacimientos o apariciones de seres monstruosos a lo largo de la historia: bestiarios, historias naturales, crónicas, libros de viajes, relaciones de sucesos, libros de misceláneas e incluso manuales de párrocos y tratados de embriología sagrada que procuraban resolver el tema del bautismo de los monstruos hasta bien entrado el siglo XIX. Y cuando creíamos haber superado el universo monstruoso mediante el raciocinio y los avances tecnológicos, llega a nuestras manos un librito que, amén de ser curioso y entretenido para los niños, retoma una larga tradición teratológica que abreva de bestiarios e historias naturales en pleno siglo XXI.

El *Animalario Universal del profesor Revillod* (2003) sorprende por su “novedad” en el mercado editorial infantil pero en realidad apela a una tradición teratológica muy antigua, que abreva en bestiarios e historias naturales. Sus autores, Miguel Murugarren y Javier Sáez Castán, recuperan la hibridación como mecanismo fundamental de construcción monstruosa y la convierten en el punto axial del *Animalario*, sumada a otros elementos paratextuales cuya funcionalidad radica en la verosimilitud de la obra como totalidad. Así, el lector moderno, sostiene la obra con una mezcla de curiosidad y duda a propósito del discurso teratológico que presenta el *Animalario*. ¿Son estos monstruos parte de la realidad o son producto de la imaginación?

Toma la cabeza de un mastín u otro perro, dale ojos de gato, orejas de puercoespín, hocico de lebre, las cejas de un león, los lados temporales de algún gallo viejo y el cuello de una tortuga de agua.

Leonardo Da Vinci, *Tratado de Pintura*

## ► *Libros de animales para niños: tradición versus novedad en el mercado editorial*

Los textos que refieren nacimientos o apariciones de seres monstruosos a lo largo de la historia poseen un carácter muy diverso, entre los que hay que contar: bestiarios, historias naturales, crónicas, libros de viajes, libros de caballerías, relaciones de sucesos, tratados de medicina, libros de misceláneas e incluso manuales de párrocos y de embriología sagrada que procuraron resolver el tema del bautismo de los monstruos hasta bien entrado el siglo XIX, entre otros. Muchas de estas fuentes pasan por históricas, de modo que el universo teratológico se torna parte esencial del imaginario y a veces la división entre lo verosímil y lo verídico escapa del contexto espacio-temporal en el que se gesta la obra. Los monstruos que hoy entendemos como parte de la ficción no eran tal en otros contextos y, en ocasiones, lo que señalaba el paso de la realidad a la ficción era, precisamente, el tipo de texto donde estuviera narrado el episodio que involucrara al ser monstruoso. Vale decir que un monstruo en un libro de caballerías, por ejemplo, fue recepcionado como ficción en tanto y en cuanto forma parte de un género literario pero asimismo se considera su existencia real en otro tipo de obras, como las relaciones de sucesos, las crónicas o los libros medicinales. En estos casos, el monstruo se traslada a un tipo discursivo aparentemente desvinculado con la ficción, se teoriza, se argumenta, se caracteriza al ser monstruoso.

En nuestros tiempos, la industria editorial se ha servido de los animales en obras diversas destinadas a los niños. En la experiencia de todos nosotros están las enciclopedias, los álbumes de figuritas y los libros de animales reales o maravillosos, además de la presencia frecuente de los animales en los cuentos de hadas. La relación de los niños con los animales no hace más que poner de manifiesto el vínculo hombre-animal que existe desde tiempos inmemoriales. En palabras de Gilbert Durand:

Las imágenes de los animales son las más frecuentes y comunes. Puede decirse que nada nos resulta más familiar, desde la infancia, que las representaciones animales. Incluso en el más pequeño ciudadano occidental, osos de peluche, gato con botas, Mickey, Babar vienen a vehiculizar extrañamente el mensaje teriomorfo. La mitad de los títulos de libros para la infancia están dedicados a animales. En los sueños infantiles referidos por Piaget, sobre una treintena de observaciones más o menos claras, nueve se refieren a sueños de animales. Por lo demás, es notable que los niños jamás hayan visto la mayoría de los animales con los que sueñan ni los modelos de las imágenes con las que juegan (DURAND, 2012: 73).

Así las cosas, cuando creíamos que las historias de animales habían llegado a un nivel de saturación editorial que las reducía a una reiteración tipológica formal y funcional, llega a nuestras manos un librito que, amén de ser curioso y entretenido para los niños, retoma una larga tradición teratológica que abreva de bestiarios e historias naturales en pleno siglo XXI.

El *Animalario Universal del profesor Revillod* (2003) sorprende por su “novedad” en el mercado editorial infantil pero en realidad apela a una tradición teratológica muy antigua. Sus autores, Javier Sáez Castán y Miguel Murugarren, recuperan la hibridación como mecanismo fundamental de construcción monstruosa y la convierten en el punto axial del *Animalario*, sumada a otros elementos paratextuales cuya funcionalidad radica en la verosimilitud de la obra. Así, el lector moderno, sostiene el *Animalario* con una mezcla de curiosidad y duda a propósito del discurso teratológico que presenta. ¿Son estos monstruos parte de la realidad o son producto de la imaginación?

## ► *Hibridación como principio de construcción monstruosa*

Javier Sáez Castán (Huesca, 1964) estudió Bellas Artes en Valencia y, cuando debe responder sobre el origen de su *Animalario* afirma que “la idea tiene su antecedente más remoto en un juego que dibujé a los 14 años y que curiosamente contenía cuatro de los animales que luego el Profesor Revillod descubriría a lo largo de sus célebres expediciones científicas; de todas formas, hubieron de pasar muchos años hasta que conocí a Miguel Murugarren y, con él, al Profesor” (Sáez Castán, *apud* CASTRO, en línea). El libro-álbum nace, entonces, de un modo lúdico y la experiencia personal de Sáez

Castán se traslada a su obra, para hacer partícipes del juego a los receptores.

El juego es el modo de construcción gráfica de la obra, que toma como base la hibridación. Cada página contiene el nombre del animal, la ilustración que imita un grabado antiguo y una pequeña descripción de la especie, cuya tipografía también se asimila a las viejas enciclopedias. A su vez, cada una de las páginas tiene dos cortes verticales, que hacen posible la combinación de los distintos animales de los que data el libro-álbum, de modo que se generan nuevos especímenes dotados de nuevos nombres, nuevas ilustraciones y nuevas descripciones. Las combinaciones posibles son múltiples, tanto como las posibilidades de hibridación de los animales que registra el *Animalario*. De modo que el ELEFANTE que ilustra la primera página con la siguiente descripción: “Formidable paquidermo de majestuoso porte de las selvas de la India” (IMAGEN 1), puede transformarse fácilmente en un ELESIBEDILLO cuya descripción reza: “Formidable paquidermo cubierto de pelo de la región del Orinoco”, compuesto por cabeza de elefante, tronco de perro siberiano y cola de armadillo (IMAGEN 2). Este mismo procedimiento puede multiplicarse hasta el cansancio, a fin de construir los monstruos más diversos con los distintos animales que componen la obra, que en todos los casos pueden convertirse en los híbridos más disímiles.

Ahora bien, si consideramos los principios teratológicos debemos poner atención a todas las posibilidades de hibridación y sus naturales consecuencias. El carácter híbrido supone la mezcla de dos o más seres de naturaleza vegetal, animal o humana. En estas páginas nos concentraremos en los híbridos exclusivamente zoológicos, en función de los que aparecen en el *Animalario*, pero esto no quiere decir que sean las únicas posibilidades. Antes bien, es posible la hibridación hombre-vegetal (ej. mandrágoras), hombre-animal (ej. centauros), vegetal-animal (ej. cordero vegetal); a esto se debe añadir la consideración de las variedades que supone el cambio de género, es decir, una mujer-pep constituye uno de los modelos de sirena que ha llegado a Occidente<sup>1</sup>, mientras que un hombre-pep representa, no una sirena, sino un tritón. Por su parte, las mandrágoras pueden tener una naturaleza femenina o masculina pero hay otros monstruos híbridos en los que el género no se señala con claridad y esto poco importa. María Carmen Marín Pina distingue entre los *híbridos conocidos*, esto es, aquellos que aparecen en los bestiarios e historias naturales, y los *híbridos imaginarios*, los cuales se retratan con mayor detenimiento porque provienen de la creación original del autor (MARÍN PINA, 1993). Del mismo modo, la clasificación de Julio Glockner entre *viejos y nuevos monstruos* obedece a una idea similar (GLOCKNER, 1994). Así, la mención de un dragón, por ejemplo, no necesitaría precisar más que ciertos rasgos que funcionen como una *amplificatio* del nivel de monstruosidad: el tipo de fuego que emana, su tamaño desmesurado, su gran ferocidad, el volumen de sus alas, etc. Pero, en definitiva, es harto sabido cuál es la imagen arquetípica del dragón y por eso no es necesario describirlo en detalle; si se opta por hacerlo es para destacarlo sobre los demás dragones, realzar el valor del héroe que combate contra él y hacer más meritoria su aventura: este dragón en particular es más feroz que sus antecesores. En cambio, cuando los híbridos son producto de la imaginación del autor en una obra particular, se generan nuevos monstruos, hasta entonces desconocidos, que deben ser descritos con más detalle: el ser monstruoso tiene cabeza de A, cuerpo de B, alas de C, patas de D, cola de E, etcétera, y pueden añadirse tantas partes como sean necesarias para configurar el nuevo monstruo.

Esta es la esencia del *Animalario*, el juego de las combinaciones entre los diversos animales del libro-álbum, que crean una serie indefinida de monstruos híbridos, con sus respectivas estampas, nombres y descripciones. A esto hay que añadir la tradicional división teratológica que aparece en los bestiarios e historias naturales, que sigue indirectamente el *Animalario*: monstruos de naturaleza telúrica, acuática, aérea e ígnea, de acuerdo con el elemento que predomine en su esencia, es decir, tierra, agua, aire o fuego, respectivamente.

## ➤ Mecanismos de verosimilitud en el *Animalario*

El *Animalario Universal del Profesor Revillod* está provisto de múltiples elementos paratextuales,

1. No hay que olvidar la otra imagen propia de la sirena, encarnada por el híbrido de mujer-pájaro. Cfr. Salvador Miguel, 1998: 87-120.

tanto verbales como iconográficos. En este párrafo nos detendremos en el análisis de los mismos, cuya finalidad radica exclusivamente en la verosimilitud.

En primer lugar, cabe preguntarnos quién es el Profesor Revillod, a quien se adjudica la obra en cuestión. Evidentemente este personaje forma parte de la construcción ficcional y obedece a la tradición de las historias naturales, que constantemente apelan a la *auctoritas* para certificar lo que se escribe<sup>2</sup>. De ahí, que en la primera página el mentado Revillod aparezca en el centro de cinco retratos grabados, entre los que además se hallan Plinio el Viejo, Linneo, Buffon y Cuvier, autores que resignifican el nombre del Profesor en el ámbito de la zoología enciclopédica y las historias monstruosas. El subtítulo que acompaña a la obra reza “Almanaque ilustrado de la fauna mundial. Miscelánea de curiosidades para disfrutar aprendiendo”, motivo que ubica al *Animalario* en una suerte de didactismo, lo cual se ve reforzado por el título de profesor que ostenta su autor ficcional, Revillod (IMAGEN 3).

A continuación, un grabado a modo de fotografía decimonónica cuyo epígrafe dice: “Descubrimiento del Carfante en la Jungla de Sumatra”, muestra a un hombre (¿acaso sea el mismo Profesor?) sobre el lomo de un monstruo híbrido, el mismo que aparece en la tapa del libro-álbum y uno de los tantos que podemos formar con las combinaciones tripartitas que nos permite la obra. Posteriormente, otro subtítulo añade “que consta de 21 láminas realizadas por Javier Sáez Castán a partir de apuntes del natural tomados por el Profesor Revillod en las selvas del globo y con comentarios de Miguel Murugarren” (IMAGEN 4). En este punto, hay dos cosas que merece la pena destacar. En primer lugar, que la *amplificatio* del título responde a una tradición de los libros del género, pues las historias naturales suelen presentarse con el detalle de las otras personas que intervienen el texto fuente: traductores, glosadores, comentaristas. Ejemplo de ello es la primera traducción española de la *Historia Natural* de Plinio, cuyo subtítulo dice: “Traducida por el licenciado Gerónimo de la Hverta, médico familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Y ampliada por él mismo, con escolios y anotaciones, en que aclara lo oscuro y dudoso, y añade lo no sabido hasta estos tiempos” (PLINIO, *Historia Natural*). En segundo lugar, que los nombres que incluye el *Animalario* en este subtítulo son, en realidad, los autores verdaderos de la obra, pues Sáez Castán y Murugarren se corresponden con el ilustrador y el escritor respectivamente. No obstante, la forma de incluirlos no deja de ser marginal y contribuye así al refuerzo de los mecanismos de verosimilitud, pues aparentemente ambos autores están a la zaga del “verdadero” autor del *Animalario*, el Profesor Revillod. Asimismo, la obra aparece catalogada como “Joya bibliográfica de la zootecnia moderna” y afirma que son 4.096 las fieras de las que data. Esto responde a la hipérbole propia de lo monstruoso, pues, con todas las combinaciones posibles, no podemos hacernos de semejante número. En palabras de Victoria Cirlot, la estética de lo monstruoso está fundada “en la deformidad, en la hibridez, en el exceso, en la exhuberancia” (CIRLOT, 1990: 176).

Otro de los mecanismos de verosimilitud a los que se apela de forma iterativa es el de los premios recibidos. Se dice que la obra ha sido “profusamente laureada” y de hecho, los laureles son un motivo iconográfico que se repite en la diagramación. Luego, se afirma que “El tesón del autor y el acierto científico de la obra han conseguido que este *Animalario Universal del Profesor Revillod* haya cosechado merecido reconocimiento en cuantos certámenes internacionales ha participado”, cuestión que se verá reforzada en otras partes del libro. La página siguiente da cuenta de diversas sociedades científicas y academias internacionales que han reconocido la obra (como la Real Academia Cartográfica de Suecia) y hasta de un instituto que ostenta el nombre del Profesor (IMAGEN 5), cuya obra

es continuadora de la de aquellos próceres adelantados, a quienes no dudamos en llamar visionarios, que fueron marcando ya desde la Edad Antigua el camino a seguir por la Humanidad, alumbrándolo con su obra y ejemplo. [...]. Aunque lentamente, la semilla que personalidades como el Profesor Revillod se han empeñado en sembrar en tierras incultas están empezando a germinar. Se acerca la primavera del saber (SÁEZ CASTÁN y MURUGARREN, 2005: s/d).

2. Para la revisión de otras fuentes zoológicas y monstruosas que incluyen híbridos y el tratamiento de la autoridad al respecto, cfr. Aldrovandi, *Monstrorum historia*; Aristóteles, *Historia de los animales*; Arnaldus Sorbini, *Tractatus de monstribus*; Claudio Eliano, *Historia de los animales*; Mandeville, *Libro de las maravillas del mundo*; De Torquemada, *Jardín de flores curiosas*; Dioscórides, *Bestiario y Sobre los remedios medicinales*; El Fisiólogo. *Bestiario medieval*; Isidoro de Sevilla, *Etimologías*; Liber *monstrorum*; Paré, *Monstruos y prodigios*; VV.AA., *Historias prodigiosas y maravillosas*.

El discurso obedece a un estilo retórico que se hace eco de las historias de animales de carácter enciclopédico. Lo mismo sucede en el texto siguiente, palabras del propio Profesor que cierran con una firma garabateada del mismo:

Atravesando tierras y mares desconocidos, escalando cumbres y explorando simas, viajando en ferrocarril o en globo aerostático, he tenido siempre un norte inalterable en la frase esperanta que aparece, orgullosa, en el emblema de la Universidad de Bratislava: *La Scienco, torco kaj grido da Homaro*. Sí, la Ciencia, antorcha y guía de la Humanidad, como una luz de progreso y civilización, ha sido el mensaje que he intentado sembrar en las tierras en las que he desarrollado mi misión. Disfruten, amigos, con este legado que dejo a la posteridad (SÁEZ CASTÁN y MURUGARREN, 2005: s/d).

A lo largo de todo el texto, la imagen de la ciencia que procura rectificarse está unida al progreso y a la civilización. El afán de descubrimiento de tierras y especies del Profesor Revillod se corresponde con la necesidad de divulgación científica y, en todo momento, se pone el acento en el “legado” que supone su obra, a la luz de los naturalistas que le precedieron pero también como puerta de acceso hacia vías desconocidas, por lo grandioso de sus descubrimientos.

Después de los grabados de los animales que integran la parte central del libro-álbum, hay una lista de preguntas propuestas por el ficticio Instituto Revillod, que en realidad aparecen como parte integral del juego y proponen una serie de actividades para los lectores, del tipo: “Identifique al misterioso animal sin nombre”, “¿Cuántos animales de los aquí comprendidos reciben el nombre vulgar de CAMELO?”, “Algunos animales reciben nombres eufónicos por su hermoso canto. Localice el GAGACANTO y el RINO-RIANO”, entre otras (SÁEZ CASTÁN y MURUGARREN, 2005: s/d). Es notable que, como parte del disfraz de seriedad, aunque el libro sea para niños, todos los elementos paratextuales que apelan al lector se sirven de la forma pronominal *usted*, dotando al texto de la formalidad propia del ámbito científico, acorde con los mecanismos de verosimilitud que se han venido trabajando hasta aquí.

En la última página aparece otro grabado (IMAGEN 6) de dos hombres que han apresado a un animal desconocido, donde se lee el siguiente epígrafe: “CORIÑAL-El gigante de la familia de los Coliervos. Su alzada pasa de los dos metros, y medio metro de la longitud de su pico. Vive en la Siberia Oriental, donde se ha obtenido este retrato de un magnífico ejemplar abatido a tiros por los señores Ushakov y Antokolski” (SÁEZ CASTÁN y MURUGARREN, 2005: s/d). Y se prometen otras especies zoológicas para las próximas entregas del *Animalario*, como si existiera una continuación de la obra, en orden a los nuevos descubrimientos del Profesor y a los volúmenes propios del género enciclopédico.

## ➤ Conclusiones

El *Animalario Universal del Profesor Revillod* aparece en el mercado editorial infantil como una novedad y, sin embargo, lejos de innovar, no hace más que recuperar toda una tradición teratológica que posee una larga data. No obstante, su mérito radica en que, a partir del juego, introduce a los niños en un universo zoológico y monstruoso que abrevia en la Antigüedad Clásica y el Medioevo primero y desemboca en el enciclopedismo naturalista del siglo XIX después. De modo lúdico, se introduce en la cuestión de los seres híbridos y configura —al lado del gran trabajo de diseño— un discurso que imita el género al que quiere plegarse de forma lúdica y acaso también humorística.

El *Animalario* es, por tanto, un descubrimiento singular en materia de libros infantiles, que abre un abanico de posibilidades y, sin duda, despierta la curiosidad de sus receptores, tal como se enuncia desde el comienzo con aquello de “Miscelánea de curiosidades para disfrutar aprendiendo”, que se hace eco del *prodesse et delectare* propio de la literatura didáctica. Pero también constituye un guiño para los adultos que —en el marco de los manuales naturalistas— ven en el *Animalario* un juego del que también quieren ser partícipes y, por qué no, se sienten acaso igual de curiosos por todo el aparato de verosimilitud que se despliega. La búsqueda de la identidad del Profesor Revillod, del instituto que lleva su nombre, de los premios recibidos quizás aparezca con más certeza que los propios monstruos pero todo ello conforma una misma unidad en el *Animalario*, que se nutre de la tradición monstruosa y despliega, una vez más, a los viejos y nuevos monstruos.

› Apéndice

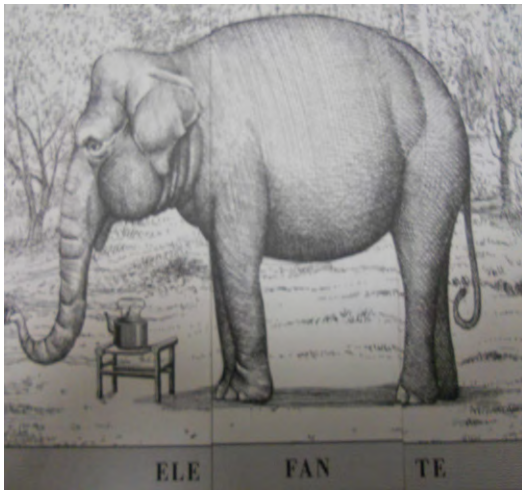


IMAGEN 1

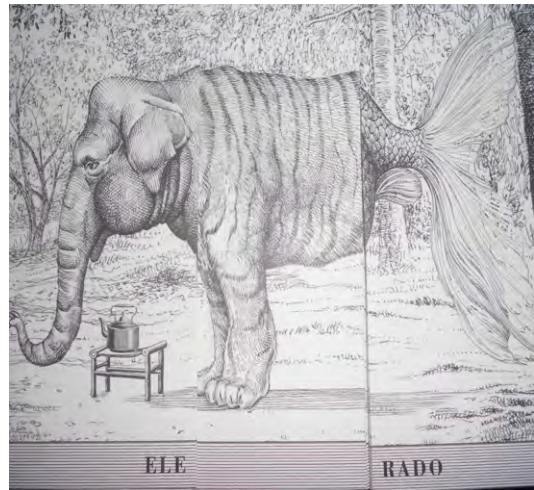


IMAGEN 2

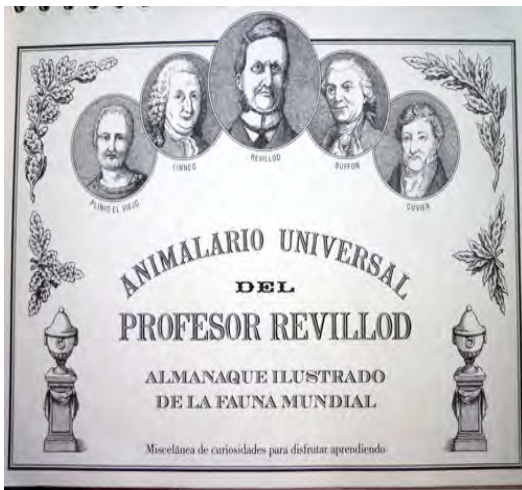


IMAGEN 3

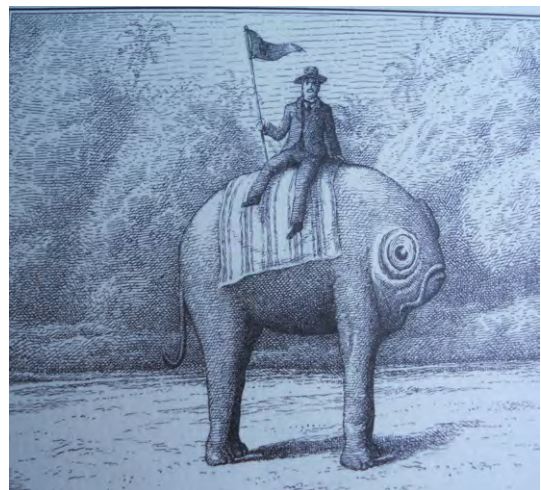


IMAGEN 4



IMAGEN 5



IMAGEN 6



## » Bibliografía

### Fuentes

- » Aldrovandi, Vlises [1642]. *Monstrorum historia*. Bologna.
- » Aristóteles [1990]. *Historia de los animales*. Edición de José Vara Donado. Madrid, Akal.
- » Claudio Eliano [1985]. *Historia de los animales*. Buenos Aires, Hyspamérica. Vol. I y II.
- » De Torquemada, Antonio [1570, 2012]. *Jardín de las flores curiosas*, en *Lemir*, 16. Edición de Enrique Suárez Figaredo.
- » Dioscórides [2001]. *Bestiario*. Anotado por Andrés Laguna. Edición de Carlos Ferrándiz Madrigal. Madrid, Medusa.
- » Dioscórides. *Sobre los remedios medicinales*, en <http://dioscorides.eusal.es/> (última consulta 25/03/14).
- » *El Fisiólogo. Bestiario Medieval* [1971]. Edición de Nilda Guglielmi. Buenos Aires, Eudeba.
- » Isidoro de Sevilla [1951]. *Etimologías*. Madrid, BAC. Edición de Luis Cortés y Góngora, y Santiago Montero Díaz.
- » *Liber monstrorum* [1976]. Introduzione, edizione, versione e commento di Franco Porsia. Bari, Dedalo Libri.
- » Mandeville, Juan de [Valencia, Ioan Navarro, 1540. 2002]. *Libro de las maravillas del mundo*. Madrid, Siruela.
- » Paré, Ambroise [1575, 1987]. *Monstruos y prodigios*. Edición de Ignacio Malaxecheverría. Madrid, Siruela.
- » Plinio [edición facsímil de 1624]. *Historia natural*. Edición de Jerónimo de la Huerta. Madrid, Luis Sánchez Impresor.
- » Sorbini, Arnaldi [edición facsímil de 1570]. *Tractatus de monstris: quae a temporibus Constantini hucusque ortum habuerunt... cum Graecarum, tum Latinarum testimoniis*. Parisiis, apud Hieronymum de Marnef, [et] Gulielmum Cauellat.
- » vv.aa. *Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo* [1586, 1603], *Lemir*, 17. Edición de Enrique Suárez Figaredo.
- » Sáez Castán, Javier y Murugarren, Miguel (2005). *Animalario Universal del Profesor Revillod*. México, Fondo de Cultura Económica.

### Estudios críticos

- » Castro, Antón (s/d). "Javier Sáez Castán «Mis libros son como barracas de feria con prodigios y curiosidades»", en [http://www.heraldo.es/noticias/cultura/javier\\_saez\\_castan\\_mis\\_libros\\_son\\_como\\_barracas\\_feria\\_con\\_prodigios\\_curiosidades.html](http://www.heraldo.es/noticias/cultura/javier_saez_castan_mis_libros_son_como_barracas_feria_con_prodigios_curiosidades.html) (última consulta: 26/08/14).
- » Cirlot, Victoria. "La estética de lo monstruoso en la Edad Media", *Revista de Literatura Medieval*, 2. Alcalá de Henares, Universidad, 1990, 175-182.
- » Durand, Gilbert (2012). *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Glockner, Julio (1994). «Viejos y nuevos monstruos», *Elementos, Ciencia y Cultura*, Vol. 3, 22. México, Universidad Autónoma de Puebla, 35-42.
- » Marín Pina, María Carmen (1993). «Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Lisboa, Cosmos, pp. 27-33.
- » Salvador Miguel, Nicasio (1998). "Las sirenas en la literatura castellana medieval", en *Sirenas, monstruos y leyendas. Bestiario marítimo*. Segovia, Sociedad Estatal Lisboa '98, pp. 87-120.

# Los zombis de Deleuze y Lacan

OUTEDA, Lucas - Estudiante de Licenciatura en Facultad de Filosofía y Letras, UBA / lucasouteda@hotmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: zombis – historietas - monstruosidad

## ► Resumen

En este trabajo lo que se pretende es abarcar la temática de los “hombres-monstruo” (criaturas monstruosas que surgen a partir de transformaciones de seres humanos) concentrándose en la figura de los zombis. Éstos serán tratados desde su representación en la cultura popular, considerando como principal fuente de referencia la historieta de Robert Kirkman *The Walking Dead* y su adaptación televisiva.

La hipótesis que se utilizará consiste en la consideración de los zombis como seres regidos por una pulsión de vida y supervivencia que los lleva a buscar su reproducción constantemente como colectivo y como el motor que los mantiene en movimiento, uniendo en un solo acto el deseo de alimentación y de sexualidad. Esta reproducción sería de carácter asexual, basada en la transformación de un agente externo, un no-zombi, que es infectado liberando así al Otro que lleva en su interior y que es pulsión pura sin restricciones. Esto se plantea en el caso de *The Walking Dead* claramente en tanto la condición de posibilidad de la mutación, de la resurrección, no está marcada por la mordedura del zombi, sino que es inherente a todos los sujetos y se activa en el momento de la muerte, sea cual sea la situación en la que se dé y el desencadenante. Lo que planteo entonces es que la ruptura que se da en la metamorfosis sería con las convenciones sociales, la moral, la Ley del Padre, el plano de lo simbólico (en términos de Lacan). No se trata de un cambio exclusivamente físico, sino psicológico, de una representación de un ser regido por el Ello del Inconsciente.

Por otra parte, se estudiará también el caso de los sobrevivientes, aquellos que no han sido convertidos en zombis aún, sino que pelean contra ellos en una lucha por ver qué bando se impone, qué especie pasa a ser la predominante. En este caso lo que se propone es que aún previamente a la transformación la coyuntura difumina las normas de las leyes sociales, decayendo así la estructura impuesta por el superyó, el “deber ser”. El cambio, la liberación del Otro que es potencialmente zombi y pura pulsión de muerte y de sexualidad, se da sin la necesidad de la mutación física. Los sobrevivientes humanos mismos devienen animales en tanto se ven forzados a modificar los patrones de la ley moral en pos de la supervivencia y propagación como especie, de la misma forma que lo hacen los no-vivos.

El corpus de análisis, además de la obra de Kirkman, consta de conceptos teóricos extraídos de Lacan, Žižek, Deleuze y Guattari que serán utilizados como apoyo para la comprobación de la hipótesis del trabajo.

## ► Para empezar por algo

Siempre ha habido monstruos, criaturas gigantescas y salvajes que atemorizan al hombre y se verguen como sus enemigos naturales, acechándolos entre las sombras, esperando para destruirlos o devorarlos en la mayor agonía. En los mitos modernos, las historias que plagan la literatura, el cine, la televisión y demás, parecen imponerse otro tipo de seres como el denominador común de lo monstruoso. Hoy en día, son en exceso frecuentes los casos de los hombres-monstruo, ya sea aquellos asesinos despiadados que no pueden refrenar su sed de sangre y que abundan en el género *slasher* o

quienes solían ser humanos y se vieron en algún momento transformados en otra cosa, en extraños que engrosan las filas de lo amenazante.

Los zombis están hoy más de moda que nunca en la cultura popular, apareciendo en todos lados y en formas muy diversas, desde el terror a la comedia, pasando incluso por lo romántico. Se trata de uno de los monstruos más utilizados y eso se debe probablemente a las infinitas posibilidades que presentan, pero ¿por qué?

### ➤ Anatomía de un zombi

La concepción moderna del zombi tiene su inicio en la película de 1968 *Night of the Living Dead*, de George A. Romero. Desde entonces ciertas características son comunes en cada nueva representación de este género: son personas revividas, se mueven lentamente, tienen un apetito por la carne que no conoce límites, contagian a otros con su mordida, etc. En el caso del comic *The Walking Dead* y su adaptación televisiva (los cuales planeo utilizar como ejemplos en este trabajo) no son una excepción.

Lo que caracteriza a estas criaturas entonces es su no-vida, ese estado posterior a la muerte en el que se encuentran, pero que sin embargo les permite continuar sus andanzas en una forma de existencia distinta. Lo que los impulsa es la necesidad de alimentarse continuamente, con un hambre que no posee fin. A pesar de esto, no necesitan comida, pueden continuar su existencia sin probar bocado fácilmente. Lo que buscan en verdad es la procreación de su especie, la continuación en el tiempo como grupo, como manada. Poseen una incapacidad inherente de lograr una reproducción sexual. Sus cuerpos ya no funcionan de esa forma, por más que aún posean los órganos necesarios (lo cual no siempre es el caso, ya que sólo la cabeza es requerida para su existencia). La propagación de los zombis está condicionada a la participación de otra entidad externa, de un no-zombi, de otro que pueda ser transformado, infectado. No existe la procreación intra-especie, sino lo opuesto, a través de alianzas entre distintas entidades, de matrimonios *contra natura* que desafíen las leyes del mundo. El desarrollo de estos seres no es sexual, sino contaminante. Los nacimientos están negados, jamás habrá un nuevo bebé zombi, sino un humano que devenga-zombi, que vea su cuerpo y mente metamorfoseados en ese Otro que se “gesta” dentro de él, que lleva interiormente en su multiplicidad hasta que deviene-monstruo, deviene-animal y éste se libera para unirse a la manada que sigue creciendo por contagio.

El instinto de supervivencia resulta así en el zombi más que individual, colectivo. Su instinto le dice que debe alimentarse, que esa es la función de esa mordida infecciosa con la que amenaza ávidamente a todo el que se cruce en su camino, pero lo que busca en un nivel inconsciente es su reproducción. A diferencia de otras criaturas como el hombre-lobo o el vampiro que realmente cumplen con un solo gesto esa doble función de supervivencia individual y colectiva, se trata aquí de un único propósito: propagarse. Viven (o no viven) para ello, son pura voluntad de vivir. El acto reflejo que es el comer es en verdad una acción que eleva a su especie hacia la inmortalidad, a la superación del tiempo y la preservación, aún a costa de todo lo que los rodea y de ellos mismos como individuos. No sienten dolor, no sufren, no temen, simplemente continúan su búsqueda de nuevos sujetos para infectar guiados por un inconsciente superador, por una pulsión sexual que domina cada uno de sus movimientos. La única forma de que sean frenados es con la destrucción del cerebro, del centro psíquico de donde emanan estas pulsiones y que parece ser el único órgano indispensable para continuar con la no-vida eterna.

En tanto esta especie carece de un estado de consciencia se plantea otro distanciamiento de monstruos como los vampiros y hombres-lobo. Podría incluso pensarse una escala que une a los tres y los coloca en distintos niveles según este parámetro. Puede verse así que los hombres-lobo se proponen como una dualidad en la que conviven tanto el humano consciente, regido por los valores del plano simbólico, como el animal liberado para seguir sus instintos, que se maneja dentro de lo real. Hay una lucha interna entre ambos para conseguir la dominación de ese cuerpo múltiple en el que coexisten alternativamente. En el vampiro, por su parte, lo que ocurre es que adrede decide ignorar los mandatos de la ley del padre. Su problema es haberse dejado dominar por las pulsiones sexuales y de vida, aún en contra de las convenciones sociales. El vampiro está en un plano más similar quizás

al del criminal o el sociópata, lo que lo hace monstruo es principalmente esta ruptura con la ley y la moral. En ambos casos, a pesar de esto, pueden encontrarse soluciones, se puede restituir lo simbólico para reencauzar al Otro bestial, devenir-humano nuevamente. En el caso vampírico se trata de reunificarlos con su superyó a través de algo que los haga restringirse una vez más, reprimir aquello que busca salir desesperada e incontroladamente. Con el hombre-lobo se puede apelar a la domesticación, a convertir ese hombre-bestia en un ser domesticado, que responda a las leyes humanas aunque carezca de un sujeto. Los animales pueden ser individualizados, controlados, para rescindir así su naturaleza monstruosa hasta que ya no pueda ser refrenada. Pero no el zombi. Éste es pura pulsión y no se puede razonar con él, no existe domesticación posible. La única forma de volverlo inofensivo es destruyéndolo o eliminando las partes que lo hacen peligroso. Es como un trauma severo al que no se le puede dar explicación, que no logra reincorporarse a lo simbólico, la única forma es reprimirlo, empujarlo a lo más profundo de la mente para que desaparezca de ella con un disparo a la cabeza.

El accionar del zombi es viral, no en vano es ese el mito de origen de la mayoría de las versiones más recientes de este tipo de monstruos. Lo que hace la mordida es propagar la contaminación, como ocurre con cualquier enfermedad. Pero en *The Walking Dead* pasa algo distinto. Los zombis no llevan con ellos la infección: todos están enfermos. Esto es simplemente maravilloso. La transformación ya no es algo externo, un agente exógeno que se introduce dentro del organismo para transformarlo. El zombi, el Otro, ya está adentro, siempre está ahí, esperando para salir. El devenir-monstruo, devenir-animal, significa la entrega total a las pasiones, es la eliminación del superyó y el completo dominio del ello, el retorno a un estado anterior a la superación del complejo edípico. La fisura que genera la mordida en el plano físico se traduce en una fisura en el plano simbólico que permite la ruptura con la ley del padre, con las restricciones morales de la sociedad humana, en otras palabras, con la "humanidad". Pero ya no es necesaria la mordida, la fisura de lo simbólico vive en cada uno. Todos son potencialmente zombis, hay una multiplicidad coexistiendo en su interior. Ante este panorama, el rol que cumplen los ya transformados es el de incentivar la mutación. El desgarramiento de la piel, de la carne, introduce una serie de organismos nocivos que no son más que lo que podríamos esperar de la mordida de cualquier cadáver en descomposición que, obviamente, desatarían una multitud de enfermedades en el cuerpo humano llevándolo a su muerte. Pero no es más que eso. Ya no importa cómo se muera, uno deviene-monstruo, resulta inevitable que ese Otro sea liberado en el instante en el que el superyó, que la consciencia, deja de actuar. De esta forma, una simple gripe como la de la cuarta temporada de la serie de televisión puede convertirse en una latente amenaza de nuevos zombis. Cualquiera puede morir y levantarse como otro en todo momento. La procreación ya no requiere ni siquiera al zombi, se da dentro del humano mismo y la alianza es entre los microorganismos y el hombre.

### ► *I will survive*

En medio de toda devastación apocalíptica siempre hay sobrevivientes. Es a través de ellos que experimentamos la realidad de ese mundo dominado por los muertos. Pero se trata de una sociedad destruida y las fronteras entre la "civilización" y la "barbarie" se encuentran difuminadas, incluso desvanecidas, al punto de que lo bestial ya no es predominio de la nueva especie que se impone. En otras palabras, no es necesaria la metamorfosis para devenir-animal; las fisuras se presentan por todos lados. El plano de lo simbólico se encuentra completamente colapsado y sus grietas se profundizan a cada momento y ante esta perspectiva, ¿qué de humano queda en los hombres?

Esto es lo más interesante de *The Walking Dead*. La larga duración tanto del comic como de la serie permite un desarrollo de los personajes y el medio en el que se mueven que revela el proceso de degradación de sus conductas y el encuentro con todo tipo de individuos en distintos niveles de animalidad.

"En el último día, las relaciones entre los animales y los hombres tendrán una nueva forma y el hombre mismo se reconciliará con su naturaleza animal" (Agamben, 2006: 12) Lo que se plantea ante la incapacidad de la muerte del cuerpo es la muerte del sujeto cartesiano en aquellos que llegan a ser zombificados, pero el devenir-animal va más allá de eso. La identificación con estas criaturas

omnipresentes lleva a la adaptación, a entrar en una lógica de constante temor, de una cacería eterna. No existe escapatoria alguna de estos seres: no solo no mueren, sino que no duermen y no se agotan. No importa la situación, siempre puede verse alguno de ellos caminando en el fondo; se transforman en parte del paisaje. Los sobrevivientes eventualmente se acostumbran a ellos de la misma forma que con cualquier otra bestia. Son letales, sí, pero también son una cotidianeidad y eso los hace factibles de ser dominados o reducidos.

Con la civilización desmoronada, la ley del padre yace en ruinas. A medida que avanza la historia esto se vuelve cada vez más claro. El abandono de las normas, de los tabúes, de los frenos que la moral le pone a los instintos humanos, es progresivo y depende de cada sujeto la velocidad con la que se desarrolla, pero indefectiblemente ocurre. Consideremos, por ejemplo, al protagonista: Rick Grimes. Él es la representación de todos los valores de la sociedad regida por lo simbólico: padre de familia, buen esposo, burgués de clase media modesto, blanco y, por si fuera poco, sheriff. El candidato perfecto para liderar al grupo de sobrevivientes desde que se une a ellos, reemplazando en ese rol (no por casualidad) al que solía ser su inferior en rango en la policía. A pesar de las fisuras, la ley se sigue imponiendo en la mentalidad de los sujetos que la buscan como respuesta a su nueva situación. Pero con el correr de los episodios de la serie televisiva una nueva figura emerge como la opción que los puede salvar: Darryl, el cazador. La ley deja su lugar para que el guerrero resurja. La máquina de matar, el estado de dualidad en donde todos son cazadores y cazados es la nueva ley. En un mundo de animales y potenciales animales la supervivencia está garantizada por el devenir-animal, por matar sin inhibiciones, tanto a bestias como a hombres. Hay que dejar salir a ese Otro, pero en pequeñas dosis, controlándolo aún con un superyó más laxo, pero presente ante el temor de rendirse a las pulsiones sádicas. Aparece la justificación del asesinato, del crimen, con una nueva legalidad moral, ya no amparada en instituciones, sino en costumbre.

En los niños es donde con mayor facilidad cae lo simbólico. El mundo que los rodea ahora, con su realidad más cercana que nunca al plano de lo real, carece de una explicación. Las nociones que tenían de lo bueno y lo malo se borrarían, pero también lo que sabían sobre la vida y la muerte. El zombi todavía es un sujeto para ellos, no logran ver por qué deja de serlo, por qué no debería tener un nombre, ser simplemente un animal individualizado más o por qué es ahora “otra cosa”. Ben, uno de los chicos que aparece solo en el comic, asesina brutalmente a su hermano gemelo Billy. En el momento en que lo encuentran junto al cadáver su respuesta ante el terror en la cara de su madre adoptiva es simple: “Don’t worry. He’s going to come back. I didn’t hurt his brains [No te preocupes. Va a volver. No lastimé su cerebro.]” (Kirkman, 2003: #61) Hay una incapacidad de ver lo que significan los nuevos símbolos. En cambio, se da una reconfiguración de los conceptos previos que permiten una comprensión de lo actual. Si antes los impulsos asesinos eran vedados por la ley del padre, ahora pueden ser finalmente liberados porque existe un salvoconducto: la muerte ya no es la muerte. Ante la ausencia de un plano simbólico firme, las fisuras son emparchadas según los deseos de lo real, de las pulsiones. Pero lo más interesante es que a este acto infantil se le contraponen otros. En medio de la duda y el debate de qué hacer con este chico “who doesn’t understand murder [que no entiende el asesinato]” (Kirkman, 2003: #61) y qué habrían hecho antes, en el “mundo real”, que se da entre los adultos, es otro niño el que encuentra la solución. Carl, el hijo de Rick, se resuelve a matar a Ben en medio de la noche, instaurando una nueva ley, o más bien, llevando adelante lo que los demás no quieren hacer porque no pueden concebir este accionar, aferrados aún a los restos de un pasado más “humano” y menos bestia.

El devenir-animal se hace inevitable y el instinto prevalece en un estado de salvajismo como éste. Casualmente a partir del número siguiente al descrito se da otra situación que fuerza al extremo a los protagonistas. Otro grupo de sobrevivientes los persigue, pero se trata de cazadores que decidieron recurrir al canibalismo, primero con sus propios hijos y luego con cualquier humano que se cruzan. Ellos son finalmente asesinados, mutilados y torturados por los “buenos”. La ley de Carl se impone y la moral del superyó se desmorona completamente. Lo único que diferencia a estos caníbales de los zombis que los acechan es el control de las pulsiones. Las criaturas no tienen un sujeto cartesiano, no se reconocen de ninguna forma a sí mismos más que instintivamente. Porque sí hay un sentido de pertenencia a una manada que es inconsciente y que se relaciona con la procreación, como ya vimos, pero que los lleva también a no dañarse mutuamente, a moverse en grupos, en inmensas hordas de

incontables cuerpos andantes. Pero los deseos sexuales y destructivos del hombre, en cambio, están mediados por la consciencia. El reconocerse como sujetos les permite volverse contra ellos mismos, contra su especie. Los valores de supervivencia no son colectivos sino puramente individuales. Por otra parte, hay una optimización del placer, si se quiere. No alcanza solo con comer para sobrevivir, sino que hay que disfrutarlo, eso es lo que incluye la cuota de sadismo que hace que sean un enemigo aún más temible que la simple bestia que busca su alimento (como en la canción de La Renga “y más miedo que ellos dos [el diablo y la muerte] me daba el propio ser humano”). El Otro se apodera gradualmente de cada uno mientras devienen-animales en un universo devastado y tendiente a lo primitivo en donde, en cualquiera de los dos sentidos, el monstruo está adentro y espera pacientemente para salir de su cautiverio.

## » Bibliografía

- » Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, PRE-TEXTOS.
- » Kirkman, R. (2002-2013). *The Walking Dead*. Berkeley, Image Comics.
- » Žižek, S. (2008). “Problemas con lo real: Lacan como espectador de Alien”. En *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires, Paidós.

# La figura del monstruo en la ontología de la diferencia

PACHILLA, Pablo / UBA – Paris 8 - CONICET - pablopachilla@gmail.com

---

Eje: identidades/diferencias: el otro, el monstruo Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: ontología - diferencia - monstruo - determinación

## ► Resumen

En el presente trabajo se intentará bosquejar la figura del monstruo tal como aparece en el libro de Gilles Deleuze *Diferencia y repetición* (1968). Se intentará mostrar que dicha obra propone un modo novedoso de pensar la monstruosidad a partir de una ontología diferencial. Se trata de un concepto que no corresponde a ninguna de las tres formas clásicas de pensar lo monstruoso, a saber: en primer lugar, lo que permanece por fuera de la “normalidad”; en segundo lugar, la disolución de las diferencias; en tercer lugar, la conjunción arbitraria de las mismas. Distinguiéndose de estas tradiciones de pensamiento, Deleuze forja una noción de monstruo que se identifica con la diferencia como distinción unilateral, o la emergencia de la determinación propia de lo indeterminado como tal.

## ► Presentación

Si entendemos la categoría de monstruo como correspondiendo a las formas que no se ajustan a la normalidad –como lo hace, por lo general, la biología–, el repertorio de formas particulares de un catálogo teratológico es potencialmente infinito. Las causas de la “malformación” o, más precisamente, de la teratogénesis, deben buscarse en el período embionario, puesto que de lo que se trata es de mutaciones que un individuo adulto no podría soportar –suponiendo que no haya en él aún un costado embrionario–. De ese período prenatal, en el que las determinaciones fundamentales del individuo futuro flotan en un fondo indiferenciado, pueden surgir las formas habituales o bien las excepcionales que llamamos “monstruos”. En este sentido, el monstruo mentaría siempre una forma particular. Pero un análisis tal supone una normatividad que no encuentra otra fundamentación teórica que la inducción de una regularidad empírica, cometiendo en consecuencia la “falacia naturalista” –inferir el deber-ser del ser–.

Ahora bien, ¿es posible pensar otro sentido del monstruo, no ya en tanto forma particular no-habitual constituida, sino en tanto elemento paradójico que, si bien resultaría localizable, mantendría sin embargo una relación de transmutación o devenir recíproco con respecto al fondo indiferenciado del que emerge? La monstruosidad en este caso no consistiría ya en la particularidad de una serie de determinaciones desajustadas con respecto a una forma “normal”, sino en la singularidad de una relación con la universalidad constitutiva de toda forma. Si bien habría un individuo en juego en tanto campo de batalla o tensión irreductible entre forma y fondo, sería no obstante impensable en términos sincrónicos, pudiendo por el contrario ser únicamente aprehendido en un proceso. Desde este punto de vista, lo importante no es tanto la constatación banal aunque necesaria de que todos somos monstruos como la posibilidad de la emergencia en nuestra subjetividad y nuestro cuerpo del murmullo de singularidades preindividuales que nos constituyen.

Es aproximadamente en tales términos que el *monstruo* aparece como figura central en *Différence et répétition* (1968), la obra capital en la que Gilles Deleuze define su pensamiento como una filosofía de la diferencia. Nos proponemos a continuación profundizar en el vínculo, que creemos indisoluble,

entre los conceptos de monstruo, determinación y diferencia, con el objetivo de leer la ontología de-leuziana como una teratogenética positiva.

### ► *Diferencia y determinación*

¿Qué es la diferencia? Hasta mediados del siglo XX del pasado siglo, la cultura occidental no tomó esta pregunta como una pregunta filosófica relevante. La razón de ello estriba en que se daban por sentado determinadas condiciones adicionales: la diferencia es diferencia *entre* dos cosas. En este sentido, el preguntar filosófico lleva a posarse sobre el origen de dicha diferencia. No sin pecar de cierto simplismo propedéutico, puede decirse que dicha presuposición estuvo a la base de la metafísica desde los griegos hasta la segunda posguerra. Pero ¿qué sucede si se reformula la pregunta dejando de lado ese supuesto, aunque la respuesta ya no parezca tan clara? ¿Qué pasa, en otras palabras, si preguntamos qué es la diferencia sin más --no ya la diferencia entre dos cosas, sino la diferencia en sí misma?

Pensemos en dos polos, la *nada negra* y la *nada blanca*. La primera correspondería a la solución completa de todas las determinaciones, en el sentido químico del término: las diferencias llegan a identificarse, pero al precio de deshacerse, de des-diferenciarse. El animal indeterminado en el cual todo está disuelto, la voluntad general roussauniana. La segunda, a las determinaciones individuales separadas, “la superficie de calma recuperada en la que flotan determinaciones no ligadas, como miembros dispersos, cabeza sin cuello, brazo sin hombro, ojos sin frente” (Deleuze, 2009: 61). El individuo-átomo del liberalismo, de John Locke a Robert Nozick. La aporía es evidente: en ambos casos, la determinación se convierte en indeterminación, la diferencia en indiferencia. En el primer caso, indiferencia en sí, en el segundo; indiferencia entre diferencias ya constituidas.

¿Cómo salir de la aporía? ¿Debemos pensar la diferencia como un término medio entre ambos polos? La elección de Deleuze es otra. No encontrar el justo medio, sino llegar hasta el extremo, como una cuerda que se tensa al máximo y sólo entonces suena, resuena y hace resonar. Sólo entonces escuchamos una nota, aunque una nota esté compuesta por todas las notas. Pero antes de llegar a esa imagen, es preciso detenerse en la relación entre diferencia y determinación y tal vez pasar por otras imágenes. Ante todo, hay que pensar en la identidad entre el relámpago y el monstruo.

La diferencia es ese estado en el cual puede hablarse de LA determinación. La diferencia ‘entre’ dos cosas es solamente empírica, y *las* determinaciones correspondientes, extrínsecas. Pero, en lugar de una cosa que se distingue de otra, imaginemos algo que se distingue --y que, sin embargo, *aquello de lo cual* se distingue no se distingue de él--. El relámpago, por ejemplo, se distingue del cielo negro, pero debe arrastrarlo consigo, como si se distinguiese de lo que no se distingue. Se diría que el fondo sube a la superficie, sin dejar de ser fondo. Hay algo cruel, y aún monstruoso, de una y otra parte, en esa lucha contra un adversario inasible, donde lo distinguido se opone a algo que no puede distinguirse de él, y sigue uniéndose a lo que se divorcia de él. La diferencia es ese estado de la determinación como distinción unilateral. Acerca de la diferencia hay, pues, que decir que uno la hace, o que ella se hace, como en la expresión ‘hacer la diferencia’. (Deleuze, 2009: 61)

Debemos entender ante todo la diferencia como algo que se hace: ni un mero resultado que presupondría una diferenciación previa, ni una pura diferencia indefinida como principio metafísico. Podemos señalar tres características esenciales de la diferencia. En primer lugar, hacer la diferencia es una *praxis*; más aún, es el estatuto ontológico por excelencia de toda verdadera praxis. En segundo lugar, así como el relámpago en la noche, la diferencia es más un *evento* que una cosa del mundo: es algo que acontece. En tercer lugar, implica una relación peculiar entre fondo y forma o entre *lo indeterminado* y *la determinación*: se ubica en el momento en que todas las determinaciones aparentes se pasan por alto, por revelarse secundarias, y se llega hasta la determinación propia de lo indeterminado como tal; se trata de la determinación última de todas las cosas, y ya no tiene un indeterminado como trasfondo sobre el cual poder pensarse. Es esta ausencia de fondo lo que lleva a Deleuze a hablar de una *desfundamentación* [effondement] universal, “esa libertad del fondo no mediatizada,



ese descubrimiento de un fondo detrás de cualquier otro fondo, esa relación de lo sin-fondo con lo no-fundado, esa reflexión inmediata de lo informal y de la forma superior que constituye el eterno retorno” (Deleuze, 2009: 116).

El monstruo, en este sentido preciso, es la emergencia del fondo a la superficie o, lo que es lo mismo, la indistinción entre forma y fondo. Los grabados de Goya y la pintura del simbolista Redon constituyen para Deleuze casos de una teratogenética tal:

Para producir un monstruo, de poco sirve la pobre receta de amontonar determinaciones heteróclitas o de sobredeterminar el animal. Más vale hacer subir el fondo y disolver la forma. Goya procedía por medio del aguatainta y el aguafuerte, la grisalla de una y el rigor de la otra. Odilon Redon, por el claroscuro y la línea abstracta. Renunciando al modelado, es decir, al símbolo plástico de la forma, la línea abstracta adquiere toda su fuerza, y participa del fondo tanto más violentamente cuanto que se distingue de él sin que este se distinga de ella. Hasta qué punto los rostros se deforman en semejante espejo. Y no es seguro que únicamente el sueño de la Razón engendre monstruos. También lo hace la vigilia, el insomnio del pensamiento, pues el pensamiento es ese momento en que la determinación se hace una, a fuerza de sostener una relación unilateral y precisa con lo indeterminado. El pensamiento ‘hace’ la diferencia, pero la diferencia es el monstruo. No debemos asombrarnos de que la diferencia parezca maldita, que sea la falta o el pecado, la figura del Mal prometida a la expiación. No hay otro pecado que el de hacer subir el fondo y disolver la forma. Recordemos la idea de Artaud: la crueldad es sólo LA determinación, ese punto preciso en que lo determinado mantiene su relación esencial con lo indeterminado, esa línea rigurosa abstracta que se alimenta del claroscuro. (Deleuze, 2009: 62)

El autor alude en este pasaje al aguafuerte número 43 de la serie *Caprichos* de Goya. Allí podemos ver una figura humana dormida, cuya pluma indica que se trata de un pensador. Desde el fondo emergen animales que se van diferenciando progresivamente a medida que llegan a la superficie, ascendiendo desde la oscuridad hacia la claridad visible. Si bien en el primer plano podemos observar algunos animales con claridad, como un gato y un búho, a medida que nos hundimos en la profundidad, comenzamos a perder la capacidad de identificarlos tajantemente. Los búhos se mezclan con murciélagos, pero estos a su vez parecen mezclarse con las sombras de las que nacen, como “tirando” para salir de la tiniebla que sin embargo ellos son, que se encarna en ellos. La inscripción que acompaña el grabado, “El sueño de la razón produce monstruos”, si bien sumamente ambigua, toca el problema de la relación entre las facultades, sugiriendo tal vez la necesidad de una “buena relación”, donde la ordenación armoniosa y la jerarquía de la razón sobre la imaginación eviten la producción de monstruos. La intervención deleuziana se dirige a señalar que también la razón puede encontrar su fábrica de monstruos siempre que afronte el fondo indiferenciado del que ella misma emerge, el no-pensar.

En verdad, todas las formas se disipan cuando se reflejan en ese fondo que se eleva. El mismo ha dejado de ser el puro indeterminado que permanece en el fondo, pero las formas también dejan de ser determinaciones coexistentes o complementarias. El fondo que se eleva no está más en el fondo, sino que adquiere una existencia autónoma; la forma que se refleja en ese fondo ya no es más una forma, sino una línea abstracta que actúa directamente sobre el alma. Cuando el fondo sube hasta la superficie, el rostro humano se descompone en ese espejo en el que lo indeterminado tanto como las determinaciones llegan a confundirse en una sola determinación que ‘hace’ la diferencia. (Deleuze, 2009: 61-62)

## ► *Pensamiento y determinación*

Pensar es afrontar lo indeterminado, y en este mismo movimiento, determinarlo. Ahora bien, según Deleuze ese acontecimiento diverge de la imagen que la filosofía ha solido dar de él: “Cuando ‘la’ determinación se ejerce, no se contenta con otorgar una forma a las materias bajo la condición de las categorías. Algo del fondo sube a la superficie, sube allí sin tomar forma, más bien se insinúa entre las

formas; existencia autónoma sin rostros, base informal. Ese fondo, en tanto está ahora en la superficie, se llama lo profundo, lo sin fondo. Inversamente, las formas se descomponen cuando se reflejan en él; todo modelado se deshace, todos los rostros mueren, sólo subsiste la línea abstracta como determinación absolutamente adecuada a lo indeterminado, como rayo igual a la noche.” (Deleuze, 2009: 406)

Es preciso contraponer la imagen del rayo igual a la noche a aquella de la noche donde todos los gatos son pardos que Hegel pretendía evitar. La primera representaría adecuadamente la noción deleuziana de diferencia como identidad absoluta entre lo indeterminado y la determinación. En esta imagen analógica, la noche sería lo indeterminado y el rayo la determinación. La noche es imposible de representar por sí misma, pero se la puede representar negativamente como el trasfondo de luces, estrellas, faroles o la luna. Algo así habría hecho el canon filosófico occidental, asumiendo los faroles como determinación y convirtiendo a la noche en lo que queda indeterminado, el resto impensable y sin valor, lo que no merece la pena ser pensado por no ser representable.

Frente a ello, la pregunta que plantea Deleuze es “crítica” en el sentido kantiano. Si la diferencia o, en la analogía visual, la noche, no se deja representar por sí misma sino sólo de manera negativa, mediatizada por las luces de la identidad, ¿no deberíamos dejar de intentar pensarla a partir de esta última? ¿No deberíamos asumir su irrepresentabilidad y procurar pensar ese estatuto como un don irreductible, como aquello por y gracias a lo cual lo dado es dado? La noche como aquello sin lo cual no habría nunca faroles, pero también aquello que por sí mismo genera los faroles. Ello implicaría la operación de desligar pensamiento y representación: tal vez se pueda pensar algo aunque no pueda representárselo.

Los filósofos, se queja a menudo Deleuze, van demasiado rápido. Como si filosofar fuera unir dos extremos, y el error, el tropiezo típico fuese unirlos demasiado rápido, identificar antes de tiempo. Solución aristotélica: ni la noche total ni la luz cegadora, lo que hay que pensar es la imagen formada; una imagen consiste siempre en luces y sombras, suponer los extremos en sí mismos no tiene sentido. Solución hegeliana: luz y noche son, en última instancia, idénticos, pero para llegar a asir esa identidad es necesario atravesar todos los grises. Si pensamos en dos extremos de una cadena, la mediación hegeliana pondría los eslabones del medio. La respuesta de Deleuze toma el desafío de Hegel en su distinción con los clásicos: es necesario pensar las dos puntas, no hay que quedarse solamente con el “medio”. Más aún: los dos extremos se identifican de algún modo. Pero se diferencia del genio alemán en el cómo: los eslabones intermedios no son lo importante; lo que hay que pensar, el objeto último del pensamiento es el estado en el que las dos puntas de la cadena se tensan al máximo, rompiendo todos los eslabones intermedios. La tensión es radicalmente distinta de la oposición: no se trata de una negación y eliminación, que precisamente aboliría la diferencia en cuestión; se trata de mantener la tensión entre los diferentes en tanto diferentes: allí comparece la diferencia como tal. Se produce en ese momento algo como una comunicación eléctrica entre los dos extremos, como una ráfaga a velocidad infinita porque no se detiene en los eslabones intermedios. Quedarse en ellos es demorarse en lo inesencial, y de ese modo llevar el pensamiento a su ruina, tanto a nivel filosófico como político y existencial.

Sólo en el extremo de lo indeterminado se encuentra LA determinación, esa determinación que es la de lo indeterminado mismo. Toda determinación “anterior”, es decir, toda determinación que el pensamiento encuentre antes, es secundaria, derivada, empírica. Esta es la idea deleuziana de que sólo las formas ‘extremas’ alcanzan la afirmación en el eterno retorno: “la selección que consiste en ‘hacer la diferencia’”, escribe, implica “dejar aparecer y desplegarse las formas extremas en la simple presencia de un Ser unívoco, más que medir y repartir formas medias según las exigencias de la representación orgánica.” (Deleuze, 2009: 81) La analogía o equivocidad del ser es la formulación ontológica del “ir demasiado rápido” e “identificar antes de tiempo”. Ya que, sean diez o sean cuatro, sean las que sean las categorías, postular formas últimas en las que se dice “ser” implica poner una barrera al pensamiento, que ya no puede llevar hasta el final su movimiento. Es en este sentido que la univocidad que Deleuze encuentra significa al mismo tiempo el extremo de la diferencia, o LA diferencia en la tensión máxima que la hace ser, ya que implica esencialmente un ir hasta el fondo de lo diferente, no pararse antes, no quedarse ni conformarse con identidades en el camino. Llevar el pensamiento hasta el fondo de la diferencia para encontrar recién ahí lo que las une a todas: el ser unívoco como la forma de lo informe. Que el ser se diga unívocamente significa en Deleuze que “está

inmediatamente presente en todas las cosas, sin intermediario ni mediación” y que ninguna de estas cosas “participa más o menos en el ser, o lo recibe por analogía” (Deleuze, 2009: 74). En la ontología deleuziana, esta es la única identidad que vale, y por tanto la única que puede fundar una política y una comunidad sin reprimir diferencias.

La vía hegeliana debe ser descartada ante todo porque identifica antes de tiempo, y al hacer eso hipostasía las formas medias que logra asir en su movimiento del pensamiento que no llega hasta el final: “La diferencia de naturaleza más profunda se da entre las formas medias y las formas extremas (valores nuevos): no se llega al extremo llevando hasta el infinito las formas medias, sirviéndose de su oposición en lo finito para afirmar su identidad en lo infinito. En la representación infinita, la pseudo-afirmación no nos hace salir de las formas medias. [...] Corresponde al eterno retorno operar la verdadera selección, porque elimina, por el contrario, las formas medias y desentraña “la forma superior de todo lo que es”. El extremo no es la identidad de los contrarios, sino más bien la univocidad de lo diferente; la forma superior no es la forma infinita, sino más bien el eterno informal del eterno retorno mismo a través de las metamorfosis y de las transformaciones. El eterno retorno ‘hace’ la diferencia porque crea la forma superior.” (Deleuze, 2009: 99)

Volvamos a la imagen de la cuerda tensada. La equivocidad consiste en dejar la cuerda floja, y de este modo su sonido es pobre. Una cuerda tensa, por el contrario, tiene infinitos armónicos. Resuena con todas las otras cuerdas tensas del universo y de las eras. Esta es la idea deleuziana del eterno retorno nietzscheano o de la univocidad spinoziana, lo diferente que se comunica con lo diferente, *por* y *en* su diferencia. Los entes que difieren no se identifican por la parte que tienen en común, aquello que podemos encontrar en lo que no diferimos: todos somos seres humanos, todos tenemos los mismos derechos, o a los dos nos gusta ir al cine. Se “identifican” precisamente en que son diferentes, pero “se identifican” ya no parece un buen término para eso. Todxs somos, el ser se dice de todos nosotros, y en el mismo sentido, ya que no hay más que uno. La conclusión que se sigue es clara: *ser es diferir*. Ese es el “único sentido” de ser, el sentido en el que el ser se dice. Si el ser es unívoco, ese significado es la diferencia. Y esto, creemos, es lo que subyace cuando Deleuze afirma que sólo las formas extremas “quedan seleccionadas” por el eterno retorno. Sólo llegando a ese extremo de la diferencia se tensa la cuerda y resuenan los armónicos con todas las otras cuerdas.

### ► *A modo de cierre*

Podemos clasificar ahora, partiendo de una ontología centrada en el concepto de diferencia y no ya en el de identidad, cuatro tipos de monstruos. 1. Si se pretende reconciliar las diferencias empíricas produciendo identidades parciales, conjuntos identitarios fuertes, se delinea un primer tipo de monstruo como aquello que queda por fuera de todo conjunto. Ni hombre ni lobo, ni humano ni máquina, sino algo intermedio y exterior. Esta figura reviste un potencial crítico en la medida en que desdibuja y pone en cuestión los conjuntos identitarios, pero su potencial crítico se diluye a medida que se genera un nuevo conjunto de mayor extensión que lo incluye. 2. La nada negra, la noche donde todos los gatos son pardos. Se trata de la distopía política por excelencia, y provoca el terror de un desfile militar de un Estado totalitario con la violencia de su simetría. 3. La nada blanca, guiso de diferencias pegadas arbitrariamente: la intuición de esa arbitrariedad resulta siniestra u ominosa, como la irrupción de mundos incompatibles en las películas de David Lynch. Allí obtiene su poder el recurso literario y cinematográfico consistente en la irrupción de un elemento extraño que revela la extrañeza del mundo propio, su incoherencia, la grieta entre nuestro mundo habitual y el del nuevo elemento, que se muestran irreconciliables. 4. Por último, la emergencia del fondo a la superficie y su confusión: la determinación propia de lo indeterminado.

Sin duda la última es la más difícil de pensar de las cuatro. Las tinieblas no permanecen ya en la lejanía, sino que se encarnan en un individuo. Separar los conceptos de diferencia y de indeterminación es la tarea de una ontología de la diferencia tal como Deleuze la plantea. En este sentido hablabamos, al principio de este trabajo, de una teratogenética positiva: hay que tensar la cuerda, relampaguear y producir el monstruo. ¿Pero cómo? En la ontología deleuziana, este problema conduce a la noción de Idea, personaje conceptual que ya no pretende domar al monstruo sino hacerse uno con

él. “Esa crueldad”, escribe Deleuze, “que al principio nos parecía constituir el monstruo, y tener que expiar, no poder ser aplacada más que por la mediación representativa, nos parece ahora formar la Idea” (Deleuze, 2009: 116). No podemos extendernos en este trabajo sobre la teoría deleuziana de las Ideas; baste con indicar que se trata de multiplicidades que recorren lo real constituyéndolo. Nuestro objetivo aquí fue tan sólo esbozar una fenomenología teratológica dependiente de una ontología diferencial, no exponer esa ontología misma.

## » Bibliografía

- » Deleuze, G. (2009 [1968]). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.

# Oswaldo Lamborghini también escribió poesía. Notas sobre la dislocación de los discursos sociales hegemónicos en “El divorcio” y “La locura consiste...”

PÉREZ, Agustina / UBA-UNTREF - agustina1844@gmail.com

---

Eje: Discursos culturales y monstruosidad Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Oswaldo Lamborghini – poesía – discursos sociales –hegemonía

## ► Resumen

Mientras la crítica de la obra de Oswaldo Lamborghini se expande cada vez más, una omisión notoria llama la atención: su obra poética –salvo excepciones- pareciera haber pasado desapercibida. Pero la poesía de Lamborghini es elocuente y merece ser considerada por lo radical y particular de su apuesta. Sus poemas ponen en funcionamiento una enorme maquinaria de recursos formales excesivos que deglute los discursos sociales para desestabilizarlos como autoridad. Lejos del mero juego formal, lo que se trasluce una actividad crítica que, en su inestabilidad, repone un autor y un sentido. Como escribe Lamborghini: “EXTREMO/ un juego/ y soy de fiar: el sentido viene — luego”.

## ► Artículo

Pese a que el propio autor proclama una indistinción o contaminación entre prosa y verso, llama la atención que, mientras la crítica de la obra en prosa de Lamborghini se expande cada vez más, su obra poética –salvo los análisis de algunos poemas en la monumental biografía de Ricardo Strafacce, los trabajos fundamentales de Tamara Kamenzsain y alguna que otra referencia aislada- pareciera haber pasado desapercibida, omisión que la silencia al invisibilizarla. En este trabajo quisiera traer a escena una pequeña muestra de estos poemas un poco relegados u olvidados, poemas exasperados, exasperantes, como toda la obra de Lamborghini, quizá todavía algo inaudibles en estas latitudes, justamente porque dicen lo que dicen, porque son nítidos como un tajo que corta de un golpe a la adormilada, la inmensa llanura de los chistes, Argentina, y en su descaro para todo ‘buen decir’ escriben con precisión casi insoportable y “qué hacer luego con los sentidos precisos” (Lamborghini 2010, 95). “El divorcio” y “La locura consiste...” (1981) concentran de forma significativa operaciones textuales excesivas que tienden a la desestabilización de ciertos discursos que, por hegemónicos, resultan altamente naturalizados. Así como la lengua imperial, para fundar su autoridad, se opone con violencia a la dispersión lingüística y a la ambivalencia de la traducción (Rosa 2003), otro tanto ocurre con la lengua de algunos discursos sociales que resulta prescriptiva y excluyente. Como escribe Nicolás Rosa en su análisis de *Tadeys*, apreciación que puede extrapolarse al corpus propuesto para este trabajo, para contrarrestar “la lengua xenófoba y discriminatoria, la lengua ejecutora y la lengua del mandato, la lengua de la orden y, por lo tanto, de la súplica en el otro, la lengua como orden del sentido y como orden del sentimiento” (Rosa 2003, 172) Lamborghini pondrá en acto en su escritura la violencia de los lenguajes extralimitados y, simultáneamente, la desorganización de los núcleos sintácticos y semánticos.

Tres discursos efervescían particularmente a la par que la producción poética del autor, discursos que se vincularon primero con su vida y luego con su escritura. Por un lado, el recién llegado

psicoanálisis lacaniano introducido al país por Oscar Masotta y retomado por *Literal* –revista co-fundada por Lamborghini- para buena cantidad de sus análisis literarios, un ‘lacanismo de combate’, como lo llama Néstor Perlongher, que aún no se había vuelto predominante; por otro, el discurso marxista, fuertemente presente en los sesentas, combatido en lo que respecta a sus presupuestos estéticos en los setenta, en *Literal*, y luego silenciado con saña por la dictadura militar de 1976; por último, ciertos discursos literarios, sobre todo el entonces –¿y acaso todavía?- tan en boga posestructuralismo francés, también permeaban o contaminaban la atmósfera literaria de aquella época. Los poemas de Lamborghini se saturan de consignas, de slogans de estos discursos –palabras siempre prescriptivas, siempre al borde del lugar común- para desestabilizarlos como autoridad. Aplicando violencia contra todo hábito de orden y salud, se genera una “acumulación subterránea de napas críticas” (Libertella 2008, 20) que permite labrar un espacio “a medio camino entre la creencia y el cinismo” (28) donde, lejos del mero juego formal al que se lo ha querido adscribir, merced a la etiqueta tranquilizadora de ‘vanguardia’, lo que se trasluce es una actividad que, en su inestabilidad, repone un autor y un sentido.

Hay en Lamborghini algo de Williams Hogarth y de Francisco de Goya, más que la exposición de vicios y defectos o la deformación exagerada, su modo de vehicularlos por medio de la serie, que en Lamborghini adquiere un nuevo rostro, y del grabado en lo que tiene materialmente de líneas que punzan, puntuando: rayas, rayas, rayas, como dice su primer poema, raya de la vagina o del culo, rayas del cuaderno, pero también, en serie, el subrayado. Dos políticas: los que subrayan demasiado y leen poco, como si entender fuera un suicidio, o el subrayar para anular y que así, tal vez, lo que habría que tachar se diga. Como quien dice: escribir con la mano y borrar con el codo, entendiendo que el lugar común, tan querido al autor, expresa cosas absolutamente excesivas, palabras que pueden hacer brotar un mundo, o destruirlo. Tomar lo dicho y tacharlo, porque: “¿de qué se trata, en efecto, sino de arrancar la lengua a los imbéciles, a los temibles y definitivos idiotas de este siglo?” (Bloy 17). En Lamborghini los discursos sociales son serializados, multiplicados y combinados, en una operación donde representación y creencia se patentizan, las ideologías se exponen –como una fractura expuesta-, y se desnaturaliza la escritura (Libertella 2008). Seriar para sitiar es una táctica que promueve una indiferenciación que, como escribe David Oubiña, se vuelve un lugar atópico donde las series paralelas tartamudean para mostrar lo otro de sí, haciendo de la mezcla una síntesis desquiciada que resulta ajena a los polos que pone en cuestión. Y como contra los retóricos es preferible exagerar, así lo escribe el autor, su trabajo se vuelve un pliegue, “exageración en saberes sobre saberes, excesos sobre excesos, exageraciones sobre exageraciones, extremos sentidos de un país nuestro” (Estrin párr. 2). “El divorcio” comienza:

Fe en el sonajero: fe/ Inverso,/ Bajo la sombra de la anécdota histórica/ Como fantasma inundo  
Correrá por suerte el agua/ De las fundaciones legítimas,/ legítimas.../ El descubrimien-  
to de Freud/ Es la fuente, el, el/ sonajero, la fuente.../ De los borbotones/ (De agua cristalina) (de)/  
la que fue quitada/ La piedra blanca/ la piedra blanca... (Lamborghini 2004, 266)

El poema retoma la voz de Oscar Masotta en uno de sus escritos lacanianos:

Bajo la sombra de la anécdota histórica como fantasma inundo, correrá por suerte el agua de las fundaciones legítimas. El descubrimiento de Freud es la fuente de borbotones de agua cristalina de la que fue quitada la piedra blanca; pero el inconsciente no podía ser un emergente tranquilizador y la trama de la historia ha otorgado a la metáfora de la fuente un irrevocable aire de serio del que nadie se mofa. Solamente que ni los mismos seguidores de Freud le perdonan eso que en definitiva Freud venía a decirnos: que lo serio del hombre consiste en que el hombre está estructurado como un chiste. (Masotta 195)

Aquí la ‘fe’ y lo ‘legítimo’ resuenan, son el sonajero, el juguete. Si para Masotta la pérdida de la piedra blanca – ónfalo dejado por Zeus en el ombligo del mundo- ocasiona el divorcio del hombre consigo mismo, en Lamborghini se ensambla otro divorcio pero a escala marital que acaba en el cambio de sexo. A su vez, si la psicosis como intento de reconciliación, según el psicoanálisis,

busca restituir mediante convicciones delirantes y alucinaciones, aquí el delirio es la juntura, el no-divorcio con el otro a través del aforismo: “SOLO/ puedo estar con los míos/ que son los otros” (Lamborghini 2004, 267). El aforismo y su ‘despreciable soberbia’, como la llama Héctor Libertella, es el delirio en su pretensión de ser una declaración que expresa un principio de manera concisa, coherente, cerrada, que se vuelve la restitución paranoide “de la idiotez/ “generalizada”” (267). Entre el trovar y el tramar los discursos sociales, el autor se hace “el Bobby, el divo” (271) para poder invertir aquí lo que sea: “¿“Hacerse el vivo”? Pero, cómo?/ Con pinches, con/ alfileres (SUJETO). Con/ mi mujer éramos, no éramos/ muy )”compañeros”(.” (268). Se trata de pasarse de listo haciendo malabarismos con las acepciones, en este caso de sujeto/sujetado, en una disquisición bufo-teórica donde la relación amorosa que se intercala es de voces oídas que dicen lo trivial del amor, enfatizado por el dequeísmo –falso- señalado del “cualquier humillación con tal/ “deque” ) vuelvas a mi lado”( (268). Intención de la tramoya: “APAMPLINAR la obra anterior” (268) de forma tal de “posponer el día:/ de la belleza” (269).

En una carta a Rainer Maria Rilke, escribe Marina Tsvetéiva que elegir es fijarse, corromperse. En “La locura consiste” la escritura se juega en no elegir. Leemos allí:

La locura consiste en conocer (con trolo) el origen del discurso, y en preferir, a toda luz, intumable contra inmutable. Preferir..., pero, tal preferencia, desde el punto de vista de la legitimidad es una operación, del deseo difícil. Invocada la poesía, tampoco la dificultad desaparece; por el contrario, o por lo contrario: llega. (343)

Los que eligen están del lado de la esencia, de lo inmutable, de los ideales literarios y de la justicia, del texto y del encastillar, son los retentivos de la legitimidad. El no elegir, que Tamara Kamenzsain (2008) vincula a una voz que se mantiene siempre joven y que prueba, con su decir pretérito, la ancianidad de todo lo dicho, se corresponde en este poema con el decir poético, es anti-esencialista, repta por lo intumable, en vez de texto le corresponde “este par de ojos procedentes de mis íntimos cuadernos” (345), en vez de la justicia, un “Dios exhausto” (345), y una inferioridad que retoza en “esta dicha: hacer muecas” (345). Contra los que se encastillan, la arquitectura artera, clanca de los descolumnales. Porque si “la locura consiste en conocer (con trolo) el origen del discurso, y en preferir, a toda luz, intumable contra inmutable” (343), la locura es la lengua que pervierte lo inmutable en intumable, un potencial todo a trolo, que frente a la pregunta por prosa o verso se empaca en no elegir: “me empaco en el fracaso/ y que siga así el discurrir de la pavada” (353). Hacerse el vivo, de nuevo, para descalificar a aquellos “que han convertido a Jensen en su modelo a ese pobre...; a la Gradiva en prueba escrita” (343). La interpretación freudiana de la obra de Jensen, todavía muy atada a la representación y sin una clara percepción de lo que puede ser el universo de la escritura (Jitrik) no sólo venía resonando desde principios de siglo en el campo cultural con los surrealistas, sino que a nivel local fue releída por Germán García en un libro de 1974.

El autor que cuenta asegura: “Invito desde esta –artería, líneas arriba, del chiste malo- a confiar plenamente en mi impotencia genérica para el relato, confesada: descolumnalmente e intumable; ése soy” (344). Un ‘ése’, pero distinto al ‘como ése’ que se lee en Episodios de Leónidas Lamborghini, hermano mayor del autor, que aquí se glosa para traicionarlo volviéndose “como heces” (345) o preguntándose “¿por qué se escriben (...) lugares comunes como éste? “¡como éste, como éste!”” (345). La semántica imaginaria del poema hace que diga lo que dice y que diga también más al armar una constelación ese/eses/heces/SS/hez. En el movimiento del hermano menor, las palabras se desmembran: “como heces, como heces- se abalanza, el hermano menor: su a, como en un cas. que aparentement. contradi., no logra separarse de sus SS” (345), pero no se rompen del todo, no se rompen prolijamente, no queda la raíz. A la lengua como lengua ejecutora y del mandato, como orden del sentido y del sentimiento, se opone “una lengua que pretenda decirlo todo o que no diga nada” (Rosa 2003, 172). Los procedimientos de época se apiñan, “ready made, paranoia, abuelo de pájaro” (Lamborghini 2004, 344), y la velocidad del ready-made es desdicha por el acople del a-vuelo que se vuelve la lentitud, lo anciano. Contra “la equívoca/ rapiña de ciertos artifices/ y críticos” (183), como escribe el autor en otro poema, se opondrá:

Un fascismo de encargo para (el hedor) disimular, con infantil rubor –“porque toda rima ofende”-, la puramente neurótica indisciplina de los esfínteres. Yo:/ a falta de senos/ a falta de úter y página/ la femineidad entonces como pinchazo/ como droga/ en el mejor y en el peor/ en el más completo/ (ESTILO)/ Madre Hogarth. (344)

A la razón que se sueña en la lógica de la identidad y la ontología clásicas se contraponen la heterogeneidad anclada en un cuerpo textual excesivo, y así, la diatriba entre prosa o verso se salda con un cambio de sexo, en el estilo Madre Hogarth: femineidad como pinchazo. Porque “si en unas ruelas el hilo se rompe, qué puede pasar, qué no puede pasar (sin preguntas) en una mueca sola” (346), se pregunta el autor. En la rueda del poema el hilo de los discursos sociales, atorado, en la mueca, fijo, se quiebra. La superposición hace un embotellamiento de sentido por exceso, y si “¡la re-teoría es retórica! Pif... ¿O la red teórica es retórica? Animal ígneo. Animaligno” (354), se hará un emplasto de teorías, de discursos, para escribir “como quien sepulta a sus cófrades” (353).

Hay una impotencia genérica para el relato porque, Lamborghini lo dirá en otro lado, le teme a su tema, y la violencia entonces cómo contarla. Escribe el autor:

Mi tema es la matanza/ es claro: la matanza,/ y no importa/ nada y para nada/ a qué muerte me refiero/ ni de qué/ muertos hablo, menos aún/ si la guerra como efecto de la matanza/ o a la inversa (estas minucias,/ no tengo tiempo)./ Pienso en mi mirada./ En qué campo de batalla nacieron mis ojos/ y allí se entrenaron/ para ver así,/ y mirar de otro modo./ Como si hubiera modos. (178-179)

Y aquí, en este poema, también la omnipresencia de la violencia que no deja de conjurarse, en aquella época –la dictadura cívico-militar que había comenzado en 1976- donde las cosas están “en la mili (tarización). Estricta/. Uniforme. Rigurosa. De la agonía” (348), por eso el contar traba la narración con dedicatorias a Renée Cuellar donde la jerga fascista se acuña en el amor (“es la seda de tu piel/ que me estremece/ es será/ la solución final cuando lo diga/ tus labios/ esta boca es mía” (350), o de la vida personal (“Yo quería escribir, tiempo al tiempo./ Andaba soplando la punta encendida, del tabaco,/ hacer botellas, gil. // King, dice mi encendedor” (348) se salta a las trampas del movimiento anti-tabaco en Alemania (Hitler ordenaba a sus expertos/borrar el cigarrillo de las fotos (...)/ aunque esto fuera/ más aburrido que chupar un clavo/ y tan luego”. (349) y, de allí, a un discurso de Perón (“dijo: ‘Estamos- / ¡y en guerra!’-” (Íbid) para volver a las memorias deliradas (“yo era un jovencuelo/ con el pezón crecido de su ano,/ ya, e impregnado:/ por el alquitrán/ la brea/ el gusto a nicotina de las asambleas./ Obreros aquellos.../ sin filtro.../ recuerdo...” (349), e ir del filtro de los cigarrillos a los infiltrados. Y advierte: “aludo demasiado pero tengo, Gogol,/ una buena razón:/ la impotencia” (350), en un poema que convoca incesantemente otros discursos y trae certero al Nikolái Gogol de *Almas Muertas*, obra a la que el autor llama su poema (¿prosa o verso?), donde también se batalla contra los fraternos. En una escritura que se sabe y se quiere “EN Y POR LA GUERRA” (311) es necesario tener siempre dos ideas, una para destruir la otra, porque defender una idea es tomar una actitud. La conjura de discursos sociales no está al servicio de ninguna definición sino, como quería Georges Braque, de una edificación escombrosa que liga elementos heterogéneos en un trabajo que disuelve las ideologías y las construcciones.

Esta escritura, que Oubiña califica como de razón geológica, apila saberes de época, consignas, slogans, pedazos amputados a los discursos sociales, en una estratificación similar a la de las capas tectónicas. Estos trozos son confiscados ilegalmente a la cultura por una operación de saqueo donde la tarea del autor queda, como escribe Rosa, en la órbita de la teoría lunfarda de la ‘mechera’ o del traficante de enunciados que los lleva “a una nebulosa desconocida en donde la propiedad citacional es derogada, aniquilada, en un intento de resolver por la anarquía textual la propiedad” (Rosa 2003, 200). Estamos frente a un trabajo que “digiere o tritura todas las especies universales para exhibirlas en la debilidad de su certeza, en la falsedad o distorsión de su imagen, en la burla pasajera que tiñe de risa cuanto toca o lee” (Libertella 1993, 22-23). “Clínicamente hablando”, escribe Rosa, “no es un texto sino una estela de enunciados, por momentos incomprensibles por momentos llenos –repletos- de significación. La incomprensión –su presunta legibilidad- está en el exceso de significación” (Rosa 2007, 117). Si el sueño de la razón produce monstruos, qué no producirá la razón de una escritura



como quien dice la razón de una vida abocada o desbocada en rayar todo señuelo o sueño empezando –siempre empezando– por el mismo de la lengua de la razón, sobre la cual se asientan los discursos hegemónicos. Haciéndose el Boly, el divo, el autor despilfarra la herencia cultural, no parodia porque no reconoce ningún modelo, lo invierte todo con “la elegancia de la necedad” (Rosa 2003, 176). Contra los perros que se relamen ‘avec la Teoría’ se pasa del empedrado donde piedra a piedra se dice el pavimento desfasado de los discursos sociales, su tropiezo, al emperrado que desde el primer poema se obstina en hacer pasar toda la historia por él: “la historia pasa por mí/ (...) la historia no pasa por él: por mí pasa” (Lamborghini 2004, 11). Escritura de las series culturales, en serie, serial como los asesinos y también fuera de serie, donde todo dice lo que dice y dice todo lo que quiere decir, como apunta Rosa, y que hace de todo lo dicho anteriormente pretérito, pretendiendo que “hay que leerme a Mí y ya no valen las transposiciones, los reflejos, los recuerdos literarios, al diablo con la ‘intertextualidad’, yo soy mi propio texto y en mi texto me solazo” (Rosa 2006, 111). Un juego que pone las certezas clavadas en la pica de la ilegibilidad y escamotea el pésame al sentido (“nuestro más —sentido —/ al Sentido...” (Lamborghini 2004, 134), pero que de ningún modo lo anula. Insistimos: “EXTREMO/ un juego/ y soy de fiar: el sentido viene — luego” (402).

## » Bibliografía

- » Bloy, L. (1977). *Exégesis de lugares comunes*. Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- » Chitarroni, L. (2008). “De la novela al mito: el sentido de un comienzo”. En Dabove, J. P. y Brizuela N. (comps.) *Y todo el resto es literatura*, pp. 95-106. Buenos Aires, Interzona.
- » Dalmaroni, M (2004). *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Santiago, RIL Editorial.
- » Estrin, L. (2003). “Sobre los inéditos de Osvaldo Lamborghini. Albania, Albania”. En Dossier Artaud, *Rev Tse Tse*, N°12. En línea: <<http://www.fernandopeirone.com.ar/Lote/nro073/albania.htm>> (Consulta: 19-08-2014)
- » Jitrik, N. (1999). “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico” en Cella, S. (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica, vol. 10*. Buenos Aires, Emecé.
- » Kamenzain, T. (2006). “Escribir mal para no escribir más”, pp. 118-121. *Revista Grumo* N°5.
- » ——— (2008). “Osvaldo Lamborghini o la muerte del poema”. En Dabove, J. P. y Brizuela N. (comps.) *Y todo el resto es literatura*, pp. 55-70. Buenos Aires, Interzona.
- » Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- » ——— (2010). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires, Mondadori.
- » ——— (2004). *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- » ——— (1993). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » ——— (2008). *Nueva escritura en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego.
- » Masotta, O. (1976). *Ensayos lacanianos*. Barcelona, Anagrama.
- » Oubiña, D. (2008). “De la literatura entendida como delirium tremens”. En Dabove, J. P. y Brizuela N. (comps.) *Y todo el resto es literatura*, pp. 71-94. Buenos Aires, Interzona.
- » Perlongher, N. (2008). *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- » Premat, J. (2008). “Lacan con Macedonio”. En Dabove, J. P. y Brizuela N. (comps.) *Y todo el resto es literatura*. pp. 121-154. Buenos Aires, Interzona.
- » Rosa, Nicolás (2006). *Relatos críticos. Cosas animales discursos*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- » ——— (2003). *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- » ——— (2015). <<http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article1826>>.

# Eisejuaz y Paqui, las dos cabezas de la monstruosidad literaria de Sara Gallardo

PÉREZ GRAS, María Laura - Conicet- Universidad del Salvador / lauraperezgras@yahoo.com.ar

---

Eje: identidades/diferencias: el otro, el monstruo - Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: identidad, culturas, espacios, dualidad y escisión

## ► Resumen

La novela *Eisejuaz*, de Sara Gallardo, engendra desde la originalidad de una voz singular y primitiva, de sonoridad y sintaxis sin precedentes, identidades lindantes con la locura, la fantasía y el misticismo, pero que son, a un mismo tiempo, personajes inspirados en personas reales, en marginados sociales. Por este motivo, en su lectura y estudio las ideas de dualidad y escisión se nos imponen como la realidad cotidiana de hombres alienados entre dos espacios, dos religiones, dos lenguas, dos leyes, dos mundos posibles, prometidos o vendidos, a cambio de lo que cada uno de ellos pudiera entregar. Eisejuaz y Paqui, el comprado por el Señor y el mandado por el Señor, son dos hombres en los bordes entre lo carnal y lo espiritual, la razón y la locura, lo humano y lo bestial.

En este trabajo, nos proponemos analizar la construcción monstruosa de los dos personajes principales de la novela *Eisejuaz*, protagonista y antagonista, a través de distintos recursos: el lenguaje, la inversión parodia, el cruce genérico propio del grotesco, la degradación de lo simbólico-religioso-cultural, la desarticulación espacio-temporal del relato, la narración polifónica, entre otros. En el plano de las ideas, bordearemos los conceptos de utopía y distopía, libertad y fatalidad, identidad y legado, misticismo y superstición, humanidad y alienación.

## ► Presentación

“Sara Gallardo, ese bicho” es el título de una entrevista que le hicieron a la escritora en la revista porteña *Confirmado* (año IV, n.º 161), la misma para la que ella escribió una columna semanal en la sección “Tiempo Moderno” entre 1967 y 1972. La mujer que opinaba desfachatadamente sobre los temas de la actualidad, y también sobre las banalidades del mundo femenino en la sección “La Donna è Mobile”, ya era considerada un “bicho raro” entre los periodistas y escritores de su medio, una década antes de que publicara su novela más transgresora, *Eisejuaz*.

Desde un principio, en su ficción, en lugar de bucear en las problemáticas de su entorno, saltaba a las antípodas de su tarea periodística y se sumergía en los mundos más alejados posibles, como si explorar la otredad más extrema le permitiese salir de la incomodidad que le provocaba su mismidad y pudiera así conocerse de manera más auténtica, probablemente sin el corsé que para ella significaba su pertenencia a la élite económica y cultural de la sociedad argentina. Los protagonistas de sus novelas y narraciones breves son hombres arrojados a la intemperie del mundo rural o patagónico, y mujeres desprotegidas o marginales, todos alienados por la inclemencia de la naturaleza poderosa, que los va despojando de sus cualidades humanas hasta desgarrarlos del mundo “civilizado”.

La cuarta novela de Gallardo, *Eisejuaz*, cierra el ciclo rural que componen sus tres primeras (*Enero*, *Pantalones azules*, *Los galgos, los galgos*) y abre la ficción al espacio de la intemperie en versiones más extremas que el campo: la selva, el monte, la estepa, el desierto, es decir, el norte y el sur más vírgenes de nuestro territorio (*Eisejuaz*, *El país del humo*, *La rosa en el viento*). Asimismo, es su novela más extraña en varios sentidos: parece ser, hasta el presente, la única en toda la literatura argentina cuya voz

narradora es la de un indio en primera persona, y resulta difícil de leer puesto que Gallardo inventa un lenguaje para esa voz narradora, que no solo es inigualable en cuanto a su sintaxis sino también en la profundidad psicológica que llega a construir. Ante todo, es la obra más monstruosa de la autora: el indio mataco que narra se cree elegido por Dios para emprender un camino místico de entrega absoluta, y en este viaje espiritual se desdobra o, más bien, se multiplica (es Eisejuaz, Este También, Lisandro Vega, el “comprado por el Señor”) y, finalmente, se aliena en su antagonista, Paqui, quien parece ser el destinatario de su misión espiritual y, a la vez, el blanco más cruel y despreciable que podría haber hallado en ese camino. De esta manera, la novela engendra desde la originalidad de una voz singular y primitiva, de sonoridad, sintaxis y simbolismo sin precedentes, identidades lindantes con la locura, la fantasía y el misticismo, pero que son, a un mismo tiempo, personajes inspirados en seres reales, en marginados sociales. Por este motivo, en su lectura y estudio las ideas de dualidad y escisión se nos imponen como la realidad cotidiana de hombres alienados entre dos espacios, dos religiones, dos lenguas, dos leyes, dos formas de comprender el mundo. Eisejuaz y Paqui, el comprado por el Señor y el mandado por el Señor, son dos hombres en los bordes de lo carnal y lo espiritual, la razón y la locura, lo humano y lo bestial. Son las dos cabezas de la monstruosidad literaria de Sara Gallardo.

### ► *La construcción del Otro como monstruosidad en Eisejuaz*

*Eisejuaz* se publica por primera vez en 1971, pero se origina algunos años antes, en dos entrevistas que la periodista de *Confirmado* le realizó *in situ* a un indio mataco del Chaco salteño llamado Lisandro Vega por los cristianos y Eisejuaz por los miembros de su comunidad, durante un viaje a Salta en 1967. Estas entrevistas se publicaron como “Reportajes antisensacionales” y “Reportajes antisensacionales II”, ambos en 1967; pero luego, desde un segundo viaje por Salta en 1968, envió una columna titulada: “La historia de Lisandro Vega”. Ya en la segunda entrevista anunciaba que escribiría un libro con ese material.

Probablemente la dimensión monstruosa del personaje literario fue tomando forma a medida que Eisejuaz dejaba de ser ese indio individual y particular que Sara Gallardo conoció en el norte argentino y se transformaba en una alegoría del hombre originario de la América profunda, conectado con la naturaleza, con la magia y la tradición de sus ancestros y con las necesidades reales de su comunidad, que se aliena en la lengua, la religión y la forma de vida impuestas por el hombre blanco durante su educación en la misión de los “gringos”. La voz de los anuncios del cine, el ruido de los aviones, el autobús, el hotel son elementos y espacios que muestran la transformación del entorno al que Lisandro Vega parece ya no pertenecer. Los suyos le reclaman que siga ejerciendo el liderazgo de su comunidad dentro de la misión, pero Eisejuaz ya no se siente identificado con ese rol, con esa tarea, y se aísla en el monte para esperar que se manifieste el Señor, o alguno de sus mensajeros, y le muestre cómo debe continuar su camino de entrega. Esa espera se extiende mucho más de lo deseable, y en ella se quiebran los últimos lazos que mantenían al indio unido a su comunidad. A partir del encuentro con Paqui, a quien interpreta como el “mandado por el Señor” que él debe cuidar y proteger, el indio recorrerá un camino místico, que resultará también monstruoso, porque es elaborado a partir de una inversión paródica y grotesca del camino de santidad propio del género hagiográfico.

Los “tramos” de este trayecto no se dan de manera cronológica en la novela. En el comienzo, se nos muestra el “encuentro” entre el indio mataco y Paqui, a los treinta y cinco años del protagonista. Pero por medio de *analepsis* conocemos el primer tramo (desde su nacimiento hasta los catorce años) y el segundo (desde los quince, en que contrae matrimonio, hasta los veintidós, cuando regresa del servicio militar en Tartagal). A los dieciséis años se produce la gran epifanía de su vida: el Señor se le manifiesta mientras está lavando copas en la cocina donde trabaja y le habla de su destino. El primer capítulo se titula “El encuentro” porque el acontecimiento que lo origina es el hallazgo de Paqui moribundo en el barro. Eisejuaz le pide señales al Señor para saber con certeza si Paqui es el elegido para ser destinatario de su obra de salvación, pero esas señales no llegan a ser nunca lo suficientemente claras y el indio debe suplirlas con una abnegación absoluta. El capítulo segundo se titula “Los trabajos”. En él se vuelve al cuarto tramo, el iniciado con el encuentro, en el que los mensajeros de Dios

se mantienen en silencio y generan mayor incertidumbre respecto de la “verdad” revelada al indio durante la epifanía. El capítulo tercero, “La peregrinación”, va hacia atrás en el tiempo para narrar un tramo anterior, en el que es expulsado de la misión donde es capataz y líder de su comunidad, y todavía una etapa más antigua aún, en la que su esposa muere debido a la vida marginal que llevan, a pesar de que él tiene trabajo en el aserradero. Los siguientes capítulos son más ordenados pero también presentan interpolaciones que aluden a las etapas anteriores en breves flashbacks que explican situaciones presentes y nos ayudan a comprender el fluir de recuerdos asociados en la mente de Eisejuaz. Los títulos que siguen van marcando los tramos del camino de santidad que recorre el indio, con sus puntos altos y bajos: “Agua que Corre”, “Paqui”, “Las tentaciones”, “El desierto”, “La vuelta” y “Las coronas”. La ida al “desierto” le permite un repliegarse sobre sí mismo para evitar la alienación que el entorno modernizado le provoca. En este sentido, observamos que se produce en él una asimilación del mundo animal, y natural en general, que lo vuelve a su esencia de hombre en armonía con la naturaleza, pero que en el exceso de ese repliegue se aleja de su humanidad, y en lugar de elevarse espiritualmente como místico, se degrada como ser en el propio ciclo de la vida física, al llegar a los extremos de la inanición y del desprendimiento de todo lo material, que muestran el abandono de todo, incluso del más básico sentido de supervivencia. Esta vuelta de tuerca negativa respecto de su alejamiento del mundo “civilizado” es la manera que Sara Gallardo ha encontrado para decirnos que el proceso de alienación de Eisejuaz es irreversible: no hay un lugar para él en el mundo modernizado que lo rodea, pero tampoco en el mundo sagrado de sus ancestros, porque prácticamente ha desaparecido.

A su vez, Paqui, el antagonista en este camino paródico que transita Eisejuaz, se va revelando como un hombre aberrante, despreciado por los propios blancos por ser cruel e inescrupuloso. Su condición de hombre tullido físicamente parece corresponderse a su deformidad moral y espiritual. En un comienzo no puede comprender por qué el indio se afana por asistirlo. Lo desprecia, lo insulta hasta humillarlo, no quiere sus atenciones. Cree que el mataco es un psicótico a causa de la fijación que manifiesta por su persona. Y lo rechaza a pesar de que Eisejuaz le salva literalmente la vida. No obstante, el indio llega a abandonar a Paqui cuando descubre su bajeza moral in fraganti y se ofusca con el Señor porque le ha puesto a semejante monstruo como prueba en su camino de entrega. Las idas y vueltas son varias en ese vínculo enfermizo y alienante. Durante una de las separaciones, Paqui ha recobrado parcialmente su motilidad y monta un espectáculo siniestro en el que se hace pasar por manosanta para estafar a los transeúntes; pero para lograr verosimilitud (con gran éxito) en su representación, remeda el lenguaje verbal y corporal de Eisejuaz. El indio se ofusca todavía más al ver que sus bondades son utilizadas para hacer daño y robar; su desorientación frente al contraste entre la realidad que observa y su forma de comprender la justicia divina y el orden de las cosas terrenales lo descentra aún más respecto de su misión espiritual. Hacia el final, en un giro irónico inesperado, será Paqui quien termine por buscar la ayuda de Eisejuaz, completamente arruinado y abatido, en la desgarradora soledad del monte.

Como venimos explicando, la construcción monstruosa de los dos personajes principales de la novela *Eisejuaz*, protagonista y antagonista, se logra a través de distintos recursos: el extrañamiento en el lenguaje artificial pero verosímil del indio mataco transculturado; la narración polifónica a partir de la multiplicación identitaria del protagonista y de su interpretación permanente de las voces de sus interlocutores, concretos o espirituales; la inversión paródica del camino de santidad y el cruce genérico propio del grotesco; la degradación de lo simbólico-religioso-cultural que se produce en ese camino, que tiene mucho de bajtiniano por la inversión de lo alto y lo bajo, lo sublime y lo mundano; la desarticulación espacio-temporal del relato, puesto que en lugar de narrar las etapas del proceso de elevación espiritual en orden, se fragmenta espacialmente y se desalinea en función de lo temporal porque se quiebra cronológicamente para interpolar momentos de la prehistoria del protagonista y para contrastar más drásticamente los momentos de elevación espiritual y las grandes caídas morales.

En cuanto al plano de las ideas, la novela nos coloca en los bordes de conceptos tales como utopía y distopía, libertad y fatalidad, identidad y legado, misticismo y superstición, humanidad y alienación.

Coincidimos con María Rosa Lojo cuando opina:

La narrativa de Gallardo gira, fascinada, en torno al eje de la *otredad*, de la *anomalía* con respecto a una organización social fundada en patrones racionalistas y utilitarios, donde la pasión, la belleza y la búsqueda espiritual son penadas en el mejor de los casos con la incompreensión, y en el peor de ellos con la mutilación y la aniquilación de la alteridad inquietante.

En sus relatos mujeres y aborígenes suelen colocarse lado a lado con las figuras del artista y ocasionalmente, el chamán, en una misma constelación semántica signada por la belleza, por la rebeldía (en tanto imposibilidad de ser apropiado, domesticado, aprehendido), por supuesta inutilidad. Cuando se produce este ordenamiento, mujer, aborigen, artista, chamán (a veces esas categorías coinciden en una misma persona) aparecen, para la óptica racionalista y la normativa social, como “monstruos”: seres inclasificables, de dúplice o múltiple naturaleza, híbridos que rompen las tablas de la Ley, o que no se someten a las leyes de ninguna de sus varias formas o identidades (Lojo en Bertúa 2013, pp.118-9).

También hacemos propia la siguiente interpretación de Alberto Julián Pérez:

El núcleo de la obra es la relación de su personaje central con su dios. Lisandro, o Eisejuaz, habita en un mundo sagrado, y para él lo más importante en su vida es su vínculo con la divinidad. El filósofo Rodolfo Kusch había señalado que el habitante original de América vivía aún rodeado del sentido de lo sagrado, y esta relación con los dioses condicionaba su mundo, lo hacía habitable, determinaba su relación con la tierra, son el suelo, y le daba su identidad ontológica, que caracterizaba como una forma del “estar”, más que del “ser”, que definía al europeo (*Geocultura del hombre americano*, O. C. III: 231-9). En el mundo de la selva el indígena matakó habita en ese “estar”, asociado a la tierra, a las divinidades telúricas. Habla su propia lengua: el castellano es una segunda lengua para él, que sólo utiliza con los que no son miembros de su comunidad. Puesto que el que cuenta es un indio matakó, su narración contiene la cosmovisión de ese universo indígena, tal como lo imagina su autora (Pérez 2006, p. 248).

Por otra parte, de nuestras lecturas de *La utopía de América*, de Beatriz Fernández Herrero, recogemos la idea de que las reducciones jesuíticas y las misiones en general colaboraron con la construcción simbólica de una América utópica –como por ejemplo la idea de una República Guaraní– en la que fuera posible un verdadero sincretismo cultural y religioso. No obstante, cuando estas ideas se llevaron a cabo no fueron comprendidas ni acompañadas por la metrópoli. Los indios que habían logrado adaptarse a esta nueva forma de vida quedaron atrapados a mitad de camino entre ambas culturas, una vez que los jesuitas fueron expulsados y que las misiones no pudieron asentarse en ningún lado hasta llegar a convertirse en utopías completas, es decir, en no-lugares, pero a partir de un vaciamiento. Los seres transformados por estas comunidades sincréticas quedaron, en consecuencia, sin un lugar de pertenencia, sin un espacio geográfico ni social donde poder ejercer su nueva identidad.

En definitiva, el indio Lisandro Vega, Eisejuaz, también recorre el camino de un héroe trágico, puesto que, tras haber nacido como hijo de un chamán y haber llegado a ser capataz en la misión, la fatalidad lo ubica en el lugar del paria, rechazado tanto por los blancos como por los *wichí*, su propia comunidad, incomprendido por ambas partes, que se adaptan, maleables a los cambios de la modernidad, materialista y utilitaria, y lo rechazan bajo el mote de inadaptado, rebelde o loco. De esta manera, nuestro protagonista pasa de la marginalidad a la inexistencia, atrapado en el fugaz intersticio entre dos mundos que colisionan para fundirse en uno solo.

### ➤ *A modo de cierre*

Creemos que la clave de la novela está en una frase que se repite dos veces, oportunamente, como alegato: “Un animal solitario termina devorándose a sí mismo”. Sara Gallardo parece querer decirnos que quizás la clave para preservarse humano sea encontrar ese grupo de pertenencia, una sociedad, pero sobre todo una familia, en la que se pueda tener un rol, una misión, y encontrar un sentido, una

identidad. Así podría haber sido en la familia que Eisejuaz logra por fin juntar de las cenizas al final de la narración, pero su implacable sed de servidor espiritual le juega en contra y, ambos, él y Paqui, son envenenados a causa de una traición. De esta manera, la receta mágica de Gallardo se desvanece en un sinsentido más dentro de una narración que aliena incluso a los lectores, puesto que les quita toda garantía y toda certidumbre, hasta que la muerte, tan contundente como absurda, preanunciada pero, de todos modos, sorpresiva, cierra el relato como cierra las bocas y los ojos de los muertos, y entonces callan todas las voces: la de Eisejuaz, la de Este También, la de Lisandro Vega, la de Paqui, las de las aves, los peces, las aguas y las plantas, la del Malo, las de los mensajeros y los espíritus, las de las mujeres, las de las brujas, la de Sara Gallardo-narradora.

## » Bibliografía

- » Bertúa, P. y De Leone, L. (comp.) (2013). *Escrito en el viento: Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- » Etcheverry, L. M. (2007). "Eisejuaz de Sara Gallardo o la disposición de los futuros". En III Jornadas Diálogos entres Literatura, Estética y Teología: Lenguajes de Dios para el siglo XXI. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. En línea: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/eisejuaz-de-sara-gallardo.pdf>> (Consulta: 09-12-2013).
- » Fernández Herrero, B. (1992). *La Utopía de América: Teoría. Leyes. Experimentos*. Barcelona: Anthropos.
- » Gallardo, S. (2000). *Eisejuaz* (prólogo de Elena Vinelli). Buenos Aires: Agea.
- » Gallardo, S. (1968, 27 de junio). "La historia de Lisandro Vega". En *Confirmado*, n.º 158.
- » Gallardo, S. (2004). *Narrativa breve completa* (prólogo de Leopoldo Brizuela). Buenos Aires: Emecé.
- » Grasso, N. (1990). "Sara Gallardo (1931-1988)". En Marting, D. (ed.). *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bibliográfica*. Bogotá: Siglo XXI editores, 176-185.
- » Kusch, R. (2007). *Obras Completas. Tomo III*. Rosario: Fundación A. Ross.
- » Pérez, A. J. (2006). "Sara Gallardo, Eisejuaz y la gran historia americana". En *Imaginación literaria y pensamiento propio*. Buenos Aires: Corregidor, 247-262.
- » Quijada Mauriño, M. (1999). "La ciudadanización del 'indio bárbaro'. Políticas oficiales y oficiosas hacia la población indígena de la Pampa y la Patagonia, 1870-1920". En *Revista de Indias*, vol. 59, n.º 217, 675-704.
- » Quijada Mauriño, M. (2007). "Estado nacional y pueblos originarios, entre la homogeneización y la diversidad: ¿una pulsión colectiva duradera?". En *Ciudadanía y derechos indígenas en América Latina: poblaciones, estados y orden internacional*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, L. Giraudo editor.
- » Rey Beckford, R. (2007). "Dos novelas de Sara Gallardo". En *Ciberletras*, n.º 18. En línea: <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v18/reypeckford.html>> (Consulta: 10-12-2013).
- » Tarragó, M. (dir.). (2000). *Los pueblos originarios y la Conquista. Nueva Historia Argentina, t. I*. Buenos Aires: Sudamericana.

# Unspoiled Monsters: representación de la aristocracia hacia el siglo XX

PIÑA, Juliana Sofía - UBA / pjuliana88@gmail.com

---

*Eje: Los monstruos y su significación en distintos momentos históricos.*

---

» *Palabras claves: Truman Capote - monstruos – gótico-vida-literatura*

## ➤ Resumen

El siguiente trabajo expone brevemente el trabajo que Truman Capote ha hecho en torno a la construcción de monstruos en su literatura. El objetivo es observar la última noción que se desprende de su producción cuando su propia imagen exterior iba transformándose en una apariencia con tintes monstruosos –según su entorno afectivo. Otro objetivo consiste en relevar cómo se presenta al monstruo más allá de los modos literarios que típicamente los despliegan; una “roman à clef” quiere sobre todo ubicar al monstruo en la vida antes que en la literatura. Las conclusiones, por tanto, obligan a remitirse a aquello que de vinculante hay entre la literatura y la vida.

## ➤ Presentación

La intención de este trabajo es explorar la concepción de “monstruo” que se desprende del capítulo “Unspoiled Monsters” de la última novela de Truman Capote que quedó inconclusa. El motivo reside en que el escritor ha trabajado lo monstruoso desde sus primeras producciones narrativas aunque siempre desde algún vínculo más o menos estrecho con el modo gótico. Hacia el final de su obra, y a pesar del alejamiento por parte de Capote de la inclusión de elementos del gótico estadounidense, descubrimos la nueva articulación de esta construcción, la del monstruo, cuya definición es sobre todo moral y que pone de relieve los vínculos entre literatura y vida.

## ➤ Desarrollo

“Unspoiled Monsters” es el primer capítulo de Answered Prayers –la novela inconclusa de Truman Capote-. Se publica en Esquire en el año 1976 junto con el segundo de los capítulos, “Kate McCloud”. Desgraciadamente, sólo conocemos cuatro de los capítulos y sobre el destino de los otros, si es que se escribieron alguna vez, sólo tenemos hipótesis imposibles de confrontar. Por ello, resulta válido leer el capítulo “Unspoiled Monsters” de manera independiente de ese proyecto de novela y lo haremos para explorar los rasgos de esa identidad que aparece cifrada en el nombre del capítulo.

Answeres Prayers no es, sin embargo, el primer texto publicado de Truman Capote en que accedemos a la presentación de algún tipo de monstruo. De acuerdo con la crítica especializada, los primeros relatos del autor –que pueden agruparse con el título de “dark stories” –presentan un tratamiento de sus temas que se nutre de elementos góticos, donde por lo menos en dos de sus relatos “Miriam” y “Shut a Final Door” se narran eventos imposibles. Más aún, la primera novela de Capote, Other Voices, Other Rooms a menudo ha sido leída como novela gótica. En ella asistimos a un desfile de variados seres monstruosos, donde lo no-humano tiene dos vías fuertes de desarrollo que se imbrican hacia el final: por un lado, la combinación de elementos masculinos y femeninos en todos los personajes que se hacen allí presentes difuminando los límites de la sexualidad y, por otro lado,

los discursos, espacios y modos participación en los freak shows (Bloom, 2009). De todo este trabajo que parte de elementos eminentemente góticos observamos, sin embargo, una nueva representación de lo monstruoso a partir del horror en la novela *In Cold Blood*, donde la construcción de las figuras monstruosas se sostiene la trascendencia de los límites de la moral a la hora de ejecutar el crimen, y también en las identificaciones posteriores entre los sujetos empíricos reales, los personajes y el público lector. Creemos que de estas experiencias de escritura, Capote toma varios elementos que van a reunirse en *Answered Prayers*.

P. B. Jones, el protagonista –un joven huérfano que ha sido abandonado en el gallinero de un teatro de variedades –asegura que su viaje de iniciación ha sido una suerte de viaje al centro de la Tierra. Allí ha encontrado metales preciosos y “unspoiled monsters”, que define como seres que solamente se relacionan socialmente con el único fin de obtener provecho. Reconoce, asimismo, que la búsqueda de beneficios en lo que hace a las relaciones humanas es un factor inherente a las personas; no obstante, reserva la categoría de “unspoiled monsters” para aquellos que como único principio de vinculación tienen el utilitarismo. Asistimos, entonces, al relato de un viaje simbólico del protagonista –quien, por lo que advertimos en seguida, pertenece a esta categoría –que se inicia con una huida y una traición, lógica que marcará el ritmo de la travesía de este viaje, y que estará signada por el contacto con este tipo particular de monstruos.

Sin embargo, en lo que hace a la estructura, la novela es más completa. Vemos avanzar también la línea del tiempo presente en la que P. B. Jones escribe su propia novela desde un cuarto del Y.M.C.A. llamada *Answers Prayers*, que pretende –como el mismo Truman Capote –hermanarse con *La Recherche du temps perdu* de Proust por lo menos en el hecho de ser una “roman à clef”. Por ella circularán aquellos personajes que representen a los “unspoiled monsters” que P. B. Jones ha encontrado en su búsqueda de metales preciosos. El protagonista, que se ubica como reportero, aclara que su novela es más bien un informe en el que adapta la verdad a la verosimilitud, con el fin paradójico de hacer a la verdad más verdadera.

Hallamos, entonces, una representación del monstruo que se distancia de los modos literarios que tradicionalmente se vinculan con lo monstruoso. En principio, asistimos a una estilización de sus rasgos físicos, ya que todos estos seres utilitarios buscan sus metales preciosos en las capas más acaudaladas no sólo de los Estados Unidos, sino del mundo en general. Saben visualizar las necesidades y apetitos y caprichos sexuales de los multimillonarios y les proponen satisfacerlos a cambio de gozar de la circulación por los espacios más lujosos, donde conocerán a más monstruos que se convertirán en sus futuros amantes. Esta rueda dura todo lo que la belleza se mantenga en la imagen exterior de estos monstruos.

Registramos en este breve análisis que el monstruo no nos es distante en la dimensión estética, sino solamente a nivel moral. Además, no encontramos ningún vínculo con los géneros o modo que tradicionalmente incorporan algún tipo de monstruo en sus narraciones, como el gótico, el fantástico y la ciencia ficción. El aspecto no humano está dado aquí por omisión –no existe ningún sentimiento positivo que lo una al otro con el cual se relaciona –y por exacerbación –todo lo que hace está destinado a obtener algún tipo de provecho. Sin embargo, esta monstruosidad, se funda en la complicidad con el acaudalado y adquiere la forma del libertinaje. Así como Michael Foucault cree que el poder, su exceso, su abuso, el despotismo, es siempre el operador del libertinaje en Sade, y que ese súper poder transforma el libertinaje en monstruosidad, nosotros creemos que para el caso de “Unspoiled Monsters” esa alianza de uso entre por lo menos dos monstruifica a ambos. Por lo demás, si es cierto que “Proyectamos en todo aquel que nos es distante y hostil una mirada deformante y aterradora exagerando sus monstruosidades y ‘mostruificándolo’” (Calleja, 2005), toda esa clientela de acaudalados que pasan primero por la mirada de P. B. Jones y luego por la nuestra, resultan asimismo seres monstruosos.

Este tipo de vínculo que describimos funciona en otro nivel de representaciones y atañe a los comentarios sobre la publicación de estos capítulos provenientes de ambas partes, es decir, tanto de Truman Capote como de aquellos que se vieron representados en la “roman à clef”. Sabemos que esto no sorprendió al autor en una primera instancia, ya que él estaba convencido de que su novela le haría a los Estados Unidos lo que Proust le hizo a Francia. “Society’s sacred monsters at the top have been in a state of shock (...) Never have you heard such gnashing of teeth, such cries for revenge, such



shouts of betrayal and screams of outrage” (Kashner, 2012). La publicación de estos capítulos significó la ruptura de prácticamente todas las amistades que Truman Capote tenía en la alta sociedad estadounidense, no solamente de aquellas que aparecían representadas en clave. Como explicación, Capote aduce lo siguiente:

I had a lot of rich friends. I don't particularly like rich people. In fact, I have a kind of contempt for most of them. . . . Rich people I know would be totally lost ... if they didn't have their money. That's why ... they hang together so closely like a bunch of bees in a beehive, because all they really have is their money (Kashner, 2012)

Monstruifica entonces a los ricos representándolos como seres que se mantienen unidos como grupo a fuerza de estar pegados entre sí con la pasta del dinero. Sin afirmar o negar el comentario de Capote, vemos en esta cita un rechazo hacia la gente rica que no se condice con la naturaleza de estos vínculos que él declaraba hasta antes del escándalo. Más aún, él se coloca a sí mismo en el mismo criterio del utilitarismo cuando explica por qué escribió esos capítulos con ese material: “What did they expect? I'm a writer, and I use everything. Did all those people think I was there just to entertain them?” (Kashner, 2012) En estas construcciones que Capote hace tanto de los ricos como de sí mismo, observamos el utilitarismo como toda justificación y todo principio, aspecto que los coloca a todos ellos dentro del grupo “unspoiled monsters”.

Esta dinámica entre literatura y vida nos interesa para pensar de dónde nace el monstruo en este caso. Si nace de la vida o de la literatura, o en medio de las dos. Hay quienes explican el declive de Truman Capote –nos referimos a su creciente nivel de alcoholismo sobre todo, y a las grandes desmejoras en su aspecto, pero también a su crisis creativa –a partir de la recepción que tuvieron estos capítulos (Clarke, 1998). Sea como fuere, las mutaciones sobre todo en el cuerpo de Capote no pasaron inadvertidas para nadie, y ese declive terminó con su muerte. En este punto se corrobora para la vida del autor la sentencia que está detrás del título *Answered Prayers*.

La relación entre literatura y vida que encontramos aquí nos aleja fuertemente de los comienzos de la literatura moderna donde los monstruos eran hijos de la ciencia y del terror. Aquí hallamos vínculos monstruosos que desplazan su condición a aquellos que participan del mismo por más estetizante que resulte su construcción, dado que el factor definitorio se halla en la moralidad. Así, la literatura, que se escapa de estos fines y de estos principios puede funcionar como una máquina monstruosa cuyo alimento –de acuerdo con Capote –es el chisme. Si dentro de esta perspectiva chisme y literatura son iguales, una novela que se proponga fines proustianos (habría que agregar la búsqueda de la verdad) no puede sino arrebatar lo privado de un sujeto. Quien hace esto, es visto como un monstruo. Y cualquier aspecto privada que se reserve de lo público por alejarse de los límites de lo moralmente aceptado y sea recortado, aislado, y presentado también produce seres monstruosos.

## » Bibliografía

- » Bloom, Harold. Truman Capote. Bloom's Modern Critical Views, New York: New Edition, 2009.
- » Calleja, Steve. Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca del otro. Madrid: Ediciones de la Torre, 2005.
- » Capote, Truman. Plegarias Atendidas. Tr.: Ángel Luis Hernández. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- » Clarke, Gerald. Capote: A biography, New York: Simon & Schuster, 1998.
- » Foucault, Michael. Los Anormales. Madrid: Editorial Akal, 2001
- » Kashner, Sam “Capote's Swan Dive”, en Vanity Fair, December 2012.

# ¿Cómo está muerto el zombi? Una mirada biopolítica del monstruo contemporáneo

PLATZECK, José<sup>1</sup> - Universidad Nacional de Córdoba / jose.platzeck@gmail.com

Eje: "Biopolítica, cuerpos, violencia". Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: monstruosidad – biopolítica – zombis

## ► Resumen

Quisiera pensar aquí una serie de cuestiones en relación a la figura del zombi. Si consideramos que cada sociedad produce sus monstruos, esta reflexión partirá de un presupuesto: el zombi es el monstruo contemporáneo por excelencia. Esperamos poder darle peso a esta afirmación en un recorrido que exponga algunas claves para pensar la particularidad específica del monstruo que nos ocupa.

Al referirnos a la contemporaneidad de este monstruo, con la pretensión de hacer un abordaje desde la biopolítica, adscribimos a pensar el presente como una "era del biopoder" (Cf. Foucault, 2002: 168-171). Esto implicará, por un lado, una serie de lugares desde donde abordar la administración sobre la vida monstruosa y, al mismo tiempo, perseguir una intuición: la horda en descomposición, la monstruosidad que nos interpela, dialoga con esos lugares estratégicos que propuso Foucault para pensar el funcionamiento del poder, esto es, que el zombi es un monstruo del biopoder.

Al mismo tiempo me gustaría en este espacio reflexionar sobre ciertos lugares del discurso, ciertas referencias al zombi por fuera del discurso explícitamente ficcional (fuera de las salas del cine, y de las series de televisión). Pensar en qué medida el zombi está funcionando como categoría de inteligibilidad necesaria del presente.

## ► Breve genealogía del muerto-vivo

El término zombi proviene del creole haitiano, su primera aparición puede adjudicarse, según Kyle Bishop, a un texto del francés Moreau de Saint-Méry del año 1792 que lo define como "Palabra criolla que significa espíritu, aparición" (Bishop, 2010: 60)<sup>2</sup>. Los estudios etnográficos realizados durante la breve ocupación norteamericana en Haití a principios del siglo XX, especialmente interesados en la religión de la isla describen al zombi como un "individuo resucitado [que] ha sido desprovisto de voluntad, memoria, y conciencia, habla con voz nasal, y es reconocido principalmente por sus apagados y opacos ojos, y un aire ausente" (Ibíd.:48).

El zombi tiene en la historia haitiana una fuerte carga política, por un lado "representa ideológicamente (y físicamente) el esclavo supremo: sin pensamiento, sin habla, y carente de toda forma de voluntad propia y autonomía" (Ibíd.: 57-58). Al mismo tiempo es también una figura de resistencia cuando convierte al colonizador en blanco del rito invirtiendo la relación: "el temor de los imperialistas de convertirse en esclavos de aquellos a quienes colonizaron" (Ibíd.:55).

La figura del zombi, del muerto-vivo –cuyas características nos remiten al vampiro, personaje aristócrata de la tradición europea- está ligada por el contrario a la precariedad del trabajador rural haitiano.

1. Esta ponencia fue redactada en la etapa inicial de la elaboración de tesis de grado para la Licenciatura en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba durante el año 2014.

2. En adelante todas las traducciones de Bishop (2010) son nuestras.

En su primer paso al cine, el zombi mantiene la referencia directa a la figura originaria<sup>3</sup>. Sin embargo, en su reaparición en el cine independiente norteamericano de finales de la década del '60 con las películas de George Romero<sup>4</sup> el zombi se convertirá progresivamente en una figura despojada de subjetividad<sup>5</sup>, que condensa, por un lado, una crítica a las sociedades de consumo automatizadas del capitalismo moderno, el terror al contagio y el colapso de la previsión médica y, al mismo tiempo, la violencia de la punición mecánica y legítima de un monstruo que debe eliminarse cotidianamente con la espectacularidad que esto supone en la narración cinematográfica<sup>6</sup>. Este último aspecto es el que, sin duda, prevalecerá posteriormente dándole, en producciones cada vez de mayor presupuesto, una expansión tal que llevará inclusive a considerar la temática como un subgénero en el cine, con sus propias reglas y sistemas de referencia.

El zombi no es, entonces, aquel que simplemente “resucita”, en cambio es un cuerpo que pone en crisis la barrera misma de diferenciación entre lo vivo y lo muerto, definiendo así un nuevo tipo de monstruo.

Si el monstruo resulta, como creemos, una figura privilegiada que invita a la reflexión, en tanto combina como, señala Michel Foucault, “a la vez lo imposible y lo prohibido” (Foucault, 2007: 63) y funciona como el “gran modelo de todas las pequeñas diferencias” (Ibíd.: 62), estamos estratégicamente a la vez frente a un objeto y una herramienta de análisis de la inteligibilidad del presente, de nuestro presente.

### ► *Un monstruo biopolítico*

La posibilidad de abordar el monstruo desde la biopolítica habilita una extensa reflexión sobre la administración de la vida (monstruosa) que movilizan a inclinarse por esta opción teórica. Al mismo tiempo el zombi parece especialmente convocado por el cruce entre la política y la vida: categorizado como monstruo, estamos frente a un cuerpo que, desde la ontología del ego que conoce, se organiza como un objeto de saber; desde el punto de vista demográfico (ciencia biopolítica por excelencia), supone una porción de la población -en constante crecimiento- que amenaza al resto (podríamos decir una “población de riesgo” para la geografía neoliberal).

Al pensar el zombi como problema biopolítico hay una serie de lugares fundamentales desde donde abordar el problema que supone el monstruo para el poder. Foucault se refiere al biopoder como “el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, unas estrategia política, una estrategia general del poder; en otras palabras, cómo a partir del siglo XVII, la sociedad, las sociedades modernas, tomaron en cuenta el hecho biológico fundamental de que el hombre constituye la especie humana” (Foucault, 2006: 15). Ahora bien, esta definición nos pone frente a una serie de problemas, que intentaremos abordar por separado, y que necesariamente están en diálogo con el zombi.

En primer lugar el problema de la especie. El zombi en relación a la administración de la especie. Si nos detenemos en estos “rasgos biológicos fundamentales” que menciona la definición del biopoder, que son lugares de demarcación de la especie, la monstruosidad del zombi supone un desafío para la administración de “lo vivo”.

Hay que preguntarse por la categorización de este cuerpo en descomposición, pensar en términos de estrategias de poder y efectos de saber: Muerto/vivo, zombi, “caminantes”, son algunas de las etiquetas más frecuentes (las menos frecuentes son las que parten de la boca del zombi, en general desprovisto/despojado de habla). Aquí, en el juego entre “lo vivo” y “lo muerto” radica el centro de su

3. Nos referimos a los filmes *White zombie* de Victor Halperin (EEUU. 1931) y *I walked with a zombie* de Jacques Tourneur (EEUU. 1943).

4. *Night of the living dead* (EEUU. 1968). Director: George A. Romero.

5. “Esos cadáveres animados y esclavizados son robots humanos. Han perdido su personalidad y voluntad. A esta criatura George Romero le agregará el canibalismo y le quitará un «maestro» que lo controle para producir el zombi que conocemos hoy, un monstruo que ya no parece tener conexión directa con Haití o la esclavitud, y aún así (como lo hemos visto) está totalmente «racializado»” (Cohen, 2006:408) (Todas las traducciones de Cohen (2006) son nuestras).

6. Tal como explica Paola Cortés Rocca este mandato punitivo ya estaba presente en el zombi “tradicional”: “Es literalmente una enfermedad encarnada contra la cual toda violencia resulta legítima, en la medida en que ni siquiera opera en el mundo de los vivos, sino en el espacio de la desacralización de la muerte (Cortés Rocca, 2009: 337) Sin embargo, en las sucesivas producciones cinematográficas la violencia que habilita este mandato se agudiza, a tal punto que se convierte en una característica central en las producciones.

monstruosidad, su condición de categoría entre categorías.

La tensión entre la vida y la muerte siempre formaron parte del ser monstruoso, sin embargo en el zombi, esa tensión se presenta como literal, está encarnada, explícita. El portal entre la vida y la muerte ya había sido atravesado antes, y los significantes en juego se repiten de manera similar. Parece ser que al volver de la muerte, la sangre y la carne pasan a tener un papel trascendente en la nueva corporalidad según se trate de revivir o resucitar, de descorporificarse -tal como ocurre en la narrativa cristiana el dios resucitado se vuelve intocable/impalpable en la resurrección- o de recorporificarse -tal como la hace el vampiro. Pienso en estos dos antecedentes necesariamente como dos figuras que son una el reverso de la otra: el pastor y el aristócrata, lo diurno y lo nocturno, el que da la carne/la sangre y el que la quita, el que da la vida (eterna) y el que la quita (a veces, también, de manera eterna), y en cómo esos significantes forman parte del repertorio de variables para la representación del zombi.

El contagio, también presente en el vampiro, es ahora el núcleo de la potencia terrorífica. El temor de ser-como-ellos se traduce en la ficción en una última voluntad explícita de la mayoría de los personajes en la filmografía: asegurarse “morir-muerto” y asegurarlo para los propios, forma un pasaje dramático necesario, casi ineludible, dentro del género.

Los relatos sobre zombis se aseguran de citar el campo de saberes que define “lo vivo” para cada momento histórico. Está claro que el par muerto/vivo no es permutable, porque en primer lugar es “lo muerto” lo que define al cuerpo en descomposición desde el relato de los “vivos”, lo que lo separa inmediatamente de la especie, lo que habilita y recompensa su punición. Aparece en este punto una pregunta ineludible, que por ser demasiado visible se nos escapa a primera vista: ¿Cómo está muerto el zombi? ¿Qué lo hace muerto? El caso de la serie británica *In the flesh* se presenta como una excepción al paradigma de los relatos zombis, aquí los muertos/vivos tienen voz, y esto supone la posibilidad de autodenominarse, elegir la etiqueta por la que se constituyen como sujeto político, llamativamente eligen el término “undead” (no-muertos, o quizás a-muertos). Contrarios a la definición hegemónica que los ubica como objetos de saber, aquí los zombis no sólo no construyen su núcleo identitario en torno a su muerte, sino que se apropian esta etiqueta para negarla, muertos es justamente lo que no somos parecen decir.

Hasta aquí el problema, o mejor, la amenaza que supone el zombi para la especie, en qué términos el zombi es un monstruo para la especie, una categoría entre categorías, cuya existencia amenaza, hace tambalear el sistema mismo de administración de “lo vivo” de manera tal que se habilita y aún se recompensa su eliminación.

Ahora bien, la “patología” zombi tiene una particularidad, por el contagio el monstruo no sólo es en su individualidad una amenaza a la especie, sino además una amenaza a la población. La noción de población resulta central en la teoría foucaultiana en tanto señala el momento de ingreso del campo de saber de la biología en el campo de lo político, el momento en que el ejercicio del poder implicará la administración del hombre como especie (Cfr. Foucault, 2006:15). Recordemos que el concepto de población es un préstamo de las ciencias biológicas (en principio se hablaba de “población de insectos” por ejemplo, y no de “población humana”). La demografía será la técnica que posibilite comenzar a pensar el ejercicio del poder como administración de la población.

La población de seres vivos es amenazada aquí por la de los no-muertos, adoptando la propia auto-denominación que hace la resistencia zombi en *In the flesh*. En este sentido el zombi supone también un problema para la administración de la ciudad como territorialización del biopoder.

En la clase del 11 de enero de Seguridad, Territorio, Población Foucault analiza tres “modelos” de administración de la ciudad con arreglo a un sistema soberano, un sistema disciplinario y el sistema securitario que propone. La ciudad es la territorialización del poder funcionando efectivamente -en su doble valencia semántica “eficaz” y “materialmente”- revés del poder.

La “ciudad de la lepra” es para el autor el modelo ejemplar de gobierno soberano. Por un principio de inclusión/exclusión los leprosos son el exterior constitutivo del ciudadano (no-leproso), y de la ciudad misma. Este es el modelo de funcionamiento de una tanatopolítica de tipo soberano, el de una demarcación.

Es otro el caso con “la peste”, cuyos reglamentos disciplinarios ubican el problema dentro de la ciudad buscando ordenar, establecer zonas de contagio, y evitar la propagación. Aquí el problema se

comienza a ubicar en las coordenadas de la demografía estadística. La ciudad de la peste es la ciudad explícita y eficazmente administrada: se busca al mismo tiempo frenar la enfermedad, cuidar a la población viva y mantener la economía. Las lógicas de esta administración funcionan con arreglo a un modelo disciplinario.

En el caso de “la viruela” los mecanismos que se despliegan son de otro tipo. Se trata de sopesar estadísticamente -es decir, demográficamente- quiénes, cuántos, con qué efectos, y qué mortalidad, supone la enfermedad. Este cálculo implica además la aplicación de nuevas tecnologías médicas, que son a la vez tecnologías de gobierno, de “cuidado de la población”: la tecnología inmunitaria, los organismos de salud e higiene, la responsabilización de los individuos.

Podemos pensar en este punto un cuarto modelo -en diálogo con esos cuatro esquemas para pensar la economía general del poder en relación a tres patologías contagiosas que propone Foucault- cuya característica principal sería el colapso de los dispositivos de seguridad, el colapso demográfico de las vidas no-humanas (no-muertas) frente a la “población”. La ciudad zombi. Si la ciudad de la viruela funciona con arreglo a un modelo securitario, la ciudad zombi implicaría el colapso del cálculo demográfico y las tecnologías de gobierno.

La figura fundamental que le servirá a Foucault para pensar el problema concerniente a la producción y el gobierno de la subjetividad será la del pastor. Esta idea condensa la inversión de una tanatopolítica de tipo soberano (el rey que decide sobre la muerte en el ejercicio de su soberanía) frente a una tecnología de gobierno propia del biopoder como poder que busca “proteger la vida”, extenderla. Al mismo tiempo señala el paso de un poder que se ejerce primordialmente sobre un territorio, a un poder que se ejerce sobre los individuos (el rebaño). El poder del pastor es aquel que “se ejerce esencialmente sobre una multiplicidad en movimiento” (Foucault, 2006: 154).

Podemos pensar aquí entonces una oposición entre el rebaño y la horda: el rebaño es una “multiplicidad en movimiento”, acompañada por esta tecnología de gobierno individualizadora, a quien se la deja libre (fundamentalmente libre para consumir lo que desee); frente a la horda como conjunto de individuos inmunes al llamado de su pastor.

### ► *Dos citas a la ficción zombi*

Se me ocurren, finalmente, dos lugares posibles para pensar la circulación zombi y la ciudad, dos lugares desde donde quizás asome la posibilidad de plantear el zombi como categoría de inteligibilidad del presente. No son en ningún caso análisis exhaustivos, sino algunas especulaciones en el espacio que me posibilita este trabajo: dos zonas zombis de la ciudad.

Primera. La película que a mi entender termina de proponer las bases del género tal como hoy lo conocemos, *Dawn of the Dead* de George Romero, transcurre en un “centro comercial” (un “shopping” digamos) cuya territorialidad es disputada por vivos y zombis. Los primeros buscan abastecerse, los otros, simplemente circulan.

Pienso a la vez en lo sugerente del espacio donde transcurre la película y en los rolezinhos en Brasil. Estos movimientos categorizados por la prensa bajo categorías disímiles, como “vandalismo” y “flashmobs raciales”. Las crónicas refieren al acontecimiento de la siguiente manera: entra un grupo de jóvenes a un centro comercial y corren como una verdadera horda; no se llevan nada, se esfuerzan en aclarar con sorpresa, pero más importante no compran nada. Su presencia allí es tácita pero efectivamente prohibida, y sin embargo, resisten a la prohibición. Lo monstruoso de su aparición está dado por su falta de consumo justamente ahí donde consumir es todo lo que debe hacerse, inclusive en un esfuerzo de clausura de la contextualización de ese consumo, de sus consecuencias políticas. Se compra en una atmósfera controlada, odorizada, automatizada, una ficción del capitalismo neoliberal perfectamente brillante y aceitada, donde existe la libertad de comprar lo que se quiera. Irrumpen los zombis.

Otra cita, más cercana. La llamada “ley de merodeo” del Código de Faltas de la Provincia de Córdoba (Ley N° 8431) que habilita a detener a personas cuya circulación “pueda ser considerada sospechosa”: ¿no es efectivamente una ley que contempla la administración de la violencia sobre “los que caminan” como en la filmografía zombi? Que lo paródico de esta sentencia no nos aleje demasiado

de una crítica a las estrategias de funcionamiento del biopoder y las tecnologías de vigilancia en las sociedades de control ¿No hay una criminalización directa de un “tipo” de caminar? Las marchas y los colectivos antirrepresión cantan el lema “no es merodeo, es paseo”. El matiz que separa ambos términos diferencia dos modos de caminar, uno criminalizado (se merodea necesariamente “con malas intenciones”<sup>7</sup>) y otro recreativo. Hay “algo” aparentemente en estos caminantes que permite diferenciarlos de aquellos que se recrean e imponerles el castigo que merece su conducta criminal. El esquema capitalista de funcionamiento de la vida prevé una circulación de los cuerpos entre producción y consumo. Aquel que ni produce, ni consume, el que por definición “circula”, ¿no es un zombi?

Podemos volver ahora a la pregunta que nos formulamos antes: ¿cómo está muerto el zombi? Como sabemos el biopoder funciona por un doble juego “hace vivir” y “deja morir”.

El zombi, monstruo del biopoder, de la administración neoliberal de la ciudad es un cuerpo que circula, que toma la ciudad aún después de declarado muerto. Despojado de habla, los relatos sobre el alzamiento de los muertos advierten sobre el colapso de las tecnologías de gobierno, del cálculo demográfico de costos que supone su control, y demandan una gestión diferencial. Los relatos sobre el zombi se caracterizan por presentar la necesidad de una violencia organizada e inmediata, una punición mecanizada: se matan zombis como parte de las tareas diarias de supervivencia, las comunidades postestado dividen su tiempo entre abastecerse y matar. Los relatos donde el zombi tiene habla, los más escasos, organizan la resistencia y afirman: muertos es justamente lo que no somos.

## » Bibliografía

- » Bishop, K. (2010) *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, Jefferson, North Carolina, Mc Farland & Company Inc. Publishers.
- » Cohen, J. (2012) “Undead (A Zombie Oriented Ontology)” en *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 23, Núm. 3, International Association for the Fantastic in the Arts.
- » Cortés Rocca, P. (2009) “Etnología Ficcional. Brujos, Zombis y otros cuentos caribeños” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, págs. 333-347
- » Deleuze, G. (1998) “Posdata sobre las sociedades de control”, en *El lenguaje libertario*, La Plata, Altamira.
- » Foucault, M. (2001) *Defender la Sociedad: Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » ——— (2002) *Historia de la sexualidad. Vol. 1. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- » ——— (2006) *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977-1978)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » ——— (2007) *Los Anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » ——— (2008) *Nacimiento de la biopolítica: curso en el College de France (1978-1979)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

7. El Diccionario de la Real Academia Española define merodear como “Vagar por las inmediaciones de algún lugar, en general con malos fines”. Nótese, además, el juego que propone la carga semántica de “vagar” en la definición.







# Abogadas peligrosas: el poder monstruoso de la palabra femenina en Valerio Máximo

POZZI, Martín / UBA – UBACyT - marpozzi@gmail.com

---

Eje: *identidades/diferencias: el otro, el monstruo* Tipo de trabajo: *ponencia*

---

» *Palabras claves: Valerio Máximo; monstruosidad femenina; mujer; andrógino*

## » Resumen

Valerio Máximo, autor latino del s. I d.C., es autor de una recopilación variopinta de hechos y dichos memorables de la tradición cultural e histórica romana y griega, en la que selecciona, fija y disemina una serie de exempla que ilustran, ya por afirmación, ya por contraposición un conjunto de valores, normas y comportamientos preferibles en la vida social del Imperio. Desfilan ante el lector no solo ejemplos de heroísmo y traición, de generosidad y mezquindad, sino también --como no podría ser de otra manera en un texto del período-- variados aspectos relativos a la mujer, su comportamiento social, sus costumbres sexuales, etc.

En el caso que nos ocupa, el capítulo 8.3 que lleva por título “Mujeres que defendieron causas propias o ajenas ante los magistrados”, el autor nos presenta el accionar de tres abogadas, situación portentosa dado que tanto la institución judicial cuanto el manejo de la palabra pública eran prerrogativas exclusivas del hombre. Más aun, Valerio Máximo, que suele introducir sus capítulos con una breve reflexión que “orienta” la lectura e intenta fijar la interpretación de los exempla, las presenta haciendo mención a que han dejado de lado su *verecundia* (virtud esencial de toda mujer romana) y su condición natural femenina para justamente no callarse (lo esperable de una mujer). Si esta es la presentación, no es mucho mejor lo que podemos esperar del desarrollo concreto del capítulo, donde estas mujeres serán rechazadas por su actividad y su accionar típicamente masculino: una es calificada de andrógino; la otra de impúdica, ladradora y monstruo. La tercera es positiva, porque es la hija de Hortensio, uno de los grandes oradores de Roma, aunque es triste que la *estirpe oratoria* concluya con una mujer, al no haber tenido hijos varones.

Nuestro objetivo es analizar la construcción de estas mujeres, cotejar la narración valeriana con sus probables fuentes para sistematizar los cambios, las modificaciones y ampliaciones de estos hechos en la tradición cultural. Esperamos mostrar que el desarrollo de este capítulo a partir de la recopilación de otras fuentes, el compendio y reformulación de las mismas es una formación discursiva que se apoya en formas ideológicas tradicionales que ven a la mujer en roles activos como un monstruo, una realidad imposible de justificar en un mundo donde el poder está en manos de los varones. Lo memorable aquí es no tanto que haya habido abogadas exitosas, sino que su éxito en un ámbito ajeno se debe a su monstruosidad y su androginia: mujeres por fuera, hombres por dentro.

## » Presentación

Valerio Máximo, autor latino del s. I d.C., es autor de una recopilación variopinta de hechos y dichos memorables de la tradición cultural e histórica romana y griega, en la que selecciona, fija y disemina una serie de exempla que ilustran, ya por afirmación, ya por contraposición un conjunto de valores, normas y comportamientos preferibles en la vida social del Imperio. Desfilan ante el lector no solo ejemplos de heroísmo y traición, de generosidad y mezquindad, sino también --como no podría ser de otra manera en un texto del período-- variados encauzamientos vinculados con las diferencias

de género, sus ocupaciones habituales y sus comportamientos sociales esperables. Dentro de estos textos, y más si son romanos, es un clásico de la crítica académica (y por no decir de estas Jornadas) buscar la presentación monstruosa de las mujeres, pretensión que difícilmente se defraude, ya que es casi un lugar común. Incurriremos en él una vez más, para presentar un género de monstruo un tanto distinto: las abogadas. Distinto por dos razones: en primer lugar porque no había abogadas en Roma, y estas tres citadas en el texto son prácticamente las únicas conocidas (y circularmente, solo son conocidas a partir de este texto); en segundo lugar, más raro aún, porque son exitosas. Tenemos entonces dosis equiparables de elementos negativos (la extrañeza de la situación y lo negativo de estas mujeres) y positivos (son triunfadoras) lo que nos permite poner en tensión una serie de conceptos arraigados en las formaciones discursivas de la formación ideológica de la elite romana.

En el caso que nos ocupa, el capítulo (8.3) lleva por título “Mujeres que defendieron causas propias o ajenas ante los magistrados”, y es presentado de esta manera:

*No podemos guardar silencio sobre estas mujeres a las que ni su condición natural ni el pudor de su estola les impidieron que se cohibieran para callarse en el foro o en los tribunales.*

*Ne de his quidem feminis tacendum est, quas condicio naturae et uerecundia stolae ut in foro et iudiciis tacerent cohibere non ualuit (V.Max. 8.3.pr).*

Estas pequeñas frases que encabezan cada párrafo no tienen desperdicio porque en ellas el autor intenta ‘orientar’ y fijar la lectura del texto que sigue a continuación. No debemos olvidar que se trata de una obra de recopilación y recontextualización, por lo cual, suele ser necesario reorganizar y dar un marco de referencia simbólico para los contenidos que se presentan. El título es muy genérico “mujeres que se defendieron a ellas o a otros”. Un lector podría verse sorprendido dado que no era nada habitual que las mujeres se ocuparan de estas tareas, al menos no tenemos más testimonios que estos que presenta Valerio. Pero el pequeño prólogo sienta las bases de interpretación posterior; podríamos decir que inaugura y sienta las bases de las isotopías que recorrerán los tres exempla. En primer lugar, en un texto tan breve, destaca la reiteración del verbo tacere (“tacendum”, “taceret”): son dos sujetos distintos, uno el autor (“no podemos callarnos esto...”), otro las mujeres (“que no se pueden callar”). Uno y otro refuerzan lo que, valga la redundancia, se calla: las mujeres deben callarse (y estas no lo hacen); el autor no debe callarse (tampoco lo hace). Aquí se inicia el primer hilo conductor: callarse la boca. En segundo lugar, destaca la expresión meandrosa del accionar de estas mujeres: “non ualuit cohibere ut taceret”. Mucho más sencillo habría sido decir que “hablaron en el foro”, pero resulta evidente la dificultad de la voz masculina para expresar este hecho: “no tuvo fuerza para evitar que se callen”. Ya desde el mismo discurso de presentación se nos muestra justamente la acción extraordinaria de estas mujeres de una forma complicada por medio de la superposición de subordinadas: se nos muestra algo que se aparta del hilo esperable. Quienes deben estar calladas hablan, pero nos debe quedar claro que para llegar a esto se ha violentado el lenguaje, se lo ha desviado un poco. En tercer lugar me interesa señalar los condicionamientos exteriorizados que no han funcionado en el caso de estas tres damas, simbólicos e indefinidos a la vez: el pudor, la estola y la condición natural. La uerecundia es la típica virtud femenina junto con la castidad que define el lugar de la mujer a partir del respeto, la vergüenza frente al hombre y su papel de sumisión. Esto que debería haber evitado que hablaran en público no ha funcionado. Tampoco la stola, típico vestido de la matrona romana, ornamento que la protegía de miradas indiscretas, la ponía a salvo de violaciones y certificaba su lugar en la escala social, sexual y económica. Finalmente la condición natural, que no sabemos muy bien qué es, pero que en definitiva comporta un sólido preconstruido en la terminología de Pecheux: ¿qué más evidente que las mujeres no deben hacer estas cosas? Bien, ¿para quién es evidente esto? ¿quién no necesita que le justifiquen esto? Así funciona el preconstruido: es evidente, no tenemos que argumentar nada. Es claro que las mujeres no deben hablar en público. Armados con este programa de lectura ya sabemos con qué nos vamos a encontrar y en qué marco ideológico debemos colocarlo: lo extraordinario y lo apartado de las normas sociales y sexuales.

El primer ejemplo es el de Maesia Sentinas, que se defendió a sí misma y lo hizo correctamente (“diligenter”) y fuertemente (“fortiter”). En esta ecuación es interesante notar la subrepticia presencia de dos elementos típicamente masculinos como son la diligencia y la fortitudo, virtudes cardinales

que no eran exclusivamente masculinas pero que sí, nuevamente como un preconstruído, eran parte esencial de las actividades importantes como la guerra, el derecho y la política. Esta mujer es fuerte y diligente, como un hombre. Asimismo, se destaca de ella el manejo de los “modos que omnes ac numeros defensionis”, términos técnicos y específicos de la práctica oratoria. Las niñas recibían una educación esmerada en literatura pero no en retórica, por ser justamente esta una práctica masculina y destinada al foro o a la política, lugares sin espacio para la mujer. Esta mujer se ha sobrepuesto a estas limitaciones y logra dominar un arte que le es simbólicamente ajeno. Tenemos entonces a una mujer desconocida, evidentemente extranjera pues su nomen no es latino, que domina técnicas retóricas y discursivas que no se les enseñaba a ellas.

Para finalizar, comienza el devenir monstruo:

A esta, porque bajo su aspecto de mujer tenía un espíritu viril, la llamaban Andrógino.

*Quam, quia sub specie feminae uirilem animum gerebat, Androgynen appellabant.* (V.Max. 8.3.1)

Volvemos nuevamente con los lugares comunes y el enfrentamiento a partir de dos componentes prototípicos (que funcionan hasta el día de hoy): el exterior femenino, la *species*, lo que se ve, y el interior masculino, el espíritu, la inteligencia.

Esta ilustre desconocida nos muestra que algunas mujeres al menos sí podían hablar en los tribunales, defenderse y lo hacían muy bien siguiendo los cánones retóricos masculinos y bien definidos en la práctica. Según parece, la única manera de encauzar a esta mujer sin perder todos sus atributos positivos es volverla un monstruo. No puede ser una mujer y hablar tan retóricamente, no puede triunfar en los tribunales: tiene que ser un hombre, pero es una mujer. La formación discursiva de la ideología de la elite se tensa y está a punto de quebrarse: las mujeres no hablan en público, las resguarda la *verecundia*, la estola y su condición femenina, pero hay una mujer que desafía estas reglas y lo que era evidente para todos ya no lo es tanto. ¿Cómo se resuelve esta tensión? Con un proceso doble de desdibujamiento identitario: en primer lugar, la mujer no tiene nombres romanos ni de familias romanas; tampoco se menciona, como es habitual, a algún hombre que le de anclaje social (“hija de...”, “esposa de...”). Estamos a salvo, no es ejemplo para las romanas, pero no deja de ser una mujer, por lo cual se apelará al emergente del andrógino. Y en esta duplicidad, aunque malherida, la formación discursiva mantiene su aparente estabilidad.

Nuestro segundo ejemplo es más monstruoso, porque se lo construye con todas las letras. En este caso se trata de una mujer importante, Caya Afrania, ahora sí una romana, y para más datos esposa del senador Licinio Bucón. De ella se nos dice que era naturalmente peleona y gritona:

Siempre dispuesta a meterse en pleitos, se defendió ante el pretor, no porque careciera de abogados sino porque le sobraba la desvergüenza. Con sus lamentos desacostumbrados en el foro se convirtió en un famosísimo ejemplo de calumnia femenina.

*C. Afrania uero Licinii Bucconis senatoris uxor prompta ad lites contrahendas pro se semper apud praetorem uerba fecit, non quod aduocatis deficiebatur, sed quod inpudentia abundabat. Itaque inusitatis foro latratibus adsidue tribunalia exercendo muliebris calumniae notissimum exemplum euasit.* (V.Max 8.3.2)

En este caso se destaca, frente al ejemplo anterior, que se trata de una mujer de la elite. Su nombre indica origen romano y es esposa de un senador: no se trata de cualquier mujer sino de una nuclear. Evidentemente de buena posición por la referencia de que no le faltaban abogados, y acostumbrada a estas lides por su tendencia peleadora. Nuevamente vemos un intento de explicación. De ningún buen abogado masculino se registra que fuera peleador o gritón, como parece ser el caso de esta mujer. No contento con esto, para seguir adicionando negatividad, se nos dice que abundaba en desvergüenza (“*inpudentia*”), el correlato negativo de la *verecundia* antes presentada en el prefacio. Esta mujer reúne todas las características negativas que antes vimos: habla donde no hablan las mujeres, ladra como un perro, es desvergonzada y es un ejemplo de calumnia femenina. No es casual que el mismo texto, metaliterariamente, subraye su carácter de *exemplum*. Una vez más entran en danza los

preconstruidos: no sabemos qué hace pero indudablemente calumnia, no habla sino que ladra en un lugar donde ni siquiera se grita. A la verecundia esperable de una mujer nuclear, Afrania opone su carácter peleador, su desvergüenza. Notemos que aquí no hay nada de masculino, nada para rescatar porque no son virtudes a poseer. En el caso de Sentinas, tenía características positivas no esperables en una mujer: por eso era un andrógino; Afrania, por el contrario, no tiene nada positivo, no es masculina, sino una mala mujer. A tal punto que tiene el dudoso privilegio de convertirse en epónimo: “a las mujeres de malas costumbres se las suele apodar ‘Caya Afrania’” (adeo ut pro crimine improbis feminarum moribus C. Afraniae nomen obiciatur, V.Max. 8.3.2)”. Ante tantas maldades, casi pasamos por alto que su presencia en el relato se debía a su accionar en las cortes, y esta actividad queda opacada (no sabemos si era buena, si vencía, si tenía clientes, etc.) ante su devenir ejemplar: no es recordada por abogada sino por ser una mujer de la elite sin ninguna de las características esperables en ellas. No por nada su partecita finaliza con una admonición y un llamado a la memoria:

de estos monstruos se debe transmitir a la memoria más el año de la muerte que el del nacimiento.

*tale enim monstrum magis quo tempore extinctum quam quo sit ortum memoriae tradendum est.*  
(V.Max. 8.3.2)

En una nueva reflexión metaliteraria (notemos los términos técnicos “tradendum” y “memoriae”, indispensables en la motivación de esta obra) nos asegura de que podemos estar tranquilos porque esta mujer ya está muerta. Las esposas de senadores deben ser buenas, virtuosas; las que no, son un monstruo en su valor etimológico: lo que se muestra casi como una catarsis, algo para ver y tratar de que no ocurra; también un recipiente donde conjugar todo eso que no sabemos dónde poner. ¿Qué hacer nuevamente con una formación discursiva que se resquebraja? Un nuevo emergente: no ya el andrógino (bueno / malo) sino el malo / malo, el monstruo. No hay aquí ni condición natural, ni verecundia ni stola, nada de esto aplica cuando ya el propio nombre deviene la estigmatización de la mujer que se aparta de la norma.

Valerio deja para el final el único ejemplo positivo de estas abogadas: Hortensia, hija del famoso orador Quinto Hortensio, quien toma la defensa de un grupo de matronas que debían pagar un tributo a los triunviros debido a que sus maridos habían sido opositores a ellos. Lo interesante es que ella se ocupa del caso dado que ningún varón se atrevía a hacerlo (“nec quisquam uirorum patrocinium eis accomodare auderet”; 8.3.3). El resultado es exitoso, y presenciamos una vez más la justificación de este accionar masculino en un cuerpo de mujer:

Revivió Q. Hortensio en una estirpe femenina e inspiró las palabras de su hija.

*Reuixit tum muliebri stirpe Q. Hortensius uerbisque filiae aspirauit* (V.Max 8.3.3)

En una curiosa transmigración retórica, no es Hortensia la que habla sino su padre a través de ella. Nuevo alivio: no era una mujer abogada sino una situación especial. Ningún hombre estaba disponible, el único era su padre muerto que la inspiró y permitió defender una causa justa. Y hasta parece lamentarse de que los hijos varones no se hubieran dedicado a esta actividad, y que el único ejemplo de su posteridad haya sido un discurso femenino (“una feminae actione”).

Como hemos visto, ya desde el inicio se nos presenta una situación anómala a partir de tres ejes rectores que no se cumplen: la condición femenina, lo que sea que esto signifique, la verecundia y el poder de la palabra. Nuestras tres mujeres muestran grados distintos y complementarios de estas anomalías contrapuestas a la formación discursiva dominante: las tres hablan, una a los gritos pero las otras muy correctamente, con todas las reglas del arte y a la manera de un varón. Por eso, una resulta andrógina y la otra influida por su padre desde el más allá. Todas son mujeres en una actividad extraordinaria, de escasa extensión y de improbable repetición: la hija de un famoso orador, y dos monstruos, de los cuales una es terrible y olvidable, y la otra indefinible sexualmente, una grave situación para un romano que se valía de estas oposiciones para marcar roles y espacios de pertenencia.

La mujer no puede hablar en cualquier espacio, y el público es uno de los menos indicados. Si existen estas instancias deben ser encauzadas y reinterpretadas dentro de un marco que dé cuenta, por

un lado, de sus condiciones de posibilidad, pero sobre todo de su imposibilidad de repetición. Estas abogadas de manera más o menos sutil deben ser conjuradas, y allí un monstruo viene bien, porque marca un límite físico, una intersección entre mundos incompatibles y separables.

Para finalizar traigo a colación una instancia donde se nos muestra a mujeres discutiendo aparentemente de igual a igual con sus maridos. Según cuenta Valerio en 2.1.6 cuando los matrimonios discutían debían dirigirse al templo de la diosa Viriplaca para zanjar sus diferencias y volver reconciliados. Esta supuesta igualdad de palabra en el templo se ve trastocada cuando se nos da una interpretación extra del nombre del templo:

por su propia denominación concede el honor tributado por las mujeres a la supremacía del varón.

*ipsa sui appellatione virorum maiestati debitum a feminis reddens honorem* (V.Max. 2.1.6)

Leídos en conjunto estos exempla nos muestran que sigue primando la misma formación discursiva donde el hombre es el que tiene la maiestas y la mujer se subordina a ella. Es indudable que habría mujeres que superarían esta antinomia y se impondrían sobre los varones, pero no es justamente el comportamiento que se quiere transmitir ni dejar para la posteridad. Por eso las mujeres que aparecen tienen un dominio de la palabra subordinado a alguna característica ya masculina ya monstruosa que las define. No había leyes que prohibieran a la mujer desempeñarse como abogada ni siquiera estaba mal visto. Simplemente no podía ocurrir, un nuevo preconstruido, porque no hay nada que lo impidiera salvo la propia fuerza de la costumbre y la eterna balanza de poderes que la elite distribuía entre las clases, los sexos y los estamentos intra clasem. No es casual entonces que Valerio 'recordara' estos ejemplos tan distintos bajo la aparente unidad de las mujeres que defienden causas, porque precisamente se trata de mostrar distintas clausuras y cierres: ninguna de estas mujeres tiene una acción continua, se nos muestran fragmentos de su actividad, y el carácter extraordinario e irrepetible de las mismas.

¿Elige Valerio a alguna? Es claro que no, pero la respuesta no es automática. Sentinas es excelente oradora tanto en forma como en contenido, pero es extranjera, no tiene hombres que la definan y es un andrógino, algo intolerable bajo todo punto de vista. Afrania ni remotamente, porque es impúdica, desvergonzada y para peor esposa de un senador, esto sí que no puede volver a suceder. Hortensia parece mucho mejor, y en cierta forma lo es, pero su habilidad se dirige a defender a sus congéneres ("ordo matronae") en un caso particular donde los hombres no entran.

Como dijimos al principio, el texto se propone recortar del casi infinito continuum histórico y literario de la antigua Roma todos los hechos y dichos dignos de memoria. El texto se construye como operador esencial de la memoria social, es decir, como texto que sintetiza, ordena y reorganiza lo que es preciso saber y recordar de la antigüedad clásica desde un punto de vista esencialmente moralista, clasista e imperial. En el caso que hemos visto lo memorable aquí no es que haya mujeres abogadas, sino que lo son en tanto seres apartados de sus condicionamientos tradicionales y simbólicos. No son ejemplos a seguir, son especies de freaks.

## ► Bibliografía

- » Farrell, J. (1997) "The Phenomenology of Memory in Roman Culture", *CJ* 92, 373-383.
- » Levick, B. (2012) "Women and Law", en: James, Sh.; Dillon, Sh. (eds.) *A companion to women in the ancient world*. Oxford: Blackwell, 96-106.
- » Moussy, C. (1957) "Esquisse de l'histoire de monstrum", *REL* 55, 345-368.
- » Roller, M. (2009) "The exemplary past in Roman historiography and culture" en: Feldherr, A. (ed.) *The Cambridge Companion to the Roman Historians*, Cambridge, Cambridge University Press, 214-231.
- » Salisbury, J. E. (2001) *Encyclopedia of women in the ancient world*. Santa Barbara: ABC-Clío.
- » Shackleton Bailey, D. R. (2000) *Valerius Maximus: Memorable Doings and Sayings*, Cambridge, Loeb, 2 v.
- » Skidmore, C. (1996) *Practical ethics for Roman gentlemen: The work of Valerius Maximus*. Exeter : University of Exeter Press.
- » Valerio Máximo (2014) *Facta et dicta memorabilia*. Texto latino, estudio preliminar, traducción y comentario por Alicia Schniebs, Elisabeth Caballero de del Sastre, Eleonora Tola, et al. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

# El hombre y la ciencia en la era del terror nuclear. Reflexiones en torno al monstruo de Godzilla [1954].

PRESTÍA, Martín José / UBA - IDAES/UNSAM - martinprestia@gmail.com

---

Eje: Los monstruos y su significación en distintos momentos históricos. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: ciencia-ficción – ciencia, ética y política – era atómica – hombre y naturaleza

## ► Resumen

El objetivo general del presente trabajo es indagar en las dimensiones simbólica y política de la película de ciencia-ficción japonesa *Gojira* [*Godzilla*] (Honda, 1954). La hipótesis central del trabajo sostiene que alrededor de la figura del *monstruo* se articula una serie de miedos colectivos propios de la era nuclear. La delimitación de los mismos responde únicamente a los fines del análisis, puesto que se encuentran necesariamente vinculados de manera orgánica, a razón de la particular relación del hombre moderno con la ciencia. Por un lado, la criatura radioactiva y su accionar destructivo son un síntoma de la amenaza latente de un holocausto atómico, que delimitó la política mundial durante toda la Guerra Fría, estableciendo un estado general de terror nuclear. En segundo lugar, el monstruo simboliza el miedo a las consecuencias desconocidas del desarrollo de la ciencia en pos del dominio de la naturaleza. De ese modo, el film puede ser entendido también como una metáfora de la naturaleza rebelándose ante el hombre. Por último, es posible encontrar una crítica al maridaje del poder político con una ciencia despojada de toda ética, de la que el saurio gigante sería un producto. Esta dimensión aparece al considerar que Godzilla es vencido por un personaje que encarna el arquetipo del científico aislado de todo interés que no fuera otro que el perfeccionamiento del conocimiento, lo que contrasta radicalmente con la congénita relación entre investigación nuclear y política, cuyo clímax puede encontrarse en las bombas atómicas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945. En ese sentido, el film *Gojira* debe ser considerado una apropiación y reinterpretación del pasado reciente, una de las manifestaciones culturales que surgieron en el Japón de posguerra como modo de procesar el trauma de la Segunda Guerra Mundial y su trágico desenlace.

## ► Introducción

A pesar de las múltiples y diversas perspectivas, existe un amplio consenso sobre el carácter sintomático del cine fantástico: enmarcadas en una coyuntura histórica y política determinada, tales producciones no harían sino reflejar, de manera más o menos soterrada, los miedos y espectros colectivos en situaciones sociales convulsas o traumáticas (Gubern, 1979:11-12). De este modo, el análisis del texto fílmico obliga a considerar también la dimensión del con-texto, a reflexionar en torno de las condiciones históricas que posibilitaron el producto cultural analizado y las cuales éste refleja pero a la vez comenta. Y es que, de manera complementaria, es necesario comprender la capacidad del género fantástico de *desfamiliarizar* la realidad para, en ese mismo movimiento, elaborar un discurso capaz de arrojar luz sobre alguna arista de su tiempo histórico presente (Jameson, 1982:151).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, el objetivo general del presente trabajo es realizar un análisis de la película de género fantástico *Gojira* (*Godzilla*, Honda, 1954), que narra la historia de un saurio antediluviano que ataca Japón tras ser despertado y mutado a causa de los testeos de la Bomba H en el

Océano Pacífico. El desarrollo propuesto supone priorizar las dimensiones simbólica y política en el contexto histórico de la Guerra Fría, al tiempo que la hipótesis central del trabajo sostiene que alrededor de la figura del *monstruo* se articula una serie de miedos colectivos propios de la era nuclear. La delimitación de los mismos responde únicamente a los fines del análisis, puesto que se encuentran necesariamente vinculados de manera orgánica, en razón de la relación del hombre moderno con la ciencia.

### ➤ *Memoria y miedo atómico.*

Finalizada la ocupación norteamericana en 1952, levantada la censura, comenzaría en Japón un movimiento de auto-narración de lo acontecido durante la década anterior que, en el ámbito específico del cine, encontraría expresión en dos direcciones fundamentales. En primer lugar, en el renacer del género bélico, interrumpido por la derrota e intervención aliada. Como ejemplos pueden citarse los films del propio Honda, el director de *Gojira: Taiheiyo no washi (Operación Kamikaze, 1953)* y *Saraba Rabaul (Adiós Rabaul, 1954)*. En segundo lugar, en la aparición de una serie de producciones en las que resuenan los ecos de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, ya sea como *memoria (Genbaku no ko [Los hijos de Hiroshima, Shindo, 1952])* o como expresión del *miedo atómico (Ikimono no kiroku [Crónica de un ser vivo, Kurosawa, 1955])*. El film *Gojira* debe considerarse un producto cultural más de esta última serie.

En efecto, la película aquí analizada se mueve en dos dimensiones. En primer lugar, intenta lidiar con el trauma de la guerra y sus efectos en la población japonesa; en este sentido, se torna necesario apuntar la operación de interpretación y apropiación del pasado histórico reciente que la película supone, trazando paralelismos entre los ataques del monstruo y batallas documentadas de la guerra, a la vez que presentando una serie de visiones sobrecogedoras que ineludiblemente traen a la mente las víctimas y los paisajes urbanos destruidos tras la contienda bélica. En segundo lugar, sin embargo –y de una manera más relevante para el análisis que aquí se presenta–, a esta dimensión vinculada al pasado debe superponérsele otra, referida al presente: el monstruo *Gojira* es también una metáfora de la amenaza latente de un holocausto nuclear, expresión del miedo colectivo que sobrevino como resultado de las atroces consecuencias de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. La criatura, entonces, encarna materialmente tanto la memoria de la guerra y su trágica resolución como el espectro de las potenciales consecuencias de un calentamiento de la Guerra Fría.

En este punto, debe considerarse la dimensión de *gratificación* del cine fantástico, que implica reconocer

el poder liberador, catártico y terapéutico de la destrucción ritual del monstruo que corona como final feliz a tantas películas del género. En la pantalla de cine los monstruos del inconsciente son pues objetivados físicamente (...), y tal plasmación objetiva no hace sino facilitar su destrucción ritual y liberadora. La muerte del monstruo en la pantalla nos libera así de nuestros propios monstruos, aunque sea sólo en el plano de la fantasía (Gubern, 1979:45).

Como se verá posteriormente, sin embargo, tal función de gratificación se halla tensionada en el film de Honda, cuestionada por una serie de elementos que reflejan y arraigan en un contexto de producción disímil al de las películas de ciencia-ficción norteamericanas de las que *Gojira* es tributaria en términos formales.

### ➤ *Gojira o el Frankenstein de los tiempos nucleares.*

Como destaca Eduardo Grüner, la célebre frase inscrita en el cuadro de Francisco de Goya, *El sueño de la Razón produce monstruos*, implica y permite una ambigüedad que, de algún modo, se ha vuelto constitutiva y explicativa de la Modernidad: “¿los monstruos aparecen cuando la razón *duerme*, o justamente cuando da rienda suelta a sus *sueños*?” (Grüner, 2014:14. El subrayado es del autor). En este sentido, se torna necesario poner de relieve el lugar que ocupa la Razón –la Ciencia– en el mundo moderno, la relación que establece el hombre moderno con el mundo natural y, por último, su relación con la ética.

En este punto, el film *Gojira* compone una expresión del miedo a las consecuencias desconocidas del desarrollo de la ciencia en pos del dominio de la naturaleza. En última instancia, se trata de una representación simbólica de la imposibilidad del hombre de *dominarlo todo* a través del cálculo, la expresión de las fisuras en el gran proyecto de la Modernidad. Este tópico –que encuentra uno de sus puntos más álgidos en el *Frankenstein* de Mary Shelley y su anticipada crítica a la era del “optimismo de la burguesía”– aparece en la película de Inoshiro Honda como “una alegoría de la sublevación de la naturaleza contra el hombre moderno, convertido en peligroso aprendiz de brujo con dedos atómicos” (Gubern, 1979:41). En efecto, el despertar del monstruo Gojira como un *producto no deseado* de los testeos de la Bomba H en el Océano Pacífico implica una advertencia ante la concepción omnipotente de la ciencia moderna. Aquí debe añadirse un componente más al análisis y poner énfasis en el lugar específico que ocupa Japón en el ordenamiento internacional de la Guerra Fría. Pues si bien esta concepción recorre todas las películas de ciencia-ficción norteamericanas de la época en las que la radiación trae como consecuencia la aparición de monstruos gargantuescos que amenazan a la civilización, sólo en *Gojira* se esbozará una reflexión crítica sobre estos tópicos.

### Ciencia, ética y política

Hacia 1953, se estrenó en Estados Unidos una película que tendría una innegable influencia en la gestación del film de Honda: *The Beast from 20,000 Fathoms* (*El monstruo de los tiempos remotos*, Lourié, 1953). La misma narra la historia de un dinosaurio que despierta de su letargo a causa de pruebas nucleares en el Ártico, para luego invadir Coney Island buscando regresar al lugar en el que se hallaba su hábitat natural. Esta producción se inscribía en una larga tradición de películas y seriales en las que se especulaba, de manera más o menos comprometida, con las consecuencias de la investigación atómica. Junto con el film de Lourié, dos producciones merecen destacarse y ponerse en diálogo con *Gojira*: por un lado, *Them!* (*La humanidad en peligro*, Douglas, 1954), un film en el que la aparición de hormigas gigantes amenaza destronar al ser humano como especie dominante; y, por el otro, *It came from beneath the sea* (*Surgió del fondo del mar*, Gordon, 1955), en la que un pulpo gigante es empujado por el hombre a abandonar las profundidades del océano para poder conseguir alimento, lo que finalmente lo llevará a atacar la Bahía de San Francisco.

La *ciencia*, como es evidente, adquiere un rol central, en tanto elemento formal y conceptual, en todas estas películas, cumpliendo tres funciones básicas. Primero, su aplicación despierta al monstruo, lo *crea*. Segundo, corporizada en la figura del *científico*, es la encargada de *explicar* al poder político-militar (y al espectador) lo que ha sucedido. La ciencia torna verosímil lo que acontece, pues lo que ella enuncia entra en los parámetros de *lo posible*. Por último, la ciencia es la encargada de encontrar el modo de acabar con la amenaza. De este modo, en las películas norteamericanas de ciencia-ficción, la relación entre *ciencia* y *poder político-militar* es unívoca, de transparente colaboración. No hay tensión alguna entre las partes, que se hayan densamente relacionadas a lo largo de todo el film. Y es aquí donde se vislumbra la diferencia fundamental con *Gojira*.

En su trabajo *Godzilla and the Japanese Nightmare: When “Them!” is U.S.*, Chon Noriega aborda el estudio de las películas de ciencia-ficción a través del psicoanálisis. Según el autor, las películas norteamericanas de este género de la década de 1950 trabajan con el concepto de *proyección*, que implica para un individuo y/o sociedad depositar lo reprimido (pero nunca destruido) del yo –en este caso, la ansiedad y el miedo producto de poseer armamentos nucleares– en el Otro. Este mecanismo de defensa define o delimita al yo y tiene como finalidad última el poder lidiar con esos problemas internos a través de ese Otro externo. Este modelo –que se ve reforzado por la estructura mental general de la cultura occidental, que supone una división tajante entre sujeto y objeto, observador y observado–, en el contexto de la Guerra Fría y el desarrollo de una política internacional maniquea, tiene como derivación el que ese Otro resulte completamente ajeno, con el que se vuelve imposible sentirse identificado. En palabras del autor,

[e] aparente auto-examen de estas películas –‘miren lo que accidentalmente hemos creado’– se mantiene hasta que la autonomía del monstruo y su amenaza desplazan la responsabilidad de la ciencia norteamericana hacia el propio monstruo. El film efectivamente destruye toda relación de causalidad, construyendo de ese modo al monstruo como Otro total (Noriega, 1987:67. Traducción propia).



Finalmente, el procedimiento a través del cual se consigue la destrucción del monstruo refleja la manera en que las películas norteamericanas de ciencia-ficción de esta década representan un apoyo a la bomba y a las actitudes de la Guerra Fría. Tanto en *The Beast from 20,000 Fathoms*, como en *It came from beneath the sea*, los avances en el campo de la ciencia nuclear resultan fundamentales a la hora de destruir a los monstruos. En términos conceptuales, la energía nuclear, que ha creado al monstruo, es capaz también de destruirlo, naturalizándose de ese modo el estado de terror atómico generalizado y la posibilidad siempre latente del estallido de una nueva guerra. A su vez, en un nivel simbólico, lo que en última instancia refleja este proceso es la lógica circular de la carrera armamentista sobre la que descansó buena parte de la política internacional en tiempos de la Guerra Fría (Íb:67). Complementariamente, “[l]as películas de ciencia-ficción [norteamericanas] inculcan una extraña apatía con respecto a los procesos de radiación, contaminación y destrucción”, con el resultado último de “normalizar lo psicológicamente insoportable” (Sontag, 1965:42. Traducción propia). Aquí, es preciso hacer mención al diálogo final de *Them!*: –“Si la primera bomba atómica trajo estos monstruos, ¿qué traerán las que fueron lanzadas luego?”, pregunta un militar. Y contesta el científico principal: –“Nadie lo sabe. La era atómica ha abierto la puerta a un nuevo mundo y nadie puede predecir qué nos reserva ese nuevo mundo”.

El diálogo citado debe compararse con el que cierra *Gojira*. Luego de que el monstruo es eliminado, el Dr. Yamane –el encargado de *explicar* lo acontecido– expresa en tono crítico: “No puedo creer que Gojira fuera el único de su especie. Si las pruebas nucleares continúan, algún día, en algún lugar del mundo, un nuevo Gojira podría aparecer”. *Gojira*, pese a utilizar el código general del cine de ciencia-ficción norteamericano, aparece cumpliendo una función ideológica enteramente distinta. Mientras el género de ciencia ficción norteamericano compone una celebración de la capacidad de destruir bélicamente al Otro, para Japón no sólo es una muestra de esa incapacidad –retrospectivamente, en parte, un reflejo de la derrota en la Segunda Guerra Mundial– sino también de una diferente percepción y relación con ese Otro.

Retomando las consideraciones de Noriega, en Japón tanto la cultura como la estructura mental muestran una fuerte tendencia a atemperar la distinción tajante entre sujeto y objeto, lo que en última instancia implica un proceso por el cual el yo queda implicado en el Otro. Esto se ve reforzado por el hecho de ser la criatura Gojira, en el film de Honda, un monstruo legendario, cuyo nombre le viene desde tiempos inmemoriales y que, por tanto, “siempre ha sido nuestro [japonés]” (Noriega, 1987:68).

Por ello, el modelo de la proyección no resulta ideal para explicar el film de Honda, sino el de la *transferencia*, que implica que el paciente transfiere al analista un rol central en la recreación simbólica de un problema pretérito que causa “displacer” recordar abiertamente. En efecto, como fuera comentado anteriormente, “[l]as películas de Godzilla muestran una compulsión a repetir eventos traumáticos en una narrativa simbólica” (Íb. Traducción propia). Al verse implicado el yo (Japón) en el Otro (Estados Unidos), lo que en definitiva se recrean son todos los problemas de la relación histórica entre EE.UU. y Japón: las bombas de Hiroshima y Nagasaki, la ocupación durante los primeros siete años de posguerra, las pruebas nucleares, etc.

Si la destrucción de Gojira implica la resolución de los problemas pretéritos –la memoria de la guerra– en un plano simbólico, la frase final del film citada anteriormente revela la incapacidad del mismo de solucionar los problemas presentes: el miedo atómico generalizado. En este punto, la función de gratificación del cine fantástico encuentra su fisura.

Se vuelve necesario, de este modo, retomar el argumento que había quedado irresuelto, la divergente relación entre el *poder político-militar* y *ciencia* en los films norteamericanos y *Gojira*. El modelo presentado de creación-explicación-destrucción que en las películas de ciencia-ficción analizadas supone una relación unívoca entre ambos elementos, aparece trastocado en *Gojira*. Japón, ocupando un lugar subordinado en el ordenamiento mundial en el marco mayor de la Guerra Fría, y habiendo sufrido la bomba atómica, encontrará otro procedimiento por el cual destruir al monstruo.

Como en las películas norteamericanas, será la ciencia quien acabe con el monstruo, pero una ciencia independiente del poder político-militar, como reverso de la que lo creó. El Dr. Serizawa será quien cumpla esa función, encarnando el rol de un investigador aislado de todo interés que no fuera otro que el perfeccionamiento del conocimiento. Se trata del arquetipo de la *ciencia desarrollándose*

por la ciencia misma. Esta concepción del pensamiento científico contrasta elípticamente con la ciencia tal y como se presenta en la era atómica. Bien sabida es la vinculación congénita entre la investigación de la energía nuclear y el poder político, cuyo clímax puede hallarse en las propias bombas atómicas lanzadas sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. Esto se ve reforzado por el hecho de que el dispositivo capaz de aniquilar a la criatura, el *Oxygen Destroyer* –que, según el film, es tan o más letal que la Bomba H–, había sido descubierto como consecuencia no deseada de la aspiración del Dr. Serizawa de estudiar el oxígeno “desde todos sus ángulos”. Por ello el científico, conciente de las derivas bélicas que su hallazgo podía tener, lo esconderá hasta que la amenaza del saurio radioactivo lo obligue a utilizarlo. De este modo, el monstruo Godzilla –una vez más, producto del maridaje entre ciencia y poder político-militar– encuentra su reverso y antídoto en la figura de la ciencia “pura”.

Cabe señalar aquí que, en el film, la ciencia en su función “redentora” tampoco está exenta de la mirada crítica que se comentara anteriormente: el dispositivo descubierto por el Dr. Serizawa también es parte de un esquema en el que, en su búsqueda por “dominarlo todo”, la Razón termina engendrando sus monstruos. Sin embargo, la asunción de su destino trágico por parte del Dr. Serizawa –quien, para que su descubrimiento no cayera en manos equivocadas, decide destruir toda su investigación e inmolarse junto con la criatura–, permite interpretar el film como una advertencia acerca de las posibles consecuencias de una ciencia despojada de toda ética. Y allí las palabras del Dr. Serizawa coronando esa noción: “Bombas atómicas vs. Bombas atómicas. Bombas H vs. Bombas H. Como un científico... No, como un ser humano, añadir otra arma aterradora al arsenal de la humanidad es algo que no puedo permitir”.

### ► Consideraciones finales

Se ha intentado realizar un análisis de las dimensiones política y simbólica del film *Gojira*, considerando al *monstruo* como una figura alrededor de la cual se articula una serie de miedos colectivos propia de la era nuclear. Por un lado, la criatura radioactiva y su accionar destructivo son un síntoma de la amenaza latente de un holocausto atómico, que delimitó la política mundial durante toda la Guerra Fría, estableciendo un estado general de terror nuclear. En segundo lugar, el monstruo simboliza el miedo a las consecuencias desconocidas del desarrollo de la ciencia en pos del dominio de la naturaleza, una crítica a las posibilidades de la ciencia moderna que, en su desarrollo, engendra –irremediabilmente– monstruos. Finalmente, el film puede ser interpretado en una tercera dimensión, que por cierto no borra las otras sino que se agrega a ellas: la destrucción del monstruo implica –a diferencia de las producciones norteamericanas del género– una crítica al maridaje de la ciencia y el poder político-militar (en la que la memoria de Hiroshima y Nagasaki juega sin duda un papel primordial) y a una concepción de la ciencia que aparece disociada de toda ética.

### ► Bibliografía

- » Grüner, E. (2014). “Per Monstra ad Astra. La literatura y la ‘cara oscura’ de la modernidad”. En *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales / UBA*. 85, 14-20.
- » Gubern, R. (1979). “Las Raíces del Miedo”. En Gubern, R. y Prat, J. (1979) *Las Raíces del Miedo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- » Jameson, F. (1982). Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future? *Science-Fiction Studies, Volume 9*, 147-158. Recuperado de <https://blogs.commons.georgetown.edu/engl-594-fall2013/files/2013/08/JamesonProgressVersusUtopia.pdf>
- » Noriega, C. (1987). Godzilla and the Japanese Nightmare: When *Them!* is U.S. *Cinema Journal* 27, Nº1, 63-77. Recuperado de <https://cuwhist.files.wordpress.com/2014/07/godzilla-and-the-japanese-nightmare-when-them-is-u-s.pdf>
- » Sontag, S. (1965). The Imagination of Disaster. Recuperado de <http://americanfuturesiup.files.wordpress.com/2013/01/sontag-the-imagination-of-disaster.pdf>

# El idiota y el cretino en la antropología decimonónica

PRÓSPERI, Germán - UNLP-IDIHCS / gerprosperi@hotmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: idiota – cretino – hombre – animal

## ► Resumen

El objetivo de este trabajo consiste en examinar, en primer lugar, algunos de estos escritos médicos y antropológicos para determinar la concepción decimonónica de la idiotez y del cretinismo; en un segundo lugar, intentaremos mostrar en qué sentido estos dos fenómenos ponen en cuestión, para decirlo de algún modo, las principales clasificaciones y definiciones de lo humano que han dominado a lo largo del siglo XIX. Frente al sabio, que representa el paradigma del hombre racional e intelectual, la conciencia decimonónica se ha enfrentado, en una suerte de doble negativo, a estas dos figuras monstruosas a las que hemos hecho alusión. Establecer las coordenadas generales de esta tensión, y mostrar, por lo tanto, la naturaleza política de la misma, es, en suma, el objetivo último de este trabajo.

## ► Introducción

En la concepción antropológica del siglo XIX, lo humano parece definirse como un espacio conflictivo entre dos extremos representados por las figuras del sabio, en el polo legitimado y, por así decir, hegemónico, y el idiota, en el polo opuesto. La figura del idiota, íntimamente emparentada con la del cretino, constituye una suerte de subversión y/o desarticulación de las definiciones centrales del dispositivo antropológico decimonónico. Estas dos figuras, desde su lugar liminal, se presentan como formas (deformes) de lo que Michel Foucault ha entendido por monstruosidad. En ellas, en suma, vemos delinearse uno de los extremos de la antropología decimonónica. Frente al sabio, que representa el paradigma del hombre racional e intelectual, los saberes y dispositivos del siglo XIX no han dejado de enfrentarse, en una suerte de doble negativo, a estas dos figuras monstruosas a las que hemos hecho alusión. Lo humano es justamente aquello que surge de la tensión, y de las incesantes articulaciones, entre las figuras del sabio y la del idiota o cretino.

## ► 1. Idiotez

En un pasaje decisivo de *The philosophy of mystery* (1841), el cirujano inglés Walter Cooper Dendy vuelve explícito el espacio en el que se va a configurar lo humano a lo largo de todo el siglo XIX. “El término ‘Ensoñación’ [*Revery*], por lo tanto, hará referencia a las diversas condiciones de aquella facultad que la frenología llama concentración [*concentrativeness*], en cuyos extremos se encuentran el idiota y el sabio [*the idiot and the sage*]” (1845: 341). Como hemos sugerido en la *Introducción*, en el espacio abierto por estas dos figuras antagónicas, en el perímetro inestable en el que el plano discursivo no deja de entrecruzarse o encabalgarse con el plano práctico, se juega la concepción que la cultura del siglo XIX se ha formado de lo humano. En este sentido, no sorprende que la idiotez sea identificada por varios autores de la época con la abyección. “La idiotez [*Idiocy*] es la condición más abyecta e imperfecta [*abject and imperfect*] de la mente despierta [*waking mind*], semejando de cerca

a las primeras disposiciones al sueño [*to slumber*] y a la sensación de *ensoñación* [*sensation of dozi-ness*]” (1845: 341). No es casual, por supuesto, que todo el siglo XIX considere a los idiotas (y a las figuras que les son próximas: *capots, cretins, caliberts, cagneux, gaffos, gavachos, gezitani*, etc.) como una degeneración de lo humano. En *The philosophy of mystery*, la figura del idiota designa una vida meramente animal y acéfala.

La condición de la clase más baja [*lowest class*] de estos seres deformes [*wretched beings*] es de hecho la idiotez [*idiocy*], siendo su poder intelectual poco menos que un vacío mental [*mental blank*] que podría ser la marca de los monstruos sin cerebro [*brainless monsters*] o acéfalos [*acephalous*] (...). Es mera *vida animal* [*mere animal life*], con el menor índice de inteligencia (1845: 341-342).

La vida del idiota aparece, en lo que podría pensarse como una clara maquinaria biopolítica, como mera vida animal, mera ζωή, para decirlo en los términos de Agamben. El idiota designa, pues, un cuerpo (en el límite mismo de lo humano) que no resulta cualificado por la forma humana del λόγος. El idiota, lo mismo que el cretino, es el extremo de lo humano, el límite en el que el hombre parece confundirse con el animal. Sin embargo, a pesar de ser definido como mera vida animal, el idiota es capaz de realizar algún tipo de actividad intelectual. “No, los idiotas pueden a veces razonar [*idiots will sometimes reason*], y resolver un silogismo [*work out a syllogism*]” (1845: 353). Este lugar ambiguo del idiota, esta mera vida animal y acéfala que no obstante puede a veces razonar y resolver un silogismo, lo convierte precisamente en el límite mismo del dispositivo antropológico del siglo XIX.

Nos interesa detenernos en un concepto o, más bien, en un estado que, según el autor, da cuenta de este proceso fantasmal del pensamiento humano: *revery*. El término *revery*, del francés *rêver*, soñar, indica aquel estado que, si bien se ubica muy próximo al sueño, no se confunde totalmente con él. Una traducción posible de *revery* sería “ensoñación”. El idiota, en este sentido, es quien vive en un constante estado de ensoñación. Este estado, sin embargo, no sólo es característico de la idiotez, sino también, según lo había advertido ya Platón al hablar de “locura sagrada”, de todas las “...excen-tricidades de la mente [*eccentricities of mind*], de la idiotez a la divina filosofía [*from idiocy to divine philosophy*]” (cf. 1845: 340). Como podemos observar, Dandy reproduce la misma polaridad con una terminología diversa pero al mismo tiempo equivalente. Las figuras del sabio y el idiota se traducen ahora en la divina filosofía y la idiotez. El sabio es quien encarna “la luz de la mente [*the light of mind*]” (cf. 1845: 341) mientras que el idiota representa “su sombría oscuridad [*its shadowy darkness*]” (cf. *ibid.*). En este espacio intermedio y conflictivo, mil veces reconfigurado por las tensiones de la medicina y la filosofía, lacerado por las dos fuerzas antagónicas de la sabiduría y la idiotez, se va a constituir lo propiamente humano del siglo XIX. Entre la luz de la filosofía y la oscuridad de la estupidez surgirá, como una suerte de efecto, como un juego de sombras y claroscuros, la imagen que la sociedad decimonónica se dará de su propia humanidad.

## ➤ 2. Cretinismo

Según relata William Coxe en *Sketches of the Natural, Civil, and Political State of Swisserland* (1778), un gran porcentaje de los habitantes de las zonas bajas del cantón de Vallais sufren una enfermedad endémica conocida como cretinismo [*crétinisme*]. Esta patología, muy famosa en el centro de Europa, posee un íntimo parentesco con la idiotez y el mal de gota, este último también muy frecuente en las ciudades y pueblos de los Alpes. “Los tipos de idiotas que he mencionado antes, considerados por muchos autores como oriundos de Vallais, son llamados cretinos” (1778: 190).

Las características físicas más notables de estos cretinos son la desproporción y/o la deformación (de lo humano), tanto en su aspecto físico como espiritual. El doctor Bernard Niepce, en un extenso *Traité du goître et du crétinisme* de 1851, describe el aspecto característico de los cretinos: “...el apla-namiento de la figura, los pómulos salientes, la extraña separación de los ojos, el aspecto estúpido de la fisonomía, una estructura ósea enorme, una cabeza voluminosa, las articulaciones de los pies de un tamaño extraordinario, etc.” (1851: 109).

Sin embargo el cretinismo, así como la idiotez, no es sólo un fenómeno de naturaleza fisiológica o

física, sino también moral. William Coxe, sin ir más lejos, atribuye el origen de la enfermedad a "...varias causas, tanto físicas como morales..." (1778: 187). La figura del cretino, considerada una aberración o una degeneración por los viajeros (y sobre todo por los médicos) que se internan en las zonas bajas de los Alpes, es, en cambio, estimada por los mismos habitantes de la región como una bendición divina. "...la gente común los estima como una bendición. Los llaman 'Almas de Dios, sin pecado'; y hay muchos padres que prefieren a estos niños idiotas..." (1778: 191). El mismo hecho menciona el filósofo holandés Cornelius de Pauw en sus *Recherches philosophiques sur les Américains, ou Mémoires intéressants pour servir à l'Histoire de l'Espèce Humaine* (1777). Los cretinos, afirma el autor, son considerados y tratados "...como Ángeles tutelares de las familias, como Santos..." (1777: 13). En la medida en que son incapaces de cometer una acción inmoral o criminal, al menos con conciencia clara de su acción, los cretinos se ubican en una zona de opacidad jurídica. "...no podrían pecar – sostiene de Pauw –, pues no distinguen el vicio de la virtud..." (1777: 14). Como el superhombre nietzscheano, más allá del bien y del mal, el cretino, al igual que el idiota, subvierte, a raíz de una ignorancia que es también inocencia, la moral y las leyes humanas. De ahí la constante alusión a la idiotez, es decir, a ese "...aletargamiento de la razón, y [a ese] desfallecimiento del cuerpo y del espíritu" (1777: 14), tan característica de la poesía francesa postromántica. Arthur Rimbaud y Lautréamont son dos ejemplos paradigmáticos. En ambos poetas, la subversión (o la perversión) del mundo humano adopta la forma del embrutecimiento y de la idiotez.

## ➤ Conclusión

En el ensayo de 1964 titulado *La folie, l'absence d'oeuvre*, Michel Foucault se preguntaba: "¿Por qué ha rechazado la cultura occidental del lado de los confines aquello mismo en que ella habría podido reconocerse, o, en realidad, en que ella misma se ha reconocido oblicuamente?" (2001: 412). Foucault se refería, en este caso, a la locura, a esa exterioridad sobre la que más tarde habría de ejercer una ácida autocrítica. De todas formas, más allá de la distancia tomada por Foucault respecto a algunas de las tesis defendidas en la *Histoire de la folie*, consideramos pertinente retomar la pregunta lanzada por el filósofo francés y aplicarla al tema que nos ocupa en este escrito. ¿Por qué la cultura occidental ha rechazado del lado de los confines a la idiotez y al cretinismo, es decir, a aquello mismo en lo que no ha dejado sin embargo de reconocerse? También en este caso, como en el de la locura, se trata de un reconocimiento oblicuo. También aquí la "divina filosofía", extremo paradigmático de la racionalidad humana, ha terminado por reconocerse un mero efecto surgido del fondo indeterminado de la idiotez. Por eso en esta suerte de teatro antropológico, propio del siglo XIX, cuyos personajes principales son, por supuesto, el sabio y el idiota, algo inesperado parece surgir de la tensión misma, del desarrollo inestable de los conflictos y los dramas entre estos dos personajes: el presentimiento de que la filosofía o la sabiduría (ya sea divina, es decir infinita, o humana, es decir finita) requiere, y al mismo tiempo solicita, al cretinismo y la idiotez. Y no sólo eso: el vacío mental o la sombría oscuridad de la mente que para Dendy definían la condición propia de la idiotez, más que ubicarse en el extremo opuesto a la filosofía, se revela de repente a su costado, en una proximidad más perturbadora que toda oposición. "...existe realmente una cercana alianza [*close alliance*] entre las grandes inteligencias y la locura [*great wits and madness*]" (1845: 345-46). El sabio se descubre, finalmente, idiota, o, dicho de otro modo: el sabio descubre que toda filosofía, en el fondo, surge de un vacío mental, de una sombra, que el pensamiento es posible sobre la base de un "...estado de embrutecimiento..." (cf. 1777: 14), de una suerte de *idiotez a priori* o *cretinismo trascendental*. En este sentido, la idiotez, entendida como ausencia de pensamiento, termina por aparecer como la condición de posibilidad del pensamiento mismo. El sabio, en última instancia, no es tanto el que se opone a la idiotez cuanto el que convierte o transmuta la ausencia de pensamiento en pensamiento de la ausencia. De algún modo, el filósofo construye un territorio noemático sobre el vacío sin fondo de la idiotez o del cretinismo. Esta delimitación de un espacio pensable, de un espacio dentro del cual el pensamiento puede orientarse, es sólo posible en la medida en que la idiotez ha abierto un vacío o un claro (para decirlo en términos herideggerianos). Sólo el *Ab-Grund* de la idiotez o del cretinismo vuelve posible el *Grund* de la filosofía. O, lo que es lo mismo: la filosofía es, en su origen, idiotez o cretinismo. Una idea similar

expresa Philippe Mengue en un estudio notable sobre Gilles Deleuze titulado *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*. "...la idiotez participaría del fondo del plano de inmanencia, de lo que es siempre requerido para recortar el caos..." (2013: 61). El fondo del plano de inmanencia, que para Deleuze constituye la condición necesaria de todo pensamiento, concierne de modo eminente a la idiotez. El idiota, en este sentido, es quien se demora en el fondo del plano, quien abre un territorio de inmanencia pura, un espacio virtual que nunca llega, sin embargo, a actualizarse por completo. Por eso Mengue puede afirmar que "...el personaje del idiota viene a concentrar en estado puro 'la esencia' de lo que para Deleuze significa pensar" (2013: 56). En este sentido, los idiotas y cretinos, según Cornelius de Pauw "...absolutamente ineptos e incapaces de pensar..." (1777: 13), no son tanto la deformación o la imposibilidad del sabio o del filósofo, sino más bien su condición de posibilidad virtual, la filosofía en su estado más puro. Estos brutos a los que no han dejado de enfrentarse los saberes legitimados del siglo XIX, estos idiotas y cretinos, "...tan estúpidos, tan simples como es posible serlo..." (1777: 14), estos monstruos acéfalos, incapaces de pensar, son, según una paradoja para nada casual, quienes hacen posible el pensamiento, quienes anuncian, desde su mutismo, desde su presunta abstracción, que el pensamiento es posible.

Ahora bien, sabemos desde *Nietzsche et la philosophie* que pensar, para Deleuze, significa crear nuevas posibilidades de vida. Esta experimentación o devenir de la vida es lo que Deleuze entiende, en su texto de 1986 sobre Foucault, por resistencia. Y es aquí, finalmente, en el concepto de vida, o mejor aún, en esa vida que parece exceder por necesidad todo concepto y toda forma, que lo filosófico y lo político se vuelven prácticamente indiscernibles. Por eso el texto de Mengue, en cuyo centro se encuentra la figura del idiota, es en verdad, como su subtítulo lo indica, un examen de la política deleuziana. Por eso, también, para Mengue, la política de Deleuze, lo mismo que su filosofía, no dejan de girar alrededor de la figura del idiota. "Si debe haber una política deleuziana – concluye Mengue –, ella no puede ser sino necesariamente una política del idiota" (2013: 97). En la figura del idiota (y/o del cretino), entonces, confluyen la filosofía y la política, el pensamiento y la praxis, no sólo del siglo XIX, sino de la época actual. Intentar deslizarse, en este sentido, en el fondo indeterminado y virtual abierto por el idiota es alcanzar quizás el epicentro mismo del pensamiento, el punto opaco en el cual pensar, por una necesidad tan irónica como paradójica, se asemeja peligrosamente a su misma imposibilidad y a su misma suspensión. Acaso el pensamiento, en última instancia, requiera, como su sombra, una suerte de no-pensamiento, una especie de vacío o de abismo, un hueco en el corazón de su propia consistencia. O acaso la sombra y el reflejo sea el mismo pensamiento, la misma potencia de pensar que se descubre, al fin, doblez secundario de una ausencia previa, de una idiotez primera sin forma ni determinación. Allí, en ese extremo de inestabilidad, el idiota y el cretino le devuelven al sabio una imagen especular de su propio pensamiento, le dicen que pensar, al fin y al cabo, como en la metáfora freudiana del iceberg, no es sino instaurar un cierto perímetro de consistencia, un territorio en el que puedan coagularse, aunque sea por un instante, las fuerzas que se agitan en el abismo indiferenciado de lo no-pensable, en el que se pueda hacer correr, y al mismo tiempo encauzar, en suma, un flujo noemático, una corriente que tal vez, con cierta cautela, podríamos identificar con la vida.

## ► Bibliografía

- » Cooper Dendy, W. (1845). *The philosophy of mystery*. New York, Harper & Brothers.
- » Coxe, W. (1778). *Sketches of the Natural, Civil, and Political State of Swisserland*. London, J. Dodsley.
- » De Pauw, C. (1777). *Recherches philosophiques sur les Américains, ou Mémoires intéressants pour servir à l'Histoire de l'Espèce Humaine*. London, A. Berlin.
- » Foucault, M. (1964). "La folie, l'absence d'oeuvre". En (2001). *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, Tome I.
- » Mengue, Ph. (2013). *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*. Paris, Germina.
- » Niepce, B. (1851). *Traité du goût et du crétinisme: suivi de la statistique des goûteurs et des crétins dans le bassin de l'Isère, en Savoie, dans les départements de l'Isère, des Hautes-Alpes et des Basses-Alpes*. Paris, J.-B. Baillièere, Tome II.

# Alicia y lo monstruoso

PUENTE, Gabriela - Licenciada en Filosofía (UBA), maestranda en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (UNDAV) / puente14@yahoo.com.ar

Eje: [si corresponde] Políticas de formación docente Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: monstruos, absurdo, normalización del cuerpo femenino

## ► Resumen

En el marco de la cuestión de lo monstruoso analizaremos dos célebres obras de la literatura en las que la temática aparece abordada de una manera muy peculiar, a saber, *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll. Nos interesará ver de qué manera la jovencita victoriana comprende como monstruosos no solo su viaje por el país de las maravillas, y las criaturas que allí encuentra, sino también los profundos cambios que experimenta su propio cuerpo.

## ► Presentación

En este trabajo tomaremos como marco teórico algunos conceptos de Gilles Deleuze expuestos en *Lógica del sentido*, texto en que el autor analiza la obra de Carroll. La hipótesis que trabajaremos a lo largo de este texto es, en primer lugar, que en ambas obras carrollianas el concepto de monstruoso se halla vinculado a la lógica del absurdo que rige el país de las maravillas. Y, en segundo lugar, pero no menos importante, veremos cómo lo monstruoso es abordado en las referidas obras de Carroll como el sentimiento contradictorio de placer y repulsión que genera en Alicia su propio cuerpo constantemente cambiante.

## ► El universo de Alicia: lo monstruoso como absurdo

Lewis Carroll, en sus obras, opta por una estética de lo grotesco y por una lógica de la paradoja que cuestionan el sentido común. Los rasgos grotescos de los personajes son matizados con toques de humor y llegan al lector mediados por la mirada fantástica de la pequeña Alicia, lo cual suaviza el horror que pueden causar las visiones de un mundo del absurdo.

Lo monstruoso no nos golpea con la fuerza del terror sino a través de una tenue sensación de que algo -o todo- en este mundo no funciona como debiera, el *non sense* de Carroll se opone tanto al *common sense* británico como a los recursos y giros propios de las obras de terror, el género por excelencia de lo monstruoso. Gilles Deleuze nos da una pista acerca de por qué ocurre esto con las aventuras de Alicia y no con otras obras donde se abordan temas similares. En *Lógica del sentido* explica la diferencia entre el género de terror y fantástico tradicionales y la obra de Carroll, esta reside en que en los cuentos del primer tipo se mantienen en el plano de los hechos, tienen una trama, cuentan una historia. Por el contrario, *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo* se ubica en el plano del discurso, de las sutiles paradojas lingüísticas que llevan a la desesperación a la niña. El orden de lo simbólico, las normas sociales y, sobre todo, el acceso al propio cuerpo mediado por estas últimas son definitivamente absurdos para Alicia.

En su viaje al país de las maravillas, Alicia se encuentra con seres realmente perturbadores: gatos que hablan y desaparece de la nada, enormes orugas enigmáticas, naipes que gobiernan el reino. Y todos ellos son expertos en el arte de cuestionar los múltiples prejuicios victorianos sobre los que

se apoya la educación de Alicia. Así, lo monstruoso reside en las argumentaciones paradójicas que ponen en jaque a la moral de la época y que pueden tener consecuencias prácticas. En síntesis, como adelantamos, podríamos decir que lo monstruoso reside en el absurdo de este mundo de las maravillas. Leemos en *Alicia a través del espejo*:

-La ventaja que tienes (de vivir al revés) es que la memoria funciona en dos direcciones. (...) De poco sirve la memoria que sólo funciona marcha atrás, -observó la Reina-. (...). Las cosas (que mejor recuerdo son las) que ocurrieron las dos próximas semanas (...) Tomemos un ejemplo -añadió colocándose un vendaje en el dedo-, el caso del mensajero del rey, está en la cárcel cumpliendo una condena, pero el juicio no empezará hasta el próximo miércoles, y, por supuesto, el crimen todavía no se ha cometido.

-Pero ¿y si el crimen no llega a cometerse? -quiso saber Alicia-.

-¡Tanto mejor! ¿No te parece? -dijo la Reina mientras acababa de vendarse el dedo, sujetándolo con una cinta-.

Alicia había comenzado a decir:

-Este razonamiento debe tener algún fallo... pero se cortó a media frase porque los chillidos de la Reina ahogaron su propia voz.

-(...) ¡Mi dedo! ¡Mi pobre dedo! ¡Mira cómo sangra!

-(...) ¿Se ha pinchado el dedo?

-Aun no -replicó la Reina- ¡pero me lo voy a pinchar de un momento a otro... ay, ay, ay, ay!

(El broche se desprende y pincha el dedo de la Reina).

-¡Ahora comprenderás porque me estaba sangrando el dedo! -dijo la Reina (...)- ¡Ahora comprenderás cómo ocurren aquí las cosas!

-Una vez que se ha pinchado ¿por qué no se queja?

-¿Para qué? -repuso la Reina- si ya lo hice antes-. (Carroll, 2000:68-70)

Aquí lo que comienza como un enigma inocente acerca de la memoria, termina por tener diversas consecuencias: tenemos, por un lado, las consecuencias metafísicas que cuestionan la ontología del sentido común; y, por otro lado, las consecuencias éticas.

Para entender un poco más la extraña ontología del país de las maravillas peculiar haremos un breve *excursus* por *Lógica del sentido* donde Deleuze, como mencionamos, analiza la obra de Lewis Carroll. Aquel autor introduce una concepción que sobrevoló durante siglos la historia del pensamiento occidental: la idea de un empirismo radical, denominado trascendental por el mismo Deleuze, en el que se diferencian dos planos de la experiencia: por un lado, el plano de los cuerpos y los fenómenos físicos; y, por otro lado, el del lenguaje y los acontecimientos incorpóreos. El plano de los acontecimientos se diferencia del de los cuerpos como el impersonal suceso de cortar se distingue de la introducción de una navaja en la carne desnuda. El sentido común interpreta una simultaneidad entre el cortar y la herida; sin embargo la mera posibilidad de que pueda ser concebida una distinción entre ambas es una prueba a favor de la diferencia de ámbitos.

Todo lo anterior también vale para el mundo carrolliano, como vimos en la cita anterior, los acontecimientos incorpóreos se liberan de los hechos físicos. El desplazamiento de una de las dimensiones -el hecho de que la herida preceda al corte, o viceversa, poco importa el orden- pone en evidencia



la distinción entre las dimensiones de los cuerpos y los acontecimientos, y produce la profunda sensación de absurdo en la jovencita victoriana.

Y, por otro lado, en la anterior cita nos encontramos con serias consecuencias éticas y prácticas generadas por castigar a alguien que aun no ha delinquido.

Alicia se ve inmersa en una profunda confusión por el quiebre de los parámetros ontológico-ético-morales conocidos. La locura brota desde cualquier intersticio del país de las maravillas. No obstante, Alicia hace enormes esfuerzos por comprender este mundo; pero siempre que cree poder reducir parte de éste a las categorías heredadas del sentido común se ve inmiscuida en algún diálogo que da por tierra con sus categorizaciones. Lo curioso de esta locura para la protagonista es que es una locura argumentada, que, a pesar de cuestionar el sentido común, parece tener mucho sentido.

Otro de los absurdos monstruosos a los que se enfrenta Alicia consiste en la pérdida de la identidad personal, o por lo menos a la pérdida de la noción moderna de subjetividad sobre la que se basa la identidad del sentido común al que adscribe Alicia. Hacia el final de *Alicia a través del espejo*, aparece una versión literaria de una paradoja que podríamos denominar la paradoja del sueño; esta parece desafiar por la vía literaria el concepto cartesiano de subjetividad. Recordemos que desde las *Meditaciones metafísicas* el *cogito*, se postula como sostén del mundo. Hay en esta concepción moderna una subordinación del sueño a la vigilia: aquel Yo que piensa, que luego existe y que por último sueña es el verdadero creador del mundo que se hace presente en el sueño. Cada una de las partes del sueño se encuentran subyugadas a esta potencia totalizadora, podríamos decir que el Yo domina el universo onírico por la negativa, es decir, por su poder de destrucción ya que siempre es posible para él la vigilia y el simple ejercicio del despertar que diluye los absurdos del sueño.

Como decíamos, hacia el final de *Alicia a través del espejo*, aparece un rey dormido que supuestamente sueña el mundo de las maravillas. Pero el esquema se complica aún más dado que desde un principio sabemos que todo es un sueño de Alicia. Existe por tanto la paradójica situación en que una niña sueña a un rey, o un rey sueña una niña quien a su vez lo sueña dormido; en este caso, en el mismo punto temporal en que el rey sueña a la niña es soñado por ella. Así, las cosas se han enmarañado tanto hasta impedir que el ámbito de vigilia cartesiana quede incontaminado, incluso ella misma forma ya una ínfima parte la caótica vida onírica.

### ► *Las metamorfosis corporales de Alicia y la normalización victoriana de los cuerpos femeninos*

Hay también, como mencionamos al comienzo de este trabajo, un punto elemental en el que tanto Alicia como el lector se sienten afectados por la incomodidad, a saber, en la exposición de los procesos de mutación del cuerpo de una niña que está en el umbral de la adolescencia. Este no es cualquier cuerpo, es un cuerpo que crece y decrece caóticamente, sin seguir las normas acerca de cómo debiera crecer el cuerpo femenino. Es un cuerpo que lucha por escapar de los rígidos cánones victorianos; pero, que durante el viaje al país de las maravillas, se vuelve incontrolable y a veces es interpretado por la propia protagonista, como monstruoso.

Para Alicia, el vínculo con su cuerpo es tan placentero como aterrador. Recordemos su primer contacto con el país de las maravillas: luego de caer por la madriguera del conejo se halla en una habitación extraña; hay una pequeña puerta en un rincón que parece ser la única salida. Alicia resuelve atravesarla. Pero su cuerpo no cabe, para ingresar por la puerta debe empequeñecer. Come trozos de un pastel mágico y bebe de una pequeña botellita que encuentra en una mesa de la habitación y así comienza su odisea corporal en la cual no deja de crecer y decrecer vertiginosamente. Leemos en *Alicia en el país de las maravillas*:

«¡Ahora me estoy estirando como el telescopio más grande del mundo! ¡Adios, pies!», gritó, pues al mirar hacia abajo y buscarse los pies con la mirada, se estaban alejando tan rápidamente que parecía como si los fuera a perder de vista de un momento a otro. (...) su cabeza golpeo contra el techo; y, es que, en efecto, medía más de nueve pies de altura. (Carroll, 1998: 43,44)

Las referencias a Deleuze son esenciales aquí para comprender los cambios corporales de Alicia. Para aquel autor, lo corporal es lo que subsiste en las profundidades, aquello que tiene la capacidad de ser una constante mezcla, sin estratificaciones o jerarquías entre los órganos, dado que estos serán conformados después de esta especie de corporalidad originaria. De manera que:

... el cuerpo entero ya no es sino profundidad, y atrapa, y arrastra todas las cosas a esa profundidad abierta que representa una involución fundamental. Todo es cuerpo y corporal. Todo es mezcla de cuerpos y en el cuerpo, encajadura, penetración. (...) Como no hay superficie, el interior y el exterior, el continente y el contenido no tienen límite preciso y se hunden en una profundidad universal o giran en el círculo de un presente que está cada vez más encogido a la vez que abarrotado. De aquí el modo esquizofrénico de vivir la contradicción: bien en la grieta profunda que atraviesa el cuerpo, bien en las partes troceadas que se encajan y giran... (Deleuze, 2002:95, 96)

Durante este proceso de metamorfosis corporales, luego de su llegada al país de las maravillas, es muy difícil para Alicia adecuarse a un tamaño preciso. En este crecimiento y achicamiento involuntario, las partes de su cuerpo se independizan unas de otras; su cabeza, por ejemplo, se torna por momentos excesivamente pequeña, para luego volverse inmensa, su cuello deviene largísimo. Es víctima de una elasticidad inusual que diferencia el nuevo cuerpo del antiguo en el que el tamaño de la cabeza, cuello y demás, se mantenían dentro de proporciones acordes a aquellas a las que nos tiene acostumbrados el sentido común.

En suma, para Deleuze, Alicia existe allí, en ese mundo de las maravillas, entre el cuerpo caótico y las paradojas verbales. O, para ser más específicos, la odisea de Alicia consiste en vivir en un mundo distinto de aquel del sentido común. Un mundo en el que el sentido se independiza de los significados sedimentados en la cultura victoriana, existe en un mundo de acontecimientos puros, que pueden o no efectuarse -como vimos en el caso de la herida de la reina- y de distintas revoluciones corporales con las cuales ella se relaciona de modo caótico. Incluso sus sensaciones son de algún modo inaccesibles para ella, dado que la sensación es ya una manera de estructurar el mundo que no es independiente del lenguaje. En el mundo en que se encuentra Alicia cualquier estructuración de sus propias sensaciones corporales fluctúan y duran apenas unos momentos.

Pero, luego de su viaje por el país de las maravillas, Alicia debe volver a una sociedad brutalmente represiva con las mujeres. En este punto resulta interesante una referencia a *La dominación masculina* de Pierre Bourdieu, allí el autor concibe al proceso de socialización como un “trabajo psicossomático” que, como un conjunto de hábitos, actúa por debajo del umbral de consciencia. Tiene el doble objetivo de virilizar a los muchachos desde una edad temprana y feminizar a las niñas. Mientras que la virilización aspira a crear una virtud dominadora, la feminización tiene como objeto una virtud meramente negativa:

... al estar la mujer constituida como una entidad negativa, definida únicamente por defecto, sus virtudes sólo pueden afirmarse en una doble negación, como vicio negado o superado, o como mal menor. En consecuencia todo el trabajo de socialización tiende a imponerle unos límites que conciernen en su totalidad al cuerpo... (Bourdieu, 2000: 41)

En lo que respecta a la corporalidad uno de los signos visibles de esta ética de la negación de lo femenino a la que hace referencia Bourdieu es el mandato de disminución física. El objetivo es que el cuerpo femenino ocupe la menor cantidad de espacio posible. En este sentido, Bourdieu afirma:

Como si la femineidad se resumiera en el arte de «empequeñecerse» (la femineidad es bereber, se caracteriza por la forma del diminutivo), las mujeres permanecen encerradas en una especie de cercado invisible (...) que limita el territorio dejado a los movimientos y a los desplazamientos de su cuerpo (mientras que los hombres ocupan más espacio con su cuerpo, sobre todo en los lugares públicos). (2000: 43)

Alicia interiorizo a una edad muy temprana y de una manera muy rígida las reglas de conducta

de su sociedad, de manera que frecuentemente ella se disocia de su deseo, lo cual resulta en una verdadera alienación y partición de su personalidad; en este sentido leemos en *Alicia en el país de las maravillas*:

Alicia solía darse muy buenos consejos (ahora, que rara vez los seguía), y a veces se regañaba tan severamente que le saltaban las lágrimas; se acordaba incluso de unas buenas bofetadas que se dio a ella misma por haber hecho trampa jugando al *croquet* consigo misma, pues a esta niña tan original le gustaba mucho comportarse como si fuera dos personas a la vez... (Carroll, 1998:39)

En el país de las maravillas Alicia crecía y decrecía sin cesar. En la sociedad victoriana su cuerpo también sufre cambios, debe empequeñecer hasta alcanzar el tamaño adecuado del cuerpo femenino. Alicia debe volver al mundo victoriano, donde cada gesto corporal debe ser pudorosamente cuidado y, cada palabra absolutamente precisa. El mandato de empequeñecer, como vimos en el análisis de Bourdieu, es tan fuerte que cuando Alicia se hallaba en el umbral del país de las maravillas en plena odisea de crecimiento -aun cuando comenzaban ya a prefigurarse en su mente los absurdos que se desarrollarían luego- no superaba la estructura represiva introyectada a lo largo de su corta vida, y ante los cambios corporales surgió en ella un sentimiento de profunda vergüenza moral, leemos las palabras de la protagonista: “«Debería darte vergüenza», empezó otra vez a regañarse «una niña tan grande como tú»” (Carroll, 1998:44). El tamaño sobre todo el que excede los límites es todo un problema en Alicia.

### » *A modo de cierre*

Para concluir, podemos decir que Lewis Carroll ensambló numerosas piezas para crear una superposición entre un macro universo regido por la precisión de la ley -universo que al fin y al cabo es un juego extrañamente reglado- y un micro universo caótico-infantil-esquizoide. Tanto en *Alicia en el país de las maravillas* como en *Alicia a través del espejo* existe una oscilación constante entre un sinsentido aterrador y la placentera sensación de liberación de las castradoras imposiciones culturales de la sociedad victoriana. En la obra de Carroll las referencias al represivo mundo victoriano son mediadas por la conducta de Alicia, ya sometida a los las rígidas costumbres de su época pero a quien, en tanto que niña, se le permite un cuestionamiento sutil de las mismas. Lo interesante de las dos obras que analizamos es que no oponen dicotómicamente el irracional mundo de las maravillas a un supuesto mundo real rozagante de sentido; sino que tanto el mundo de las maravillas como el mundo victoriano son absurdos para Alicia. Y, en este sentido, quizás lo más monstruoso de *Alicia ...* consiste en que de una manera muy convincente muestra la continuidad entre ambos mundos.

### » *Bibliografía*

- » Carroll, L. (1998). *Alicia en el país de las maravillas*, Buenos Aires, Alianza.
- » ——— (2000). *Alicia a través del espejo*, Buenos Aires, El Ateneo.
- » Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- » Deleuze, G. (2002). *Lógica de sentido*, Madrid, Editora Nacional.

# Cuéntame un cuento: infancia y/como monstruosidad en *Osos* de Diego Vecchio

PUNTE, María José - UCA, IIEGE (UBA) / [majo@punte.org](mailto:majo@punte.org)

» Palabras claves: Literatura argentina – Diego Vecchio – infancia – biopolítica - juguetes

## ► Resumen

La figura del infante aparece una y otra vez codificada desde una insidiosa otredad, que la coloca del lado de los monstruos y seres extraños. Por un lado, el mundo adulto intenta domesticar a los niños a través de una mirada ingenua y dulcificada que proyecta sobre ellos una serie de fantasías. Se suele subrayar el avance en términos de derechos y privilegios en lo que concierne a su desarrollo y cuidado, un aspecto central del pensamiento biopolítico moderno. Por el otro, se los aísla, vigila y medicaliza. Esta preocupación termina generando un discurso ambiguo mediante el cual se sobreprotege al infante, pero a la vez se lo convierte en destinatario preferencial de la mercadotecnia capitalista. En ese sentido, no son solo los niños las víctimas de esos discursos, sino también los adultos infantilizados. La novela de Diego Vecchio, *Osos* (2010), aborda esta temática desde el humor y una ironía que tiene mucho de cierto desapego actual, y que pueden ser percibidos en los discursos en torno de la infancia. Lo monstruoso aparece aquí configurado a partir de los juguetes, que remiten a un miedo atávico hacia lo inanimado, pasible de adquirir vida y volverse una amenaza.

## ► Presentación

Casi preferiría no haberme metido en la madriguera del Conejo... Y, sin embargo, pese a todo, ¡no se puede negar que este género de vida resulta interesante! ¡Yo misma me pregunto qué puede haberme sucedido! Cuando leía cuentos de hadas, nunca creí que estas cosas pudieran ocurrir en la realidad, ¡y aquí me tenéis metida hasta el cuello en una aventura de estas!

Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*

Al abordar la novela de Diego Vecchio, *Osos* (2010), el lector adulto al cual está dirigida, se topa casi de inmediato con un imaginario muy ligado a la infancia. Se trata en principio de la propia, es decir de una que está ubicada en una temporalidad con la que ya no cuenta y que configura eso que denominamos pasado. Puede ser o no que esta se encuentre en lo que Maite Alvarado y Horacio Guido denominan una “zona bloqueada de la memoria” (1993: 5), habitada por el niño pero que persiste en el adulto, posible de ser reactivada. Pero también, si está atento a los signos del presente, ese lector podrá reconocer una serie que circula en la actualidad mediante los medios masivos, sean la televisión o el cine, que ocupa mucho espacio visual mediante los recursos desplegados por la mercadotecnia en tazas, cepillos de dientes, golosinas, disfraces, y muchos etcéteras. El texto de Vecchio fagocita de manera algo caótica una galería numerosa de personajes, los baraja y los hace retornar desplegándolos mediante una estética que imita al libro troquelado. La referencia más evidente sea tal vez la película *Monster, Inc.* o *Monstruos, S.A.* (2001), una producción de animación de esa usina que son las compañías Disney y Pixar, en donde junto con la película se incluye la diseminación visual a través del copioso merchandising. En la novela también son mencionados otros personajes como Winnie Pooh y el Topo Gigio, que se dirigen a una franja generacional anterior. El efecto sigue

siendo el que produce la estética de Disney y de un universo en donde conviven todos y todas, desde la Cenicienta hasta la Sirenita, Peter Pan e Indiana Jones, Pocahontas y Aladino. Juntos, como en la vidriera de una juguetería.

Las lecturas de ese corpus que suele ser considerado bajo la denominación de Literatura infantil o los así llamados Cuentos de hadas, aparecen citadas de forma bastante evidente. El epígrafe elegido para esta ponencia ya nos pone sobre aviso acerca de uno de estos elementos intertextuales y la dinámica que va a ser retomada, la caída hacia un mundo extraño en el cual ni las personas ni las acciones son lo que parecen, sino todo lo contrario y lo mismo a la vez. Sin embargo, lo que se recupera para la novela no es tanto el nonsense de Lewis Carroll, sino más bien ciertos motivos literarios, algo que apunta a lo literario como tópico. Al recrear un espacio codificado como de umbral a partir de la figura del libro o de la lectura, el relato hace convivir seres monstruosos con otros que en apariencias siguen respondiendo a los ideales de los sistemas normativos considerados paradigma de normalidad. Ahora bien, el niño protagonista, Vladimir (¿referencia a Vladimir Propp?), en tanto figura revisitada de la Alicia de Lewis Carroll, es quien tiene la capacidad de circular por ambos mundos, el de arriba y el de abajo, y por lo tanto de desafiar dichos sistemas. Se vuelve, siguiendo la Tesis VII de Jerome Cohen, monstruoso (Cohen, 1996: 20). De todos modos, los monstruos que desfilan por la novela son varios, lo que permite abrir al menos dos líneas de interpretación en torno a la figura del infante.

La historia se pone en movimiento gracias a la introducción de lo siniestro en el personaje del oso Otto. Como el título permite sospechar, no se trata solo de uno, sino que es parte de una genealogía o de un conjunto, depende de como se lo mire. Pero el oso no es el único ser monstruoso o demoníaco, sino antes que nada el emisario que abrirá las puertas hacia un universo abyecto habitado por otras criaturas horribles. El verdadero monstruo, el monstruo literal, es el Ogro Espantasueños, cuyo reino se encuentra como es de esperar en las profundidades, una dimensión paralela a la que discurre por los canales habituales de la ciudad de Buenos Aires, así como de otras urbes. Y que nos remite a la idea de que toda ciudad posee un mundo en reverso del aspecto manejable de lo cotidiano, que permanece más o menos escondido, siempre acechando. Si el oso Otto responde a la categoría de lo “siniestro”, el Ogro Espantasueños corporiza más bien lo que Kristeva define como lo “abyecto”, en lo que el sujeto no se reconoce para nada (Kristeva, 1988). Tenemos, por lo tanto, tres formas de monstruosidad.

El primer monstruo con el que se topa el niño Vladimir es, sin dudas, el oso de peluche Otto. Es un muñeco que su madre, Estrella Gutiérrez, le compra persuadida por una publicidad que los promociona como Osos Sueño feliz, de la empresa china Chang Hwan, para vencer el insomnio infantil. En realidad, la efectividad del muñeco radica en dar vuelta la lógica de actuar sobre la voluntad del niño. Es él quien deberá hacer dormir al oso, ya que como le explica la vendedora, “el niño le aplicará al oso todos los métodos que los mayores le aplicaron a él” (Vecchio, 2010: 13). El infante es a los ojos de la mercadotecnia un ser manipulable al cual basta con ofrecerle ciertos estímulos para que reaccione de la manera deseada. En pocas palabras, un autómatas. El muñeco cobra vida, puesto que responde a la figura que Graciela Scheines define en términos de “muñecos del terror” (Scheines, 1998: 88). Son aquellos que emergen como el resultado de un temor atávico hacia lo inanimado, que proviene también de una desconfianza lógica hacia el desarrollo tecnológico, y que fantasea con el hecho de que los objetos puedan adquirir vida y volverse una amenaza para lo viviente. Scheines nos recuerda que la entrada de estos juguetes, visitantes habituales de las películas de miedo, tiene que ver con su asociación al mundo doméstico y a la inocencia del cuarto de los niños, lo cual los convierte en introductores ideales del horror (1988: 88). No es casualidad que se los vincule con el ámbito hogareño, en una trama que aún lo siniestro con lo cotidiano. De hecho, ella abre su capítulo con un ejemplo que ya es paradigmático para este tema, Chucky, una película de 1988 dirigida por Tom Halland, que tuvo numerosas secuelas, y que a su vez parece ser evocado en la novela. Scheines lo explica a partir de un discurso que coloca dos mundos en pugna, en el que las madres funcionan como bisagra. Por un lado está el universo fálico masculino vinculado con la razón y la Ley; por el otro el de los niños y las mujeres. En estos relatos, el segundo grupo suele ser colocado en una serie que remite a las supersticiones, provenientes de culturas consideradas como pre-modernas (89). El mundo de los muñecos siniestros para Scheines revela otra trama, el “verdadero orden del mundo” (91), un tejido “riquísimo” que incluye además de hombres y mujeres, a dioses, espíritus, fantasmas, genios buenos

o malos. Y se pregunta: “¿qué otra cosa es jugar sino meter en un único plano lo del lado de acá y lo del lado de allá?” (91).

Los muñecos del terror refuerzan su idea no del todo positiva sobre el juguete en sí, a quien esta autora le adjudica una función pasiva en relación con el juego, que ella concibe como activo. En gran medida coincide en esto con la visión que tiene Walter Benjamin sobre los juguetes, a los que prefiere considerar objetos subsidiarios y no determinantes del juego. Benjamin también había notado una tendencia a ver a la infancia como una adultez en pequeño, que provoca la imposición del juguete sobre el niño, restándole el espacio de juego. Por el contrario, observa Benjamin, la relación del niño con su juguete funciona, o debería funcionar, al revés: es el niño el que impone la forma a la substancia. El mundo se convierte entonces en juguete: “Puede ser que hoy ya estemos en condiciones de superar el error fundamental de considerar la carga imaginativa de los juguetes como determinante del juego del niño; en realidad, sucede más bien al revés. El niño quiere arrastrar algo y se convierte en caballo, quiere jugar con arena y se hace panadero, quiere esconderse y es ladrón o gendarme” (1989: 88). El horror que plantean los muñecos animados se vincula con la inversión dentro de este vínculo, por el cual el niño pasa a ser juguete, el otro yo del muñeco en cuestión, y termina sirviéndolo. Este sería en primera instancia el argumento de la novela *Osos*, parodiando justamente dicho motivo que se liga a una ya larga tradición de autómatas y demás seres ominosos (vampiros, licántropos, zombies, etc.), muy apreciados por la literatura gótica.

El efecto humorístico que produce la novela de Vecchio emerge por el cruce entre esta tradición muy presente en los imaginarios vinculados a la niñez, con la cultura pop que plasma hoy por hoy la iconografía infantil, en donde se cuela entre otras cosas incluso la obra de Les Luthiers como una marca generacional. La novela abre con un epígrafe de una frase de Andy Warhol, mediante la que este pintor icónico del siglo XX realiza el movimiento hacia la animación de una de las figuras tal vez más evocadoras del universo de la infancia, el oso de peluche. La inocencia del osito no solo está ligada a su consistencia blanda, suave, esponjosa, ideal para acompañar a los niños cuando están en una instancia de la vida en la que los restantes objetos son una fuente permanente de peligro. El oso funciona también como el objeto transicional que describe Winnicott. O, como se explica en la novela, “una especie de tótem protector que le brinda la ayuda necesaria para sumergirse, sin angustias, durante la noche, en las aguas turbias de sí mismo y emerger, sano y salvo, por la madrugada, de nuevo” (Vecchio, 2010: 44). Aquí es donde la frase de Warhol, o más bien su respuesta al entrevistador Daniel Bailey, hace explícita toda la carga libidinal que está presente en este muñeco tras su apariencia cándida. Ante la pregunta de cuál fue la persona más excitante con quien estuvo en la cama, Warhol contesta que su oso de peluche. Algo que Les Luthiers había convertido en número musical en 1976, “Teresa y el Oso”, al que por razones no solo de rima bautizaron como el “Oso libidinoso”. Este es el desafío con el que gustosamente arremete la novela de Vecchio. El tema velado, pero circulante, es el sistema de deseos de la infancia, así como su sexualidad negada.

La segunda categoría de lo monstruoso es la que se construye en torno de la figura del Espantasueños y cuya función responde a lo que Jerome Cohen plantea como su Tesis V. Es el monstruo que controla o patrulla en las fronteras de lo posible. Desde su posición en los límites del conocimiento, se coloca como una advertencia contra la exploración de su territorio incierto (Cohen, 1996: 12). Previene contra la movilidad, delimitando los espacios sociales a través de los cuales les está permitido moverse a los cuerpos. En pocas palabras, están para castigar la curiosidad. Es por eso que cada monstruo suele venir con una doble narrativa: una que describe cómo llegó a la existencia; y otra que detalla a qué uso cultural sirve. Actúa como un aliado de la sociedad que Foucault denomina del panóptico. Esta función del monstruo es la que se liga a la infancia, en las figuras del Ogro o del Lobo o del Cuco, y de tantos engendros que han sido utilizados mediante los relatos correctivos para asustar, corregir y normalizar toda forma de conducta desviada en los niños. Es lo que aparece parodiado en la película *Monster Inc.* (2010), cuya idea central retoma la novela, la del niño que logra atravesar el umbral y confrontarse con esos monstruos que pueblan sus zonas oscuras. Como consecuencia de este pasaje, se hace evidente su carácter de narrativa. Pero sobre todo se vuelve a poner en escena la fantasía siempre presente en los imaginarios de infancia de atravesar las fronteras, que refleja ensoñaciones, rebeldías y deseos de aventura (Friedrich, 2013: 114). Y que habla más bien de la impotencia del infante. En ese universo paralelo, poblado de figuras extrañas, se hace posible concretar todo tipo de

transgresiones sin consecuencias, ya que permanecen en un mundo alternativo creado ad hoc.

En su tesis VII, Cohen comienza afirmando que los monstruos son nuestras criaturas: "Monsters are our children" (Cohen, 1996: 20). Con esto quiere decir que son nuestras creaciones, pero en el término inglés se confunde dicha noción con la de niño. En este apartado, Cohen apunta a su condición de retornante. Por más que los expulsamos, dice, ellos siempre vuelven. Al hacerlo, el monstruo trae de regreso un conocimiento de lo humano que nos obliga a reevaluar nuestras presunciones culturales. ¿Qué es lo que nos dicen entonces estos monstruos acerca de la infancia? La novela abre con una situación que es tan reconocible como cotidiana: las dificultades que enfrentan los progenitores a la hora de hacer dormir a sus hijos. La voz narradora, en una parodia a los discursos científicos sobre la infancia (sean estos pedagógicos o psicológicos), lo adjudica a una cualidad esencial del infante, pero también a un tipo de malestar que es fruto de la modernidad. Como se pone en boca de la implacable vendedora de juguetes: "Y que yo sepa, en la época de las cavernas, no existía el insomnio" (Vecchio, 2010: 19). La madre, tal vez como resultado de su agotamiento, no intenta dilucidar las causas de esta situación, sino que se abandona a la maquinaria disciplinadora de los especialistas. Como logra comprobar en la juguetería, su caso se replica en otros padres y madres, lo que provoca el conflicto que hace salir todo de cauce: los osos se venden como pan caliente ante lo cual no le queda más salida que robarse uno que había sido descartado, el terrorífico Otto. Estrella Gutiérrez termina siendo desnaturalizada por la vendedora, ante la presión que esta ejerce para lograr su cometido que es vender. No solo resulta descalificada como madre: "No exagero. No conozco a ninguna madre, digna de ese nombre, capaz de regalarle a su hijo un juguete con defectos de fabricación" (Vecchio, 2010: 27). Sino que, gracias a esta forma de extorsión, también queda convertida en autómeta: "Se puso a caminar mecánicamente, como si le hubieran dado cuerda" (27).

Los niños, mientras tanto, y como se desprende de su situación de infante (carente de palabra), aparecen siempre animalizados: deberán dormir como un lirón (11), o como un cocodrilo (13), toman la sopa con sorbidos de oveja o lengüetazos de coyote (35). De ahí surge la naturalidad con la que luego Vladimir es interpelado por el oso de juguete, o por la rana Esmeralda, o el resto de la fauna con la que se topa en el reino subterráneo del Espantasueños. También se muestra a los niños tal y como los percibimos los adultos: en constante movimiento, en actitud de juego permanente. Juegan cuando comen, cuando se lavan los dientes, mientras esperan que la madre prepare la comida. Los resultados son desestabilizadores para los adultos. En definitiva, la niñez resulta monstruosa porque no se adapta al sistema productivo del mundo adulto y conspira todo el tiempo contra él, como se ve con el tema del insomnio.

Aunque el relato no deja ver la sutura de la ficción, la aventura de Vladimir se va revelando como otra cosa: la fantasía de un niño contemporáneo. El oso Otto arrastra al chico hacia las entrañas de la ciudad, a un mundo subterráneo oscuro y temible, al cual se accede a través del pozo del lavarropas, símil del árbol en el que cae la Alicia de Lewis Carroll. En la narración no solo son reconocibles los relatos tradicionales, tales como "La bella durmiente" o "La rana y el pescador". El cruce con un imaginario televisivo da pie para comprobar que estamos ante una aventura postmoderna, mediante la cual el infante recupera su papel activo al narrar. Frente a los intentos adultos de convertirlo en un autómeta cuyos deseos son fáciles de domesticar, Vladimir se posiciona como el narrador que no se deja condicionar por su oso tutelar. La asunción de la palabra se inicia como una pulseada entre una geografía toda blanca, el relato que comienza en la Antártida, al cual el oso terrible cubre de imágenes negras, llenas de carbón, brea, hormigas, buitres, cuervos. Ese territorio maniqueo en blanco y negro va a ir dejando paso a una fantasía en colores que termina en una escena digna de la estética Disney, en la que la policromía se impone. Pero este es el cuento que desea narrar Vladimir.

El universo horrible en el que había aterrizado el niño se transforma gracias a la intervención de la rana Esmeralda. Esta figura se acerca a lo que Jack Zipes describe como un personaje típico de los cuentos tradicionales, la Baba Yaga. Proviene de la tradición rusa, aunque se la puede identificar con la noción de bruja, un sujeto femenino ambiguo en el que se enlazan rasgos amenazantes, junto con aspectos benefactores. Los Cuentos de hadas, sostiene Zipes, adquieren su forma de la disposición humana hacia la acción, la urgencia de transformar el mundo y hacerlo más adaptable a las necesidades cotidianas. Esto explica según él la recurrencia no sólo a instrumentos mágicos o tecnologías extraordinarias, sino también a personajes con poderes. Son todos elementos que permiten a los

protagonistas modificarse a sí mismos y a su entorno con el objetivo de hacerlo más apropiado para vivir (Zipes, 2012: pos.172). Y ofrecen de esa manera una visión alternativa del mundo. La Baba Yaga es su propia mujer, la madre partogenética, que decide caso por caso si va a intervenir en auxilio del que la interpela o va a destruirlo. Por sobre todas las cosas, defiende en los relatos del siglo XIX cualidades que los protagonistas necesitan con el fin de sobrevivir y adaptarse, tales como perseverancia, amabilidad, obediencia, integridad o coraje (Zipes, 2012: pos. 1524). En la novela ese rol es cumplido por la rana Esmeralda, que convoca a todas las ranas de Buenos Aires y vuelve a poner las cosas en su lugar, confirmando su carácter de personaje benefactor: “Por primera vez desde hacía millones de años, las ranas volvían a pronunciar el croído mágico que producía una verdadera transmutación de valores” (Vecchio, 20110: 119-120).

En la novela *Osos*, si bien se trabaja en clave humorística dos temas actuales vinculados con la infancia, a saber los problemas que plantea la sociedad de consumo y la normativización a través de todos los medios posibles, se pone en escena la potencia que abre el relato. Es una estrategia que le permite al niño contrarrestar mediante la fantasía los cercos impuestos por los diversos actores sociales que lo rodean (los padres, la televisión, el mercado). El espacio de juego es abierto aquí por la narración, el goce que produce la acción de contar cuentos, no solo la de escucharlos. El sujeto infantil, Vladimir, se escapa a sus mundos de fantasías, creados a partir de un collage de representaciones, como una manera de integrar el yo, de alcanzar un grado de autonomía propia a pesar de sus limitadas posibilidades. La parodia discursiva sostenida no pierde de vista una forma de explicación para el insomnio que parece haber escapado a la mirada de la madre. La pérdida de su primer oso, Oklahoma, trauma al niño de tal manera que no logra volver a dormir. Es la “falencia del Otro” que según Kristeva se transparenta en el derrumbamiento de los objetos del deseo, lo que genera lo abyecto, que aparece para sostener el “yo” en el Otro (Kristeva, 1988: 24). Se trata de una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida. Para concluir, el niño es el verdadero monstruo que emerge de nuestro propio sistema represivo, reactivando esa “zona bloqueada” de nuestra subjetividad. Y que nos recuerda su persistencia en durar a pesar de los esfuerzos por expulsarlo de nuestro universo presente.

## » Bibliografía

- » Alvarado, M. y Horacio G. (comp.) (1993). *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*. Buenos Aires, La Marca.
- » Benjamin, W. (1989 [1969]). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Trad. Juan J. Thomas. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- » Carroll, L. (1960). *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Illustrated by John Tenniel. Introduction and Notes by Martin Gardner. Harmondsworth (Middlesex, England), Penguin Books.
- » Cohen, J.J. (1996). “Monster Culture (Seven Theses)”. En *Monster Theory*, 3-25. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- » Kristeva, J. (1988 [1980]). *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México, Siglo XXI.
- » Friedrich, A. (2013). “Im Labyrinth der Kindheit. Portale und Spiegelwelten im Fantasyfilm”. En Thomas Koebner (Hg.), *Kindheiten*, 114-128. München, et+k.
- » Scheines, G. (1998). *Juegos inocentes, juegos terribles*. Buenos Aires, Eudeba.
- » Vecchio, D. (2010). *Osos*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Zipes, J. (2012). *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press, Princeton and Oxford. Kindle Edition.



# Juliette y la Dubois: pareja de la monstruosidad en Sade

RAPP, Ana/ IUNIR - [anarapp.filo@gmail.com](mailto:anarapp.filo@gmail.com)

MARTÍ, Ma. Eugenia/ IUNIR-UNR - [evgeny20@gmail.com](mailto:evgeny20@gmail.com)

BROCCA, Estefanía/ IUNIR - [estefibrocca@hotmail.com](mailto:estefibrocca@hotmail.com)

---

Eje: *Biopolítica, cuerpos y violencia Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras clave: Sade - Foucault - monstruosidad - libertinaje - moral*

## ➤ Resumen

En el marco de la investigación proyectada acerca de la recepción de la obra y el pensamiento del Marqués de Sade, hemos intentado analizar cómo opera la figuración de una “monstruosidad” y cómo se instaura un particular “infierno sadeano” a partir de la palabra que se vuelve peligrosa. La transgresión de la obra sadeana opera sobre las normativas y normalizaciones sociales hegemónicas que rigen las formas de entender los límites del cuerpo y de la acción, que instauran formas de monstruosidad moral percibidas como absolutas y soberanas. En el presente trabajo, nos centraremos, desde los planteamientos foucaultianos acerca de la realización de monstruosidad en Sade, en la pareja de Juliette y la Dubois, y analizaremos su puesta en escena y su exhibición del exceso y de la naturaleza negativa, mundo sobre el cual Sade extiende su soberanía.

El monstruo moral estalla en la literatura a fines del siglo XVIII, estalla con Sade. La inversión de criminalidad y monstruosidad, el momento en que el prodigio deja de anunciar, con su carácter ominoso el potencial peligro y se realiza como la naturaleza que se vuelve contra sí misma, incipientemente se comienza a configurar en Sade. Nos proponemos poner en diálogo las miradas sadeana y foucaulteana en torno a la pareja de la monstruosidad de Juliette y la Dubois.

Por lo tanto, nuestra hipótesis central, emanada del análisis de Juliette del marqués de Sade, consiste en verificar si, en la pareja Juliette – Dubois, podemos ver los rasgos de la monstruosidad descritos por Michel Foucault, cuando desarrolla sus postulados acerca del monstruo moral en sus dos vertientes, y, a su vez, observar la realización de lo ominoso del monstruo en una concreción absoluta que cuestiona las fronteras constitutivas de la vida de los cuerpos. En consecuencia, intentaremos analizar cómo la violencia interviene en los límites posibles del cuerpo y de la agencia sobre los cuerpos en la mencionada obra de Sade.

## ➤ La palabra en Sade

Hemos de admitir que en ninguna literatura de ninguna época ha habido una obra tan escandalosa, que como ninguna otra haya herido más profundamente los sentimientos y los pensamientos de los hombres.

Maurice Blanchot

Quien lee a Sade, y no a sus exégetas, no puede salir indemne. Creo incluso que uno regresa con esas inmensas heridas del ser cuyos colores inesperados harán a veces palidecer el horizonte

Annie Le Brun

Perturbadora. La escritura sadeana es deliberadamente perturbadora, es una palabra que se vuelve peligrosa cuando, en nombre de un ideal de libertad absoluta, reconoce en los instintos humanos más oscuros, dictámenes naturales. Es una escritura que provoca y disturba, para extirpar del cuerpo y para borrar de la educación emocional, los mandatos de una moral humanamente construida, que, de ser derruida según sus pretensiones, puede instaurar una “monstruosidad” hipertélica, que no opera como anuncio de males por venir, solo los hace presente. Pedagógicamente y retóricamente, la escritura sadeana intenta demostrar que las leyes, los valores, las creencias y los principios rectores de la sociedad son ficciones humanas, y que la naturaleza escapa a todos los preceptos, tabúes, prescripciones y restricciones impuestos externamente por la historia. La transgresión de la obra sadeana opera sobre las normativas y normalizaciones sociales hegemónicas, que rigen las formas de entender los límites del cuerpo y de la acción, que instauran formas de monstruosidad moral percibidas como absolutas y soberanas. En el presente trabajo, nos centraremos, desde los planteamientos foucaultianos acerca de la realización de monstruosidad en Sade, en la pareja de Juliette y la Dubois, y analizaremos su puesta en escena y su exhibición del exceso y de la naturaleza negativa, mundo sobre el cual Sade extiende su soberanía.

Nos proponemos poner en diálogo las miradas sadeana y foucaulteana en torno a la pareja de la monstruosidad conformada por la Dubois, pedagoga magistral de la criminalidad y militante acerva contra la virtud, de esa biografía trágica que es Justine, y de Juliette, que en su avance por el camino del libertinaje, demuestra las ventajas del vicio en un mundo corrupto.

Por lo tanto, intentaremos verificar si, en la pareja Juliette – Dubois, podemos ver los rasgos de la monstruosidad descritos por Michel Foucault, cuando desarrolla sus postulados acerca del monstruo moral en sus dos vertientes, y, a su vez, observar la realización de lo ominoso del monstruo en una concreción absoluta que cuestiona las fronteras constitutivas de la vida de los cuerpos. En consecuencia, intentaremos analizar cómo la violencia interviene en los límites posibles del cuerpo y de la agencia sobre los cuerpos en la obra de Sade.

### ► *Lo monstruoso sadeano a través de Foucault*

De más está hablar de la importancia de la escritura sadeana en la obra de Michel Foucault, importancia que se referencia en múltiples ocurrencias: Historia de la Locura en la Epoca clásica; Historia de la Sexualidad, Las Palabras y las Cosas; y, particularmente, para el interés de nuestro trabajo, Los Anormales. Foucault plantea que el sexo en Sade carece de norma intrínseca a su naturaleza, pero está sometido a una ley ilimitada que lo conduce a ser el punto puro de una soberanía única y desnuda, derecho ilimitado de la monstruosidad todopoderosa.

A partir de este principio, Foucault plantea la noción de monstruo humano y nos dice que es, fundamentalmente, una noción jurídica, es decir, el marco de referencia del monstruo es la Ley. Pero hay que remarcar los alcances de esta definición, la cual no sólo se refiere a las leyes que crea la sociedad, sino también a las leyes de la naturaleza. De tal manera que la monstruosidad es, siempre, una violación a la ley que posee aristas de excepción, por lo que la aparición de la monstruosidad pone en cuestionamiento la propia ley:

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 y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido. (Foucault, 2006: 61)

La figura del monstruo moral hará su aparición entre fines del s XVIII y principios del XIX, y lo hará, según Foucault, en diferentes formas de discursos y prácticas. El monstruo moral estalla en la literatura, estalla con Sade. La inversión de criminalidad y monstruosidad, el momento en que el prodigio deja de anunciar, con su carácter ominoso el potencial peligro, y se realiza como Naturaleza, se configura en Sade.

El primer monstruo moral es el monstruo político, es el que rompe, rechaza el pacto social en su propio beneficio. Entonces, la criminalidad se asocia a la ruptura del pacto social, pacto social que se identifica con el interés general, de tal manera que la conexión criminalidad/monstruosidad es evidente. El monstruo político es el que no reconoce a nadie, sólo a él mismo y a su interés, es el Soberano.

### ► *Prédicas del crimen y pedagogía antimoral: la Dubois y Juliette*

No es únicamente en las escenas descarnadas de la sexualidad más violenta y criminal en donde Sade pone a prueba de los límites del cuerpo. En los segmentos filosóficos, en las deliberaciones razonadas como análisis sociológicos, Sade, a través de las voces de los personajes, diseña su tesis acerca de la preeminencia de la ley natural sobre toda ley convencional de redacción humana. De tal suerte que la ley verdadera no es la construcción política y autónoma del legislador humano, la ley primera es la de la naturaleza.

Tanto la Dubois en Justine como Juliette adoptan una de las posiciones posibles de toda pareja pedagógica. Mientras que la Dubois trata de enseñar a Thérèse (luego Justine) que su elección de la virtud no la llevará más que al infortunio, y trata de refutar y de convencerla de que ni Dios, ni la providencia, ni la virtud pueden prevalecer; como educadora de la antimoralidad, Juliette es discípula de libertinos y criminales y su avance es un camino de aprendizaje que consiste en adquirir vicios en su perfeccionamiento de la criminalidad.

Son pareja de la monstruosidad porque ambas ponen en evidencia la ley de la naturaleza, que no elige ni hace prevalecer virtud por sobre vicio y que demuestra que no hay límites sobre la agencia de los cuerpos.

Para la Dubois, la naturaleza nos ha hecho, en el crimen, iguales. Y si el destino osa perturbar esa igualdad de tipo originaria, hay que corregirlo. La vemos emerger como la encargada de la evangelización contra la virtud. Aunque se convierte en salvadora de Thérèse, ya que la ayuda a salvarse de la pena de muerte, solo lo consigue mediante un incendio asesino. Esta acción no es solo narrativa, sirve de ocasión para que la Dubois se encargue de aconsejar a la inocente Thérèse a renunciar a las prácticas virtuosas que jamás la han favorecido, ya que mientras que la delicadeza la ha llevado al cadalso, el crimen horrible es lo que la conduce a la salvación (Sade, [1787] 2007:61).

En sus lecciones existe un principio rector que consiste en demostrar que no existe diferencia ni hay prevalencia natural entre vicio y virtud. En su argumentación se demuestra que si es posible avanzar sobre los límites impuestos socialmente, si aquello que se comprende como mal es una necesidad y su ejercicio es asequible, es porque forma parte de los designios naturales como el acatamiento de las leyes:

(...) o esta Providencia que tú reverencias sólo merece nuestro desprecio, o no son éstas en absoluto sus voluntades. Conócela mejor, hija mía, y convéncete de que si nos pone en situaciones en las que el mal nos resulta necesario, y nos deja al mismo tiempo la posibilidad de ejercerlo, es porque ese mal sirve tanto a sus leyes como el bien, y gana tanto con uno como con el otro. Si nos ha creado a todos en el estado de la igualdad, quien la altera no es más culpable que quien procura restablecerla. Ambos actúan de acuerdo con los impulsos recibidos, ambos deben seguirlos y disfrutar. (Sade, [1787] 2007:62).

Seguir los impulsos y disfrutar, ese abandono al absolutismo del placer por sobre toda otra ley posible es, de alguna manera, el mensaje que instaura la monstruosidad de manera soberana y sin posibilidad de restricciones o remordimientos:

El remordimiento es una quimera --me dice la Dubois--; sólo es, mi querida Thérèse, el murmullo imbécil de un alma bastante tímida como para no atreverse a aniquilarlo. (Sade, [1787] 2007: 135)

Puede entenderse en esta pugna doble que “la prosperidad del crimen sólo es una prueba a la que la Providencia quiere someter la virtud” (Sade, [1787] 2007:160), pero la narración de estas dos novelas está prefigurada como realización del monstruo moral, su encarnación sucesiva en los

personajes de la Dubois, predicadora en contra de la moral y sus preceptos, y de la aprendiz Juliette que, al contrario de su hermana, elige el camino de la prosperidad y no del infortunio.

En Juliette la protagonista realiza sus primeros pasos de formación y es Mme. Delbéne quien la instruye en su destino de vicio, colocado del lado de lo natural, mientras toda educación tradicional puede ser entendida como acto contra natura, como abolición de los impulsos básicos de la naturaleza humana:

(Mme. Delbéne) (...) que no hay nada en el mundo que me asombre tanto como la educación moral que se da a las jóvenes: parece que los principios que se les inculca no tienen otro fin que contrariar en ellas todos los movimientos de la naturaleza. (Sade, [1787] 2007: 160)

El crimen, según los postulados sadeanos, solo es así llamado por convención humana, ya que es tan natural como cualquier acción humana, como la virtud puede serlo, también el crimen forma parte de la naturaleza: "(Juliette) (...) estoy convencida de que el crimen sirve a las intenciones de la naturaleza tanto como la prudencia o la virtud" (Sade, [1787] 2007: 160). La prevalencia de uno de esos dos modos de ser de la naturaleza tiene que ver con las condiciones del mundo, según las palabras de Noirceuil:

(...) el infortunio es el juguete de la prosperidad; le está sometido por las leyes de la naturaleza; es preciso que el débil sirva de pasto al fuerte. Echa una mirada al universo; en todas las leyes que lo rigen encontrarás ejemplos parecidos: la tiranía y la injusticia, como únicos principios de todos los desórdenes, deben ser las primeras leyes de una causa que no actúa más que mediante desórdenes. (Sade, [1796] 2002: 86)

En un mundo que no actúa más que por medio de desórdenes, dejar que a la naturaleza adquirir soberanía sobre los cuerpos, transgredir sus límites, al transigir todas las leyes humanas de la moral convencional es la vía para hacer presente, para concretizar la monstruosidad, no como anuncio de males por venir, sino como reinado del mal. El absolutismo de la vida, la agencia por sobre los cuerpos materiales y los sentidos provienen de la descreencia en las ficciones religiosas sobre la muerte y sobre la inmortalidad del alma.

Nuestra materialidad y nuestros sentidos son los que deben regir no un alma ilusoriamente inmortal. Como explica Mme. Delbéne a Juliette:

Aunque a los hombres les sea imposible hacerse la menor idea de su alma, aunque todo les pruebe que no sienten, no piensan, no adquieren ideas, no gozan y no sufren más que por medio de los sentidos o de los órganos materiales del cuerpo, sin embargo están convencidos de que esta alma desconocida está exenta de la muerte.

(...) no te quepa la menor duda de que morimos por completo, y de que el cuerpo humano, una vez que la Parca ha cortado el hilo, no es más que una masa incapaz de producir los movimientos que constituirían la vida. (...) Nada más natural y más sencillo que creer que el hombre muerto ya no existe; nada más extravagante que creer que el hombre muerto está todavía en vida. (...) ¡Cuán extraños razonadores son los teólogos! En cuanto no pueden adivinar las causas naturales de las cosas, inventan causas sobrenaturales, imaginan espíritus, dioses, causas ocultas, agentes inexplicables, o más bien palabras más oscuras que las cosas que se esfuerzan por explicar. Permanezcamos en la naturaleza cuando queramos darnos cuenta de los efectos de la naturaleza; no nos alejemos de ella cuando queramos explicar sus fenómenos; ignoremos las causas demasiado separadas de nosotros para ser comprendidas por nuestros órganos, y convenzámonos de que, si nos salimos de la naturaleza, nunca encontraremos la solución de los problemas que la naturaleza nos presenta. (Sade, [1796] 2002:72)

Es la naturaleza la soberana absoluta y la ley que todo lo rige, tal vez, el único principio que se debe seguir. Y tanto la Dubois como Juliette se convierten en sus sacerdotisas, en sus voceras militantes que predicán en discurso y en acción esta regulación del horror a voluntad, esta violencia sin responsabilidad ni remordimientos que resulta absolutamente natural.

## » *A modo de conclusión*

Mientras que el monstrum en el vocabulario religioso de la antigüedad consistía en un acontecimiento prodigioso, una maravilla, hecho sobrenatural en el que intervenía la voluntad divina, a modo de advertencia, de aviso con la posibilidad de ser interpretado como castigo. Se trataba de un término con proyecciones semánticas que permitían interpretarlo como cierta desproporción de índole física o moral, sin embargo, la monstruosidad de la pareja sadeana no anuncia lo antinatural sino la aberración que proviene de la naturaleza y no es anuncio, sino efectivización de lo monstruoso como absoluta libertad soberana que permite transgredir los límites de la corporeidad y de la vida de los cuerpos.

Como bien dice Foucault, si el crimen era crimen en la medida en que afectara al soberano, ya sea los derechos, la voluntad, la fuerza, el cuerpo o incluso las presentes leyes, entonces en todo crimen hay una llamada de insurrección ante el mismo. Y Sade clama libertad como nadie. Con su tan característico estilo, busca fogonear el espíritu rebelde de sus lectores, ir contagiando la monstruosidad de la desobediencia, y nos obliga a proclamarnos soberanos de nuestros propios cuerpos.

Foucault refiere a dos tipos de monstruosidad que habitan en la letra sadeana, el monstruo político, el monstruo que abusa del poder; y el monstruo popular, el monstruo de abajo. Uno, el príncipe, el señor; el otro, el bandolero, el hombre bruto de los bosques, el monstruo que vuelve a la naturaleza salvaje.

Esos dos tipos de monstruos están en Juliette, porque

(...) está presente ese acoplamiento muy regular entre la monstruosidad del poderoso y la monstruosidad del hombre de pueblo, la monstruosidad del ministro y la del insurgente, y la complicidad de uno con el otro (Foucault, 2006: 102).

Por lo tanto, Juliette y la Dubois, según la argumentación foucaultiana, se encuentran en el corazón de la pareja de la monstruosidad política y de la monstruosidad sublevada.

En Sade no hay monstruo que sea políticamente neutral y mediocre: o proviene de la hez del pueblo y endereza la cerviz contra la sociedad establecida o es un príncipe, un ministro, un señor que posee sobre todos los poderes sociales un superpoder sin ley (Foucault, 2006: 102).

Reflexionar sobre la obra de Sade, acompañados por Foucault, nos ilumina acerca de la idea según la cual la soberanía se ejerce sobre los cuerpos, no sobre una geografía.

## » *Referencia Bibliográficas*

- » Benveniste, E. (1983) Cap. 6 “El vocabulario latino de los signos y de los presagios” en Vocabulario de las instituciones idoeuropeas, Taurus, Madrid, PP. 391 - 396
- » Blázquez Fraile, A. (1950) Diccionario latino-español, Barcelona, Sopena
- » Ernout, A. y Meillet, A., (1951): Dictionnaire etymologique de la langue latine. Histoire des mots, Librairie Klincksieck, Paris
- » Foucault, M. (2006) Los Anormales. Curso en el Collège de France (1974 – 1975). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- » Rabaza, B., Pricco, A., Maiorana, D., (2006) “La meretrix de la comedia plautina. Phronesium: una monstruosidad tolerada” en Caballero de del Sastre, E., Rabaza, B. y Valentini, C. (Comps.) Monstruos y maravillas en las Literaturas Latina y Medieval y sus lecturas, Homo Sapiens, Rosario.

## Fuentes

- » François de Sade, Donatien Alphonse (Marqués de Sade) [1796] (2002) Julieta o el vicio ampliamente recompensado. Traducción de Rafael Rutiaga. México: Editorial
- » François de Sade, Donatien Alphonse (Marqués de Sade) [1787] (2007) Justina o los infortunios de la virtud. Madrid: Cátedra

# Cuando lo monstruoso se ciñe al cuerpo: los dones nupciales en la *Medea* de Eurípides

RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa - UBA - CONICET / [elsale@fibertel.com.ar](mailto:elsale@fibertel.com.ar)PELLIDO, ontacto

» Palabras claves: TERATOLOGIZACIÓN, OBJETO, MEDEA, EURÍPIDES

## ► Resumen

*Medea* de Eurípides es una tragedia de venganza, anunciada y ejecutada letalmente por una mujer herida, injuriada en su lecho como explicita el texto. Esta mujer, bárbara y experta en artes mágicas decide vengarse destruyendo primero la casa a la que se unió en nuevo matrimonio su infiel marido Jasón y luego, genial invención de Eurípides, matando a los propios hijos que ha engendrado durante su unión con el griego. A lo largo de la trama, Medea es objeto de distintos tratamientos que hacen de ella una diosa, un animal (o combinación de animales) o un monstruo, temáticas que hemos abordado en otros trabajos, incluso en el marco de estas jornadas de Monstruos y monstruosidades. En este encuentro nos proponemos analizar el carácter monstruoso que adoptan los dones nupciales que Medea entrega a la nueva esposa de Jasón, la hija de Creonte, rey de Corinto, para poder así lograr el primer paso de su venganza. Se trata de un peplo y una corona que, untados con venenos, serán llevados por los hijos de Medea y Jasón como ofrenda nupcial a la nueva esposa con el pretexto de suplicar la permanencia de los niños en Corinto, desterrados en principio con su madre por Creonte. Estos dones incinerarán a la princesa al igual que a su padre que correrá a auxiliarla destruyendo en un solo acto a la casa gobernante de Corinto, además de hacer trizas la alianza armada por el infiel Jasón.

Un objeto es monstruoso cuando destruye por su magnitud el fin que constituye su concepto (I. Kant, *Crítica del juicio*, Libro segundo, A XXVI)

*Medea* de Eurípides es una tragedia de venganza, anunciada y ejecutada letalmente por una mujer herida, injuriada en su lecho como explicita el texto. Esta mujer, bárbara y experta en artes mágicas y que en el pasado extradramático ya cuenta con crímenes en su prontuario, decide vengarse destruyendo primero la casa a la que se unió en nuevo matrimonio su infiel marido Jasón y luego, genial invención de Eurípides, matando a los propios hijos que ha engendrado durante su unión con el griego. A lo largo de la trama, Medea es objeto de distintos tratamientos que hacen de ella una diosa, un animal (o combinación de animales)<sup>1</sup> o un monstruo, temáticas que hemos abordado en otros trabajos, incluso en el marco de estas jornadas de Monstruos y monstruosidades. En este encuentro nos proponemos analizar el carácter monstruoso que adoptan los dones nupciales que Medea entrega a la nueva esposa de Jasón, la hija de Creonte, rey de Corinto, para poder así lograr el primer paso de su venganza. Se trata de un peplo y una corona que, untados con venenos, serán llevados por los hijos de Medea y Jasón como ofrenda nupcial a la nueva esposa con el pretexto de suplicar la permanencia de los niños en Corinto, desterrados en principio con su madre por Creonte. Estos dones incinerarán a la princesa al igual que a su padre que correrá a auxiliarla destruyendo en un solo acto a la casa gobernante de Corinto, además de hacer trizas la alianza armada por el infiel Jasón.

Al efectuar un rastreo lexical en la obra hallamos que las referencias al peplo y la corona remiten en general al campo semántico del *dóron*, don, (784, 789, 947, 958, 964, 973, 1003, 1154, 1165, 1188) y del *kósmos*, adorno, (787, 951, 954, 972, 981, 1156). La protagonista “recrea” su boda con Jasón al enviarle a la hija de Creonte los atavíos que ella misma usó y que son a su vez dones de su abuelo

1. Cf. Rodríguez Cidre (2012: 367).

Helio. En palabras de Mueller (2001: 499), Medea está ocupando el lugar del padre de la novia literal y figuradamente y promete “su hija” a Hades<sup>2</sup>. Una vez entregados los dones, la obra se detiene en una descripción de adornamiento de la víctima y allí el uso del vocablo *kósmos* es lo esperable. La referencia al adorno se halla ligada a la ejecución de un rito, el matrimonial. Pero como es habitual en la tragedia eurípidea estos ritos se contaminan con elementos propios de otro y la ceremonia matrimonial deviene fúnebre. Gambon (2009: 97-98) señala la presencia de otra instancia ritual, la de la súplica (964, 971-972, 1154), lo que se revela en la afirmación de que estos dones poseen el poder de convencer “incluso a los dioses”.<sup>3</sup> Por otra parte y en virtud de la trama, las ofrendas también aparecen enmarcadas en el campo semántico del engaño. El peplo y la corona aparecen por primera vez en el discurso de Medea (v. 783) como una artimaña. La protagonista nos cuenta que enviará a través de sus hijos un peplo con una diadema *ὡς δόλοισι παῖδα βασιλέως κτάνω* “para que mate con ardides a la hija del rey” (v. 783) y el coro en el estásimo cuarto respecto de la princesa agrega: *τοῖον εἰς ἔρκος πεσεῖται / καὶ μοῖραν θανάτου δύστανος* “en tal trampa caerá y destino de muerte, desgraciada” (vv. 986-987)<sup>4</sup>. Los dones/ardid/trampa se presentan como una forma de evitar el exilio de los niños (en un punto una muerte metafórica) cuando en realidad su madre los está enviando a una eventual muerte a manos de los hombres de palacio. En los vv. 784-789 refiriéndose a sus hijos exclama la protagonista:

πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρ' ἔχοντας ἐν χεροῖν,  
[νύμφη φέροντας, τήνδε μὴ φεύγειν χθόνα,]  
**λεπτὸν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον·**  
κᾶνπερ λαβοῦσα κόσμον ἀμφιθῆῃ χροῖ,  
κακῶς ὀλεῖται πᾶς θ' ὃς ἂν θίγῃ κόρης·  
τοιοῖσδε χρίσω φαρμάκοις **δωρήματα**

Pues los enviaré, llevando **regalos** en sus dos manos, [llevándolos a la novia, que ésta no los destierre del país,] **no sólo un fino peplo sino también una diadema de oro trabajado**, y si al tomar el **adorno** lo coloca sobre su piel, perecerá terriblemente y cualquiera que toque a la joven. ¡Con tales venenos untaré los **dones!**

Mastronarde (2002: 39) señala que los dones envenenados conforman la utilería más significativa en el escenario pero no se puede determinar con certeza cómo fueron tratados en la performance original<sup>5</sup>. Por otra parte, resulta imposible ver qué oportunidad tiene Medea para untar los *dóra* desde el momento en que no deja el escenario hasta el v. 1250, después de la muerte de Creonte y su hija<sup>6</sup>. Sea como fuere, estos dones envenenados portan consigo la destrucción y la muerte y así lo expresa en primer lugar el coro en el cuarto estásimo mientras los hijos se están acercando a la princesa con ellos (vv. 978-988).

Por otra parte recordemos que el peplo asociado con el género femenino, como una prenda tejida, está inextricablemente ligado a la producción de la mujer y a la *métis* femenina y, como dice Iriarte (2002: 161), cuando una mujer establece una relación negativa con su entorno familiar, el tejido que simboliza dicha relación deviene un objeto maléfico. En este sentido, como remarca Lee (2004: 275), el peplo toma las propiedades de los *phármaka*, enfatizando el temor masculino del conocimiento vinculado a lo divino, lo femenino y lo extranjero.

Es nuestro interés aquí analizar la teratologización de estos dones nupciales, proceso singular a nuestro entender pues (aunque en sentido figurado) se trata de una teratologización de objetos inanimados. Para ello son claves los vv. 1185-1189 donde el mensajero nos dice:

διπλοῦν γὰρ αὐτῇ πῆμ' ἐπεστρατεύετο·  
**χρυσοῦς μὲν ἀμφὶ κρατὶ κείμενος πλόκος**

2. Cf. Iriarte (2002: 163) y Mueller (2001: 490).

3. Cf. Gambon (2009: 98).

4. Cf. Gambon (2009: 97).

5. Cf. Mastronarde (2002: 39 y 298-299).

6. Cf. Page (1955: 129). Cf. también Elliott (1979: 88).

θαυμαστὸν ἔει νᾶμα **παμφάγου πυρός**,  
**πέπλοι δὲ λεπτοί**, σῶν τέκνων δωρήματα,  
λευκὴν **ἔδαπτον** σάρκα τῆς δυσδαίμονος.

Pues doble daño marchaba contra ella; la **dorada corona** que yacía alrededor de la cabeza lanzaba una corriente asombrosa **de fuego voraz**, y **los finos peplos**, dones de tus hijos, **devoraban** la blanca carne de la desafortunada.

La corona de oro lanza un fuego calificado de *παμφάγου*, voraz, adjetivo que es *hárax* en el género trágico<sup>7</sup> y que etimológicamente significa “que todo devora”. Los finos peplos conforman nada menos que el sujeto de ese devorar, *ἔδαπτον*<sup>8</sup>. Estamos frente a dones que se tornan monstruosos al proveérseles de boca y de dientes.<sup>9</sup> Por otra parte, el carácter mágico y siniestro de los dones nupciales se manifiesta con toda potencia en su presencia constante durante y después de la hiperbólica cremación de la princesa y de su padre, manteniendo siempre su textura y apariencia.

Esta imagen de los dones dentados se complementa con los vv. 1195-1203 donde el mensajero continúa con su narración:

πίτνει δ' ἐς οὐδας συμφορᾷ νικωμένη,  
πλὴν τῷ τεκόντι κάρτα δυσμαθῆς ἰδεῖν·  
οὔτ' ὀμμάτων γὰρ δῆλος ἦν κατάστας  
οὔτ' εὐφρὲς πρόσωπον, αἶμα δ' ἐξ ἄκρου  
ἔσταζε κρατὸς συμπεφυρμένον πυρί,  
σάρκες δ' ἀπ' ὀστέων ὥστε πεύκινον δάκρυ  
**γνάθοις ἀδήλοισ** φαρμάκων ἀπέρρεον,  
δεινὸν θέαμα· πᾶσι δ' ἦν φόβος θιγεῖν  
νεκροῦ· τύχην γὰρ εἶχομεν διδάσκαλον.

Cae al suelo vencida por la desgracia, difícil de conocer a la vista excepto para su padre. Pues ni era evidente el estado de sus ojos ni su formado rostro, y la sangre goteaba desde lo alto de la cabeza mezclada con el fuego, y las carnes manaban de los huesos como la lágrima del pino por los **dientes invisibles**<sup>10</sup> de los venenos, terrible espectáculo. Y todos tenían miedo de tocar el cadáver, pues teníamos a la mala fortuna como maestra.

Los dientes invisibles del veneno, única metáfora del relato -como señala Elliott (1979: 97)-, invaden los dones que ya devoraban todo para terminar con las carnes que manan de los huesos. La novia, como plantea Segal (1996: 36), se transforma a sí misma en una horrorosa parodia de la antorcha matrimonial (v. 1200) consumida por los fuegos, no del amor sino de un veneno fatal. La princesa envuelta en fuego corre por su recámara y sus esfuerzos por quitarse la diadema no hacen sino avivar aún más las llamas (v. 1194).<sup>11</sup> La imagería que despliega Eurípides en esta descripción de la muerte de la joven es de una maestría singular generando unos sugestivos juegos cromáticos (el dorado del fuego y la corona, el rojo de la sangre que gotea) en el marco de una muerte terrible: “la sangre goteaba desde lo alto de la cabeza mezclada con el fuego, y las carnes manaban de los huesos como la lágrima del pino” (vv. 1198-1200)<sup>12</sup>. Como señala Rehm, la macabra relación entre la carne y la sangre tiene una relevancia específica en la ceremonia matrimonial. Evocando la despedida a sus hijos, Medea se lamenta de que no será capaz de sostener sus antorchas nupciales. Ahora realiza, en cambio, una siniestra inversión de esta práctica ritual, transformando a la nueva novia de Jasón en su propia antorcha matrimonial, que se quema hasta extinguirse<sup>13</sup>.

7. Page (1955: 162).

8. Cf. Tedeschi (2010: 203).

9. Cf. Segal (1996: 36).

10. Cf. Tedeschi (2010: 204).

11. Cf. Rehm (1996: 104).

12. Igual juego cromático que Polixena en *Hécuba*.

13. Cf. Rehm (1996: 105).



Es de notar que los dones son monstruosos no solo al estar provistos de dientes sino también por el particular efecto que producen en sus víctimas: la cremación de la princesa llega al límite de la fundición perdiendo sus contornos humanos hasta convertirse en una masa informe de carne derretida, aunque siempre ataviada de finos peplos, típica ironía cruel de nuestro trágico. Y esta situación se refuerza, cuantitativa y cualitativamente podríamos decir, cuando las carnes informes de la princesa se unan y se confundan con las de su padre que se pierde también al intentar socorrerla:

ἐπεὶ δὲ θρήνων καὶ γόνων ἐπαύσατο,  
χρήζων γεραῖον ἔξαναστῆσαι δέμας  
προσείχεθ' ὥστε κισσὸς ἔρνεσιν δάφνης  
**λεπτοῖσι πέπλοις**, δεινὰ δ' ἦν παλαίσματα·  
ὁ μὲν γὰρ ἤθελ' ἔξαναστῆσαι γόνυ,  
ἢ δ' ἀντελάζυτ'· εἰ δὲ πρὸς βίαν ἄγοι,  
σάρκας γεραϊὰς ἐσπάρασσ' ἀπ' ὀστέων.  
vv. 1211-1217

Después que cesó el lamento fúnebre y los gemidos, necesitando enderezar su viejo cuerpo, se adhería, como la hiedra a las ramas del laurel, a los **finos peplos**, y terrible era el combate: pues, por un lado, él quería levantar una rodilla, pero, por otro, ella resistía; y si la llevaba con fuerza, arrancaba las viejas carnes de los huesos.

Como plantean Segal (1996: 34) y Gambon (2009: 101) la confusión en una sola masa corporal en proceso de fundición que implica el abrazo de Creonte con su hija no solo destruye la identidad biológica de uno y otra sino que también anula la distancia generacional y social (y genérica, podríamos agregar), condensando en un solo acto el exterminio de la casa real.

Otro dato a tener en cuenta en este proceso de teratologización de los dones nupciales es el epíteto *deinós*. Gambon (2009: 101) destaca que cuando el poder devastador del veneno actúa, el peplo y la corona se convierten en instrumentos de una venganza terrible, enfatizada en el texto por la reiteración del calificativo *deinós* (vv. 1167, 1184, 1202, 1214, 1294), que significa precisamente “terrible”. Este epíteto acompaña a algunos monstruos en el registro trágico. Recordemos, por ejemplo, que en *Troyanas* Casandra lo utiliza para referirse a Caribdis (v. 436) o el coro en la misma tragedia para Helena en una lectura que a nuestro criterio tiene un anclaje teratológico (vv. 966-968).<sup>14</sup> Con ese magistral conocimiento que la nodriza despliega del personaje de Medea ya en los vv. 44-45 nos avisa:

δεινὴ γάρ· οὔτοι ῥαδίως γε συμβαλῶν  
ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικος ἄισεται.

Pues [Medea] es terrible; nadie sostendrá fácilmente una enemistad ennoblecida con gloria tras lanzarla contra ella.

Una vez identificadas las citas que permiten hablar de una teratologización de los dones nupciales en *Medea*, veamos cómo juega la obra con referencias inter e intratextuales. En primer lugar señalemos que metáforas similares son encontradas en otras dos tragedias, *Prometeo encadenado* de Esquilo y *Traquinias* de Sófocles. Page (1955: 163) relaciona estos versos citados con el v. 368 del *Prometeo encadenado* donde tres semas clave coinciden en un verso. Aquí Prometeo en diálogo con Océano (vv. 368-370) dice a propósito de la cólera de Tifón:

ἔνθεν ἐκραγήσονται ποτε  
ποταμοὶ **πυρὸς δάπτοντες** ἀγρίαις **γνάθοις**  
τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροῦς γύας:

14. Cf. Rodríguez Cidre (2010: 246 y ss.) y Rodríguez Cidre (2012: 368).

de allí [Etna] algún día reventarán ríos **de fuego que devorarán con dientes** feroces los llanos campos de Sicilia, productora de excelentes frutos.

Encontramos engarzados en una única estructura tres elementos que venimos trabajando: el fuego, la voracidad y unos dientes metafóricos, aplicados en este caso a la cólera del monstruo Tifón. En Eurípides, la cólera también es crucial y asimismo aparece ligada a un monstruo, la Escila, con la que será identificada más adelante Medea. Y este es un punto que no nos parece menor. Medea, que es llamada leona en los vv. 187, 1342, 1358, y también Escila en los vv. 1343 y 1359, aparece tras estos procesos de animalización y teratologización dotada de unas fauces cuyos dientes son homólogos a aquellos “invisibles” que ella hace operar a distancia con sus venenos<sup>15</sup>. Esta bestialización (monstruosa o no) de la protagonista remite al mundo de lo salvaje, elemento que también encontramos en la cita de *Prometeo encadenado* con el adjetivo ἀγρίαίς que califica a los dientes.

En cuanto a la tragedia de Sófocles, hallamos metáforas similares en torno del devorar con cambio de lexemas (769-771, 1053 y ss., 1084-1088).<sup>16</sup> Deyanira y Medea hacen uso del veneno con intenciones diametralmente opuestas pero con resultados muy parecidos.

En lo que atañe a los juegos intratextuales podemos preguntarnos aquí qué otros dientes se hacen presentes en la obra. El verbo en cuestión es δάκνω. Chantraine (1999) señala que es principalmente el morder de perros, leones e insectos (los dos primeros animales nos importan particularmente desde el momento que Medea es asimilada a una leona, como dijimos, y también tiene una valencia canina en la figura de Escila).<sup>17</sup> Y constatamos que las referencias al morder son recurrentes en esta tragedia en contextos de alta significación. Primero, la nodriza nos presenta a una Medea “mordida por los males”, δηχθεῖσα κακοῖσιν (v. 110), cuando la describe sumida en una nube de lamentaciones: τί ποτ’ ἐργάσεται / μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος / ψυχὴ **δηχθεῖσα** κακοῖσιν; “¿qué realizará un alma altiva, impaciente, **mordida** por los males?” (vv. 108-110). Ahora bien, la referencia a la altivez nos permite pensar que aquí la mordedura dibuja a una Medea menos como una víctima que como un ser aguijoneado que responderá al ataque. En efecto, el verbo empleado en este verso reenvía metafóricamente tanto al sentimiento de la aflicción como al de la cólera.<sup>18</sup>

Por otra parte, Jasón, en el clímax de la animalización y de la teratologización que hace del personaje de Medea denuncia su incapacidad de morderla con reproches. Recordemos que la protagonista está sobre el *theologeion* en el carro alado con los cadáveres de sus dos hijos, lo que significa que en la práctica ella resulta inalcanzable:

οὐκ ἔστιν ἦτις τοῦτ’ ἄν Ἑλληνίς γυνὴ  
ἔτλη ποθ’, ὧν γε πρόσθεν ἤξιουν ἐγὼ  
γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ’ ἐμοί,  
λέαιναν, οὐ γυναιῖκα, τῆς Τυρσηνίδος  
Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν.  
ἀλλ’ οὐ γὰρ ἄν σε μυρίοις ὀνειδέσιν  
**δάκοιμι**: τοιόνδ’ ἐμπέφυκέ σοι θράσος·  
ἔρρ’, αἰσχροποιῆ καὶ τέκνων μαιφόνε.  
vv. 1339-1346

No existe mujer griega que jamás se hubiera atrevido a eso, de entre las cuales yo te consideraba digna antes de casarte, unión odiosa y funesta para mí, leona, no mujer, de naturaleza más salvaje que la tirrena Escila. Pero no te **mordería** con muchos reproches. Tal osadía ha nacido en ti. Vete, autora de infamias y asesina de tus hijos.

Esta referencia al morder que tiene por sujeto Jasón se revela al fin y al cabo como una declaración de impotencia. Los dientes del héroe griego se desdibujan, como todo en este personaje diseñado tan

15. Cf. Rodríguez Cidre (2002) y (1998).

16. Cf. Mastrorade (2002: 36).

17. Cf. Tedeschi (2010: 172).

18. Cf. Tedeschi (2010: 108).

planamente por Eurípides, y de hecho termina dándole una orden a Medea (la de marcharse) que ella iba a realizar de todas maneras y sin necesidad de su anuencia.

Medea hará uso del verbo en dos oportunidades, siempre con objeto Jasón y siempre en referencia al filicidio, antes y después de cometerlo. En diálogo con el coro en vv. 816-818 escuchamos:

Χορός  
ἀλλὰ κτανεῖν σὸν σπέρμα τολμήσεις, γύναι;  
Μήδεια  
οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα **δηχθεῖη** πόσις.  
Χορός  
σὺ δ' ἂν γένοιό γ' ἀθλιωτάτη γυνή.

CORIFEO: Mas ¿a matar tu semilla te atreverás, mujer? MEDEA: Así sí, pues mi esposo sería **mordido/ofendido** terriblemente. CORIFEO: Y tú empezarías a ser la mujer más miserable.

Y en diálogo con el mismo Jasón constata la causa principal del filicidio:

Μήδεια  
σμικρὸν γυναικὶ πῆμα τοῦτ' εἶναι δοκεῖς;  
Ίάσων  
ἦτις γε σώφρων: σοὶ δὲ πάντ' ἔστιν κακά.  
Μήδεια  
οἶδ' οὐκέτ' εἰσί: τοῦτο γὰρ σε **δήξεται**.  
Ίάσων  
οἶδ' εἰσίν, οἴμοι, σῶ κάρᾳ μιάστορες.  
vv. 1368-1371

MEDEA: ¿Te parece que esto es un sufrimiento pequeño para una mujer? JASÓN: Para la que es sensata, al menos. Pero para ti todos son males. MEDEA: Ellos ya no están, pues, esto te **afligirá/morderá**. JASÓN: Ellos están, ay de mí, como vengadores sobre tu cabeza.

La protagonista establece una relación directa entre el filicidio y el morder a Jasón que remite a su aniquilación. Podríamos decir que hay dos objetivos clave para Medea a lo largo de la obra respecto de su *timé*, honra: evitar que se rían de ella y vengar sus aguijonamientos/mordidas.

Como vemos, el rastreo de las referencias al morder en la obra refuerza la imagen de una Medea dotada de fauces, dispuesta a responder con dentelladas las ofensas recibidas. Los feroces dientes de una Medea/leona/Escila tienen en los dientes invisibles de los dones envenenados unos homólogos que, al mismo tiempo que hacen de la bárbara una operadora a distancia de objetos monstruosos, también realzan la teratologización de este personaje que en la obra es objeto de un intenso proceso de deshumanización.

## » Bibliografía

- » Boedeker, D. (1997). "Becoming Medea: Assimilation in Euripides". En Clauss, J. & Iles Johnston, S. (edd.), *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*. Princeton, University Press, 127-148.
- » Canguilhem, G. (1962). "La monstruosidad y lo monstruoso". *Diogenes* 40, 33-47.
- » Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. Paris, Klincksieck.
- » Cohen, J.J. (ed.) (1996). "Monster Culture (Seven Theses)". En *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 3-25.
- » Gambon, L. (2009). "Medea", en *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca, Ed. UNS, 49-109.
- » Iriarte, A. (2002). "Las "razones" de Medea". En López A., Pociña A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy I*. Granada, Universidad de Granada, 157-169.

- » Lee, M.M. (2004). "‘Evil wealth of Raiment’: deadly *péploi* in greek tragedy". *CJ* 99 3, 253-279.
- » Mueller, M. (2001). "The Language of Reciprocity in Euripides' *Medea*". *AJP* 123, 471-504.
- » Rehm, R. (1994). "Torching the marriage: Euripides' *Medea*". En *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton, University Press, 97-109.
- » Rodríguez Cidre, E. (2012). "Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides". En Atienza A. *et alii* (eds.), *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires, Eudeba, 361-370.
- » Rodríguez Cidre, E. (1998). "El ver en la nodriza de la *Medea* de Eurípides: acerca de algunas reificaciones y animalizaciones". *Mora* 4, 65-71.
- » Rodríguez Cidre, E. (2002). "Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca". En López A., Pociña A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy I*. Granada, Universidad de Granada, 277-292.
- » Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba, Ordia Prima.
- » Segal, C. (1996). "Euripides' *Medea*: vengeance, reversal and closure". En Menu, M. (ed.), *Médée et la violence (Pallas 45)*. París, Pr. Univ. du Mirail, 15-44.

### Ediciones

- » Diggle J. (1984). *Euripidis Fabulae I*. Oxford, University Press.
- » Elliott A. (1979). *Euripides. Medea*. Oxford, University Press.
- » Mastronarde, D.J. (2002). *Euripides. Medea*. Cambridge, University Press.
- » Page T.E. (1955). *Medea*. Oxford, Clarendon Press.
- » Tedeschi, G. (2010). *Commento alla Medea di Euripide*. Trieste, Università degli Studi di Trieste.

# Pometeo, Frankenstein, Mengele: el monstruo queer y el científico malvado nazi en The Rocky Horror Picture Show

RUBINO, Atilio - IdIHCS - FaHCE-UNLP / atiliorubino@yahoo.com.ar

---

Eje: *fantasy, gótico, ciencia ficción, etc.* Tipo de trabajo: *ponencia*

---

» Palabras claves: *The Rocky Horror Picture Show - monstruo queer - científico malvado - nazismo - Frankenstein*

## ► Resumen

*The Rocky Horror Picture Show* es una película norteamericana dirigida por Jim Sharman y basada en la comedia musical inglesa *The Rocky Horror Show* del actor y compositor Richard O'Brien. Poco después de su estreno, en 1975, se convirtió en una película de culto al punto de seguir proyectándose en sesiones de medianoche hasta el día de hoy, en cuyas exhibiciones se mezcla lo cinematográfico con lo teatral, otorgándole al espectador un rol activo en la representación. Esta ponencia se propone realizar un análisis de la película *The Rocky Horror Picture Show* (1975), considerándola como una parodia *camp* del mito de Frankenstein y de las películas de horror de las décadas del treinta y del cincuenta. Mi intención no es realizar un estudio exhaustivo de las múltiples referencias culturales presentes en la película, sino centrarme en las figuras de Frankenstein, Prometeo y el científico malvado nazi. El mito de Frankenstein y de la creación de vida humana se relaciona no sólo con los peligros de jugar a ser Dios, sino también con el terror a la homosexualidad. Las referencias culturales no se agotan aquí, sino que se mezclan con referencias bíblicas, míticas, literarias y a la cultura popular para construir un film con múltiples capas que resulta bastante más complejo de lo que parece a primera vista, un *pastiche* de referencias culturales dispares, disímiles y contradictorias que producen una saturación de imágenes incoherentes y caóticas propia del exceso *camp*. *The Rocky Horror Picture Show*, en tanto parodia *camp* del cine de terror, superpone en un mismo cuerpo todas las figuras de la otredad monstruosa y las hace significar siempre la sexualidad y el género. Todas las monstruosidades remiten a la ruptura de la racionalidad binaria del sexo y del género, resignificando éstas y otras imágenes estereotipadas del cine de terror y fantástico (como el *alien*, el vampiro, el *cyborg*, King Kong, los superhéroes, etc.) desde una perspectiva *queer* que reivindica al monstruo como el lugar de la abyección sexual y, en este sentido, de una verdadera liberación. El cine de terror funciona también como parte del dispositivo de la sexualidad generando una pedagogía que deslinda lo normal de lo anormal, lo humano (blanco, heterosexual de clase media) de lo monstruoso, lo desviado, y, de esta forma, se constituye en una tecnología que produce la figura perfecta para una identificación negativa. Quizá el enorme poder de *The Rocky Horror Picture Show*, que lo ha convertido probablemente en la mayor película de culto de la historia, deba buscarse en el hecho de permitir una identificación positiva con el monstruo.

## ► Science fiction/double feature

*The Rocky Horror Picture Show* es una película norteamericana dirigida por Jim Sharman y basada en la comedia musical inglesa *The Rocky Horror Show* del actor y compositor Richard O'Brien. Poco después de su estreno, en 1975, se convirtió en una película de culto al punto de seguir proyectándose en sesiones de medianoche hasta el día de hoy. Sus exhibiciones mezclan lo cinematográfico con lo teatral y le otorgan al espectador un rol activo en la representación. Estos eventos se convierten en

verdaderos rituales de liberación. El público suele ir a las salas caracterizado como los personajes de la película y escapa a la pasividad propia del espectador en la sala de cine, ya que dialoga e interactúa con la película, cantando, bailando o respondiendo a lo que dicen los personajes en la pantalla del cine. Podría decirse que lo que se produce es una carnavalización en la que todos los roles y estamentos quedan trastocados y este caos, aunque momentáneo, permite al público jugar a ser quienes no son, o bien, a ser quienes no tienen permitido ser en la vida cotidiana. Le da la oportunidad no sólo de ser otro, sino de ponerse en el lugar de lo abyecto, de convertirse en el monstruo y, aunque sólo sea por el momento que dura la película, disfrutar de esa monstruosidad. Justamente, una de las razones de este fenómeno, podemos buscarla en el carácter liberador de la parodia *camp*.

Desde la canción inicial, “science fiction/double feature”, cantada por unos gigantes y andróginos labios rojos que vuelan en medio de la nada, *The Rocky Horror Picture Show* constituye una parodia *camp*<sup>1</sup> de las películas de ciencia ficción y horror de las décadas del 30 y 50 (Matheson, 2008: 18)<sup>2</sup>. Pero las referencias culturales no se agotan en el tema inicial, ni tampoco en este género, pues se mezclan con referencias bíblicas, míticas, literarias y a la cultura popular para construir un film con múltiples capas que resulta bastante más complejo de lo que parece a primera vista (Eberle-Sinatra, 2005: 197). *The Rocky Horror Picture Show* constituye así un pastiche de referencias culturales dispares, disímiles y contradictorias que producen una saturación de imágenes incoherentes y caóticas propia del exceso *camp*.

En esta ponencia, me interesa analizar *The Rocky Horror Picture Show* (1975), considerándola como una parodia *camp* del mito de Frankenstein y de las películas de horror de las décadas del treinta y del cincuenta. Mi intención no es realizar un estudio exhaustivo de las múltiples referencias culturales presentes en la película, sino centrarme en las figuras de Frankenstein, Prometeo y el científico malvado nazi. *The Rocky Horror Picture Show* resignifica éstas y otras imágenes estereotipadas del cine de terror y fantástico (como el alien, el vampiro, el *cyborg*, King Kong, los superhéroes, etc.) desde una perspectiva *queer* que reivindica al monstruo como el lugar de la abyección sexual y, en este sentido, de una verdadera liberación.

### ► *Frankenstein, Prometeo, Dios, Mengele*

Algunos críticos consideran a la película como una versión cinematográfica de la novela de Mary Shelley<sup>3</sup>, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1918). Habría que agregar que constituye una parodia *camp*, pero del mito de Frankenstein, que antecede y excede a la novela.

Brad (Barry Bostwick) y Janet (Susan Sarandon), dos jóvenes de clase media que están por casarse, se dirigen a visitar a su antiguo profesor en cuyas clases se conocieron. Por un accidente, deben ir a pedir ayuda a un extraño castillo gótico que se encontraba en el camino. El dueño del Castillo es Frank ‘n’ Furter (Tim Curry), cuyo nombre remite indudablemente a Frankenstein. Frank es “just a sweet transvestite / from Transsexual Transilvania”. Su look es una mezcla de estrella de rock *glam*, el Frankenstein de James Whale y una diva de Hollywood (Knapp, 2006: 244). Precisamente, la noche en la que Brad y Janet llegan al castillo, Frank va a dar a conocer su gran logro científico, la posibilidad de crear vida. Como en la escena de la creación del monstruo en las películas de James Whale, va a dar vida a su criatura, “Rocky Horror (a creation)” (Peter Hinwood), según se apunta en los créditos de la película. Pero no va a utilizar como energía tormentas eléctricas y rayos, sino que lo vemos manipular otros ingredientes: los colores del arcoiris, los cuales ya por esa época comenzaban a ser

1. El *camp* es una poética propia de las décadas del 60 y 70 y puede definirse como una “teatralización discursiva y gestual que sale del teatro para ganar la barricada” (Amícola, 2008: 288). Durante esta época, se comienzan a transmitir por televisión las películas del Hollywood clásico, cuyas divas se constituyen en modelos para la imitación *camp* por parte de homosexuales (Amícola, 2008: 285). Como poética, el *camp* se caracteriza por el exceso, el artificio y la exageración, lo que le otorga una importancia destacable a la parodia (Amícola, 2008: 284). Es importante el hecho de que también constituye una “reacción alocada contra la homofobia” y pone en práctica estrategias para dar visibilidad a las sexualidades disidentes (Amícola, 2008: 287).

2. Pavla Šimková detalla la siguiente lista de actores y películas que aparecen mencionados en esta canción: Michael Rennie en *The Day the Earth Stood Still* (1951), Flash Gordon (serial de 1936), Claude Rains en *The Invisible Man* (1933), Fay Wray en *King Kong* (1933), *It Came from Outer Space* (1953), *Doctor X* (1932), Anne Francis en *Forbidden Planet* (1956), Leo G. Carroll en *Tarantula* (1955), Janette Scott en *The Day of the Triffids* (1962), Dana Andrews en *Night of the Demon* (1957) y *When Worlds Collide* (1951) (Šimková, 2010:12)

3. Como Michael Eberle-Sinatra (2005) y Ashley Miner (2011)

identificados con grupos LGBTI aunque la bandera del orgullo se formalice recién en 1978. Los colores del arcoiris son los que le permiten dar vida a Rocky, su monstruo amante.

Por otro lado, el nombre de Frankenstein es evocado con literalidad en la canción “Over at the Frankenstein Place”, cantada por Brad, Janet y Riff Raff cuando los primeros están acercándose al castillo:

In the velvet darkness  
Of the blackest night  
Burning bright.  
There's a guiding star  
No matter what or who you are.  
There's a light  
Over at the Frankenstein place.  
There's a light.  
Burning in the fireplace.  
There's a light, a light  
In the darkness of everybody's life  
The darkness must go  
Down the river of nights dreaming  
Flow morphia slow  
Let the sun and light come streaming  
Into my life.

En esta canción, se juega un importante contraste gótico entre luz y oscuridad, pues, de manera oximorónica, se asocia la luz a lo gótico, al castillo de Frankenstein, puesto que allí Brad y Janet encontrarán nueva vida, renacerán a una nueva sexualidad liberada, al “absolutely pleasure”. También es importante el detalle de que esta “iluminación” que se dará en la oscuridad, está disponible para todos, no importa quién o qué sean: “No matter what or who you are”. De esta manera, se resignifica lo monstruoso, lo que está en la oscuridad, lo marginado y abyecto como un lugar positivo. Se trata de encontrar en lo marginado terrorífico la liberación personal y sexual.

Hay dos cuestiones muy importantes que se desprenden de la utilización del mito de Frankenstein. En primer lugar, el mito de la creación de vida por parte del hombre se relaciona con los peligros de jugar a ser Dios, de querer desafiar el poder divino y trascender las limitaciones humanas. En segundo lugar, el mito de Frankenstein se relaciona directamente con el terror a la homosexualidad. Frankenstein encarna no sólo los peligros de la ciencia que juega a ser Dios, sino la posibilidad de dar vida sin intervención femenina, sin la unión sexual procreativa. Es decir, pone de manifiesto el peligro del onanismo (Benshoff, 1997: 11) y el de las relaciones intermasculinas (Benshoff, 1997: 18). En la película, hay varias alusiones al desafío a Dios que constituye la creación de vida humana. Por ejemplo, Frank le canta a Rocky “In just seven days, / I can make you a ma-aa-a-a-an”, lo cual, por un lado, alude a la Biblia y a la creación del mundo en siete días y, por otro, tiene una fonética que permite escuchar “te puedo convertir en un hombre” o “te puedo crear, amén” (Knapp, 2006: 247). En segundo lugar, el cuadro de Miguel Ángel “La creación de Adán” aparece en el fondo de la piscina. En el plano cenital se ve el cuadro de Miguel Ángel en el fondo y a Frank flotando en la superficie sentado en un salvavidas en el que se puede leer “Titanic”. De esta forma, uniendo las dos imágenes del Titanic y de “La creación de Adán” se adelanta el final trágico, la muerte que acarrea cualquier intento de desafiar a Dios.

Por otro lado, hay que mencionar que Frank es una *drag-queen*. En este sentido, se puede pensar a la *performance drag* también como un acto prometeico, ya que desafía la racionalidad sexo-genérica. No sólo la creación de un hombre, sino también el acto de creación que constituye la *performance* de género de la *drag-queen* es un acto de *hybris* que debe ser castigado porque desafía los límites del binarismo de género. Asimismo, la sexualidad de Frank no es fija, sino que constituye un devenir sin descanso e impide que se lo defina como hombre/mujer u homosexual/bisexual

Por otro lado, la criatura que crea Frank no es cualquier hombre, es un hombre ideado y modelado con el único propósito de suscitar deseo erótico y provocar placer sexual. Lo interesante es que la

criatura de Frank no tiene nada de monstruoso por la misma razón por la que justamente constituye un monstruo, porque lo ha creado sólo para su propio placer sexual. Esto también implica una *hybris* respecto a los designios del sistema sexo/género. El cuerpo perfecto de Rocky llama la atención sobre la artificialidad de lo normativo (Hixon, 2008: 182). David Halperin entiende al *body-building* de los años 70, el trabajo del cuerpo con el objeto de generar deseo, como un tipo de desvío de las normas heterosexuales de la masculinidad: “Los músculos *queer*”, “diseñados específicamente para la atracción erótica” (Halperin, 2007:138-9), lejos de querer parecer normales, de querer adaptarse a las normas estéticas, tienen como objeto devenir “bizarros, hipertrofiados, incluso grotescos –es decir, *queer*- y, no obstante, intensamente deseables” (Halperin, 2007: 139).

En este sentido, es sumamente importante que como regalo de primer cumpleaños en el día de su nacimiento Frank le regale a Rocky un equipo de gimnasio para entrenarse. La canción que le canta, “Charles Atlas”, hace referencia al ideal del *bodybuilding* mencionando a Charles Atlas, uno de los exponentes del trabajo del cuerpo en las décadas del veinte y treinta<sup>4</sup>. Por otro lado, es interesante señalar que cuando Rocky intenta escapar, Frank lo regaña diciéndole: “That's no way to behave on your first day out”. De esta forma, no sólo se hace referencia al nacimiento de Rocky sino que también hay una evidente connotación de salida del closet. En efecto, Rocky es la creación del cuerpo gay, del cuerpo deseable para otros hombres y es, al mismo tiempo, la visibilización del deseo homoerótico.

Otra cita al mito de Frankenstein la podemos buscar en el peinado de Magenta en el final de la película, cuando junto a Riff-Raff matan a Rocky y a Frank, para castigarlo porque su estilo de vida es inadecuado (“Your life style's too extreme”, le canta). En esta escena aparecen vestidos como *aliens* (porque provienen del planeta “Transexual” en la galaxia “Transylvania”). Riff-Raff ya no tiene su joroba (típica de los sirvientes/ayudantes del Dr. Frankenstein, desde la película de James Whale de 1931). Ella tiene el clásico peinado de la novia de Frankenstein (Elsa Lanchester en *Bride of Frankenstein* (1935), también de James Whale)<sup>5</sup>. El monstruo de Frankenstein presentaba en la película original una ambigüedad sexual. En este sentido, el deseo de crearle una “novia” al monstruo es una forma de normalizarlo y encauzarlo en el camino de la heteronormatividad del que su monstruosidad lo estaba desviando. Resulta de significativa importancia, entonces, el hecho de que Magenta, cuando aparece como justiciera del orden sexual y la heteronormatividad, utilice el peinado de la novia de Frankenstein.

Por otro lado, Frank, además, es camaleónico en cuanto a su nombre. Es Frank Furter, Frankenfurter y Frank ‘N’ Furter. Como Frankenstein, el nombre Frankenfurter tiene un origen alemán. Al respecto, hay que destacar que en la película hay un trabajo importante con las referencias a lo alemán, aunque éstas tengan significados variables y difíciles de determinar. Así, por ejemplo, el apellido de Janet, Weiss, si es pronunciado como una palabra alemana, “weiß”, significa “blanco”, lo que refiere al hecho de que Brad y Janet pertenezcan a la clase blanca conservadora norteamericana. Así lo pronuncia Brad cuando presenta su novia ante Frank (Collins, 2010: 28). Este es un chiste doble, puesto que al pronunciarlo con la fonética alemana, se confunde con la palabra inglesa “vice”, vicio. Por otra parte, el nombre Frank ‘n’ Furter significa, en alemán, salchicha de Frankfurt. Esto se puede ver en la canción “Hot Dog” en la que se hace un juego de palabras con la traducción del nombre del alemán al inglés (Collins, 2010: 27):

4. Charles Atlas fue famoso en las décadas del veinte y el treinta por su cuerpo esculpido. Era considerado el hombre más perfectamente desarrollado del mundo. Su método de ejercitación se comercializó en todo el mundo convirtiéndose en una celebridad del entrenamiento del cuerpo. La primera estrofa de la canción que canta Frank parece estar refiriéndose a la vida de Charles Atlas ya que, según se ha contado, comenzó a buscar un método de entrenar su cuerpo a raíz de que era constantemente abusado y maltratado por sus pares en la escuela por ser un flaquito debilucho: “A weakling weighing / Ninety eight pounds / Will get sand in his face / When kicked to the / round. / And soon in the gym / With a determined chin / The sweat from his pores / As he works for his ca-ha-hause”. En la canción hay referencias a la creación del cuerpo (“Try to build up his shoulders, / His chest, arms and legs”), a la alimentación (“He’ll eat nutritious high protein / And swallow raw eggs”), a los ejercicios para esculpir el cuerpo (“He’ll do press-ups and chin-ups, / Do the snatch, clean and jerk.”) y al objetivo erótico del mismo (“But a deltoid / And a bicep, / A hot groin / And a tricep / Makes me - ooh - / Shake. / Makes me want / To take / Charles Atlas / By the ha-and.”)

5. Para la construcción del personaje de la novia de Frankenstein en *Bride of Frankenstein*, James Whale utiliza una estética *camp*, que se caracteriza por una exageración teatral en el peinado y la gesticulación. Por otro lado, la película *Bride of Frankenstein*, mucho más que su antecesora *Frankenstein*, permite una lectura *queer*: Además de “the idea of men making the ‘perfect’ man”, ya presente en la anterior, podemos considerar, junto a Alexander Doty, “gay Dr. Praetorius; queer Henry Frankenstein; the erotics between the blind man, the monster, and Jesus on the cross; the overall campy atmosphere” (Doty, 1993: 14). Según Eberle-Sinatra, las películas de Whale enfatizan la heterosexualidad de Frankenstein, que no estaba marcada en la novela de Shelley (Eberle-Sinatra, 2005: 189).



You're a hot dog  
But you'd better not  
Try to hurt her,  
Frank Furter.

La resonancia germánica del nombre Frankenfurter, a su vez, permite asociarlo con las representaciones cinematográficas de científicos malvados y experimentos nazis, como los llevados a cabo por Mengele. Así lo indicaría, por ejemplo, el hecho de que su criatura, el super-hombre que crea, reúne las características físicas de la eugenesia nazi, constituyendo un perfecto espécimen ario (ojos, pelo, músculos, etc) (Mathelson, 2008: 29). Asimismo, el comentario de Magenta de que Rocky es el triunfo de la voluntad de Frank, es una clara alusión a la película de propaganda nazi *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl's 1936) (Bozelka, 2008: 225)<sup>6</sup>.

Sin embargo, el verdadero Mengele en esta historia no parece ser Frank, sino el Dr. Scott, o "Dr. Everett V. Scott. (a rival scientist)", como dice en los créditos iniciales. Cuando éste acusa a Frank de ser un *alien*, Frank le contesta: "Go on, Dr. Scott. Or should I say, Dr. Von Scott", insinuando un cambio de apellido para ocultar el origen alemán. De esta forma, se sugiere un pasado nazi del personaje del Dr. Scott. Además, éste tiene un acento alemán exagerado: pronuncia "und" en vez de "and" y "mutter" en vez de "mother" (Collins, 2010: 31-2). Al respecto, es interesante observar la canción que el Dr. Scott canta, "Eddie's Teddy", y cómo ésta representa los valores más conservadores de la sociedad norteamericana del momento y pone a la luz sus temores más profundos:

From the day he was born,  
he was trouble.  
He was the thorn  
In his mutter's side  
(...) / From the day she was gone  
All he wanted / Was rock and roll,  
Porn  
Und a motorbike.  
Shooting up junk  
He was a low down  
Cheap little punk.  
Taking everyone for a ride.  
When Eddie said  
He didn't like his teddy  
You knew he was a no good kid.  
But when he threatened your life  
With a switch blade knife  
What a guy  
Makes you cry  
Und I did.

Una nueva generación de jóvenes que andan en motocicletas, escuchan rockanroll y tienen sexo libre es vista por el Dr. Scott como un problema para la pacata sociedad norteamericana. Como científico rival, parecería estar del lado conservador.

En este sentido, hay una serie de elementos que relacionan a Frank con una víctima del nazismo o, al menos, lo ubican del lado opuesto: el número 4711 (nombre de una colonia popular alemana) tatuado en su pierna como una identificación de un campo de concentración o el triángulo rosa en su ombligo de médico/científico, como los que identificaban a los homosexuales en los campos de concentración nazis. Por último, su look en la primera aparición en escena remite a las imágenes de cabarets

6. Kevin Bozelka (2008: 225) señala también "the swastika-like lightning bolt insignia that the Transylvanians wear on their right arms"

en la República de Weimar,<sup>7</sup> antes de que el ascenso del nazismo cortara de raíz con toda la liberación sexual que se vivía en Berlín de los años 20 y 30 (Bozelka, 2008: 225).

En este sentido, puede considerarse que Frank como científico representa la diversidad sexual, en tanto el Dr. Scott, el científico rival, viene a pelear por la perpetuación del orden sexual y la heteronorma y a sancionar la desviación. Lo importante es que este científico nazi (Dr. E. von Scott) ahora forma parte de la formación de los ciudadanos modelos estadounidenses, puesto que es profesor de secundaria. Dr. Scott no es un *alien*, un extranjero o un monstruo, como puede serlo Frank. Es un ejemplo y un formador para la clase media conservadora. De esta forma, los experimentos nazis se encuentran en el seno de la sociedad norteamericana.

### ➤ *Rocky Horror, el cyborg y el terror [¿anal?]*

A modo de conclusión, quiero retomar el trabajo de Judith Halberstam (1995) sobre la monstruosidad en el cine de terror. Su tesis es que el monstruo total de la novela gótica, aquel que representaba en un mismo cuerpo la otredad racial, de clase y sexo-genérica, ya no existe en el cine de terror. En éste, la monstruosidad comienza a remitir sólo a lo sexual. Siguiendo este razonamiento, se puede afirmar que *Rocky Horror Picture Show*, en tanto parodia *camp* del cine de terror, superpone en un mismo cuerpo todas las figuras de la otredad monstruosa y las hace significar siempre la sexualidad y el género. Así, Frank es Drácula, es un *alien*, es el Dr. Frankenstein y, en tanto *drag*, es el monstruo creado por el científico. Rocky es el monstruo de Frankenstein y también es King Kong. Por otro lado, todas las monstruosidades remiten a la ruptura de la racionalidad binaria del sexo y del género<sup>8</sup>. El científico malvado, el *cyborg*, el alien, el animal gigante y prehistórico, el vampiro, el extranjero, etc. Todos comparten una misma monstruosidad y todos encarnan la desviación sexual y la ruptura del binarismo de género.

El cine de terror funciona también como parte del dispositivo de la sexualidad<sup>9</sup> generando una pedagogía que deslinda lo normal de lo anormal, lo humano (blanco, heterosexual de clase media) de lo monstruoso, lo desviado (Benshoff, 1997: 9) y, de esta forma, se constituye en una tecnología que produce la figura perfecta para una identificación negativa (Halberstam, 1995: 22). Quizá el enorme poder de *The Rocky Horror Picture Show* que lo ha convertido probablemente en la mayor película de culto de la historia, deba buscarse en el hecho de permitir una identificación positiva con el monstruo.

*The Rocky Horror Picture Show* nos recuerda que estamos constituidos de parte humana y parte no humana, de monstruo, de *alien*, de tecnología. Somos *cyborgs*<sup>10</sup> y, como tales, debemos recuperar nuestra parte no humana, aceptarla para poder reconocernos, también, en el otro. Como afirma Halberstam (1995: 27), el monstruo siempre representa la disrupción de categorías, la destrucción de los límites y la presencia de la impureza, por eso necesitamos monstruos y necesitamos reconocer y celebrar nuestra propia monstruosidad. Todos somos *cyborgs*, pero no todos somos el monstruo de Frankenstein, no todos exponemos la fractura originaria, la cicatriz que es la huella de la unión de carne y piel muerta, la cicatriz de la castración original, de la castración del ano<sup>11</sup>. Recuperar la cicatriz es abrir el ano al mundo y desplegar nuestro cuerpo hecho de ciencia, de ciencia médica y de ciencia ficción, un cuerpo palimpsesto que guarda las marcas de los discursos que lo han atravesado y lo han compuesto, que lo vuelven múltiple, lo vuelven monstruo y hermoso en su monstruosidad.

7. Su look remite, por ejemplo, al de Marlene Dietrich en *Der blaue Engel* (1930) de Josef von Sternberg, basada en la novela de Heinrich Mann; pero también permite identificarlo con las imágenes de cabarets más popularizadas en Estados Unidos, como las de Liza Minnelli en *Cabaret* (1972) de Bob Fosse, basada en la obra de Christopher Isherwood.

8. Hay que mencionar que los transilvanos son andróginos; Magenta y Columbia son bisexuales; Frank es una *drag-queen*; Rocky no parece tener una sexualidad definida.

9. En cuanto al cine de terror, podemos decir, con Benshoff, que se trata de un elemento más de lo que Foucault llama el dispositivo de la sexualidad, según el cual ésta ya no es reprimida por la sociedad sino que resulta regulada por una serie de discursos como el legal, el médico, el religioso y el de los medios de comunicación, en el cual se incluye al cine como uno de sus más poderosos dispositivos.

10. Haraway define al *cyborg* como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (1995: 253) que rompe con las separaciones entre ser viviente y máquina (1995: 258) y entre humano y animal (1995: 256) y afirma: “a finales del siglo XX—nuestra era, un tiempo mítico—, todos somos quimeras, híbridos teorizados; en unas palabras, somos *cyborgs*” (1995: 254).

11. En *Terror Anal*, Beatriz Preciado explica: “El miedo a que la piel fuera un órgano sexual sin género les hizo redibujarse el cuerpo, diseñando afueras y adentros, marcando zonas de privilegio y zonas de abyección. Fue necesario cerrar el ano para sublimar el deseo panssexual transformándolo en vínculo de sociabilidad” (Preciado, 2009: 136). Luego agrega: “El ano castrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad (...). El ano castrado es el armario del heterosexual” (Preciado, 2009: 136-7).

## » Bibliografía

- » Amicola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Amicola, J. (2008). "Camp". En Amicola, J y J. L. de Diego (editores), *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. Buenos Aires: Al Margen. 283-294.
- » Aviram, Amittai (1992). "Postmodern gay Dionysus: Dr. Frank N. Furter", en *The Journal of Popular Culture*, v. 26, nº3, diciembre de 2012, 183-192.
- » Benschoff, H. (1997). *Monsters in the closet. Homosexuality and the horror film*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- » Bozelka, K. J. (2008). "'Your Lifestyle's Too Extreme' Rocky Horror, Shock Treatment, and Late Capitalism". En Weinstock, J. A. (ed.) (2008), *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*. New York: Palgrave MacMillan, pp. 221-235.
- » Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- » Collins, R. (2010). "Different Names for the Same Thing: Appropriation of Germanic Names in the Rocky Horror Picture Show", en *LURE: Literary Undergraduate Research*, vol 1, núm 1. 2010. University of West Georgia.
- » Doty, A. (1993). *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. Minneapolis y London: University of Minnesota Press.
- » Eberle-Sinatra, M. (2005). "Reading of Homosexuality in Mary Shelley's *Frankenstein* and four film adaptations", en *Gothic Studies* 7.2. 185-202.
- » Endres, T. G. (2008). "'Be Just and Fear Not' Warring Visions of Righteous Decadence and Pragmatic Justice in Rocky Horror", en Weinstock, J. A. (editor) (2008), *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 207-219.
- » Freud, S. (1992 [1919]). "Lo ominoso". En *Obras Completas*, Tomo XVIII, Bs. As.: Amorrortu, 215-251.
- » Halberstam, J. (1995). *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monster*. Durham and London: Duke University Press.
- » Halperin, D. (2007). *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Buenos Aires: Ediciones Literales/El cuenco de Plata.
- » Haraway, D. (1995). *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- » Hixon, B. (2008). "In Search of the Authentic Queer Epiphany. Normativity and Representations of the Queer Disabled Body in Rocky Horror", en Weinstock, J. A. (ed.) (2008), *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 177-191.
- » Knapp, R. (2006). *The American Musical and the performance of personal identity*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- » Lamm, Z. (2008), "The Queer Pedagogy of Dr. Frank-N-Furter", Weinstock, J. A. (ed.), *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*. New York: Palgrave MacMillan, pp. 193-206.
- » Matheson, S. (2008). "'Drinking those moment went'. The use (and abuse) of late-nigth double feature science fiction and Hollywood Icons in the Rocky Horror Picture Show", en Weinstock, J. A. (ed.) (2008), *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 17-34.
- » Miner, A. (2011). "Gender, identity, and Rock 'n' Roll: How *The Rocky Horror Picture Show* Redefines Mary Shelley's *Frankenstein*", en *LURE: Literary Undergraduate Research*, vol 2, 2011. University of West Georgia.
- » Preciado, B. (2009). "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual". En Hocquenghem, G. y B. Preciado, *El deseo homosexual (Con terror anal)*. Barcelona: Melusina.
- » Šimková, P. (2010). *Don't Dream It, Be It: The Rocky Horror Picture Show in the Context of the 1970s Cultural Phenomena*. Bachelor's Diploma Thesis, Department of English and American Studies, Faculty of Arts, Masaryk University.
- » Samuels, S. (1983) *Midnight Movies*. New York: Collier Books
- » Weinstock, J. A. (2008). "Introduction: It's Just a Jump to the Left: *The Rocky Horror Picture Show* and Popular Culture", en *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York: Palgrave MacMillan
- » Filmografía
- » *Frankenstein* (1931). Dir. James Whale. Guión: Garrett Fort y Francis Edward Faragoh. Con Colin Clive, Mae Clarke, Boris Karloff y Dwight Frye. EE.UU. Universal Pictures.
- » *King Kong* (1933). Dir. Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack. Guión: James Ashmore Creelman y Ruth Rose. Con Fay Wray, Robert Armstrong y Bruce Cabot. EE.UU. RKO Radio Pictures.
- » *The Bride of Frankenstein* (1935). Dir. James Whale. Guión: Edmund Pearson. Con Boris Karloff, Elsa Lanchester, Colin Clive, Ernest Thesiger y Valerie Hobson. EE.UU. Universal Pictures.
- » *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Dir. Jim Sharman. Guión: Richard O'Brien y Jim Sharman. Con Richard O'Brien, Tim Curry, Susan Sarandon, Barry Bostwick, Patricia Quinn, Nell Campbell, Jonathan Adams, Peter Hinwood, Meat Loaf y Charles Gray. EE. UU. Reino Unido. Twentieth Century Fox Film Corporation.







# Esas inofensivas ciudades provinciales: sobre Los Demonios de Dostoievski

RUCAVADO ROJAS, Mario / Licenciado en Letras, UBA - lahozdecronos@gmail.com

---

Eje: Espacios de lo monstruoso Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Demonios Dostoievski Infierno

## ► Resumen

La acción de *Los demonios* de Dostoievski, como la de *Almas muertas* de Gogol, comienza con la llegada de un forastero a una ciudad provincial rusa, un aparente oasis de tranquilidad que pronto cederá al caos. A pesar de que *Almas muertas* fue leída en su momento (por Bielinski y otros) como una novela de denuncia social, y de que *Los demonios* dramatiza un asesinato político contemporáneo (el que llevó a cabo el anarquista Necháiev, colaborador de Bakunin), es posible leer en ambas novelas una intención alegórica a partir de su entramado simbólico y de las alusiones bíblicas, enormemente significativas, que aparecen en la segunda. Ambas serían, vistas así, visiones del infierno, y los forasteros que traen el caos —Chichíkov, Verjubienski y sobre todo Stavroguin—, encarnaciones del demonio (Bulkgákov llevó este procedimiento a su conclusión lógica en *El maestro y Margarita*, donde el forastero es el propio Satanás). Pero si en la novela de Gogol se desata un carnaval que ridiculiza, benignamente, la credulidad y el absurdo de una sociedad viciosa, la de Dostoievski adopta un tono mucho más sombrío. No es una exageración afirmar que la misma está construida pensando en su antecesora, en una clara relación agónica, pero donde Gogol veía una comedia Dostoievski no ve sino tragedia: su ciudad se ve sumergida en un torbellino de violencia en cuyo centro está Nikolái Stavroguin, quien hace girar en torno suyo, como una especie de maligno agujero negro, a toda una serie de personajes —Kirílov, Shátov, Verjubienski— que permiten a Dostoievski delinear lo que él ve como encarnaciones contemporáneas del mal, demonios que necesitan de un exorcismo. Stavroguin encierra la nada misma, Verjubienski hace de esa nada su Dios, Shátov “creará” (dice) en Dios y Kirílov hace de su locura un Dios: todas variantes de un mismo vacío. En *Los hermanos Karamázov* encontramos la sentencia de Iván: “Si Dios no existe, todo está permitido”; *Los demonios* es la visión de Dostoievski de un mundo donde, efectivamente, Dios no existe. El resultado es el panorama más desolador que alguna vez trazó el novelista ruso, algo que se vuelve notorio al comparar el final con el de sus otras novelas. La ciudad anónima se ve convertida en un verdadero infierno: el suelo cede y un ámbito provincial, aparentemente inofensivo, se vuelve el espacio donde pasiones monstruosas cobran vida y precipitan a la sociedad (que es toda Rusia) a su perdición.

## ► Sobre Los demonios de Dostoievski

La escena inicial es sencilla y hasta cierto punto un lugar común. Un individuo llega a un pueblo o ciudad anónima en medio de una vasta llanura y pone en movimiento una especie de carnaval, más o menos violento, que acaba por hundir a la comunidad en el caos. La ciudad de marras no es en modo alguno inocente: si bien el forastero es quien da rienda suelta a las llamas, es ella la que proporciona el suelo fértil de crímenes y pasiones inconfesadas que hacen posible el incendio. Podría ser *Cosecha roja*, de Dashiell Hammet, podrían ser media docena de *westerns*. Puede ser, y en el caso que me ocupa es, *Los demonios* de Dostoievski, y también otras dos novelas rusas, una anterior y otra posterior: *Almas muertas* de Nicolái Gógol y *El maestro y Margarita* de Mijaíl Bulgákov. Si bien *Almas muertas* fue leída en su momento por Bielinski, el crítico más importante de la época, como una sátira de la

clase terrateniente y una denuncia de las condiciones sociales de la Rusia zarista, no hay que escarbar mucho para encontrar la alegoría que el propio Gógol pensó estar escribiendo. El título mismo es revelador; más aún lo es que Chíchikov, el protagonista, ande en busca de “almas muertas”, siervos difuntos que, en el intervalo entre un censo y otro, tienen una existencia fantasmagórica en los registros oficiales. La novela esboza alguna utilidad para estos papeles que Chíchikov va coleccionando, alguna estafa que piensa llevar a cabo, pero la vaguedad con que se habla de ello indica que lo crucial es otra cosa. La figura de un hombre que colecciona muertos es evidentemente la del Diablo. Chíchikov es, en palabras de Nabokov, “el representante mal pagado del demonio”, un ser tan irreal como las almas que compra y que sólo existen en el papel. Años después, Bulgákov lleva al extremo este esquema básico: desaparece la alegoría, la metáfora se literaliza, y tenemos a Satanás en persona visitando no una apacible ciudad provincial, sino la Moscú soviética. Pese al cambio de escala, el resultado es el mismo: la confusión, el desorden, la puesta en ridículo de las autoridades y convenciones sociales, la caída del velo que habitualmente cubre los hechos humanos.

La novela de Dostoievski comparte con ambas la vocación satírica, la reflexión sobre el mal y las connotaciones políticas, pero como exploración de la psique humana va mucho más hondo. No se trata de hacer valoraciones inevitablemente subjetivas: se trata de que donde Gógol nos ofrece una alegoría y Bulgákov un ser sobrenatural, Dostoievski presenta, en el papel del diablo, a varios personajes de carne y hueso que luchan, su muerden y sangran mientras hunden a toda la ciudad en el caos. Nabokov, creyendo criticarlo, dijo que sus novelas tienen como trasfondo un paisaje no físico sino de ideas; lo increíble, lo que Nabokov no pudo o no quiso ver, es cuanta sangre inyecta Dostoievski a esas ideas.

No es audaz, sin embargo, decir que *Los demonios* no existiría sin *Almas muertas*: Gógol fue la mayor influencia con que luchó Dostoievski, simultáneamente su maestro y su némesis, algo ya palpable en su segunda novela, *El doble*, cuyas deudas formales y temáticas con *El capote* son más que obvias.<sup>1</sup> Harold Bloom define seis “cocientes revisionistas” o estrategias que un escritor utiliza para combatir la sombra que su precursor arroja sobre la página. Si bien estos no suelen darse de manera pura sino mezclados, aquí me interesa destacar el movimiento que denomina de *tésera*, o “completamiento y antítesis”. Bloom lo define así: “Un poeta antitéticamente ‘completa’ a su precursor al leer el poema-padre conservando sus términos, pero logrando otro significado, como si el precursor no hubiera ido suficientemente lejos”. Dostoievski toma de Gógol la situación inicial que he descrito: el forastero, la ciudad provincial y el caos resultante, pero troca la comedia en tragedia, y convierte la alegre bufonería de los personajes de Gógol en una danza de la muerte. Años después Bulgákov repetirá este movimiento, llevando a cabo su propia y genial *tésera*.

En ruso hay dos palabras para demonio: *bes* y *diábol*. La primera designa a los diablillos del folclor ruso, como los que aparecen en “Viy” y otros relatos de Gógol; la segunda deriva del griego y refiere al diablo cristiano. En la novela, ambas figuraciones de lo demoníaco están presentes, pero si bien Dostoievski usa la primera para el título (Бесы, *bésy*, plural de *bes*), quizá precisamente en alusión a Gógol, es la segunda la que acaba por dominar. Podría decirse que la novela oscila entre dos tonos y dos formas de representar el mal: uno más caricaturesco, en la línea de Gógol, y otro, más siniestro, que anticipa el Moscú de Bulgákov. En *Los Demonios*, sin embargo, aun la caricatura es amarga. La risa de Gógol, dice Bajtín, es “luminosa”, y muestra “las formas de marcha alegre (carnavalesca) por el infierno, por el reino de los muertos”; la de Dostoievski, en cambio, tras un comienzo más ligero y al avanzar la historia, se va volviendo cada vez más negra. El movimiento que se plantea es de la risa al espanto, y en ello consiste el completamiento antitético que lleva a cabo Dostoievski.

Como parte de esta estrategia, y a diferencia de *Almas muertas*, en *Los demonios* la figura diabólica aparece escindida. Si bien de ninguno puede decirse que no tenga algo demoníaco, hay dos personajes que claramente responden al paradigma del diablo, tanto así que ambos son descritos como reptiles: Nicolái Stavroguin, de quien me ocuparé luego, y Piotr Stepanovich Verjovenski, el militante “socialista” y supuesto jefe de una organización terrorista que está basado en Sergei Necháiev, amigo personal de Mijaíl Bakunín. Se sabe que Dostoievski tomó el esqueleto de la trama del asesinato histórico de

1. “Todos los escritores rusos descendemos de *El Capote* de Gógol”, se dice que dijo Fiódor; la cita es potencialmente apócrifa, pero ello no menoscaba la veracidad que tiene en su caso.



un estudiante por Necháiev y varios cómplices suyos, y si bien el componente político de la historia no puede ser despreciado, tampoco debe ser sobrestimado: Dostoievski difícilmente podía separar consideraciones políticas de otras de tipo moral y, sobre todo, religioso; desde ese punto de vista, es bastante dudoso aceptar la versión que él da de ideologías a las que se opone radicalmente. Lo que él ve no son consecuencias sociales de acciones políticas, sino consecuencias morales de ideologías; algo más cerca del mito que de la historia.<sup>2</sup>

Por demás, Necháiev no era un socialista promedio, sino alguien tan radical que hasta el propio Bakunín se vio obligado a romper con él, y Dostoievski exagera estos rasgos ya extremos hasta hacer de Verjovenski casi un demente (él mismo lo aclara: “Sepa que soy un truhán, no un socialista”; p. 383). A lo largo de la novela, lo que lo distingue en casi toda situación es la insolencia, apenas velada por la adulación y la verbosidad. Está frente a su padre, a las autoridades provinciales o ante sus supuestos camaradas, a quienes engaña sin cesar, su *modus operandi* compagina el insulto con la pretensión de poseer enormes secretos; muchas de estas conversaciones parecen estar construidas para ilustrar la ceguera de todos ante quien muy claramente anhela su destrucción. Sobra decir que su éxito es casi completo: en la vasta mayoría puede más la curiosidad que la cautela o la indignación, y prefieren creer sus falsas promesas que renunciar al dudoso privilegio de saber con anticipación la fecha de la revuelta que con insistencia promete Verjovenski.

La novela comienza con un largo prólogo donde se nos narra la historia previa de los múltiples personajes, enfocándose, empero, en dos que desempeñan un papel menor en la acción principal: Várvara Petrovna, madre de Stavroguin, y Stepán Trofímovich, padre de Verjovenski.<sup>3</sup> Como más tarde en *Los hermanos Karamázov*, la vieja generación no es en absoluto más noble sino, más bien, mucho más frívola, y el retrato que de ella se hace es francamente satírico. Si Dostoievski se centra allí primero, es para demostrar de qué manera la sociedad inofensiva y estática de la ciudad fue capaz de engendrar los monstruos que la destruyen (Veickhardt, 2008: 61). La mediocridad pueblerina, la superficialidad y la cortedad de miras que harán tan sencillo el trabajo de Verjovenski saltan todas a la vista: es terreno fértil para sus maquinaciones, paja que arderá con facilidad precisamente porque es inconcebible que una sociedad tan anodina arda. El conjunto de sombras y medias verdades acumuladas, al igual que cualquier otra comunidad humana, constituye el magma que posibilitará el incendio final.<sup>4</sup>

Pese a toda su violencia, Verjovenski es un diablo menor al lado de Stavroguin. Es este “príncipe”, este individuo excepcional a quien aparentemente nadie puede resistir, quien esconde el mayor abismo de maldad; con él Dostoievski deja atrás a Gógol y pasa a otra estratosfera de creación literaria. Su aparición en escena es precedida por una cantidad de noticias parciales que ofrecen otros personajes. Estos rumores contribuyen a elevar su estatura pero, también, a ensombrecer su retrato. Se lo define diabólicamente como una “serpiente sabia”, y se lo compara con dos personajes shakespearianos, el príncipe Harry y Hamlet. Es mucho lo que Dostoievski pone en juego con estas alusiones, y la segunda no es del todo errada, pues hay algo de la inteligencia de Hamlet en Stavroguin y, sobre todo, de la indiferencia mortal del príncipe danés. Durante toda la novela Stavroguin se muestra como un enigma: habla poco, no toma mayores iniciativas y si bien reúne en su persona una adoración casi universal, responde con frialdad al afecto de todos. No carece de cualidades (al contrario, todos lo consideran sumamente dotado) pero sí de deseos, cosa que admite en el único momento en que toma seriamente la palabra. Y justamente este carácter apático lleva a la ruina a la mayoría de los personajes (su esposa, Lizavieta, María Shátovna), y en la práctica da vía libre a las maquinaciones de Verjovenski. Su suicidio final parece contradecir su apatía pero no lo hace: es la confirmación del hastío sobrehumano

2. “The Stavrogin estate of Skvoreshniki may, or may not, resemble the park in the Moscow Agricultural Academy where Ivanov was murdered; the topography of the provincial town depicted in *The Devils* may, or may not, correspond to that of Tver, where Dostoievski live in 1860. It matters not, for the novel transmutes both into mythical landscapes onto which metaphysical, not political, struggles are projected.” (Leatherbarrow, 1999:36).

3. Hay que señalar la importancia de este prólogo, que constituye la mayor parte de la Primera Parte de la novela, pues se opone a la estrategia que usó Dostoievski en sus dos obras anteriores (*Crimen y castigo*, *El idiota*). “The sudden intrusion of the demons on this sleepy but decaying world was a masterful artistic representation of the sudden and unsettling intrusion of the Monsters of the Sixties on Russia. The greater the sense of inertia Dostoevsky could portray in Book I, the more dramatic would be the entrance of Stavrogin and Petr.” (Veickhardt, 2008: 62).

4. Dostoievski volverá a un escenario muy similar en *Los hermanos Karamázov*, cuyo pueblo ficticio se llamará, reveladoramente, “Skotoprigónievsk”, lugar donde se lleva el ganado, o matadero.

que lo embarga. Vista así su maldad es más profunda, más perturbadora que la de Verjovenski: este al menos tiene algún valor; por negativo que sea, mientras que Stavroguin es ajeno a todo.

Volviendo al completamiento antitético que lleva a cabo Dostoiévski, dije que la disyunción entre *bes* y *diabol* puede marcar dos tonos (y niveles) narrativos. El primero corresponde, pese a toda su violencia, a Verjovenski quien, tan ridículo como despiadado, satiriza a la buena sociedad al tiempo que va regando cadáveres por ahí. Si bien está muy lejos de Chíchikov, ambos son verborrágicos y bufonescos; el militante radical es, a su modo, una versión anfetamínica del comprador de almas de Gógol, pues si Chíchikov va por ahí recolectando papeles de muertos, Verjovenski busca la complicidad de las almas vivos con sus maquinaciones sangrientas. Es un pirómano moral, alguien que quiere incendiar la realidad entera y finalmente lo hace, y sin embargo la mayoría de las escenas en que toma parte Verjovenski están atravesadas por la hilaridad, por cruel que pueda ser. Al darnos a un verdadero sicario infernal, Dostoiévski toma el carnaval de Gógol y lo extrema, volviendo afiladas las que eran simples muecas. Pero es Stavroguin quien lleva la novela a otro nivel. Él corresponde al *diábol*, el tono siniestro, una maldad que no es la del carnaval de sangre de Verjovenski sino un abismo frío e inhumano. Semeja más bien un agujero negro que hace girar a los demás personajes a su alrededor, sin siquiera desearlo, una inversión perversa del “primer motor inmóvil aristotélico” que sin hacer nada es, en el fondo, la causa de todo. Y la relación entre ambos tonos y ambas concepciones del mal es central dentro de la arquitectura de la novela. Desde el punto de vista de la lucha con Gógol es evidente que Dostoiévski pone a su creación más original por encima de lo que está más cerca de su maestro. La fascinación que ejerce Stavroguin afecta también a Verjovenski y este lo elige, muy literalmente, como Dios. Hay un diálogo que ilumina esto de manera poderosa:

¡Aunque nihilista, amo la belleza! ¿Acaso los nihilistas no la aman? A los únicos que detestan es a los ídolos, pero yo, sin embargo, adoro a un ídolo. ¡Mi ídolo es usted! (p. 382)

Y lo principal es que surge una nueva fuerza. La nueva fuerza que se necesita, pues la gente llora por ella. ¡Qué puede traer el socialismo! Destruye las viejas energías, pero no aporta nuevas. (p. 385)

Verjovenski, entre otras cosas, representa el lado más violento del nihilismo ruso, aquel que hace de la nada, es decir Stavroguin, su deidad. Aquí yace una de las características principales de la novela, sobre todo comparada con otras del propio Dostoiévski: la total ausencia de Dios. En *Crimen y castigo*, Sonia lee el Evangelio a Raskólnikov, y este finalmente llega a una redención, por más dudosa que parezca a un lector moderno; en *Los hermanos Karamázov*, al ateísmo de Iván Karamázov y su padre se opone la fe ardiente de Aliosha y el stárets Zósima. En esta novela, no hay un solo personaje que crea, que real y auténticamente crea.

El destino de Shátov, un eslavófilo como lo era en la vida real el propio Dostoiévski, más bien prueba la ausencia de Dios en el mundo de la obra. En un diálogo con Stavroguin, Shátov habla en contra de la ciencia y a favor de la relación entre un Dios y su pueblo. Un ruso no puede ser ateo, dice, y otras cosas por el estilo. Pero cuando Stavroguin le pregunta si cree efectivamente en Dios, Shátov no puede responder y balbucea “Creo en Rusia, creo en su ortodoxia... Creo en el Cuerpo de Cristo... Creo que el segundo advenimiento se verificará en Rusia... Creo...”; Stavroguin lo presiona: “¿Y en Dios? ¿Y en Dios?”. La respuesta: “Yo... yo creeré en Dios” (p. 232). De manera semejante a Verjovenski, Shátov, que no logra creer en Dios, cree no obstante que es Stavroguin quien podría enarbolar su bandera, y en el diálogo que citamos le reprocha que el propio Stavroguin no crea en las palabras que le dijo y que a la larga lo guiaron a él a su eslavofilia actual. Tanto la figura demoníaca como esta medianamente angelical carecen de dios, y como necesitan un lugar donde depositar su fe, escogen al príncipe negro.

¿Por qué esta adoración universal hacia un personaje tan oscuro? Por momentos parece que es su silencio, sumado a su belleza física, lo que permite a los demás personajes proyectar en él los deseos o temores que ya poseen. Podría decirse que lo demoníaco en él consiste en ese sacar a la luz la oscuridad en los demás, pero sigue habiendo algo en Stavroguin que excede cualquier descripción, por hiperbólica que sea. Brillante, sumamente fuerte, libre de ataduras sociales, podría hacer cualquier cosa que se propusiera, pero encuentra nada en el mundo que despierte su ambición, su amor o su odio. Si en *Crimen y castigo* Raskólnikov fue vencido por su crimen, si aquel fue incapaz de soportar el precio de su acción, Stavroguin no titubea al ser abofeteado en público, no se avergüenza en lo más

mínimo cuando revela su matrimonio con una enferma mental, no siente remordimientos cuando asesinan a su esposa. Pero si Raskólnikov tenía ambiciones, Stavroguin no encuentra nada a lo que dedicar sus fuerzas: puede desear tanto el bien como el mal y obtener satisfacción de ambos, pero nunca suficiente. Desprovista de un propósito cualquiera, su fuerza inevitablemente se canibaliza a sí misma.

La sangre es la única alternativa en el mundo de *Los demonios*: como al final de *Hamlet*, como al final del *Rey Lear*, ninguno de los personajes se salva, y el que salva la vida no salva el espíritu.<sup>5</sup> La novela constituye la visión de Dostoievski de un apocalipsis sin redención, y puede ser la más contundente de sus creaciones. Los años en que la escribió, entre 1867 y 1871, los pasó en Europa, plagado de deudas, atormentado por la salud de su hija y sufriendo ataques epilépticos. Cayendo en el biografismo, es posible pensar que esta situación lo desmoralizara hasta casi arrebatarle toda fe. Antes había estado trabajando en su *Vida de un gran pecador*, proyecto de hagiografía que nunca escribiría por completo, pero cuya primera parte se convertiría, años más tarde, en *Los hermanos Karamázov*. El gran tema de ese proyecto era la existencia de Dios, y si entonces lo abandonó por “una falla capital en el todo” para en su lugar escribir algo tan desolador como *Los demonios*, cabe suponer que en ese momento era incapaz de defender esa idea capital. Es imposible saber a ciencia cierta si Dostoievski realmente creía en Dios o si lo necesitaba al estilo volteriano, como un punto fijo en el que anclar el mundo. Su conversión, en medio de las circunstancias más duras (un presidio siberiano), permite suponer que para él el cristianismo fue más una tabla de ahogado que otra cosa. Al final de *Almas muertas* se nos ofrece la imagen de una troika veloz, imagen de una Rusia que nadie sabe adonde va. *Los demonios* concluye con dos imágenes: la primera, sacada del evangelio de Lucas, y que además funciona como epígrafe de la novela, es la de un demonio que precipita a una piara de cerdos a un lago donde mueren todos ahogados; la segunda es la de un suicida que unta de jabón la cuerda con que se ahorca para asegurarse la muerte. Queda claro que el mundo de *Los demonios*, que tal vez sea el nuestro, no hay tabla a la que aferrarse, y los hombres se ahogan sin misericordia.

## ► Bibliografía

- » Alliaud, A. (2006). “Experiencia, narración y formación docente”, en *Revista Educación y realidad*, ISSN: 0100-3143. Brasil.
- » Diker, G., Terigi, F. (1997). *La formación de maestros y profesores: hoja de ruta*. Buenos Aires, Paidós.
- » Meirieu, P. (1995). *La pédagogie entre le dire et le faire*. París, Esf.
- » Poggi, M. (2008). “De problemas a temas en la agenda de políticas educativas”. En Tenti Fanfani, E. (compilador), *Nuevos temas en la agenda de política educativa*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Bajtín, M. (1989). “Rabelais y Gógol”, en *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- » Bielinski, V. (1835). “Sobre el relato ruso y los relatos del Sr. Gógol (Arabescos y Mírgorod)”, originalmente en *El Telescopio*.
- » Bloom, H. (1977). *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila.
- » Bulgákov, M. (2004). *El Maestro y Margarita*, trad. de Julio Tavieso Serrano, México D.F., Lectorum.
- » Dostoievski, F. (2004) *Los Demonios*, trad. de Luis Abollado, Buenos Aires, Libertador.
- » Dostoievski, F. (2006), *Los hermanos Karamázov*, trad. de Omar Lobos, Buenos Aires, Colihue.
- » Gógol, Nikolái (1984). *Almas muertas*, trad. de Rodolfo Arévalo, Madrid, Edaf.
- » Leatherbarrow, W.J. (1999). “Introduction” en *Dostoevsky’s The Devils: A Critical Companion*, Evanston (Illinois): Northwestern University Press.
- » Nabokov, V. (1997). *Curso de literatura rusa*, Barcelona, Grupo Zeta.
- » Oates, J. C. (1978). “Tragic Rites in Dostoyevsky’s *The Possessed*”, en *The Georgia Review*, Otoño 1978.
- » Weickhardt, G. (2008). “Book I of Dostoevsky’s *Demons*: A Slow Start?”, en *Dostoevsky Studies, New Series*, Vol. XII, pp. 51-65.

5. Joyce Carol Oates (1978) plantea que la novela lleva a cabo una serie de “ritos trágicos” en los que se purgan las potencias demoníacas. Es posible, pero también lo es preguntar si queda algo que valga la pena tras tanta purgación.

# Representaciones Monstruosas de lo Femenino: la Buenos Aires fantasmagórica de Mariana Enríquez

RUIZ, Micaela - Área Feminismos, Género y Sexualidades; CFFyH. Universidad Nacional de Córdoba / mimi\_rz\_@hotmail.com

Eje: Géneros sexuales y monstruosidad. Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Sexualidad- Biopolítica- Representaciones- Estado Nación.

## ► Resumen

Esta ponencia tendrá por objeto la *nouvelle Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez quien, según la crítica contemporánea, forma parte del grupo de escritores conocidos como “nueva narrativa argentina”. Propondremos algunas líneas de lectura a partir de la crítica de los estudios de género, para reflexionar sobre cómo al recuperar tópicos de la estética de la literatura de terror en la representación de los personajes existen marcas sobre las construcciones de género no atribuibles a la condición natural sino a las imposiciones sociales, dentro de una lógica de pensamiento binarista, heterosexista. Así, toda inadecuación en las prácticas o formas de ser “normales” es concebida a partir de lo monstruoso, que evidencia en sí mismo modos de producción de representaciones y estrategias de resistencia a las políticas de normalización y distribución de roles/ valores culturales.

## ► Presentación

Para dar comienzo retomaremos a Noel Carroll, que concibe su teoría del terror como un género que se cruza con numerosos medios y formas de arte. Según este autor las obras de terror están destinadas a generar cierta clase de efecto que, él supone, es un estado emocional eventual con dimensiones tanto físicas como cognitivas, al que denominará arte-terror. Esta emoción se identifica primariamente en relación a un objeto-ser individualizado (el monstruo) y se manifiesta como respuesta reforzada por creencias y pensamientos propios del público-espectador-lector que provocan miedo y repugnancia. Pero, lo que va a diferenciar, según Carroll, a las historias de terror de cualquier relato con monstruos (mitos, cuentos de hadas, etc.) es la actitud de los personajes ante ellos. En el caso de la *nouvelle*, por ejemplo, el rechazo está focalizado en los chicos perdidos que regresan misteriosamente. De esta forma, los pensamientos evaluativos del destinatario en relación a lo que esa monstruosidad representa se corresponde con las creencias evaluativas de los personajes ficticios. Así, las reacciones emocionales de los personajes funcionan como un conjunto de instrucciones o ejemplos de la respuesta esperada; una reacción afectiva donde no solo se busca causar miedo, sino también el sentimiento de una amenaza que se combina con repulsión, asco y repugnancia ante una anomalía, ya sea por el aspecto físico o su comportamiento, porque “...rompen las normas de la propiedad ontológica presupuesta por los personajes humanos positivos de la narración...” (CARROLL 2005: p. 47).

Por otro lado, de acuerdo con lo desarrollado por Stuart Hall, podemos decir que la representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes. El sentido va a depender entonces de la relación entre las cosas del mundo, reales o ficticias, y el sistema conceptual que opera como representaciones mentales de los mismos. Siempre va a ser construido, no está en el objeto, evento o persona, ni está en la palabra que lo representa: “...Somos nosotros los que fijamos el sentido

de manera tan firme que, después de cierto tiempo, parece ser algo natural e inevitable...” (HALL 1997: p. 7); “...una manera de pensar la cultura es, por lo tanto, en términos de estos compartidos mapas conceptuales, sistemas de lenguajes y códigos, que gobiernan la relación de traducción entre ellos...” (Ibid.p.8). Los individuos entonces, como sujetos culturales, aprenden el sistema y las convenciones de la representación, los códigos de sus lenguajes y cultura, que los equipa con un “saber hacer” cultural que les posibilita funcionar como sujetos culturalmente competentes. Por ello la representación funciona como fuente de la producción de conocimiento social. A partir de esto entonces es posible preguntarse sobre cuáles son los espacios y los sujetos que habitan la Buenos Aires de Mariana Enríquez: una Buenos Aires que poco a poco va siendo irrumpida por chicos perdidos que (re)aparecen inexplicablemente.

### ➤ *El terror de lo inaceptable*

En esta nouvelle no tenemos acceso a un mundo virtual, imaginario o fantástico. Se nos invita a entrar en una ciudad de márgenes delimitados, donde aquellos que se exhiben en sus after office con impecables trajes e inmersos en relaciones superfluas ignoran la realidad de los que vagan por las calles y sus miserias. Mariana Enríquez narra la historia de Mechi, una mujer solitaria que trabaja en el archivo de chicos perdidos. Lleva una vida monótona, anestesiada ante tantos casos y las trabas burocráticas, los familiares que buscan desesperados o dejan de buscar, la frivolidad de sus compañeras, su amistad con un periodista con ansias de reconocimiento avocada a las investigaciones sobre trata de personas. Hasta ese punto nada escapa de nuestra idea de realidad. Lo único peculiar del relato es la obsesión de la protagonista por una de las desaparecidas: Vanadis, una adolescente que se prostituía en la zona de Constitución. Y en la obsesión de Mechi y su investigación personal sobre el caso hay una apertura a descripciones crudas donde la autora retrata las ruinas de la cárcel de Caseros (que los mass-media llaman despectivamente “el Moridero”) y a los chicos adictos sobreviven ahí, como cuerpos en decadencia que salen al atardecer para pedir plata o robar.

En esa marginalidad es en la que se contextualiza al personaje de Vanadis. A partir de datos aislados vamos reconstruyendo, como la protagonista, una idea de quién era: una chica de 14 años, hermosa, que escapa de su casa para prostituirse en una zona donde por lo general trabajan travestis, a quien su familia dio la espalda cuando los del servicio social se la llevaron por ser menor y la internaron en un instituto. Desparecida al escapar tiempo después. Los datos que encuentra Mechi en sus cuentas en MySpace y Facebook refuerzan los efectos de sentido que la van enrareciendo. En ellas, la chica se describe a sí misma como “vagabunda de la noche”, como “el gusano que vive en cada muerto”; dice que su ciudad natal es el “mundo subterráneo”, que tiene 103 años, ama el heavy metal, las películas de terror, es bisexual y quiere “conocer a todos”.

Los miles de mensajes que le dejan y las personas que se acercan a la oficina de Mechi para saber si hay alguna noticia nueva sobre su paradero la configuran como alguien querido, deseado y amado. Aunque a lo largo de las descripciones también se hace hincapié no solo en su belleza inhumana sino en su peculiaridad. El significado de su nombre, por ejemplo, es una variante del de una diosa nórdica, Freyre, deidad de la juventud, el amor, la belleza y señora de los muertos. También están las referencias que dan de ella dos de sus enamorados. Por un lado Loli, una lesbiana adicta al paco, del Moridero, que la conoce en Constitución y sospecha que la mataron unos clientes con los que trabajaba. Por el otro, un hombre de treinta años que le deja mensajes a diario y se identifica como Cero Negativo. Él le había tatuado las dos alas de ángel en la espalda con las que la protagonista después tiene pesadillas al soñarla como un ángel con las alas arrancadas. En sus mensajes, la llama “nena bruja”, habla de los sueños raros que ella le contaba que tenía, de su miedo de que se hubiera vuelto loca. Y es el que le da la certeza a Mechi de que los chicos ausentes que vuelven no son los mismos que desaparecieron. El tatuador, antes de suicidarse, le deja un último mensaje a Vanadis en su perfil de la web: “...te fui a ver pero no sos vos. Vos tenés los dientes blancos de vampira te acordás cómo jugábamos la que yo vi y no me reconoció es una copia...” (ENRIQUEZ 2011: p. 59).

Menor de edad, prostituta, bisexual, diosa, bruja, ángel caído, vampira. Todas y cada una de estas palabras llevan consigo un sentido, una carga simbólica marcada en nuestra cultura. Desde este

punto podríamos decir que Mariana Enríquez recupera estilos tradicionales de diferentes relatos de terror donde las sexualidades excéntricas, es decir aquellas que no ingresaban en los parámetros de normalización falocéntricas, han sido representadas como anormales, monstruosas. En relación a esto, por ejemplo, José Amícola explica cómo en el siglo XIX, frente a un nuevo tipo de mujer que se niega a contraer matrimonio, produciendo un desorden social y una redefinición de los dominios de influencia patriarcales, en las expresiones artísticas aparecieron representaciones como la femme fatale, la mujer esfinge, la ninfómana o histérica, y algunas figuraciones en torno al lesbianismo como síntomas de la decadencia de una época. Es decir como amenaza, como peligro. Podemos plantearnos entonces que la representación de niña-vampiro-espectro de la obra está atravesada por prácticas de desplazamiento políticos entre los cuerpos y los discursos al representar una posición de sujeto no contenida por la institución sociocultural de la heterosexualidad, que es la encargada de (re) producir y regular el poder específico diferencial entre hombres y mujeres a través del género, así como cualquier rasgo diferencial entre esos hombres y mujeres entre sí. Vanadis se distancia y ejerce, con su sola presencia, la posibilidad de un movimiento hacia algo más, que en la ficción se traduce en su liderazgo sobre un montón de chicos desaparecidos. Esta monstruosidad (que puede en muchos casos reafirmar los límites convencionales de lo humano) está concebida desde la diferencia.

Para Foucault, lo monstruoso se desprende de la domesticación, del conformismo y de la seguridad garantizada por el ejercicio del poder: "...Es el límite, el punto de derrumbe de la ley, y al mismo tiempo la excepción que solo se encuentra precisamente en caso extremos (...) es lo que combina lo imposible y lo prohibido" (FOUCAULT 2000: p. 61). El monstruo estará entonces determinado por violar, con su sola existencia, un pacto tanto cívico como biológico. Además, es "...el gran modelo de todas las pequeñas diferencias. Es el principio inteligible de todas las formas- que circulan como dinero suelto- de las anomalías..." (Ibid.p. 62). Desde esta perspectiva tanto Vanadis como los demás chicos que irrumpen en la ciudad son monstruosos: Juan Miguel es encontrado en un parque a pesar de haberse encontrado su cuerpo arrollado por un tren; Lorena López, quien había escapado con su amante, vuelve después de un año todavía embarazada de tan solo cinco meses. Son muchos los casos de familias que después de varios días y a pesar de pruebas de ADN, devuelven a los aparecidos asegurando que no son sus hijos. Y la sensación de incomodidad comienza a crecer a medida que los chicos se reúnen en los parques, no comen, duermen y juegan todos juntos, en silencio. Al principio a la protagonista, a pesar del miedo, le despiertan compasión: "...A lo mejor eran monstruos, quien sabe lo que eran, pero se merecían cobijo, era injusto que durmieran a la intemperie, como animales..." (ENRIQUEZ 2011: p. 60). Pero con el paso de los meses termina participando de la histeria colectiva que provocan las apariciones: "...Mechi se dio cuenta de que no podía soportar más, ni a los padres que primero se alegraban y después se aterraban, ni las noticias sobre internaciones psiquiátrica, ni las miradas de los niños desde los parques, sentados en los terraplenes, en las escaleras, en los juegos..." (Ibid.P.43). Desde su inexplicable regreso la gente comienza a comportarse de maneras extrañas. Hay una gran calma aparente en todas partes; silencio y desolación. Nadie se anima a pasar por los parques. La ciudad contiene el aliento, esperando lo peor. Y cuando el miedo sobrepasa los límites con el suicidio de los padres de una de las aparecidas, muchas voces se alzan acusando al gobierno de cobardía por no hacer nada, pidiendo la caza de la cabecilla de los aparecidos, la intervención del ejército. De esta forma, y retomando a Carrol, "...los mosntruos antinaturales en relación a un esquema conceptual cultural de la naturaleza no encajan en el esquema, lo violan (...) y tienden a convertir a quienes se topan con ellos en dementes, locos, trastornados, etc. Y ello porque tales monstruos son en cierto sentido desafíos a los fundamentos del modo de pensar de una cultura..." (CARROL 2005: p. 87). Además, lo monstruoso no está solamente en esos cuerpos cristalizados en el momento en el que desaparecieron. Lo monstruoso también está en su vagar anómalo, todos juntos, en silencio, como un solo cuerpo: "...Mechi sintió entonces que no eran chicos, que formaban un organismo, un ser competo que se movía en manada..." (ENRIQUEZ 2011: p. 66). Si tenemos en cuenta lo propuesto por Antonio Negri, a este conjunto de cuerpos podemos también leerlos desde su concepto de multitud, que remite a un conjunto de singularidades diversas en la que se reconoce la unidad de "lo común". Allí donde radica la importancia, no de la masa, sino de una multitud como posibilidad de organización política, ya que es la alternativa biopolítica frente al biopoder, donde se expresa la potencia de creación, comunicación y producción. Negri llama a esta potencia liberadora de la multitud "monstruo (bio)político".

Además, si retomamos a Gabriel Giorgi, por otro lado, el monstruo también trae consigo otro saber. No es solo una figuración de la alteridad y la otredad. Es la potencia o variación de los cuerpos. Las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudios y fascinaciones que atraviesan las ficciones culturales y la imaginación social. Tiene un lugar en el umbral de lo desconocido, en las líneas de fuga donde existe mutación, metamorfosis y fusiones anómalas. No sólo expresa un repertorio sobre los miedos y represiones de una sociedad sino también la posibilidad potencial de exploración y experimentación. Leer el monstruo desde la biopolítica, según este autor, permite reflexionar allí donde se pone en escena una política de la “vida” y sus distribuciones entre la “vida humana” y los otros; donde los pliegues monstruosos de los cuerpos y sus mutaciones anómalas funcionarían como eco de las inquietudes políticas, culturales y estéticas que singularizan el presente. “...La política del monstruo explora y afirma la potencia de variación de los cuerpos contra los imaginarios y las tecnologías eugenésicas que apuntan a la construcción y reproducción normativa de lo humano...” (GIORGI 2009: p. 324). En la configuración de Vanadis, que es la primera en volver, están impresas todas las posiciones de sujeto disfuncional. Anormal. Es en la (re)construcción, en su representación a lo largo de la historia, donde se resignifican y pone en tela de juicio todo aquello que se desea invisibilizar. Todo lo que no es aceptable, que debe quedar confinado a los espacios subalternos de la ciudad, marginados por estar más allá de las normativas de lo posible en todos los niveles: moral, sexual, social, etc.

### » *A modo de cierre*

El monstruo se nos presenta entonces como un acontecimiento positivo que desborda y altera los principios del biopoder – esto es, un poder que se hace cargo de la vida para aumentarla, administrarla, multiplicarla, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales- haciendo posible la emergencia de una resistencia a estos dispositivos de sujeción que pueden caracterizarse justamente como una instanciación de lo monstruoso. Así, es posible leer este rasgo en la representación de Vanadis y de los chicos (re)aparecidos que no están ni muertos ni vivos; en su silencio, en su presencia inexplicable hay una alerta tácita. Aquellos cuerpos que fueron borrados, desaparecidos, ahora vuelven como una denuncia, una memoria encarnada para atormentar a los que no hicieron nada para salvarlos, a los que los olvidaron o dejaron de buscarlos, a los que los confinaron a espacios marginales como el Moridero, las drogas, la prostitución. O aun peor, vuelven para observar desde lo alto a una ciudad que no concibe lo que está por fuera de sus parámetros de normalidad. Vuelven para causar escozor incluso a aquellos que ignoraron por completo que existían.

### » *Bibliografía*

- » AMICOLA, José. (2003) La batalla de los géneros. Novela Gótica vs. novela de educación, Ed. Viterbo.
- » CARROL, Noel. (2005) Filosofía del terror o paradojas del corazón. Machado Libros SA.
- » DE LAURETIS, Teresa. (1993) Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. Centro Editor de América Latina; Buenos Aires.
- » ENRIQUEZ, Mariana. (2011) Chicos que vuelven. Editorial Universitaria de Villa María.
- » HALL, Stuart. (1997) El trabajo de la representación. (ed) Representation: Cultural Representations and signifying practices. London, Sage Publications, Cap 1. Traducción: Elías Sevilla Casas.
- » FOUCAULT, Michel. (2000) Los anormales, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- » GIORGI, Gabriel. (2009) Política del Monstruo. Revista Iberoamericana. Vol. LXXV, Nº 227. Abril-Junio.
- » TORRANO, Andrea. (2009) Ontologías de la monstruosidad: el Cyborg y el monstruo. <http://es.scribd.com/doc/138201612/ONTOLOGIAS-DE-LA-MONSTRUOSIDAD-EL-CYBORG-Y-EL-MONSTRUO-pdf>

# “¡Usted, madre, no se meta en el devenir de un hijo”: Figuras de lo materno en Copi

SALMOIRAGHI, Paula - UBA / paula\_irupe@yahoo.es

» Palabras claves: Copi – Lo materno - queer

## ► Resumen

La obra de Copi (Raúl Damonte Botana, 1939 - 1987) ha sido poco leída por el canon y la tradición nacional ya que fue construida en su totalidad en el cruce de las normas de la lengua, de las identidades nacionales y de las políticas de género. Escrita casi completamente en francés, se encuentra aún hoy en proceso de traducción y edición en Argentina y ha sido retomada desde lo queer y lo camp por la genialidad de sus personajes y la proliferación de las acciones que en sus textos deconstruyen cualquier tipo de identidad estática para fluir entre las corporeidades que no se asientan ni en el género ni en el cuerpo como organismo natural ni, incluso, en los límites entre especies.

Teniendo en cuenta el trabajo de Nora Dominguez sobre las representaciones de lo materno en la literatura nacional (*De donde vienen los niños*, Beatriz Viterbo editora, 2007) nos interesa en este trabajo leer aquellos de textos de Copi que se articulan alrededor de la construcción de “Madre” como foco de todos los procesos de normalización sexual, política y de clase que el autor desea hacer tambalear. A partir de la lectura inicial de *La tour de la Defense*, rastreadremos piezas de teatro y cuentos (*Cachafaz*, *Las escaleras de sacre coeur*, *La pirámide*, *Loreta Strom*, *Una visita inoportuna*, *La heladera*, *La noche de Madame Loucienne*, *El día de una soñadora*, “El autorretrato de Goya”, “Los chismorreos de la mujer sentada”, “Mme Pignou”) que puedan permitirnos analizar esta figura como recurrente. Partimos de conceptualizaciones de lo queer (Hocquenghem, Kaminsky, Kosofsky Sedgwick, Amícola) que nos permiten centrarnos en lo pertinente del estudio de las identidades, sus deformaciones y exhibición monstruosa, sus devenires o esclerotizaciones.

Nos parece válido preguntarnos respecto de la posibilidad de que el cuestionamiento de las normas establecidas a través de la figura de madre tenga, en una obra de teatro o en un cuento, la posibilidad de hacer tambalear la rigidez de las identidades. Veremos que, quizás, Copi deja la vida dentro del teatro, porque confía, y nosotros con él, en el arte como contralaboratorio de producción de realidad y en su capacidad para revolucionar los cuerpos y sus estructuras individuales y sociales mediante el ilimitado fluir del deseo “polimorfo e indefinido” (Hocquenghem, 2009).

## ► “¡Usted, madre, no se meta en el devenir de un hijo”: Figuras de lo materno en Copi

Hablar de Copi es hablar de identidad y del poder que el sexo tiene en la estructura del ser.

Marcos Rosenzvaig. *Copi: sexo y teatralidad*

La obra de Copi (Raúl Damonte Botana, 1939- 1987) ha sido poco leída por el canon y la tradición nacional ya que fue construida en su totalidad en el cruce de las normas de la lengua, de las identidades nacionales y de las políticas de género. Escrita casi completamente en francés, se encuentra aún hoy en proceso de traducción y edición en Argentina y ha sido retomada desde lo queer y lo camp por la genialidad de sus personajes y la proliferación de las acciones que en sus textos deconstruyen



cualquier tipo de identidad estática para fluir entre las corporeidades que no se asientan ni en el género ni en los organismos pensados acríticamente como naturales ni, incluso, en los límites entre especies.

Nos interesa en este trabajo leer aquellos de sus textos que se articulan alrededor de la construcción de lo maternal, del lugar estereotipado de “Madre” como foco de todos los lugares comunes, de todos los procesos de normalización sexual, política y de clase que es necesario hacer tambalear. A partir de la lectura inicial de *La tour de la Defense*, rastreamos piezas de teatro y cuentos que puedan permitirnos analizar esta figura como recurrente. Partimos de conceptualizaciones de lo queer que nos permiten centrarnos en lo pertinente del estudio de las identidades y sus devenires o esclerotizaciones.

Afirma Amy Kaminsky, en “Hacia un verbo queer”:

Si bien una práctica queer propone deshacer la (no tan) breve cárcel de los términos identitarios (o de la identidad terminante), vale la pena investigar su función. La exploración del laberinto de las identidades sexuales transgresivas, sean de personas o de textos o de prácticas, consciente de que la identidad sexual de un texto es una metáfora y la de una persona bien puede ser una ficción (es decir una narrativa formulada bajo unas pautas culturales preestablecidas y naturalizadas), es una empresa profundamente queer. Requiere una visión irónica, un sentido lúdico y un compromiso con la provisionalidad. Su proyecto es desestabilizador; parecido al de la figura del estafador (trickster) de muchas culturas tradicionales, que mezcla lo serio con lo cómico, lo masculino con lo femenino, el placer con la destrucción, la vida con la muerte. (2008: 34)

El verbo queer propuesto por Kaminsky, “encuirar”, nos permitirá “retirar la capa de heteronormatividad”:

Encuirar propone desvestir no solamente para mostrar la realidad debajo de la vestidura engañosa –el outing clásico–, sino también como una forma de deconstrucción. Cuestiona la estabilidad de las normas. Revela la inestabilidad de la identidad y, paradójicamente, revela también la necesidad de crear y defender identidades alternativas para sobrevivir en una cultura regida por la identidad normatizada. (2008: 34)

Copi es un autor ideal para revisar estas identidades normatizadas y la necesidad de las identidades alternativas a las que se refiere Kaminsky. Él mismo, en una entrevista concedida Michel Buteau en París se refiere a la construcción de sus personajes en los siguientes términos:

La mujer sentada no es ni siquiera un personaje, es más bien un estado de ánimo, no es ni siquiera un estado de ánimo, más bien una manera de mirar las cosas. (...) Personalmente creo que no soy misógino, porque no lo soy en la vida. Pero yo trato muy seguido temas misóginos porque la misoginia es una cosa que está presente, creo que la misoginia es algo tan enraizado en la moral de la gente que a veces yo me siento misógino... (Bravo, 2001)

Por otro lado, el tema de la maternidad específicamente en la literatura argentina ha sido ampliamente tratado por Nora Domínguez en *De donde vienen los niños*, a partir de la idea de que ni la literatura ni la crítica argentinas han hecho de las madres “objetos privilegiados de representación”. Esta autora propone rastrear en los textos la “maternalización”, es decir, la asimilación e identificación de la mujer con la madre:

Este relato hegemónico circula por la vida, los discursos institucionales y las prácticas artísticas. La literatura lo usa, lo despliega pero renuncia a modificarlo. Si la literatura, en una de sus posibles definiciones, es considerada como el espacio de lo social donde la transgresión de la norma es ley, cuando se cruza con el relato de la maternidad parece abandonar su capacidad contestataria. ( 2007:20)

Creemos que los personajes de Copi sí logran recuperar esta capacidad disruptiva en la representación de las figuras maternas aunque ello implique la muerte de la mujer, del hijo, de la hija o de

todos, aunque en el proceso se sostenga incólume la etiqueta MADRE (por ejemplo, en el recuerdo final antes de morir en “El autorretrato de goya” y “Los chismorreos de la mujer sentada”) mientras los cuerpos que permanecen implicados en la relación se sacudan el yugo que ella implica. Leemos en el final de “El autorretrato de goya”: “Tuvo un último pensamiento piadoso para su madre, luego dijo en voz alta: ‘Qué cosa, che’. Y expiró.” (Copi, 1996) Y en el final de “Los chismorreos de la mujer sentada”:

El carnicero le colocó la cabeza en el cepo, ella fijó los ojos en el tejido del cesto y se dijo a sí misma: No puede ser cierto, en el momento mismo en que la cuchilla le segaba la cabeza. En el último destello, pudo ver la cara de su madre, muerta al nacer ella, y a la que sólo había conocido en foto. (1996: 27)

El texto de Nora Domínguez habilita el rastreo de fisuras y desvíos en las que, a lo monstruoso de la construcción hegemónica de lo materno, podamos oponer lo monstruoso de sus deformaciones y rupturas:

... el relato hegemónico de la maternidad se plantea como una especie de “original” que prevé y prescribe cuerpos, sexualidades, conductas, roles, capacidades, modos de sentir, de pensar, de producir todo tipo de relaciones, identidades, etc, distribuidos de manera excluyente y jerárquica. Se trata de una construcción estabilizada, con un alto grado de fijación, de circulación y de reconocimiento social. Al operar por repetición de secuencias y tópicos, estereotipos y clisés está ligada a una intención reproductora (de sí misma y del sistema sexo/género). Como cualquier entidad establecida socioculturalmente, promueve en los sujetos diversos grados de acatamiento y desobediencia. Es en estas fisuras y desvíos donde surgen las versiones alternativas y contrahegemónicas. (2007: 39)

En *El homosexual o a dificultad de expresarse*, protagonizada por tres transexuales y escrita en francés, uno de los personajes se llama “Madre”, nombre que no es nombre sino función y que aparece en castellano. Es una etiqueta, un rótulo, un mandala en “lengua materna” que se repite. Aparecen los lugares comunes de “lo materno” en el obligar a la hija a tomar lecciones de piano y a tomar la sopa, “tareas” típicas de las madres de una clase y una generación aunque esta “Madre” sea casi un padre ya que el hijo que espera la hija puede haber sido engendrado por ellas dos y aunque esta “Madre” ayude a la hija a no ser madre cuando le pide que la deje ayudar a abortar y entre ambas paren, en el baño, un bebé de 4 meses muerto.

La construcción “madre” parece denunciar, en Copi, la concentración de todas las normas hegemónicas de clase y género, las madres parecen ser los instrumentos reproductivos de todo aquello que es necesario dinamitar para conseguir la desnaturalización de los estereotipos de cualquier tenor.

En *La torre de la Defense*, en medio de las identidades inestables de todos los personajes, la identidad de madre del personaje de Daphnée, única mujer en todo el escenario, tiene tal grado de fijación sobre ese cuerpo y el de su pequeña hija que la única forma de “aliviarla” (es el término usado por Daphnée para explicar qué sintió cuando mató a su bebé) es el “corte”, la mutilación de aquello que fija a dicha identidad, es decir, la muerte del hijo. La madre dice que la niña “la fastidiaba” y no deja que ni el padre ni los otros personajes varones interfieran en eso que es “entre ella y yo”. Los amigos introducen la legalidad social al querer llevarla a la policía o salvarla de la cárcel; ella, en cambio, sólo quiere enterrar a su hija en el lugar donde nació, devolverla al inicio, ella, que le dio vida, quitársela y que fuera como si nada hubiera sucedido: para no quedar fijada, para dejar de ser “madre” y poder ser “una mujer enamorada”, como si ambas identidades fueran completamente incompatibles.

Hay otras madres en la obra: La de Micheline, por ejemplo, travesti que entrará en escena con su chongo árabe, que llama a su hija a medianoche para que vaya a desvestirla para acostarse: también fijada en la identidad “madre (cargosa)” y obligando a fijar identidad al hijo ya que sabemos que, de día, en casa, delante de “mamita”, la travesti es un muchacho de lentes que ayuda a los vecinos.

Por otro lado, el cuerpo muerto de la bebé adentro de una valija es una presencia constante en la escena y la madre se niega a verlo y a reconocer su crimen hasta el último acto. Aquel resto corporal que Daphnée ha arrancado de sí como única forma de devenir “nomadre” es expuesto en su cuna en medio de la escena, lavado y preparado igual que otros cuerpos muertos anteriores, por lo cual podemos hacer serie con el cordero, la serpiente, la rata y la gaviota y organizarlos en dos grupos: los que

son comidos, es decir, procesados para ser incorporados, digeridos, incluidos en el cuerpo propio, y los que deben “volar”, los que se espera que resuciten sólo si pueden irse, si pueden dejar de estar pegados a mamá (Daphnée se queja de que la nena no se le separaba un segundo). Son casi paralelas las escenas de gaviota muerta-Katia muerta y la madre “olvidándose” que está muerta e insistiendo con subirla a un avión para ir al lugar donde nació. La gaviota revive y sale volando para quemarse en la torre en llamas: la bebé es atada al portaequipaje del auto en el que parten la exmadre, el padre y dos de los amigos y también se estrella en el fuego. Hay aquí un deseo de que la bebé Katia no sea hija y por lo tanto nunca llegue a ser mujer, nunca sea madre pero renazca como golondrina.

En medio de “personajes cuya identidad sexual, nacional, y hasta su pertenencia a una determinada especie se vuelven discutibles” (Muslip, 2012) que, según Eduardo Muslip caracterizan toda la obra de Copi, pareciera que aquel sujeto designado como “madre”, Daphnée, en este caso, se negara a vivir según esas cualidades y roles fijados por el entorno en general y por el “hijo” o la “hija” en particular.

Durante la puesta de *La tour de la Defense* en Francia, uno de los críticos de *Le Magazine*, habló de “una comunidad de hombres modernos a la deriva” que buscan “aturdirse de fracaso” para quienes “la frescura de la infancia es un espejo insoportable”(2006):

Dans cette comédie exploratoire de la misère humaine, l'investissement des comédiens est aussi total que sincère. Et pour une fois, la nudité des corps n'est pas un artifice compensant le manque d'imagination ou de talent. En particulier, Marina Foïs compose une Daphné hallucinée, aussi décalée qu'effroyable, qui avouera entre deux bouffées d'acide le dégoût que lui inspire sa petite fille. C'est une pièce où le macabre entre en lutte avec le désir de vie, et où la fraîcheur de l'enfance devient un miroir insupportable pour des adultes immatures, incapables de gérer leurs émotions, leur angoisse du monde et leur peur d'eux-mêmes.

Es interesante esta idea del infante como la figura que reclama madurez y “control de la emociones, de la angustia” a los adultos. Podríamos ver en este “requerimiento” infantil la condición de “estabilidad” que parece esencial a lo maternal y que los personajes de Copi se niegan a sostener. No vemos posibilidad de crecimiento conjunto de las madres y los hijos o hijas sino un “reclamo” insostenible porque nadie está preparado para ocupar un espacio tan estrecho a la vez que todopoderoso como el de “Madre”.

José Amícola, por otro lado, se refiere a los personajes camp como cuerpos que “se resisten a la esencialización en la pura exageración de los atributos.” (2000: 61) ¿Cuáles son, entonces, los atributos de las madres a los que Daphnée se resiste? Pareciera que todas las madres de Copi se caracterizaran por su tiranía respecto de los hijos e hijas, su egoísmo al percibir a su descendencia como inseparable de su propio cuerpo que todo lo abarca y todo lo vuelve manipulable, su mirada que juzga, clasifica y condena.

En *Cachafaz*, las vecinas son un grupo de mujeres madres que representan el lugar del qué dirán, del status quo que reclama “decencia” al protagonista y su Raulito. Incluso una de ellas le echa en cara (tangueramente) a esta última que “desde que murió tu vieja/ te la has dado de atorrante” como si lo único que la hubiera fijado anteriormente en la “decencia” fuera la presencia de la madre. Y más adelante: “¡Raulito, sos una mala/porque no tenés matriz!;/¡Siempre serás infeliz,/en tu hogar nunca habrá sala” (2001:23), versos que reúnen la matriz como necesidad de lo maternal obligatorio para toda mujer y la sala como imprescindible para la constitución de familia “decente” y burguesa, alejada de toda identidad “dudosa”. Las mujeres defienden su lugar porque sus hijos ocuparán, según ellas, un lugar de prestigio social, mientras Cachafaz y la Raulito bregan por “recuperar/ cacha culo o cacha faz,/desnudo o con antifaz”(2001: 36), por imponer otro orden que aquel de las “mujeres sin pito”, es decir de “la mujer” con matriz y madre que sostiene y reproduce la falocracia hegemónica. Cachafaz denuncia, en el cruce entre clase, género y rol maternal: “La esencia de la mujer/ es de haber nacido rica;/así hacen hijos maricas/pues se olvidan del querer!” (2001: 40) Todo el orden capitalista parece sostenerse sobre la bipartición de género: “La mujer cuando es decente;/manda al macho a trabajar!” (2001: 44)

Vemos que las mujeres en tanto madres son, en Copi, las que mantienen la sociedad edipizada en términos de Hocquenghem:

La sociedad es falocrática, pues el conjunto de las relaciones sexuales está construido sobre el modo jerárquico en el que se manifiesta la trascendencia del gran significante. El maestro, el general, el jefe de oficina, son el padre~falo porque todo, está organizado sobre ese modo piramidal en el que el significante edípico distribuye los niveles y las identificaciones. El cuerpo está centrado en torno al falo como la sociedad en torno al jefe; aquellos que carecen de ello y aquellos que obedecen pertenecen también al reino del falo: tal es el triunfo de Edipo. Si el falo es esencialmente social, el ano es esencialmente privado. Para que haya trascendencia del falo (organización de la sociedad en torno al gran significante), es necesario que el ano sea privatizado en personas individualizadas y edipizadas. (Hocquenghem, 2009)

Cuando, en el segundo acto, aparezca ante Cachafaz el ánimo de su madre para obligarlo a pedir perdón al cielo por haber comido carne humana (de policía encima, de orden social, de autoridad), él responderá deleuzianamente: “¡Usted, madre, no se meta/en el devenir de un hijo!/ ¡Figuranta sin destino,/ virgen de mala moneda!”(2001: 60), como alejando de sí toda representación del “más allá”, del poder, de la ley, que lo fuerce a ser y hacer, que lo fije en un deber que recorte el fluir de su deseo.

Daniel Link, quien se ha ocupado ampliamente de Copi, utiliza el mismo gesto con respecto a la madre en una de sus columnas semanales titulada “El año de la rata”:

Hace unas semanas mi mamá, que vive en el campo, descubrió en la leñera decenas de ratitas recién nacidas: las roció con querosene y les prendió fuego. Como le reproché su crueldad, me preguntó de qué otro modo podría haberlas eliminado. Pero yo no quería hablar sobre métodos de exterminio. Hubiera preferido que las dejara vivir y que luego fueran, en todo caso, presa de los animales del campo (...) Las ratas, revolucionarias como la obra de Copi, liberan a los presos y organizan una orgía en la que personas y ratas toman parte por igual. Mi mamá vería con malos ojos ese festín de la vida. Kafka, Ganesha y los creadores de Ratatouille (que deben haber leído algo de Copi), seguramente no.(2007)

Otra vez “mi mamá” ocupa el lugar rígido de la costumbre, del sentido común y el bien pensar anquilosado, el lugar de coacción de la libertad del hijo (y de las ratas).

En *El día de una soñadora*, Jeanne escribe su diario igual que su madre aunque ella misma diga lo inútil que es. Toda la herencia matrilineal se halla obturada por la repetición y el estancamiento:

JEANNE: (...) Yo nací en esta casa. Mi madre se llamaba Jeanne, como yo, como mis hermanas. Fui a la escuela y aprendí a bordar. (Los carteros aplauden). ¡Silencio! Ayudé en las tareas domésticas. ¡Comencé muy joven a llevar mi diario, como deberían hacerlo todas las jovencitas bien educadas.(2011: 11)

Cuando la amiga, Louise, viene a visitar a la protagonista y le pregunta por “el bebé”, Jeanne responde que está en la cama, lo que motiva que la otra pregunte, sorprendida, si le cortó el cordón umbilical. Como el “Hijo” (nombrado así con mayúsculas) no se mueve, Louise pregunta si no estará muerto y cuenta que ella misma ha tenido “varios” y todos estaban muertos, dice: “¡Incluso hace un rato tuve tres y estaban muertos!” (2011: 21). Podemos leer estas muertes como muertes físicas de bebés idénticas a la de Katia en *La tour de la Defense* o muertes de hombres y mujeres adultos que no viven realmente, que llevan una pseudovida pegados a la madre y las convenciones que ella acarrea. Este hijo de Jeanne que ha logrado vivir a pesar de la “estupidez” de las madres (ambas amigas parecen compartirlo como un muñeco), aparece en la escena siguiente como un adulto joven que está condenado a la repetición y a “aprender de memoria todo lo que te dije”:

JEANNE: Es así la vida. La vida es un poco así. Yo no conocí a mi abuela y mi abuela no conoció a la suya y así sucesivamente. Eso es lo que quería decir. No es un conjunto de piedras puestas en fila. Es como algo vivo, ¿entendés? Es como algo vivo.

HIJO: Sí.

JEANNE: Hay que correr a lo largo de la vida para llegar a morir al mismo tiempo que morimos. Eso es lo que quería decir. Sobre todo en tiempos de guerra. (...)

Y eso es todo. Cuando uno tiene el jardín lleno de cadáveres, es mejor fingir no verlos, es una simple cuestión de urbanidad. Pero vos, es necesario que te prepares para cantar, sí, cantar mientras juntás cantidades de relojes en los campanarios de todos los pueblos del mundo.

HIJO: Sí.

JEANNE: ¡Aprendé de memoria todo lo que te dije!

El hijo repite todo lo que Jeanne dijo, como si recitara una lección que aprendió de memoria.

(...)

HIJO: Me aprendí la vida de memoria, mamá.

JEANNE: Bravo. Muy bien. Lavate los dientes. Andá a jugar. (...)

HIJO: Me lavo los dientes, salto en una pata, paso por encima de los cadáveres. Conozco la aritmética y la geometría. Mi mamá es imbécil. Mi casa es imbécil. A veces me masturbo. (2011: 22-23-24)

El hijo ha quedado fijado en una identidad y unas conductas. En el mismo movimiento, Jeanne ha quedado fijada en “su vida” (vida de madre) y no puede aceptar al Cartero Real que se presenta en su casa “salido de un huevo”, es decir, no nacido de madre sino como un pájaro que llega a posarse en la rama más cercana a su ventana. Véase en el siguiente pasaje cómo el Cartero presenta un modo otro de ser hombre y de construir familias alternativas, cómo Jeanne expone su vida como obstáculo total a la participación en ese devenir libre y cómo la Voz de Hijo viene a interrumpir el idilio reclamando aún el reconocimiento y los consejos de la madre para confirmar el paso a la adultez:

CARTERO REAL: Déjeme explicarle. Ayer a la noche salía de mi huevo... Creo que era un huevo, entonces me dijeron: ¡Irás a la guerra! Me dieron un reloj de uranio como regalo de cumpleaños y me arrojaron a la calle. Yo de la guerra no sabía nada. ¡Ni siquiera sabía dónde era! Me puse el reloj bajo el brazo y me fui. ¡Por pura buena voluntad! Entonces empecé a volar. Lo disfruto con locura. Veo aviones rosas, verdes, naranjas que me dicen hola, hola, amigo, hola camarada, nos encontramos en los Dardanelos, en la Florida, en cualquier lado, qué lindo era, yo planeaba como loco. Pero esa vida me cansó rápido. Cada vez me detengo más seguido, apenas veo una rama libre. Y encuentro gente parecida a mí, camaradas que tienen los músculos lastimados de tanto viajar. Y me quedo con ellos, piando, saltando, cuando el tiempo lo permite. Pero llueve seguido. Nuestras plumas se vuelven grises. Entonces, de a poco, me acerco a su casa. Y esta mañana por fin llego. No quería lastimarla. ¿Puedo bajar del árbol?

JEANNE: Su discurso me emociona pero...

CARTERO REAL: ¿Pero qué?

JEANNE: Pero mi vida, mi vida...

CARTERO REAL: ¿Qué pasa con su vida?

JEANNE: ¿Usted no la ve a mi vida?

CARTERO REAL: ¡Sí, veo su vida!

JEANNE: ¡No, usted no ve nada!

Voz del HIJO: ¡Mamá! ¡Mamá!

El Hijo viene de atrás de la casa, se detiene al costado de JEANNE saltando en el lugar.

JEANNE: ¿Qué te pasa?

HIJO: ¡Me convertí en hombre! (...)

JEANNE (Luego de cargar al HIJO con una valija que contiene un melón, un cepillo de dientes y una bufanda bordada por ella): ¡Viví con ligereza! ¡No te prives de nada! ¡No gastes demasiado! ¡Ponete tus medias de lana! ¡Y tus galochas! ¡Mandame postales! ¡Sé generoso con los demás! ¡No te diviertas demasiado con ellos! ¡No frecuentes demasiado las tabernas! ¡Reíte cuando pienses en mí! ¡Recordá mis consejos! ¡No te acuerdes de Louise! ¡Tratá de ser feliz! ¡Tené cuidado con la valija! (2011: 29-30)

En esta misma obra, en el segundo acto, los muertos que pueblan el jardín de Jeanne son acunados como bebés (“Duérmase mi muerto, duérmase mi amor”. 2011: 36), el hijo vuelve con la valija anudada a la punta del “bordado” (entre comillas en la obra) como si fuera un cordón umbilical, Jeanne cuenta que su madre cantaba para impedirles a ella y a sus hermanas que hablaran en la mesa y el Vendedor de melones introduce la duda y la inestabilidad en la vida “siempre intacta” de la protagonista cuando le contesta con sus “no sé” o la deja confundida porque “No tiene nada de malo. No es doloroso” (2011: 42).

La culpa de todo lo que le sucede y Jeanne no puede manejar, del fracaso en el intento de clausurar lo erótico que la invade en forma de carteros que se le descuelgan volando de los árboles o se le mueren en el parque, la tiene su propia madre:

JEANNE: ¡Así me pagan! ¡Córranse! ¡Mi casa sucia, mi parque devastado y cadáveres por todos lados! ¡Y ni siquiera tengo melones para mañana! ¡Ni hablar de las personas que construyen aviones a mis espaldas! ¡Con todo lo que tengo que hacer! ¡Córranse! ¡Y encima voy a tener que enterrarlos yo sola! (...) Y mi madre que se fue dejándome todos estos años de limpieza por delante. ¡Todo lo que me pasa es por su culpa! ¡Debería haberme dicho que pusiera alambre de púa sobre los árboles! ¡Debería haberme dicho que cerrara con candado las rejas del parque! ¡Y que pusiera el cerrojo en las caballerizas! (2011: 47)

Finalmente, Jeanne no acepta las invitaciones del cartero a volar aunque él ha construido el avión con el árbol de ella, se queda “tomando mi sopa en soledad” jugando el típico juego maternal que consiste en dedicar una cucharada a cada miembro de la familia, se reconoce como “la nena ahogada” que recuerda el cartero, le reprocha a todos que no le agradezcan el tiempo que perdió por su culpa y que su casa esté sucia y, llegado el momento de morir, no puede hacerlo porque no encuentra el vestido apropiado, ella que para todo tenía el momento conveniente y que “llené cada hora con su correspondiente actividad”.

Estos intentos desesperados de los personajes madres de Copi pueden relacionarse con lo que Judith Butler, en una entrevista realizada junto a Beatriz Preciado, llama: la “melancolía del género”, consecuencia del intento de fijar de una vez y para siempre la identidad con el objetivo de defenderse de la experiencia de alguna pérdida:

... la melancolía de la que hablo aparece sobre todo en la formación de identidades rígidas. Si clamo golpeando con el puño: “¡Yo soy homosexual!”, u otra cosa, si mi identidad deviene algo que afirmo, que debo defender, hay entonces rigidez. ¿Cuál es la necesidad de fijarse de una vez por todas? ¡Como si yo conociera mi futuro, como si pudiera ser un todo continuo! Existen formaciones identitarias que se defienden de experimentar alguna pérdida, y es ésta la melancolía del sujeto heterosexual que me interesa. Tomemos ciertas formas de hipermasculinidad o de hiperfeminidad en la cultura heterosexual, y tienen cierto aire queer (performativas) debido a que son hiperbólicas. Un hombre, por ejemplo, que tenga miedo de tener el menor rastro de feminidad en él, y que viva al acecho de cualquiera de ellos. En el mundo gay y lesbiano también puede haber una cierta “policía de la identidad”. Como si, en cuanto lesbiana, no

seré sino lesbiana, no formaré sino sueños lesbianos, no tendré sino fantasías con **mujeres**. ¡La vida no es la identidad! La vida resiste a la idea de la identidad, es necesario admitir la ambigüedad. A menudo la identidad puede ser vital para enfrentar una situación de opresión, pero sería un error utilizarla para no afrontar la complejidad. No puedes saturar la vida con la identidad.(2013)

Podemos pensar que es imposible transformar el ser “madre” en un devenir, que se es o no se es madre y que, para Copi, no hay en esta definición identitaria posibilidad de no “experimentar alguna pérdida” porque el hecho de parir mismo es un desprenderse, (un morir o un enterrar todo el tiempo cadáveres en el caso de Jeanne), un dejar ir, y los personajes de Copi parecen no poder desprenderse de su hijos e hijas.

Veamos qué pasa en *La noche de Madame Lucienne*. Los personajes iniciales se llaman AUTOR, MAQUINISTA y COMEDIANTE (que no sabemos que es mujer hasta bien avanzada la lectura). Ensayan una obra inestable y todo el tiempo discuten sobre la necesidad o no de “fijar” el texto, el escenario, las luces, las acciones y parlamentos. La primera aparición de nuestro tema se produce cuando entra a la representación de un programa de radio el primer llamado del público: “Una oyente del planeta Júpiter se confiesa al aire. ¡Ha devorado a sus quintillizos!” (2011: 133) y más adelante la “publicidad racista” que auspicia el programa vende productos que se relacionan directamente con la necesidad materna de saber “exactamente” (nosotros leemos, rígidamente) qué es lo que se da a luz:

Los racistas ofrecen amañera de obsequio un líquido amorfo para detectar el verdadero color de su hijo antes del nacimiento. Si el líquido se torna rosa, su hijo es azul; si el líquido se torna dorado, su hijo es bisexual; si el líquido permanece translúcido, usted está embarazada de un saturnino: hágalo girar sobre sí mismo hasta la completa extenuación antes de cubrirlo con tocino y dorarlo en su horno. Indispensable para su supervivencia. (2011: 134-135)

La aparición de dos personajes fantasmales hará que la obra devenga una hermosa teorización de la relación entre el arte y la vida pero, también, que uno de sus ejes pase por la relación entre la COMEDIANTE y su hermana monstruosa, VICKY FANTOMAS, y la madre de ambas, Mme Lucienne, la mujer que limpia el teatro. Vicky es descrita como una actriz desfigurada que vaga por el teatro y de la que se sospecha que ha matado a Mme Lucienne. Pronto la vemos competir con el AUTOR:

VICKY: Ustedes trabajan noche tras noche sin encontrar la inspiración, y yo me escondo aquí en el teatro para mirarlos. Mi mirada los marcó. Empezaron a ensayar su obra, ahora actúan en la mía.

AUTOR: Quisiera que no fuese la obra de nadie; en el punto en que se encuentra este ensayo, es lo de menos. No crea que usted es más monstruosa que nosotros, en el mundo del espectáculo todos lo somos. Sólo mostramos aquello que es monstruoso; no hay nada más monstruoso que la belleza de una stripper. (2011: 150)

Cuando Vicky revela la verdad, sabemos que Mme Lucienne tuvo dos hijas gemelas que dio en adopción pero solamente la más bella logró llegar a ser la COMEDIANTE mientras VICKY se transformó en una loca poseída a la que la madre, ya reconciliada con su otra hija, temía. En el momento en que se desencadena la locura de acciones espejadas y perdemos la noción de qué es actuación, qué es rol representado para quién y por quién, quién mató a quién y quién realmente murió en escena o en la vida, la Comediante confiesa que la vida de su madre era su única fuente de inspiración, que el único papel que actuó toda su vida fue el de Madame Lucienne. Pero Mme Lucienne, la madre, está muerta y aunque la acusación de asesinato pasa de un personaje a otro, descubrimos que es el AUTOR el culpable y su “alivio” nos recuerda la sensación de Daphnée en *La tour de la Defense* al deshacerse de su hija:

COMEDIANTE: Pero, ¿por qué? ¿Por qué la mataste?

AUTOR: No podía soportar que fuera tu madre. Todo era odioso en ella, sus manos artríticas, su

cráneo de cabellos ralos, su aliento pestilente, su chantaje. Quizás también porque soy homosexual, es verdad. En todo caso, sentí un gran alivio, más importante para mí que la pesadilla que nos espera. (2011: 162)

La pieza deriva hasta dejarnos ver el escenario, el teatro mismo, como un gran vientre que no deja de parir actores. El encuentro del origen y la muerte, la actuación y la vida se confunden para evitar cualquier absoluto: Tanto Vicky en la pieza como la “verdadera” MUJER DE LA LIMPIEZA, que se llama Mme Lucienne y dice que hacen todo eso para asustarla, deben matar para desligarse de las identidades fijadas y los “papeles” asignados, en este caso, en el “teatro”:

VICKY: Al principio, sólo los teatros estaban ocupados por actores. Con la abundancia, estos artistas procrearon demasiado, algunos incluso ya no tendrían empleo. Entonces salieron de los teatros para ocupar nuestros jardines, nuestros bulevares, nuestros aeropuertos y nuestros vestíbulos. Nos humillaron con su belleza y con su arte. En sus rondas indecentes nos rozaban a veces con el borde de sus enaguas, y sus perros nos ladraban. Vino el tiempo en el que nos aliamos para convertirnos finalmente en ratas. Mordimos a sus bebés, roímos sus cráneos, los matamos durante sus espectáculos. ¿Comprendiste la moraleja? Debés matarme. Es el final. (2011: 163)

MUJER DE LA LIMPIEZA: ¡Se acabó el teatro! ¡Se acabaron los vestidos hermosos y las coronas de strass, se acabaron las cabezas de compañía y las pestañas postizas, se acabaron los directores, sus amantes y queridas, se acabaron las marionetas sifilíticas, los telones rojos y las pelucas verdes, se acabaron los dramas, las comedias y las tragedias, se acabaron los decorados y los haces de luz. ¡El teatro se ha acabado! (2011: 169)

¿Refleja este final apoteótico una deconstrucción de los roles prefijados por el “teatro” de la vida? ¿Estamos ante un sacudimiento contra todo lo que de performativo, de actuación, tienen las identidades sexuales y genéricas según Butler? Si nos permitimos abrir nuestro tema hacia estas preguntas es porque coincidimos con la afirmación de Marcos Rosenzvaig, en *Copi: sexo y teatralidad*:

La autenticidad es la fuerza de Copi; no puede haber un vivir y un obrar poéticos sin que no exista la resistencia del medio, de ahí que en todo poeta haya componentes malditos. Copi es un escritor maldito, su obra es una suma de preguntas, las preguntas más allá de las palabras pensadas. El arte no es un espacio de respuestas, sólo un buen lugar para la metáfora y para ocultarse dentro de ella. Es una de las tantas maneras de guarecerse del suicidio. El arte no intenta explicar, puesto que en toda explicación se esconde una justificación. El holocausto carece de palabras, el silencio es su verdadero enigma. Estar en el mundo ya es una pregunta; la sexualidad es una historia de preguntas. Hablar de Copi es hablar de identidad y del poder que el sexo tiene en la estructura del ser. (Rosenzvaig, 2003)

En *Epistemología del armario*, Eve Kosofsky Sedgwick sostiene que, a fines del siglo XIX, se produjo una división mundial de los seres humanos en homosexuales y heterosexuales del mismo modo en que se les había asignado forzosamente un género femenino y masculino. (1998: 8) Podemos ver en Copi: idéntica polarización entre personajes hijos y personajes madres. Ni madres ni hijos quieren quedar fijados en los papeles que esas identidades les demandan pero el hijo termina siendo una construcción inexorable de la madre o la madre una construcción inexorable del hijo. Tenemos también casos en que ni uno ni la otra se permiten devenir libremente: el personaje de *Una visita inoportuna* dice que delante de su madre no puede hablar de cualquier tema porque ella no sabe que es homosexual cuando en realidad ella sí lo sabe “desde su más tierna infancia” y lo acepta. Podríamos afirmar que el lugar de madre está tan institucionalizado que niega en sí mismo toda peculiaridad del cuerpo que lo ocupa, que es imposible huir de la mirada disciplinante del ser madre y que, en las obras analizadas todas las hijas representan, como la COMEDIANTE, el papel de sus madres.

En *Lorena Strong*, es imposible discriminar quién es la madre y quién es la hija, saber si Loretta “nada” amnióticamente en Linda o es Linda la que vive dentro del cuerpo de Loretta del que parece posible que todo entre y todo salga. Se habla aquí, tal vez, de la inestabilidad del parir y del nacer



fuera del “rol de madre”. Si Loretta puede parir murciélagos, ratas, rosas o lingotes de oro, se trata de hijos que luchan por no fijan sus cuerpos ni siquiera en uno de los tres reinos naturales. Loretta es una madre llamando a su hija o, en forma ambivalente y recíproca, una hija llamando a su madre. Finalmente, todo lugar cerrado (un teatro, una heladera, una nave espacial) alude al útero materno y su poder de dar vida y matar.

En *La heladera*, reaparece este espacio como lugar de muerte igual que en *La tour de la Defense*, solamente que ahora se teme abrir el artefacto, no por encontrar a la hija muerta, sino a la madre que es capaz de todo, que extorsiona al hijo pidiéndole plata para su gigoló y amenazándolo con contar que él mató a su propio padre con su taco aguja y sus medias de seda porque lo sodomizaba. Mientras el hijo se niega a abrir la heladera, la madre se apena de que se haya vuelto viejo porque era un bebé muy lindo, “con nalgas grandes y rosadas que tu papá espolvoreaba de talco” (Copi, 2012). La monstruosidad madre-hijo se duplica o se desdobra ya que ambos personajes son representados por el mismo cuerpo que, según se indica en didascalias, “entra con un disfraz doble que representa a LA MADRE de un lado, y a L. en bata y con bigote del otro” (2012: 99)

¿Hay quizás una ruptura de esta dupla deforme y deformante cuando vemos hijas-madres? En el cuento “Mme Pignou” tenemos cuatro personajes encadenados que se enredan en distintos y similares niveles de monstruosidad repetida. Mme Pignou entra “inocentemente” en una confitería para presenciar la violenta pelea entre la confitera huérfana, abandonada por su madre, con su propia hija puta y que ha abandonado, a su vez, a su hijita mulata en manos de la confitera. Pero durante la batalla entre confitera y puta, en la que ambas mueren, asesinada una por su hija, prendida fuego sobre el cuerpo de su madre la otra, nos enteramos de que Mme Pignou es la madre abandonada de la confitera y la vemos huir con la nieta de ésta, su propia bisnieta no reconocida, llevándola en un bolso hasta asfixiarla y dejar el cuerpo, abandonado nuevamente, en una zanja. El cuento termina con la vieja Mme, monstruo de madre multiplicada por tres, esencia de la monstruosidad de lo materno, comiéndose tres huevos, imagen antropofágica, (¿existirá algún término para nombrar el comerse a los hijos?) que no nos resulta extraña porque ya habíamos visto en *La pirámide* a una madre y una hija desesperadas por comerse una a la otra o por tener hijos que puedan devorar.

Es posible que la única forma con la que cuentan estas figuras de madre (únicas que, en los textos de Copi, parecen no lograr el cuerpo queer que Muslip describe como “siempre en construcción, modificación, destrucción, recuperación”) (2012:13) para librarse de la fatídica relación sea la construida en *Las escaleras du Sacré-Coeur* donde se produce el parto entre identidades inestables, no se obliga al hijo a ser ni hombre ni mujer, lo que nace es una suma en vez de un recorte y una fragmentación entre opciones binarias y la madre se envenena a sí misma apenas acaba de parir. LOU, la madre, dice mientras puja:

No tendrá que ser un hombre,  
No será nena o varón.  
Lo sé, yo sé que es la suma  
De todas las adicciones.

(...)

Nuestro hijo no tiene sexo,  
Es el hijo de la Tierra,  
La hija misma de la luz. (2012: 163-164)

Claro que, apenas lo agarra la abuela, la madre de la parturienta, le asigna el “es un varón” y lo ubica en la línea del padre al mostrárselo a su yerno (que la llama suegra para fijar mejor los vínculos) y ambos le asignan “el nombre ya honrado por mi padre”. El final es feliz porque el padre también es asesinado y el hijo queda en manos de las travestis MIMÍ y FIFÍ quienes lo alimentarán “con todo lo que podamos” y aseguran que “Será preciso enseñarle/a mamar todos los vicios” (2012: 172)

Para concluir, es válido preguntarnos respecto de la posibilidad de que este cuestionamiento de las normas establecidas a través de la figura de madre tenga, en una obra de teatro o en un cuento, la

posibilidad de hacer tambalear la rigidez de las identidades. Si tomamos la idea de César Aira en sus famosas clases sobre Copi:

Cocteau dice en una obra, y es un lugar común: “la diferencia entre el teatro y la vida es que en el teatro los muertos se levantan al final, y en la vida no”. Pero sucede que los muertos en el teatro se levantan *en la vida*, es decir cuando la representación ha terminado. Copi en cambio los hace levantar dentro del teatro, es decir hace retroceder la vida hasta que queda dentro del teatro, la realidad queda dentro del arte. (Aira, 2013)

Veremos que, quizás, Copi deja la vida dentro del teatro, porque confía, y nosotros con él, en el arte como contralaboratorio de producción de realidad y en su capacidad para revolucionar los cuerpos y sus estructuras individuales y sociales mediante el ilimitado fluir del deseo “polimorfo e indefinido” (Hocquenghem, 2009).

## » Bibliografía

- » AAVV. “Copi y el teatro gay” En Teatralizarte. Sitio enciclopédico argentino para teatristas independientes. <http://www.teatro.meti2.com.ar/teatristas/legados/copiyelteatrogay/copiyelteatrogay.htm>
- » AAVV. “La tour de la Defense”. (2006) En Le magazine info. <http://www.lemagazine.info/?La-tour-de-la-Defense>
- » Aira Cesar. *Copi*. Rosario. Beatriz Viterbo. 2013.
- » Amicola, José. “Campeones camp: Copi y Perlongher” en *Camp y posvanguardia*.
- » *Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires. Paidós. 2000.
- » Amicola José. *Estéticas bastardas*. Buenos Aires. Biblos. 2012.
- » Bravo Guillermo (Traductor de entrevista inédita de Buteau Michel. 1971. Le Nouvel Observateur) Entrevista en *Suplemento Soy, Página 12*. 20.1.12
- » Copi. *Cachafaz/La sombra de Wenceslao*. Adriana Hidalgo Editora. Bs As. 2001.
- » Copi. Teatro I Buenos Aires. El cuenco de Plata. 2011.
- » Copi. Teatro II. Buenos Aires. El cuenco de plata. 2012.
- » Copi. *Las viejas travestis y otras infamias*. Monterrey. Una pluma. 1996.
- » Copi. *Y yo ¿por qué no tengo banana?* Buenos Aires. El cuenco de plata. 2013.
- » Del Águila, Úrsula. “Entrevista a Judith Butler y Beatriz Preciado” (2013) <http://kaosenlared.net/america-latina/item/68975-entrevista-a-judith-butler-y-beatriz-preciado.html>
- » Dominguez Nora. *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Buenos Aires. Beatriz Viterbo editora. 2007.
- » Hocquenghem Guy. *El deseo homosexual*. Melusina. España. 2009
- » Kaminsky, Amy. “Hacia un verbo queer”. En *Revista Iberoamericana* n° 225. 2008.
- » Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemología del armario*. Barcelona. Ediciones de la Tempestad. 1998.
- » Link, Daniel. “El año de la rata”. (2007) <http://www.perfil.com/columnistas/-20071208-0006.html>
- » Muslip, Eduardo. “Prólogo” a *La ciudad de la ratas*. Buenos Aires. Cuenco de Plata. 2012.
- » Muslip Eduardo. “El teatro de Copi: identidades queer”. *Gestos* 22. 43. 2007.
- » Rosenzvaig, Marcos. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires. Biblos. 2003.

# Hacia una nueva cartografía de lo sensible: mutaciones de las identidades y los cuerpos en la narrativa de Sergio Bizzio

SÁNCHEZ IDIART, María Cecilia - Facultad de Filosofía y Letras, UBA / cecisi89@gmail.com

---

Eje: Biopolítica, cuerpos y violencia Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: cuerpo – identidad – subjetividad – comunidad – Sergio Bizzio

## ► Resumen

En su artículo “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, Toni Negri entiende la noción de monstruo como forma de resistencia ante la ontología y el poder eugenésicos impuestos por la racionalidad occidental. La potencia del monstruo se afirma allí donde la legitimación pretendidamente natural del poder es desafiada, y donde esta fuerza de oposición se vuelve también posibilidad de transformación de la vida común. Por su parte, Jacques Rancière concibe el reparto de lo sensible como un régimen de visibilidades que evidencia a la vez la existencia de un común y sus recortes, sus divisiones: así, este concepto permite explicar no sólo el funcionamiento de lo político, sino también la estética, el modo en que las producciones artísticas intervienen en esta distribución de los espacios y los tiempos, lo visible y lo invisible, lo audible y lo silenciado. Finalmente, Judith Butler, en *Vida precaria* y *Marcos de guerra*, también se preocupa por identificar los protocolos de inteligibilidad que definen lo humano, en tanto matrices de visibilidad y decibilidad por medio de las cuales un biopoder (que aprovecha tanto los mecanismos del gobierno como aquellos de la soberanía) estima ciertas vidas, ciertos cuerpos como defendibles, y otros como indignos de recibir tal protección.

A partir de una discusión productiva con estos aportes teóricos y filosóficos, esta ponencia se propone desarrollar un análisis crítico de algunos textos del escritor argentino Sergio Bizzio – principalmente, la novela *Aiwa* (2009) y el volumen de cuentos *Chicos* (2004)–, con la finalidad de relevar las figuraciones de lo monstruoso presentes en la narrativa de este autor, entendidas como subjetividades inestables, corporalidades anómalas, comunidades mutantes que ponen en cuestión y redistribuyen el campo de lo sensible por medio de la exploración de potencialidades inéditas de lo viviente. En primer lugar, se buscará indagar la vacilación identitaria que caracteriza a los personajes de Bizzio: desde la condición intersexual de Rocío en “Cinismo” y la ambigüedad genérica del personaje Malcom en el cuento homónimo, hasta los juegos ágiles de desidentificación que proliferan en *Aiwa* y el despojamiento radical que atraviesan Mauro Saupol en *El escritor comido* (2010) y el psiquiatra protagonista de *Borgestein* (2012), ninguna identidad permanece estable, ningún atributo ni ningún nombre pueden asumirse definitivamente como propios. En segunda instancia, se recorrerán las mutaciones y dinámicas de los cuerpos que acompañan a estas fluctuaciones identitarias: las ficciones de Bizzio recurren con insistencia a la figuración de modos extrañados, insólitos (y frecuentemente absurdos) de la percepción, la inmovilidad y el desplazamiento, así como a la imaginación de novedosas vías de retroalimentación entre la racionalidad y el cuerpo (movimientos que estimulan la aparición de alguna idea, pensamientos que tienen su correlato en alguna oscilación corporal). Por último, se investigará el modo en que la cartografía de lo sensible propuesta por los textos bizzianos apunta hacia la configuración de comunidades inestables, variables, contingentes que, lejos de fundamentarse en algún tipo de propiedad, se conforman y disuelven bajo el régimen de la desidentificación.

## ► Introducción

En su polémico artículo “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, Toni Negri desarrolla, a través de una invectiva de fuerte herencia nietzscheana, una noción de eugenesia entendida como la necesaria imbricación entre lo bello, lo bueno y el “bien nacido”, la sangre noble. Esta ontología eugenésica, en su pretensión de universalidad, funda la metafísica clásica y legítimas relaciones de dominio, ordenamientos jerárquicos y exclusiones. La figura del monstruo, así, se encuentra, desde la antigüedad clásica, fuera de la economía del ser; y, a partir de la modernidad, fuera también del orden de la razón. Si toda la racionalidad occidental está signada por el dominio del dispositivo eugenésico, la tarea de la filosofía política radica en la reivindicación de un concepto de monstruosidad que se afirme como fuerza de resistencia y potencia de desestabilización ante la ontología y el poder que anudan la forma bella con la aptitud para el mando. Por su parte, Gabriel Giorgi, en “Política del monstruo”, propone leer la monstruosidad no únicamente como figuración de la otredad, de lo prohibido o de lo impensable, sino ante todo como un saber positivo que ilumina potencialidades de variación y de mutación de los cuerpos, líneas de experimentación afectiva que desafían la normatividad de lo humano y se vuelven instancias de politización de lo viviente y de exploración ético-estética.

En el campo de estos debates culturales y políticos alrededor de las configuraciones actuales y potenciales de los cuerpos, las subjetividades y la comunidad, nos interesa desarrollar un análisis crítico de dos textos del escritor, guionista y director de cine argentino Sergio Bizzio: por un lado, el cuento “Cinismo”, incluido en el volumen *Chicos* (2004); por otro, la novela *Aiwa* (2009). Si la potencia del monstruo se afirma allí donde la legitimación pretendidamente natural del poder es desafiada, y donde esta fuerza subversiva se vuelve también posibilidad de transformación de la vida común, el relevamiento de las tramas de lo monstruoso en la narrativa de Bizzio permite identificar una zona de experimentación literaria que apuesta por la configuración de subjetividades inestables, corporalidades anómalas, comunidades mutantes que ponen en cuestión y redistribuyen el campo de lo sensible (Rancière, 2009 y 2011) por medio de la exploración de potencialidades inéditas de lo viviente.

El trabajo recorrerá tres ejes que constituyen distinciones analíticas antes que momentos de una dialéctica de integración progresiva. En primer lugar, se buscará indagar la vacilación identitaria que caracteriza a los personajes de estos textos, problema que es recurrente en la narrativa de Bizzio: desde la condición intersexual de Rocío en “Cinismo” y la ambigüedad genérica del personaje Malcom en el cuento homónimo, hasta los juegos ágiles de desidentificación que proliferan en *Aiwa* y el despojamiento radical que atraviesan Mauro Saupol en *El escritor comido* (Mansalva, 2009) y el psiquiatra protagonista de *Borgestein* (Mondadori, 2012), ninguna identidad permanece estable, ningún atributo ni ningún nombre pueden asumirse definitivamente como propios. Desmarcarse con respecto a todas las formas del *bíos*, sostenerse en la inestabilidad de la desubjetivación. En segunda instancia, se recorrerán las mutaciones y dinámicas de los cuerpos que acompañan a estas fluctuaciones identitarias: las ficciones de Bizzio recurren con insistencia a la figuración de modos extrañados, insólitos (y frecuentemente absurdos) de la percepción, la inmovilidad y el desplazamiento. Por último, se investigará el modo en que la cartografía de lo sensible propuesta por los textos bizzianos apunta hacia la configuración de comunidades inestables, variables, contingentes que, lejos de fundamentarse en algún tipo de propiedad, se conforman y disuelven bajo el régimen monstruoso de la desidentificación.

## ► Una política mutante

El cuento “Cinismo” (en el que se basa *XXY*, la primera película de Lucía Puenzo) propone una desarticulación de todo dispositivo identitario para exaltar la singularidad que distingue a Álvaro y Rocío, los “chicos” de este relato, de quince y doce años respectivamente. Sus padres son descriptos, con toda la distancia que imponen las comillas, como “interesantes” o “con inquietudes”. Muhabid, el padre de Álvaro, era músico de cine y había sido contratado para componer la banda sonora de un film “exquisitamente perverso, exquisitamente comercial” (Bizzio, 2012: 10), mientras que su esposa Érika era economista pero tenía un sinfín de otros intereses: la botánica, la literatura, la grafología,

los viajes espaciales, los lugares exóticos, el budismo zen, la alimentación sana, el tema OVNI, entre otros. Recordando el catálogo monstruoso que Foucault cita de Borges en el prefacio de *Las palabras y las cosas*, el procedimiento por el que se construye esta descripción apunta a ridiculizar, a través del efecto cómico, la absurda pretensión de enlistar una sucesión finita de intereses, de agotar a través de una enumeración la potencia inclasificable de la vida.

La categoría a la que pertenece Álvaro ya no lleva comillas: él es un sensible espontáneo, “algo único, recortado” (9), inconfundible. Si en un extremo, dice el cuento, está el genio capaz de volverse una industria de producción de historia personal e incluso de obra, el sensible espontáneo está en el extremo opuesto, es decir, del lado de la ausencia de obra, de la ineptitud para convertir la vida en una producción industrial. Las notas distintivas del sensible espontáneo aportan no tanto una descripción razonada de un carácter, sino que se orientan más bien a la desestabilización y el extrañamiento de cualquier categorización posible: Álvaro se caracteriza por la “curiosidad indiscriminada” y la “lágrima sublime” (9), por tender a lo informe y al desborde, a la hipersensibilidad y a la falta de límites. Un personaje con “carácter de mercurio” (ibíd.) de una fluidez inestable, siempre en movimiento.

Frente al espíritu poético de Álvaro, Rocío es la hipérbole del cinismo que da nombre al cuento. Lo primero que sabemos de ella refiere a su extraña configuración corporal: lejos de ser una bien nacida, daba la impresión de “haber sido barajada, más que concebida” (10), ya que cada parte de su cuerpo era hermosa tomada por sí sola, pero la combinación era horrible. Se trata de una composición no sintetizable que exige ser apreciada en dosis fragmentarias, un cuerpo cuya contemplación bloquea toda pasividad para impulsar hacia un “vértigo aritmético” (ibíd.). Si el sensible espontáneo redundaba en lo cursi, Rocío hace uso de una economía verbal brutalmente efectiva que acelera el ritmo de la narración y sorprende al personaje de Álvaro: “con apenas un puñado de frases había llegado al extremo de invitarlo a coger, además de sacarle que era un pajero” (14). La cínica es, entonces, un cuerpo ensamblado, un carácter ágil, una lengua mordaz.

El punto de partida de *Aiwa* también es el descubrimiento de una anomalía, pero esta vez compartida por los hombres habitantes de una aldea perdida en las montañas: “Quién fue el primer hombre en darse cuenta de que en la aldea había otro hombre con tetas, aparte de él mismo, es algo muy difícil de decir, pero es sabido que Houseman fue el primero en hablar del asunto” (Bizzio, 2009: 5). La transformación, tan repentina como inadvertida (“Cuando quise darme cuenta ya estaba así”, 8), impone curvas a una aldea de “gente práctica, recta y lineal” (10) y al principio es ocultada y fuente de vergüenza. Sin embargo, una vez que la situación es blanqueada con las parejas, las mujeres se revelan “capaces de hacerse lesbianas por ellos” (16): aquí, como en otros pasajes de la novela, la discordancia de los géneros gramaticales cifra la vacilación genérica de cuerpos que ya no se ajustan a la figura masculina pero tampoco se convierten del todo en mujeres.

Como en “Cinismo”, dos de los personajes centrales son chicos: Aiwa, de diecinueve años, que vive en la aldea, y Sony, de trece, que es del pueblo más cercano. Sus nombres ya presentan un problema: lejos de ser un fundamento identitario incuestionable, el nombre propio es objeto de disputas, bromas y narraciones enigmáticas. Cuando se conocen y Aiwa dice su nombre, él –que en realidad se llama Armando– responde que su nombre es Sony, y ella no entiende el chiste (17). La historia alrededor del nombre de ella es más compleja: cuando Sony/Armando le pregunta por qué le pusieron Aiwa, ella responde que su nombre es Mona, pero en realidad se llama Nilda. Se trata de un procedimiento de extrañamiento que, al asignar más de un nombre para cada sujeto, pretende evidenciar que cualquier nombre propio no es más que un artificio, una ficción de subjetivación: la narración traza una trayectoria de desvío y errancia en relación con los nombres y los pronombres para demarcarse de la imposición de cualquier categorización identitaria rígida, de cualquier forma de gobierno que suponga una clausura sobre la potencia mutante de la vida.

## ➤ *Regímenes de lo monstruoso*

La vasta productividad de las investigaciones foucaultianas nos permite concebir y trabajar a partir de una analítica ascendente del poder que no se focalice ya en los aparatos estatales sino que atienda a la capilaridad o microfísica del poder, a las técnicas reticulares por medio de las cuales



rapidez y lentitud, la narrativa de Bizzio trabaja la desustancialización de los fundamentos de la vida común a partir de la positividad de los múltiples estados corporales, de la potencialidad abierta de la inmovilidad y la agitación, la aceleración y la demora. “Cinismo” plantea una afectividad microscópica que impone un ambiente incierto y contradictorio construido a partir de la impersonalidad relacional de los cuerpos: “Hacía mucho calor, y al mismo tiempo soplaban un viento helado. Las reacciones elementales del cuerpo andaban a la deriva, oscilando entre el encogimiento y la expansión” (Bizzio, 2012: 12). El encuentro sexual entre dos chicos que no tienen prácticamente nada en común es tan contingente como intenso, e inaugura la experiencia de la no experiencia, la liviandad del “dejarse llevar” (20). Por otro lado, el viaje de regreso de lo alto de la cascada que emprende Houseman hacia el final de *Aiwa* es instancia de descubrimiento de la impersonalidad del cuerpo: si al inicio su mayor miedo es el de perder la cabeza, el recorrido le hace advertir que en realidad “su cuerpo lo llevaba en brazos a él” (Bizzio, 2009: 132), condición que es asumida ya sin temor, al punto de que Houseman se duerme y su cuerpo aún sigue caminando. Los enlaces afectivos y las comunidades se constituyen tan pronto como se disuelven y no se fundan en ninguna propiedad sino en la contingencia de un materialismo del encuentro y de lo aleatorio (Althusser, 2002). Las ficciones bizzianas proliferan en la configuración de cuerpos y sexualidades monstruosas, comunidades fluctuantes, vidas, en fin, que se resisten ante toda forma del disciplinamiento y el gobierno.

## » Bibliografía

- » Agamben, G. (2009). *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Althusser, L. (2002). *Para un materialismo aleatorio*. Madrid, Arena Libros.
- » Bizzio, S. (2009). *Aiwa*. Buenos Aires, Mansalva.
- » ———. (2012). *Chicos*. Buenos Aires, Interzona.
- » Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » ———. (2007). “El sexo verdadero”. En *Herculine Barbin llamada Alexina B.*, pp. 11-20. Madrid, Talasa.
- » Giorgi, G. (2009). “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, nº 227, 323-329.
- » Negri, T. (2007). “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. En Giorgi, G. y Rodríguez, F. (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, pp. 93-139. Buenos Aires, Paidós.
- » Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago, LOM.
- » ———. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- » Spinoza, B. (1999). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid, Alianza.

# “Daimónion téras, Antígona v. 376”

SARAVIA DE GROSSI, María Inés - CEH Fahce, IdIHCS, UNLP / marinesaravia@yahoo.com.ar

Eje de discusión: identidades/diferencias: el otro, el monstruo

» Palabras claves: Sófocles, Antígona, monstruo, surrealismo.

La tragedia griega jamás buscó, ni amó, el realismo.

Jacqueline de Romilly. *Pour quoi la Grèce?* (1992: 164).

## » Resumen

La presentación de Antígona como *daimónion téras* (v. 376) “un portentoso divino”, para sorpresa de los ancianos coreutas, se equipara con la irrupción de Tiresias en el Episodio V. Por un lado, Antígona quiebra las normas cuando convalida el funeral; por otro lado, Tiresias diagnostica la subversión de la naturaleza que las aves muestran y explica cómo se compone el orden. Justamente el nombre del adivino se halla en la etimología de *τέρας*.

Ya sea ángel o demonio, la presencia de la joven hija de Edipo evoca un halo sobrenatural a los acontecimientos, a los que el Corifeo ha descrito intuitivamente, y su ingreso lo confirma. La confusión entre lo monstruoso y lo sublime permite establecer algunas comparaciones con los “ismos” de vanguardia, específicamente el surrealismo y ahondar en el diálogo entre las dos épocas.

## » Introducción

En el presente estudio proponemos demostrar que rebelarse contra el régimen imperante, para Antígona, significa constituirse en una amenaza, tan peligrosa como la de un monstruo.

Establecemos una equivalencia entre el teatro de Sófocles y el surrealismo. Podríamos afirmar que tanto la obra del autor trágico como el movimiento, principalmente pictórico, de las primeras décadas del S. XX poseen una cosmovisión del mundo que se centra en la subversión de los órdenes dados. Un crítico como Schaeffner (1969: 99) reflexiona sobre lo siguiente:

Habría que reconocer que el surrealismo tendió, más que nada, a provocar, en los terrenos intelectual y moral, una crisis de conciencia de carácter general y grave; y que lo único que puede determinar su éxito o su fracaso histórico es que obtenga o no obtenga ese resultado.

Otro estudioso como Pijoán-Gayo Nuño (1967: 491) afirma que los artistas del movimiento han tomado los objetos deformándolos y *teratologizándolos*, con verdadero frenesí.

## » Desarrollo

Cuando finaliza el Estásimo I de *Antígona* (v. 376), los ancianos introducen a Antígona en escena, quien viene sujeta por el mismo Guardián que se retiró en el Episodio I encantado porque salvaba su pellejo (vv. 327-331). Ahora ha descubierto y apresado al responsable del funeral simbólico. Se trata de la hija de Edipo. Los ancianos transmiten su sorpresa cuando anuncian abruptamente la inesperada “aparición”. El exceso de adverbios y de aliteración con consonantes explosivas (v. 381)



muestra la inquietud del Coro. La intención deliberativa que deja ver el modo sintáctico “¿He de dudar? ¿He de contradecir?” (vv. 376-77) pone en evidencia cómo Sófocles juega con las expectativas de los personajes y de los espectadores. Se esperaba un enemigo acorde a la complejidad de Creón y aparece una jovencita de la familia, cuya fragilidad física no condice con su fortaleza espiritual.

La presentación de la joven se expresa como *daimónion téras* (v. 376) “portento divino”, y alude tanto a lo sublime como también a lo monstruoso.<sup>1</sup> Según el relato del Guardián, Antígona tampoco ha dejado huellas en el piso, como si fuera un ave (vv. 249-252, especialmente este último). Vemos a la joven que llega custodiada y la frase que emplea el Corifeo a modo de acotación escénica alude al plano sobrenatural y el aspecto salvaje de su empresa. Se percibe la influencia de un plan que supera la realidad humana y, con la misma intensidad, se acentúa la decisión salvaje que la llevó a escarbar la tierra para esparcirla un poco sobre el cuerpo del hermano muerto.

La presentación de Antígona como un portento, para sorpresa de los ancianos, se equipara con la irrupción de Tiresias en la escena correspondiente. Por un lado, Antígona quiebra las normas cuando produce los hechos; por otro lado, Tiresias diagnostica la subversión de la naturaleza que muestran las aves y explica cómo se compone el orden. Justamente el nombre del adivino se halla en la etimología de *τέρας*.

Ya sea ángel o demonio, la presencia de la joven evoca un halo sobrenatural a los acontecimientos a los que el Corifeo ha descrito intuitivamente, y su ingreso –por el mismo lugar por donde se había retirado para realizar el funeral simbólico- parece confirmarlo. La distorsión entre lo monstruoso y lo sublime permite establecer algunas comparaciones con los *ismos* de vanguardia, específicamente el surrealismo y ahondar en el diálogo entre las dos épocas.<sup>2</sup>

La equivalencia, tanto del siglo d Pericles como del siglo XX, puede sintetizarse por un lado, en el sentimiento de fractura y crisis que impera en sendos momentos históricos.<sup>3</sup> Todos los “ismos” de vanguardia –en rigor desde 1870- han advertido a viva voz la ruptura, que se concreta históricamente en la Primera Guerra Mundial. En *Antígona* la ruptura de la heroína con el contexto de la ciudad se resuelve en los cien primeros versos. Luego ella defiende esa postura asumida muy tempranamente. Por otro lado, en los dos períodos de referencia se exaspera el interés a propósito del problema de la libertad en sus dos facetas, ya sea individual o bien la libertad social.

En los héroes de Sófocles la soledad se expone como un signo ideológico y da un indicio escénico de la ruptura irreversible entre el individuo y el grupo social al que alguna vez el héroe perteneció. Los personajes de Sófocles se comportan como seres rebeldes, que sobresalen por sus acciones y se apartan de las normas sociales y de las convenciones, hasta el punto de negarlas, como en el caso, por ejemplo, de Antígona.<sup>4</sup>

Otra característica dominante del surrealismo consiste en acoplamiento de dos realidades en apariencia inconciliables; y, al negar su disimilitud, el resultado de tal operación provoca en quien observa un *shock* muy violento y, por lo tanto, se pone en marcha la imaginación por los insólitos senderos de la alucinación y del sueño.

En el Episodio IV, el extenso *commos* entre Antígona y el corifeo finaliza abruptamente con la irrupción de Creón en el lugar. Este da la orden de llevarla a la caverna (vv. 883-890) como si ella no estuviera allí mismo, como si tampoco escuchara el dolor de los ancianos y la joven. Decide como si estuviera solo, aislado, de modo que en el espacio escénico se instauran dos planos superpuestos o yuxtapuestos.<sup>5</sup> El discurso alberga incoherencias que refieren relaciones casi-incestuosas con su

1. Chantraine (1968: 1105-1106) afirma que el sustantivo ya se halla en Homero. Significa un signo enviado por los dioses, como por ejemplo en *Ilíada* (II: 324). También alude a la serpiente que devora a los pasajeros, y se interpreta como prodigio, junto con ἀστήρ (*Ilíada* IV: 76) “signo del cielo, estrella” y también “monstruos”. Asimismo puede llamarse así a la cabeza de la gorgona y de Cerbero. El campo semántico de esta palabra coincide en parte con aquel de πέλωρ, un portento, prodigio, monstruo. En griego moderno *τέρας* se traduce como *monstruo*. Para el Corifeo, la expresión parece decir que él mismo no puede creer lo que ve. Cfr. Tyrrel y Bennett (1998: 64). Las citas de *Antígona* siguen la edición de Pearson (1928). Las traducciones nos pertenecen.

2. Para De Michelis (1999: 149), el surrealismo se define como una actitud del espíritu hacia la realidad y la vida, no como un conjunto de reglas formales ni de medidas estéticas. De lo enunciado se deduce que el movimiento no llega a ser una preceptiva, antes bien, agudiza la percepción estética sin ataduras.

3. La correspondencia que existe entre el siglo de Pericles y el siglo XX ha sido estudiada tempranamente por Ortega y Gasset (1927: 205-213), a propósito del canon de belleza en ambas épocas.

4. Cfr. Saravia (2008: 167-182).

5. A partir de la orden impartida a los asistentes, Antígona retoma el trímetro yámbico, pero la alteración emotiva se aprecia en aquello que la crítica ha discutido tanto acerca de si se trata de una interpolación (fundamentalmente vv. 904-920). Cfr. Saravia (2007: 112) y (2012: *passim*) para más comentarios.

hermano Polinices. Se ponen en evidencia las competencias psicológicas del hablante: sabe que se expresa frente al responsable de su muerte, se trata de una joven que ha tomado conciencia de que morirá dentro de muy poco tiempo y siente miedo.

Tanto Antígona como Creonte establecen los límites que imponen sus convicciones, no se unen en ningún momento; por tanto sus diálogos acentúan esa frontera que genera la divergencia de las ideas.

Estos planos superpuestos se expresan por medio de metáforas, propias del arte de Sófocles como del surrealismo.<sup>6</sup> Este tropo constituye un medio de mostrar el lenguaje en crisis y lo vemos, por ejemplo, en la metáfora del borde, de lo fronterizo, de los monstruos –de las que ya dijimos dos ejemplos–, de los pájaros, ya sea agoreros o de rapiña y otras.<sup>7</sup>

El borde, permanentemente mencionado en *Antígona*, es representado, por ejemplo, por el perímetro de la ciudad. La muralla separa a los traidores de los héroes cívicos; los vivos de los muertos, los culpables de los defensores.<sup>8</sup> El borde también divide áreas hegemónicas (el espacio bajo la influencia de Creón) y áreas marginales (el espacio propio de Antígona). La caverna de Antígona no ocupa ninguno de esos lugares, no está ni entre unos ni otros. Su última posición es fronteriza con respecto a todos, única, singular; permanece fuera del área hegemónica en las zonas marginadas o fronterizas, más aún que el propio Polinices.

Asimismo, como una variante de esta metáfora, se halla el descentramiento, que se comprueba con el regreso de Creón en el Éxodo:<sup>9</sup> se dirige a la zona más alejada de las afueras de la ciudad para enterrar los cuerpos (vv. 1197 y ss.) y, luego, apresura el paso con sus hombres hacia la caverna, situada en otra dirección (vv. 1205 y ss.); por último ruega que lo arrojen fuera de la ciudad (v. 1321), siente que el peso de los dioses lo ha expulsado hacia los ἀγρίαὶς ὁδοῖς (v. 1274) *los caminos salvajes*.<sup>10</sup> Creón queda dislocado, sin lugar posible en la ciudad, οὐτοπος. Él queda vacío -κενός- como Hemón había advertido (v. 709) y aun antes el Estásimo I (v. 370) ἄπολις. Creón huye de las áreas hegemónicas, instauradas por él mismo, y va hacia el borde de la exclusión; por lo tanto, se dirige hacia las zonas marginadas o fronterizas, como precedentemente él consideraba la posición de Antígona.

En el arte moderno, el descentramiento trae como consecuencia el tema del multiculturalismo. En *Antígona*, la pluralidad de voces se percibe *increcendo*, el inconformismo había comenzado a oírse en contra de Creón por las calles de la ciudad (vv. 289-90), luego Hemón advierte que hay quejas en la clandestinidad que compadecen a la niña, y consideran que los principios de la joven llegan a ser muy dignos, irreprochables (vv. 692-95). Antígona también sabe que cuenta con el apoyo de los que todavía no tienen un lugar en la escena:

Καίτοι σ' ἐγὼ 'τίμησα τοῖς φρονουῶσιν εὖ (v. 904).

Y más aún, para los sensatos yo te honré.

Estas voces anónimas, que se han oído disidentes del decreto de Creón, antes permanecían en la periferia de la ciudad y del trono pero, de a poco, se instalan en el centro del poder político, como ha resultado con Antígona. La certeza de Antígona de saberse respaldada la une a Hemón, quien sostiene el mismo pensamiento, como se ha dicho. A la distancia, los jóvenes evidencian su afinidad.

Por último Tiresias alude a los ciudadanos con la metonimia de la ciudad que enferma por el pensamiento de Creón (v. 1015) y que si vive aún se debe a la ayuda del adivino (v. 1058). Creón rebate al anciano cuando responde:

Χοὶ πολλὰ δεινοὶ πτώματ' αἴσχρο', ὅταν λόγους  
αἴσχροὺς καλῶς λέγωσι τοῦ κέρδους χάριν. (vv. 1046-47).

6. Cfr. Schein (2008: 75-85), para reflexionar sobre lo clásico y lo canónico: "In other words, the 'classical' is ideological. An ideology may be defined as 'a self-serving set of deeply held, often unconscious beliefs'".

7. Cfr. Danto (1981: 188) and Hedges (1983: 294): "Through metaphor, Surrealism sought to change the reader's cognitive apprehension of the world. In this sense it was quite properly alchemical according to Breton's formulation."

8. A propósito de la muralla en la obra, cfr. Goldhill (2007: 127-147).

9. Oliveras (2007: 158).

10. El ímpetu de la irracionalidad que invadía Tebas es expresada una y otra vez en los Estásimos, fundamentalmente el III y el IV; el V invoca a Dionisos con alegría pero, irónicamente, el canto se convierte en el momento culminante de la fuerza arrolladora que destruye la familia.

Muchos mortales terribles se despeñan por caídas estrepitosas,  
cada vez que aconsejan palabras vergonzosas a favor de su provecho.

Tiresias queda acusado por Creón tanto como los disidentes del gobierno (vv. 289-90). En el punto culminante de la obnubilación y de la inconsistencia del mandatario, sobreviene repentina y abrupta la peripecia.

En el Éxodo, cuando Creonte encuentra a su hijo en la caverna junto con su novia (vv. 1204-1239), Hemón pierde su capacidad de habla, pierde el orden sintagmático del lenguaje y profiere señales como gritos y graznidos semejantes a los chillidos de las aves.

Al sentirse imposibilitado de expresarse en un lenguaje articulado, propio de los seres humanos, Hemón se embrutece y adquiere una condición sub-humana, se separa del mundo circundante en tanto sistema ordenado. Si se destruye la sintaxis, no hay lenguaje de significados sino señales, como entre los animales; con el agravante de que el padre, tan luego, ha causado la denigración de su hijo. A su vez, este momento de ruptura definitiva es relatado por el mensajero en un discurso absolutamente racional, moderado y profundo, lo cual acentúa la distancia entre su visión refractada de los hechos y el ritmo propio de los acontecimientos, en los que intervino el padre.<sup>11</sup> Los jóvenes producen las mayores perplejidades en los adultos, quienes toman conciencia de los errores de comprensión en los que han incurrido.<sup>12</sup> La alteración que produce la ruptura en el canal de la comunicación encuentra su expresión moderna en el teatro de Eugène Ionesco –*La cantante calva*- y en Becket –*Esperando a Godot*- por citar dos ejemplos.<sup>13</sup>

Creón, exasperado, pide que le traigan “esa cosa odiosa” τὸ μῖσος, con una acumulación de palabras que exigen presencia ἄγετε, ὄμματα (v. 760), παρόντι (v. 761), corroborando las palabras de Hemón:

Τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν ἀνδρὶ δημότῃ (v. 690).

Realmente tu presencia es pasmosa para el hombre del pueblo.

Con estas expresiones, Hemón (v. 690) describe con exactitud la imagen del panóptico de Foucault (2002: 118). En el Éxodo, el hijo llega hasta ese grito de dolor agresivo, porque Creonte lo impulsó con la violencia de su conducta. Consideramos que Hemón ejemplifica el dolor en su grado superlativo.<sup>14</sup>

El salto de Creonte ante Hemón (vv. 1226-30) llega a ser violento, no de sumisión, porque no funcionó el “salto dialéctico”, que debería haber experimentado en el diálogo con su hijo; por eso Hemón se mata. Creonte es castigado por su soberbia y violencia, como Marsias, y queda, como aquél, hecho una nada (v. 1325).<sup>15</sup> Padre e hijo sufren hasta límites impensables por el error del propio padre.

El rey ejerce un poder petrificante (ὄμμα δεινόν, v. 690). Además de los significados que ya mencionamos de τέρας, se denomina así también a la cabeza de la gorgona y, en ese sentido, Creonte actúa como tal y su poder deja perplejos a todos. Sin duda las gorgonas llegan a ser figuras que irradian una fuerza de atracción destructiva y ellas actúan como un imán con un poder petrificante.<sup>16</sup> Que los hombres sean representados como monstruos, insistimos, se vuelve recurrente en el surrealismo.

11. Cfr. Saravia (2012: 72-74).

12. Como también Neoptólemo en *Filoctetes*.

13. Cfr. Diario El Día Jueves 19 de marzo de 2009: “Con la poesía y el sutil humor de Samuel Beckett”: con raíces estéticas en el surrealismo, del que tomó el abandono del realismo, de los significados lineales y de los referentes históricos explícitos, el “teatro del absurdo” expresó, como ninguna otra corriente la crisis de la conciencia europea en relación a los grandes conflictos bélicos y a los sistemas políticos dominantes. Tanto *Fin de partida* como *Esperando a Godot*, plantean a través de sus personajes la situación de hombres perdidos, atrapados en una subjetividad a la deriva, sin objetivos ni salida aparente, sin parámetros ni credos a los que aferrarse. ... su obra habla del desastre del hombre, de la catástrofe, de la incertidumbre,... Beckett y Kafka aún con la textura onírica y la extrañeza de sus símbolos, supieron, como pocos autores, escuchar el “secreto murmullo de la historia”. En la obra dramática ese secreto a viva voz se percibe en las voces anónimas que circulan en el escenario de *Antígona*. Hemón muere enfrentado a su padre, quien representa el universo absurdo para el joven.

14. En este momento el personaje de Hemón podría representar una estética expresionista, movimiento que dejó su impronta en un breve lapso (1910-1925). La realidad física se muestra desde una perspectiva distorsionada que, en términos literarios, se traduce en un lenguaje áspero, acre y duro; es decir, en la desarmonía. La visión pesimista de la vida redondea el concepto. La pintura de Edward Munch, F. Marc, Kandinski, las obras de A. Doblin y L. Franz, nos dan la idea. En el teatro, los modelos son Georg Kaiser y Walter Hansenclever.

15. Otro ejemplo del mismo tenor lo vemos en el Heracles de *Traquinias*, quien queda despellejado en carne viva por la túnica enviada por Deyanira, a su vez regalo de otro monstruo como Neso.

16. Cfr. Pempeu (2006: 267-77).

La metáfora de las aves, cuyo significado connota libertad o elevación espiritual, representa lo sublime.

Antígona en el entierro de Polinices no deja huellas, según relata el Guardián (vv. 249-277), y como un *leit motif*, él subraya que no han quedado rastros (vv. 252, 257), como si se hubiera tratado de un ave.

Tiresias menciona las aves que representan el símbolo de la corrupción que inunda todos los aspectos de la realidad, no sólo política de la ciudad (vv. 999 y ss.). Desde este punto de vista forman un lenguaje indirecto con metáforas, metonimias y sinécdoques, en el cual predominan imágenes visuales y auditivas que producen el ruido retumbante del batir de alas (casi como tambores), y unidas también a las imágenes del fuego de Hefesto (v. 1007), que actualizan la energía sensorial de la Párodos, donde se veían pájaros-hombres-monstruos que atronaban con sus alaridos. (vv. 1017-1021).<sup>17</sup> En la descripción del adivino permanece ausente la imagen humana, aunque él apela a un cambio de conducta de Creonte. Como afirma Cézanne: “el hombre ausente pero todo entero en el paisaje”.

Muchas veces, al estudiar las tragedias griegas, corresponde preguntarse en qué consiste su temporalidad. A su vez, cuando se estudian los “ismos” de vanguardia, se advierte que debe pensarse en ellos como en los clásicos del S. XX, es decir, preguntarse también por la razón de su permanencia. Hemos intentado, en esta oportunidad, establecer ciertas afinidades entre el teatro de Sófocles -especialmente con *Antígona*- y los movimientos vanguardistas, especialmente con el surrealismo.<sup>18</sup>

## ► Conclusiones

Los dioses otorgan signos, como los interpreta Tiresias. Sófocles muestra las dos perspectivas: por un lado, cuando el hombre tiende a lo sub-humano, y el resultado se ve lamentablemente en Hemón; y, con la misma intensidad, la segunda perspectiva muestra la capacidad humana de llegar a la interpretación de lo sublime, por medio de las imágenes de lo alado, extrapolado a su vez en las aves de rapiña y, en esa oposición, consiste la subversión de la naturaleza que señala Tiresias. Esta incongruencia describe como en un acto de sinceridad el Estásimo I al definir al hombre como aquello *deinón pasmoso*. Creón asimila descentrado esta coyuntura.

Así como el surrealismo se pregunta “cómo salir de la angustia de la crisis”, Sófocles promueve implícitamente ese mismo interrogante. Él habla a sus coetáneos que viven en conflicto por la decadencia ateniense frente al poderío espartano.<sup>19</sup>

En su ingreso en el Episodio II, Antígona representa para los ancianos lo monstruoso y lo sublime al mismo tiempo, se ajusta a la definición del ser humano como *deinón*. Después de la descripción precisa y parca de la civilización humana, Antígona ingresa como símbolo de lo que cantaba el Coro.

En el S. XX, nada surge *ex nihilo*, en consecuencia los vestigios de la antigüedad brotan con una impronta corregida y novedosa. Alcanzar estas metas contemporáneas debe envolver, necesariamente, una mirada fresca al pasado. Por decir sólo un ejemplo el problema de la libertad, obsesión del surrealismo, se expresa encarnado en todos los héroes de Sófocles.

¿Podemos hablar de clásicos vanguardistas y de vanguardias clásicas?

La clave de la metáfora subyace en el hecho de proporcionar opacidad y reflejos de transparencia al mismo tiempo.<sup>20</sup> La metáfora, en tanto crisis del lenguaje, muestra una nueva realidad que debe ser reinterpretada por el horizonte social.

El golpe violento de unir dos subjetividades disímiles, como representa Creón en el mismo espacio físico de Antígona (Episodio IV, vv. 883-890), lo saca de contexto y lejos de neutralizarlo, exaspera

17. Cfr. Saravia (2011: 395-411).

18. En otras oportunidades hemos afirmado que el hombre en Sófocles se vuelve, casi inevitablemente, lo que llamaríamos un ‘ismo’, dado que el sufijo exaspera el concepto que sufija y el héroe, en Sófocles, transforma en valor absoluto las cosas de su estado y se rebela contra el hecho de haber llegado a la realidad conclusa. Cfr. Saravia (2007: 380).

19. Sófocles promueve la reflexión en el público, por ejemplo, por medio del tema de los funerales, debido a los cadáveres insepultos que quedaban en las fronteras, a medida que conquistaban territorios. Acerca de este aspecto, cfr. Tyrrell y Bennett (1998: *passim*).

20. Cfr. Danto (1981: 188).

los principios de cada uno, como ocurrió en el *agón lógon* del Episodio II.<sup>21</sup> En aquella oportunidad la distancia se agigantó por medio de los razonamientos; en el último episodio, la desemejanza se construye visual y auditivamente, con metros líricos diversos. Creón queda incrustado en un ámbito hostil a sus ideas.

## » Bibliografía

Ediciones, comentarios, lexica

- » Brown, A. L. (ed.) 1987. *Sophocles: Antigone*. Warminster, Aris & Phillips.
- » Chantraine (1968) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris, Éditions Klincksieck.
- » Pearson, A. C. (ed.) (1928) *Sophoclis, Fabulae*. Oxford, Oxford University Press.
- » Saravia de Grossi, M.I. (2012) *Antígona de Sófocles*. Traducción, notas y estudio preliminar. La Plata, Edulp.

Bibliografía de consulta

- » Alliaud, A. (2006). "Experiencia, narración y formación docente", en *Revista Educación y realidad*, ISSN: 0100-3143. Brasil.
- » Danto, A. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace*. Massachusetts, Harvard University Press.
- » De Michelis, M. (1999) *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Madrid, Alianza.
- » Diker, G., Terigi, F. (1997). *La formación de maestros y profesores: hoja de ruta*. Buenos Aires, Paidós.
- » Goldhill, S. (2007) "What's in a Wall?" En Kraus, C., Goldhill, S., Foley, H., Elsner, J. (eds) *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*, pp. 127-147. Oxford, Oxford University Press.
- » Hedges, I. (1983) "Surrealist Metaphor: Frame Theory and Componential Analysis". En *Poetics Today*", vol. 4, n° 2, 275-295.
- » Meirieu, P. (1995). *La pédagogie entre le dire et le faire*. Paris, Esf.
- » Oliveras, E. (2007) *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires, Emecé.
- » Ortega y Gasset, J. (1927) "Dinámica del tiempo". En (1964) *La Rebelión de las masas*, pp. 193-213. Madrid, Espasa-Calpe.
- » Pempeu, F. P. (2006) "A mitología y el surrealismo, Nadya, la musa-ménade de André Breton". En Vilar de Lima, M., Andy de Araujo, O. L. (org.) *Ensayos em Estudos Clássicos* EDUFCEG, pp. 267-277. Campina Grande, Brasil.
- » Pijoán-Gay Nuño (1967) *Summa Artis. Historia General del Arte*. vol. XXIII, Madrid, Espasa Calpe.
- » Poggi, M. (2008). "De problemas a temas en la agenda de políticas educativas". En Tenti Fanfani, E. (compilador), *Nuevos temas en la agenda de política educativa*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Romilly, J. (1992) *Pour quoi la Grèce?* Paris, Fallois.
- » Saravia de Grossi, M. I. (2007) *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*. La Plata, Edulp.
- » Saravia de Grossi, M. I. (2008) "La trasgresión de los límites en los héroes de Sófocles". En *Circe* n° 12, 255-265.
- » Saravia de Grossi, M.I. (2011) "Las metáforas de la guerra en *Antígona* de Sófocles". En *Itinera, Homenaje al Dr. Alberto J. Vaccaro*. Galán, L. y Buisel, M. D. (comps. y eds.), pp. 395-411. La Plata, Al margen.
- » Schaeffner, C. (ed.) (1969) *El Surrealismo*. Madrid, Aguilar.
- » Schein, S. L. (2008) "'Our Debt to Greece and Rome': Canon, Class and Ideology". En Hardwick, L. and Stray, Ch. (Eds.) (2008) *A Companion to Classical Receptions*, pp. 75-85. Oxford, Blackwell.
- » Tyrrell, B. and Bennett, L. (1998) *Recapturing Sophocles' Antigone*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Boston.

21. Cfr. Butler (2000: 34). La autora resalta la fuerza provocadora de Antígona cuando ella ratifica el funeral simbólico: "She not only did it, but she had the nerve to say she did it." La joven no sólo admite que lo hizo, sino que además no niega la impropiedad de su acto. Su discurso resulta *performativo* desde el punto de vista de los actos de habla, es decir, proclamar su "desobediencia" implica otorgarle entidad, volver a efectuar el funeral, una vez más, delante del mismo Creón. Cfr. Fletcher (2010: 13-19, especialmente 15), a propósito de la capacidad de Creón de realizar cosas con palabras: "...a King who should have the greatest authority to do things with words, cannot control his subjects by language. Moreover, he cannot even control the effects of his language."

# Muerte alegre con efectos post mortem: el mártir como 'monstruo ejemplar' en IV Macabeos

SAYAR, Roberto Jesús - Universidad de Buenos Aires / sayar.roberto@gmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: IV Macabeos - Estudios bíblicos - Análisis del discurso - Martirio

## ► Resumen

La amenaza cultural provocada por el monstruo prototípico, visto como un haz inasible de nuevas corporalidades, no se limita ni surge en las discusiones actuales propiciadas por factores tan variados como las nuevas sexualidades (y las transformaciones con ellas asociadas) o las resistencias por parte de personas o pueblos situados por sus gobiernos al borde del exterminio; sino que podemos verlo de manera más que clara en las narraciones de cualquier época, sobre todo en lo que concierne a este último punto. En efecto, dentro de los relatos que retoman el origen y, a veces, el desarrollo de la revuelta Macabea en Palestina éste es un punto particularmente nodal. La persecución religiosa a la que es sometido el pueblo hebreo por parte del soberano seléucida Antíoco IV Epifanes se vuelve el hilo conductor de la mayoría de los relatos del llamado “ciclo de los Macabeos” y el detonante de la revolución “nacionalista” en las dos historias que luego narrarán la gesta de Matatías y sus hijos. Así pues, dentro del cuarto libro de este ciclo, esta resistencia será la que articule toda su textualidad, dado que es gracias a ella que el narrador puede desplegar los contenidos filosóficos que anuncia en las primeras palabras de su tratado. En este, el rey en persona encabeza la persecución y debe enfrentarse a la resistencia del pueblo hacia sus decretos. En especial, por una serie de personas que el texto destacará por su conducta como modelos a seguir por el resto de la comunidad, ya que no dudarán en morir torturados por el tirano antes que renunciar a la ley de sus ancestros. Ellos, los primeros mártires del judaísmo, son los que nos proveerán el motivo para este trabajo, en especial el primero de ellos, el anciano sacerdote Eleazar. En efecto, será nuestro propósito en este trabajo mostrar en primer término cómo en el texto los discursos de ambos, tanto el del rey como el del sacerdote, ubican de manera destacada al anciano –y al pueblo que representa– como una presencia que podremos calificar de ‘monstruosa’ en tanto amenaza cultural, aquello que viene a cuestionar el orden establecido en el vasto imperio del perseguidor. Al mismo tiempo, y en segundo término, mostrar que el texto, que hasta el momento de la aparición del anciano tendrá en Antíoco a la figura representante de la otredad, tornará de nuevo las miradas hacia el rey y le devolverá lentamente su estatus bestial de forma que la conducta de Eleazar devenga ejemplar y modélica. Buscaremos, pues, demostrar cómo en IV Macabeos la monstruosidad dista de ser un concepto fijo y que, por ende, torna de sujetos conforme a las necesidades retóricas del narrador y del punto de vista que éste tome para ello. De esta manera, apuntalaríamos la noción del discurso como constructor de la figura martirial en tanto presencia a imitar, a pesar de lo extraños, irracionales, y en este caso monstruosos, que puedan parecer sus actos.

MANUHELI, FERNANE DANIHELIQUE,

TRIBUS MONSTRIBUS NATURAE

Dentro de las lógicas binarias que suelen regir algunas aristas del pensamiento humano, la que distingue al propio grupo de todo el resto siempre ha sido la más destacada. La dicotomía [nosotros / los otros] ha ido tomando gran importancia conforme se han ido describiendo y descubriendo los esquemas que subyacen a estas interpretaciones. Resulta importante destacar una serie de conceptos que forman parte de dichas lógicas de modo de poder “estandarizar” y objetivar las diferencias presentes entre dos grupos considerados desemejantes<sup>1</sup>. Así nace un monstruo. Esta presencia, en cierto modo, es alguien que ha logrado sobreponerse a la regularidad morfológica de los entes<sup>2</sup>. Ahora, todos estos conceptos nos pueden llevar a pensar y recordar, con razón a un grupo de personas que han sido consideradas ‘monstruosas’ y extrañas desde los momentos fundantes de la humanidad. Nos referimos al pueblo hebreo. Esta nación ha sido objeto de persecución, xenofobia y racismo desde los más lejanos tiempos, cuando Moisés surge de entre el pueblo por indicación divina para “quitarlos de toda esa opresión [que sufrían en Egipto]” (Ex. 3.17). Esto será tan notorio a lo largo de la existencia de este pueblo que, más tarde, las persecuciones serán tan recurrentes que obedecerán a una visión de los hechos que se ha denominado “deuteronomica”, según la cual los devenires de la historia comunal están íntimamente relacionados con el cumplimiento de los preceptos establecidos por Dios. En contextos de desobediencia y posterior castigo, sólo los actos piadosos pueden ser capaces de reconciliar a la nación con su divinidad y volverla a colocar de su lado. Además de los ejemplos de esta visión en la literatura bíblica dados por los especialistas<sup>3</sup>, creemos ver otros ejemplos de ella en los libros de la serie de los Macabeos. En ellos, no solo se planteará la resistencia de los hebreos a la helenización forzada emprendida por el soberano seléucida Antíoco IV<sup>4</sup> sino que también aparecerán una serie de personajes que ejemplificarán esta resistencia tomando para sí todas las características del pueblo y sus costumbres, muriendo por su defensa. Entre ellas, creemos que la más destacada será el anciano sacerdote Eleazar, primero en fallecer. Será entonces nuestro propósito en este trabajo mostrar cómo los discursos que el texto presenta, tanto el del rey como el del sacerdote, ubican de manera destacada al anciano –y al pueblo que representa– como una presencia que podremos calificar de ‘monstruosa’ en tanto amenaza cultural. Al mismo tiempo veremos que el texto tornará de nuevo las miradas hacia el rey y le otorgará el estatus bestial otrora del anciano de forma que la conducta de Eleazar devenga ejemplar y modélica. Buscaremos, pues, demostrar cómo en IV Macabeos la monstruosidad dista de ser un concepto fijo y que torna de sujetos conforme a las necesidades retóricas del narrador y del punto de vista que éste tome para ello.

Debemos destacar para comenzar que la manera de ver al anciano que muestra Antíoco parece estar permeada por los prejuicios que circulaban en el mundo helenístico en contra del pueblo hebreo. Estos afirmaban que sus tradiciones estaban cimentadas en el odio a la especie humana “por lo cual debían ser destruidas” (Frenkel 2013:5<sup>5</sup>). Podríamos afirmar que el soberano, entre otras cosas, estaría afectado por esta preconcepción debido a que “no <le> parece –δοκεῖς– que el anciano sea un filósofo dado que por tanto tiempo ha observado la ley de los judíos (5.7<sup>6</sup>)”. Y dado que el prejuicio se basa –entre otras cosas– en:

una actitud hostil y prevenida hacia una persona que pertenece a un grupo simplemente porque pertenece a dicho grupo, suponiéndose por lo tanto que posee las cualidades objetables atribuidas al grupo (Allport 1977 [1954]:22)

1. Cf. Allport (1977 [1954]:32-37). Eco (2013) nos proporciona al respecto una suerte de categorización de esas diferencias, con los conceptos abstractos que les sirven de base. Parte de sus planteos serán retomados a lo largo de este trabajo.

2. Entre ellos la etnicidad, la identidad de género, la alteridad, la “racialidad” y el prejuicio. Canguilhem (1962) explicita la importancia de algunos de estos conceptos en su definición de “monstruo”.

3. Cf. Frenkel (2011a: 61-2), quien, en nota *ad loc*, cita como ejemplos de la literatura deuteronomica además del último libro del *Pentateuco* a los dos libros de los *Jueces* (donde es particularmente característico [Frenkel: 2011b:11]), los dos libros de *Samuel* (o los dos primeros de los cuatro de los Reyes, según la denominación que se prefiera) y el libro de *Josue*.

4. De hecho se puede afirmar que “la revuelta de los Macabeos estalló contra el deseo de helenización que provenía de la aristocracia sacerdotal y no de la voluntad de los soberanos helenísticos” según Frenkel (1996:46). Esto último ha sido reafirmado por muchos otros críticos, *inter alia*, Weitzman (2004:220). Este último destaca que, de hecho, las políticas normales de su tiempo no preveían una persecución religiosa como la desencadenada por Antíoco.

5. Además, en nota *ad loc*, esta estudiosa destaca algunos de los pasajes textuales en los que puede fundarse dicha opinión como D.S. 34.35 o Str. 16.2.34-46.

6. Esta y las restantes traducciones del griego nos pertenecen. Citaremos el texto de *IV Mac*. sin ningún tipo de abreviatura previa, a diferencia del resto de originales helénicos.

notaríamos, como primer punto, que la visión de Antíoco con respecto a su enemigo no es para nada subjetiva. En efecto, es probable que esté basada en las habladurías que el propio texto nos dice que se propagaron en Israel cuando él estaba en guerra con los Tolomeos de Egipto (4.22). Gracias a estos rumores, los jerosolimitanos no solo se verían envueltos en una masacre sino que, luego de ella, recibirían el decreto del rey por el que se les prohibiría la práctica de sus normas. La actitud hostil del soberano, iniciada por unos hechos tan improbables como los que definían a los judíos, se exacerbará cuando vea con sus propios ojos a lo que son capaces de llegar con tal de defender su modo de vida, que no es más ni menos que una πολιτεία (3.20; 8.7; 17.9<sup>7</sup>). El momento del enfrentamiento entre ambos, además, suscitará que lo que Antíoco pueda haber imaginado con respecto del modo de ser hebreo se haga realidad, autenticando su ficción y, si seguimos a Canguilhem (1962:39), creando un embrión de monstruo. Y no hará más que confirmarlo cuando intente confrontarlo con un molde que le es conocido, el pensamiento helenista en su vertiente “epicúrea”. Veamos sus palabras (5.8-9):

διὰ τί γὰρ τῆς φύσεως κεχαρισμένης καλλίστην τὴν τοῦδε τοῦ ζώου σαρκοφαγίαν βδελύτῃ; καὶ γὰρ ἀνόητον τοῦτο, τὸ μὴ ἀπολαύειν τῶν χωρὶς ὀνείδους ἡδέων, , καὶ ἀδίκον ἀποστρέφεισθαι τὰς τῆς φύσεως χάριτας

¿Por qué te repugna comer la gustosísima carne de este animal con que la naturaleza nos obsequia? Francamente, es absurdo no disfrutar de los placeres inocentes e injusto rechazar los dones de la naturaleza.

Decimos que esta expresión de filosofía no es del todo epicúrea aunque lo parece, porque se atiene al pensamiento de esta escuela cuando nos dice que “nosotros decimos que el placer es el principio y el fin de la vida bienaventurada, puesto que lo hemos admitido como el bien supremo congénito” (Epicur. Ad Men. 128-29), pero no tiene en cuenta que lo que se entiende por placer es, estrictamente, la ausencia del dolor y no la presencia de algún elemento específicamente placentero (cf. Epicur. Ad Men. 131). De todos modos, lo que descoloca por completo al soberano es que la manera en que Eleazar explicita su filosofía no se condice con ninguna que él conozca. Pero esto no es para nada cierto, puesto que cuando el anciano afirma que la ley (5.23-24)

σωφροσύνην τε γὰρ ἡμᾶς ἐκδιδάσκει ὥστε πασῶν τῶν ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν κρατεῖν καὶ ἀνδρείαν ἐξασκεῖ ὥστε πάντα πόνον ἐκουσίως ὑπομένειν καὶ δικαιοσύνην παιδεύει ὥστε διὰ πάντων τῶν ἡθῶν ἰσονομεῖν καὶ εὐσέβειαν ἐκδιδάσκει ὥστε μόνον τὸν ὄντα θεὸν σέβειν μεγαλοπρεπῶς

nos enseña moderación para que gobernemos todos los placeres y deseos y [nos] ejercita en la valentía para que soportemos todas las penas gustosamente, nos educa en la justicia para que en todas las disposiciones de ánimo seamos equitativos y nos instruye en la piedad para que adoremos magníficamente al único dios que existe

notaremos en tal afirmación una especie de “compendio” de doctrina estoica. Lo afirmamos no sólo por la cantidad y cualidad de virtudes enumeradas (que se condicen, por ejemplo, con Estobeo, Ecl. II, 58, 6-60 ss.<sup>8</sup>) sino por la relación establecida entre ellas, dada por el orden en que aparecen<sup>9</sup>. Y si a eso le sumamos que puede inferirse que seguir las leyes divinas es actuar conforme a la naturaleza, puesto que esta, en último término, es Dios (Cf. Cic. ND 2.16 = SVF II, 1012), no entenderíamos por qué el pensamiento que expresa el anciano le es tan extraño al rey. ¿Acaso solo porque no come cerdo es un necio (φλύαρος 5.11.1)? ¿Es su filosofía un mero λῆρος (“charlatanería” 5.11.2)? Creemos

7. Para la postura estoica con respecto a este punto, véase Bustos (2011:61).

8. Citado en Boeri (1999: 209) y contextualizado en Juliá *et al* (1998:172). A pesar de ello, el texto *no es estoico*. Su inclinación filosófica ha sido objeto de debate a lo largo de los años. Las posturas que giran en torno a ella varían entre afirmar que sus planteos no pueden ser asignados a ninguna escuela en particular, hasta los que creen que su influencia mayoritaria es platónica, o efectivamente estoica. Estas posturas fueron parcialmente explicitadas y aclaradas por Renehan (1972:227) como una *koiné* filosófica permeada particularmente de estoicismo, lectura que siguieron en su mayoría los demás estudiosos (*inter alia* Collins 2000:205; Piñero 2007:70 y Frenkel 2011a:67 y nota *ad loc*). De todos modos no hay que olvidar la afirmación de Collins (2000:205) que dice que “el autor era un retórico y no un filósofo, que uso ideas filosóficas eclécticamente para embellecer su discurso”.

9. Puesto que, por ejemplo, para la Stoá, “la valentía <también> se produce en relación con la resistencia” (SVF III 264). Cf. Boeri (2003:136).



que no solo no es así sino que lo que sucede en este intercambio está profundamente mediatizado por el prejuicio de Antíoco. Analicemos esta mediatización.

Si hemos visto ya que el sacerdote no desconoce específicamente las corrientes de pensamiento helénicas, aquí sucede algo más profundo que la mera aprensión del rey. Y creemos que se sitúa en la órbita del no acatamiento de la norma, más que en una simple desavenencia filosófica. El anciano es extraño y merece ser castigado porque no se pliega a la voluntad del soberano. “El monstruo es lo viviente de valor negativo” dice Canguilhem (1962:34). ¿Y qué puede haber más negativo para un autócrata que alguien que no haga el menor caso a sus decretos y, además de ello, diga que existe alguien con más potestad que él para guiar sus pasos? Las palabras de Eleazar (5.16, nuestro resaltado):

ἡμεῖς, Ἀντίοχε, θεῖω πεπεισμένοι νόμῳ πολιτεύεσθαι οὐδεμίαν ἀνάγκην βιαιοτέραν εἶναι νομίζομεν τῆς πρὸς τὸν νόμον ἡμῶν εὐπειθείας

Nosotros, Antíoco, estamos convencidos de que nos regimos por una ley divina y estimamos que no existe necesidad más apremiante que la obediencia a nuestra ley

delatan que su modo de vida es el de alguien completamente otro. Para una sociedad como la selúcida, donde el soberano recibía προσκύνησις de sus súbditos, quien afirmara que no teme a la muerte (Cf. 5.30) antes que obedecer una orden real, debía ser poco menos que extraño. De ese modo, la monstruosidad de Eleazar no estaría representada por su amenaza sino su diversidad misma, que lo hace amenazador (Eco 2013:16). La “maquina teratológica”<sup>10</sup>, en este caso, funciona sobre una dicotomía [conductas esperadas / inesperadas] que toma por sorpresa al soberano.

Dicho asombro no hará más que incrementarse conforme avance la tortura que se le aplica al anciano para intentar que obedezca –por coerción– la ley. Nos dice Torrano (2011:43<sup>11</sup>) que “si bien el poder intenta capturar la vida, sin embargo, siempre hay un excedente de vida que no puede ser gobernado”, y es en estos momentos donde dicha afirmación se vuelve constitutiva de la psiquis de Eleazar. Sabiendo de qué modo debe proceder, se muestra de un modo inusualmente calmo, no solo en los momentos previos al suplicio sino también durante el mismo. Luego de proclamar que “no dominará [sus convicciones sobre la piedad] ni con palabras ni con obras” (οὔτε λόγοις δεσπώσεις οὔτε δι’ ἔργων 5.38), durante el tormento, esta característica crece de modo exponencial, ya que parecería que mientras más torturado es, menos siente los castigos. En efecto, el narrador atestigua que “no cambió de actitud como si fuera torturado en sueños” (ὥσπερ ἐν ὄνειρῳ βασανιζόμενος κατ’ οὐδένα τρόπον μετετρέπετο 6.5) mientras es azotado; o, ya con las carnes desgarradas, se muestra, “con los ojos levantados hacia el cielo (ὕψηλούς ἀνατεινάς εἰς οὐρανὸν τοὺς ὀφθαλμούς 6.6)” hasta llegar al punto álgido de su resistencia. Este acontece cuando está bañado en sangre, con todo el cuerpo llagado (6.7), momento en el que uno supondría que el dolor sería poco menos que inaguantable. Pero él “resistió los dolores, despreció la violencia y aguantó las vejaciones (ὑπέμενε τοὺς πόνους καὶ περιεφρόνει τῆς ἀνάγκης<sup>12</sup> καὶ διεκαρτέρει τοὺς αἰκισμούς 6.7)”. Y lo más extraño es que todo esto lo hace “de buen grado” (ἐκουσίως 5.23). Todo este proceder, no hace más que extrañar a Antíoco, quien no duda en tildarlo de “locura” (μανίαν<sup>13</sup> 8.5). Y cómo estas ‘locuras’ devienen ejemplo a seguir<sup>14</sup>, los otros torturados también las hacen suyas, generando gran confusión en el rey y, por ende, un leve trastrueque en sus estructuras cognitivas.

La heterología (Campagne 2002:156) que fundó el anciano parece no serlo tanto, puesto que otros están dispuestos a hacerla suya. Pero no así Antíoco, que sigue suponiendo superior a su manera de catalogar el mundo. Y ante la imposibilidad de convencer a sus interlocutores, ora

10. Este concepto, planteado por Torrano (2011), se construye –según afirma la autora– sobre el de “máquina antropológica” de Agamben (2006).

11. Citando a Negri (2003:113).

12. Para otros contextos de tortura mencionada con este vocablo v. Frenkel (2013:5 y nota *ad loc*). *LSJ* listan esta acepción para ella como la cuarta posible.

13. Calificación que es bastante adecuada considerando que así se denominaba al efecto que producían las “posesiones” divinas en el mundo antiguo. Entre los abordajes posibles para este fenómeno destacamos el de Perdicoyianni-Paleólogou (2009).

14. Situación que hemos analizado en Sayar (2014), tomando conceptos de, entre otros, Frenkel (2011a) y Van Henten (2007).

con la palabra o con la acción, se enoja. Y este enfado alcanza tales cotas que, de “estar enojado” (ἐχάλεπαινεν) e “irritado” (ὠργίσθη) al ver el comportamiento de sus súbditos (9.10), pasa a aumentar su cólera hasta alcanzar un punto en el que ya no se distingue diferencia entre su ser humano y su carácter bestial, pues no solo se lo califica de “bestia leopardada” (9.28) sino que incluso deviene “sanguinario, asesino y sumamente infame” (αἰμοβόρος καὶ φονώδης καὶ παμμιαρώτατος [10.17]). Así animalizado a causa de estos niveles sobrehumanos de furia no nos costará ver en él a un monstruo más real que el propio Eleazar. Tengamos en cuenta que no solo quien “escapa [...] a las limitaciones del hombre ya no es hombre” (Canguilhem 1962:34) sino también que la monstruosidad obedece a una falta de discreción, que aquí creemos ver no ya correspondiente a la sexualidad<sup>15</sup> sino a la urbanidad. El enojo sobrehumano no corresponde a lo que dictan las normas de comportamiento, y menos aún si tales normas emanan de la sociedad que se dice superior y que, casualmente, es encarnada por quien no la representa. Y si recordamos que “en la cultura griega clásica, el mundo animal expresa un mundo salvaje, no-político<sup>16</sup>”, la animalización del enemigo, entonces, se completaría de un modo que hasta a los mismos griegos les resultaría convincente, puesto que de otro modo, no alabarían las acciones del anciano como virtuosas luego de que finalicen (17.23-4). El tirano de los griegos (18.20) no solo se mostrará a sí mismo como un típico βασιλεύς helenístico sino que incluso sobrepasará estos límites de un modo sumamente peligroso. Se convertirá en un animal, incapaz de reconocer diferencias entre las razones humanas y las divinas. Así, como un personaje de tragedia, caerá desde su encumbrada posición<sup>17</sup>, vencido por un anciano, y morirá de manera miserable<sup>18</sup>.

La otredad pasa a estar del lado del invasor –siguiendo los estereotipos helénicos– que pasa entonces a ser una entidad incluso más monstruosa. Esto es así puesto que: (i) no se apega a los cánones que su propia civilización consagra como elevados o dignos, (ii) debido a esto es presa de sus emociones a un punto no recomendable y (iii) esas emociones exacerbadas le acarrearán la destrucción. Estos tres puntos, son uno a uno negados por quien solía representar la total alteridad, pero que, por sus acciones y dichos, se alzó como su más acabado representante. Eleazar pasa a ser el “cero de monstruosidad” en cuanto se manifiesta más griego que los propios griegos dentro de su lealtad a la Ley y por ende Antíoco, en el otro polo del espectro, se hace monstruo, puesto que no solo su desmesura es enorme, sino las conductas que de ella derivan. A pesar de propagar un modelo, no solo no se apega a él sino que desnuda sus contradicciones internas en el enfrentamiento. Antíoco es tan monstruo como Eleazar heleno. La bestia, al enfrentarse con el atleta (6.10; 17.15; 17.16), saldrá perdiendo, puesto que así como éste “venció a sus verdugos (6.10)” también lo venció a él, con las armas que la Ley le proveyó. Así pues, el discurso todo se nos presenta como un ejercicio retórico en el que el autor no dudó en otorgarle cualidades negativas a su protagonista para luego negarlas con ejemplificación profusa. De ese modo, la categoría que había ocupado hasta el momento el sacerdote hubo de ser trasladada, mediante la contrastación con su anterior portador, hacia el soberano enemigo. Este, entonces, se apropió sin ningún problema de esta categoría, tomando los semas negativos del anciano para sí y coronando esa descripción de lo exagerado con su título de τύραννος, cargado de significación perjudicial y que el narrador utiliza de modo que se corresponda, en ese momento de la narración, con lo que considera aptum<sup>19</sup>. Los afectos del lector se ven conmovidos ya tanto hacia la conmisericordia por la muerte del anciano como al total desprecio por ese ser humano que fue todo menos eso y a quien, por ello, Dios le tendrá aparejado un castigo sumamente ejemplar. Castigo que, si se nos permite la equiparación, será tan monstruoso como él mismo.

15. Como hace Canguilhem (1962: 36) pensando en los abordajes de la monstruosidad típicos de esta época que se continuaron hasta la Edad Media.

16. Ambas afirmaciones le pertenecen a Perczyk (2013: 136).

17. El enfrentamiento entre el tirano y el mártir constituye un verdadero ἀγών, nos dice Frenkel (2011a:73). Y, para profundizar esta lectura, nos propone un abordaje del mismo en Frenkel (2013).

18. Cf. Frenkel (2002) para ver la comparación entre las narraciones que abordan la muerte del tirano, todas pertenecientes al Ciclo de los Macabeos (1Mac.; 2Mac y 4Mac).

19. Para otros usos de la *correctio* en este texto, ver Frenkel (2011a:81).

## » Bibliografía

- » Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires.
- » Allport, G. W. (1977). *La naturaleza del prejuicio* [1954]. Buenos Aires.
- » von Arnim, J. (ed.) (1968). *Stoicorum Veterum Fragmenta* [1905]. Stuttgart.
- » Arrighetti, A. (ed.) (1973). *Epicuro Opere*. Turín.
- » Boeri, M. (2003). *Los estoicos antiguos*. Santiago de Chile.
- » ——— (1999). “Sócrates y Aristóteles en el examen estoico de la incontinencia”, *Anuario Filosófico* 32: 193-224.
- » Bustos, N. (2011). “El ideal cosmopolita estoico: Una interpretación política a partir de la noción de ‘ley común’”, *Stylos* 20: 59-69.
- » Campagne, F. (2002). *Homo Catholicus, Homo Superstitiosus*. Buenos Aires.
- » Canguilhem, G. (1962). “La monstruosidad y lo monstruoso”, *Diogenes* 40: 33-47.
- » Collins, J. J. (2000). *Between Athens and Jerusalem*. Livonia.
- » Eco, U. (2013). *Construir al enemigo y otros escritos* [2011]. Buenos Aires.
- » Frenkel, D. (2013). “Diálogo entre el tirano y el mártir: Antíoco IV y Eleazar en IV Macabeos” [en línea], *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del espíritu V*, 17-19 de septiembre 2013. UCA. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. En: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/dialogo-entre-tirano-martir.pdf>; obtenido el 15/06/2014.
- » ——— (2011a). “El martirio en la Septuaginta: II y IV Macabeos”, *AFC* 24: 59-91.
- » ——— (2011b). “La institución de la monarquía en el relato bíblico”, *Stylos* 20: 7-34.
- » ——— (2002). “Las muertes de Antíoco IV” en Buzón, R. et. al. (Eds.) *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio. Vida, muerte, cultura*. Buenos Aires: 509-18.
- » ——— (1996). “Ecos de la civilización griega en el mundo hebreo”, *Argos* 20, 39-47.
- » van Henten, J. W. (1997). *The Maccabean martyrs as Saviours of the Jewish People. A study of 2 and 4 Maccabees*. JSJSup 57, Leiden.
- » Juliá, V. et al (1998). *Las exposiciones antiguas de ética estoica*. Buenos Aires.
- » Liddell, H. G. – Scott R. – Jones, H. S. (1996). *A Greek-English Lexicon*, Oxford.
- » Negri, A. (2003). *Del retorno. Abecedario biopolítico*. Buenos Aires.
- » Perdicoyanni-Paleológou, H. (2009). “The vocabulary of madness from Homer to Hippocrates. Part 1: The verbal group of *μαίνομαι*”, *History of Psychiatry* 20/3: 311-39.
- » Perczyk, C. J. (2013). “Locura, mujer y muerte: el ritual dionisiaco en Bacantes de Eurípides” en Rodríguez Cidre, E., Buis, E. J. y Atienza, A. M. (eds.) *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*. Buenos Aires: 135-159.
- » Piñero, A. (2007). *Literatura judía de época helenística en lengua griega*, Madrid.
- » Rahlfs, A. (ed.) (1971). *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graecae iuxta LXX interpretes* Vol. 1-2 [1935]. Stuttgart.
- » Renehan, R. (1972). “The greek philosophic background of Fourth Maccabees”, *RhM* 115/3: 223-38.
- » Sayar, R. J. (2014). “Te voy a poner como una luz para el mundo (Is. 49.6.4). La figura de Eleazar como ejemplo y paradigma del éthnos hebreo en IV Macabeos”. *AFC* 27. [En prensa].
- » Torrano, A. (2011). “La invención del monstruo. La máquina teratológica y el monstruo biopolítico” en Domínguez, N. et al. *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires: 33-48.
- » Weitzman, S. (2004). “Plotting Antiochus’s persecution”, *JBL* 123/2: 219-34.

# Nécron, el monstruo en la cultura de masas. Similitudes y diferencias con el Frankenstein

SOUSA, Karine Freitas - Doctoranda en Ciências Sociais en la Pontificia Universidade Católica de São Paulo / karine.freitassousa@gmail.com

» Palabras claves: Monstruo – sexualidad - mujer

## ► Resumen

Muy antes del Frankenstein de Mary Shelley, el monstruoso vive en el imaginario y cruza las “grandes narrativas biológicas, tecnológicas y occidentales evolucionistas” como lo ha dicho Haraway. El monstruo clásico tiene su doble en los años 80 en Necron, y análogamente Victor Frankenstein tiene también, en la representación de la Doctora Frieda Boher, su doble. También escritas por una mujer, Ilaria Volpe, bajo el seudónimo de Mirka Martini, en las historietas la Doctora Frieda Boher es una científica que concibe una criatura, también hecha de partes de cadáveres, con el único objetivo de satisfacerla sexualmente. La científica es una necrófila y dominatrix (LUCCHETTI, 2001, p. 92) que se ocupa de la tecnología, tiene poder sobre su propio cuerpo y su sexualidad, así como tiene poder por sobre el cuerpo de su monstruo, Necron. Este es un breve estudio cuya directriz identifica similitudes y diferencias entre Frankenstein y el monstruo Necron bajo la perspectiva en Haraway (2013) y su mito cyborg que se ocupa principalmente de la humanidad y sus íntimas relaciones con el mundo tecnológico e informacional, en la sociedad occidental. En los comics Necron, su aparición coincide con una época cuyos cuestionamientos de las identidades, los géneros y los contextos socio-históricos, políticos y económicos tienen relación con las transformaciones culturales, artísticas, estéticas y políticas que el diálogo con los años post-feminismo de los 70 suelen enseñar las relaciones de poder en las artes, sobre todo en los cómics. La Doctora Frieda Boher y Necron asumen el aspecto simbólico del cyborg así como la tecnologización de las compañías crearon más vínculos interactivos entre mujeres y máquinas “Pre-cibernéticos” ratificados por Haraway (2013, p. 41), y Sadie Plant (1999, p.109-119) para quien esto desde siempre ha ocurrido, lo que confirma que las relaciones entre las mujeres y los dispositivos tecnológicos constituyen precisamente un “matrimonio” con las máquinas (Perrot, 2005, p. 226 -227). Así, la ficción en los comics enseña que las relaciones entre las máquinas y las mujeres es posible mientras haya un matrimonio, que en este caso incluye inexorablemente sexo, perversión y lo monstruoso que puede, en algunos aspectos, ser comparable al “fetichismo de la mercancía “constituido por” sofisma tecnológica “y su misticismo, según lo propuesto por Karl Marx (Marx, 1996, p.197).

## ► Presentación

El clásico monstruo de Frankenstein tiene un doble en el cómic en los años 80, Nécron. De igual modo Frieda Boher es un doble de Víctor Frankenstein. También escrito por una mujer, Mirka Martini, Nécron es un monstruo diferente. Existe para satisfacer sexualmente a Frieda, científica, bióloga, necrófila, dominatrix que se ocupa de la tecnología. Ella tiene poder sobre su cuerpo y sobre su monstruo. Mientras Frankenstein se ocupó de la reversión de la muerte, Frieda cuida del ejercicio de su extravagante sexualidad. Las similitudes y diferencias entre Frankenstein y Necron están planteadas en el mito cyborg de Haraway (2013). Nécron coincide con una época de intensos cuestionamientos sobre la identidad, el género y la sexualidad, cuyas resonancias se observan en los contextos históricos y sociales del feminismo de los años 70. Frieda Boher y Nécron asumen el aspecto simbólico del cyborg

y la tecnologización que creó vínculos intensos entre las mujeres y las “máquinas pre-cibernéticas” (Haraway, 2013, p 41.) que para Sadie Plant (1999, p. 109-119) se han centrado siempre en una relación, un “matrimonio” entre las mujeres y los dispositivos tecnológicos (Perrot, 2005, p. 226-227). Nécron reafirma estas relaciones entre mujeres y máquinas incluyendo inexorablemente, poder, sexo extravagante y perversión. En cierto modo, la relación entre Frieda y Necron son comparables a los “fetichismos de la mercancía”, el “sofisma tecnológico” y su misticismo (Marx, 1996, p. 197).

### ► *El monstruoso en la escritura femenina*

Frankenstein es la origen del género fantástico de ficción y por su naturaleza trascendente sobrepasó a la moral y ética del siglo XIX. Un poco antes hubo un producto de origen político feminista que influyó y fue imitado en toda Europa. Mary Wollstonecraft, madre de Mary Shelley, fue la precursora de la crítica moderna de la condición femenina. Su obra “Vindicación de los Derechos de la Mujer” (1790), buscaba el igualitarismo entre hombres y mujeres, la participación política de las mujeres, la representación parlamentaria y la independencia económica de las mujeres. Luchando por la educación y la igualdad de género mostró que el matrimonio mantenía a las mujeres en un estado de total sumisión, bajo un privilegio masculino, en que el poder de los hombres sobre las mujeres se basaba en la idea de algo natural, (GARCIA, 2011, p 45-51). El siglo XVIII ha sido marcado por la derrota del feminismo en relación a la Revolución Francesa y al Nuevo Código Civil napoleónico, que previó la obediencia civil, de la esposa al marido, la expropiación total de los derechos de gestión de la propiedad, los impedimentos a fijar o abandonar el hogar, impedimentos para el mantenimiento de la profesión o el empleo sin el permiso de su marido y la criminalización del adulterio y el aborto. En este mismo siglo Olympe de Gouges fue acusada de traición por su libro “Las Tres Urnas”, que cuestionó la República que aniquiló los derechos de ciudadanía de las mujeres. Mary Wollstonecraft, antes una entusiasta de la Revolución Francesa, se dió cuenta de la disonancia entre la participación y la lucha de las mujeres contra el absolutismo monárquico de Luis XVI, y los nuevos propósitos de la República (García, 2011).

Así, las mujeres entraron en el siglo XIX, sin derecho a la educación, a sus cuerpos sin la libertad y la ciudadanía. Con las ideas de su madre y con su padre, William Godwin, periodista, escritor y teórico anarquista, considerado un precursor de la filosofía libertaria, Mary Shelley tuvo una educación dedicada a la lectura y los estudios con gran apoyo intelectual de su padre. Shelley creó su monstruo relacionando los avances de la ciencia y la evolución de su tiempo. En el siglo XIX se configuró el monstruoso “en todas las técnicas judiciales o médicas” (Foucault, 2001, p. 71). Por su condición diferente, el monstruo es un perjuicio para la sociedad, un fenómeno raro y una construcción cultural (FUCAULT, 2001, p. 70a).

#### Un monstruo contemporáneo con una madre y dos padres

Un doble Frankenstein surgió en el escenario europeo idealizado por Renzo Barbieri, experto de los *cómics* eróticos. Nécron, obra surrealista de terror erótico de la editora italiana EDIFUMETTO fue escrito por Ilaria Volpe, seudónimo de Mirka Martini. El arte de la historieta fue dibujada por Magnus, seudónimo de Roberto Raviola. Al igual que Frankenstein, Nécron también es un ser creado con partes de cuerpos, por una bióloga y científica, Frieda Boher. El potencial de la historia en los *cómics* ocurrió porque la necrofilia era algo que no existía en este género. Nécron alcanzó espacio en el mercado editorial de cómics y fue traducido en los Estados Unidos, España y Francia.

La personalidad de la científica Frieda Boher, fue creada por la periodista Mirka Martini quien adoptó el seudónimo Ilaria Volpe para no sufrir pérdidas en su profesión. Mujer de carácter fuerte que influyó en el perfil psicológico del personaje, ella poseía vasta cultura, hablaba tres idiomas y tenía gran capacidad para escribir *cómics*; contribuyó con varios proyectos de la editora en numerosas ocasiones. Renzo Barbieri confesó que la contribución femenina fue algo raro en su editora y habían pocas mujeres trabajabando en el campo de los *cómics*. Sólo Mirka Martini y Luciana Blacks trabajaron para él en algunos proyectos. Para Barbieri un personaje femenino tenía que ser escrito por

mano femenina (ENDRUCOMICS, 2009). Nécron es un híbrido, una «criatura de la realidad social, así como una criatura de ficción» (Haraway, 2013, p. 36a). Él y Frieda abordan la experiencia vivida que “cambia lo que cuenta como experiencia de las mujeres a finales del siglo XX. Es una lucha de vida o muerte, pero el límite entre la ficción y la realidad social es una ilusión óptica” (Haraway, 2013, p. 36a). Por lo tanto, la creación de Mirka Martini trae inferencias y reflexiones del feminismo contemporáneo en la narrativa del siglo XX.

Comenzando con Simone de Beauvoir, que trató del androcentrismo y el patriarcado, y ha evidenciado que el poder y la cultura son creados por los hombres. Ella rechazó las teorías biológicas que condicionaban la mujer a la inferioridad. Su manera de pensar sobre el género como una construcción social se nota en su trabajo (García, 2011, p. 82). Más adelante, Betty Friedan (1963) amplió el debate para indicar que el tema de las mujeres era también un problema político, que resultaba de insatisfacciones personales de las mujeres de los Estados Unidos. *The Feminine Mystique* actuó como disparador para los niveles superiores de conciencia entre las mujeres, la promoción de la identidad colectiva y la promoción de los movimientos sociales feministas en la década siguiente (García, 2011).

Marcado por la contracultura de los años 70, el feminismo radical estadounidense (1967 a 1975) se ocupó de la sexualidad y la necesidad de espacio público para las demandas de las mujeres. La agenda feminista indicó la necesidad de cambiar las relaciones de poder en la familia. En 1968, una manifestación en contra de la realización del certamen de Miss América, promovió el “basurero de la libertad” contra la idealización de la femineidad, demandó el derecho a la diversidad y el derecho sobre sus cuerpos en una actuación en la que tiraron los tacones altos, sostenes y cosméticos en un contenedor de basura (García, 2011, p. 84-88). El movimiento feminista de los 70 buscaba romper con los modelos actuales y la opresión en relación a los cuerpos, la sexualidad y la penalización del aborto en los Estados Unidos y Europa. Es posible inferir que la escritura de Mirka Martini fue influenciada en parte por los deseos de las mujeres de su tiempo. Se observa en su trabajo una inversión de los roles del dominio sobre el cuerpo del otro. Nécron es un ser construido para complacer, un híbrido mitad humano, máquina, monstruo de carácter necrofilico. Estos son aspectos que se pueden entender bajo la perspectiva de brutal ruptura de la mujer con todos los parámetros de vida éticos, morales, políticos, androcéntricos y patriarcales. El hecho de Frieda Boher ser una mujer, científica y profesional que vive su sexualidad con experiencias fuera de lo común (necrofilia), indica que Frieda Boher funciona en el arte gráfico como un reflejo de las cuestiones de femineidad por la mimesis sesgo patriarcal, considerando las diferencias del espacio-tiempo, particularidades históricas, idiosincrasias de los personajes, las similitudes y diferencias del monstruoso en los clásicos de la literatura ficcional y sus dobles contemporáneos en el *cómic*, es una interpretación por la Antropología del Cyborg (Haraway, 2013).

#### Victor Frankenstein y su cría

En Frankenstein, el horror se manifiesta por la violación de la ética fundamental y moral entre lo imposible y lo prohibido (FOUCAULT, 2001), como un “delito llevado hasta el máximo” por violar el sentido jurídico, las leyes de la sociedad y las leyes de la naturaleza (Foucault, 2001, p. 69-70), donde “sólo hay monstruosidad donde hay desorden civil, el derecho religioso o divino” (Foucault, 2001, p. 79a) y de hecho esto ocurre en las historias analizadas. En ellas, la monstruosidad es criminal y se extiende para la figura del monstruo moral (Foucault, 2001, p. 94a). Cuando Victor Frankenstein quiso manipular la vida y vencer a la muerte, confirmó que el “cyborg significa fronteras transgredidas, fusiones potentes y peligrosas posibilidades”. Por otra parte, ratificó la imagen (Haraway, 2013, p. 37 y 45) que “condensa tanto la realidad material y la imaginación”. No es coincidencia que el capítulo “Eres un Cyborg” (Haraway, 2013, P. 17) comienza con: “El monstruo abre las cortinas de la cama de Victor Frankenstein”, lo que puede ser interpretado como el encuentro de la criatura con el creador, como en la “Creación de Adán” de Miguel Ángel. Al citar Frankenstein, Haraway (2013) plasma la figura del monstruo por acción tecnológica en los cuerpos y cuestiona la redefinición de la subjetividad humana como en la novela gótica, pues “no hay un sujeto o subjetividad fuera de la historia y de la lengua, fuera de la cultura y de las relaciones de poder” (Haraway, 2013, p. 10) y por lo tanto en los géneros de la literatura, donde se incluyen los *cómics*.

Renzo Barbieri quería crear un personaje “robot” junto a una “mujer dominante” (ENDRUCOMICS, 2009). Frieda Boher es una mujer inteligente, sádica y perversa que quiere satisfacer sus necesidades hedonistas sin seguir cualquier moral o norma social. Mientras Victor Frankenstein creó un monstruo para dominar la vida y la muerte, Frieda Boher creó un monstruo para tener relaciones sexuales con él, en una clara indicación de que “la mujer no es simplemente alienada de su producto: en un sentido profundo no existe como sujeto, incluso como un sujeto potencial, ya que debe su existencia como mujer a la apropiación sexual” (Haraway, 2013, p. 55a). Entonces dominar sexualmente al monstruo es esencial. Frieda es una bióloga, y esto se acerca a la biologización sobre la cuestión del poder entre los sexos como ha dicho Beauvoir, y a la Haraway (2013, p. 29) cuando ella trata de la biología como “parte de la política, la religión y la cultura en general” que refuerzan el mantenimiento de mujer en posición de inferioridad. Con ropas de dominatrix o sin ellas, la desnudez y belleza del dibujo de Frieda refleja un patrón de idealización del cuerpo femenino en los *cómics* para expresar que

Los debates sobre la obscenidad, la desnudez y los patrones de la comunidad en general no se ocupan de los daños infligidos a las mujeres por este factor; por cierto “belleza” se une a las convenciones de la publicidad pornográfica, la fotografía de moda, incluso en los *cómics* para afectar a las mujeres y los niños (Wolf, 1992, p. 178).

Cuando elige el pene para el monstruo Frieda dice: “Y ahora aquél viejo con hipertrofia genital” (MAGNUS, 1989, P. 10). Nécron es un monstruo con fuerza sobrehumana e intenso apetito sexual. Tiene el carácter de niño, come carne cruda (incluidos los humanos) y es celoso de Frieda, a quien llama de “ama”, después de aprender los rudimentos de la lengua como hizo Frankenstein. Las historias tienen mutilaciones, sexo extravagante, violencia y humor negro. Los dos personajes son las “fronteras de los territorios de la producción, la reproducción y la imaginación” (Haraway, 2013, p. 37a). Frieda Boher enseña al monstruo la excitación y como relacionarse sexualmente con ella. Él es controlado por la tecnología, y la violencia con el látigo y jaula. En Frankenstein el monstruo quiere un ser similar que le haga compañía, quiere el buen afecto. Nécron quiere relacionarse sexualmente con seres humanos, incluso si es por la fuerza. Frieda, por su turno quiere al monstruo como un objeto sexual, lo que confirma que

Las nuevas tecnologías afectan a las relaciones sociales, tanto la sexualidad y la reproducción, y ni siempre de igual modo. Los estrechos vínculos entre la sexualidad y la instrumentalidad - una idea que concibe el cuerpo como una especie de máquina para maximizar la satisfacción del cliente y la utilidad privada (Haraway, 2013, p 74).

La violencia es el lema de las historias Nécron. Todos con los cuales la bióloga tiene contacto quieren relaciones sexuales forzadas. En “La mujer araña”, hay una relación sexual de una militar con Frieda y ella usa un consolador de acero que emite descargas eléctricas (MAGNUS, 1989, 23-24). En el cuento “Monstruos Mecánicos”, *robots* violan a Frieda y ella recibe ayuda de Nécron antes que los *robots* ejaculen bolas de acero caliente (MAGNUS, 1989, p. 13-14). El mito de un hombre que salva la mujer en las historias de ficción sigue, porque Nécron siempre le está ayudando y el monstruo es el portador del pene. Nécron viola las mujeres y las mata con su fuerza. Frecuentemente devora las víctimas después de la relación sexual forzada. Con tantas violaciones si debe tener en cuenta que el sexo por la fuerza, el sadomasoquismo, la pornografía y la desnudez en los *cómics* son una forma de educación, porque “nuestra cultura está representando el sexo como violación, para que los hombres y las mujeres estén interesadas en él” (Wolf, 1992, p. 178-182). Frieda Boher y Nécron se refieren al carácter de “interpenetración indecente, acoplamiento promiscuo, y la conjunción desvergonzada entre lo humano y la máquina” (Haraway, 2013, p. 11), en este caso, la máquina comienza a suministrar el placer o infracción en el cuerpo.

En el *cómic* de horror Frieda lee Vogue y dice: “Es duro envejecer de golpe. Mientras parte el tren me voy a poner un poco al día sobre modas.” En “Masacre en el Tren”, Frieda está en la cama, desnuda,

leyendo la revista Elle, pensando en el enriquecimiento de uranio. Este es un rasgo de la banalidad de la industria de la moda tratado por Naomi Wolf (1992, p. 80-101) para quien “las revistas reflejan nuestro propio dilema. Parte de sus mensajes se refieren al progreso de la mujer, entonces gran parte del mito de la belleza debe acompañarlo y mitigar su impacto “(Wolf, 1992, p.101). Mientras tanto, Nécron sigue violando las mujeres en el tren y con una de ellas grita: “Usted no HEMBRA! Usted feo viejo” y destruye el travesti. En “Ballena de acero”, Frieda condena un criminal transgénero a la violación y a la extracción de su pene por la antropofagia de Nécron. Frieda crea muchos monstruos. Ella transforma a un científico en un monstruo usando la radiación, lo castra y cubre su cráneo con pieles de mujeres muertas. Al final costura vello púbico femenino en su cabeza. El arte localiza la sexualidad donde esta realmente comienza.

## » Consideraciones

Este trabajo refleja sobre algunas divisiones y desplazamientos del cuerpo-mente, género y la replicación sin la “reproducción orgánica” (Haraway, 2013). La elección de Frankenstein del siglo XIX y Nécron en el siglo XX para los análisis resultó del hecho de que se observan las construcciones sociales también en la expresión artística, como ha dicho Haraway (2013). En las historias de ficción el mito del cyborg se manifiesta en los cuerpos y las relaciones entre sus creadores, máquinas y tecnologías monstruosas. Tratamos de identificar similitudes y diferencias en las obras, considerando las realidades de los feminismos de entonces. Se sugiere ampliar este estudio para nuevas perspectivas sobre el feminismo y el monstruoso porque las “novelas de terror deben ser leídas como novelas políticas” (Foucault, 2001 p 125) y también porque, según Renzo Barbieri: “¡lo grotesco es bello!” (MAGNUS, 1989, p. 06a).

## » Bibliografía

- » BEAUVOIR, S. de (2014). *O Segundo Sexo. v. 1. Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. ENDRUCOMICS. Racconto di un progetto editoriale e il ritratto di Mirka Martini, un'autrice misconosciuta. Disponível em: <[http://www.endrucomics.it/index.php?main\\_page=product\\_info&products\\_id=669](http://www.endrucomics.it/index.php?main_page=product_info&products_id=669)> Acesso em 02 Set.
- » FOUCAULT, M. (2001). *Os Anormais. Curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes.
- » GARCIA, C. C. (2011). *Breve História do Feminismo*. São Paulo: Claridade.
- » HARAWAY, D. (2013). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: KUNZRU, Hari. *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- » MAGNUS (1989). *Nécron*. Porto alegre: L&PM Editores S/A.
- » ——— (1989). *Nécron. Monstruos Mecánicos. Lãs mujeres Araña. v. 2*. Barcelona: La Cúpula.
- » ——— (1987). *Nécron. Nobleza Depravada. Masacre en el cochecama. v. 3*. Barcelona: La Cúpula.
- » ——— (1987). *Nécron. Ballena de Acero. v. 4*. Barcelona: La Cúpula.
- » ——— (1987). *Nécron. El Rey de los Canibales. v. 5*. Barcelona: La Cúpula.
- » ——— (1987). *Nécron. Kring Krong. Soproffatta dai mostri. v. 6*. Roma: Nuova Frontiera.
- » ——— (1987). *Nécron. La caza Del índio. Los Horrores de La Metropolis. v. 7*. Barcelona: La Cúpula.
- » MARX, K. *Os economistas*. Disponível em: <[http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer\\_fontes/acer\\_marx/ocapital-1.pdf](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_fontes/acer_marx/ocapital-1.pdf)> Acesso em 21 Jul 2013.
- » PERROT, M. (1998). *Mulheres Públicas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- » PLANT, S. (1999). *Mulher Digital: o feminino e as novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos.
- » SHELLEY, M. *Frankenstein. O el moderno Prometeo*. Disponível em <[file:///C:/Users/karine/Documents/SAMSUNG/Documents/Doutorado%20PUC/Frankenstein%20\\_o%20el%20moderno%20Prometeo-libro.pdf](file:///C:/Users/karine/Documents/SAMSUNG/Documents/Doutorado%20PUC/Frankenstein%20_o%20el%20moderno%20Prometeo-libro.pdf)> Acesso em ago 2014.
- » WOLF, N. (1992). *O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco.



# Nombres, cuerpos y realidad: el viaje del Padre Maker en Tadeys de Osvaldo Lamborghini

SUBIROL, Patricio - FFyL (UBA) / patriciosubirol@live.com

---

Eje: Literatura argentina contemporánea Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Osvaldo Lamborghini - tadeys - nombres - cuerpos - realidad

## » Resumen

La tercera parte de *Tadeys*, la saga póstuma de Osvaldo Lamborghini, es el relato del padre Maker Say quien encuentra un ignoto animal de cara abominable y cuerpo depilado, cuyos machos gustan de realizar desenfundadas orgías homosexuales. Leer este descubrimiento en clave de amenazante transposición entre lo humano y lo animal permite replantear la relación taxonómica entre el nombre y los cuerpos. Frente a un activo sujeto nominador y la pasiva realidad exterior que es nominada, la particular experiencia sexual, afectiva y lingüística con estos seres nos interroga e interpela porque, entre monstruos, el recorrido de Maker zigzaguea (no avanza, ni retrocede: penetra y es penetrado) hacia una inquietante exposición de un sujeto en la frontera. En un mundo sin eufemismos que nos desafía ante la violencia frontal de los discursos sobre los cuerpos, los nombres condensan un triángulo de pura negatividad entre el lenguaje, la ficción y la ciencia. El descubrimiento de estas criaturas se articula como encuentro e, incluso, como reencuentro combatiendo la supuesta transparencia comunicativa del lenguaje y desnuda el fracaso de los nombres en nuestros intentos por ordenar la realidad.

## » Presentación

Resulta indudable que los nombres poseen un carácter inherentemente humano. Los heredamos al nacer, delinean la propia identidad y cumplen un papel trascendental para comprender la realidad que nos rodea. La acción de nombrar consistiría en estampar un sello sobre algo externo a uno mismo. Sin embargo, nos vemos afectados al reposicionarnos dentro de una relación de poder en tanto sujetos concededores de ese mundo exterior. *Tadeys*, la saga de Osvaldo Lamborghini, está dividida en tres partes incluyendo una sección de reescrituras y agregados. Sin estructurar una historia lineal ni progresiva del relato, nos presenta episodios discontinuos sucedidos en La Comarca, país de ubicación y extensión imprecisas. En particular, la tercera parte es protagonizada por el Padre Maker Say-Vomir, cuyo viaje forzado al desierto por su blasfema traducción de La Biblia resulta pertinente para pensar la mediación entre nombres y cuerpos en confluencia con la ficción, la realidad y la ciencia.

## » El viaje: no sabemos qué decir, por eso escribimos

Expulsado de instituciones muy implicadas en el proceso del conocimiento como la Universidad y la Iglesia, el trayecto de Maker se inicia con su castigo a vagar por el desierto donde descubrirá un animal que pareciera jaquear lo sostenido por las más elementales leyes naturales. Este confinamiento marca una frontera y despliega delante de sí un espacio vacío:

Así Maker se salvó del fuego. La autoridad eclesíástica lo condenó a una suerte tal vez peor: el desierto de por vida a las montañas del norte, zona desconocida del país, fuente inagotable de mitos

(y de patrañas, también) [...] Maker quedó solo. Comprendió por fin cuál era el destino que tenía que enfrentar. Ante sus ojos se extendía un paisaje montañoso carente por completo de vegetación. Tampoco había agua. A pesar del silencio impresionante, no se escuchaba siquiera (y ya había avanzado por lo menos tres leguas) el rumor de un manantial, ni de una cascada [...] Además no vio animales de ninguna especie. Parecía envolverlo todo un aire amarillo, todo: también su alma (Lamborghini, 2012: 183-184)<sup>1</sup>

Como la estepa o el mar, este vacío es un límite que preanuncia el territorio de lo no dicho, en suma, un virtuoso traductor como Maker se enfrenta a una inmensa hoja en blanco, a la absoluta ausencia de nombres y sentidos. Este espacio engaña presentándose dócil, pero habilitará nuevas confrontaciones con ese orden que lo ha expulsado. En *Relatos críticos: cosas animales discursos*, Nicolás Rosa nos remarca que nuestros discursos son siempre posteriores a los objetos, éstos son posteriores a las cosas y las cosas están siempre frente a nosotros. Entre el ser humano que nombra y el objeto nombrado, el discurso no establece ninguna convivencia al enfrentarse a las cosas y debe valerse de recursos taxonómicos que dicen ser la realidad para explicar lo inexplicable (2006: 5). En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari retoman el concepto filosófico de devenir como proceso que no encierra una evolución teleológica ni un despliegue dialéctico. El verbo “devenir” no conduce a “parecer”, ni a “ser”. Es estar en el medio, en una zona de entorno o de copresencia. Por eso, piensan que la ciencia, la religión y todas las instituciones que imprimen en el ser humano una identidad le roban su devenir para imponerle una historia. Mediante los diferentes devenires se establecen relaciones con lo otro, pero sin dejar de ser uno mismo. Los desplazamientos siempre parten “en medio de” y “por el medio”. Se entra y se sale, no se empieza ni se acaba. El viaje del padre Maker al desierto resulta ser trascendental e iniciático. Estos viajes implican cruzar umbrales en las que el propio devenir deviene anulando un comienzo y un fin. No se debe plantear en términos de metas, ni por el tiempo efectivamente transcurrido. Importa resaltar este medio como el sitio por el que todo adquiere intensidad. Viajar entre los objetos no designa una relación localizable que va de un punto a otro, sino una dirección perpendicular y un movimiento transversal (incluso se puede sentir el viaje en un movimiento estático), porque los trayectos no se distinguen ni por la cualidad objetiva de los lugares ni por la cantidad medible de movimiento sino por el modo de espacialización, por la manera de estar en el espacio y de relacionarse con éste.

➤ *El nombre: me he pasado la vida entera hablando de los tadeys y todavía no vi ninguno*

Frente al desierto, Maker sólo pide llevarse algo para escribir. Rechazada su petición, nada le impide dejar su marca nombrando los objetos que se encuentra. Esas marcas se asientan en poder distinguir cosas cada vez más complejas. El primer nombre que ‘escribe’ el religioso involucra a un objeto inanimado: una montaña que se convierte en el pomposo “Pico del traductor”. Nombrar esa masa de tierra que se eleva hasta donde no alcanza la vista es diferenciarla de un fondo indeterminado y absorberla dentro de la realidad epistémica del propio Maker. El espacio empieza a inflarse de lenguaje. Más relevante es descubrir un ser extraño al que llamará “tadey”. Este animal no encaja en ninguna categorización previa. Su exótica especie se compone de machos con falos muy pequeños y hembras con vulvas enormes. Maker piensa en espantosos monos lampiños: el cuerpo de niño de trece años del tadey está casi depilado y su cara abominable no presenta labios ni encías. En su necesidad de buscar similitudes con lo conocido, pasa por alto que imaginar un mono es imaginar inevitablemente su pelaje. La situación es problemática:

1. Todas las citas del texto, así como los subtítulos utilizados, son de la edición de Lamborghini, Osvaldo (2012). *Tadeys*. Buenos Aires, Mondadori por lo que la referencia será solamente el número de página correspondiente

Aquel ser no era hombre, arriesgó, luego de hablarle en varias lenguas, incomprensibles para Tadey –así lo bautizó porque [...] era el gruñido que más repetía al mirarle, fascinado, el miembro de cuya existencia Maker se había olvidado a causa de la aparición–, pero el monje no sólo se había confor-  
mado con hablarle: habíale dirigido esos gestos que hasta los más primitivos seres humanos entien-  
den, sin obtener resultado alguno por parte de Tadey, que se limitaba a una sola actividad: fascinado,  
le miraba el miembro a ese hombre que hacía horas rogó pluma, tinta y papel (187)

El nombre “tadey” se escapa de las asociaciones mentales con monos o humanoides y queda unido a la pura corporalidad de los sentidos. En ambos bautismos, Dios está mudo y ausente. El individuo, en cambio, escucha un gruñido y, a partir de ese sonido ininteligible para el pensamiento, el lenguaje lo transforma en un nombre. Ese cuerpo indescifrable ahora es un tadey, es decir se vuelve un cuerpo reconocible. Uno de los principales problemas de la historia natural ha sido el de pensar las relaciones de los animales entre sí. Si bien tendemos a considerar a la naturaleza como una gran mimesis bajo una cadena de seres a través de una historia evolutiva que desprecia a los menos aptos, hay que pensar estos vínculos en términos de manada y contagio. Donde hay una multiplicidad, también existe un individuo excepcional. A su vez, a la par que aparece un ser único para el saber existente, también se revela una manada, un conjunto (Deleuze, 2006: 249). A diferencia de una relación entre sujetos, con los objetos no se dialoga: sólo funcionan reglas y leyes. Estas categorías muestran un sujeto que se impone sobre lo desconocido clasificando e interpretando la realidad para desactivar lo monstruoso y, en última instancia, para sentir el tranquilizador avance de nuestro conocimiento. Siguiendo los pasos del tadey, la curiosidad de Maker lo hace descubrir toda una especie nueva:

...era evidente que los tadeys –también se permitió bautizar a la especie- vivían en un complicado sistema de cuevas en el interior de las montañas: cuevas que se comunicaban entre sí, a las que había que entrar arrastrándose, a través de agujeros que permitían el paso de un solo cuerpo a la vez [...] lanzando su chillido predilecto: “¡Tadey, tadey, tadey!”, su nuevo amigo –y no catalogado aún por los ecólogos- iba adelante para que no se perdiera (así suponía Maker Say-Vomir, que ahora nuevamente se sentía un hombre de ciencia: merece entonces ser llamado por su nombre completo) (189)

Al mejor estilo de un viajero naturalista, Maker observa que son animales gregarios que viven en manadas, establecen jerarquías y manejan el fuego. Los machos gustan de realizar orgías entre ellos mientras que la participación de las hembras se limita al momento de la reproducción. Ni La Biblia, ni los tratados científicos ayudan a entender lo que sus ojos registran. Todo parece indicarle que se está convirtiendo en un delirante producto de sus alucinaciones:

Su memoria consultaba pergaminos sobre el delirio y la alucinación. Pero para colmo los textos lo inquietaban aún más. Decían, en resumen, que aquello, en el clavo y justo, era un delirio por su carácter de real, y también una alucinación: precisamente, porque lo visto a Maker paralizaba como una estatua, era lo real, esa sodomía permanente que cesaba sólo para dormir (durante el día) de puro cansancio... (193)

El espanto producido no resigna a Maker a desear reivindicarse ante Dios y la Naturaleza si en-  
causa su sexualidad viéndolo heterosexual y en pareja de una hembra. Sin embargo, los tadeys no se  
muestran sumisos y le arrancan la túnica sacerdotal. Cientos de ojos lo observan desnudo y luchan  
descontrolados entre ellos por disfrutar el cuerpo del sacerdote. El acto contemplativo de la mera ob-  
servación es sobrepasado y se intensifica una experiencia sexual y sensorial donde todos los fluidos  
corporales se ven imbricados. La separación que establecía el nombre propio definido por la fuerza  
de las mayúsculas a partir del primer contacto se desdibuja. Destrozada la ilusión de haber manejado  
la situación, los tadeys acorralan a Maker con el único deseo de incluirlo en la orgía. Por las veces  
que el padre repitió su nombre para que lo trataran con respeto, los tadeys incorporan la palabra  
“maker” para designar un pene mucho más grande a los de ellos. Este tamaño desproporcionado los  
estimula y enloquece. Nadie quería perderse: en especial, su líder, el Gran Tadey. El frenético acto  
sexual entre éste y Maker continua después de la muerte del primero. La necrofilia desencadena una

fundición desenfundada de cuerpos y revela que nuestro protagonista, el Gran Tadey y un maker-falo (la forma tadey de designar un pene humano por todas las veces que el monje había tratado de presentarse señalándose a sí mismo repitiendo su nombre) no son extraños entre sí. Atravesado por los recuerdos de un encuentro carnal siendo niño con un geógrafo y sus sobrenombres como Puro Culo o Padre Glúteo por sus anchas nalgas, Maker se convierte en objeto de deseo hasta que el relato se espiraliza sin poder distinguir dónde empieza Maker y dónde, los tadeys: “suponía Maker que aunque él, por tadear, había matado a un hom... a un tadey y luego fue obligado él mismo, el Reverendo Padre Maker, a resistir esa carga violenta en su ano [...] suponía Maker, traducía (mal) que había recuperado su dignidad humana al vestirse” (258). Mientras ese monolítico y hegemónico nombre completo revela sus fisuras, el cuerpo muestra sus mutables dimensiones según el ojo que lo contemple; las nalgas grandes del padre son intrascendentes para los tadeys y, al contrario, el pene trivial de Maker es descomunal para estas criaturas.

► *El cuerpo: anticiparse a los acontecimientos, mala técnica cuando el relato es histórico*

Toda relación entre un nombre y un cuerpo es colindante y contigua. No implica ni afuera ni adentro, ni propio ni ajeno. Son muy extraños entre sí y, a la vez, demasiado cercanos. El nombre no es la marca constituida de un sujeto ni la constitución de un dominio. Es la aprehensión instantánea de una multiplicidad, un campo de intensidad. Entonces, al no designar un individuo, éste sólo adquiere su verdadero nombre cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan. Si el nombre no es el sujeto de un tiempo, pero sí el agente de un infinito es porque los nombres sólo nos señalan velocidades y afectos. El nombre propio no indica unidireccionalmente a un sujeto, porque en primer lugar la operación de nombrar es del orden del acontecimiento y del devenir. Es inútil preguntarse si el nombre propio se parece o no a la nominación de una especie porque siempre se parte de considerar a ese sujeto de otra naturaleza que la “forma” que lo clasifica. Tampoco un nombre puede adquirir el valor de nombre propio en función de una forma o de una especie (Deleuze, 2006: 267). El ser humano y el tadey se descubren mutuamente resignificando el vínculo entre ambos que se articula como encuentro e, incluso, como reencuentro. Los tadeys habían tenido contacto con personas, en especial fugitivos que, escapándose de la ley, se internaban en el desierto. La ciencia sostenía que eran espejismos producto de las condiciones hostiles del lugar. La mayoría de los tadeys tampoco creía en la existencia de humanos. Todo quedaba en el campo de la conjetura y el mito. Se transmitían la historia de la Visión, una peluda criatura de mayor tamaño que vagaba por el desierto. Se trataba de un prófugo llamado Chater Tancrái quien también tuvo relaciones sexuales con un tadey. El texto tensiona así el dispositivo lógico y progresivo del relato desplegando ambas versiones en simultáneo. El tadey también descubre y encuentra al religioso en el medio de la nada. Ambos funcionan como espejismos para el otro. La aparición de Maker materializa la Visión y su irrupción dentro de la manada rompe por completo con el rumor. No hay un sujeto que ve un objeto, son dos cuerpos que se reconocen entre sí atravesados por el lenguaje. Como se ha dicho, devenir es la única manera de estar-entre, de pasar entre y de salir de los dualismos. Se teje un sistema multilineal en donde todo se produce al mismo tiempo imposibilitando sostener una única historia contada por un solo narrador. Las múltiples voces dialogan a lo largo de toda esta orgía iniciática y textual que no deja de abrir puertas a posibles historias sin excluir ninguna:

Ocurrió incluso otro hecho, que para la “historia” tadey “alguna vez” habría ocurrido, ¿habría? Tal vez, aunque muchos dudarían y otros tendrían que, igual que con el relato de la Visión contado por el ex Gran Tadey en el exilio (pero luego la Visión, el prodigioso maker había aparecido en el Pico del Traductor). Era este “alguna vez” otro hecho único (220)

El flujo continuo de experiencias no puede interrumpirse: animales humanizados, gruñidos hechos nombre, nombres hechos verbo, individuos bestializados, acciones y voces que lo aceleran todo.

Este movimiento de hacer estallar la subjetividad de Maker refiere a la contradicción de intentar comprender las sociedades animales a través del mismo patrón de convivencia de las sociedades humanas. Nuestra conducta es por cercanía hacia los animales, en otras palabras, somos animales por contigüidad y no por herencia biológica. Maker supuso que el equívoco inicial del tadey por practicarle sexo oral, no se volvería a repetir. Incluso justificó esa desviación por su aspecto infantil, puesto que la manada tendría especímenes veteranos de comportamientos más serios. Escapando a todas las suposiciones, los tadeys no son sólo animales extraños. Su exceso instala una lectura en clave de amenazante transposición entre lo humano y lo animal, presupone un enfrentamiento con la mente humana y permite replantearnos la relación taxonómica entre el nombre y los cuerpos. Frente a un activo sujeto nominador y la pasiva realidad exterior que es nominada, la experiencia sexual, afectiva y lingüística con estos monstruos nos interroga e interpela con respecto a nuestras formas de concebir la realidad. Si quedaba algo por cuestionar, los desacomodamientos sintácticos y lógicos del texto combaten la supuesta transparencia comunicativa del lenguaje para reprogramar y desprogramar todo lo atado con efectos progresivos como si la “única” historia fuera siempre en alguna dirección y los acontecimientos se pudieran precipitar hacia un final conciliador. Nombrar no es sustituir el movimiento por el espacio recorrido. Es una operación que proporciona renovación, refracción y crecimiento. Escribir nada tiene de evasión en lo imaginario. La escritura nos hace olvidar la prioridad del cuerpo, pero pensada desde *Tadeys*, hace su propia lengua y conforma su propio cuerpo. Las escrituras de los nombres implican tantas posibilidades de apertura como riesgos de cierre o de interrupción. En *Variaciones sobre el cuerpo*, Michel Serres sostiene que escribir se asemeja:

...al trayecto en montaña que a la labranza en la llanura; la página se alza, inspirada, menos chata que el campo, pronto vertical o estimulante [...] la escritura es tan poco indulgente como la montaña, la mayoría de los paseantes escritores se hacen preceder de guías y rodear de cuerdas: citas-seguredades, notas-refugios y referencias-clavijas. El falso oficio consiste en multiplicar los nombres propios; el del escritor real exige el cuerpo total y a su sola singularidad un compromiso solitario (2011: 37)

No tenemos palabras para describir los matices de gusto que un alimento produce, porque todas las palabras guardan la incapacidad humana de llegar a un conocimiento pleno de las cosas e, inclusive, de nosotros mismos. En cambio, el cuerpo se conoce en su exposición al mundo y en la más intensa actividad. La mente sólo sabe repetir, mientras que flexible y fluido, el cuerpo se expande más allá de una razón o moral que lo aprisione. Los poros se dilatan, los vasos sanguíneos se vitalizan y el corazón bombea más sangre. Imposible es buscarnos como sujetos, cuando los únicos que pueden encontrarse son las cosas y los otros. Entre ellos, el cuerpo se instala. De este modo, escapa a las representaciones estables y a cualquier identidad. Sin embargo, persevera e insiste, y toda composición u organización culmina por hacer cuerpo, por hacer “un” cuerpo.

Como define Héctor Libertella, en *Nueva escritura en Latinoamérica*, los textos de Lamborghini son ilegibles porque, cuando se comprende que son mudos y no proponen una comunicación como en el lenguaje cotidiano, vemos el juego (no en el sentido lúdico, sino como ‘juegan’ los engranajes de una máquina) con las formas de la lengua y con el goce que produce su ejercicio (2008: 67). Sin apelar a eufemismos y precipitado a evitar la cortesía, el mundo de los tadeys nos desafía ante la violencia frontal de los discursos sobre los cuerpos. Entre monstruos, el recorrido de Maker zigzaguea (no avanza, ni retrocede: penetra y es penetrado) hacia una inquietante exposición de un sujeto en el cruce entre los cuerpos y el lenguaje. Rompe con las clasificaciones en categorías universales, los géneros impuestos y las pretensiones totalizadoras para exponer cuerpos, deseos y percepciones. Tenemos la singularidad de un número de identidad, un nombre y un domicilio para, al mismo tiempo, poder diluirnos en la masa en un auditorio, un colectivo o un cine. No sólo podemos sentirnos acompañados desde la soledad del escritorio y el brillo de la pantalla, sino también podemos movernos dentro de un auto observando la rapidez con que desfilan nombres y señales de un mundo que nunca terminamos de habitar producto de que sólo alcanzamos a transitarlo. El cuerpo es una unidad que se define por el recorrido que realiza en el cual el nombre es un acompañante imprescindible y no se puede pensar sin esa corporalidad en tanto sistema de correspondencias y respuestas, de estímulos y reacciones. Los nombres desnudan la frustración de intentar ordenar la realidad y son nuestro mejor

fracaso, porque más nos seducen a aceptar una promesa imposible de cumplir. Si bien buscamos una categorización de la realidad, paradójicamente no hacemos más que generar ilusiones tras las cuales se esconde un mundo, nuestro mundo, que siempre es monstruoso, caótico, contingente y peligroso.

## » Bibliografía

- » Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos.
- » Lamborghini, O. (2012). *Tadeys*. Buenos Aires, Mondadori.
- » Libertella, H. (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires, Contracorriente.
- » Rosa, N. (2006). *Relatos críticos: cosas animales discursos*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- » Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*, Buenos Aires. FCE.

# Abyección y cuerpo monstruoso en *Heli* de Amat Escalante [México, 2013]

TACCETTA, Natalia - Instituto de Filosofía "Dr. Alejandro Korn", FFyL-Universidad Nacional de las Artes-Departamento de Artes Audiovisuales / ntaccetta@gmail.com

---

Eje: Representaciones estéticas de la monstruosidad Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: representación cinematográfica, abyección, anormalidad, multitud, biopolítica

## ► Resumen

La intersección entre cuerpo, arte y política adquiere una particular relación con la biopolítica en el contexto del arte contemporáneo. En este trabajo, se abordará el film mexicano *Heli* (Amat Escalante, 2013) a partir del cual se puede explorar el modo en que lo monstruoso adquiere dimensión cotidiana, o mejor, el modo en que la cotidianeidad sólo se comprende a partir de la figura del monstruo. La exhibición de la violencia y el cuerpo monstruoso permite en el film indagar sobre la amoralidad de la existencia y la imposibilidad de vínculos comunitarios. A tono con una suerte de extremismo y hasta legible en clave de cine de terror, *Heli* trabaja sobre la configuración de la abyección a través de la imagen y exhibe una noción de subjetividad como aquello que queda del cuerpo monstruoso.

## ► Abyección y corporalidad

En las páginas que siguen se establece una relación posible entre arte, biopolítica y resistencia a partir de explorar el modo en que se presenta el cruce entre cuerpo abyecto y vida monstruosa. De todas las derivas del arte contemporáneo, se propone una revisión de *Heli* (2013), el último film de Amat Escalante.

La película se centra en una familia de los alrededores de Silao en Guanajuato, México, donde las posibilidades laborales se agotan en la planta automotriz, el ejército o en alguna asociación armada, legal o no. En términos de Georges Didi-Huberman, *Heli* exhibe un pueblo "expuesto a desaparecer", o podría leerse como el retrato de una familia resiliente que se resiste a su desaparición y en efecto, la figura del fantasma se apropia alternativamente de dos de los personajes centrales, que vuelven como zombis después de una temporada en el infierno.

El film es impactante por varios motivos -la violencia extendida a los espectadores en la secuencia de tortura, el estado de fragilidad que caracteriza a la familia protagónica, la impunidad de los representantes de la ley, entre otros- y, si bien no se trata de un ejercicio de "pornoviolencia", hay alguna fascinación por el cuerpo torturado. Tal vez una fascinación que pretende un distanciamiento reflexivo por parte del espectador, pero en la larga escena en la que a un joven apaleado hasta la pérdida del conocimiento le incendian los genitales en un plano-secuencia sin concesiones, no deja de discurrir en ese complejo terreno de la abyección en el arte.

En *De inmundo*, el crítico Jean Clair analiza la valoración de "lo horrible" que realiza el arte contemporáneo.

Todo ocurre como si, de la exposición de estos cuerpos entregados al horror, otro cuerpo, el social, sacase una necesidad y, quizás, las condiciones mismas de su cohesión, todo ocurre como si la unidad del socius, antiguamente asumida por lo religioso y lo político, y porque se ha vuelto imposible de mantener ni en el orden de lo religioso ni sólo en el orden de lo político, encontrara en adelante su cimiento en la manifestación pública de una escatología aceptada y celebrada (Clair, 2007: 24-25).

Subyace a estas palabras cierta homologación del arte abyecto con una producción literalmente biopolítica –en tanto poder sobre la vida- que pone de manifiesto la captación de la vida desnuda como reemplazo de los lazos comunitarios tanto religiosos como políticos. La exaltación de una “fisiología en estado puro”, como diría Clair, permite asumir que las experiencias del arte abyecto quedan presas del dispositivo biopolítico por su misma definición y su funcionamiento social e institucional.

Interrogar desde esta perspectiva las experiencias ligadas a la fascinación por lo abyecto conlleva, entre otras cosas, preguntarse por el modo en que arte y vida quedan implicados como una forma particular de la relación arte/política. Es a la luz de estas consideraciones que se pretende arrojar una mirada biopolítica sobre la película y asumir que se parte de la conciencia de que hay vidas más vivibles que otras.

Vale recordar que la eugenesia moderna se dedicó sistemáticamente a identificar los monstruos que no merecían vivir. Siguiendo la etimología de *monstrum* como excepción a la norma, como el señalamiento de una anomalía, es que se puede pensar a la familia Silva como una potencia resiliente en un contexto dominado por figuras propias de los biopoderes democráticos actuales.

### ► *Cuerpos expuestos*

Es indudable que las sociedades industriales produjeron cuerpos sometidos a su propia producción mientras se extinguían su potencia política y sus intentos de resistencia. El cuerpo es el sustrato de una política indefectiblemente ligada a su utilización económica, pero esto no pudo evitar que aparecieran –de forma ocasional al menos- diversas estrategias de resistencia. Esta fuerza para oponerse es inherente a las relaciones de poder, pues, según la perspectiva foucaultiana, si no hay posibilidad de resistir, entonces simplemente no se trata de una relación de poder. El cuerpo se ve inmerso en una serie de redes que lo marcan, limitan, determinan y, a su vez, lo posibilitan. De hecho, en diversos tramos de su obra, Foucault parece más interesado en determinar lo que en la vida se resiste a la administración y producción biopolíticas dando lugar a nuevas formas de subjetivación y nuevas formas de vida. Lo que en *La voluntad de saber*, primera parte de *Historia de la sexualidad*, es la “introducción de la vida en la historia” puede interpretarse aunque sea colateralmente como la posibilidad de concebir una nueva ontología del cuerpo y sus potencias para pensar el sujeto político.

Escapando a la asunción más intuitiva de considerar a los abusadores en el film como monstruosos (impunes, aterradores, por fuera de todo orden, quienes en una quema de cocaína y marihuana esconden parte de lo decomisado para sus propios negocios, informes pero no deshumanizados, brutales y hasta estúpidos), me interesa volver sobre el horizonte de la biopolítica y pensar lo monstruoso como resiliencia. En efecto, los torturadores no son monstruosos o fantasmales, sino que son unos adultos bestiales o adolescentes dispuestos a filmar con el celular la sesión de tortura o incluso colaborar en ella.

El cuerpo aparece mutilado, golpeado, ensangrentado. La fragmentación es por momentos la estrategia visual central para mostrar los cuerpos torturados en plano-secuencia, despojados de cualquier sonorización no-sincrónica. Esto no sólo no impide todo efecto catártico, sino que además permite escuchar la naturalidad con la que aceptan los lugareños los horrores del abuso, ya sean los aprendices de torturadores o los vecinos que asisten al colgamiento de Beto en el puente, que no llama la atención de nadie. La estrategia de combinar los cuerpos fragmentados con los planos generales amplios de los caminos polvorientos refuerza lo insignificante de los pocos metros cuadrados que comparte la familia Silva. Los personajes son vulnerables y precoces: sus vidas son frágiles y los aqueja de suerte de urgencia, apurados por encontrar un irremediable destino trágico. Esto es muy claro en el personaje de Estela, con trece años y planes de casamiento; en Beto, enlistado en el ejército y urgido por el deseo de Estela; en Sabrina, deseosa de saber cómo será el futuro en una profesión para la que aún no se preparó.

#### Arrojados a desaparecer

Didi-Huberman se pregunta por la forma en que se representa a los pueblos, y asegura que están hoy más expuestos que nunca. El cine es un medio propicio para ser parte de este juego de sobreexposición/subexposición en las batallas por la visibilidad. Siguiendo la exigencia benjaminiana, el cine permite dar imagen a los “sin nombre”. Eso es exactamente lo que aparece en el film de Escalante, con



los Silva, una familia que es parte del pueblo “figurante”. Hay en *Heli* una parcela de humanidad que resiste y cuyas condiciones de supervivencia desvelan el enfrentamiento asimétrico de unas vidas precarias contra los gigantes de la complicidad y el narcotráfico.

Lejos de pensar un relato microhistórico, el director elige una forma extrema del relato sobre la crueldad infringida sobre los “figurantes”. Son ignorados hasta por quienes hacen la investigación policial: culpan al padre muerto, sospechan de Heli, el caso se cierra sin que importen ni el cadáver, ni los torturadores de Heli, ni la casa destruida ni el embarazo indeseado ni el aborto imposible. Sin embargo, la familia resiste y encarna, como propone Didi-Huberman, un rol fundamental, histórico y político.

El film se abre con la imagen de dos cuerpos. Los pies de uno junto a la cabeza del otro. Ensangrentados, sucios, abusados, fragmentados. Luego cuelgan a uno de ellos en la única imagen que se repite dos veces en un esfuerzo de la película por subrayar la fragilidad del cuerpo inerte. El muerto cuelga en un balanceo incómodo para el espectador y se convierte en una suerte de imagen-emblema que rehúsa de la espectacularización porque se reserva para otro momento, el de la tortura a esos cuerpos masacrados.

Toni Negri trabaja sobre lo que denomina la “multitud monstruosa”. Allí califica de monstruosa a la multitud unida al “tejido social biopolítico de la producción y de la sociedad” (Negri, 2006: 65). Monstruoso es todo lo que surja de relaciones laborales como las de *Heli*, cuya consecuencia trama figuras indeterminadas e incalificables. Negri asegura que la resistencia es monstruosa en la medida en que “se trata de una resistencia ontológicamente irresistible, de un nuevo modo de vivir y de producir que resulta tendencialmente cada vez más hegemónico” (p. 66). Por eso es posible decir que en el terreno biopolítico, se asiste a la reivindicación del carácter “monstruoso de una reapropiación” (p. 67) en tanto la flexibilidad y la precariedad constituyen elementos positivos de una “revolución incontenible y permanente” (p. 67). A priori puede ser difícil pensar en la familia Silva como encarnando esta resistencia; sin embargo, lo más sorprendente del film es su carácter resiliente: que Heli vuelva con vida a su casa y que Estela, cuando ya nadie la espera ni la busca, regrese aunque enmudecida y embarazada.

Los Silva son lo que Negri llama “monstruos políticos”, es decir, vida desnuda, desnudada, pero también potencia. Se resisten a ser instrumentos (y resisten con el solo hecho de seguir viviendo) y por eso no abandonan su condición monstruosa. Negri lo expresa diciendo: “el monstruo deviene sujeto, o más bien, sujetos; no está por principio excluido, ni es reducido a metáfora: está ahí, existe” (2007: 99). En la racionalidad biopolítica que piensa Negri, “sólo un monstruo es el que crea resistencia ante el desarrollo de las relaciones capitalistas de producción; y sólo un monstruo es el que obstruye la lógica del poder monárquico, aristocrático, populista, siempre eugenésico” (p. 103). De este modo, podría decirse que seguir la prerrogativa benjaminiana de peinar la historia a contrapelo, es leer la historia desde el punto de vista del monstruo. El monstruo es umbral y producto de una lógica del estado de excepción dentro del estado de excepción que no puede hacer. Sin embargo, como al *Bartleby* de la lectura de Giorgio Agamben, le queda todavía no-hacer.

Este no-hacer es en el film de Escalante no-morir: enmudecer como Estela pero seguir viviendo a pesar de un embarazo traumático y no morir como Heli a pesar de no reconocer su cuerpo lacerado. Ellos son, como quiere Negri, monstruos que producen una “resistencia monstruosa”. Se resisten a ser cifras de un poder que los sobrepasa y por eso deciden –como Heli– recomenzar la investigación policial aun cuando lo amenaza una camioneta del ejército grande como su casa.

El monstruo político (o biopolítico) encarna una potencia nueva por definición. Negri lo explica diciendo que inaugura “una alternativa ontológica contra la pretensión eugenésica del poder” (2007: 107). El monstruo debe resistir a las estrategias de normalización, por eso se trata de un “verdadero sujeto, político y técnico, de la producción de las mercancías y de la reproducción de la vida” (2007: 116). Como el biopoder es poder sobre la vida, a la eugenesia intrínseca de los dispositivos, deben enfrentarse los excluidos y los monstruos. Como dice Foucault en *Los anormales*, “el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias” (2001: 62) y se convierte en un principio de inteligibilidad de un marco que se explicita en este caso visualmente a partir de las dos estrategias estéticas mencionadas: la fragmentación de los cuerpos lacerados y la alternancia entre los planos cortos y los planos generales muy amplios.

La figura del monstruo es un artefacto que permite indagar sobre las demarcaciones entre las vidas normales y las anormales. Los cuerpos anormales son exhibidos en una desnudez metafórica que se llena de sangre y golpes. El film no reduce la escena de tortura a la fuerza metonímica del sonido, ni la desplaza al fuera de campo; por el contrario, obliga a presenciar el incendio de los genitales de Beto con la consecuencia de que su muerte produzca una sensación de alivio. Este tránsito por lo horrible hace pensar en la abyección de la imagen tolerable donde hay, como propone Julia Kristeva, “una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (Kristeva, 2004: 7).

El film propone una estética de la tortura con una imagen abyecta que satura el cuadro fílmico, pero desplaza la discusión sobre la estetización de la política a la politización del cuerpo monstruoso. La película enmarca la precariedad de la vida en una forma que de ningún modo funciona como “un embellecimiento editorial de la imagen” (Butler, 2010: 23). Por el contrario, necesita volverse insoportable.

### ► *La bestia no debe morir*

Heli no muere y el film decide poner en imagen la potencia del monstruo en esta economía de vidas y muertes. El cuerpo participa como sustrato de violencias, pero también como potencia de vida. Heli y Estela están expuestos a la muerte y su muerte no implicaría reproche jurídico alguno. Sin embargo, no mueren.

Su permanencia en la vida inscribe el gesto cinematográfico en la discusión sobre “los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar, que es el eje fundamental de la biopolítica” (Giorgi, 2014: 15). El film trae al ámbito de lo visible “esos ordenamientos de cuerpos desde los cuales una sociedad traza un campo de gradaciones y de diferenciaciones entre las vidas a proteger, a cuidar, a “futurizar” -esto es: cuáles son, para usar palabras de Foucault, los cuerpos que se “hacen vivir”: dónde se aplica el “hacer vivir” de una sociedad- y cuáles son los cuerpos y las vidas que se abandonan, que se reservan a la explotación, la cosificación, o directamente al abandono o la eliminación (2014: 15). Es así que, aún tal vez sin quererlo, a partir de la potencia de la imagen, el film responde a qué es una vida monstruosa y qué puede hacer en el contexto de fragilidad. Así se propone una ontología del cuerpo extenuado de significaciones sociales y articulaciones biopolíticas, que distinguen entre vidas dignas de ser vividas, las vidas dignas de ser dueladas y las vidas monstruosas. Como el Estado regula la vida, la imagen ambigua de Heli legisla lo visible y ocupa una posición que decide deliberadamente no dirigir una interpretación que se agote en culpables y narcotraficantes, sino que propone al cine como una escena estructuradora de interpretación permanente, abierta a persistir viva igual que el monstruo que se resiste a morir.

### ► *Bibliografía*

- » Butler, J. (2010). “Introducción: vida precaria, vida digna de duelo”. En *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.
- » Clair, J. (2007). *De inmundo*. Madrid, Arena Libros.
- » Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de l'histoire. 4*. París, Les éditions de Minuit.
- » Foucault, M. (2001). *Los anormales*. Buenos Aires, FCE.
- » Giorgio, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna cadencia.
- » Kristeva, J. (2004). “De la abyección”. En *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI editores.
- » Negri, A. (2006). “La multitud monstruosa”. En *Movimientos en el Imperio. Pasajes y paisajes*. Barcelona, Paidós.
- » Negri, A. (2007). “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. En Giorgio, G. y Rodríguez, F. (compiladores), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.

# Monstros alados e marinhos: um paralelo entre Harpias e Sereias em Argonáuticas, de Apolônio de Rodes

COSTA, Tayná - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil / tayna-costa@hotmail.com

---

» *Palabras claves: Monstruos en la Grecia Antigua, Arpías, Sirenas*

## ► Resúmen

Será proposto um estudo comparativo entre Harpias e Sereias, visando à observação da significativa similaridade existente entre esses seres, conforme destaca Ana Iriarte (Métis, 1993, passim). Apesar de não haver uma completa descrição física das Harpias em Apolônio, sabe-se que elas possuem asas e voam rapidamente (II.227), como sua irmã, Íris, mensageira dos deuses (II.286). As Sereias têm sua descrição mais detalhada, tratando-se de seres híbridos (IV.889-900), e além desta descrição física, há, também, uma narração específica sobre seu canto e poder suasório (IV.901-903). O encantamento, dado pela voz das Sereias, é expresso pelo verbo *thélgein*, usado, geralmente, para contar a ação de seres divinos, ou divinamente inspirados, como é o caso das Sereias, ditas *thespésiai*, mas também para qualificar a ação de Medeia em suas feitiçarias, e também a de Circe, na Odisseia, ao reter Odisseu em sua morada.

Tanto na Odisseia quanto nas Argonáuticas, sabe-se que a intervenção divina é de extrema importância para que os heróis consigam alcançar seus objetivos. Na Odisseia, para livrar-se do *thélgein* de Circe, Odisseu recebe ajuda do deus Hermes. No canto XII, são os conselhos de Circe que salvam Odisseu. Nas Argonáuticas, é Orfeu o responsável por cantar mais alto que as Sereias, e Afrodite, por salvar Butes, o único dos marinheiros a se lançar no mar. No caso das Harpias, Fineu recebe ajuda dos filhos de Bóreas e de sua irmã Íris. Portanto, apresentar-se-á também de que modo se dão as intervenções divinas, para que não se consuma o ato degradante, no caso das Harpias, e o mortal-sedutor, no caso das Sereias.

## ► Presentación

Harpias e Sereias têm alguns traços em comum. De acordo com Liane Posthumus, em sua tese doutoral “Hybrid Monsters in the Classical World”:

Monstros híbridos são aqueles que combinam elementos humanos e animais numa única forma, adicionando um interessante ângulo ao tópico da figura do monstro mitológico: essas criaturas combinam o que é familiar e o que é diferente, o próprio e o outro, numa única forma de ser.

(Posthumus 2011:1)

Segundo Posthumus, os seres monstruosos, seres compósitos, não possuem uma lógica inerente e não obedecem a certas regras impostas. Isso faz com que estes seres sejam totalmente imprevisíveis quanto ao padrão normativo. Além disso, para ele, “o monstro é o antagonista, a ameaça que precisa ser vencida” (Posthumus 2011:6). A partir de tais observações, nos permitimos tratar tanto Harpias quanto Sereias como monstros, uma vez que ambas precisam ser vencidas para que Jasão e seus companheiros prossigam sua viagem, nas Argonáuticas. Neste poema, as Harpias são vencidas pelos

dois filhos de Bóreas, Zetes e Calais, e as Sereias, por Orfeu. Mais à frente apontaremos a importância das intervenções divinas nestes obstáculos. Também podemos pensar no que diz Aristóteles, no Da geração dos animais, ao destacar, em suas espécies (géne) de monstros, que eles se distinguem primeiramente por conta da percepção que se tem do mundo natural (IV, 4, 770a-770b).

Posthumus categoriza as Sereias como monstros híbridos, como veremos ao longo deste trabalho, enquanto Cook categoriza as Harpias como divindades tão-somente. Segundo Cook (apud. Posthumus, 1894:141-150), “as Harpias eram como cavalos, e cavalos eram cultuados por serem ctônicos, uma força que levava as almas para o Hades”. Além das Harpias, Iris, sua irmã, também se encontra, para Cook, nesta lista de divindades. Iris, no poema de Apolônio, tem grande importância por fazer um juramento, aos filhos de Bóreas, que tentavam atacar as Harpias, dizendo que elas nunca mais acercariam Fineu (Arg., II.289-291). Assim se cumpriu a promessa e as Harpias não agem mais no poema.

## ➤ *Arpías*

As Harpias tiravam de Fineu toda a comida que este punha diante de si, o que não conseguiam pegar era tomado por um odor repugnante que elas espalhavam (Arg., II.187-194). Em nota a tal passagem, Mariano Valverde, em sua tradução do poema, assim nos diz: “As Harpias ou aves de rapina eram monstros alados femininos, filhas de Taumante e Oceanide Electra”. As Harpias não têm o seu aspecto híbrido expresso no poema, apenas sabe-se que elas voam como é expresso nos versos 270-271, no canto II:

ἦρωες μεσσηγὺς ἀνιάχων, αἰ δ' ἄμ' αὐτῇ  
πάντα καταβρώξασαι, ὑπὲρ πόντοιο φέροντο

Y ellas com sus alaridos, tras devorarlo todo,  
volaban sobre el mar allá lejos.

(Tradução Mariano Valverde)

Cook (apud. Posthumus 1894:53) explica que as Harpias eram raptoras de almas e que pareciam com cavalos antes de sua imagem ser substituída por aquela de pássaros, mas nada diz sobre a semelhança com aqueles seres já definidos como monstruosos, como as Sereias. No Dicionário de Mitologia Grega e Romana, de Pierre Grimal, as Sereias e Harpias são apresentadas, nas primeiras linhas, como “gênios alados” e “gênios marinhos”, respectivamente. Para além desta definição, tratamos aqui estes seres como monstros, concordando, inicialmente, com Posthumus, no que diz respeito às Sereias e indo um pouco além da definição de Cook em relação às Harpias. Entende-se que as Harpias, nas Argonáuticas, não são apenas divindades, são uma espécie de castigo divino a Fineu, castigo dado pelo deus Sol. Assim:

νῶϊν· ἀρίζηλοι γὰρ ἐπιχθονίοισιν ἐνιπαί  
ἀθανάτων· οὐδ' ἂν πρὶν ἐρητύσαιμεν ἰούσας  
Ἄρπυίας, μάλα περ λελημένοι, ἔστ' ἂν ὁμόσσης  
μὴ μὲν τοῖο ἔκητι θεοῖς ἀπὸ θυμοῦ ἔσεσθαι.”  
(Argonautas, II.250-253)

Pues bien claros son para los humanos los  
Castigo de los inmortales. Y no podríamos detener a las  
Harpias cuando vengan, por mucho que los deseemos, antes  
De que hayas jurado que a causa de esto no seremos odiados  
Por los dioses.

(Tradução Mariano Valverde)

Nesta passagem, pode-se notar que Fineu sabe dessa maldição divina, e por isso pede ajuda aos filhos de Bóreas, em troca de profecias aos Argonautas. Castigos divinos estão relacionados, por vezes, aos seres monstruosos. Assim Posthumus nos diz:

Monstros tradicionalmente se vangloriam do parentesco divino ou encontram-se em serviço de divindades, fazendo deles um tipo de veículo para a ação divina. Do mesmo modo que monstros eram entendidos como o presságio de doenças ou precursores da ira divina, a figura do monstro mitológico era, geralmente, uma ferramenta em serviço do divino. (Posthumus 2011:19)

Para Posthumus, portanto, as Harpias, no poema de Apolônio, nada mais são do que uma ferramenta a serviço do deus Sol.

### ► *Iconografia*

A iconografia nos ensina que as Harpias também são seres híbridos como as Sereias, apesar de não termos esta informação nas Argonáuticas, o que nos sugere, mais uma vez, a idéia de monstro e não apenas de divindade. Trataremos aqui, especificamente, do canto II das Argonauticas (187-301), onde as Harpias aparecem, e do canto IV (891-922), onde aparecem as Sereias. Por vezes contrastaremos as Sereias da épica de Apolônio com as da épica de Homero para mostrar, também, sua similaridade.

Pôde-se observar certa proximidade entre Harpias e Sereias no que tange, primeiramente, a sua aparência. Segundo Ana Iriarte (Métis, 1993, passim), há uma significativa semelhança existente entre Sereias e Harpias nas representações artísticas iconográficas, o que sugere um verdadeiro problema na identificação, pois ambas têm metade do corpo de mulher e a metade inferior de ave. Além desta semelhança, a ação destes monstros consiste na ruína dos que se aproximam. No entanto, a maneira que Harpias e Sereias agem para alcançar este objetivo comum é bem diferente: as Harpias, a partir de atos degradantes; as Sereias, a partir de atos mortais-sedutores. Apesar da intensidade, no caso das Sereias, e rapidez, no caso das Harpias, estes artifícios não são capazes de levar à ruína aqueles que se aproximam delas. Há intervenções divinas que protegem aqueles que as encontram, Fineu, as Harpias, e os Argonautas, as Sereias. Estas intervenções divinas são fundamentais, pois a ação dos monstros é contínua e absoluta.

### ► *Sirenas*

Na Odisseia, é Atena quem acompanha Odisseu em sua expedição de retorno à Ítaca, mas no episódio das Sereias, não se vê qualquer intervenção da deusa. É Circe quem prediz ao herói todos os monstros que a expedição virá a enfrentar. Primeiramente há as Sereias, o primeiro grande desafio de Odisseu e seus companheiros. Do verso 39 ao 55, do canto XII, Circe diz o que Odisseu deverá fazer para passar por estes monstros, ditos dois (em expressão dual), e poder, então, retornar à terra pátria. Não seguir os conselhos de Circe levaria Odisseu e os companheiros a perder o seu nóstos, o seu retorno. Elas têm esse poder de fazê-los esquecer o presente e o futuro, chamando seu líder para o passado, nele o prendendo, exaltando-o:

᾿δεῦρ᾿ ἄγ᾿ ἰών, πολύαιν᾿ ᾿Οδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,  
νῆα κατάστησον, ἵνα νωϊτέρην ᾿π᾿ ἀκούσης.  
οὐ γάρ πώ τις τῆδε παρήλασε νηϊ μελαίνῃ,  
πρίν γ᾿ ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ᾿π᾿ ἀκοῦσαι,  
ἀλλ᾿ ὃ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.  
ἴδμεν γάρ τοι πάνθ᾿, ὅσ᾿ ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ

Ἀργεῖοι Τρωῆς τε θεῶν ἰότητι μῶγησαν,  
ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.  
(Odisseia, xii.184-191)

“Vem até nós, famoso Ulisses, glória maior dos Aqueus!  
Para a nau, para que nos possas ouvir! Pois nunca  
Por nós passou nenhum homem na sua escura nau  
Que não ouvisse primeiro o doce canto das nossas bocas;  
Depois de se deleitar, prossegue caminho, já mais sabedor.  
Pois nós sabemos todas as coisas que na Ampla Tróia  
Argivos e Troianos sofreram pela vontade dos deuses;  
E sabemos todas as coisas que acontecerão na terra fértil.”

(Tradução: Frederico Lourenço)

Estas Sereias da épica arcaica invocam o herói Odisseu a partir do epíteto μέγα κῦδος Ἀχαιῶν (v.184), o que é algo singular, pois este epíteto não é atribuído a mais ninguém na Odisseia, como nos lembra Pucci, em seu *The Song of the Sirens*. O tema a ser cantado pelas Sereias, os acontecimentos da Guerra de Tróia, é, segundo Pucci, parte de uma tradição épica representada pela *Ilíada*. As Sereias da épica helenística de Apolônio não invocam Jasão. As Sereias das Argonáuticas cantam, mas não se sabe o que elas cantam, não há palavra em primeira pessoa, não há palavra alguma, ao contrário daquelas tão suasórias da Odisseia.

Na verdade, o episódio das Sereias nas Argonáuticas aparece como um episódio inesperado, como assinala Brioso, em seu artigo de 2012. Os Argonautas já haviam passado pelo palácio de Circe, mas, desta vez, a deusa não lhes adverte nada. Recordemo-nos que na Odisseia é o deus Hermes que vai até a morada da deusa, a pedido de Zeus, e aconselha Odisseu sobre como não ser enfeitiçado (X, 291) a partir dos dolos mortíferos de Circe. A droga (phármakon) que Hermes lhe entrega não permite que o thélgein, o encantar, de Circe o transforme em porco, como fizera com seus companheiros (X,390):

πάντα δέ τοι ἐρέω ὀλοφώϊα δήνεα Κίρκης.  
τεύξει τοι κυκεῶ, βαλέει δ' ἐν φάρμακα σίτῳ·  
ἀλλ' οὐδ' ὥς θέλξει σε δυνήσεται· οὐ γὰρ ἐάσει  
φάρμακον ἐσθλόν  
(Odisseia, x.289-292)

Vou contar-te agora todos os dolos mortíferos de Circe.  
Irá preparar para ti uma poção e porá drogas na comida:  
Mas não será capaz de te enfeitiçar, pois a droga  
Que te darei não o permitirá.

(Tradução Frederico Lourenço)

## ➤ *Thélgein*

Em outro momento, estudamos a ação do verbo thélgein, modo de agir das Sereias, tanto na Odisseia quanto nas Argonáuticas. Também Circe, na Odisseia tem sua ação qualificada como thélxis. Sabe-se que este encantamento é o arrebatador do regresso dos heróis e é manifestado de diferentes maneiras: Circe, a partir das drogas (φάρμακα), e as Sereias, a partir do canto. Mediante os dados coletados, sabe-se que a ação do thélgein é operada por deuses, como é o caso de Circe, ou por outros seres, como é o caso das Sereias. Porém, as Sereias de Homero são ditas, nas palavras do próprio Odisseu, divinamente inspiradas, thespésiai (X,158). Pensando numa genealogia das Sereias,

poderíamos entender sua inspiração divina por serem filhas de uma das Musas, embora sua genealogia não seja apresentada na Odisseia. Nas Argonáuticas, as Sereias são filhas de Terpsícore (IV,896) e de Aqueloo (IV,896), mas elas não recebem o epíteto de divinamente inspiradas.

Diferentemente das Sereias de Homero, as da épica helenística nos são apresentadas com muito mais detalhes. A começar pela ilha que habitam, que antes era dita um prado florido, em Homero, e, em Apolônio, tem o nome de Antemoesa (IV,892). Estas Sereias têm sua forma descrita no poema de Apolônio, o que nos sugere uma idéia de monstro quanto à sua hibridez e iconografia:

ἄλλο δὲ παρθενικῆς ἐναλίγκιαι ἔσκον ιδέσθαι,  
αἰεὶ δ' εὐόρου δεδοκημένα ἐκ περιωπῆς  
(Argonáuticas, IV.899-900)

Mas entonces eran por su aspecto semejantes en parte a aves y en parte a doncellas.

(Tradução: Mariano Valverde Sánchez)

As Sereias de Apolônio possuem voz de lírio (IV,903), e ao passar a nau dos Argonautas por sua ilha Antemóesa, elas começam a cantar. Orfeu, então, diante de tal poder suasório das Sereias, toca sua lira Bistonía (IV,906) e entoava uma vivaz melodia, a fim de superar o canto das Sereias. O som da lira e o canto de Orfeu não prevalecem de todo, pois um dos marinheiros, Butes, se lança ao mar para juntar-se à elas (IV,913-915), mas logo Afrodite o salva para que habite o cabo Lilibeo (IV,918-920). Se compararmos esse episódio com o das Harpias, devemos lembrar que o juramento de Íris foi absoluto para com a ação desses seres, enquanto o canto de Orfeu não permitiu que retornassem à pátria com todos os companheiros.

As Harpias, como já foi dito, não têm sua forma delineada no poema de Apolônio, mas na Odisseia de Homero, elas surgem sob forma de uma forte tempestade, e, como as Sereias também podem arrebataram o regresso dos heróis:

νῦν δὲ μιν ἀκλειῶς Ἄρπυιαι ἀνηρέψαντο·  
(Odisseia, I.241)

Mas arrebataram-no os ventos das tempestades

(Tradução: Frederico Lourenço)

Porém, para esta mesma passagem, na tradução de Carlos Alberto Nunes, as Harpias são ditas sem fama, como as Sereias arrebatadoras do regresso dos heróis. Assim:

Mas, desse modo, as Harpias sem fama nenhuma o arrastaram

(Tradução de Carlos Alberto Nunes)

Apesar desta ocorrência não constar em seu Dicionário de Mitologia Grega e Romana, a explicação dada por Grimal em relação ao nome das Harpias, nos remete à passagem acima citada:

Na maior parte dos casos são duas: Aelo, também chamada Nicótoe, e Ocípete; conhece-se, porém uma terceira, Celeno. Os nomes revelam a sua natureza. Significam, respectivamente, 'borrasca', 'voa-depressa' e 'obscura' (como o céu que uma nuvem prenunciadora de tempestade atravessa).

Talvez por conta dessa imagem homérica elas tenham recebido, posteriormente, essas denominações.

## » *A modo de cierre*

Nesse breve estudo da relação entre Harpias e Sereias, podemos perceber que ambas são arrebatadoras do nóstos na épica arcaica, por isso, são seres que designam o destino fúnebre daqueles que as encontram. São, a partir das leituras feitas, seres híbridos que, não somente por essa característica, podem ser definidos como seres monstruosos. As Harpias são escolhidas como forma de castigo a Fineu, sendo por esse motivo, entendidas como seres monstruosos a partir de conceitos estudados por Posthumus. E as Sereias, por suas raízes mitológicas, são uma ameaça aos marinheiros desde a épica arcaica, ganhando um poderoso adversário, Orfeu, na narrativa de Apolônio, por não permitir que ecoasse o canto das Sereias, ajudando os Argonautas a seguir viagem, ainda que sem um dos companheiros.

## » *Bibliografía*

- » APOLODORO. Biblioteca. Introducción de Javier ARCE. Traducción y notas de Margarita DE SEPÚLVEDA. Madrid: Gredos, 1985.
- » APOLONIO DE RODAS. Argonáuticas. Introducción, traducción y notas de Mariano SÁNCHEZ. Madrid: Gredos, 1996.
- » BETTINI, Maurizio; SPINA, Luigi. Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi. Torino: Einaudi, 2007.
- » BLANCHOT, Maurice. O canto das Sereias. In: \_\_\_\_\_. O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- » BOWIE, Ewen. Alcman's first Partheneion and the song the Sirens sang. In: Lucia Athanassaki, Ewen Bowie (ed.) Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination. Berlin; Boston: De Gruyter, 2011.
- » BRANDÃO, Jacyntho L. Antiga Musa. Arqueologia da ficção. Belo Horizonte: FALE, 2005.
- » CALDAS, Thais Evangelista de Assis. O Canto I de Os Argonautas, de Apolônio de Rodes: Tradução e Comentários. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PPGLCUFRJ, 2010.
- » FOLEY, John Miles (ed.). A Companion to Ancient Epic. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005.
- » GINZBURG, Carlo. Representação. A palavra, a idéia, a coisa. In: \_\_\_\_\_. Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia das Letras, 2001 [1998].
- » GRAZIOSI, Barbara. Inventing Homer. The early reception of epic. New York: CUP, 2002.
- » HOMÈRE. L'Odysée. Texte établi et traduit par Victor BÉRARD. Paris: Les Belles Lettres, 2009.
- » HOMERO. Odisseia. Tradução e prefácio de Frederico LOURENÇO. Introdução e notas de Bernard KNOX. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- » IRIARTE, Ana. Le chant-miroir des Sirènes In: Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens. Volume 8, n.1-2, 1993. pp. 147-159.
- » JOUTEUR, Isabelle. Monstres et Merveilles. Créatures prodigieuses de l'Antiquité. Textes réunis et présentés par Isabelle Jouteur. Précédé d'un entretien avec Gilbert Lascault. Paris: Les Belles Lettres, 2009.
- » KRAUSS, Luis. As Musas - Poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: Ed.USP, 2009.
- » LESKY, A. História da literatura grega. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- » MORRIS, Ian & POWELL, Barry. A New Companion to Homer. Leiden: Brill, 1997.
- » PAPANGHELIS, Theodore D. & RENGAKOS, Antonios (eds). A Companion to Apollonius Rhodius. Leiden, Boston, Koln: Brill, 2001.
- » POESIA GREGA DE ÁLCMAN A TEÓCRITO. Organização, tradução e notas de Frederico LOURENÇO. Lisboa: Cotovia, 2006.
- » POSTHUMUS, Liane. Hybrid Monsters in the Classical World. University of Stellenbosch, 2011.
- » PUCCI, Pietro. The Song of the Sirens. Essays on Homer. Boston Way, Maryland: Rowman & Littlefield, 1998.
- » \_\_\_\_\_. Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.
- » SÁNCHEZ, Brioso Máximo. Las Sirenas En La Épica Griega: De Homero a lãs Argonáuticas Órficas. Habis 43 (2012) 7-25. Universidad de Sevilla, 2012.
- » THESAURUS LINGVAE SÁNCHEZ, Brioso Máximo. Las Sirenas En La Épica Griega: De Homero a lãs Argonáuticas Órficas. Habis 43 (2012) 7-25. Universidad de Sevilla, 2012.
- » THESAURUS LINGVAE GRAECAE (TLG-E). Canon of Greek Authors and Works. Luci Berkowitz et alii. Irvine: University of Carolina, 2000.



# Dos aspectos de lo monstruoso: el centauro y sus representaciones en el arte griego

TOMASINI, María Cecilia - Facultad de Filosofía y Letras, UBA / ctomasini@df.uba.ar

» Palabras claves: centauro, mitología, cerámica, escultura

## ► Resumen

La oposición entre lo racional y lo irracional atraviesa la cultura y el pensamiento de la Antigua Grecia. Lo racional constituye un modelo a seguir por el ciudadano de la polis que se difunde repetidamente a través de la imagen. Con esta finalidad la Antigua Grecia recurrió a ciertos símbolos para representar el desborde, la pasión, lo instintivo, lo irracional e incluso la alteridad. Entre estos símbolos encontramos al centauro, un ser híbrido cuyo cuerpo en parte humano y en parte animal constituyó una clara analogía de la lucha interior del hombre por superar sus propios impulsos.

El centauro ha formado parte de algunos de los mitos más preciados por el pueblo griego como, por ejemplo, la Centauromaquia. En este relato los centauros representan el desenfreno y la impulsividad mientras que los lapitas encarnan las virtudes de la racionalidad y la moderación. Del mismo modo, en el enfrentamiento entre Nesso y Herakles, o en el episodio en el que Herakles da muerte a Euritión, el centauro alude a los bajos instintos mientras que Herakles, héroe por excelencia del imaginario griego, es quien encarna el triunfo de la virtud por encima de las pasiones y los vicios.

Sin embargo existen otros episodios mitológicos en los que el centauro aparece como un ser virtuoso, racional y moderado. Es el caso de Quirón, en cuyas manos se ha confiado la educación de Aquiles, Jasón y Asclepio. Y es también el caso de Folo, anfitrión cordial y hospitalario que recibe y agasaja generosamente a Herakles cuando éste emprende la caza del jabalí.

En síntesis, la oposición entre lo racional y lo irracional, entre el control y el descontrol, entre la virtud y la pasión no sólo se encuentra representada en la oposición entre lo humano y lo monstruoso, sino que aparece también representada en los dos aspectos del ser monstruoso: el propio centauro encarnando tanto las virtudes como las pasiones.

En esta ponencia se indagan ambos aspectos de la figura del centauro a partir de la imagen. Este ser ha sido asiduamente representado en el arte griego desde tiempos arcaicos. Lo encontramos tanto en la escultura como en la cerámica de diversos períodos. Se encuentra presente también en la decoración de algunos de los monumentos emblemáticos del arte griego, como el Partenón. La rica iconografía que existe sobre el tema ofrece la posibilidad de estudiar diferentes aspectos de esta dualidad relacionándolos con el mito y con sus significados y explorando el impacto y la recepción que la imagen tuvo sobre la población griega.

## ► Las primeras representaciones del centauro en el arte griego y sus posibles interpretaciones

En sus orígenes el centauro encarnaba lo monstruoso y lo maligno por excelencia. Este ser híbrido podía personificar indistintamente a diferentes fuerzas del mal. Esta interpretación se encuentra sustentada por la imagen y por ciertos importantes hallazgos arqueológicos.

En un *pithos* de Beocia del siglo VII a.C. se desarrolla la escena en la que Perseo se enfrenta con

la gorgona Medusa (figura 1).<sup>1</sup> La gorgona se encuentra representada como un centauro. Su parte anterior es un cuerpo femenino mientras que la parte posterior corresponde a los cuartos traseros de un caballo. El rostro y la parte anterior del cuerpo aparecen frontalmente siguiendo la convención arcaica según la cual algunos seres monstruosos se representan de frente.



**Figura 1**

La representación arcaica del centauro fundía la imagen humana a la imagen animal. Pero, a diferencia de las representaciones posteriores, en las obras arcaicas la figura humana aparece por completo y constituye la parte anterior del centauro. La parte posterior se representa como los cuartos traseros de un caballo adheridos a la figura humana. Vemos ejemplos de esta iconografía en el pequeño grupo escultórico del siglo VIII a.C. (figura 2). También en un cántaro de Beocia del siglo VIII a.C. (figura 3); en una crátera ática de estilo geométrico tardío del siglo VIII a.C. (figura 4) y en un vaso protocorintio del siglo VII a.C. (figura 5).<sup>2</sup>



**Figura 2**

1. *Pithos* de Tebas (Beocia) con decoración incisa. Museo del Louvre, CA795.

2. Figura 2: grupo escultórico de bronce, Metropolitan Museum NY. 17.190.2072; figura 3: cántaro de Beocia, Museo del Louvre, CA 1987; Beazley Archive Nº 1008995; figura 4: crátera ática, Museo del Louvre, CA 3256; Beazley Archive Nº 1008989; figura 5: arribalos protocorintio, Boston, Museum of Fine Arts, 95.12.

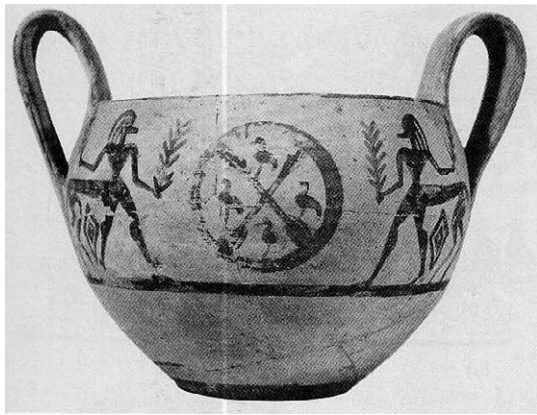


Figura 3



Figura 4

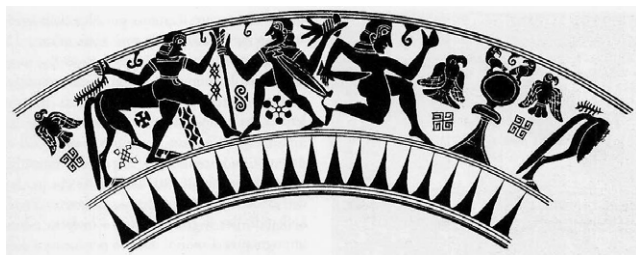


Figura 5 (a la derecha, esquema de la decoración)

En este último vaso se desarrolla una escena en la que Zeus lucha con un centauro. La imagen de Zeus es inmediatamente identificable puesto que el dios empuña el rayo que constituye su atributo. Si bien en los mitos Zeus se enfrenta a diversos monstruos, no existen narraciones que describan un combate entre el dios y los centauros. Sin embargo en un mito narrado en la *Teogonía* de Hesíodo Zeus se enfrenta a Tifón, un monstruo que es descrito como un ser de cien cabezas.<sup>3</sup> Aunque las descripciones no identifican específicamente a Tifón con un centauro, algunos investigadores han interpretado la imagen del vaso corintio como una representación de este episodio (Caruso, 2002). El monstruo Tifón, imagen del mal y del caos, estaría figurado bajo la forma de un centauro. Del mismo modo que en otros mitos cosmogónicos, la reyerta entre Zeus y el ser monstruoso simbolizaría el enfrentamiento entre el orden y el caos, y el triunfo del primero sobre el segundo.

Una de las piezas más enigmáticas y valiosas del arte griego es el llamado Centauro de Lefkandi (figura 6).<sup>4</sup> Fue hallado en la necrópolis de Toumba en la isla de Eubea por lo que se trata indudablemente de un artículo de uso ritual y funerario. La pieza de terracota pertenece al período geométrico y está datada en el siglo X a.C. Constituye una obra valiosísima desde el punto de vista iconográfico puesto que se trata de una de las imágenes más antiguas del centauro. Por otra parte proviene de un período en el que la imagen mitológica no era frecuente. La mayor parte de las esculturas son figuras humanas y, en algunos casos, animales. En cuanto a los vasos la decoración predominante, además de las guardas geométricas características, era la *Prothesis* que describía los funerales del guerrero.

3. *Teogonía*, 820 y ss. En Apolodoro, *Biblioteca* 1.6.3 se lo describe como un ser híbrido en parte humano y en parte bestia.

4. Figurilla de cerámica representando un centauro, Museo Arqueológico de Eretria 8620.

La figura se encontró decapitada, con la cabeza en una tumba y el cuerpo en otra. El cuerpo del centauro fue hallado en una tumba masculina en la que se encontró también un *harpe*, arma curvada similar a la empleada por Perseo para cortar la cabeza de Medusa. La cabeza del centauro se halló en otra tumba próxima que habría pertenecido a un hombre de corta edad o tal vez a una mujer. F. Caruso (2002) ha interpretado la pequeña escultura en el contexto de antiguos rituales funerarios de Oriente y particularmente de Asiria. En la Antigüedad cualquier fenómeno celeste poco usual como por ejemplo un eclipse de sol, era interpretado como una amenaza al poder real. En algunas comunidades de Oriente durante los eclipses se acostumbraba reemplazar al soberano por un rey sustituto. Luego de transcurrido cierto tiempo el rey sustituto era sacrificado junto a su cónyuge y sepultado con honores reales. Este ritual constituía una manera de ahuyentar el maleficio. Una vez realizado el ritual, el verdadero rey era restituido a su trono ya purificado. Según narran antiguos documentos asirios para la ceremonia se fabricaba una estatuilla que personificaba el mal. La misma se depositaba en la tumba del rey sustituto quien la llevaba consigo al inframundo, la tierra de la que nunca se retornaba. Según F. Caruso, la escultura del centauro decapitado depositada en las tumbas de la isla de Eubea podría entenderse como un resabio de este ritual. Probablemente existieron en la época intercambios no solo comerciales sino también matrimoniales entre Oriente y Eubea, lo que habría dado origen a este tipo de ceremonias. Las dos sepulturas de la necrópolis de Toumba ocupan un lugar privilegiado por lo que podría tratarse de tumbas de reyes o de gobernantes y sus cónyuges. Los cuchillos ceremoniales hallados en ellas podrían también ser símbolos reales. Por otra parte, según datos del Observatorio Astrofísico de la Universidad de Catania, en el siglo X a.C. se habrían registrado en la región de Eubea dos eclipses solares totales. Las fechas de los eclipses coinciden con la datación del centauro y de las tumbas en las que fue hallado. El centauro de Lefkandi desempeñaría el papel de la estatuilla personificando el mal. Su decapitación conduciría a la restitución del orden destruido por el eclipse. En efecto, durante los eclipses la diferencia entre el orden y el caos se diluye, la luna se funde con el sol, el día se transforma en noche y la claridad se torna en oscuridad. La decapitación del monstruo pondría fin a la confusión y restablecería definitivamente el imperio del orden sobre el caos.<sup>5</sup>



**Figura 6**

5. Otros investigadores han interpretado esta figurilla como una representación del centauro Quirón, debido a que presenta en su rodilla izquierda una muesca realizada intencionalmente, que aludiría a la herida infligida por Herakles al centauro Quirón. Cf. Caruso, *Op. cit.*

► *El centauro como imagen del desborde, el instinto y el dominio de las pasiones sobre la razón*

Existen numerosos mitos en los cuales el centauro encarna el instinto y el dominio de la pasión sobre la razón. El más conocido es, quizás, la *Centauromaquia* narrada en varios textos, entre ellos en el *Epítome* de Apolodoro.<sup>6</sup>

En otro episodio mitológico narrado por Apolodoro<sup>7</sup> Herakles se enfrenta a un centauro llamado Euritión. Éste intentaba desposar por la fuerza a la joven hija del rey Óleno, quien acudió a Herakles en busca de ayuda. El episodio se encuentra representado en un ánfora ática del figuras negras del siglo VI a.C. (figura 7).<sup>8</sup> En esta imagen ya se ha abandonado la representación arcaica del centauro, en la que toda la parte anterior del monstruo correspondía una figura humana. El centauro se representa como un ser híbrido con torso humano, pero donde el cuerpo y las patas pertenecen a un equino. Su rostro muestra una expresión enfurecida y está dotado con orejas de animal. El cuerpo se encuentra contorsionado. Su parte equina se orienta hacia la derecha, el torso se muestra de frente y el rostro mira hacia la izquierda. La contorsión corporal constituía en la antigua Grecia una forma de mostrar el descontrol, la locura, la ira y las pasiones consideradas inapropiadas. En efecto, Herakles –quien blande su maza en la mano derecha– y los otros dos personajes –posiblemente Mnesímaca y su padre Óleno– no presentan contorsiones en su cuerpo puesto que sus actitudes son racionales o nobles.



Figura 7

Existen otros mitos en los cuales el centauro adquiere estas mismas connotaciones. Uno de ellos relata un enfrentamiento entre Herakles y el centauro Neso.<sup>9</sup> El héroe y su esposa Dejanira debían cruzar el río Eveno. El centauro Neso se ofreció a cruzar a la dama sobre su lomo, mientras Herakles lo hacía nadando. Pero en lugar de llevar a Dejanira a la otra margen del río Neso la raptó y huyó con ella en sus brazos. La joven gritó pidiendo auxilio. Herakles entonces tomó su arco y atravesó el cuerpo del centauro con una flecha.

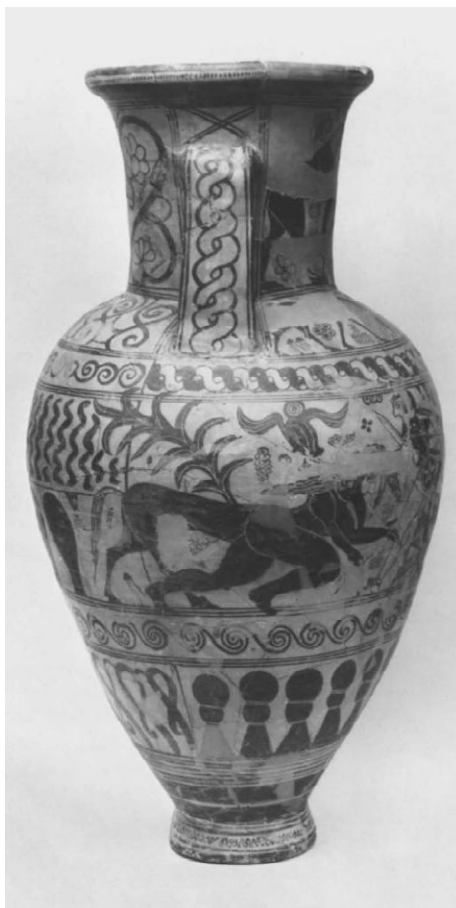
6. Apolodoro, *Epítome* 1.21. Según el relato, durante la boda entre Pirítoo e Hipodamia, los centauros embriagados perdieron el control sobre sus impulsos. El centauro Euritión impetuosamente se levantó de su asiento derribando una mesa, y se llevó a la novia arrastrándola de los cabellos. Pirítoo y Teseo lograron rescatar a Hipodamia y expulsaron a Euritión. Entonces se desató una encarnizada batalla ente centauros y lapitas.

7. Apolodoro, *Biblioteca* 2.5.5.

8. Anfora ática de figuras negras, c. 530 – 520 a.C., Paul Getty Museum, Malibu, 88.AE.24; Beazley Archive Nº 28120.

9. Apolodoro, *Biblioteca* 2.7.6.

Esta leyenda gozó de gran popularidad desde fines del siglo VII a.C. y ha sido representada muchas veces en la cerámica griega. En un ánfora ática de estilo orientalizante del siglo VII a.C. se observa el centauro en su forma arcaica (figura 8).<sup>10</sup> Su parte anterior es una figura masculina de poderosa musculatura. Se encuentra adosada a los cuartos traseros de un caballo. Se recorta como una silueta negra sobre el fondo claro y los detalles se han agregado en esgrafiado. A su lado se encuentra Herakles, también con abultada musculatura, representado en parte como un contorno y en parte como una silueta negra. Las piernas del centauro se encuentran profundamente flexionadas indicando un movimiento rápido y potente. El monstruo se inclina hacia la figura de Herakles con una marcada inclinación para indicar la amenaza que se cierne sobre el héroe.



**Figura 8**

El enfrentamiento entre Herakles y Neso también se halla representado en el cuello de un ánfora ática de figuras negras de fines del siglo VII a.C (figura 9).<sup>11</sup> Las figuras se encuentran identificadas por sus nombres. Ambas se han dibujado como siluetas oscuras. Las líneas de contorno y los esgrafiados son fluidos y dinámicos. La imagen ofrece mayor cantidad de detalles y mayor sofisticación que el ejemplo anterior. El artista nos indica claramente que Herakles es la figura dominante: es vigorosa, sus movimientos son amplios y toma al centauro por sus cabellos mientras intenta montarse sobre su lomo. La figura de Neso, por el contrario, no presenta el mismo grado de animación que la del héroe; sus brazos se dirigen hacia atrás sin vigor mientras sus pasos se dirigen hacia adelante, intentando huir. Los griegos encontraban habitualmente este tipo de vasos en los cementerios. Estas imágenes tenían amplia difusión y sin duda ejercían una función educadora y ejemplificadora. En el presente caso el mensaje es claro: la virtud, encarnada en el héroe, siempre debe triunfar por sobre la barbarie, simbolizada en el monstruo.

10. Anfora proto ática, c. 675 – 650 a.C., Metropolitan Museum of New York, 11.210.1.

11. Anfora ática de uso funerario, atribuida al Pintor de Neso, c. 550 – 520 a.C., Museo Nacional de Atenas CC657, Beazley Archive Nº 300025.



**Figura 9**

En otra ánfora ática de figuras negras se desarrolla la escena en la que el centauro Neso huye con Dejanira en sus brazos (figura 10).<sup>12</sup> Herakles –a quien identificamos por sus atributos, la piel de león y la maza– se encuentra a la izquierda. Arremete contra el centauro con movimientos ampulosos. Neso, a punto de ser derrotado, ha caído sobre sus patas delanteras sosteniendo aún a Dejanira. La joven mujer se representa con la piel clara atendiendo a las convenciones del período arcaico. Los centauros presentan rasgos animales en su rostro. Tienen abundantes barbas y cabelleras y su orejas son puntiagudas. En la antigua Grecia estas características se asociaban a la barbarie y la bestialidad. En esta escena la composición ha sido cuidadosamente estudiada. Todos los personajes dirigen su mirada hacia Herakles, guiando la atención del espectador hacia el héroe del episodio. Su papel central y la posición inclinada del centauro Neso dejan en claro quién es el vencedor y quién es el derrotado. Nuevamente la imagen es vehículo del mensaje: la virtud debe triunfar por encima de las pasiones y el desenfreno.

Observamos características similares en cuanto a composición y representación de los personajes en dos vasos de figuras negras pertenecientes a la misma época (figuras 11 y 12).<sup>13</sup> En ambos casos Dejanira se encuentra sentada sobre el lomo de Neso. En la primera de las imágenes es posible comparar los rasgos del héroe y los del monstruo. Herakles presenta una nariz pequeña; el cabello y la barba se encuentran prolijamente recortados ya que están rodeados de un contorno claro y continuo. Por el contrario el centauro, además de las orejas de animal, tiene una nariz larga y afilada; sus cabellos y su barba se encuentran erizados y desprolijos, como puede inferirse a partir de los pelos que el artista ha agregado en el contorno.

12. Anfora ática de figuras negras, c. 550 – 540 a.C. Museo de Munich 1428; Beazley Archive Nº 310039.

13. Figura 11: hydria ática de figuras negras atribuida al pintor del Vaticano, c. 560 – 540 a.C. Museo del Louvre E803; Beazley Archive Nº 300867. Figura 12: lekytos ático de figuras negras atribuido al pintor de Pharos, c. 550 – 525 a.C., Royal Athena Galleries, NY.



**Figura 10**



**Figura 11**



**Figura 12**

La escena aparece nuevamente en un ánfora de fines del siglo VI a.C. (figura 13).<sup>14</sup> En este caso la composición es más dinámica y fluida. Se logra una mayor sensación de movimiento y ligereza al despegar las patas delanteras del centauro del suelo y al agregar paños envolviendo la figura de Dejanira. El rostro del centauro se encuentra parcialmente oculto por la figura de Dejanira pero aún es posible percibir sus orejas puntiagudas y sus cabellos largos.

14. Anfora ática de figuras negras, c. 510 a.C. Metropolitan Museum, NY, 56.171.23; Beazley Archive N° 3765.





**Figura 13**

En una copa de figuras rojas (figura 14) encontramos una escena sorprendente: Neso y Dejanira parecen ser partícipes de una romántica situación.<sup>15</sup> Neso rodea a Dejanira con sus brazos y acerca su barbado rostro al de la dama, quien no parece resistirse. Su rostro se inclina sumisamente; no hay brazos en alto ni gestos desesperados; por el contrario una de sus manos se apoya suavemente en los brazos del centauro. La escena parece oponerse a las enseñanzas morales que tradicionalmente acompañan el episodio. Sin embargo debe tenerse en cuenta que se desarrolla en el fondo de una copa, objeto de uso corriente en los banquetes donde el desborde estaba permitido dentro de ciertos límites (Dukelsky, 2003; 2006).



**Figura 14**

15. Copa de figuras rojas atribuida al pintor Ambrosios, c. 510 – 500 a.C. British Museum E 42, ARV 174,20.

En otra copa posterior se retorna a la representación tradicional (figura 15).<sup>16</sup> La composición abunda en detalles y en movimiento, hay escorzos, variadas posturas y gestos ampulosos. El vestido cargado de pliegues de Dejanira deja al descubierto sus senos y las formas del cuerpo femenino en correspondencia con el llamado “estilo florido” en auge a fines del siglo V a.C. Herakles se encuentra en un segundo plano, parcialmente oculto tras la figura de Neso. La escena parece concentrarse en el pedido de auxilio de Dejanira a Herakles, a diferencia de las imágenes arcaicas en las que se destacaba la superioridad del héroe y el triunfo indudable de la virtud sobre la pasión. El vaso pertenece a otra época. Las guerras han abatido y devastado a Grecia. La idiosincrasia del pueblo comienza a experimentar cambios en cuanto a sus valores morales, cambios que cristalizarán en época helenística.



Figura 15

### ► El centauro como imagen de la virtud

Existen narraciones de la mitología griega en las que el centauro, lejos de representar los aspectos indeseables del hombre, es un paradigma de virtud y buenas costumbres. Uno de estos episodios narra el encuentro entre Herakles y el centauro Folo.<sup>17</sup> Al emprender la batida contra el jabalí Herakles tuvo que atravesar la tierra de Folo. El centauro lo recibe hospitalariamente. Le ofrece carnes guisadas mientras él las come crudas, tal como acostumbraban los centauros. Al finalizar la cena abren una jarra de vino. El aroma atrae a otros centauros que acuden furibundos al lugar armados de piedras y troncos de árboles que han arrancado a su paso. Se entabla una feroz lucha entre Herakles y los

16. Kylix de figuras rojas, atribuido a Aristophanes. c. 420 – 410 a.C. Boston Museum of Fine Arts, 00.344; Beazley Archive Nº 220354.

17. Apolodoro, *Biblioteca* 2.5.4.

centauros. Durante la pelea mueren diez de ellos. Accidentalmente muere también Folo. Herakles, desolado, le dedica magníficos funerales. En este relato es el propio centauro quien encarna ambos aspectos de la oposición entre la racionalidad y la irracionalidad. La primera estaría representada en la figura de Folo, mientras que la segunda se simbolizaría en los centauros furiosos que atacan a Herakles.

Una de las imágenes más completas del episodio aparece en un skifos corintio de inicios del siglo VI a.C. (figura 16).<sup>18</sup> La narración se dispone de manera continua en una banda que rodea la copa. En la misma se observa a Folo en su caverna sosteniendo una copa en sus manos. Delante suyo el héroe Herakles, desnudo, enfrenta a los centauros que huyen y caen atropelladamente. Los centauros se representan con largos cabellos y barbas; la parte humana de sus cuerpos –que en este caso es la parte anterior, por tratarse de una representación arcaica– aparece cubierta de vello. El vello era considerado como un signo de lo salvaje. Los centauros iracundos adoptan actitudes airadas. Por el contrario Folo se encuentra erguido y sereno, contemplando expectante la lucha sin participar en ella.



**Figura 16.**

Otras imágenes se concentran exclusivamente en el cordial encuentro entre Herakles y Folo (figuras 17, 18 y 19).<sup>19</sup> La última de ellas enfatiza el carácter amistoso de la reunión en el gesto de los participantes: ambos estrechan sus manos e inclinan sus cabezas respetuosamente. Es importante observar que las manos estrechadas ocupan el centro de la composición, subrayando el tenor amable de la relación entre héroe y centauro.

18. Skifos corintio, c. 590 – 580 a.C. Museo del Louvre L63; Beazley Archive Nº 575052.

19. Figura 17: Hydria de figuras negras, c. 520 – 510 a.C., Museo del Louvre MNE 940. Figura 18: ánfora ática de figuras negras, c. 510 – 500 a.C., Metropolitan Museum 41.162.2; Beazley Archive Nº 706. Figura 19: ánfora ática de figuras negras, c. 520 a.C., British Museum 1837,0609.42.



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Una interesante imagen del siglo V a.C. desarrolla la escena del encuentro entre Folo y Herakles bajo la forma tradicional del banquete o simposio (figura 20).<sup>20</sup> El anfitrión, Folo, y su convidado, Herakles, aparecen recostados en *klinés* sosteniendo copas o cuernos en sus manos. El artista se ha preocupado por marcar la diferencia entre Folo y el resto de los centauros. El rostro de Folo, el

20. Kylix ático de figuras rojas, atribuido al pintor H. c. 500 – 450 a.C. Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Basel BS489, Germany. Beazley Archive Nº 217401.

centauro virtuoso, presenta rasgos casi humanos con excepción de un ligero alargamiento en sus orejas. Los otros centauros se representan con la nariz achatada, del mismo modo que se hacía con los sátiros y otros seres de bajos instintos.



**Figura 20**

El más virtuoso de los centauros fue, sin dudas, Quirón. Se lo describe como un centauro prudente, juicioso y sabio. Amigo y maestro de los hombres. Sus enseñanzas incluían la música, la medicina, la caza, el arte de la guerra y la moral. Educó a Aquiles, Jasón y Asclepio.<sup>21</sup> Fue muerto accidentalmente por Herakles y, como premio a su virtud, convertido por Zeus en la constelación de Sagitario.<sup>22</sup>

Una de las escenas más representadas en los vasos griegos es el momento en el que Peleo confía a Quirón la educación de su joven hijo Aquiles (figuras 21 a 25).<sup>23</sup> Desde fines del siglo VI a.C. Quirón luce una forma humanizada. Su rostro no exhibe rasgos animales, no aparecen las orejas puntiagudas ni los cabellos despeinados que caracterizan a los centauros violentos. Aún cuando en esta época los centauros se representan como un caballo con torso humano, Quirón aparece con toda la parte anterior de su cuerpo humana e incluso, vestida.<sup>24</sup> Es importante notar que el propio centauro Folo ostenta cuerpo de caballo y torso humano. Este detalle nos permite inferir que la representación gráfica introdujo cierta jerarquía relacionada con las cualidades más valoradas por los antiguos griegos: la imagen se aproxima tanto más a la humana en cuanto es poseedora de mayores virtudes.

21. *Iliada*, IV, 215 y ss; XI, 831. Apolodoro, *Biblioteca*, 3.10.3; 3.13.6.

22. Pseudo Higino, *Astronomica*, 2.38. Ovidio, *Fastos*, 5.379 y ss.

23. Figura 21: detalle de un vaso ático de figuras negras, c.575 – 525 a.C., Palermo, Museo Archeologico Regionale 1856. Figura 22: lekytos de figuras negras sobre fondo blanco, atribuido al pintor de Edimburgo, c. 500 a.C., Museo Arqueológico Nacional de Atenas 1150. Figura 23: lekytos de figuras negras sobre fondo blanco, atribuido a la escuela del pintor de Atenas, c. 500 a.C., Palermo, Museo Archeologico Regionale 2792, Beazley Archive Nº 330748. Figura 24: Anfora ática de figuras rojas, atribuida a Oltos, c. 520 a.C., Museo del Louvre G3; Beazley Archive Nº 200435. Figura 25: Stamnos ático de figuras rojas, atribuido al pintor de Berlín, c. 500 – 480 a.C., Museo del Louvre G186; Beazley Archive Nº 201959.

24. Véanse las figuras 7; 9 a 15 y 17 a 20.



**Figura 21**



**Figura 22**



**Figura 23**

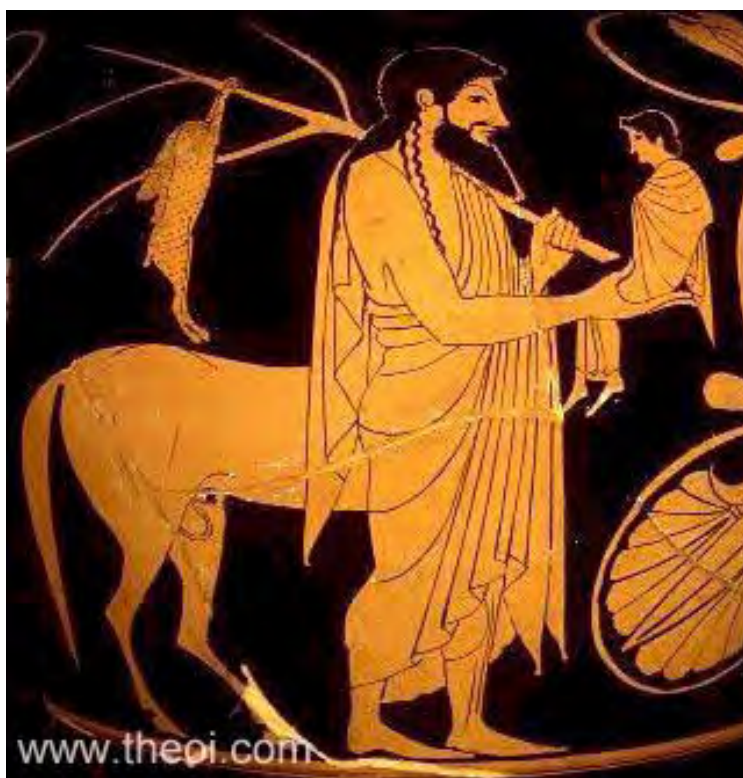


Figura 24

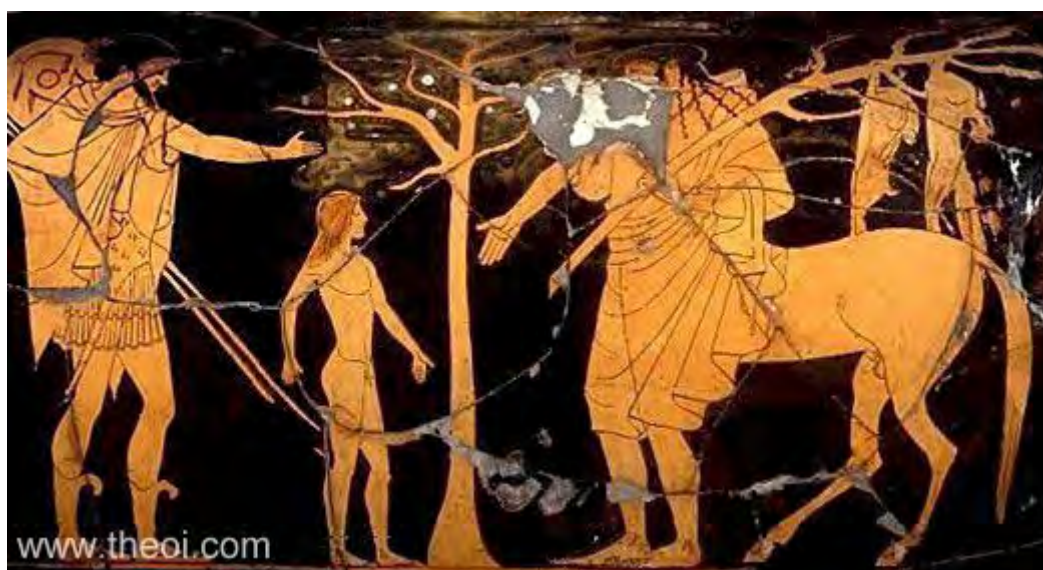


Figura 25

### ► Conclusiones

La iconografía del centauro proveniente del arte griego nos permiten extraer importantes conclusiones acerca de la oposición entre lo racional y lo irracional, siempre presente en el pensamiento de aquel pueblo.

En tiempos remotos –siglos IX a VII a.C. – encontramos imágenes en las que el centauro encarna lo maligno por excelencia. Más adelante surgen representaciones en las que el centauro encarna tanto la virtud como la indignidad. Cuando el centauro encarna la irracionalidad su cuerpo se contorsiona,

sus rasgos se animalizan y se enfatiza el triunfo de la moralidad sobre el vicio y el desenfreno. En otros casos es el propio centauro quien encarna la virtud. En esos ejemplos sus rasgos se humanizan y se diferencian iconográficamente del centauro vicioso estableciendo de esta manera una jerarquía que asimila la figura humana a las cualidades valoradas por el pueblo griego.

Las modificaciones en la figura del centauro a lo largo del tiempo también nos permiten extraer conclusiones acerca del valor de la imagen en la difusión de las ideas en la antigua Grecia. Inicialmente se representaba al centauro como un hombre que lleva adheridos a su baja espalda los cuartos traseros de un caballo. En este tipo de representación el aspecto que aparece ante el interlocutor es el humano. Con el correr del tiempo esa imagen fue modificada y se adoptó una nueva iconografía en la que el centauro se muestra como un caballo del cual emerge un torso humano. Bajo esta forma la figura animal ocupa una mayor porción del cuerpo del monstruo, y el aspecto que se ofrece al interlocutor es sólo parcialmente humano. Esta forma del centauro fue la más difundida durante los siglos VI, V y IV a.C., siendo la que persiste hasta nuestros días. Sin embargo en el caso de Quirón, paradigma de sabiduría y de integridad moral, se retorna a la original representación: es su parte humana la que predomina y la que se enfrenta al interlocutor.

En síntesis, a través del desarrollo de la imagen del centauro en el arte griego podemos concluir que su carácter monstruoso y bestial se acentúa en la medida que sus acciones se alejan del modelo moral al que se aspiraba en la antigua Grecia. Por el contrario, su carácter animal se diluye en la medida que el centauro adquiere aquellas virtudes que constituyeron el ideal del ciudadano de la polis.

## » Bibliografía

- » Boardman, J. (1995). *Athenian black figure vases*. London, Thames and Hudson.
- » Boardman, J. (1996). *Athenian red figure vases. The archaic period*. London, Thames and Hudson.
- » Boardman, J. (1996). *Greek sculpture. The archaic period*. London, Thames and Hudson.
- » Caruso, F. (2004). "Sul centauro di Lefkandi". In N. Stampolidis and A. Giannikouri (eds), *El Egeo en la Edad de Hierro (Το Αιγαίο στην Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου)*, Proceedings of the International Symposium, Rhodos 1-4 November: 391-401. Athens.
- » Charbonneaux, J.; Martin, R. and Villard, F. (1981), *La Grecia Arcaica*. Milán, Rizzoli.
- » Dukelsky, C. (2006). "Música, baile, juegos de equilibrio: entretenimientos del banquete griego". Ponencia presentada en las Jornadas "El banquete en la Antigüedad", organizadas por el Ateneo 2 de Bs. As. y el Depto. de Lenguas Clásicas de la Fac. de Filosofía y Letras, UBA, Abril de 2006.
- » Dukelsky, C. (2003). "El simposio griego en imágenes: la cerámica del banquete y sus códigos". En *Revista Argos* Nº 27.
- » Graves, R. (1987). *Los mitos griegos*. Madrid, Alianza.
- » Grimal, P. (1994) *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, Paidós.
- » Mavromataki, M. (1997). *Greek Mythology and Religion*. Atenas, Hailalis.
- » Morford, M. P. O. and Lenardon, R. J. (2003). *Classical Mythology*. New York, Oxford University Press.
- » Richter, G. (1994). *A Handbook of Greek Art*. London, Phaidon.
- » Roman, L. and Roman, M. (2010). *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. New York, Facts on File Library of Religion and Mythology.
- » Woodard, R. D. (eds.) (2003). *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. New York, Cambridge University Press.



# La transformación formal de los personajes de la historieta Batman en el posmodernismo

TRIPODERO, José / *Crítica de Arte - UNA* – [josetripodero@hotmail.com](mailto:josetripodero@hotmail.com)

---

*Eje: Representaciones estéticas de la monstrosidad. Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: proyecto de mejora institucional - evaluación - formación docente*

## ► Resumen

El *reboot* historiétístico de Batman con “Año uno” de Frank Miller, fue el inicio del posmodernismo para el personaje creado por Bob Kane en 1939. El proceso cultural que se inicia en la década de 1970, marca “una tensión entre la tradición y la innovación” (en palabras de Frederic Jameson) en las artes en general, en el caso particular de las historietas: “Año uno”, “La broma asesina” y “El regreso del caballero nocturno” (tres de los ejemplares fundantes de la historieta posmoderna en Batman) ejemplifican la disputa entre el clasicismo de un personaje mediatizado, entre otros factores, por la cultura Pop, gracias a la transposición televisiva de los años 60 y, también, por las consecuencias arrojadas por “La edad de plata” de la historieta. En los rasgos formales, se evidencia la transformación de los personajes, quienes adoptaron fisonomías monstruosas, las cuales eliminan la distancia entre héroes y villanos, demarcadas en los inicios. El trabajo se concentrará en la incidencia del quiebre temporal como factor determinante en la construcción formal de héroes, villanos y demás personajes, la cual podría leerse que funciona como una consecuencia de las recurrencias temáticas y los rasgos enunciativos de la historieta, durante las últimas décadas del siglo XX.

A partir de las recurrencias propias del lenguaje, se analizará el devenir de Batman a través de posmodernismo, evidenciado por la dimensión retórica, la cual también se considerará como un factor determinante para los acontecimientos dramáticos de los relatos (el modo en que se organizan las historias en los comics), como un eslabón de las transformaciones producidas por el posmodernismo. En una primera fase descriptiva y comparativa, se apelará a los instrumentos que proporciona la semiótica (con sus categorías, operaciones y modos de organización). Con las primeras tres historietas de Batman -en la publicación “Detective Comics”- se buscará establecer un análisis comparativo con las publicaciones mencionadas de “Año uno”, “La broma asesina” y “El regreso de caballero nocturno” para destacar las diferencias estilísticas que determinan el pasaje del protagonista y otros personajes fundantes de un registro de figuración realista hacia un registro más anómalo y deforme, influenciado por un proceso cultural pero que mantiene la base formal de su nacimiento, de esta manera se intentará comprobar de qué manera la historieta de Batman se incorpora como un ejemplo del posmodernismo más clásico, en el lenguaje.

## ► Presentación

### Introducción

Es un hecho fáctico que Batman apareció por primera vez en mayo de 1939, en la revista de corte Pulp<sup>1</sup> “Detective Comics” n° 27, dentro de la historia El caso del sindicato químico. Para alcanzar el

---

1. Las revistas de corte pulp nacieron como principales rasgos formales la encuadernación rústica, dirigida a un público popular por sus

punto preciso de este acontecimiento, es necesario tomar distancia para comprender la organización de sus elementos, que conformaron el asomo de un personaje historietístico en el medio de una crisis del lenguaje.

El impacto que tuvo la Gran Depresión de 1929 se extendió a una renovación de la historieta, claramente temática, pero también estética. Las comedias, en formato seriales, surgieron para mitigar el realismo crudo de aquellos tiempos, efecto buscado también por las aventuras. La revista "Amazing Stories" publicó por primera vez en marzo de 1929 la historieta "Buck Rogers", que fue una de las primeras en dejar atrás las historias episódicas, con una modalidad de tres o cuatro viñetas que aparecían en las contratapas de los periódicos. En "Buck Rogers" comienza a operar el suspense; luego de una historia intrépida bajo la propuesta de un desarrollo narrativo clásico de tres actos, se deja un margen desconocido sobre el futuro del protagonista, que es revelado en un siguiente ejemplar.

El personaje de Buck Rogers es un héroe transversal porque no sólo se lo puede clasificar dentro del género ciencia ficción sino que "es un personaje que repudia la caricatura, pero que rechaza al mismo tiempo las enseñanzas del estilo ilustración"<sup>2</sup>. Hay una paradoja en la novedad de la aventura (como género historietístico ya definido en el período moderno del lenguaje) porque, si bien hay un afán en relatar historias completamente alejadas de un contexto crítico, hay una humanización de un mundo en términos formales, pues la retórica caricaturesca se transforma en una organización más real de los cuerpos y de las proporciones. Luego de Buck Rogers llegarían otros héroes inscriptos en universos estilísticos similares, los casos de La Sombra (1934) y Flash Gordon (1938). Este tridente de antecedentes conforma la base estilística y también la columna narrativa y temática de Batman.

Los cuarenta años de cine ya resultaban suficientes para que este lenguaje influyera sobre las nuevas corrientes historietísticas, especialmente para los escritores de las tiras cómicas y de las nuevas publicaciones, obligados a no repetirse y mostrarse renovados números tras números. Una de esas influencias cinematográficas, para la creación formal de Batman, es *The Bat Whispers* (Ronald West, 1930), cuyo personaje principal es un ladrón disfrazado de murciélago que aterroriza a una pareja. En ese film hay una confluencia de géneros; por un lado, el film noir ascendente que devendría en género popular en la década del 40; y por otro lado, el terror, no sólo como una configuración retórica, sino también en el orden temático, por la presencia del miedo a lo desconocido; aquí representado en la figura del ladrón-murciélago; personaje de una doble identidad, una cuestión clave en la trama del film. La hibridación genérica también sería una operación (plenamente consciente) en la historieta de Batman, pero reforzada en las transposiciones cinematográficas.

Otro de los elementos fundantes de Batman es la teatralidad, que aparece desde entonces como una categoría para comprender la psicología del personaje, en lo que podría ser una restauración arqueológica de su figura. El disfraz es el símbolo que lo mantiene presente en el colectivo popular, incluso en aquellos que jamás leyeron un número de la historieta, que no vieron un capítulo de la serie ni tampoco alguna de las películas. Tal disfraz tiene una correspondencia con el utilizado en las transposiciones televisivas de los años 60. La teatralidad (cómo se ampliará pertinentemente dentro de esta investigación) cumple dos funciones. Una de ellas es la interpretación de un personaje que se esconde bajo un disfraz, que actúa con un comportamiento opuesto al de Bruce Wayne (el personaje legitimado): tiene una destreza particular para la defensa personal, hace gala de sus artilugios y usurpa el rol policial bajo la conducta de un "vigilante", esta última cualidad es cuestionada por el Estado de Ciudad Gótica, que simbólicamente ya se observa desde la mencionada tapa de "Detective Comics" N°27, la primera aparición de Batman.

## ➤ *Batman y el posmodernismo*

Si en los primeros números Batman aparecía con un disfraz fielmente a la figura de un murciélago, en la década de 1970 esa figura animal se iría disipando por el cambio en su máscara, la cual se observaba más estilizada con orejas puntiagudas y con una nariz más ajustada al rostro, lo que

---

narraciones de ciencia ficción, terror y hazañas bélicas, entre otros géneros de ficción. Este formato es el heredero directo de las *dime and penny novels*, su popularidad se extiende desde 1920 hasta fines de 1950.

2. Masotta, Oscar. "La historieta en el mundo moderno", 1982, Paidós, Barcelona.

se puede apreciar, por ejemplo, en el nº 431 de "Detective Comics", fechado en Febrero de 1973, en la historia *This Murder Has Been Censored* de Denny O'Neil. Es también en este período oscuro de la historieta luego de la denominada "Edad de plata"<sup>3</sup>, en términos del lenguaje, en el que Batman experimenta cambios profundos tanto en rasgos retóricos, temáticos como también enunciativos. Se puede decir que esos cambios fueron consecuencias de un atravesamiento de procesos culturales. En primer lugar por la Cultura pop, evidenciado en la transposición de la serie televisiva de la década de 1960, que utilizó patrones de colores que se asemejaban a las obras de Roy Lichtenstein, uno de los exponentes del Arte pop. También se observa, en este pasaje de la historieta de Batman al lenguaje televisivo, un acercamiento al público masivo, espectador de un soporte en auge como lo era la TV, luego de la primera mitad del siglo XX. El proceso posmodernista, al menos en su fase cultural, "marca una tensión entre la tradición y la innovación"<sup>4</sup>, la relación y el diálogo entre textos de mismos o diferentes medios, lenguajes y soportes se evidencia con más fortaleza, tanto en producción como en reconocimiento.

En Batman, la necesidad de sostener la estructura inicial del personaje, es decir sus componentes retóricos (el nombre, el uniforme, el logo, etc.), aunque también hay una exigencia temática (un vigilante que lucha contra el mal en una ciudad). El renacer de esta historieta creada por Bob Kane en 1939, se da cuando Frank Miller escribe y dibuja *El regreso del caballero nocturno* (1986), historieta que marca el regreso de Bruce Wayne luego de diez años de ostracismo, sin la presencia de su alter ego, Batman, en las calles de Ciudad Gótica. Como correlato de esta premisa, los procedimientos implementados por Miller (quién además de guionista es el dibujante en esta historieta) tienen su correspondencia con el proceso cultural posmodernista.

#### Tapas comparadas

De los grandes cambios entre las primeras publicaciones en "Detective Comics" (publicación integrante y deudora del corte pulp) y *El regreso del caballero nocturno*, el primero que se asoma con claridad es el de la tapa. Los procedimientos formales de "Detective Comics" nº27 muestran a un héroe colgado peligrosamente de los techos para atrapar a un malhechor, su ubicación es central en la tapa, lo que permite ver el despliegue de punta a punta de su capa (otro de los iconos de los héroes y superhéroes de la época), la ubicación de los personajes es simétrica. La tapa ya ofrece a un héroe atemorizante para los villanos, especialmente por su semejanza a la figura de un murciélago gigante pero también por su agilidad. En la historieta de Miller, casi medio siglo más tarde, el personaje de Batman aparece temerariamente desde la tapa pero no solo para los villanos sino para el lector. Su figura, agigantada, ocupa la totalidad de la tapa, a diferencia de la publicación de "Detective Comics", no se aprecia la figura completa sino su cuerpo encorvado, en primer plano su rostro y su puño derecho, el izquierdo está tapado por el título. Si en el primer número Batman luce impoluto, en el de Miller su aspecto es ruinoso; con una capa rasgada y con guantes rotos que muestran dejos de sangre (elemento inexistente en los primeros años del personaje). Su rostro parece interpelar al lector, lo mira de frente con dientes apretados, cargados de furia. Ambas tapas funcionan de manera anticipatoria, mientras en el Batman de 1939 el personaje utilizaba su sagacidad y destreza física para atrapar delincuentes de poca monta, en el Batman posmodernista el protagonista luce oxidado por el ostracismo voluntario al que se recluyó.

#### Páginas interiores

En los primeros números de Batman -podríamos estimar los que van del nº27 al nº34 de "Detective Comics"- la figura y silueta de Batman tiene una forma estilizada, sus estiramientos son propios de una gacela, como se puede observar en la primera viñeta de la página cuatro del nº 28 de "Detective

3. La denominada "Edad de plata" o "Silver Age" en la historieta no tiene una demarcación exacta pero se puede establecer que existió entre fines de la década de 1950 y principios de la década de 1970. Entre las características de este período se encuentra el uso del *cross over*, concepto que significa reunir personajes de diferentes universos. Las editoriales DC y Marvel (las más populares de EE.UU.) publicaron números en los cuales aparecían todos los personajes en una historia.

4. F. Jameson "El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado"

Comics” o en la tapa del nº29. “El regreso del caballero nocturno” ofrecería al lector un Batman claramente monstruoso, opción retórica que se reforzaría en “Batman: Año uno” (también de Frank Miller). En la página 55, aparece un Batman sombrío, apoyado por el uso del blanco y negro de los trazos con globos de diálogos pintados en su interior de amarillo. Allí Batman se reencuentra con Harvey “Two Faces” Dent, un antiguo villano de la historieta. En esa viñeta que ocupa un cuarto de página, podemos afirmar lo que en la tapa se prometía: Batman es un personaje que aterriza no solo a los villanos, sino también a los denominados “buenos” y al público. La página en cuestión es la última de la primera parte de esta historieta, en la que también observamos viñetas subjetivas de Batman que ve a Harvey Dent con un rostro monstruoso. Hay allí una acumulación metatextual sobre este villano clásico, este procedimiento utilizado por Miller es una alusión a la historia de Batman, a esa carga transportada de textos previos que el propio lector completa con la aparición de un personaje como Harvey Dent<sup>5</sup>.

El libro dos de El regreso del caballero nocturno tiene como villanos a una banda de mutantes, de apariencia humanoide y terrorífica, más aún cuando Miller utiliza pocos colores, de una tonalidad oscura. Se podría señalar también que el libro dos intensifica la presencia de Batman en clave fantástica, dentro de una ciudad construida bajos los cánones de un verosímil, extraído de las metrópolis de EE.UU. La parte de este todo, es decir de este mundo ficticio recargado de textos que conforman una red de significación, está en la deformación de Batman y de sus villanos, quienes ya no tienen sus cuerpos asemejados a un naturalismo contextual; ya no figuran como deudores de un corte estilístico (el caso del pulp para los primeros años de Batman) sino que se muestran como cajas contenedoras de otros textos. La deformidad mencionada es producto de un Batman autoconciente de su historia, hay en su rostro demacrado, un pasado que excede el relato interno que es su vida en la historieta sino que además lleva el peso de la dialéctica posmodernista, como si se tratara de una resultante crítica.

### ► *La reversión del grado 0 de Batman*

En Batman: Año uno, Frank Miller trabaja sobre la premisa de los comienzos de Bruce Wayne, antes de convertirse en Batman<sup>6</sup>. Batman: Año uno tiene influencias de El regreso del caballero nocturno, especialmente en la ruptura de representar lo monstruoso, aquí al tratarse de la transformación de Bruce Wayne en Batman, se ve esa contaminación de lo terrorífico en la identidad de este hombre, que se convierte en un vigilante nocturno. En la página 26, la segunda viñeta, la cual ocupa el ancho de la hoja, muestra la irrupción violenta de un murciélago gigante a través de una ventana de la mansión Wayne, en dirección al lector. El animal tiene una prevalencia simbólica en esta historieta pero aquí se ha tornado en icónico-indicial porque representa en Wayne un recuerdo traumático de la infancia. En Batman: año uno la invasión del murciélago se da en un momento culmine, en la decisión final de transformarse en Batman. En la anteúltima viñeta, este murciélago se ve un plano picado, el cual enaltece su forma gigantesca ante un Bruce Wayne, quien yace tirado. Hay en toda la primera parte de esta historieta una relectura del mito de Batman, de su construcción como personaje y al mismo tiempo también se extienden los sucesos referenciales de las primeras historietas<sup>7</sup>. En “Batman” nº1, en la anteúltima viñeta de la página dos, Bruce Wayne, cómodamente sentado en su sillón ve la entrada de un murciélago gigante e interpreta ese hecho como una respuesta a la búsqueda de una representación temible para los villanos. La última viñeta de “Batman” nº1, Wayne ya luce su traje posado sobre un techo a la luz de la luna.

### ► *La cara monstruosa de Batman*

5. El personaje aparece por primera vez en “Detective Comics” nº66 de 1942, creado por Bill Finger y Bob Kane.

6. Además de los comienzos de Batman, la historia tiene un correlato que es la llegada de Jim Gordon a Ciudad Gótica, mucho antes de convertirse en el comisionado de la ciudad.

7. En el nº1 de “Batman”, una edición paralela a “Detective Comics” ambas de la editorial DC, se contaba por primera vez “como Batman llegó a ser Batman”.

La broma asesina es una historieta escrita por Alan Moore y dibujada por Brain Bolland y John Higgins, pertenece a esta etapa de renovación de Batman, junto a los obras de Miller, que puede clasificarse dentro de un corpus de trabajos posmodernistas en el lenguaje historiétístico. Entre las particularidades que presenta, al menos en relación con los otros trabajos expuestos aquí, está la presencia absoluta del villano en la tapa. Y no es cualquier villano, es el archienemigo principal de Batman: The Joker (el Guasón, en la mayoría de las traducciones hispanoamericanas). Su presencia en la portada es gigantesca, el rostro ocupa la mayor parte, aunque se ve tapado por una cámara de fotos que utiliza el personaje, como si estuviera retratando al lector. La figura de este villano ha atravesado toda la historia de Batman, desde "Detective Comics" hasta las publicaciones más actuales. The Joker tiene un perfil especular al de Batman: utiliza maquillaje para ocultar una identidad, que representa –en términos psicológicos- una máscara.

Este tercer caso, también expone procedimientos narrativos como los de Batman: Año uno y -con menos semejanza- a los de El regreso del caballero nocturno pero con el personaje de The Joker como protagonista. Es la conversión de un hombre común –en apariencia- en un villano temible por su inteligencia y capacidad planificadora. Su aparición en ausencia en Batman: Año uno, trazaba un lazo discursivo, en un tono nostálgico, con la historia de Batman. En la historia de La broma asesina, The Joker escapa del asilo psiquiátrico Arkham, que tiene un correlato con el nacimiento de este personaje. En la página 18, segunda viñeta, aparece con un primerísimo primer plano en el que se ve su rostro terrorífico, el cual opera como una viñeta subjetiva de otro personaje. No es la primera vez que The Joker adopta una figura monstruosa pero sí respecto del naturalismo de las primeras historietas a principios de la década de 1940. Paradójicamente, como se dijo, el correlato de la historia principal es la narración del origen de The Joker<sup>8</sup> (de la misma manera en la que se había reversionado el comienzo de Batman, en Batman: Año uno), quien era un actor fracasado incapaz de conseguir empleo para sostener económicamente a su mujer embarazada. Cada historia representa dos vidas en The Joker: la del hombre terrenal (el pasado) y la del monstruo (el presente) embebido por la locura, la cual pretende inocular en Jim Gordon, su hija y en el propio Batman.

La posmodernidad, en especial la intertextualidad posmoderna, exige como fenómeno no sólo analizar el objeto en cuestión (aquí las historietas de Batman de fines de los 80's) o el campo de conocimientos con los que el objeto se vincula sino también con el contexto social del lector. En la historieta, hay una tensión entre la historia como relato y como productora de imágenes. Es así que en el caso de La broma asesina hallamos un tejido de discursos previos en una unidad mínima; en una viñeta, en la mencionada de The Joker hay una parte reconstruida por el lector, la de un pasado del personaje en la historieta de Batman. En esa sonrisa monstruosa se engloba cierta parte icónica de The Joker, su rostro deformado y diabólico es un rasgo distintivo, casi como el logo del murciélago de Batman. La operación especular, en el viraje hacia la deformidad (Batman también es un ser no legitimado) con el protagonista de todo el universo, tiene su razón de ser en mostrarse asociado por lo icónico-indicial, en reflejar sobre unidades mínimas (viñetas) y procedimientos de la historieta (la narración en off, por ej.).

## ► Conclusiones

El posmodernismo como fenómeno y proceso cultural, en las artes, evidencia una tensión de procedimientos entre los modos tradicionales y su vinculación discursiva con nuevas formas (al menos en el intento), al pensar un conjunto de textos no sólo de manera referencial sino también como una parte que es completada, sin ser mencionada explícitamente sino que figura tácitamente en las nuevas producciones. En el caso de las representaciones formales de Batman, la relación de las nuevas historietas con los textos clásicos (aquí trabajados los primeros de "Detective Comics") tiene un peso en la reversión de las historias y de los relatos. Si Batman aparece como un personaje legitimado en los primeros números, sus acciones por fuera de la ley ameritan un relato sobre la transformación de

8. Hasta "La broma asesina", el origen de The Joker dentro del universo Batman era desconocido. Luego de esta novela gráfica, la transformación de este villano fue reversionada en otras historietas.

Bruce Wayne (el hombre legítimo ante los ojos de Ciudad Gótica) en Batman (el vigilante nocturno). La transformación es un modo que el posmodernismo reutilizó para narrar la conversión de un hombre ordinario en un villano temible. En ambas transformaciones, se hace presente la representación de seres que exponen rasgos monstruosos (el murciélago gigante, la sonrisa desproporcionada) y es así que la manera especular de emparentar a ambos personajes expone una particularidad que acerca sus diferencias morales; construidas y selladas a lo largo de casi sesenta años de enfrentamientos. La iconicidad del bien y del mal, se mantiene precisamente por esa historia no mencionada pero viva en el cuerpo de ambos personajes, no es imperativo mencionar la lucha de Batman por la justicia ni la de The Joker por corromper los valores de una sociedad, en ambos sus elementos característicos hablan por sus acciones.

## » *Bibliografía*

- » ANDERSON, P. (2000), *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona.
- » DE SANTÍS, Pablo (2004), *La historieta en la edad de la razón*, Paidós, Buenos Aires.
- » JAMESON, Frederic (1991), *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona.
- » LAZARO, Saul (2010), "El mito trágico de Batman", [artículo en línea], 452ºF.Revista Electrónica de la teoría de la literatura comparada 3, 186-197, [fecha de consulta 10-09-12] [www.452f.com/index.php/es/saul-lazaro.html](http://www.452f.com/index.php/es/saul-lazaro.html)
- » STEIMBERG, Oscar (1977), *Leyendo historietas*, Nueva Visión Imágenes, Buenos Aires.
- » STEIMBERG, Oscar (2013), *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.

La intencionalidad de este relato es comunicar la relevancia y las oportunidades que se presentaron en el Instituto Superior de Formación Docente N° 3: Dr. Julio César Avanza a partir de la implementación de algunas de las políticas de formación docente en los años 2010 y 2011 con la llegada de fondos desde la Dirección de Educación Superior para proyectos de mejora institucional (PMI).

Nos interesa comentar algunas actividades realizadas a lo largo de estos años, que se vinculan con políticas educativas que posibilitaron actividades y procesos formativos más allá de las aulas. En este caso haremos hincapié en visitas a instituciones del ámbito rural y a experiencias culturales sobre temáticas de género.

La reflexión sobre los hechos nos permite evaluar positivamente algunas prácticas realizadas, considerando al trayecto formativo inicial como espacio formativo privilegiado (que no es el único) aunque, a su vez, nos plantea a su vez cuántas experiencias aún no exploradas, cuántas posibilidades aún no desarrolladas existen para afianzar la profesión docente.

## » *El relato de los sucesos: alrededor del PMI*

A partir de las nuevas leyes educativas, se impulsaron diferentes propuestas que en nuestro instituto hemos puesto en marcha. Coincidimos con Poggi cuando dice: "el modo en que las políticas se construyen y luego se transmiten y difunden, puede contribuir a su coherencia en el tiempo o, por el contrario, a su fragmentación, la cual se evidencia en el modo en que los actores del sistema educativo se las apropian y las resignifican. [...]". En este sentido, creemos que las decisiones políticas que aportan económicamente para actividades que impacten en la formación docente, propician una perspectiva respecto a actividades que movilizaron a muchxs profesionales comprometidxs en la formación docente.

En el año 2010 llega al instituto la noticia de la posibilidad de elaborar un proyecto de mejora institucional que tuviera como objetivo incidir directamente en las prácticas formativas. Para esto fuimos convocadas, por la directora de la institución, un grupo de docentes que nos sentamos a discutir y a barajar posibilidades de lo que podríamos generar. En ese proceso proyectamos posibles acciones según los requisitos del protocolo.

Allí fundamentábamos que reconocíamos problemáticas institucionales -muchas veces invisibilizadas- en relación a una percepción restringida sobre el mejoramiento académico con respecto a la

puesta en marcha de proyectos de mejora anteriores y a la persistencia de matrices tradicionales de formación.

En este sentido, en la intencionalidad del Plan de Mejora se pretendían resolver algunos de los obstáculos diagnosticados, por ejemplo, la falta de recursos para cumplimentar con la entrada a terreno en otros espacios educativos (formales y no formales) con el fin de realizar actividades pedagógicas orientadas al conocimiento de diferentes contextos (escuelas rurales y hospitalarias, museos, entre otros).

Así mismo nos planteábamos que debíamos promover la participación de alumnxs y docentes en eventos culturales y científicos; la realización de talleres para alumnxs y docentes de estrategias didácticas, de narrativa pedagógica y de evaluación.

Este proyecto continúa vigente desde el año 2010; por lo que, en los siguientes párrafos, comentamos algunas de las acciones realizadas y que, además, fueron evaluadas a fines del año 2011 con motivo de la evaluación institucional de los nuevos planes de estudio (2008-2011).

### Las observaciones en los jardines rurales

Una de las propuesta fue una lección paseo a jardines y escuelas rurales del distrito de Bahía Blanca y Tornquist; estas instituciones presentan particularidades que permiten la apropiación y resignificación de saberes en otros espacios, fuera de las aulas del instituto. Siguiendo a Alliaud podemos decir que “ya no se trata de focalizar en contenidos y enseñanza (sólo o principalmente), sino de centrarse en las complejidades de los nuevos escenarios y las subjetividades de quienes intervienen en los procesos de enseñanza y aprendizaje escolares”. Se realizó una preparación teórica y un trabajo posterior de análisis y reflexión acerca de las visitas realizadas. Así mismo lxs alumnxs, recuperaron la experiencia a partir de la escritura de relatos pedagógicos. Para Diker y Terigi las representaciones acerca de lo que unx docente debe conocer y hacer, que se difunden en los institutos formadores, se alejan de las características que asume en la realidad escolar la práctica docente, sosteniendo que existe una desconexión entre los contenidos adquiridos en el profesorado y las problemáticas de la práctica.

Asumimos la práctica docente como el espacio donde se encuentran en una relación conflictiva, aquellos elementos propios de nuestra biografía escolar, nuestra formación y los aspectos que la realidad nos presenta, con sus posibilidades y sus carencias. Y es desde la reconstrucción de lo vivido que se abre la posibilidad de una reconstrucción de lo real. De ahí la importancia de encontrarnos con una realidad diversa, múltiple, imperfecta, como aspectos reales de una profesión que nunca estará acabada, sino que se irá reconstruyendo a partir de nuestra capacidad de reflexión y reformulación de lo vivido. En palabras de Meirieu: “El relato y la escritura permiten articular lo que uno es, lo que uno ha hecho y lo que uno quiere hacer sin, por lo tanto, abolir la magnitud entre el decir y el hacer. Así, el relato y la literatura nos obligan a tejer un texto siempre inacabado, el rigor de nuestras justificaciones, la diversidad de nuestras experiencias y la riqueza de nuestro mundo”.

A partir de esta propuesta, y en concordancia con uno de los temas del PMI que es la *alfabetización académica*, es que se recuperó la propuesta de las narrativas de experiencias pedagógicas, rescatando esta frase:

Cada jardín tiene su realidad pero en conclusión...

Me quede impresionada con la labor que realizan las docentes día a día.

Me dieron un ejemplo de vida al ver que a una gran distancia y sin recursos se levantan todos los días con el objetivo de enseñar pese a todas las dificultades que se les presenten.

La tarea de enseñar no es fácil pero en los jardines rurales es aún más difícil los niños que asisten tienen padres que inmigraron de países limítrofes por trabajo y viven en chacras con viviendas muy precarias y alejadas de lo que es su familia.

El jardín es para ellos el lugar de encuentro, de contacto con otros niños, el espacio en el que pueden ser niños y actuar como tal (como por ejemplo: jugar), dado que, en la casa todos los niños aun los más pequeños colaboran tanto en los quehaceres domésticos como en el trabajo (como lavar zanahorias).

Fue una experiencia brillante, las maestras me han demostrado que con “Voluntad y vocación todo es posible (Gimena)

### ► *Actividades relacionadas con el género y el arte*

El ideal homogeneizador propio de la educación argentina, contrasta con otras visiones que observan, en el campo educativo, la única posibilidad para modificar las ideas, lxs sujetxs y la sociedad. En este punto, los estudios que buscan pensar a la educación desde una visión de la filosofía del género son varios y este tema se ha vuelto un campo muy prolífero. Aunque esto sólo es así desde el plano teórico o desde el plano de las ideas, sin lograrse modificaciones significativas en las prácticas concretas de la cotidianeidad escolar.

Por lo antes dicho, con la intención de influir y modificar las prácticas educativas y la realidad más allá de la teoría, llevamos adelante distintas actividades que permitieran no sólo analizar, conocer y repensar las cuestiones de género en relación a la educación, sino que, además, nos propusimos visualizar diferentes acciones que permitieran la transformación. En este sentido, nuestra primera actividad fue la realización de una ponencia para las *IX Jornadas de Investigación Histórico Social* del CEICS, realizadas en por el CEICS y la UBA en la ciudad de Buenos Aires, del 2 al 4 de junio de 2011. Allí, cuatro alumnas y un docente participaron de las jornadas con el trabajo: “*Una cuestión de política: los planteos de los estudios de género en las instituciones educativas*”. Esta acción no sólo es significativa porque recogíamos en un trabajo varias acciones micropolíticas e institucionales en relación a las cuestiones de género, sino que también son significativas, como dice el *Marco General de Política Curricular*, para lxs estudiantxs.

Otra de las acciones vinculadas con esta temática fue la participación, en la ciudad de Bahía Blanca, del ciclo de cortos “La mujer y el cine” realizado el 18 de noviembre de 2011 en el Cine Plaza. En esta actividad participaron las alumnas del 4 to. año de la carrera de Profesorado en Educación Inicial.

Otras dos actividades más se realizaron en relación a las cuestiones de género y el arte: la participación en el ciclo de teatro “Ropa vieja” organizado por la Escuela de Teatro de Bahía Blanca y el Teatro El Tablado y, por último, la visita al cine para ver la película *Medianeras* de Gustavo Taretto. En ambas actividades realizadas en 2011, participaron los primeros años de Profesorado en Educación Especial y Profesorado en Educación Primaria, respectivamente.

Todas las acciones realizadas tenían como fin el conocimiento, la indagación, la investigación y la crítica participativa en espacios que pudieran poner en acción aquellos saberes que la formación otorga. Por otra parte, como rescataron lxs alumnxs, no sólo las instancias de salidas educativas son productivas por lo aprendido, sino también por lo compartido con otrxs.

### ► *A modo de cierre*

Sabemos que este tipo de políticas no resulta la panacea, ni resuelve las problemáticas que aún presenta la necesidad de la renovación o de los cambios en la formación docente. Somos conscientes de que faltan muchas decisiones políticas al respecto, por ejemplo, el apoyo en la mejora de la infraestructura de nuestro instituto (edificio que fue declarado Monumento Histórico), becas para que lxs alumnxs no desierten por razones de trabajo, así como becas para material bibliográfico (la mayoría de lxs alumnxs finaliza su carrera o su formación inicial sin haber comprado un libro), entre otras, pero queremos destacar que cuando los recursos llegan y se distribuyen, impactando en las prácticas formativas, se generan cambios, volviéndose procesos pedagógicos que trascienden las aulas.



Debemos recordar que cuando el contexto permite a las personas hacerse de herramientas diversas de interpretación de lo real, es cuando es posible la recreación de la cultura desde espacios de significación ricos y variados, que ya no necesitan atarse a modelos rígidos. Creemos que es la educación el ámbito por excelencia que necesita de sujetos con poder de cambio no sólo de lo que sucede en las aulas, sino que impacten en la realidad toda.

### » Bibliografía

- » Alliaud, A. (2006). "Experiencia, narración y formación docente", en *Revista Educación y realidad*, ISSN: 0100-3143. Brasil.
- » Diker, G., Terigi, F. (1997). *La formación de maestros y profesores: hoja de ruta*. Buenos Aires, Paidós.
- » Meirieu, P. (1995). *La pédagogie entre le dire et le faire*. París, Esf.
- » Poggi, M. (2008). "De problemas a temas en la agenda de políticas educativas". En Tenti Fanfani, E. (compilador), *Nuevos temas en la agenda de política educativa*. Buenos Aires, Siglo XXI.

# La familia, uno de los monstruos de la modernidad

TUOZZO, Celina / [mctuozzo@yahoo.com.ar](mailto:mctuozzo@yahoo.com.ar)

---

Eje: Políticas de la familia. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: modernidad-familia-estado- ideologías de lo femenino y masculino

## ► Resumen

En la siguiente ponencia nos proponemos analizar el funcionamiento imposible de una familia a la que el Estado burgués le ha encomendado la guarda del orden social. Las deformaciones inherentes a la familia son obviadas en el relato de la modernidad. Esta va a intentar recrear a la familia del Antiguo Régimen sin reconocer que sus mecanismos fracasan en hacerse cargo de los cambios posrevolucionarios del siglo XIX. A diferencia de la familia tradicional, la familia de la nueva sociedad va a deformar sin éxito a sus miembros con el fin de servir las ficciones de la dicotomía femenino/masculino así como de la matriz heterosexual.

## ► Presentación

Esta ponencia busca comprender la historia y la sociología de la familia tal como fue concebida en la modernidad europea en las décadas finales del siglo XVIII hasta hoy. Nuestro punto de partida es lo que C. Venn y M. Featherstone denuncian cuando critican a la modernidad y su relato como temporalmente lineal y caracterizado por transformaciones progresivas. Esta familia se crea dentro de lo que Judith Butler denomina la matriz heterosexual que impone la dicotomía de lo masculino y lo femenino.

Nuestro estudio de la modernidad ponencia va a comenzar con el libro clásico de Marshall Berman *All That Is Solid Melts Into Air* donde el autor nos habla de la experiencia moderna, principalmente, como la de búsqueda constante del cambio. Los aventureros que gozan la transformación viven, al mismo tiempo, el terror de la desorientación en las varias transformaciones de lo moderno. A través del *Fausto* de Goethe, Berman estudia una de las tragedias de la modernidad: el mundo grande no puede entenderse con el mundo pequeño. A diferencia de Berman que ve en esta oposición a la sociedad moderna y a la tradicional, afirmamos que esta oposición también puede ser interpretada como la contradicción entre la familia como el pequeño mundo y la esfera pública como el grande.

Tal como afirma Elizabeth Roudinesco, lo moderno exige la existencia de la familia pero, afirmamos, no resuelve su tensión interior, es decir, la fractura inherente que conlleva la imposición de un reordenamiento de género que no resulta productivo ni llevadero para sus actores. Berman, en una oración bella y terrible, afirma que las personas en lo moderno sueñan en construir un palacio pero, ya terminado, sufren el infierno de tener que vivir en él. Este edén que se vuelve averno también es el destino de la familia como uno de los monstruos de la modernidad. Se trata de una criatura que termina devorando a las personas concretas en la experiencia de la contradicción y la consecuente angustia; un nudo donde el terror de la desintegración se aúna con la necesidad del cambio.

Vamos a comenzar con el análisis del destino del rey y de la sociedad tradicional, en especial, durante la Revolución Francesa tomada como uno de los puntos de partida de la modernidad. Después estudiaremos el nuevo rol de las mujeres, su alianza con el Estado, la amenaza que representa y la transformación por el amor. Al fin, nos concentraremos en el rol de los padres que abandonan lo

privado y se refugian en la economía prostibularia y el éxito (no negociable) en la esfera pública. Comencemos, entonces, con lo que la historiadora Lynn Hunt denomina el romance de la revolución.

### ► *La familia moderna: Nacida para fracasar*

Cuando el rey es el padre, la obediencia al estado está dada a través de la obediencia a una autoridad que emana de dios. Pero la Revolución Francesa, al guillotinar a Luis XVI, aniquila el poder del rey/padre que muere y deja un vacío tanto en el gran mundo como en el doméstico. Aquí, el pequeño padre de familia tambalea peligrosamente. Lo que sucede es que ya no existe una traducción acrítica entre obediencia al Estado y obediencia al padre ni una sinonimia naturalizada entre rey, Estado y padre. La autoridad del padre dentro de la familia y la nación ya no funciona. El Estado posrevolucionario tiene que legitimarse desde una fuente diferente al poder político paternal emanado de la voluntad del dios/rey/padre que era el eje principal de la sociedad pre-revolucionaria.

Para Carol Pateman, la nueva sociedad surge, muerto el padre, de la asociación entre los hermanos. Los varones posrevolucionarios van a firmar entre ellos un contrato social entre iguales mientras que, al mismo tiempo, firmarán un contrato sexual donde las mujeres son excluidas de lo público y confinadas a lo doméstico.

Pero, como todo lo moderno, esta partición no va a seguir exactamente el curso ideal porque la sociedad de los hermanos carece la legitimidad para enfrentar a una turba que ha sido puesta en movimiento por el mismo cambio. Ahora, sin embargo, se trata de una turba independizada de cualquier contención del rey/Estado/padre muerto y de la legitimidad del viejo régimen.

Este peligro puede sinterizarse en el siguiente interrogante, ¿qué pasará entre el Estado y los ciudadanos que son los huérfanos del rey asesinado? ¿Quién va a controlar a estas multitudes con sus conductas y movilizaciones? Roudinesco y Jacques Donzello explican que la mujer va a constituirse en una autoridad dentro de la familia y va, así, a remediar esta falta de legitimidad que promete un desorden social lleno de peligro. En otras palabras, la familia va a hacerse cargo de *domar* a la turba.

Roudinesco expone la reconstrucción de la familia después del asesinato del padre y rey. La nueva soberanía burguesa, afirma, se reconstituye en el poder de las madres. Jacques Donzello analiza este último en tanto se forja en alianza con el Estado que le confiere a las mujeres un poder cuasi policial dentro de la familia. La madre disciplina, vigila, organiza y ordena la vida de sus hijos. Y dentro de la casa, también, la conducta del marido.

Sin embargo, en la sociedad de clases resulta necesario distinguir los diferentes destinos de las mujeres burguesas y las mujeres populares. Donzello discierne las diferentes alianzas que forja el Estado. En el caso de las mujeres burguesas se da una alianza con el Estado a través del médico que transforma a las mujeres en madres, educadoras y enfermeras. En el caso de los sectores de menos recursos, el Estado va a asistir a las mujeres pobres con ayuda financiera y médica. Su rol dentro del hogar crece porque su trabajo dentro de la familia es revalorizado. Este cambio del *trabajo* en *oficio* tiene tres consecuencias no necesariamente positivas para las mujeres populares: primero, la aparición del trabajo femenino no remunerado, segundo, la introducción de la higiene dentro de la vida cotidiana de los sectores populares y, tercero, el control del hombre por la mujer. En síntesis, las madres de la nueva sociedad pasan a ser el instrumento de la civilización a través del papel moralizador.

Como explica Roudinesco, esta dependencia de lo femenino en la nueva sociedad producirá una amenaza central: la posible feminización del cuerpo social. Se trata de la amenaza de la institucionalización de una soberanía femenina que colocará al padre en una posición de debilidad. La feminización del cuerpo social convocará varios fantasmas, centralmente, el incesto. Varios escritores y artistas representaron esta amenaza por lo que bien vale la pena conocer alguna de las representaciones en detalle.

Seleccionamos la novela *Paul et Virginie* porque fue precursora al ser escrita durante la Revolución Francesa y su autor fue Bernardin de Saint-Pierre, maestro y amigo de Jean Jacques Rousseau. La novela comienza con una naufragio que lleva a que dos mujeres arriben a la isla Mauricio donde crían juntas a cada uno de sus hijos; el niño Paul y la niña Virginie. Ya adolescente, Virginie descubre que su cuerpo y sus sentimientos cambian en relación a su hermano de crianza y, avergonzada, abandona la

compañía de su familia. Eventualmente los protagonistas terminan enamorándose lo que, claro está, desata la tragedia y la muerte. El éxito fue aplastante. *Paul et Virginie* se constituyó en el *best-seller* de la Revolución Francesa. El escritor recibía diariamente quinientas cartas y se crearon mercancías a partir del libro. Como Hunt sintetiza en su análisis de la novela, el objetivo de Saint-Pierre era demostrar que, una familia dominada por las madres en ausencia de los padres, generaba la aberración del incesto. Según el autor la sociedad bajo la guía femenina resulta excesivamente amorosa.

El matriarcado que imagina esta novela ejemplifica la polémica sobre el matriarcado en las producciones académicas del XIX. La amenaza femenina se desataba porque la Revolución terminó con la dominación del rey/Estado/padre y estableció el miedo a la desintegración de las fronteras entre los géneros poniendo en peligro el eje organizacional de la diferenciación sexual. María Antonieta fue el chivo expiatorio de una sociedad que no podía lidiar con la amenaza de lo femenino, mucho menos en el terreno político. Se multiplicaron las acusaciones de abuso e incesto con sus hijos promovidas por abundantes libelos que exigían su ejecución; un proceso que Hunt identificó como la unión de la pornografía y la política.

El proceso de la alianza entre la política y la pornografía consistió no solamente en deformar a la mujer como madre incestuosa si no también pensarla separada de su maternidad. Esta pornografía se expresó en la crisis del desnudo en la pintura francesa a mediados del siglo XIX. En la cumbre de la sociedad burguesa durante el Segundo Imperio presidido por Napoleón III, encontramos una pornografía disimulada en el arte del desnudo. Peter Brooks y T. J. Clark analizan a estos pintores que, como Alexandre Cabanel y William-Adolphe Bouguereau, representaban a Venus naciendo del mar (*La naissance de Vénus*) o a ninfas semi-escondidas en la oscuridad del bosque (*Nymphes et Satire*). Estas representaciones causaron una crisis del desnudo como género en la pintura porque las Venus o las ninfas ya no escondían la representación y exhibición de mujeres sin ropa reproducidas para el placer masculino. De hecho, las modelos eran las amantes del emperador y de los grandes industriales y comerciantes de Francia que consumían las nuevas mercaderías con avidez. Todo este movimiento clásico era liderado por Bouguereau en la Academia Francesa y la Escuela de Bellas Artes en París. Conservador y enemigo de las nuevas escuelas como el Impresionismo, sus pretendidas representaciones femeninas idealizadas fueron denunciadas como irreales por pintores de la talla de Eduardo Manet y Edgar Degas. No sorprende que el escritor naturalista Emile Zola se alzara como uno de los más grandes enemigos de Bouguereau y calificó a este tipo de pintura como una hipocresía indignante desde el momento en que se representaba a una Venus en la túnica de una cortesana. Clark descubrirá a la prostituta detrás de la *demi monde* en un París plagado de una migración femenina sin inserción laboral. Podemos expresar, en términos de Mircea Eliade, que estamos lidiando con los mitos degradados de la sociedad pos-sacra que reveló a las pinturas como mercancías que representaban mujeres desnudas en posturas impúdicas para el paladar cuestionable de los comerciantes e industriales burgueses.

Esta mirada masculina ha sido estudiada en la crítica feminista a la cinematografía moderna que, tal como analiza Laura Mulvey, esta mirada se caracteriza por su doble carácter voyerista y fetichista. Siguiendo una línea similar, el historiador de arte Bram Dijkstra denuncia la mirada misógina de los nuevos burgueses que se regodean ante la Venus de Cabanel. En el imaginario masculino, esta mujer se contorsiona porque ofrece futuras y variadas satisfacciones al placer de los hombres. Pero, afirmamos, a este placer se suma una amenaza: la dudosa cercanía e intimidad entre Venus, la madre, y los Cupidos, sus hijos. Es decir, vuelve va sombra del incesto. El deseo de Virginie por su hermano de crianza Paul, vuelve a tomar cuerpo.



Figura 1: *La naissance de Vénus* por Alexandre Cabanel, 1863. Museo de Orsay.

Para Brooks, el problema reside en el peligro central del sexo femenino y el fracaso masculino de representarlo. Su análisis sigue el camino de Mulvey al analizar la mirada del sujeto masculino y el consiguiente fracaso de conocer, desnudar, al objeto femenino. Lo que Brooks afirma es la imposibilidad de representar al sexo femenino en tanto marcado con el signo de la diferencia, de ser el Otro. La modernidad no puede lidiar con lo Otro salvo subordinándolo, así, lo masculino degradará, necesariamente, a lo femenino. En síntesis, y a nuestro criterio, el poder de lo femenino en la sociedad moderna ya no puede disfrazarse en la docilidad extrema de la Venus de Cabanel.

Como Pateman analizó agudamente, en el plano político, el contrato social de la igualdad entre los hermanos varones exige la existencia del contrato sexual que exige la inferioridad femenina. Pero esta degradación necesaria se da en contradicción a la alianza que el Estado moderno establece con las mujeres/madres para fundar una legitimidad basada en la familia. En otras palabras, la contradicción radica en la simultaneidad de la degradación y de la exaltación de la mujer.

¿Cómo puede resolverse esta contradicción central a la constitución de la sociedad moderna? ¿Cómo se puede confiarse en un Estado que *necesita* a la mujer pero que, al mismo tiempo, la estigmatiza como un ser débil e inferior al hombre? El amor intentará resolver este problema. El amor de la mujer por su esposo y sus hijos va a actuar como un *deus ex machina* rearmando los añicos de una familia necesaria para la sociedad pero en contradicción con lo femenino menospreciado. El amor transforma a las mujeres en ángeles pero, como el retorno de lo reprimido de Freud o las fuerzas del submundo de Marx, eventualmente, todo ángel se volverá Lucifer y todo hogar, un infierno.

Berman describe esta redención de la mujer a través del amor al marido y a los hijos. Sin embargo, este amor que la enaltece, al mismo tiempo, la confina y la deforma. Así, el amor de Gretchen por Fausto va a transformarse en pasión, ardor, y al fin, histeria. Esto resulta excesivo para Fausto que la abandona aunque el amor de la joven lo impulsó a vivir las nuevas experiencias de la modernidad. Lo que sucede, explica Berman, es que Gretchen no puede entrar al gran mundo por las diferencias de sexo y clase. Como la amante de Fausto y madre de un bastardo en una pequeña comunidad (restos de la *Gemeinschaft*), los vecinos intentan lapidarla. Gretchen logra escapar asilándose en una iglesia donde sufre la extraña experiencia de la aparición del fantasma de su madre. Gretchen se encuentra tironeada entre Fausto, su amante, y la madre que representa el deber de la pureza sexual femenina. Por un lado, Fausto intenta salvarle la vida pero sin promesa de amor, por el otro, el fantasma de la madre exige el sacrificio mayor para su redención. Gretchen la obedece porque no existe una familia viva en el amor, por el contrario, se trata de una joven soltera con un hijo bastardo que el hombre, Fausto, rechaza para seguir persiguiendo su propio crecimiento.

Esta escena nos interesa especialmente porque, desde una perspectiva melodramática, enfatiza la libertad de Gretchen. Esta *elige* matarse por amar al hombre que rige sin dioses que signen el destino. Es por esto que, a nuestro criterio, *Fausto* puede y debe interpretarse como un melodrama. Lo que nos lleva al estudio del melodrama de la familia en la modernidad.

Si bien la familia se constituye como el espacio de lo femenino, también, es un pequeño mundo donde se condena a la mujer al confinarla. Este confinamiento, que se va a dar entre los miembros de la familia, tiene como protagonistas principales al esposo y a la esposa que, leales al gran y pequeño mundo, respectivamente, se complementan tanto como se enfrentan. Este drama va a verse expresado en los melodramas que, coincidentemente, son el resultado histórico de la Revolución Francesa. El melodrama perturba profundamente a la familia porque revela al amor entre lo femenino y lo masculino como ficticio. Esta revelación es gravísima.

Nuestro análisis mostró, primero, que el nuevo Estado necesitaba del protagonismo de la mujer en la familia para fundar su legitimidad política. Segundo, este nuevo protagonismo de la mujer provocó terror ante la posible feminización del cuerpo social y, consecuentemente, este terror produjo la degradación de lo femenino. Tercero, esta degradación compromete al nuevo Estado que se legitima a través de la familia y, por lo tanto, a través de la mujer. El amor tiene como función principal limpiar a la mujer de toda mácula. En este contexto veremos cómo el melodrama, el género por excelencia de la modernidad, va a revelar la ficción de este amor y, consecuentemente, la fragilidad de la política moderna. En un análisis sobre el melodrama familiar y tomando como ilustración películas de Estados Unidos en la década de 1950, Kenneth MacKinnon exhibe la diferencia entre el mito que genera la familia como institución y la realidad de la familia como vivencia.

El autor nos recuerda que los estudiosos del melodrama señalan como su atractivo principal, la capacidad de exhibir las contradicciones de lo doméstico sin pretender resolverlas. Como hemos visto, la familia histórica tampoco ha podido resolverlas. MacKinnon muestra esta tragedia de la familia como institución cuando lidia con la experiencia familiar. Las protagonistas no pueden cumplir con las expectativas de las respectivas familias sin perjudicar su sanidad mental. En *Wild is the Wind* (1957), la esposa se enreda en una aventura amorosa con su hijastro por las demandas que le impone el marido. En *Tea and Sympathy* (1956), la mujer abandona al esposo que la ignora después de iniciar sexualmente a un adolescente que podría ser su hijo. En *Imitation of Life* (1959), la hija se enamora del novio de la madre quien, entonces, renuncia al amor. En cada uno de estos ejemplos vemos cómo el melodrama exhibe a una familia disfuncional frente a la sombra del incesto: esposa e hijastro, mujer madura con estudiante joven y competencia entre madre e hija por el mismo hombre.

Lo fundamental del análisis de MacKinnon es que la familia en la experiencia concreta, debe construir su propia ficción: padre, madre e hijos unidos y satisfechos bajo el reino del amor. Y, sin embargo, exhibe el conflicto sin resolución. Como señala MacKinnon citando al hijo y protagonista de *Cat on a Hot Tin Roof* (1958), lo que reúne a la familia concreta es la mendacidad: una forma idealizada de la familia y de relación que es, en su peor expresión, una mentira, o, desde una lectura más favorable, una ficción creativa.

Roudinesco afirma que, además de la madre, la otra fuente de soberanía del nuevo orden social va a radicar en la soberanía del padre. Pero ya no como el poderoso rey/Estado/padre que los salmos proclaman como vengador y todopoderoso sino como un individuo aislado. Como veremos, este varón fracasará en su rol dentro de la familia que le impondrá, como a la mujer, un papel imposible de desempeñar. De acuerdo al relato de la modernidad, este varón no se revela como todopoderoso y su autoridad dependerá de la racionalidad de sus acciones y del éxito de sus emprendimientos. Objetivos muy difíciles de lograr. Aclaremos que nos focalizaremos en el burgués porque la modernidad coloca al obrero en el polo femenino de la dicotomía femenino/masculino tal como hemos analizado en previas publicaciones. Esto traerá consecuencias complejas que desplegarán una dinámica que, como sucede con los sectores populares en general, cuestionarán la dicotomía privado/público. Sin embargo, estos estudios exceden los límites de esta ponencia.

La raíz de la soberanía moderna en el padre pos-revolucionario confirma la falla estructural en la legitimidad de la sociedad moderna y la tragedia de la ficción llamada familia. Como caso de estudio para ilustrar la perturbación que el padre sufre e impone dentro de la familia analizaremos el retrato de John Singer Sargent *Las hijas de Edward Darley Boit*. Este análisis nos va a permitir empezar a comprender al otro protagonista de la familia moderna: el *padre padrone* como lo designa Roudinesco y explicar cómo esta pintura refleja la perturbación propia de lo doméstico.

Por mucho tiempo, Sargent fue considerado un autor menor que perdió su talento al servicio de los mercaderes y empresarios que, a través del retrato, se exhibían poderosos y casi omnipotentes. Críticos y estudiosos actuales argumentan que no solamente éste no es el caso sino que el pintor

pintó retratos solamente al inicio de su carrera como argumenta D. Gervais. El pintor no es el objeto de esta ponencia así que podemos, por ahora, dejarlo de lado aunque evoca al previamente estudiado William-Adolphe Bouguereau.

Como retratista, vale la pena enfatizar, Sargent continuó una tradición propia de los antiguos soberanos en el intento de legitimar al señorío dominante. Sin embargo, carente de la legitimidad sacra que sostiene al rey/Estado/padre, estos retratos temblaban en las paredes que los exhibían aunque el burgués protagonista del retrato pretendiera ignorarlo y optara por posar con una combinación de virilidad, autoridad y autoritarismo. Griselda Pollock explica la popularidad del retrato a fines del XIX y principios del XX porque marca el triunfo de la figura del hombre público, del burgués y empresario que domina la competencia furiosa del mercado. Aquí, el hombre público se encuentra más que presente y amenaza desde su aparente gravedad y poder en la esfera pública. Así, al menos, parece intentarlo Edward Darley Boit en el siguiente retrato. Darley Boit, sin embargo, no era un empresario ni un industrial ni un comerciante.



Figura 4: *Edward Darley Boit* por John Singer Sargent, 1908. Colección privada.

De hecho su fama se debe al retrato que Sargent pintó de sus hijas:



Figura 2: *Las hijas de Edward Darley Boit* por John Singer Sargent, 1882. Museum of Fine Arts de Boston

El retrato *Las hijas de Darley Boit* sorprendió en su tiempo por representar, como expresó uno de los críticos, *un cuadrado sin centro*. Perturbaba, especialmente, la nada convencional representación de las niñas cuyas varían entre la sonrisa inocente de la menor, la tesa paralización de la segunda y tercer hijas, y la renuencia de la mayor a ser pintada. Las dos hijas mayores se refugian en la oscuridad y la única que luce cómoda es la menor; inocente ante la invasión del pintor. De hecho, una de las hijas mayores sufrieron perturbaciones emocionales y físicas que la obligaron a permanecer en diferentes institutos psiquiátricos a lo largo de su vida. Existía un hecho más amenazante que puede ocultarse en la oscuridad de la pintura: la ausencia del hermano mayor que se encontraba hospitalizado y aislado por un diagnóstico similar al autismo.

Estas ausencias, en particular, la de los padres nos remite al destino trágico de las hijas con padres ausentes como Daisy Miller o Maisie en las tempranas novelas de Henry James, el gran escritor estadounidense contemporáneo a Darley Boit y a Sargent. James aclamó la pintura de Sargent aunque, en su aparente descripción sobre el inocente juego de las niñas, calificaba a este juego como secreto e indescifrable. Expresiones que sugieren una intimidad doméstica bajo la lupa de la sospecha. Eventualmente, la pintura generó connotaciones menos ingenuas.

El historiador de arte, D. Lubin, realiza varias sugerencias en relación a Sargent y a este retrato. Nos interesa recuperar su análisis de la postura tesa de las niñas en su evocación del aislamiento y la alienación que sufrían los burgueses dada la falta de autonomía y las exigencias de un capitalismo salvaje en Estados Unidos. Esta violencia económica continuaba la violencia de la guerra civil que había precedido a esta era dorada, o *Gilded Age*. Ciertamente, Darley Boit no era una expresión convincente de esta era de burgueses guerreros y victoriosos. Examinemos esta afirmación.

Una de las razones por la que afirmamos que la pintura perturba a tantos es el cuestionamiento de la masculinidad de Darley Boit. A nuestro criterio, la crisis actual de la masculinidad había sido ya fundada desde los inicios de la modernidad. Darley Boit es un buen ejemplo. Su primera esposa, Mary Louisa Cushing, era la única *hija de John Perkins Cushing*, un acaudalado comerciante de Boston, así, Mary aportó el significativo capital financiero que permitió vivir a la familia lujosamente. Darley Boit se había graduado de la Escuela de Derecho de la Universidad de Harvard pero había abandonado la carrera para dedicarse a la pintura. Lo hacía sin éxito y solamente como un *amateur*. La familia, sin embargo, resplandecía con un tren de vida que les permitía trasladarse a su antojo a los departamentos y casas en París, Roma y Londres. En pocas palabras, un ostentoso estilo de vida que un diletante como Darley Boit no podría haber mantenido sin el capital de su suegro. La dependencia de Darley Boit del padre de su esposa está presente en la pintura. Nos referimos a los dos jarrones japoneses del siglo XIX que eran una preciada propiedad familiar y que evocan al *padre*, Perkins Cushing, uno de los más exitosos comerciantes con oriente. A esta dependencia económica de Darley Boit del dinero de su mujer se acentúa porque la administración de este patrimonio lo realizaba su hermano, Robert.

En el contexto anterior, podemos arriesgar que una de oscuridades que amenazan a las niñas es la ausencia del padre. O, para expresarlo de otra manera, el cuestionamiento de quién es el padre en tanto el rol del mismo es desempeñado por Cushing más que por Darley Boit. Nos referimos, claro está, al padre burgués como hombre público y proveedor. Como Lubin analiza en términos de la oposición masculino y femenino así como el de la diferencia sexual, tanto Darley Boit como Sargent en su carácter de pintores se desempeñaba en una esfera más femenina que masculina. La especialidad de Darley Boit eran los paisajes, es decir, alguien que representa lo exterior desde lo interior. Es de remarcar que la mayoría de estos paisajes se concentraban en las ciudades híper-desarrolladas por la modernidad y que el espacio en el que se encuentran las niñas en el retrato es el *foyer* o vestíbulo del departamento de la familia en París. Es decir, las hijas se encuentran en el espacio que media entre la entrada y el interior de un edificio. Un territorio que se encuentra entre lo público y lo privado; un territorio de poco equilibrio, en desbalance entre el hogar y la calle. El desequilibrio, en general, es lo que prima en una sociedad moderna plagada de transformación y un poder cuya legitimidad es débil. Pero sigamos analizando para profundizarnos en las perturbaciones que genera esta pintura.

Lubin, al progresar en el análisis del retrato, se concentra en el espejo en la pintura como punto crucial que brilla en la oscuridad de lo profundo. Este espejo no es un detalle y, entre otras dimensiones, nos relata la genealogía del cuadro. Esta pintura se inspiró en *Las meninas* de Velázquez que también contiene un espejo donde revela la presencia del rey y la reina, el padre y la madre. En



contraposición, el retrato *Las hijas de Edward Darley Boit* exhibe imposibilidades que me interesa, al menos, enumerar siguiendo la línea de la ponencia. Las niñas Darley Boit se encuentran solas mientras que en el cuadro de Velázquez los diferentes miembros de la corte de la infanta rodean e impiden la soledad de la niña frente al pintor. Esta corte es parte de la familia que preside el rey que, como sabemos, es el padre real y simbólico. En otras palabras, en esta corte estratificada vemos a la sociedad tradicional, entonces, en plena existencia. Se trata de una sociedad que no oculta jerarquías y las consecuentes diferencias en el terreno social. Lo que Karl Mark denomina en su crítica a la filosofía política de Hegel, la sociedad transparente porque las diferencias reinaban.



Figura 3: *Las meninas* por Diego Velázquez, 1656. Museo del Prado

Las hijas de Darley Boit exhiben la nueva familia y, por lo tanto, nos gustaría enumerar algunas de las dimensiones del cuadro de Sargent. En primer lugar, las niñas, denominadas en el título del cuadro como *hijas de* carecen de un padre presente en la tela. Segunda, este cuadro que propone la propiedad del padre sobre las hijas no puede, sin embargo, responder a la entonces imposibilidad científica de poder establecer la verdadera identidad del padre. Tercero, en ningún momento la pintura hace alusión a la familia como sí lo hace claramente el subtítulo de *Las meninas* que es *La familia de Felipe IV*. En cuarto lugar, no aparece la madre en el espejo quizá negando su poder. Esto es particularmente sugerente dado el papel de Mary Cushing en la familia Boit. En este contexto, la figura de la madre es expulsada del retrato en tanto se evita cualquier alusión a la presencia perturbadora de lo femenino en su doble función de cautiva y guardiana del hogar al que debemos agregar el de proveedora. ¿Forzamos la lectura de este cuadro si sugerimos que se trata, nuevamente, de la imposible representación de la familia moderna? Se trata de una composición asimétrica, con un centro ausente, y una obvia falta de conexión entre los miembros de la familia, en este caso, las hermanas.

En términos de nuestro análisis, el retrato representa una domesticidad incompleta, es decir, una familia quebrada en tanto no son representadas las dos fuentes de soberanía, el poder de la madre y del padre. Como señalábamos anteriormente, la madre de esta peculiar familia, la hija del padre económico y la esposa del (incierto) padre real, se llamaba Mary Louise Cushing. No ayuda a la ya destaralada imagen de Darley Boit afirmar que las personalidades norteamericanas y europeas, incluyendo a James y a Sargent, preferían la compañía de la mujer y se admiraban ante su vitalidad y alegría. No reparaban en admirar su belleza pero James, en particular, describía su fracaso como madre. La decepción de su hija mayor, la que se hunde en las sombras del retrato y se apoya en la pared rechazando toda mirada, fracasó en su debut en la sociedad de Boston. La maternidad para Isa, cuenta James en una carta, la transformaba en una mujer cada vez más deprimida y más cerca de la vejez cuando la caracterizaba *una juventud eterna*. Interessantemente, comparaba el dominio de Isa sobre sus hijas con el desconocimiento e incapacidad similar al que podría tener si intentaba manipular elefantes. Nuevamente, nos encontramos frente a una mujer/madre que sufría en una intimidad las ficciones del relato doméstico.

En el análisis de las pinturas de Sargent vemos que lo masculino moderno sufre la contradicción del hombre en el mundo público versus el padre y esposo en la familia. Entonces, la contradicción puede plantearse desde este interrogante, si la familia es el territorio de lo femenino, ¿qué función cumple lo masculino dentro de la familia?

El hombre debe reinar la familia como padre y esposo amoroso pero, al mismo tiempo, exitoso y, como tal, proveedor. La conducta moral debe ser inmaculada para cumplir el papel de lo masculino dentro de la familia pero debe ser cruel e inescrupulosa en la lucha que le impone el mercado. Berman, al analizar a Fausto, establece que si éste quiere triunfar en el gran mundo, desarrollarse a sí mismo y desarrollar la sociedad, debe abandonar el mundo pequeño de lo doméstico. Pollock, por su parte, afirma que el hombre concreto va a elegir el mundo público donde le esperan aventuras más excitantes desde muchos puntos de vista, sobre todo el erótico. Caen, como lo revela también el melodrama, el personaje doméstico capturado en ficciones imposible de sostener. En un juego especular con la clásica obra de Marcela Lagarde sobre el cautiverio de las mujeres, podríamos denominar esta situación como el cautiverio del padre-esposo aunque actuando siempre desde el poder.

### ► *A modo de cierre*

La tensión que, históricamente, existe en la familia moderna desde su conformación es lo que la vuelve una institución altamente defectuosa y volátil que deforma a sus miembros. La imposición de la matriz heterosexual y de la dicotomía de lo femenino y lo masculino se da dentro de lo doméstico como una oposición que no se resuelve sino que afirma una alta tensión.

Teniendo en cuenta la perspectiva histórica, en la sociedad tradicional reinaba un padre/rey sobre la nación como familia donde los súbditos eran sus hijos. Esta sociedad feudal es reemplazada por una sociedad de hermanos que ha perdido lo sacro como salvaguarda del orden social. Para asegurarlo, el Estado necesita a la familia que se va alzar entre éste y la *turba*. En la sociedad moderna, la legitimidad se va a alzar desde la madre como el ángel del hogar. Esta madre va a ser, entonces, la garante de la moralidad privada que se alzarán como aval del orden social. Esto significa una alianza del Estado con la mujer quien asume el papel de policía de la familia.

En lo que se refiere a lo masculino, no parece haber un lugar para el hombre del gran mundo en el pequeño mundo doméstico. El diálogo y la convivencia entre la familia y el hombre moderno se vuelve frágil y exigente, no sorprende entonces que el hombre opte por replegarse de la familia y moverse en lo público. Berman cita a Goethe cuando Fausto exclama, sentado en el trono patriarcal, la sensación de calma y contento total. El problema es que esta familia es idílica y, solamente como tal, asegura el orden social pos-revolucionario. Este exhibe, primero, la contradicción de un femenino exaltado y, al mismo tiempo, denigrado junto a un masculino magnificado en lo público pero expulsado de lo doméstico. Esta debilidad de lo masculino surge del fracaso de las fundaciones después de la destrucción de la sociedad tradicional donde, dado el asesinato del *gran rey/Estado/padre*, se cuestiona la autoridad del *pequeño* padre en la familia.

Pero el relato de la familia moderna niega las tensiones y crea ficciones de sí misma en las que las personas concretas no terminan de encajar en los roles asignados. Lo que sucede es que relato linear de la modernidad niega la deformidad inherente a la familia que se alza sin raíces y precariamente fundada en el limo de la inestabilidad. Esta deformación estructural no impide que el Estado moderno le encomiende el difícil papel de asegurar el nuevo orden social con efectos siniestros sobre los pueblos. Pero el nuevo Estado no tiene opción alguna, dilema que da para explicar en otro artículo.

### ► *Bibliografía*

- » Berman, M. (1982). *All that is solid melts in the air*. Nueva York, Penguin Book.
- » Brooks, P. (1993). *Body work. Objects of desire in modern narrative*. Cambridge, Harvard University Press.
- » ———. (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Nueva Haven, Yale University Press.

- » Butler, J. (1990). *Gender trouble and the subversion of identity*. Nueva York y Londres: Routledge.
- » Clark, T. J. (1989). *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton, Princeton University Press.
- » De Biasio, A. (2013). *The Transformation of Henry James*. Newcastle, Gran Bretaña: Cambridge Scholars Publishing.
- » Dijkstra, B. (1988). *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. Nueva York, Oxford University Press.
- » Donzellot, J. (1998). *La policía de las familias*. Valencia, Pre-Textos (S. G. E.)
- » Gervais, D. (2000). Sargent and the Fate of Portrait Painting. En *The Cambridge Quarterly*, nº. 2, 295-115. Cambridge: Oxford University Press.
- » Hunt, L. (1992). *The family romance of the French Revolution*. Los Angeles, University of California Press.
- » Lagarde, M. (1993). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM.
- » Lubin, D. M. (1985). *The art of portrayal: Eakins, Sargent and James*. Nueva Haven, Yale University.
- » MacKinnon, K. (2003) "Male spectatorship and the Hollywood love story". En *Journal of Gender Studies*, nº. 2, 126-133. Carfax Publishing, Estados Unidos.
- » Megan, M. "John Singer Sargent's Model Childre". (2009). *The New York Times*, septiembre 10.
- » Pateman, C. (1988). *The sexual contract*. Stanford, Stanford University Press.
- » Paz, O. (1987). *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.
- » Pollock, G. (1992). "Modernity and the spaces of femininity". En Broude, N, Garrard, M.D., (eds.), *Expanding the discourse: feminism and art history*, pp. 245-269. Boulder, Westview Press.
- » Roudinesco, E. (2003). *La familia en desorden*. Buenos Aires, FCE.
- » Venn, C. y Featherstone, M. (2006) "Modernity". En *Theory, Culture & Society*, nº. 2-3, 457-465. Londres: Sage Publications.

# Madres monstruosas. Una lectura de dos fábulas de Fedro

USUCA, Noel - F.F.y L. U.B.A. / noelusuca@yahoo.com.ar

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Fedro – fábula – monstruos – reproducción social

## ► Resumen

Nuestro trabajo se propone el abordaje de dos fábulas de Fedro (I.19; II.4) que utilizan la figura de la madre como metáfora monstruosa para representar, a diferentes escalas, los mecanismos endogámicos en la reproducción social y preservación de las estructuras de poder.

## ► Introducción

*Nec recens et novum est, ut monstrum sub sole nascatur*<sup>1</sup>.

San Agustín, *De civitate Dei* (XII, 14)

En primer lugar, es necesario que sometamos a un breve examen la categoría de *monstruo* para poder seleccionar nuestro enfoque y, como también trabajamos aquí con el concepto de *madre* —inalienable de la idea de *mujer*, pero no inversamente—, es imprescindible desarticular, hasta donde se pueda, cualquier presunción cultural que tienda a naturalizar y universalizar nuestras concepciones de *familia*, *maternidad* o *infancia*, e intentar conjeturar (asumiendo las limitaciones de la evidencia) qué valor pudieron haber tenido para la antigua sociedad romana en época de la dinastía Julio-Claudia. A continuación, resulta pertinente la evaluación de la incidencia de otras caracterizaciones de la *maternidad* —e inevitablemente de la *feminidad*— a través del corpus fedriano para la limitación y establecimiento de relaciones internas. Huelga declarar que el propósito último no es otro que el inagotable restablecimiento de un *estado de la cuestión respecto de nosotros mismos*.

Al contrario de las consideraciones de Cascón Dorado (2005: 63), quien ve en las fábulas de Fedro “descripciones humanizadas del mundo animal sumamente cómicas”, nosotros leemos una mutación monstruosa del hombre en animal —tal vez sería más certero hablar de hibridación—, cuyo regusto amargo, por cierto, no causa demasiada gracia.

Desde nuestro marco conceptual creemos posible asociar estas fábulas con una codificación semiótica que, mediante la idea de la maternidad como matriz de replicación biológica y social, involucra un relato crudo de los mecanismos políticos de obtención (la intriga), retención (la violencia) y herencia del poder asociados a una valoración negativa de lo femenino. Estos mecanismos se revelan insertos en una estructura social verticalista en cuyos nichos intermedios ocurre la pugna social y dentro de la cual los actores se alimentan y subsisten unos a expensas de otros.

---

1. “Y no es reciente ni nuevo que nazca un monstruo bajo el sol”. (Salvo indicación expresa las traducciones nos pertenecen).

## ► El monstruo como parámetro de normalización

El tema que nos convoca son los monstruos. Hagamos aquí rápidamente algunas observaciones: anota David Wardle (2006: 102), que para Cicerón en su *De divinatione*, un *monstrum* era un signo enviado por los dioses, a menudo una ruptura del orden natural, para mostrar que estaban disgustados; este mismo autor señala que la mayoría de las etimologías antiguas, Cicerón incluido, vinculan esta palabra con el verbo *mostrar* (*monstro*), pero que, sin embargo, Varrón lo relacionó con *advertir* (*mo-neo*); es importante mencionar también la observación de Wardle que registra un intento de Bouché-Leclercq por distinguir *portenta* y *ostenta* (vinculados con objetos inanimados), *monstra* (ocurrencias biológicas) y *prodigia* (actos humanos), pero que en la práctica eran virtualmente sinónimos, objeción que sustenta en un trabajo de Thulin. Más allá de esta discusión, conservemos este sugestivo maridaje del monstruo con el fenómeno biológico. En este sentido podemos tomar una aportación de San Agustín (*De civitate Dei*, XXI, 8): “Omnia quippe portenta contra natura dicimus esse; sed non sunt. (...) Portentum ergo fit non contra naturam, sed contra quam est nota natura”.<sup>2</sup> Asumiendo la equivalencia semántica, que por otra parte es constatable en este texto, señalamos la supuesta ruptura del orden biológico, de la ley natural, relativizada sabiamente por Agustín: la ruptura no es según la naturaleza, sino según el conocimiento que nosotros tenemos de ella.

Para los antiguos, el concepto de monstruo excede una eventual ocurrencia individual y se inserta en una forma colectiva, tal como señala Rosi Braidotti (1994: 68): “the Greeks and Romans maintained a notion of a ‘race’ of monsters, an ethnic entity possessing specific characteristics”.<sup>3</sup> Esta autora resalta la dimensión horrorosa pero a la vez maravillosa del monstruo, en síntesis: sus cualidades espectaculares. Lo monstruoso se vincula estrechamente con lo genético, con lo reproductivo. Nos permitimos aquí un aparente excursus sugerido por el trabajo de Braidotti: hasta las primeras décadas del siglo XX los monstruos eran fenómenos de exhibición, pero más tarde las políticas eugenésicas de diversos Estados intentaron evitar su aparición. Si, vistas desde hoy, esas medidas que intentaron eliminar los monstruos resultan monstruosas para nosotros, es evidente que ellos —los monstruos— no surgen de otro lugar que no sea la mirada. Damos por bueno el argumento de Agustín y decimos que el monstruo es un parámetro forzado de la cultura sobre la naturaleza, para hacerse pasar por ella y legitimarse como normal.

## ► El chivo expiatorio

Esta *pseudophysis* invisibiliza su propia monstruosidad imputándosela a los otros. Y aquí tenemos que anotar que, por esta misma mecánica, nuestro imaginario de la familia, la maternidad y la infancia, fabricado tan recientemente como en el siglo XIX, parece cosa de toda la vida. Advertidos de ello, cuando intentamos reconstruir un esbozo de aquellas mentalidades tan lejanas en el tiempo, la evidencia no alcanza por varios tipos de limitación, pero por lo menos es suficiente para excluir algunos supuestos. Sin embargo, creemos que, independientemente de su perfeccionamiento genético, el monstruo tenía en ese entonces el mismo órgano reproductivo. Como afirma Suzanne Dixon (1992: 25): “From any point of view, the family is the basis of reproduction, both physical reproduction and the reproduction of culture, that is, morality and national character”.<sup>4</sup> Una afirmación semejante a la hecha por Pierre Bourdieu (1993: 48) de una manera más contundente: “La familia, en la forma particular que reviste en cada sociedad, es una *ficción social*”. Fiel a su impostación biológica, la cultura ha aprendido a replicar, insertando su información genética en la célula familiar, invisible e implacable como un agente viral.

Sabemos que el concepto romano de familia era más amplio que el nuestro y que la convergencia de líneas parentales agnaticas y cognaticas, al poner más elementos en funcionamiento, tiene, por necesidad que complejizar el esquema vincular. Aunque los estudiosos concuerdan en que las

2. “Pues decimos que todos los portentos son contra la naturaleza, pero no lo son (...) Luego, un portento no se hace contra la naturaleza, sino contra la naturaleza conocida”.

3. “Los griegos y los romanos sostuvieron una noción de ‘raza’ de monstruos, una entidad étnica que poseía características específicas”.

4. “Desde todo punto de vista, la familia es la base de la reproducción física y cultural, esto es, de la moral y el carácter nacionales”.

subjetividades acerca de la maternidad eran diferentes, lo que nos interesa destacar aquí, porque nuestros textos vienen de esas coordenadas témporoespaciales, es la fuerte voluntad intervencionista del aparato estatal en las de políticas reproductivas. Aunque Foucault desarrolle sus concepciones acerca de biopolítica como una tecnología del poder en la modernidad —que nos permite, es cierto, pensar estas cosas—, constatamos que el dispositivo era tan viejo como efectivo y que no hay nada nuevo bajo el sol.

Las tramas del poder se intrincan con el lenguaje en todos los niveles de la discursividad, desde lo jurídico hasta lo epistemológico. En este último sentido no es inocente que, tal como registra Braidotti (1994: 63): “The emphasis of Aristotle places on the masculinity of the human norm is also reflected in his theory of conception: he argues that the principle of life is carried exclusively by the sperm, the female genital apparatus providing only the passive receptacle for human life”.<sup>5</sup> Poniendo a operar ideas de Bourdieu (1990: *passim*) esta “construcción arbitraria de lo biológico” opera como una (pseudo)legitimación, enajena el cuerpo femenino y su espacio, invisibiliza a la mujer y convierte su virtud en vicio. Y decimos hasta aquí, porque damos por sentado que se ha captado nuestro marco conceptual.

### ► *La fábula con piel de cordero*

A modo de promitio podemos exclamar, con fingida sorpresa, que quién iba a pensar que un género didáctico, generalmente concebido como para un público infantil, podía enseñarnos que mamá era un monstruo... que nos leía un fábula.

En este sentido se suele mencionar la misoginia de Fedro que, aunque constatable, no creemos que sea una característica excepcional de nuestro autor. Es más bien una concepción paradigmática de época que la literatura sólo registra y transmite. Queremos decir que la misoginia de Fedro existe, pero no es más que un lugar común. En efecto, la referencia a Medea en la fábula IV.7, tomada de una tragedia de Ennio, nos monta sobre el estereotipo de la fémmina malvada, uno de los monstruos femeninos por antonomasia: la mujer capaz de matar a sus propios hijos. Este carácter rapaz femenino es ilustrado por la fábula II.2, en la que una vieja y una joven dejan calvo a un hombre arrebatándole los cabellos, a turnos, uno por uno. Más sugestiva para pensar el rol y el espacio conquistado es el poema IV.17 que relata que los cabrones fueron a quejarse a Júpiter porque había concedido a las cabras tener barba, marcado atributo masculino, y que el padre de los dioses los había tranquilizado diciendo que les permitieran “usurpar el adorno de vuestro rango con tal de que no puedan igualaros en fuerzas”.

Para considerar la emergencia de lo monstruoso creemos que la más adecuada es la fábula III.3: unas ovejas empiezan a parir corderos con cabezas humanas, aterrado por tales abortos el dueño del rebaño consulta adivinos, pero es finalmente Esopo quien resuelve el enigma y le dice “si quieres evitar el prodigio da mujeres a tus pastores”. La composición resulta un tanto retorcida, pero permite leer un uso netamente instrumental del cuerpo de la mujer con miras a evitar la conducta zooflíca.

Mientras que la mirada sobre lo femenino resulta unívocamente descalificadora se matiza y complejiza cuando se intersecta con el rol maternal. Contrastan los juicios de las composiciones III.10 y III.15: en la primera una madre, celosa de la crianza de su hijo adolescente, resulta víctima de las insidias de un malvado liberto que quiere hacerse con la herencia familiar, en la segunda, un corderito que fue abandonado por su madre biológica y está siendo criado por una cabra polemiza con un perro acerca del concepto de maternidad; la moraleja es taxativa: “La bondad hace a los padres, no la ley de la naturaleza”. Debemos insistir en que la concepción romana de familia no era del todo equivalente a la nuestra, pero ello no impediría que la misma polémica pudiera llevarse a cabo hoy, incluso ser explotada mediáticamente en el marco de algún *talk show*.

5. “El énfasis que Aristóteles pone en la masculinidad de la norma humana se refleja también en su teoría de la concepción: argumenta que el principio de la vida es transportado exclusivamente por el esperma, proveyendo el aparato genital femenino únicamente el receptáculo pasivo para la vida humana”.

## ► La madre como metáfora de lo monstruoso

Por lo general la imagen de lo maternal es asociada con lo monstruoso cuando la hembra se vuelve contra los suyos y destruye la unidad básica que es la familia, así por ejemplo Medea o el corderito abandonado por su mamá. En el mismo sentido, se ensalzan los valores familiares cuando la madre se sacrifica a sí misma o es capaz de todo para defender la prole y garantizar la subsistencia del clan. Sin embargo, las fábulas que nos proponemos analizar subvierten este imaginario.

I.19 cuenta la historia de una perra preñada a punto de parir que utiliza su propia situación vital —su gravidez a punto de materializar su maternidad— para conmovir a una semejante y obtener de ella que le preste su choza para dar a luz, cuando esta reclama la devolución del lugar, aquella suplica un tiempo adicional para fortalecer su cría y lo obtiene con facilidad, finalmente desafia a la expropiada a que recupere el lugar, si puede, superándola a ella y los suyos en fuerza.

II.4 pone en escena un árbol y sitúa en él tres actores: la copa es ocupada por un águila que hizo allí su nido, una gata que encontró un hueco en el tronco y parió en su interior y una jabalina que puso su cría en la base de la encina. La vecina del medio sube y, con fingida preocupación, le cuenta a su vecina de arriba que la de abajo planea tirar abajo la encina para destruirlas; a continuación desciende y despliega el mismo ardid. Tanto la de arriba como la de abajo, llenas de temor por sus hijos, no salen más de sus casas. La felina espera escondida en su madriguera, desde donde acecha, simulando miedo sólo sale a hurtadillas para proveerse. Al final las otras mueren de hambre y ofrecen a la traicionera un gran festín.

Podemos observar que ambos relatos presentan líneas argumentales convergentes: aprovechando como elemento funcional la maternidad, ambas protagonistas manipulan la ingenuidad empática de sus víctimas y con perversa astucia enmascaran sus intenciones. Vemos en funcionamiento la dimensión suasoria de cualquier dispositivo retórico, cuya apariencia inofensiva es capaz de encubrir su verdadero poder como arma que, a pesar de su invisibilidad, es puesta a actuar materialmente contra el interlocutor. Fedro sabía muy bien esto, como podemos observar en el comienzo de III.10: “Periculosum est credere et non credere”.<sup>6</sup> En efecto, la palabra, tal como argumenta Gorgias en su *Encomio de Elena*, superpone el doble valor del término *droga*, que puede entenderse como remedio o como veneno, pero en las fábulas que estamos revisando, es puesta a funcionar solamente en su dimensión de tóxico exterminador.

En un trabajo reciente hemos examinado la funcionalidad de la fábula como representación de la violencia en la contienda por la dominación del espacio social. Constatamos lo mismo en los dos ejemplos que nos ocupan hoy: el empleo de la fuerza, física o simbólica, está apoyado en motivaciones mucho más territoriales que tróficas. En nuestro primer ejemplo la parcela competida es determinada y materializada mediante el vocablo *tugurium*, altamente funcional porque connota simultáneamente que es un espacio techado y que es ocupado por alguien de estratos sociales bajos; estamos hablando de una choza, no de un palacio ni una mansión. Encasillado el espacio y poniendo a jugar un segundo actor, necesariamente deben competir por el único lugar disponible. Expresado de otra manera si pensamos en un juego como el ajedrez, dos piezas no pueden ocupar la misma casilla y una debe salir del juego. Luego de instalada mediante un uso cuestionable del discurso (las *blanditiae*), la usurpadora, mantiene la posición conquistada mediante la fuerza ejercida ahora a nivel físico por el conjunto del clan, como vemos en las palabras finales de la fábula: “‘Si mihi et turbae meae par’, inquit, ‘esse potueris, cedam loco’”.<sup>7</sup> Aquí todavía estamos instalados en una lógica horizontal entre semejantes: una perra expropia su tugurio a otra perra. La fábula de la gata ofrece un punto de convergencia, en tanto una madre destruye a otras madres, e incapaz de generar empatía solo mira por el bien endogámico de su propio núcleo familiar. Ahora bien, este espacio es más amplio y está habitado por distintos grupos, pertenecientes a distintas especies, pero fundamentalmente su concepción es vertical. Los espacios sociales representados quedan claramente representados en los tres primeros versos, desde arriba hacia abajo:

6. “Es peligroso creer y también no creer”.

7. “[La perra] dice: ‘Si me puedes igualar, a mí y mi turba, cederé el lugar’”.

Aquila *in sublimi* quercu nidum fecerat;  
Feles cavernam nancta *in media* peperat;  
Sus nemoris cultrix fetum *ad imam* posuerat.<sup>8</sup>

La gata, parece haber encontrado esta caverna, este nicho social, tras haber tropezado con él (*nanciscor*). Inmediatamente, esta aparente recién llegada pone en marcha su plan: trastornar el orden de la convivencia que además está caracterizada como producto del azar. Escribe Fedro:

Tum fortuitum feles contubernium  
Fraude et scelestas sic evertit malitia.<sup>9</sup>

Es interesante la apreciación de Henderson (2001) que lee en las fábulas de Fedro el problema de la movilidad social, cuyos estratos intermedios —especialmente los libertos— serían los más inestables, justamente porque no estaban asentados en la base y, aunque el vértice más alto resultaba inaccesible para ellos, trataban de mejorar su situación y ascender socialmente hasta donde les era posible; anotemos también que en la estructura agnaticia romana, los libertos eran asimilados como parte de la familia y las lealtades, pertenencias e intereses propios conformaban un esquema complejo. Este magma social habría sido explotado por la misma dinámica invisibilizada del poder, donde uno no podía saber quién respondía a quién y la trama social era tensada por las intrigas y la delación generaba parálisis mediante el terror. La fábula de la gata cobra sentido en este esquema de interpretación. Y, en general, estos estratos sociales intermedios parecen ser los más negativamente valorados por nuestro fabulista. Así, resultan muy significativos los verbos utilizados para describir los movimientos subrepticios y malintencionados de nuestra astuta felina: trepa hacia la cima (*scandit*) y baja arrastándose (*derepit*).

### ► Una posible conclusión

Decíamos al principio que la construcción de la monstruosidad se sustenta sobre la mirada. En este sentido las acciones de las madres que acabamos de referir adquieren una doble perspectiva: lo mismo que sería visto como una virtud, esto es, que ellas operan protegiendo y atendiendo los intereses de sus familias, es lo mismo utilizado para reprocharles, paradójicamente, a modo de un vicio, su monstruosidad. La ambigüedad radica en la imposibilidad de conciliar medios y fines y, sea como sea, no parece existir una salida en el mundo de las fábulas. Debemos marcar también que en los mundos cerrados que acabamos de someter a escueto examen lo primero que salta a la vista es la inexistencia de participación masculina. En nuestro imaginario patriarcal lo femenino resulta vinculado con el interior, con la gestión de la economía doméstica, con la crianza de los niños, pero lo interior está sustraído de la vista, es oscuro y da miedo. Así como en el interior secreto del útero se gesta la vida, en el interior secreto de la familia se gesta la sociedad.

Sabemos que el lenguaje limita nuestra experiencia en el mundo, nos construye, nos determina y nos condiciona. Podemos trazar una analogía: así como los genes determinan nuestra herencia biológica el lenguaje determina nuestra herencia cultural. De él están fabricadas las fábulas que, vistas desde esa perspectiva, nos permiten rescatar información.

De los relatos que hemos revisado podemos sacar en limpio que los espacios físicos y simbólicos son el territorio en disputa por la dominación, una vez conquistado una parcela ha de retenerse por la fuerza, el siguiente movimiento es una ampliación anexionista sobre otro territorio vecino. Un individuo arrebató algo a otro, una familia a otra, un pueblo a otro, hasta la constitución de un tejido imperial.

Cabe preguntarse por qué se ha elegido metaforizar esta voluntad exponencial de dominio mediante la imagen de la madre. Por un lado parece natural porque el cuerpo femenino encarna la

8. "Un águila había hecho su nido en lo más alto de una encina; una gata que había encontrado una cavidad en el medio había parido; una cerda, habitante del bosque, había puesto su cría en la parte inferior".

9. "Entonces la gata trastornó así la convivencia casual, con engaño y maldad criminal".



misteriosa matriz de reproducción. Por otro, mucho menos halagador, el poder patriarcal usurpa el cuerpo femenino, se invisibiliza en su interior y, como quien arroja la piedra y esconde la mano, le termina imputando su propia monstruosidad.

## » Bibliografía

- » BETTINI, Maurizio [1986] 1994. "Ne sis patruus mihi: sul sistema del atteggiamenti nella famiglia romana arcaica", en *Antropología e cultura romana*. Roma: La nuova Italia Scientifica.
- » BRAIDOTTI, Rosi, [1994] 1997. "Mothers, monsters, and machines", en Conboy, Katie et al. *Writing on the body. Female embodiment and feminist theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- » BRAVO, Gonzalo, 1994. "La mujer romana y la historiografía moderna: cuestiones metodológicas y nuevas perspectivas de estudio", en en Rodríguez Mampaso María José et al. *Roles sexuales. La mujer en la historia y la cultura*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- » BOURDIEU, Pierre, [1990] 1996. "La dominación masculina", en *La ventana. Revista de estudios de género*, Nº 3. México: Universidad de Guadalajara.
- » ——— [1993] 2014. "Estrategias de reproducción y modos de dominación", en *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » CASCÓN DORADO, Antonio, 2005. "Introducción", en Fedro. *Fábulas*. Madrid: Gredos.
- » DIXON, Suzanne, 1992. *The roman family*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- » FOUCAULT, Michel [1971-1977] 1995. *Microfísica del poder*. Barcelona: Planeta.
- » ——— [1976] 1992. *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto.
- » HENDERSON, John, 2001. *Telling tales on Caesar. Roman stories from Phaedrus*. Oxford: OUP.
- » IRIGARAY, Luce [1987] 1992. "A propósito del orden materno", en *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra.
- » MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida, 1994. "Las mujeres en el mundo antiguo. Una nueva perspectiva para reinterpretar las sociedades antiguas", en Rodríguez Mampaso María José et al. *Roles sexuales. La mujer en la historia y la cultura*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- » ROUSSELLE, Aliñe, 2000. "La política de los cuerpos: entre procreación y continencia en Roma", en Duby G. y Perrot M. *Historia de las mujeres 1: la Antigüedad*. Madrid: Taurus.
- » USUCA, Noel, 2014. "La ley del más fuerte. Formas ejemplares de violencia contra el individuo, los grupos y la propiedad en tres fábulas de Fedro". Ponencia leída en las *VII Jornadas sobre el mundo clásico*. Universidad de Morón. 27-09-2014.
- » WARDLE, David, 2006. *Cicero: On divination. Book I*. Oxford: OUP.

# La Condesa Sangrienta: cuerpo y secreto

VANNEY, Julieta - Estudiante de Licenciatura en Letras FFyL (UBA) / julietavanney@gmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: *Cuerpo – Secreto – Deseo – Lesbianismo*

## ► Resumen

Como postula Judith Butler, un cuerpo no es un a priori sino que responde a una demanda de género (Butler 2002). En *La Condesa Sangrienta* (1971), sin embargo, Pizarnik construye un cuerpo “degenerado” que se desclasifica, que evita la descripción concreta, al coquetear, constantemente, con la desaparición y la indeterminación. El problema, como también señala Butler, es que aquello que se escapa de la clasificación no puede sino transformarse en una monstruosidad, en una intensidad desviada.

El relato se construye sobre la circulación de un deseo que tiene lugar en un ámbito únicamente femenino. De este modo, en el relato de Pizarnik se incorpora la figura del lesbianismo como práctica innombrada que, inevitablemente, estará signada por el secreto, por lo abyecto y por la crueldad. Además, ese deseo intenso y monstruoso, no sólo por lo perverso sino por lo proliferante, se construye como una figuración tras la cual, paradójicamente, se oculta el cuerpo (ese mismo cuerpo que lo conforma). Las figuraciones que *La Condesa Sangrienta* propone no sólo parecen evadirse de lo humano sino que profundizan en esas zonas de marginalidad que dicho concepto genera. Así, *La Condesa Sangrienta* (tanto el cuerpo textual como el sexual –y sus prácticas) se configura, por lo excesivo e inaccesible, como un cuerpo rebelde y desafiante (un cuerpo no sujetado, un no-sujeto) que pone en cuestión toda normativa -y por lo tanto, expectativa de género.

## ► Presentación

Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo, de lo contrario serás un depravado. Serás significativo y significado, intérprete e interpretado, de lo contrario serás un desviado. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado como sujeto de enunciado, de lo contrario serás un vagabundo.

Deleuze, Guattari, ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?

Alejandra Pizarnik publica el texto *La condesa sangrienta* en 1971. Allí narra la vida de Erzébet Bathory, una aristócrata húngara que vivió durante el siglo XVI. Dicha mujer ha pasado a la historia por ser la autora del asesinato de 630 muchachas. Pizarnik se basó en un poema en prosa escrito por Valentine Penrose (*Erzsebet Bathory, la Comtesse sanglante*, 1962), quien, según ella, “se desentiende de ellas [la perversión sexual y la demencia] para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje” (Pizarnik, 1976:10). En 1965, Pizarnik publica la primera versión bajo el título “La libertad absoluta y el horror” en la revista mexicana *Diálogos*. En 1966, en la revista *Testigo*, reaparece “La condesa sangrienta” a modo de artículo crítico (o reseña) sobre Erzsebet Bathory, la comtesse sanglante. En 1971, es publicado en formato libro por la editorial Aquarius como *La condesa sangrienta* y un año después es incluido en *El deseo de la palabra* (1972) con el título “Acerca de la condesa sangrienta”.

## ► *Cuerpo y secreto*

Según Judith Butler la opresión heteronormativa ha operado en la cultura a través de la construcción de sujetos viables y sujetos inviables: “el lesbianismo no ha sido explícitamente prohibido, en parte porque no se ha dado a conocer en lo pensable, en lo imaginable, esa red de intelegibilidad cultural que regula lo real y lo que puede ser nombrado” (Butler, 2000:97). Es desde este lugar que me propongo leer a la figura de Erzébet Bathory del texto de Pizarnik. Sin embargo, voy a inscribir una diferencia al pensar lo lesbiano, “en tanto locus de efectos y afectos sociales, en tanto espacio donde se conjugan percepciones, prácticas y movimientos” (Arnés, 2013:4).

Las ficciones lesbianas, como señala Arnés, muchas veces adquieren la forma de una falta. En el caso de *La Condesa Sangrienta*, veremos que la protagonista se construye en una elipsis en torno a lo implícito y lo explícito, a aquello que se conoce de ella y aquello que, como lectores, no sabemos y suponemos. La ambigüedad es la base sobre la cual se desarrolla el texto: si bien Erzébet está sumergida en el silencio (es decir, jamás se pronuncia en relación a aquello que se afirma o se supone de ella), con sus actos lleva a cabo un manifiesto con el que lo quiebra, sin poder, sin embargo, dejar de formar parte de él. De este modo, si bien su historia sale a la luz, no es ella quien la confiesa.

El silencio adquiere varios matices en el texto. Incluso, como indica quien narra, los gritos también pueden ser incluidos en esta categoría: “Gritos, jadeos, imprecaciones, forman una ‘sustancia silenciosa’” (Pizarnik, 1976:10).

En cuanto a la sexualidad de la Condesa, podría decirse que se la conoce como un secreto a voces:

Nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la Condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por el contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. (Pizarnik, 1976:48)

Como señala Sedwick, “la cultura occidental moderna ha situado lo que denomina la sexualidad en una relación cada vez más privilegiada en nuestras construcciones más preciadas de identidad individual, verdad y conocimiento” (Sedwick, 1998:13). En este sentido, da cuerpo a un discurso que delimita el campo de “lo humano” y de aquello que, por defecto, queda por fuera como una identidad imposible (cuerpos inhabitables, monstruosos). Y es de este lado que se encuentra la Condesa.

Sólo en un momento, quien narra, la ubicará dentro del género humano. Pero lo hace utilizando comillas, ya que no es esta de una categoría en la que Erzébet sea recibida sin escándalo. Es más bien el resultado de un hecho circunstancial:

Los castigos a las costureritas –y a las jóvenes sirvientas en general– admitían variantes (...) Dorkó se limitaba a desnudar a las culpables (...) su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realizado por la presencia “humana” de la Condesa perfectamente vestida que las contemplaba (Pizarnik, 1976:31).

La figura de la Condesa se construye en el texto como un tercer término oscilante que desestabiliza y cuestiona cualquier dicotomía normalizadora incluso aquella fundamental según la cual a todas las personas se les asigna forzosamente un género (masculino o femenino), así como también una sexualidad (homo o heterosexual) (Sedwick 1998): ¿Se trata acaso de una asesina o de una figura etérea que transita con su vestido blanco? ¿Es una aristócrata que se toma las atribuciones que le corresponden o es un ser humano librado a su más baja naturaleza? ¿Es lesbiana o sádica? ¿Es ella quien sufre la fuerza de la opresión o es ella la opresora? Y en última instancia, ¿se trata de un ser humano o de un monstruo? El modo en que la Condesa es representada impide, constantemente, su ubicación estable dentro de los pares normalizadores y se construye de este modo como una figura que se resiste a una definición unívoca. A modo de ejemplo: después de la tortura llamada “La virgen de hierro”, explica quien narra: “La asesina vuelve a ser la ‘Virgen’ inmóvil en su féretro” (Pizarnik, 1976:16); se trata de una muerta-viva, una asesina teñida de sangre y una virgen blanca y pura al mismo tiempo. Erzébet ocupa, así, un lugar necesariamente paradójico por tener un deseo “otro” que la convierte en un error

en la clasificación, en una identidad que no debería tener lugar.

Como señala Giogi: “Salirse del género normativo es siempre, en alguna medida, salirse de la especie; la reconocibilidad de la especie humana pasa por tener un género legible, identificable” (Giorgi, 2013:7). Así, un cuerpo que escapa a la norma se desinscribe del campo de legibilidad. No hay mirada que lo reconozca, que lo organice, ni que fije una versión definitiva del mismo. La Condesa, pierde así su forma humana, se desclasifica y se transforma en una intensidad que atraviesa la frontera de lo representable y aquello que lo excede. Se construye como materia jamás clausurada, pura potencia. La Condesa no ocupa un lugar en el espacio. Es, en cambio, una potencia, que puede manifestarse en algún momento, en algún grado de intensidad.

Decía en un principio que Erzébet no tiene voz, y tampoco tiene cuerpo. Se trata entonces de una intensidad que modifica la sustancia, que transita de unos cuerpos a otros, que los atraviesa, los vacía, demoliendo así la ilusión de un cuerpo organizado. En este sentido, podría pensarse que no solo ella no posee un cuerpo ordenado, sino que también hace estallar los cuerpos organizados de las muchachas. Nada debe obstaculizar la corriente de las intensidades.

Sólo en un principio, quien narra esboza una descripción de su figura, pero esta no es sino general o, mejor aún, no es sino la repetición de un lugar común, de un cliché: “La siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en una silenciosa palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos del color suntuoso de los cuervos” (Pizarnik, 1976:10). Este es el mayor acceso que tenemos a la corporalidad de esta “criatura”. Una imagen romántica, y luego, velozmente, se vuelve imperceptible: una presencia que deambula, un vestido blanco, una posición.

En *Las políticas de la pose*, Sylvia Molloy, al leer a Wilde sostiene: “Propongo un giro adicional para la frase de Darío<sup>1</sup>: que se vea al fantasma como construcción fantasmática de lo que no se puede decir, aquello que carece de visibilidad por innombrado. Wilde juega a algo que no se nombra y de tanto jugar a ese algo –de tanto posar a ese algo– es ese algo innombrable” (Molloy, 1994:131). Sin embargo, creo que debemos pensar esto de una manera diferente cuando se trata de “ficciones lesbianas” (Arnés 2014): Porque ¿es posible posar algo que jamás fue enunciado? ¿Es posible que aquello que no se dice, que cae fuera de los márgenes del discurso heteronormativo cobre, sin embargo, forma?

No. Lo imposible no es pose sino posición. La Condesa no posa para visibilizarse sino que se posiciona para fundirse en la invisibilidad. La Erzébet de Pizarnik construye un campo de visibilidad (traza los planos de su castillo y lleva a cabo sus ceremonias de posesión) pero no lo hace, como piensa Molloy, para llamar la atención sobre su propio cuerpo (si hubiera alguno), sino para desintegrarlo.

El punto es que, y Pizarnik es muy clara al respecto, la vida de la Condesa solo puede ser pensada como una vida configurada estéticamente a partir del acto de morir y de ver morir. Allí se encuentra la belleza: en el abandono de un orden heterosexual y reproductivo, en la superación extasiada de cualquier orden normativo.

El éxtasis es una experiencia de liberación mediante la cual se tiene contacto, por un breve momento, con aquello que ha sido ocultado: lo inaccesible se vuelve accesible; lo intangible, tangible. Se trata de una experiencia transformadora, que modifica, deja huellas en todo aquel que participe de ella. Dice Jacobo Boehme, un filósofo y místico del siglo XVI, en relación con el momento extático: “¿Debo compararlo con el amor de este mundo? No, no es más que un valle oscuro frente a él”. Y así debemos leer estos momentos extasiados de la Condesa: un valle oscuro al costado del amor; un estado que nos permite acceder a los terrenos inexplorados de lo humano, a sus márgenes.

Resumo: el castillo medieval; la sala de torturas; las tiernas muchachas; las viejas y horrendas sirvientas; la hermosa alucinada riendo desde su maldito éxtasis provocado por el sufrimiento ajeno. (Pizarnik, 1976:29)

En *La condesa sangrienta* el cuerpo (de las muchachas) es materia disponible para la experimentación. La Condesa, en cambio, representa un límite (“Bloquear, estar bloqueado, ¿no es todavía una intensidad?” (Deleuze, Guattari, 2002:4)). En el contacto con la materia, en el momento de la

1. Se trata de la siguiente frase que menciona Darío a propósito de Wilde: “Desdeñando el consejo de la cábala, ese triste Wilde jugó al fantasma y llegó a serlo”.

experimentación y del éxtasis, es cuando la Condesa se manifiesta: así se mantiene como una barra de órganos que necesita atravesar a otros cuerpos para sostenerse como tal. Señala quien narra: “Ha habido dos metamorfosis: su vestido ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver” (Pizarnik, 1976:24). Ella es vestido, mientras la muchacha es sustancia. Su cuerpo no aparece, no es un soporte sino una intensidad siempre presente. Es aquello que queda cuando ya se ha suprimido todo (Deleuze, Guattari 2002).

El acto sexual en estos términos se vuelve una experiencia del fantasma (Cangi 2010) –o del monstruo–, es decir, del no-sujeto, del cuerpo que falta, de la pura potencia, del ser que se desentiende del cuerpo y deviene intensidad. Una intensidad transformadora de las percepciones arraigadas, que hace estallar todos los cuerpos con los que tiene en contacto. En el acto sexual, la figura de la Condesa puede revelarse, finalmente, como lo que es: “conexión de deseos, conjunción de flujos, continuum de intensidades” (Deleuze, Guattari, 2002:13).

### ► *A modo de conclusión*

Ni viva ni muerta, ni virgen ni asesina, ni oprimida ni opresora, ella es todas estas y ninguna a la vez. Al quedar al margen de la representación heteronormativa, su cuerpo se convierte en una intensidad desviada dispuesta “a socavar, a proliferar, a recubrir y a invadir el conjunto del campo social, entrando en relaciones de violencia y rivalidad” (Deleuze, Guattari, 2002:14).

En esta línea debe leerse el epígrafe de Sartre que se encuentra al comienzo del texto: “El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza”. No hay explicaciones que resulten válidas para dar cuenta del accionar de la Condesa, o mejor dicho, no puede esbozarse una explicación sin llevarse con ella la belleza de este personaje.

La figura de la Condesa representa una lógica paradójica que instala la posibilidad de una variación, un desvío que permite desinscribir el cuerpo y el deseo de su representación antropomórfica. Tal como postula Judith Butler, “una parte de lo que construye la sexualidad es justamente lo que no aparece y lo que, hasta cierto grado, nunca puede aparecer” (Butler, 2000:104). En última instancia, no hay una verdad para ser confesada por nadie. No hay cuerpo, sólo intensidad. Inmoralidad impronunciable pero elocuente.

### ► *Bibliografía*

- » Arnés, L. (2013) “Zonas liberadas: la literatura argentina en clave lesbiana”. En Boletín/17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/d8cd98f00b-laura\\_arn\\_s17.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/d8cd98f00b-laura_arn_s17.pdf)
- » Butler, J. (2000) “Imitación e insubordinación de género”. En: Revista de Occidente nº 235. Traducción Mariano Serrichio.
- » ——— (2002) “Introducción” y “Acerca del término queer”. En: Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’, Buenos Aires, Paidós. Traducción Alcira Bixio.
- » Cangi, A. (2010) “El amor según Sacher-Masoch”. En: Nomadías nº 11, Universidad de Chile.
- » Deleuze, G. Guattari, F. (2002) “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”. En: Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Pre-Textos. Traducción José Vázquez Pérez.
- » Giorgi, G. (2013) “La lección animal: pedagogías queer”. En Boletín/17 de Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/d8cd98f00b-laura\\_arn\\_s17.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/d8cd98f00b-laura_arn_s17.pdf)
- » Molloy, S. (1994) “La política de la pose”. En: Las culturas de fin de siglo en América Latina. Josefina Ludmer (comp.). Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- » Pizarnik, A. (1976) La condesa sangrienta. Buenos Aires, López Crespo Editor.
- » Sedwick, E. (1998) “Introducción”. En: Epistemología del armario. Barcelona, Ediciones de la Tempestad. Traducción Teresa Bladé Costa.

# El monstruo doméstico: los regímenes de visibilidad y la docilización del monstruo en *La nana* [Sebastián Silva, 2009]

VELIZ, Mariano/Instituto de Estudios sobre América Latina (FFyL, UBA) –marianoveliz@gmail.com

---

Eje: Representaciones estéticas de la monstruosidad Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: cine chileno, monstruo doméstico, régimen de visibilidad, inclusión

## ► Resumen

En *La nana* (Sebastián Silva, 2009) irrumpe con toda su potencia la problematización del nexo política-vida cotidiana que articula al cine chileno contemporáneo. En concordancia con ciertas posiciones estéticas planteadas por Jacques Rancière acerca de la repartición de lo sensible operada por el arte, en este film se practica una redistribución de lo visible a través de la recuperación de la figura de la empleada doméstica. Esta recuperación se centra en tres ejes: el desmontaje de las representaciones consuetudinarias en las tradiciones narrativas latinoamericanas, la transformación topográfica que desplaza de la periferia al centro del relato a esta figura y, principalmente, la reflexión en torno a la vinculación de lo monstruoso y lo visible.

## ► Presentación

*La nana* (Sebastián Silva, 2009) entra en consonancia con una estrategia frecuente en el cine chileno contemporáneo: la valoración de las dimensiones domésticas y cotidianas de la política y el repudio a ciertas formas tradicionales de comprender el compromiso político del arte. Por este motivo, su análisis debe enmarcarse en un debate amplio propiciado por la irrupción, en la primera década del siglo XXI, de una generación renovadora de cineastas chilenos. Al respecto, Carlos Saavedra sostiene, en *Intimidaciones desencantadas*, que la reducción de la política pública a los planos íntimos y su reclusión en los dominios privados funciona como un correlato estético de las concepciones políticas implementadas durante la dictadura pinochetista. Por el contrario, en *Un cine centrífugo* Carolina Urrutia se interroga si las sensaciones de malestar e incertidumbre propuestas por estos films no pueden concebirse como un gesto político crítico. En su argumentación, el traslado a los mundos íntimos de los conflictos políticos y sociales puede constituir una forma radical de pensar la política en términos contemporáneos.

En *La nana* esta discusión en torno al valor político de lo doméstico se extrema debido a la elección de una empleada doméstica como foco del relato. A través de su figura se explora el carácter político de los tiempos y espacios de la cotidianeidad y se indaga en la potencia política de cierta repartición de lo sensible centrada en los regímenes de visibilidad. Al respecto, debe señalarse que la proposición de una empleada doméstica como protagonista del relato inscribe al film en la frondosa serie de representaciones de esta figura a lo largo de la historia del cine latinoamericano. Y dado que estas representaciones resultaron rígidamente codificadas, el film se aboca al cuestionamiento de su naturalización. En este sentido, *La nana* se postula como un intento por desmontar el carácter histórico y simbólico de las representaciones de la empleada doméstica. Al mismo tiempo, esta elección promueve una transformación topográfica significativa: el traslado al centro del relato de un personaje frecuentemente condenado a la periferia narrativa. Finalmente, en esta alteración de la

economía narrativa se pone en juego una repartición de lo visible que resulta capital. En este territorio donde confluyen lo visible, el espacio cotidiano y lo íntimo, emerge la figura de Raquel como un monstruo doméstico.

En los ensayos que conforman *El espectador emancipado*, Jacques Rancière propone pensar la politicidad del arte a través de su concepción como una práctica que reconfigura lo sensible. Su potencia para redistribuir lo visible y lo audible inaugura la posibilidad de resquebrajar el habitual reparto de lo sensible. El cine chileno contemporáneo se pliega a esta práctica redistributiva. Ésta depende de la asignación de visibilidad a los sujetos borrados por las políticas implementadas a partir del golpe de estado pinochetista y de la atribución de audibilidad a los discursos silenciados. Así, a las estéticas y políticas sustractivas se responde con la instauración de estéticas y políticas centradas en la puesta en circulación. En *La nana*, la dimensión política de esta repartición de lo sensible se evidencia en la voluntad de visibilizar a un sujeto condenado, por su mismo rol socio-laboral, a la invisibilidad. El carácter público de esta ocupación se instala en el límite indiscernible entre lo visible y lo invisible. Su uniforme constituye la huella de su propia invisibilidad. Por este motivo, la indagación en la visibilidad del personaje resulta relevante.

El film parece sostener la necesidad de identificar y diferenciar al personaje. Al respecto, Nicole Brenez estudia en "Tratamiento del lumpenproletariado en el cine de vanguardia" diversos films que actualizan la posibilidad de dar rostro a los sin rostro. Para Brenez, dado que los pobres quedan excluidos de toda figuración social, el cine se impone la tarea de asegurar la circulación de estas figuraciones. En este sentido, un plano de la primera escena del film resulta esclarecedor: sobre un primer plano de la protagonista mirando a cámara se imprime un cartel con el título. Así, el personaje queda definido por el rol social que cumple. Y es ese aspecto de su identidad el que será escrutado en el relato. A partir de allí, la narración se dedica a este proyecto de visibilización del personaje recluido en la domesticidad de una familia de la clase media alta santiaguina.

Sin embargo, la configuración de *La nana* permite interrogar cuáles son las formas de funcionamiento de ese acceso a la visibilidad y la audibilidad. Esto se debe a que, como postula Brenez, "Dar una imagen, remitir por un lado su imagen al pobre y por otro al público no debería convertirse en el equivalente simbólico de la caridad fiduciaria" (Brenez, 2012: s/d). Así, más que confirmar la visibilidad de la empleada, es posible interrogar quién y cómo la mira y cuáles son los efectos propiciados por esa mirada. En este punto, resulta posible recuperar la distinción, señalada por Jacques Rancière en su ensayo "La imagen intolerable", entre la imagen y el dispositivo de visibilidad. Para Rancière "Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen" (Rancière, 2010: 99). Por este motivo, es necesario ampliar el análisis de la simple asignación de visibilidad para interrogar las modalidades de construcción de esta visibilidad. Al respecto, es posible anticipar que en este film la atribución de visibilidad conduce a dos movimientos sucesivos: la monstrificación del personaje y su consecuente docilización.

La conversión de la empleada en monstruo se produce mediante una inversión sistemática de las premisas que parecen regular la construcción del film. En principio, Raquel se constituye como la protagonista de la historia y como el personaje focal a través del cual se accede a la narración. Y dado que Raquel está recluida en la intimidad del hogar de la burguesía chilena, la información que circula está limitada a este encierro. Sin embargo, este enclaustramiento parece atribuir al personaje un poder sobre el resto de los habitantes. Así, la protagonista asume un rol aterrador porque funciona no sólo como testigo de las conductas de la familia, sino también como una acechanza personificada, un recordatorio de los conflictos clasistas en el interior del hogar. La caracterización de Raquel como un monstruo doméstico que asedia a la propiedad y a sus habitantes se duplica en la actitud aterradora con la que trata a las nuevas empleadas domésticas. Consideradas como invasoras y extranjeras (algunas lo son, como Mercedes, que es peruana) su gesto de hostilidad consiste en dejarlas encerradas en el jardín de la propiedad.

La conversión de Raquel es monstruo no depende exclusivamente de estas acciones aterradoras, sino que deriva básicamente de la constitución del mencionado régimen de visibilidad. La visibilidad del personaje se construye en la interacción de dos niveles. Por una parte se encuentra el plano de la diégesis. En este caso, el personaje parece ser quien observa, voluntaria o involuntariamente, a los

habitantes del hogar. Ve a su jefe desnudo, es testigo de las manchas en la sábana del adolescente y conserva los secretos de los habitantes. Así, Raquel parece obtener su poder de este acceso a la privacidad de la familia. Sin embargo, también es observada y vigilada. Este control ejercido sobre Raquel se manifiesta de dos maneras, dado que tanto las nuevas empleadas como la hija de la familia son observadoras de la protagonista. Este primer desdoblamiento de la mirada resulta significativo porque estas miradas se ponen en un lugar de predominio en la organización de las escenas. Las escenas en las que Raquel observa se inician con su rostro mirando detrás de puertas o ventanas. Así, parece asegurarse que su mirada no es respondida. A pesar de esto, el avance de cada una de estas escenas revela que Raquel era mirada por otro personaje. De esta manera, estas últimas miradas adquieren un rol organizador no sólo de la planificación de la escena, sino que posicionan a Raquel en un rol pasivo. Su mirada, que parecía cumplir un rol activo sobre los demás, resulta objetivada por la mirada de otros personajes.

El segundo nivel que configura la visibilidad del personaje se articula mediante el propio dispositivo de la narración. Raquel es observada por un dispositivo escópico que explora su cuerpo y sus movimientos, sus espacios y sus tareas. De esta manera, la puesta en escena se constituye en una espía de la espía, en una mirada que escruta la intimidad del personaje que funciona como testigo de la intimidad ajena. Esta mirada espía se configura a través de la sistematización de dos recursos: el sobre-encuadre y la cámara en mano. En tanto el sobre-encuadre subraya que Raquel es explorada desde una posición de vigilancia, y la aparición recurrente de puertas y ventanas acentúa el sentido de espionaje, el movimiento perpetuo que acompaña esta mirada sobre la protagonista compone una estética de la cercanía que se evidencia en el acercamiento progresivo a su cuerpo. Si en un comienzo Raquel es observada desde una mayor distancia, el avance del film puntúa una cercanía progresiva que conduce de los planos generales a los primeros planos y de estos a los primerísimos primeros planos de las últimas secuencias. De este modo, Raquel resulta doblemente sometida por el poder de la mirada: tanto por la mirada agazapada de los demás habitantes de la propiedad como por la construcción del régimen de visibilidad del film. En esta confluencia, Raquel es sometida a una exploración entomológica. La observación continua la convierte en monstruo, su escrutinio implacable la posiciona en el rol de objeto de estudio, de territorio a explorar. Así, la puesta en escena ejerce una violencia epistémica sobre el personaje que lo reduce a un rol pasivo y, a su vez, comienza un proceso que permite conjurar el terror provocado por esta invasora de la intimidad familiar.

Al mismo tiempo, este poder de la mirada se sostiene sobre la construcción de un cuerpo somático. El cuerpo de Raquel se compone mediante la identificación de sus síntomas. En la recurrencia de lo sintomático se evidencia su propio carácter monstruoso, su radicalización de la otredad. No se trata sólo de un cuerpo espiado, sino que el espionaje conduce a la revelación de la enfermedad que materializa su carácter de monstruo. Así como Raquel cree que los cuerpos de sus compañeras son cuerpos patógenos, el suyo es compuesto desde la narración con esas mismas características. Pero a diferencia de los cuerpos que ella imagina contaminantes, el suyo sí es, en la construcción de la narración, un cuerpo enfermo. El origen de esta enfermedad, posicionado en un territorio equívoco entre lo socio-político y lo psicológico-familiar, nunca se repone y queda vinculado con el pasado no explicitado de Raquel. La relevancia de la introducción de este cuerpo enfermo se revela tanto en su posibilidad de materializar el carácter monstruoso de Raquel como en su capacidad para introducir ciertas políticas de docilización del monstruo.

En este sentido, resulta necesario recuperar el abordaje propuesto por Michel Foucault en *Los anormales*. Allí, Foucault propone una genealogía de diversas figuras de lo anormal. En su historización, Foucault explora las respuestas promovidas por la irrupción de lo anormal, extendidas entre los polos opuestos de la exclusión y la inclusión. Entre la respuesta expiatoria y la terapéutica, Foucault identifica dos modelos: el modelo de exclusión del leproso y el modelo de inclusión del apestado. La emergencia de este último, situado hacia fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, supone su principal interés, dado que permite analizar el funcionamiento del poder de normalización. Así, Foucault indaga en la aparición de tecnologías positivas del poder dedicadas a la inclusión, la fijación y la individualización. En oposición a las políticas aniquiladoras de la otredad, en estos casos se trata de desarrollar técnicas de intervención y transformación. Ya no se apela al exterminio del otro, sino a su docilización. En gran medida, la pérdida del carácter perturbador del monstruo se obtiene a través de una puesta en funcionamiento de técnicas exhaustivas de observación.



Esta política de inclusión adquiere en *La nana* una torsión significativa. Si para Foucault las técnicas normalizadoras se piensan desde el funcionamiento de un aparato normalizador-disciplinario orientado desde el poder, en el film chileno las técnicas que se aplican sobre Raquel proceden tanto de los miembros de la familia burguesa como de otros miembros de su propia clase. La normalización del carácter monstruoso del personaje se opera tanto a través de esa mirada de control como mediante la aparición, en el plano de la historia, de una compañera de trabajo. Una serie de episodios (un viaje al campo, gestos de contención afectiva, la relación con un cuerpo saludable, el contacto con el deseo erótico, el reencuentro familiar) conducen a la desalienación afectivo-psicológica con la que se resuelve el film. El último plano resulta conclusivo: un plano secuencia de Raquel sin uniforme corriendo (como hacía su amiga Lucy) por las calles nocturnas de Santiago. En esa clausura no sólo se postula la entrada del personaje en la dimensión pública y la ruptura del encierro doméstico, sino también la adhesión a una desalienación afectiva que desmonta la potencia aterradora del monstruo y su capacidad para amenazar la estructura social que lo conformó. En este ambiguo final feliz, Raquel se incluye en los contornos de la estructura social que antes la consideraba peligrosa. De esta manera, en *La nana* se afirma la posibilidad de desarticular la alienación a través del compromiso voluntarioso de las empleadas domésticas en prescindencia de una crítica más radical al orden social al que pertenecen.

A partir de esta exploración en torno al potencial disciplinario de los regímenes de visibilidad resulta posible escrutar las contradicciones que articulan *La nana*: la construcción del personaje como foco del relato se opone a la negación de su mirada como configuradora del punto de vista; hace visible a esta figura de la otredad, pero asigna a esta visibilidad la potencia del adoctrinamiento; reconoce el saber doméstico e íntimo del monstruo, pero usa el saber para propiciar su asimilación y la pérdida de su carácter perturbador. Así, *La nana* formaliza una mirada compasiva hacia el monstruo. La mirada que conforma a Raquel como un monstruo es la misma que luego la asimila al orden social y cultural inicialmente amenazado.

## ► Bibliografía

- » Brenez, Nicole (2012). "Tratamiento del lumpenproletariado en el cine de vanguardia", en *La fuga*, ISSN: 0718-5316. Chile.
- » Foucault, Michel (2000). *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Giorgi, Gabriel (2009). "Política del monstruo", en *Revista Iberoamericana*, ISSN: 2154-4794. Estados Unidos.
- » Pereira, Andrés (2009). "*La nana*. Algunas consideraciones sobre esta ficción", en *La fuga*, ISSN: 0718-5316. Chile.
- » Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

# Bestiarios Latinoamericanos: una primera aproximación

VICTORY, Solange - Facultad de Filosofía y Letras - UBA / solangevictory@gmail.com

---

Eje: Identidades/diferencias: el otro, el monstruo. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Bestiarios - Latinoamérica – literatura y monstruo – lo simbólico/lo imaginario

## ► Resumen

Diversas fuentes teóricas intentan definir y calificar la categoría de lo “monstruoso”. Para ellas, el monstruo puede ser, sucesivamente, aquello que se opone a la cultura y a sus clasificaciones; el lugar de la violación de todos los códigos, jurídicos y biológicos (Foucault); aquel lugar donde el lenguaje falla (Žižek hablará de “una fisura en la red simbólica misma”), donde la signatura no puede inscribirse porque se encuentra con el espacio de lo impensable. El monstruo es siempre, en todos los casos, el que no fue invitado a la fiesta de lo “nombrable”. Teniendo en cuenta esta premisa, este trabajo surge a partir de un interrogante concreto: ¿cómo se produce el “trance” entre la literatura (fenómeno verbal, lingüístico, en fin, simbólico) y el monstruo? O, en otras palabras, ¿cómo ingresa el monstruo a la literatura y cuáles son sus posibles “usos” en ese espacio?

Para intentar comprender un poco más esta problemática general me propongo indagar, por un lado, un género (el bestiario) como espacio (literario) privilegiado para la creación de universos monstruosos y, por el otro, una coyuntura geográfica (Latinoamérica) para vislumbrar las inflexiones que el género produjo en el continente y los posibles “usos” que la literatura latinoamericana hizo del monstruo en tanto tópico. El corpus a trabajar está compuesto por *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar, *El libro de los seres imaginarios* (1957) de Jorge Luis Borges, *Historia de monstruos* de Juan Jacobo Bajaría (1969) y *Bestiario* del mexicano Juan José Arreola (1972).

## ► Introducción

Diversas fuentes teóricas intentan definir y calificar la categoría de lo “monstruoso”. Para ellas, el monstruo puede ser, sucesivamente, el lugar de la violación de todos los códigos, jurídicos y biológicos (Foucault, 2007), aquello que se opone a la cultura y a sus clasificaciones (Daniel Link, 2009) o aquel lugar donde el lenguaje falla, Žižek hablará de “una fisura en la red simbólica misma” (Žižek 2008: 80), donde la signatura no puede inscribirse porque se encuentra con el espacio de lo impensable, con lo que cae por fuera del paradigma como aquello que vuelve inteligible la “episteme” (Agamben, 2009). El monstruo es siempre, en todos los casos, el que no fue invitado a la fiesta de lo “nombrable”. Teniendo en cuenta esta premisa, este trabajo surge a partir de un interrogante concreto: ¿cómo se produce el “trance” entre la literatura (fenómeno verbal, lingüístico, simbólico) y el monstruo? O, en otras palabras, ¿cómo ingresa el monstruo a la literatura y cuáles son sus posibles “usos” en ese espacio?

Una respuesta a esta problemática puede ensayarse por la vía del género: los bestiarios como categoría transtextual imponen un esquema más o menos fijo o una serie de características específicas que permiten asegurar el ingreso de la categoría de lo monstruoso, lo animal o lo bestial en la literatura. Durante la Edad Media (más específicamente, durante el siglo XII) comienzan a aparecer en Italia, Francia y España (en latín y en lenguas vernáculas) los *Bestiarii*, escritos de “historia natural” que compendaban una serie de materiales diversos relacionados a los animales y a los seres

fantásticos, extraídos, en primer lugar, del *Physiologus* (texto fuente escrito en griego durante el siglo II y del que circularon diversas versiones), así como también de Plinio, Solino, etc. La característica predominante de muchos exponentes del género (y sobre todo de su texto modelo, el *Physiologus*) era su naturaleza simbólica o alegórica. En estos textos, la información (fuera esta real o fantástica) acerca de la naturaleza se sometía a una interpretación simbólica que, sucesivamente, podía servir a la exposición de una creencia religiosa (los animales simbolizaban a Cristo, el Diablo, la Iglesia, el hombre), tener intención moralizante o servir como término de una comparación amorosa (Cf. Lugones, 2006: 12-32).

En el siglo XX, siglo por excelencia de la domesticación de los animales y de su marginación forzosa en los espacios paradigmáticos del encierro (zoológicos, reservas naturales o veterinarias), en un clima histórico post Segunda Guerra donde se vuelve evidente que la vida física de los pueblos se asume como espacio de acción política y donde se torna urgente la pregunta por la naturaleza animal del hombre y por las diversas “máquinas antropológicas” mediante las cuales las sociedades han definido los límites entre lo humano y lo animal (Cf. Agamben, 2006); la aparición de una serie de libros latinoamericanos que retoman rasgos del género bestiario puede hablarnos de los modos en que, mediante la apelación a ese espacio (literario) paradigmático de la figuración de lo animal, la literatura se pregunta por el papel y el significado de lo monstruoso en el siglo XX latinoamericano, a la vez que ensaya sus respuestas. El objetivo de este trabajo es leer un corpus compuesto por *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar, *El libro de los seres imaginarios* (1957) de Jorge Luis Borges, *Bestiario* del mexicano Juan José Arreola (1959) e *Historia de monstruos* de Juan Jacobo Bajaría (1969) como exponentes de esta emergencia.

### ► Una trampa: El Bestiario de Cortázar

Si comenzamos en orden cronológico, a la hora de hablar de bestiarios en el siglo XX en Latinoamérica, es difícil eludir la mención al conocido libro que Julio Cortázar publica en 1951. La apelación aquí a la categoría de bestiario implica una trampa: por supuesto, se trata de un volumen de cuentos marcados la mayoría de ellos por la modalidad fantástica y cuyo título proviene del relato homónimo incluido, que cierra la colección. Si bien varios de los cuentos se constituyen sobre tramas que colocan animales en el centro, hay otros como “Las puertas del cielo” o “Lejana” que no lo hacen. Entonces, ¿cuáles son las bestias del *Bestiario* de Cortázar?

Su inclusión en este trabajo sobre “bestiarios latinoamericanos” se justifica cuando se intenta contestar a esta pregunta, dado que la respuesta arroja uno de los usos más comunes de lo animal en la literatura, es decir, contempla los diversos modos en que la literatura ha interiorizado discursos sociales que recurren al procedimiento de la animalización para dar cuenta del “otro” social (de clase, de cultura, de lenguaje), al que suele construirse como “monstruo”. El exponente sobresaliente de este fenómeno en la literatura argentina es “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy. Si se intenta establecer una relación entre los cuentos que en el volumen contienen animales y los que no, puede comenzarse instituyendo una conexión entre “Casa tomada”, por un lado, y “Cefalea”, por el otro. Ya es conocida la lectura en clave política que del primer cuento realiza Juan José Sebrelli: durante los años 50, la “casa” es una Argentina tradicional “tomada” por los sectores sociales que comenzaron a participar de la vida política con la irrupción del Peronismo. Ahora bien, la situación de “Cefalea” reproduce el esquema de “Casa tomada” con leves variantes: una pareja de hipocondríacos que se tratan con homeopatía se dedica a la cría de unos animales imaginarios, las manscupias, en una casa en las afueras del pueblo de Puán. De repente, los animales comienzan a escapar de sus jaulas y a rondar la casa. “Algo viviente camina en círculo adentro de la cabeza. (Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las manscupias ahí afuera.)” (Cortázar, 2007: 181). El mal innominado de “Casa tomada” adquiere en este cuento la forma del animal y el significante “manscupia” se transforma en el término de una metáfora del encierro, el asedio y la invasión como cifras del temor y lo siniestro (o como un horror que irrumpe en lo cotidiano/familiar, como los conejitos que el narrador de “Carta a una señorita en París” comienza a vomitar un buen día). La próxima asociación supone salir de *Bestiario* hacia *Final del juego* (1956), donde el

pasaje, suerte de transmigración, entre el hombre y el “Axolotl” en los acuarios del *Jardin des Plants* evoca el intercambio de vidas que en “Lejana” se produce entre la aristocrática Alina Reyes y la mendiga sobre un puente en Budapest. Nuevamente, en ambos casos, nos encontramos con la fascinación por lo otro (animal o social) que se observa con una mezcla de curiosidad científica-antropológica y temor, situación que se reproduce en el personaje del “doctor” de “Las puertas del cielo” ante los “monstruos” de la milonga.

Por su parte, “Bestiario” y “Circe” ponen en escena el borde monstruoso de lo humano. La locura de Delia Mañara, plasmada en su “gusto” por las cucarachas y en su brutalidad con el gato de la familia, la crueldad infantil de Isabel y Nino, capaces de asesinar caracoles y mamboretás, o de encerrar a las hormigas en el formicario, pero también de permitir que el tigre asesine al Nene, traen al libro el escenario bestial del instinto, la violencia y la sexualidad como espacios amenazantes y a su vez atractivos que minan el orden de lo racional y marcan la frontera donde el hombre linda con lo animal, donde a partir del desbloqueo de las “pasiones humanas” el sistema “convoca a todos los excluidos, ex-céntricos, ex-comulgados a la fiesta, y reglamenta la acogida de los esclavos y los incluye en la lista de los invitados” (Rosa, 2006: 202).

En resumen: la primera inflexión del género en el siglo XX latinoamericano arroja como resultado un temor mezclado con fascinación ante lo animal y utiliza lo bestial como término de comparación o como metáfora de todo aquello que, en el orden cultural y social, debería permanecer controlado y detrás de escena, pero que emerge en el discurso literario como una sorpresa fantástica y claramente siniestra.

## ► *Borges y Bajarla: manuales de seres fantásticos*

Con 12 años de diferencia en sus años de publicación, aparecen en Argentina dos libros que se presentan como antologías de artículos o breves textos acerca de seres fantásticos, mitológicos o imaginarios: *El libro de los seres imaginarios* e *Historias de monstruos*, dos bestiarios que detrás de ciertas resonancias y similitudes esconden marcadas diferencias entre sí y una concepción diversa de lo monstruoso.

En primer lugar, *El libro de los seres imaginarios* que escribe Jorge Luis Borges en colaboración con Margarita Guerrero, y que aparece en una primera edición titulada *Manual de zoología fantástica*, presenta algunas de sus claves en el prólogo. Por un lado, Borges parte de la experiencia del niño llevado al zoológico por sus padres, a quien “el tigre de trapo y el tigre de las figuras de la enciclopedia lo han preparado para ver sin horror al tigre de carne y hueso” (Borges, 1966: 11). De esa apreciación general propone pasar “al jardín zoológico de las mitologías” (11), a partir de lo cual se puede inferir un concepto de lo monstruoso que regirá este bestiario y que coincide con el espacio que lo animal ocupa en las sociedades modernas a partir del siglo XIX cuando, siguiendo a John Berger (1999), el animal como tal desaparece de la vida cotidiana del hombre. Esta desaparición, causada por el avance urbano y técnico, concluye en su marginación forzosa en los espacios de los zoológicos, los libros de fotografías, los juguetes de temática animal y el universo de los espectáculos. Desde este espacio controlado, el bestiario borgeano se presenta como un manual o una enciclopedia. El orden alfabético en que se organiza a los seres imaginarios, la consignación rigurosa de las fuentes de las que se toma la información para compilar sus “representaciones” y simbología, proponen un recorrido cultural con aspiraciones de universalidad (hay monstruos ingleses, germánicos, brahmánicos, del Indostán, argentinos y hasta de los indios Sioux) que tiende a constituir un catálogo donde el ser fantástico duerme tranquilamente para “adornar alguna biblioteca del mundo” (Borges, 1980:166) y donde el hombre puede ir a despertarlo cuando lo necesita.

Por otro lado, en el prólogo, Guerrero y Borges proponen “que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito” (Borges, 1966: 12). El monstruo concebido como artificio combinatorio hace eco en el resto del libro en la proliferación de seres imaginarios reunidos que adquieren la característica de ser “monstruos lingüísticos”: la Quimera, que pasa de “incoherente figura” (Borges, 1980: 169) a significar lo imposible; el hipogrifo, que recorre el camino inverso (de proverbio ideado por Virgilio

a creación monstruosa de Ludovico Ariosto); y el Mirmecoleón, que surge a partir de una mala traducción de las Escrituras combinada con la imaginación de Flaubert. De esta manera, lo monstruoso aparece como un dominio acotado a las posibilidades de lo lingüístico o nombrable, restringiendo de ese modo sus capacidades disruptivas del orden cultural. Mero juego de palabras, pura retórica y malabarismo verbal, las bestias borgeanas suponen el dominio del hombre sobre sus fantasías (o sobre los sueños de los grandes escritores de la cultura occidental: animales soñados por Poe, Lewis Carroll o Kafka). Como el Golem, son creadas por el artificio lingüístico del hombre, pura vida negativa que muere cuando se les quita la palabra que reposa bajo su lengua.

En segundo lugar, Juan Jacobo Bajarlía. Por momentos *Historias de monstruos* se acerca a Borges, a sus citas ambiguas entre lo apócrifo y lo original, a su erudición de archivista. Pero *Historias de monstruos* no es un manual. Bajarlía era un esotérico, un ripperólogo, un parapsicólogo, no un antólogo ni un enciclopedista. Su posición marginal, casi desconocida en el canon nacional se contrapone al espacio central ocupado por Borges. Borges decide dejar afuera de su libro, deliberadamente, todas las transformaciones del ser humano. Nada más lejos de Bajarlía: lo que está en juego en sus *Historias...* es siempre “el destino del hombre” (Bajarlía, 1969: 90). Concepto amplio de monstruo: las *Historias* de Bajarlía nos brindan desde sirenas y extraterrestres hasta robots y cyborgs, pasando por reflexiones sobre el género policial, el fantástico y la estafa, historias de reencarnación, Frankenstein y viajes en el tiempo o a la luna. Lo monstruoso en el libro de Bajarlía pareciera ser todo aquello que se relaciona con el mundo (ampliado y “ampliante”) de las visiones humanas, de la imaginación, y es la posibilidad del hombre de pensarse más allá de los propios límites (terrestres y culturales), es decir, de pensarse más allá de lo simbólico. En *Historias de monstruos* la imaginación literaria o artística genera mitos de origen ajenos a la ciencia y a la razón: no venimos del mono sino de peces que germinan con su semen el agua y que engendran pájaros, que engendran hombres. O bien, de lenguas húmedas y flexibles, que se arrastraban en el origen de los tiempos por la tierra (Bajarlía, 1969: 53). También nuevas visiones del apocalipsis. Nada de calentamiento global ni bombas atómicas: el fin del mundo vendrá de la mano de una lucha épica entre un cyborg y un robot (76-77). Pero si de un lado hallamos la irracionalidad artística, los libros esotéricos y las leyendas árabes, del otro, *Historias de monstruos* también propone la inclusión de la ciencia ficción como una ciencia al borde de la fantasía. Para Bajarlía, la ciencia ficción es el espacio en que la ciencia deja de ser la zona carcelaria de la búsqueda de una “verdad” y se transforma en la potencia de imaginarse cada vez más allá de los propios límites. Principio de indeterminación que gobierna la ciencia ficción occidental según el autor, es decir, Teoría del Caos: frente a la lógica fácil de la causalidad y la determinación absoluta de los fenómenos, la física cuántica viene a traer la posibilidad de que la vida siempre mantenga un principio de incertidumbre que hace que nada (ningún fenómeno) pueda preverse más que en términos probabilísticos. Además, queda por nombrar la inclusión dentro de lo monstruoso según Bajarlía de relatos sobre los orígenes del policial y de asesinos famosos como Jack The Ripper que parecen proponer, en consonancia con lo que plantea Foucault en *Los anormales* (2007), que en el fondo de la criminalidad la modernidad supone un resabio monstruoso.

Asimismo, lo monstruoso en el libro de Bajarlía se define, por contraposición a lo que leíamos en el manual de Borges, por el desorden del archivo cultural de Occidente. Son insistentes las “nuevas versiones” de textos clásicos que *Historias de monstruos* incluye: desde nuevas interpretaciones del mito del minotauro (“El toro sagrado” o “Nueva versión del laberinto”) hasta versiones alternativas de la Odisea (“Historia verdadera de Ulises”) o del Génesis (“Los seres extraterrestres”). El procedimiento consiste en apelar a fuentes marginales (Luciano de Samosata y su *Historia Verdadera* o el desconocido Ajjajarilbj) para reconstruir el bestiario y situar la primera persona del antólogo en primer plano, que reelabora las lecturas de los clásicos en clave moderna (por ejemplo, la relectura del *De Viris Illustribus* en clave de la lucha entre un Cyborg y un Robot).

### ► Juan José Arreola: parodia y non sense

Finalmente, en diciembre de 1958 el mexicano Juan José Arreola le dicta a José Emilio Pacheco su *Bestiario* y en 1959 la UNAM lo edita. Dicho *Bestiario* recupera una característica prototípica del

género: su naturaleza alegórica. En el prólogo, Arreola invita a leer la antología de semblanzas animales en términos simbólicos humanos con su admonición a amar “al prójimo desmerecido y chancletas”, al “prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre” (Arreola, 2002: s/p). Sin embargo, la lectura alegórica (y el tono humorístico que tiñe todo el volumen) implica una operación paródica que se aplica no solamente sobre la tradición genérica sino, ante todo, sobre el papel de los animales en la sociedad contemporánea. Recluidos en los espacios de marginación forzada a los que ya me he referido numerosas veces, cargados del significado simbólico que siglos de trabajo de cultura universal ha acumulado sobre ellos, los animales de Arreola están peligrosamente cerca del ser humano, han sido casi *asimilados*. El león, rey de la selva domesticado y reducido a su función simbólico-social de estatua, o las aves acuáticas que parecen mujeres ataviadas en una vana pompa festiva o galante, revelan un mundo donde los límites entre el hombre y el animal han vuelto a diluirse pero esta vez no tanto en términos de la *animalización* del hombre sino de la *humanización* del animal. Como propone Margo Glantz, el *Bestiario* de Arreola es posible como símbolo de una historia pasada que permite catalogar a las que alguna vez fueron fieras y de la historia mediante la cual el hombre vence a la bestia (Cf. Glantz, 1979).

Esta asimilación produce un efecto cómico y disruptivo: los animales, puestos a reflexionar, pensar y actuar como seres humanos, contrastan con su naturaleza instintiva, como el búho que, condenado por la cultura a ser la efigie de la sabiduría, “nunca se hace cargo de una rata entera si no se ha formado un previo concepto de cada una de sus partes”. El contraste produce una descolocación semántica en el centro mismo del lenguaje literario del *Bestiario*. Por ejemplo, “la cebra” que “toma en serio su vistosa apariencia, y al saberse rayada se entigrece”. Es decir, arroja al libro al borde del *non-sense*, a aquello que introduce en el corazón del lenguaje nacional su otredad o su opuesto, la falta de sentido.

La mayor parte de los retratos de las bestias de Arreola parecen hechos en el zoológico: animales recluidos, ajenos en su encierro a sus funciones vitales más naturales como le sucede al Hipopótamo que “jubilado por la naturaleza y a falta de pantano a su medida, [...] se sumerge en el hastío”. Es decir, Arreola parte de la misma experiencia que Borges (la visita al zoológico) pero para criticarla y demostrar su ridiculez. Frente a la domesticidad de las bestias, Arreola establece momentos en que los animales se transforman en el “bruto libre, que goza donde quiere, donde puede” del poema XIII de *Trilce* de César Vallejo, en maquinarias definidas por el instinto violento y sexual que caracteriza, por ejemplo, al rinoceronte que “dispara su pieza de artillería”, “embiste como ariete” y saca “de sus ijares enjutos y resecos” “el gran órgano de vida torrencial y potente”. Como el Oso de su *Bestiario*, los animales de Arreola parecen siempre estar entre la esclavitud y la rebeldía, prontos a dar un golpe de dados a la historia de su dominación y a descolocar el lenguaje.

## ► *A modo de conclusión: usos del bestiario en el siglo XX latinoamericano*

He intentado realizar un acercamiento preliminar y acotado a algunos textos que recuperan características del género bestiario entre los años 50 y 60 del siglo XX en Argentina y en México. Por supuesto, una investigación más exhaustiva de la problemática demandaría indagar en otros países y en un lapso de tiempo más amplio posibles otros exponentes literarios que tuvieran rasgos que permitieran asociarlos al género.

El recorrido realizado, al menos, tuvo el resultado de presentar una serie de concreciones textuales, usos de lo monstruoso dentro de la literatura. Entre el nombrar (Borges) y el desordenar la herramienta de la nominación (Arreola) o su archivo cultural (Bajarlía), o entre el temor a lo otro-animal (Cortázar), la fantasía del dominio, domesticación o control (Borges), pasando por las variantes de la entrega a la proliferación de lo monstruoso (Bajarlía) y de la parodia de la perspectiva antropocéntrica (Arreola); los bestiarios analizados se dirimen ante ese “no-humano” que se define en el corazón de lo humano mismo (Cf. Agamben, 2006).

## » Bibliografía

- » AGAMBEN, Giorgio. "¿Qué es un paradigma", en *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- » ———. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- » ARREOLA, Juan José. *Bestiario*. México D.F, Joaquín Mortiz, 2002.
- » BAJARLÍA, Juan Jacobo. *Historias de monstruos*. Buenos Aires, De La Flor, 1969.
- » BERGER, John. "Por qué miramos a los animales", en *Mirar*. Buenos Aires, De La Flor, 1999.
- » BORGES, Jorge Luis y Guerrero, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona, Bruguera, 1980.
- » ———. *Manual de zoología fantástica*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966.
- » CORTÁZAR, Julio. *Bestiario en Cuentos completos/1*. Buenos Aires, Punto de Lectura, 2007.
- » FOUCAULT, Michel. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974 – 1975)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- » GLANTZ, Margo. "Juan José Arreola y los Bestiarios" en *Latin American Fiction Today. A Symposium*, New Jersey, Hispamérica, 1979.
- » LINK, Daniel. "Umbral" en *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- » LUGONES, Néstor A. *Los bestiarios en la Literatura Medieval Castellana*. Palencia, Cálamo, 2006.
- » ROSA, Nicolás. "La pasión animal", en *Relatos críticos. cosas animales discursos*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.
- » ŽIŽEK, Slavoj. "Problemas con lo real: Lacan como espectador de *Alien*", en *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires, Paidós, 2008.

# Otro ambiguo. Integración y segregación en la cristianización de los eslavos [siglos X y XI]

WEINTRAUB, Valeria - Facultad de Filosofía y Letras (UBA) / valewein@gmail.com

---

Eje: Los monstruos y su significación en distintos momentos históricos Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: eslavos – cristianización – Bruno de Querfurt – paganos

## ► Resumen

El temor a lo desconocido, a lo diferente, a lo que está en las sombras y no llega a vislumbrarse permea la imaginación de los hombres a través del espacio y del tiempo. A medida que dejamos atrás tierras ignotas y nos acercamos a los márgenes del mundo conocido, de lo cotidiano, del espacio propio, esos miedos -de modo contrario a la intuición- tienden a exacerbarse en lugar de moderarse: abandonamos el no-lugar y lo exótico para adentrarnos en la amenaza real, potencial, latente. Ahora bien, ¿siempre el Otro es una amenaza? ¿Acaso aporta una fuente constante de contrastes? El presente trabajo se enmarca en el proceso de cristianización del mundo eslavo en la Europa centro-oriental medieval [siglos X y XI] desde la óptica de un protagonista de las misiones originadas en el Occidente latino, Bruno de Querfurt. A través de sus singulares narraciones (ya cuando se refiere a la misión realizada por otros como cuando alude a anécdotas autobiográficas –de las que son ejemplos la *Vita quinque fratrum* y la epístola a Enrique II) intentaremos adentrarnos en el campo de las representaciones de lo propio y lo ajeno, lo integrado y lo diferente, en un espacio social, cultural y político en formación.

Nuestra hipótesis indica que existe una concepción antropológica compleja, que no se limita a describir el bien a los cristianos y el mal a los paganos sino que, abandonando tales dicotomías reduccionistas, privilegia la valoración desde parámetros morales más amplios. La consecuencia sería, en tal caso, brindar al Otro pagano la potencialidad de la integración a la sociedad cristiana y, al mismo tiempo, indicar la perfectibilidad de ésta, unidos por su condición humana. Ahora bien, ese hombre es igualmente capaz de cometer actos atroces o renegar de la fe cristiana, en cuyo caso recae en el espacio de lo siniestro, lo monstruoso, lo inhumano. A su vez, siendo Bruno un personaje que no intentaba teorizar sistemáticamente sobre los peligros que existían en la periferia del mundo conocido –si bien detrás de sus comentarios es posible descubrir un importante corpus teórico- sino que en efecto se enfrentaba a los mismos, sus opiniones revisten especial interés: no sólo dispone de información de primera mano acerca de los Otros (aunque el tratamiento de la misma deba realizarse con todos los tamices de los que nos provee la heurística) sino que también aboga en primera persona por la integración de estos espacios y su gente en el gran conjunto de la Cristiandad, tornándose un constructor de puentes entre mundos disímiles y aportando en el sentido de una progresiva europeización de Europa.

Estudios exhaustivos acerca de la cristianización de Europa centro-oriental han sido desarrollados en los medios académicos alemán y eslavo. En el ámbito nacional, si bien no ha sido una temática tradicional, es de destacar el creciente interés en los últimos años por los estudios eslavos, que se han sumado a la agenda de investigación local.

## ► Algunas definiciones conceptuales

La delimitación de conceptos precisos que contribuyan al desarrollo de la ciencia y el conocimiento es una necesidad indiscutible. Entender el pasado de modo global y exhaustivo como una



red de procesos interconectados donde los factores causales pueden enumerarse y describirse debería ser práctica corriente. No obstante, el detenimiento en el estudio de los documentos muchas veces parece contradecir esos análisis y, sin anularlos, nos permite acercamientos más complejos a las problemáticas estudiadas. La presente comunicación tendrá por objeto desarticular la asociación “pagano-Mal” y “cristiano-Bien” que domina el ideario eclesiástico medieval –particularmente, entre los que promueven la conquista y misión – por una mirada más compleja de los sujetos en la que la adscripción al Bien o al Mal se juzga desde el desempeño moral de los actores. Ésta pareciera ser la conclusión que se desprende de algunos escritos de Bruno de Querfurt, monje y obispo misionero del período, involucrado en la alta política de su tiempo, vinculado a la casa real sajona y mártir entre los eslavos.

Una aclaración surge de lo hasta aquí dicho, a saber, que esta mirada alternativa no aspira en ningún modo a desplazar a la anterior, que por supuesto es hegemónica: Bruno no intenta ensalzar a los paganos, como veremos a continuación, sino que su intención es contrastar sus obras con las de los cristianos para llamar la atención sobre éstos. A su vez, una apreciación mínimamente humana, des-demonizada, desligada de la monstruosidad que se les atribuye en otras ocasiones, es condición *sine qua non* para cualquiera que aspirara a introducir a los paganos en la comunidad cristiana como hijos de Dios. Nuevamente, esta cualidad se atribuirá según el desempeño moral de cada pueblo. En definitiva, entonces, al menos en el caso de los textos que presentaremos a continuación, la valoración girará en torno de los objetivos específicos que el autor posea según el caso y no tanto como condición intrínseca a las adscripciones religiosas de cada uno.

### ► *Tiempo de cambios [siglos X y XI]*

Entender el empeño en la cristianización de las regiones situadas hacia el Este del Sacro Imperio por parte de las elites germanas no requiere mucho detenimiento: baste hacer referencia a que la historia de la cristiandad central avanzando sobre sus periferias se remonta a la época carolingia y la constitución de marcas. Éstas, a partir de 962, ya con los otónidas en el poder, se transformaron de periferias de defensa en periferias de conquista dando nuevo impulso no sólo a campañas militares sino también a las misiones (Le Goff & Schmitt, 2003 [1999]: 151). Para los gobernantes sajones, la cristianización cumplió un rol estratégico en la expansión territorial, haciendo de la diferencia con los “bárbaros” eslavos un criterio para emprender acciones militares en su contra (Lübke, 2008: 195). El objetivo era, por tanto, incorporar nuevos espacios y sujetos, no sólo a estructuras de dominio sino a un determinado tipo de sociedad (Bartlett, 2003 [1993]: 43). En cambio, resulta más sorprendente que los intentos de cristianización hayan sido muchas veces impulsados con la colaboración de las elites propias de los territorios eslavos. Esto se explica por la necesidad de nuevas formas de organización que afectó a Europa centro-oriental en las postrimerías del primer milenio: Moravia, Bohemia, Polonia, Hungría y la Rus’ de Kiev desarrollaron sistemas institucionales en los siglos IX y X, reemplazando las tradicionales estructuras clánicas, asentamientos comunales, tribus y uniones de tribus por un poder centralizado en personajes locales destacados que, con la ayuda de sus respectivas comitivas militares, conquistaron territorios. En ese marco, la introducción de la Iglesia y sus estructuras jerárquicas facilitó el proceso produciendo una suerte de “ideología estatal” (Lübke, 2008: 200).

Un acontecimiento será clave en la formación de las nuevas unidades políticas: no mucho tiempo después del bautismo de Mieszko I (966), gobernante de la familia polaca piasta, esta casa reforzó su identidad colectiva a partir del martirio de san Adalberto de Praga (Vojtěch), recuperando y trasladando su cuerpo a Gniezno donde fue visitado en el año 1000 por el emperador Otón III. Este acto revistió de prestigio y reconocimiento a los piastas y fortaleció los reclamos polacos de cristianizar a los prusianos (Urbańczyk, 2008: 220). Al mismo tiempo, la figura de Adalberto resulta relevante por los paralelismos existentes entre sus movimientos y el itinerario que llevará adelante Bruno de Querfurt, con escasos años de diferencia y siguiendo a sabiendas su modelo.

El acercamiento germano-polaco llega a su fin con Enrique II, quien sucede a Otón III. Este rey privilegia la alianza con Bolesław III de Bohemia y hasta concreta un pacto con los liutizos, confederación pagana que prestaba apoyo militar al Imperio a cambio de permiso para mantener sus creencias

y prácticas. De este modo, desplazando el antiguo vínculo con Bolesław Chrobry de Polonia, quedaba en evidencia el privilegio de las metas políticas de Enrique por sobre las eclesiásticas en pos de hacer frente a una presencia más inmediata y amenazante a su poder que el paganismo: el creciente expansionismo polaco liderado por la casa piasta. Esta actitud le valió contundentes críticas por parte de Bruno de Querfurt, partidario de otros itinerarios provenientes de tiempos de Otón III, favorable a los polacos y con foco en la expansión de la cristiandad.

### ► *Interacciones en primera persona: Bruno de Querfurt, reyes impíos y paganos domeñables*

Bruno de Querfurt, quien naciera c. 974, era un miembro de la aristocracia sajona muy vinculado a la familia real. Fue educado en la escuela catedralicia de Magdeburg –hecho que explica las numerosas referencias eruditas que incluye en sus textos– y sirvió como capellán en la Capilla Real de Otón III. Con él viajó a Roma y juntos visitaron el monasterio de Santi Bonifacio ed Alessio en el Aventino donde, impresionados por la historia del reciente martirio de Adalberto de Praga (acaecido en 997), decidió tomar los hábitos y consagrarse como asceta extremo. Así ingresa en la comunidad eremita de Romualdo de Benevento en el Pereum, desde donde Otón III impulsa las misiones entre los eslavos para seguir el ejemplo de su venerado Adalberto. Allí Bruno convence a Benedicto –el primero de los protagonistas de la *Vita quinque fratrum*– de iniciar el camino hacia las tierras eslavas mientras él mismo se encargaba de conseguir la licencia papal para las misiones.

Sin embargo, las circunstancias tornaron imposible a Bruno alcanzar a sus compañeros en viaje: las muertes de Otón III y Silvestre II, las máximas autoridades a quienes había de recurrir para poder iniciar la labor cristianizadora en las fronteras del Imperio, llevaron al poder a sujetos que tendrían otras prioridades.<sup>1</sup> Más aún, el recrudecimiento de los enfrentamientos entre el Imperio y Polonia obstaculiza su vía hasta los misioneros, quienes mueren a manos de ladrones en 1003, antes de ser alcanzados por el permiso papal. A partir de ese momento, Bruno recorre un camino signado por el modelo de Adalberto pero también por cierta carga de culpa al no haber acercado a tiempo a sus compañeros la licencia que les permitiera alcanzar el martirio (Wood, 2010: 250). Dados estos avatares, tuerce el camino, visita al rey Esteban I de Hungría (1003) y permanece en la región misionando entre los húngaros negros. En 1004 fue consagrado como obispo de misión (*episcopum gentium*), es decir, sin sede territorial fija, por Tagino de Magdeburg. Se cree que es en este tiempo que escribe las dos *vitae* de su admirado Adalberto de Praga. Al año siguiente retorna a Hungría y la Rus' de Kiev, donde recibe el apoyo de su gobernante, Vladimir, para misionar entre los pechenegos. En 1008 se dirige a Polonia protegido por Bolesław Chrobry, quien se convirtió en benefactor de primera línea de su obra. Desde allí escribe la controversial epístola a Enrique II con motivo de la alianza con los liutizos y también la *Vita quinque fratrum*, textos que presentaremos a continuación. Poco tiempo después, en el año 1009, fue martirizado junto con dieciocho compañeros en territorio prusiano, siguiendo hasta tal punto el sendero de su predecesor Adalberto que su cuerpo también fue recuperado por Bolesław el piasta (Mikoletzky, 1955; Wood 2001).

La vida de los cinco hermanos eremitas narrada por Bruno se encuentra salpicada de anécdotas autobiográficas, críticas al obrar de los gobernantes y preceptos acerca del mejor modo de entablar vínculo con los paganos en pos de alcanzar la cristianización de esos pueblos. Así, por ejemplo, menciona la importancia de aprender la lengua eslava, de llevar vestimentas y una apariencia no muy distinta a la de tales hombres, dando muestras de una sensibilidad antropológica notable para su tiempo:

Y como hubieran llegado a entender y hablar bastante bien la lengua eslava, él [Benedicto] se reunió en consejo con Juan y decidieron cortarse todo el cabello y vestir ropa de hombre, como la de los laicos,

1. Si bien Hamilton señala que el tono penitencial del reinado de Otón III es una construcción clerical, a los fines de este trabajo tomaremos el contraste entre la misión impulsada por ese gobernante y su sucesor, Enrique II, en vistas del rechazo que generan en Bruno las acciones de éste. Para más detalle, WOOD, 2010: 258.

para ganar con la apariencia los ojos de los paganos, no fuera que se atemorizaran por la novedad de sus vestimentas en el primer contacto y no permitieran a ninguno acercárseles. (Miladinov, 2012: 247-249)<sup>2</sup>

La mirada que se desprende de este pasaje acerca del supuesto “enemigo” al que había que ganar para la fe de Cristo dista bastante de lo esperable para calificar a aquellos que no se hallaban dentro de la Iglesia. Más aún, la descripción que realiza de los ladrones –cristianos- que asesinan a los eremitas es tajante:

... en medio de la noche, los malvados llegaron con jadeante malicia y vana vileza; sus corazones se agitaban ante la fechoría sin precedentes, sus entrañas ansiosas, sus labios temblorosos, sus narices abiertas, la sangre alborotada, las bocas cambiando de color, los pies ligeros, los dientes apretados, las tenues voces callando, la insensata furia ardiendo, la mano sosteniendo armas sudando, y su avaricia riendo, codiciando la ganancia. A esta fácil guerra vinieron *como perros atraídos por sangre o lobos por su presa*. (...) Pero *esos perversos cristianos* creían que encontrarían dinero y así ni temieron ni dudaron en asesinar a los honestos, *lo que incluso los paganos evitan hacer por su sentido del bien, y ellos lo hicieron por libre albedrío y con mente resuelta...* (Miladinov, 2012: 265-267)

Aquí llegamos al meollo de nuestro tema: el contraste entre las caracterizaciones de los paganos –quienes están dotados de un “sentido del bien” propio– y los cristianos –que en este caso están cometiendo un acto atroz por libre voluntad– no sólo es notable sino que es explícito. La vívida descripción del estado de ánimo de los malhechores, su comparación con animales salvajes son atributos que el autor les da para resaltar la maldad y la injusticia del hecho. Al mismo tiempo, reaparece un eje central en el relato: la dilación de Bruno y su consecuente culpa por no permitir que sus compañeros lograran alcanzar el martirio como deseaban, por la causa de Cristo.

Más aún, el autor no duda en lanzar estocadas similares a la máxima autoridad temporal de su época: Enrique II. En el marco de la lucha que éste sostenía con Bolesław le dirige una misiva con el objetivo de disuadirlo de su alianza con la confederación pagana de los liutizos. Claro está que los desacuerdos entre Bruno y el rey se deben a escalas de prioridad diferentes: mientras éste apunta a sostener y ampliar su base de poder, aquél piensa únicamente en la expansión de la fe. Es por eso que presenta como modelo de rey cristiano justo a Bolesław, siempre dispuesto a colaborar con la conversión de los prusianos (aunque sin mencionar que se trataba de un pueblo difícil de someter que amenazaba la frontera polaca). Exacerbando aún más el contraste de Enrique con reyes piadosos, no cesa en señalar que desde Constantino el Grande y Carlomagno existen aquellos que persiguen a los cristianos pero casi ninguno con aquel afán de convertir a los paganos (North, 2007: 7). El tono de reproche es transparente (Weintraub, 2012: 6).

Paralelamente a las disquisiciones político-religiosas, descalifica por “irracional” al “más cruel de los pueblos paganos”: los pechenegos. No obstante, señala que al explicar los motivos de su viaje a los magnates locales –llamados “hombres sabios”, como anticipara en la *Vita*– los acogieron entendiendo que se trataba de una buena causa (North, 2007: 2-3). Teniendo en cuenta que las grandes conversiones de pueblos paganos solían comenzar con el bautismo de los líderes militares o gobernantes de los mismos, la apreciación de Bruno apunta a destacar la predisposición positiva hacia el mensaje de los predicadores. Tal calificación de los magnates por contraposición al pueblo “con los ojos inyectados en sangre y blandiendo hachas” cobra importancia en vistas al objetivo primordial de la carta: incitar a Enrique a seguir la senda de Otón III y hacer de la lucha contra y conversión de pueblos paganos su deber supremo.

## ► Conclusiones

Hemos visto cómo Bruno de Querfurt, a través de sus escritos, rompe el binomio “pagano-Mal” y “cristiano-Bien”: los calificativos que utiliza para los primeros oscilan desde el polo de la “irracionalidad” y la “máxima crueldad” (como viéramos en la carta) hasta la “sabiduría” o “sentido del bien”.

2. Todas las traducciones y destacados son nuestras, siguiendo la edición citada.

Estas apreciaciones, desde luego, son inescindibles de la tarea cristianizadora que el autor intenta llevar adelante en esos pueblos: si por un lado es víctima del más humano de los miedos, o busca cautivar a su audiencia con un relato apasionado, por otro no puede obturar la ductilidad de esos mismos sujetos para convertirse en hijos de Dios. Al mismo tiempo, en lo que a los cristianos respecta, no vacila en utilizar las más duras palabras: vileza, malicia, perros o lobos, impiedad incluso, son ejemplos del campo semántico que utiliza para referirse a los asesinos de los cinco ermitaños y al propio Enrique II. Una vez más, las palabras son elegidas en vista a los objetivos; en este caso, rectificar las conductas de los cristianos que tienen otras prioridades (riqueza, poder) por sobre el mensaje divino. Aun así, es de destacar cómo el autor aleja sensiblemente lo que hubiera sido esperable encontrar del lado de lo monstruoso y presenta un arco de juicios en donde las opciones morales se miden más por su cercanía a los valores cristianos que por la efectiva profesión de fe.

## » Bibliografía

- » Bartlett, R. (2003 [1993]). *La formación de Europa. Conquista, colonización y cambio cultural, 950-1350*. Valencia, Universidad de Valencia-Universidad de Granada.
- » Le Goff, J., Schmitt, J.C. (eds.) (2003 [1999]). *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid, Akal.
- » Lübke, Ch. (2008). "Christianity and Paganism as Elements of Gentile Identities to the East of the Elbe and Saale Rivers". En Garipzanov, I. H., Geary, P. J., Urbańczyk, P. (comps.), *Franks, Northmen and Slavs: Identities and State Formation in Early Medieval Europe*. Bélgica, Brepols.
- » Mikoletzky, H. L. (1955). "Brun of Querfurt". En *Neue Deutsche Biographie*, 2. En línea: <<http://www.deutschebiographie.de/pnd118674749.html>> (Consulta: 10-09-2012).
- » Miladinov, M. (trad.) (2012). "Life of the Five Brethren by Bruno of Querfurt". En Klaniczay, G. (ed.), *Saints of the Christianization Age of Central Europe (Tenth-Eleventh Centuries)*. Budapest-Nueva York, Central European University Press.
- » North, W. (trad.) (2007). *The Letter of Bruno of Querfurt to King Henry II: On His Alliance with the Pagans*. En línea: <[http://apps.carleton.edu/curricular/mars/assets/Bruno\\_of\\_Querfurt\\_Letter\\_to\\_Henry\\_II\\_for\\_MARS\\_website.pdf](http://apps.carleton.edu/curricular/mars/assets/Bruno_of_Querfurt_Letter_to_Henry_II_for_MARS_website.pdf)> (Consulta: 10-09-2012).
- » Urbańczyk, P. (2008). "Slavic and Christian Identities During Transition to the Polish Statehood". En Garipzanov, I. H., Geary, P. J., Urbańczyk, P. (comps.), *Franks, Northmen and Slavs: Identities and State Formation in Early Medieval Europe*. Bélgica, Brepols.
- » Warner, D. (2006). *Ottoman Germany. The Chronicon of Thietmar of Merseburg*. Manchester, Manchester University Press.
- » Weintraub, V. (2012). "La cristianización de los eslavos: misión, alianzas y conflictos en los relatos de Bruno de Querfurt". Ponencia presentada en *I Jornadas Interdisciplinarias de Estudios Religiosos: "Tiempo sagrado y experiencia religiosa"*. 30, 31 de octubre y 1º de noviembre de 2012, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Wood, I. N. (2001). *The Missionary Life: Saints and the Evangelisation of Europe. 400-1050*. Inglaterra, Harlow.
- » ——— (2010). "Shoes and a fish dinner: the troubled thoughts of Bruno of Querfurt". En Corradini, R., Gillis, M., Mc Kitterick, R., Van Renswoude, I. (eds.), *Ego Trouble: Authors and their identities in the Early Middle Ages*. Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil-hist. Klasse.

# “Aquel odioso disfraz”. Identidad y oposición política durante el rosismo

ZUBIAUR, Matías Benjamín - FFyL-UBA / matiaszubiaur@gmail.com

---

Eje: Identidades/diferencias: el otro, el monstruo. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: rosismo – adscripciones identitarias – disidencia - resistencia

## ► Resumen

En el presente estudio se buscará problematizar el rol jugado por las adscripciones identitarias (procedencia familiar, vestimenta) en las disputas políticas de mediados del siglo XIX rioplatense. Se sostendrá en este escrito que el uso de la vestimenta federal habría servido como camuflaje para que los opositores al gobierno conspiraran y realizaran sus acciones sin ser detectados. Un segundo núcleo problemático que se tratará en lo que sigue refiere a la ciudad de Buenos Aires en este momento de su historia. Como se verá, por su significación simbólica fue el escenario de una disputa para los actores políticos. Toda identidad, inevitablemente, es una construcción y entrafía relaciones de poder. Este trabajo buscará entonces abordar las condiciones de posibilidad de un discurso alternativo al desplegado por el gobierno de Juan Manuel de Rosas a partir del análisis de la novela de José Mármol *Amalia*, junto con el relato memorialístico de Antonio Somellera *Recuerdos de una víctima de la mazorca 1839-1840*, y otros escritos políticos de la Generación del '37.

## ► Presentación

Una reflexión sobre las adscripciones identitarias durante el rosismo requiere tener en cuenta las pretensiones de transformación de la subjetividad que todo poder anhela. Sin embargo, no puede -a riesgo de introyectar esa misma visión- dejar de prestar atención a las manifestaciones de disidencia y resistencia. En el transcurso de las casi dos décadas en las que gobernó Juan Manuel de Rosas (1829-1852) -con un interregno entre 1832 y 1835-, los años inmediatamente anteriores y posteriores al de 1840 parecerían ser aquellos en los cuales toda la experiencia del rosismo se condensa a través de la acción de la Mazorca en la ciudad de Buenos Aires. A su vez, fueron estos los momentos de mayor crisis del gobierno de Rosas, el cual debió afrontar el bloqueo francés, el levantamiento de las provincias del norte y de los hacendados del sur, el avance de Lavalle, la conspiración de Maza y el difícil disciplinamiento de la elite porteña. Ante este complejo escenario, Rosas debía reasegurar su poder y para ello se lanzó en la búsqueda de la unanimidad total en la adhesión a su régimen empleando, entre otras estrategias, la eliminación de la oposición política y sus canales de expresión en la prensa. De esta forma, se abrió a la fuerza una doble alternativa para sus opositores: el exilio y la conspiración desde el exterior -siendo Montevideo y Santiago de Chile los destinos más frecuentes- o bien el camino de la resistencia en el interior de la ciudad y el país.

Conspirar, emigrar. Ser o parecer

Ante el disciplinamiento social puesto en práctica por el rosismo, que excluía bajo peligro de muerte a la oposición, cabe preguntarse por los límites de dicho intento de homogeneidad. Portar la divisa punzó obligatoria, exaltar continuamente la figura del Restaurador de las Leyes, repetir los vivos y mueras de rigor, o haber realizado donaciones o servicios al gobierno eran considerados como

pruebas de adhesión a la causa federal.<sup>1</sup> Pero también fueron utilizados como camuflaje ante el enemigo, para acercarse sin ser visto, siendo uno más en el entorno y desde esa posición establecer un combate sigiloso y silencioso, no declarado abiertamente. En el siguiente fragmento Antonio Somellera ilustra un episodio de su vida en el que pudo transitar sin mayores inconvenientes hacia la ciudad de Buenos Aires al regresar a su hogar tras un intento frustrado de fuga en la costa de San Isidro:

Necesitando despojarme de aquel odioso disfraz que por espacio de dieciséis días había llevado, llegué a mi solitario dormitorio, y mirándome en un espejo, no me reconocí. Estaba flaco, tostado por el sol y sucio. Entonces me di cuenta por qué los serenos a pesar de alumbrarme el rostro con su linterna me dejaban pasar sin dificultad. Era que tenía el tipo y las trazas de un perfecto mazorquero; parecía uno de aquellos hombres cuya presencia causaba miedo y a cuya proximidad las cabezas no están seguras sobre los hombros (Somellera 2001: 80).<sup>2</sup>

Hubiese sido imposible para este futuro exiliado y otrora participante de la conspiración de Maza haberse trasladado por la ciudad si no hubiese sido como 'otro'. Por eso al mirarse no se reconoce, porque ve en sí mismo "no un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión" (Kristeva 1989: 19). El miedo que inflingían los mazorqueros es ahora temor de sí: abyección. Es el extrañamiento ante la propia imagen, pero también la duplicación de su yo en un "doble" que le permitiera sobrevivir (Freud 1992: 234). Somellera "se homologa a otro para devenir él mismo" (Kristeva 1989: 22), para no ser degollado por conspirador. Sin embargo, la mímesis no es total, pues busca despojarse de un 'odioso disfraz'.

En su novela *Amalia*,<sup>3</sup> José Mármol nos muestra a Daniel Bello, uno de los personajes principales, vestido de federal, divisa y cintillo punzó, participando de una reunión de la Sociedad Popular Restauradora en la casa de Salomón, su presidente. Allí, entre los vivos y muertas de rigor, Mármol describe a Bello como "frío, tranquilo, imperturbable" observando "hasta lo íntimo del pensamiento y la conciencia de cuantos le rodeaban, sin dejar de calcular las ventajas que podría sacar del frenesí de los otros". Enfervorizando a sus compañeros de tertulia, incitando los odios contra los unitarios y pasando revista de los federales ausentes de la reunión, Bello apunta en su conciencia: "Así, así; más os he de azuzar en adelante, mis lebreles, para que os devoréis unos a otros" (Mármol 1991: 96). Entonces, la táctica de Bello consiste en hacerse pasar por federal, participar de las reuniones de su principal órgano de apoyo y exaltar las pasiones de sus asistentes. Al tiempo que agudiza las tensiones y rivalidades internas, él permanece en uso de sus facultades racionales mientras recaba la información que se maneja respecto de la situación de su amigo Eduardo Belgrano, a quien oculta. Vestimenta, lenguaje y procedencia familiar son las herramientas de que se vale Bello para participar de esta reunión como un federal más. Pero él, a diferencia del resto, estaba conspirando. Del mismo modo Somellera no integraba una partida de mazorqueros sino que, precisamente, huía de ellos vestido como tal.

Perecer. No ser, no parecer

Los casos presentados en el apartado anterior, desde la ficción "calculada" de Mármol y desde el escrito memorialístico de Somellera, permiten advertir un uso estratégico del código de vestimenta federal. El juego de las apariencias puesto en práctica es inevitablemente una cuestión de

1. Ricardo Salvatore ha realizado un minucioso estudio sobre las formas de adhesión a la causa que el rosismo requirió de los habitantes de Buenos Aires (ver datos en Bibliografía). Es necesario hacer notar que en su exposición se diluye la posibilidad de oposición. Todo se reduce a los distintos mecanismos de adscripción al federalismo: uso de la vestimenta, del lenguaje federal y las contribuciones a través de servicios personales o donaciones de bienes. Aquí privilegiamos un análisis sostenido en la aceptación y utilización de estos elementos simbólicos como formas de camuflaje y encubrimiento, así como de resistencia identitaria ante el disciplinamiento de los cuerpos impuesto por el gobierno rosista.

2. Antonio Somellera nació en 1812. Su autor combatió en el bando unitario y se dedicó a hacer circular en Buenos Aires periódicos como *El Grito Argentino*, editados en Montevideo durante el sitio de Oribe.

3. *Amalia* comenzó a editarse como folletín en 1851 en el periódico *La Semana*, durante el exilio montevideano de su autor. Las vísperas de Caseros determinaron la interrupción de la publicación. Cuatro años más tarde, en 1855, la novela se editaría finalmente como libro, con correcciones y los capítulos finales.

observación. Somellera y Daniel Bello persisten en su yo antirrosista, aunque luzcan como el otro y sean decodificados como uno más. Para los federales, aquéllos (su otro, el enemigo político) son asimilados como un yo. Continuamente se remiten entre sí nociones de lejanía y cercanía, del adentro y del afuera. La dialéctica habilita la movilidad de los actores. Cuando se rompe, la identidad no puede encubrirse. Sobre esa fractura es posible analizar *El Matadero* de Esteban Echeverría. Desde lejos un carnicero pudo gritar “¡Allí viene un unitario!” y advertir su patilla en forma de U, la ausencia de divisa en el frac, del luto en el sombrero y su forma gringa de montar a caballo (Echeverría 1944a: 191). El narrador, mientras tanto, lo figura “joven como de 25 años, de gallarda y bien apuesta persona” (Echeverría 1944a: 192).

En contraposición a las racionalizaciones conspirativas de Daniel Bello y la mimetización de Somellera, el unitario descrito por Echeverría se movía por esa geografía periférica y amenazante “sin temer peligro alguno” (Echeverría 1944a: 192). Sus captores procederán a interrogarlo y humillarlo, reparando especialmente en su aspecto exterior. La secuencia de torturas que le infligen se ordena primero con el cuestionamiento de su aspecto facial. Como represalia sus patillas fueron afeitadas y lo tusaron “a la federala”. Luego se detendrán sobre la ausencia de divisa y del luto. Mas cuando el juez ordena desnudarlo, la acción se precipita por la resistencia del unitario. “Primero degollarme que desnudarme” (Echeverría 1944a: 197). He aquí la última frontera a vencer por el aparato estatal. Traspasarla supondrá un acto de “disolución y de despojamiento del código vestimentario que fundamenta al cuerpo político” (Marino 2011: 58). Desnudarlo, despojarlo de su ropaje no contaminado por los signos federales equivale ya a su muerte. Mejor dicho, su vestimenta como rasgo de identidad política está por encima de su propia vida, que se va toda en ese último acto de defensa. Si “el interior del cuerpo viene a suplir el derrumbamiento de la frontera adentro/afuera” (Kristeva 1989: 73), ante el avasallamiento final, el unitario morirá convulsionando violentamente ante la mirada incrédula y desilusionada de los mazorqueros del matadero.

#### Ciudad. Civilización o barbarie

Una de las principales acusaciones que la generación romántica sostuvo contra el régimen de Rosas fue su carácter disgregador de la sociabilidad ilustrada y su efecto destructor de los lazos sociales, provocando la atomización de los ciudadanos y la subordinación de las instituciones a un régimen tiránico que postergaba la organización de la nación y ralentizaba el desarrollo productivo de la joven nación<sup>4</sup>. En el *Facundo*, Domingo Sarmiento produjo una de las interpretaciones más perdurables sobre el caudillismo y su efecto en la sociabilidad urbana. Para el cuyano, con el triunfo de las campañas sobre las ciudades -representado por la llegada al poder de líderes provenientes de las zonas rurales- se produjo la disolución de formas de civilidad y tradiciones de gobierno preexistentes, instalándose en cambio la barbarie y la violencia.<sup>5</sup> Sarmiento apunta y dispara: “¿Por qué combatimos? Combatimos para volver a las ciudades, su vida propia” (Sarmiento 1967: 73). Como señaló Claudia Torre, “La amenaza que en otras épocas estaba en el afuera de la ciudad se instala en su propio centro” (Torre 2004: 79). *Amalia* representa en sus páginas el momento en que la ciudad está en disputa: “Buenos Aires es la República Argentina para la libertad como para la tiranía, para el triunfo como para la derrota” (Mármol 1991: 174). Es decir, hay una relación entre los espacios urbanos y la forma política que es necesario recomponer. Hay también aquí una disputa por la identidad, en este caso de la ciudad como *locus* de la civilización que la figura de Rosas impugnaría, en tanto fase superior del caudillismo rural y bárbaro, por el sincretismo telúrico y urbano encarnado en su figura. Tanto en *Amalia* como en *El Matadero* se advierte la presencia inquietante de la plebe, sector que Rosas ha enaltecido. Es este sector el que se ha hecho con el control de la ciudad y puede mostrar sin temores su condición.<sup>6</sup> Las delaciones de la “chusma” llevarán al desenlace fatal de Daniel Bello y sus amigos, en una escena que por su simbolismo (el asedio final a la casa en la que se refugian por parte de

4. En *Amalia*, Mármol escribe que el gobierno de Rosas se sostuvo contra la voluntad del pueblo “cortando en él todos los lazos de comunidad, y dejando una sociedad de individuos aislados” (Mármol 1991: 197).

5. Ver especialmente el capítulo “Revolución de 1810”.

6. Para un análisis detallado sobre el lugar que la plebe ocupa en *Amalia* ver el artículo de Pablo Ansolabehere “*Amalia* y la época del terror”. Para *El Matadero* resulta estimulante el artículo de Cristina Iglesia (2004). Ambos se encuentran citados en la Bibliografía.

una partida de mazorqueros) coagula el sentido último que Mármol dio a la experiencia urbana del rosismo.

La ciudad de Buenos Aires como centro de la acción política y representación simbólica va a recibir especial tratamiento tanto en la novela de Mármol como en el escrito de Sarmiento. Si en *Amalia* la ciudad es el escenario en el que se desarrolla la trama y se producen discursos que buscan combatir al régimen desde sus entrañas mismas, en *Facundo* el poder que Rosas ejerce desde Buenos Aires representa el problema de las formas híbridas, la mezcla de la ciudad cosmopolita y civilizada con los componentes rurales. “La ciudad estaba desierta. Los que huían de los personeros se ocultaban; los que tenían valor y medios, emigraban” (Mármol 1991: 30). Mármol escenifica en *Amalia* una Buenos Aires sitiada por federales y mazorqueros, donde la elite opositora experimenta un vacío claustrofóbico. Sus reuniones políticas se desarrollan en la más estricta clandestinidad y se conoce “a las unitarias por el encierro en que viven” (Mármol 1991: 76). Como recordó Somellera: “¡El espíritu público había desaparecido, estaba muerto! ¡El terror había conturbado por completo el espíritu de los habitantes de Buenos Aires!” (Somellera 2001: 21).

Frente a la barbarie rosista que impuso la atomización del cuerpo político, la disolución de la *res pública* y de la organización nacional, Mármol presenta en *Amalia* un programa de acción basado en el principio de la asociación. Para ello, la primera medida es detener la sangría de recursos humanos producida por la emigración, formando una primera unidad asociativa basada en una célula conspirativa que Daniel Bello buscará consolidar con otros opositores. Juntos buscarán regenerar la patria a través de “La asociación en política para darla libertad y leyes. La asociación en comercio, en industria, en literatura y en ciencia para darla ilustración y progreso” (Mármol 1991: 146). Es decir, la asociación desataría las fuerzas del progreso que la barbarie ralentiza. Similares ideales celebró Esteban Echeverría en su *Dogma Socialista*: “Sin asociación no hay progreso, o más bien ella es la condición forzosa de toda civilización y de todo progreso” (1944b: 120). Entonces, los aspectos programáticos incrustados en *Amalia* sirven como apoyatura de la lucha contra Rosas, tanto de sus personajes como de los contemporáneos, que leían la historia en el teatro de operaciones montevidiano. Despliegan un manual de instrucciones al mismo tiempo que constituirán el programa post-rosista mientras operan como un llamado a la acción: “Sabéis ya todo lo que hay que saber de Buenos Aires en este momento. Conocéis ya el terreno, desenvolved, pues, vuestra política...” (Mármol 1991: 185). Mientras tanto, era preciso evitar que Buenos Aires perdiera su sociabilidad ilustrada y cosmopolita. Que el interior no la inunde, que la pampa (aquel desierto) no borre con su viento indómito las marcas de la civilización.

### ► *Ser-el-otro en la ciudad punzó. Una reflexión final*

A lo largo de este trabajo se han relevado algunos puntos considerados importantes al momento de abordar cuestiones referidas a la identidad y a la oposición política durante el gobierno de Rosas. Hemos analizado en primer lugar cuestiones referidas a la vestimenta como rasgo de identidad política. Toda identidad entraña una definición a partir de una oposición y una voluntad de diferenciación. Este proceso no está exento de tensiones ni de fisuras. Los casos de Somellera y de Daniel Bello, desde la memoria y la ficción literaria, permiten dar cuenta de la capacidad de *ser-el-otro* puesta en práctica por aquellos que disientían políticamente. Como hemos intentado demostrar hasta aquí, la capacidad de los actores de mimetizarse (capacidad llevada hasta el paroxismo por Somellera, asustado de sí mismo al verse mazorquero en un espejo) les permitió desplazarse, ya sea para huir o para conspirar sin levantar sospechas, al menos en un principio. Capacidad de adaptación y conocimiento del terreno fueron habilidades con que estos actores debieron contar. *Ser-el-otro*, el enemigo, mientras se intenta destruir esa misma otredad. En el extremo opuesto se encontraría el unitario que Echeverría caracterizó en *El Matadero*. Férreo defensor de su identidad unitaria, reunía todas las características de aquellos que eran considerados opositores. Exhibía su condición sin tener en cuenta su cercanía respecto de un espacio hostil. No se reconoce a sí mismo como otro, por lo que tampoco puede reconocer la otredad de quienes habitan esa zona.

Por otro lado, la pertenencia familiar tampoco bastará para salvar a Daniel Bello. Mientras entra al salón de Rosas, se produce una charla entre el general Soler y Mariño en el que éste último señala que



a Daniel “todo el mundo lo tiene como el mejor federal, pero para mí no es otra cosa que un unitario disfrazado” (Mármol 1991: 295). Este fragmento trasluce dos cuestiones centrales del discurso rosista de acuerdo al estudio que ha realizado Jorge Myers (2011). La calificación de “unitario disfrazado” señala por un lado a la facción contraria al federalismo como aquella ligada arquetípicamente a la rebelión, subversión y oposición al gobierno de Rosas. Sus intenciones desestabilizadoras contrastaban con el afán de orden que impregnaba la retórica republicana del rosismo, enfatizando el carácter ilícito del disfraz. Por lo tanto, los propios partidarios del régimen eran conscientes de la existencia de opositores que se infiltraban. Esto habría llevado a un reforzamiento de la vigilancia interna, pero también a una desestabilización de las filas rosistas. Ya no bastarán todas las muestras posibles de adhesión para asegurar la fidelidad completa al gobierno.

Desde el tratamiento de los espacios que Mármol emplea, la ciudad se convierte en un “cementerio de vivos” y se torna monocromática: el punzó lo invade todo. Como sabemos, este final sólo ocurrió en la ficción. Cuando las armas de Caseros hubieron dejado de sonar, Sarmiento ingresó en el espacio que hasta hacía unas pocas horas había sido la casa de Rosas y firmó con una de sus plumas *Palermo de San Benito, Febrero 4 de 1852*. En una zona retirada, casi inhóspita, podía ser vista como una verdadera porción de la pampa desde la cual se gobernaba -o tiranizaba- a la ciudad. Con ese acto de escritura y dominio selló con tinta la restitución a la ciudad de Buenos Aires de lo que se consideraba su identidad simbólica. Si bien la lógica de la estrategia de Rosas implicaba una monopolización del espacio público que dificultaría la emisión de un discurso alternativo (Myers 2011: 22), existió una oposición tanto interna (de quienes se hacían pasar por federales) como externa (por parte de quienes manifestaban abiertamente su oposición). El cuerpo y la ciudad son dos escenarios donde y sobre los que se entretejieron las estrategias de resistencia a los intentos de uniformidad que el rosismo buscó imponer.

## » Bibliografía

- » Ansolabehere, P. (2012). “Amalia y la época del terror”. En *Polifonia*. Volume II-Issue I (pp.120-137). Austin Peay State University. En línea: <https://www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/polifonia/e8.pdf> (consulta: 02-11-2015).
- » Echeverría, E. (1944a). *Los ideales de Mayo y la tiranía*. Buenos Aires: Jackson Editores.
- » ——— (1944b). *Dogma Socialista*. Buenos Aires: Jackson Editores.
- » Freud, S. (1992). “Lo ominoso”. En *Obras Completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- » Iglesia, C. (2004). “Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en *El Matadero* de Echeverría y en sus reescrituras”. En Iglesia, C. (comp.). *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires: Editorial Santiago Arcos.
- » Kristeva, J. (1989). *Podere de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- » Mármol, J. (1991). *Amalia*. México D.F: Editorial Porrúa.
- » Marino, M. (2011). “Moda, cuerpo y política en la cultura visual durante la época de Rosas”. En Baldasarre, M & Dolinko, S. (eds.). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina Vol. I*. Buenos Aires: CAIA/ UNTREF.
- » Myers, J. (2011). *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Salvatore, R. (2005). “‘Expresiones federales’: formas políticas del federalismo rosista”. En Goldman, N. y Salvatore, R. (comps.). *Caudillismos rioplatenses: nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Sarmiento, D. (1967). *Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- » Somellera, A. (2001). *Recuerdos de una víctima de la mazorca 1839-1840*. Buenos Aires: El elefante blanco.
- » Torre, C. (2004). “Buenos Aires. Cartografía punzó”. En Iglesia, C. (comp.). *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires: Editorial Santiago Arcos.