



## Figuras y saberes de lo monstruoso

Nora Domínguez, Elizabeth Caballero de del Sastre, Ana Laura Martín, Valeria Pita, Elsa Rodríguez Cidre, María Laura Rosa, Alicia Schniebs y Marcela Suárez (compiladoras)

## **Figuras y saberes de lo monstruoso**

---



## **Figuras y saberes de lo monstruoso**

Nora Domínguez, Elisabeth Caballero de del Sastre, Ana Laura Martín, Valeria Pita, Elsa Rodríguez Cidre, María Laura Rosa, Alicia Schniebs y Marcela Suárez (compiladoras)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

**Decana**

Graciela Morgade

**Vicedecano**

Américo Cristófalo

**Secretaría Académica**

Sofía Thisted

**Secretaría de Extensión**

Ivanna Petz

**Secretario de Posgrado**

Alberto Damiani

**Secretaría de Investigación**

Cecilia Pérez de Micou

**Secretario General**

Jorge Gugliotta

**Secretaría de Hacienda**

Marcela Lamelza

**Subsecretaría de Bibliotecas**

María Rosa Mostaccio

**Subsecretario de Publicaciones**

Matías Cordo

**Subsecretario de Transferencia y Desarrollo**

Alejandro Valitutti

**Subsecretaría de Cooperación Internacional**

Silvana Campanini

**Dirección de Imprenta**

Rosa Gómez

**Consejo Editor**

Virginia Manzano

Flora Hilert

Carlos Topuzian

María Marta García

Negróni

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

---

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras**  
**Colección Saberes**



ISBN 978-987-4019-01-1

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2015

Ilustración de tapa: Nicola Constantino, *Los sueños de Nicola*, 2012.

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Figuras y saberes de lo monstruoso

Nora Domínguez ... [et al.] ; compilado por Marcela Alejandra Suárez ; Alicia

Schniebs. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la

Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.

224 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4019-01-1

1. Literatura. 2. Género. 3. Investigación. I. Domínguez, Nora II. Suárez,

Marcela Alejandra, comp. III. Schniebs, Alicia, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: Febrero 2016

# Índice

<b>Prólogo</b>	9
<b>La <i>folie</i> Edward Gorey</b> <i>María Negroni</i>	21
<b>Mirar (lo) monstruoso</b>	29
La apariencia bella como máscara poética de lo monstruoso en las fotografías de la Condesa de Castiglione. <i>Nadia Mariana Consiglieri y Alejandro Nicolás Ocampos</i>	31
Fotografías de linchamientos y la violencia “civilizada” <i>Piroska Csúri</i>	47
El parque de juegos del diablo: cuerpos monstruosos en la fotografía hecha por mujeres. <i>Carla Cristina García</i>	69

<b>Representar (lo) monstruoso</b>	83
Las representaciones visivas de la tentación en el tardo Medievo	85
<i>Adriana Martínez</i>	
El jardín de los devenires: espacio maravilloso y experiencia siniestra en Marosa di Giorgio	103
<i>Marcela Croce</i>	
Niñas quietas. Monstruosidad, juego y mirada en Cortázar, Sanguinetti y Ocampo	119
<i>Paola Cortés Rocca</i>	
<b>Llegar a ser (lo) monstruoso</b>	137
La monstruosidad en <i>Cómo desaparecer completamente</i> de Mariana Enríquez	139
<i>Marcelo Méndez</i>	
Devenir monstruo. Sobre <i>Romance de la negra rubia</i> de Gabriela Cabezón Cámara	149
<i>Silvina Sánchez</i>	
Los monstruos de César Aira	163
<i>Graciela Villanueva</i>	
<b>Corporizar (lo) monstruoso</b>	179
¿Qué clase de monstruo es el <i>monstrum horridum</i> de Ausonio (Cento 108)?	181
<i>Liliana Pégolo</i>	

Enfermedad y deformidad: un retrato de la marginalidad en la <i>Apología</i> de Apuleyo <i>Roxana Nenadic</i>	193
La naturaleza y los faunos. Ercole Lissardi hacia la monstruosidad del deseo <i>Francisco Gelman Constantin</i>	205
<b>Los autores</b>	217



## Prólogo

Este volumen es el tercer tomo de una serie que intenta construir conocimiento sobre lo monstruoso. Los títulos elegidos para cada uno: *Criaturas y saberes de lo monstruoso* (2008), *Miradas y saberes de lo monstruoso* (2011) y, este último que presentamos, *Figuras y saberes de lo monstruoso* comparten la idea de que, durante estas últimas décadas, el tema concentró intereses de diferentes disciplinas, amplió la capacidad analítica de los conceptos, vio expandido el repertorio de criaturas amenazantes a medio camino entre lo humano y lo tecnológico, alteró codificaciones de géneros literarios o cinematográficos y sumó nombres y experiencias a la esfera de lo visible.

Entre el desvío y la transgresión a la norma que siempre caracteriza a las criaturas monstruosas, cabe preguntarse si sus recurrentes modos de aparecer tienden en todos los casos a impugnar los saberes hegemónicos y a producir saberes contingentes o locales, marcados por la positividad que la figura aporta en permanente tensión con su regularidad manifiesta. El monstruo es tanto lo que vuelve como lo que va hacia adelante, tanto lo que se expande como lo

que se repliega hacia un interior abyecto. En este tema, la fórmula foucaultiana de poder y saber sigue mostrándose activa, produce variaciones nuevas y resonancias inéditas. Por eso, siempre es relevante observar la relación entre objetos y contextos, entre voces situadas y emergencias periódicas, entre los usos y las distinciones de las reparticiones simbólicas que aporta cada fórmula monstruosa cuando se concrete en un texto, en una experiencia, en una práctica.

Definimos para este volumen cuatro apartados: mirar (lo) monstruoso, representar (lo) monstruoso, llegar a ser (lo) monstruoso y corporizar (lo) monstruoso. Los paréntesis instauran un posible arrastre de sentidos que se detiene en un requisito o condición del acto de mirar, representar, devenir o corporizar hacia una calificación de los objetos a los que apuntan estas acciones. Así, cada título contiene la posibilidad de desplegarse en diversos asuntos y temas o de acentuar la misma indeterminación que subyace en lo monstruoso. Los ensayos fueron seleccionados entre el conjunto presentado en las V Jornadas "Monstruos y Monstruosidades", realizadas el 30 y 31 de octubre y el 1 de noviembre de 2014 en el Museo Roca de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y organizadas por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de esta Facultad.

En la sección "Mirar (lo) monstruoso", los trabajos analizan fotografías de diferentes épocas y artistas visuales de distintos rangos y procedencias, que se detienen en cuerpos como objeto de linchamientos (Piroska Csúri) y en cuerpos femeninos afectados por el cáncer (Carla Cristina García) o por el deterioro de la belleza (Nadia Mariana Consiglieri y Alejandro Nicolás Ocampos). En general, en todos los casos no se trata de fotos que puedan juzgarse con los criterios y valores que corresponden a lo puramente estético, sino que median entre el documento social

y el testimonio de época. Situados en ese umbral, en que la división público-privado filtra sentidos de manera más o menos dicotómica según la época, el material estudiado se ocupa de mostrar las representaciones de cuerpos enfermos, el uso social de la práctica del linchamiento o de presentar un corpus fotográfico, producido entre las décadas de 1860 y 1890, como el de la Condesa de Castiglione, que desempeñó un papel pionero en los inicios de la fotografía decimonónica. En una especie de disyunción entre los contenidos desagradables o abyectos que cuestionan los cánones de belleza de la época y los procedimientos formales, dicho corpus fotográfico marca rupturas, modos de enmascaramiento e inquietudes sociales, tendidas entre los sujetos que, al mismo tiempo que perseguían una autoridad sobre la imagen, trataban de proteger una autorrepresentación.

La relación entre cuerpo y enfermedad es un tema recurrente en el arte feminista de las tres últimas décadas y es analizada en el artículo de Carla Cristina García, quien se ocupa de tres artistas (Jo Spence, Nan Goldin y Hannah Wilke) y confirma la articulación de estas ideas con el concepto de género y monstruosidad. La obra de la escritora y fotógrafa argentina Gabriela Liffschitz, estudiada en clave biopolítica en *Miradas y saberes de lo monstruoso*, dialoga, sin lugar a dudas, con esta serie en su particular configuración de arte, cuerpo y política.

En una línea de rescate documental y de sus significados político-culturales, marcadamente diferentes de acuerdo con los períodos, el trabajo de Piroska Csúri acerca un material exhibido en el año 2000 en una galería de New York, una colección de tarjetas postales sobre los linchamientos realizados en los EE. UU. en el período comprendido entre 1870 y 1960 —que originalmente fueron comercializadas como *souvenirs*— y que la autora utiliza para dar cuenta

de diversos aspectos del carácter histórico de la sensibilidad social frente a las variadas formas de violencia y su representación pública, fundadas en la oposición entre lo “barbárico” y lo “civilizado”. La hipótesis es clara: las prácticas que van forjando una sensibilidad social al dar cuenta de actos de violencia “monstruosa” o de exposición pública “indebida” —en oposición a ciertas formas de violencia y su representación socialmente avaladas— son históricamente cambiantes. Justamente, este recorrido histórico diferencial es el que permite seguir en el ensayo los modos de circulación y de censura, los dispositivos autorizados para la exposición, los marcos sociales que aseguraban sus exhibiciones, el resurgimiento actual de estas imágenes con valor documental en los museos y su puesta al servicio de la memoria colectiva que la comunidad afroamericana va construyendo en el contexto actual norteamericano.

Lo monstruoso es, en sí mismo, una figura del arte, de la política, de la cultura que se dispersó en una multiplicidad de otras figuras concretas y de similar fama: Drácula, el Minotauro, Medusa, etcétera. La lista es interminable. Cada figura ocupó un cuerpo y, simultáneamente, rebasó sus límites. En cada momento, constituyó un escándalo cuyo origen es incierto y carece de un punto de comienzo absoluto. Lo monstruoso nació dividido, exhibiendo la virtualidad del desvío que encarnaba, y vuelve cada vez para insistir, subsistir o resistir a los aparatos legales o científicos que lo excluyen o buscan normalizar. Si, en un sentido, cada una de esas figuras precisó aislarse para ser reconocida como única y singular, prontamente fue forjando sus propias constelaciones, descendientes impuros y revueltos que se fueron manifestando y aglutinando en otros acoplamientos históricos. De esta manera, en el siglo XXI, no hay figura que no pueda lucir sus propias mutaciones y que no impulse el quebrado recorrido de las genealogías.

Como decíamos en el volumen anterior, *Miradas y saberes de lo monstruoso*:

El sustantivo *figura*, que deriva del verbo latino de raíz indoeuropea *fungo*, presenta un espectro amplio de significados relacionados con la apariencia exterior de cuerpos, estatuas, pinturas, imágenes e incluso visiones. En tal sentido, las *figurae* representan diversas áreas del quehacer conectadas con la construcción, composición y modificación no solo en el campo de la retórica y la gramática, sino también en el campo de la actividad poética y en las composiciones plásticas, fotográficas y científicas.

Los distintos artículos que conforman este volumen añaden nombres que provienen de la literatura, el arte medieval o los comics y proponen nuevas lecturas sobre lo monstruoso. Suman figuras, ficciones y formas, términos que, sin duda, la bibliografía clásica (Auerbach y Genette) ha conectado, y que recalcan con indumentarias propias y lenguas que desordenan los códigos verbales y llegan para inquietar, estorbar y poner en cuestión sus tonos y significados.

Un grupo de trabajos se detiene en escenas y figuras de la literatura actual y no solo analiza cómo circulan los cuerpos vulnerables en ámbitos urbanos, arrastrando las combinaciones de la marginalidad con la pobreza, sino que exhibe las nuevas formas de subjetivación que se alojan en estas zonas y que también se escapan de sus bordes y muestran varios procesos contemporáneos de reactualización y reformulación de la vida y de lo viviente. Los artículos de la sección “Llegar a ser (lo) monstruoso”, dedicados a las escritoras Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enríquez, refuerzan una lectura de mezcla y de saturación

de las lenguas y de los espacios. Con ficciones ubicadas en el conurbano, los textos hacen de esos sitios territorios de experimentación simbólica y literaria.

En primer lugar, el trabajo de Marcelo Méndez sobre Enríquez analiza la novela *Cómo desaparecer completamente* para demostrar que no hay zona del texto que se sustraiga al clima de monstruosidad, articulado apretadamente con la violencia del conurbano. Un espacio independiente, cargado de usos y costumbres propios que se vuelven materiales de la ficción; una literatura de contaminación, donde la violación a la ley opera como principio constructivo. La monstruosidad es un clima que se difunde por toda la novela, el horizonte por el que —sin salida— pasan personajes y argumento.

Por su parte, el artículo de Silvina Sánchez es enfático cuando se pregunta “¿cuáles son los monstruos contemporáneos?” y busca observar a partir del análisis de la novela *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara la continuación de la genealogía foucaultiana, en una literatura que atiende a los cuerpos y a las vidas que no importan. En este sentido, el monstruo que construye Cabezón Cámara dialoga con otras figuras de lo monstruoso, reelaborando tradiciones y figuraciones previas, pero también anticipando y prefigurando los monstruos por venir. La protagonista se constituye como una amalgama de retazos y mezclas, donde conviven distintos tipos de monstruos, los que transgreden la naturaleza, aquellos que son peligrosos para el Estado porque fastidian a la ley instándola a modificarse, los monstruos políticos. En este sentido, la novela habilita otros modos de pensar la monstruosidad, ya no como pura alteridad y diferencia, sino como un acontecimiento y un saber positivo.

César Aira elaboró una teoría propia sobre monstruos que se puede seguir en algunos textos críticos que le

dedicó al tema y, sobre todo, en las figuras literarias que dispersa por una gran parte de sus novelas. La construcción del monstruo, también una criatura de impureza, errancia y velocidad, da pie para pensar la índole de un funcionamiento literario, la capacidad operativa de un personaje siempre distinto y para condensar una metáfora de escritor. Graciela Villanueva se dedica a pensar estas diferentes variantes, dando cuenta de que el monstruo es la figura que se escapa en permanente transformación para volverse una carnadura de lo literario mismo.

En la sección “Representar (lo) monstruoso” hay una focalización sobre variantes de lo femenino en diferentes períodos, textos y géneros textuales y visuales. Ya sea porque se lo rodea desde una de sus configuraciones dominantes, el lugar de la tentación del pecado y la caída en un texto medieval (Adriana Martínez), o porque se lo encuentra entrelazado con el mundo vegetal en fórmulas híbridas y proliferantes en la producción literaria de la escritora uruguaya Marosa Di Giorgio (Marcela Croce). Por último, serán los cuentos de Silvina Ocampo y de Julio Cortázar los que servirán de plataforma de dirección y de rodeo para cuestionar la idea de representación a favor de una teoría de la pose, de lo estático en movimiento (Paola Cortés Rocca).

En el primero de los casos, Adriana Martínez aborda el tema de la tentación de Eva en dos manuscritos del *Speculum Humanae Salvationis*, realizados en los siglos XIV y XV respectivamente. El *Speculum*, como indica su título, busca ser un espejo en el que se reflejen los acontecimientos de la historia sagrada como medio para ayudar a la salvación de las almas. El artículo concentra su atención en la representación de la serpiente, que se configura en muchos casos como un híbrido, a veces una suerte de lagarto con cabeza y tronco femenino o bien una sirena. El rostro

femenino está enmarcado por una larga cabellera, atributo inconfundible de la femineidad. Eva, curiosamente de un tamaño menor, tiene un rostro semejante al del animal y lleva sus cabellos rizados.

En el artículo de Marcela Croce, la hibridez genérica se esparce en todos los sentidos posibles en los relatos de Marosa Di Giorgio: las figuras intersectan los géneros masculino y femenino y atraviesan los órdenes naturales combinando lo humano con lo animal y lo vegetal. La explosión genérica confirma en todos los planos un erotismo metamórfico incapaz de fijarse en una figura unilateral, siempre tendiendo a la combinación provocativa, más eficaz cuanto más amplia y desafiante.

Si en la literatura de Aira la figura del monstruo toma la forma del niño y sigue sus aventuras ficcionales adhiriendo a un espectro amplio de transformaciones, en el artículo de Paola Cortés Rocca las niñas resurgen en “Final del juego” de Julio Cortázar, “Las fotografías” de Silvina Ocampo y algunas imágenes de la serie *Las aventuras de Guille & Belinda y el enigmático significado de sus sueños* (2009) de la fotógrafa Alessandra Sanguinetti. El cuento de Ocampo trabaja textualmente en el nudo que se arma entre niñez, femineidad, cuerpo enfermo y espectacularización, mientras en “Final del juego”, la crítica pone su atención sobre las poses del juego y la estatua viviente contemplada desde un tren en movimiento. Mediados por las imágenes de Sanguinetti, los relatos de Ocampo y de Cortázar van facetando la reflexión sobre la relación entre imagen, performance y fijeza. Cortés Rocca propone dejar de leer en estos textos modos de representación para empezar a pensarlos como relatos sobre bioarte. Es decir, pretende con esta lectura ver los cruces entre el régimen de lo vivo y la imagen fija o, dicho de otra manera, el punto donde ese régimen mueve y agita “el pulso de lo viviente”.

Finalmente, en la última sección “Corporizar (lo) monstruoso” se ordenan tres trabajos que encaran las representaciones del cuerpo como un objeto de la retórica, de la literatura y del deseo. En estos regímenes, se distribuyen no solo las formas de lo decible y de lo visible, sino las reparticiones desiguales de lo simbólico en las calificaciones de los sujetos marginales (un esclavo y una mujer) observados por la mirada de los expertos y analizado en la *Apología* de Apuleyo por Roxana Nenadic. Una vez más, un documento de la cultura latina muestra los modos del decir singulares que evidencian la aplicación de las heterodesignaciones violentas del cuerpo de los otros volviéndolos monstruosos.

A continuación, el texto de Liliana Pégolo trabaja en los derroteros microscópicos del análisis filológico y textual del *Cento Nuptialis* de Décimo Magno Ausonio (s. IV) donde las lenguas se dejan tocar por el cuerpo y los órganos de la sexualidad se dejan confundir y remover por las transformaciones de los géneros discursivos en degradaciones paródicas e intertextuales.

Por su parte, el estudio de Francisco Gelman Constantin encara el análisis de la obra del ensayista y narrador uruguayo Ercole Lissardi, interesado en una exploración simétrica de la literatura erótica y de la figura del fauno, como informaciones culturalmente concretas del deseo sexual. Gelman señala: “Contra Bataille, pero llevando a un límite sus propios conceptos, Lissardi desplaza el erotismo desde la transgresión hasta el desmoronamiento y, con ello, sustrae la literatura erótica del horizonte de lo humano”. En la obra de Lissardi se confrontan, con formas desproporcionadas, la industria del sexo y las políticas de exterminio, o el racismo de Estado y la producción farmacológica de una mujer “vegetal”. Solo la imaginación del monstruo, dirá Lissardi en uno de sus textos, permite sobrevivir a la “[a]niquilación de todos los sueños, de todo lo construido a partir

de la imagen de sí, del propio cuerpo” al “desmoronamiento de la idea del Hombre, de la Sociedad y del Estado”, porque el deseo del monstruo, excediendo la administración suplicante y jerárquica de lo humano, permite ejercitar modos alternativos de gobierno y “extraviar en su monstruosidad a toda la especie humana”.

Este libro se completa con la conferencia de la poeta, crítica y narradora María Negroni, dictada en el marco de las jornadas mencionadas. Negroni es una de las escritoras argentinas con un perfil sensible al territorio de los monstruos, a los alientos que se desparraman desde sus cuerpos o en las atmósferas que se crean a su paso, o cuando sus mutaciones se inscriben en textos y hacen trastabillar la realidad, no solo sus normas sino el régimen de sus temores. Este deseo es reflejado en una escritura continuada en varios libros sobre el tema: *Museo Negro* (1999), *Galería fantástica* (2009) y hasta el inédito *Film noir*, que fueron reunidos en un único volumen llamado *La noche tiene mil ojos* (2015). Sus obras conforman un verdadero atlas de nombres y figuras memorables que alteraron los encorsetamientos de la moral y las sanas costumbres de varias generaciones de lectores. Negro, fantástico o gótico, las calificaciones de los libros de Negroni constituyen un espacio de lo monstruoso que ella exploró con la avidez de la errancia y la fidelidad de la exactitud de una escritura nómada y potente. El artículo que se incluye en este volumen suma un nombre más a este archivo de seres extravagantes que ella descubre: Edward Gorey. Con este escritor de rarezas que pertenece al “círculo incendiario de Poe y Sade” se amplía la galería de seres “inapropiados” que hacen del crimen o de la infamia los espacios indecorosos de la literatura, la filosofía o el arte.

Señalábamos al comienzo que lo monstruoso no solo se expande hacia los infinitos territorios donde las normas se revuelcan con la ley y sus faltas, sino que se vierte hacia

interiores que se vuelven oscuros, obscenos, innombrables. Este libro lleva en su tapa una reproducción del cuadro de Nicola Costantino *Los sueños de Nicola*, que pertenece a una serie de obras que la artista confecciona a partir de la apropiación de fragmentos de otros artistas de la tradición pictórica internacional. En este caso, toma uno de los fotomontajes de Grete Stern, la artista alemana que se instaló en la Argentina, dedicado a representar los sueños que ofrecían algunas de las imágenes pesadillescas del repertorio de estereotipos de un femenino normativo de las mujeres de la década de los 40 y 50. El encierro dentro de una botella sobre una playa coloca en disyunción y mescolanza dos espacios disímiles: el adentro y el afuera, la naturaleza y lo interior, la apertura y la reclusión. Sin embargo, en la obra de Stern el espacio cerrado está habitado por una pose de mujer en sereno estado de contemplación. Costantino, en cambio, produce su cita y ofrece un giro en la significación: hace de la referencia a la obra de la “otra” un desafío artístico, el lugar donde no solo es posible incluir el cuerpo y el rostro propios, sino tejer nuevas historias sobre la presencia del doble. Una que, en este caso, no se escapa de un espejo, sino que desvaría en un frasco.



## La *folie* Edward Gorey

*María Negroni*

Edward Gorey es una discordia dentro del panorama artístico norteamericano. También es, junto a Henry Darger, uno de sus secretos mejor escondidos.

Escritor, dibujante, eximio cultor del humor macabro y especialista en asesinatos de niños, su obra circuló mucho tiempo bajo un arsenal de pseudónimos, o más bien acrónimos del nombre "verdadero" (Dogear Wryde, Ogdred Weary, Garrod Weedy, Aewyrd Goré, Wordore Edgy), lo que no le impidió convertirse en maestro de varios artistas (entre ellos Tim Burton) ni en figura de culto entre los amantes de los climas enfermos y los actos contra natura.

Su extravagancia es, quizás, su rasgo más visible. Quienes lo conocieron afirman que se paseaba por Manhattan en pleno invierno en zapatillas (¡o incluso descalzo y con las uñas de los pies pintadas de negro!), con largos abrigos de piel, una gruesa bufanda y enormes cruces de hierro colgando del cuello.

Había nacido en Chicago en 1925. A los ocho años, parece, ya había leído toda Agatha Christie y todo Victor Hugo. Estudió Filología Francesa en Harvard donde compartió la

habitación con el poeta Frank O'Hara (cuya poesía nunca le pareció memorable). Le gustaban los Grateful Dead, Bach, el estrangulador de Boston, la palabra *terribly*, Gertrude Stein, el actor James Cagney, los escarabajos, la serie Dick Van Dyke, las películas de *zombies* y, sobre todo, el coreógrafo de origen ruso George Balanchine, por quien sentía tal admiración que no se perdió una sola temporada de ballet en el Lincoln Center mientras el maestro estuvo vivo.

En sus años estudiantiles fue uno de los fundadores, junto a John Ashbery, el mencionado O'Hara, Alison Lurie y William Carlos Williams del colectivo teatral *Poet's Theatre*, ocupándose de los decorados y la escenografía. Más tarde, diseñó tapas para Anchor y Doubleday, organizó y dirigió el *Théâtricule Stöic* (una compañía local de títeres y marionetas), ilustró revistas como *Vogue*, *The New York Review of Books*, *The New Yorker* y *Playboy*, y puso en cartel algunas obras de teatro en Broadway, entre ellas *Drácula*, por la que recibió el prestigioso Tony Award en 1977.

Recluso y adusto como Emily Dickinson (pero más fetichista y menos místico), Edward Gorey fue también un viajero inmóvil: salvo por un brevísimo y temprano viaje a Escocia y por sus temporadas en New York, nunca abandonó su casa en Cape Cod, hoy convertida en museo. Allí pueden verse todo tipo de rarezas, desde estalactitas congeladas hasta sillas de ruedas, pasando por las cenizas de su madre muerta que conservó siempre en una bolsa de supermercado de papel marrón. También coleccionaba anillos, conchas marinas, momias, paquidermos, ositos de trapo e insectos.

En cambio, no se registran en su vida episodios de alcoholismo o drogas. Ni siquiera fumaba. Y, en cuanto a su sexualidad, a la pregunta: ¿Es usted homosexual? que alguna vez le formularon, se limitó a decir, desconcertado: "No tengo la menor idea".



Hay que resignarse, entonces, a pensarlo como una "histérica de genio" (la expresión es de Proust) cuya imaginación —sádica e incluso hostil— deja caer sobre el mundo un hilo de luz tortuosa. Y, después, une el placer del adorno a la provocación, la seducción erótica al misterio, la malevolencia a los semitonos, que le permiten estudiar el crimen en su propio corazón porque solo el crimen, decía, "permite atisbar cómo vive, de verdad, la gente".

Publicó más de cien libros. Su primera y peculiar mini-novela, *El arpa sin cuerdas* (*The Unstrung Harp*), apareció en 1953 de manera artesanal en Fantod Press, un sello creado y dirigido por él mismo. Solo mucho más tarde, llegaron el reconocimiento, las entrevistas, los premios, las grandes editoriales. Nada de eso, sin embargo, logró apaciguarlo. Su producción maníaca siguió incluyendo uno o dos libros al año, además de innumerables cuadernos de notas, álbumes de muñecas de papel, series de postales, portadas para libros o discos, y tarjetas de visita. Menciono solo *El bebé bestial*, *El dios insecto*, *El abecedario ecléctico*,

*La gloriosa hemorragia nasal, La bicicleta epiléptica, La pareja abominable, y Una tragedia inanimada.*

Son títulos fecundos que alcanzan, por sí solos, a sugerir el aquelarre que ocurre en ellos. Las imágenes, por lo demás, son tan escalofrantes y la sintaxis tan despojada, que se tiene la impresión de haber penetrado a una Exposición Universal de la Infamia, con su mundo de pasiones ingobernables y su brutalidad volátil.

Aclaro: no es que Gorey se jactara de ser insolente o canallesco; es más bien que no admitía ponerse en fila o pertenecer a un club (de cualquier tipo que fuera, lo comunitario le causaba horror). Como un animal infiltrado en la sociedad civil, alzó con desdén desde un principio su propio quiosco —"un quiosco raro, muy decorado y muy atormentado, pero coqueto y misterioso" como el que el crítico Sainte-Beuve le recriminó en su momento a Baudelaire— y desde allí imaginó escenas de morbosa soledad, personajes sin escapatoria, desplegados en el inofensivo y encantador parque de diversiones del edén infantil, en medio de voces delirantes, que se adivinan pero no se pueden escuchar.



¿Necesito agregar que detestaba a las personas que tienen opiniones? Una de sus frases más célebres fue: me niego a "pensar en el público".

La política, previsiblemente, lo aburría. Ni siquiera la Guerra de Vietnam logró inquietarlo, muchísimo menos el asunto Watergate. También odiaba el mar porque, decía, no tiene forma. Y, en cuanto a los niños, cuando le preguntaban por qué los odiaba, contestaba: "no conozco a ningún niño".

En materia de geografías mentales, siempre prefirió el mundo inglés, más concretamente el período victoriano, con sus torneos de tenis o de croquet, sus cazas del tesoro, sus *gentlemen* lunáticos y sus mujeres flacas como espárragos, que bien podrían haber sido amigas íntimas de Oscar Wilde o de Aubrey Bearsley. Un sistema nervioso, en fin, en el que siempre prevalece algo rapaz.

El lector ya lo habrá adivinado: Edward Gorey pertenece, por derecho propio, al círculo incendiario de Poe y Sade, cuyas filosofías (del mobiliario y del tocador) contribuyeron, cada una a su modo, a desestabilizar con saña el edificio moral de la razón. Su doble filiación es evidente, no solo por los vínculos con la novela gótica y la novela de detectives, sino por la adscripción, como parodia, en la literatura pornográfica, con su *troupe* intelectual de heroínas, juegos excitantes y adminículos alegremente obscenos.

Nada falta aquí, ni el culto de las imágenes torvas ni el signo tomado como espectro del sentido, en la acepción que otorga a esta expresión Jacques Rancière. De ahí el encogimiento de la prosa, esa constante elisión que, presionando sobre los dibujos, llenos de posturas de ballet componen una prosa roja, cuyo ingrediente esencial es el horror.

El escritor Alexander Theroux, que fue su amigo y discípulo, sintetizó su estética así:

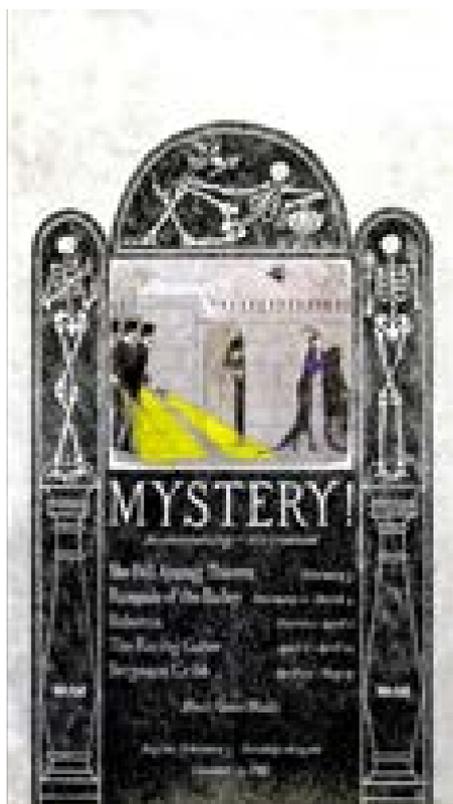
Su canon está hecho de un largo purgatorio de peligro y extrañas penas donde las elipsis son frecuentes y los finales invariablemente abruptos. Todos tienen lugar en un calendario de ominosos anti-Halloweens, donde las soluciones no existen y los asuntos simplemente se abandonan.

Yo agregaría que, en sus pequeñas historietas negras, se deja ver también una especie de *kitsch* creativo, como el que practicaron, un poco antes que él, Marcel Duchamp o Joseph Cornell. Lo que al principio remite al mundo del mal y a los casos criminales se contamina enseguida de una brutalidad *naïf*. Como si algo extranjero se le hubiese colado en el cerebro, Gorey pasa de los *gangsters* a los murciélagos, dragones, o grandes osos (y también a las niñas amenazadas), inundando el centro de la escena con un tipo de humor indescifrable que descarta, por sí solo, cualquier afán didáctico. Lo que se dice un verdadero disconforme, tirando piedras de poesía y veneno contra la máquina del buen comportamiento.



Que quede claro: Dios —en cualquiera de sus formas— no habla en Goreyland. Solo los padres, los tíos, los guardianes —siempre severos, punitivos, santurriones— moviéndose a sus anchas en una próspera usina de fantasmas.

Contemporáneo de Charles Addams (el creador de *La Familia Addams*) pero mucho menos encuadrable, más frontal y sin coartadas, Gorey sabe como nadie que el humor es un arma; de ahí que se desplace siempre hacia lugares problemáticos, donde el cinismo del tono es fulminante y las desventuras tragicómicas.



Lo hace, a sabiendas de que a los perros guardianes de la cultura no les gustará. Tampoco a los hombres hechos para el trabajo, la eficiencia y la disciplina, es decir, para la uniformidad servil o feliz del modelo puritano. En este sentido, Gorey representa un tipo de artista exasperado, que constantemente pone al lector en tensión con la cordialidad, el deber y la felicidad del sueño americano.

Tengo ante mí un ejemplar de *Los pequeños macabros*. Se trata de un muestrario alfabético de muertes de niños. De la A a la Z: Amy rueda por las escaleras, a Basil lo comen los osos, Clara se consume de tuberculosis, Desmond se cae de un trineo, Ernest se atraganta con un durazno y así. No se trata de casos imposibles, solo un poco terroríficos.

Los hermanos Grimm habrían celebrado esta obra que viene, subrepticamente, a reivindicar la suya, censurada hace años por un mercado edulcorado que ve a los niños como adalides de la inocencia y a los adultos como seres suficientemente razonables (envejecidos) que deberían protegerlos. Hay, es verdad, una insidia en Gorey, un gesto de heraldo combativo y frívolo que crece a contrapelo de lo políticamente correcto y capta los síntomas de una degeneración. También, hay una enorme reserva de *pathos*, de ironía y de cólera que, oponiéndose a lo funcional de las simplificaciones, establece un predio propenso a las alucinaciones extrañas.

Brevemente: he aquí un nuevo continente indecoroso de la literatura, lleno imágenes de luto anticipado por lo que se perderá, de cosas que todavía no vivimos. Pocos artistas han ido tan lejos como Gorey. Pocos han mostrado tal encrespamiento en una escritura que mezcla, sin remordimientos, el gabinete de curiosidades con las esquirlas de la indecencia.

**Mirar (lo) monstruoso**

---



# La apariencia bella como máscara poética de lo monstruoso en las fotografías de la Condesa de Castiglione

Nadia Mariana Consiglieri y Alejandro Nicolás Ocampos

"La cosa más vulgar nos parece deliciosa si alguien nos la oculta".

Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, 1890.

La Condesa de Castiglione (Florencia 1837 - París 1899) resulta una productora singular de imágenes en la París decimonónica, actuando a partir del contacto con la reconocida firma defotógrafos Mayer & Pierson. En el presente trabajo, nos proponemos realizar un recorrido por algunas imágenes de su corpus fotográfico; imágenes que se destacan por presentar disposiciones formales estéticamente equilibradas que cumplen la función de enmascarar contenidos fronterizos a la noción de lo monstruoso, la anomalía y lo extraño. Para ello, nos detendremos en tres tipologías de enmascaramiento: aquel que tiende a ocultar lo desagradable, lo lúgubre y repulsivo vinculado a la muerte; otro que remite a la noción de lo siniestro y, finalmente, aquel que intenta recuperar artificialmente una belleza juvenil ya deteriorada. Así, la muerte, lo siniestro y la fealdad incipiente pretenden ser burladas desde un disfraz visual y compositivo.

Asimismo, buscaremos realizar paralelismos entre estas nociones vinculadas a la estética de lo feo, comparando su latencia tanto en el mencionado conjunto de fotografías

de la Condesa de Castiglione, así como también en fuentes literarias contemporáneas. Todo ello para sostener la hipótesis de que los mecanismos discursivos llevados a cabo por Virginia Oldoini responden a la lógica de la imagen-signo, es decir, a la intención de camuflar, mediante una apariencia bella, complejos significados ligados connotativamente con lo monstruoso.

Cabe destacar, en un primer lugar, el papel particular que la Condesa de Castiglione desempeñó en el desarrollo de los inicios de la fotografía decimonónica. Siendo creadora de un extenso corpus fotográfico entre las décadas de 1860 y 1890, no obstante, este fue producido para su consumo privado. Sin embargo, tales imágenes evidencian su implicancia directa en la ejecución de una poética contundente y específica. Aunque tomadas por un fotógrafo profesional (Pierre-Louis Pierson), pueden percibirse como de su propia autoría ya que, lejos de seguir pasivamente sus directivas, ella determinaba su propia presentación ante la cámara y los aspectos compositivos, dictando la pose, el vestuario y el *atrezzo* (Solomon-Godeau, 1986: 70; Cabrejas Almena, 2009: 13). De hecho, la naturaleza misma del dispositivo permitía la representación mimética de la realidad, aunque no la captación neutra de la realidad misma. Así, la Condesa construye su discurso visual sustentado en recursos plásticos tales como el recorte del plano, la atención hacia la micromirada, la dislocación espacial y metartística a partir de la inclusión de espejos y el descentrado compositivo, provocando de esta manera, trascendentes choques perceptivos.<sup>1</sup> Es menester considerar que éstos se manifiestan desde diferentes niveles formales y semánticos buscando impactar visualmente; posición que se contrapone a la de Pierre Apraxine, quién acentúa la hipótesis según la cual estas

---

1 Cfr. Consiglieri y Ocampos (2013).

fotografías fueron el producto de encargos excéntricos motivados por la misma vanidad de la Condesa, en ausencia de resoluciones originales (Apraxine, 2000: 11-12).<sup>2</sup> El autor, por otra parte, añade que el poder de estas imágenes reside en su “contenido psicológico inquietante, un terreno endeble que cualquiera dudaría en investigar” (Apraxine, 2000: 11-12).<sup>3</sup>

Entonces, cabría preguntarnos: ¿qué es lo que resulta efectivamente *inquietante* y perturba la expectación tranquila?, ¿qué configuraciones interactúan en la dinámica entre lo visible y lo oculto? Podríamos afirmar que aquello que distancia del estado de sosiego y genera extrañeza al revelarse, se supedita a conceptos ligados a lo monstruoso,<sup>4</sup> a lo desagradable, lúgubre, repulsivo, siniestro; categorías que se engloban en la noción de la fealdad. Elena Oliveras sostiene:

La percepción de lo feo se enlaza con la sensación de temor, lo que genera repulsión. ¿Pero qué ocurriría si esta sensación pudiera aislarse de la experiencia, dándose la posibilidad de una contemplación “tranquila” del objeto supuestamente feo? (Oliveras, 2010: 106).

Asimismo, debemos tener en cuenta que, desde la tradición clásica grecolatina, lo bello ha sido frecuentemente asociado a los parámetros de equilibrio, proporción, simetría y armonía en lo que refiere a la disposición de las partes

---

2 Texto original: “For the art historian, the inventions of the Countess and his photographer appear from the outset too eccentric and too ambiguous for serious study, and anyone who explores the work realizes instinctively that its power lies less in the novelty of the formal solutions that in its disturbing psychological content, a slippery terrain where one hesitates to tread. This serves to explain why an oeuvre of more of one hundred pictures [...] has been relegated to the margins of the history of photography”.

3 Traducción de la autora. Texto original: “[...] its disturbing psychological content, a slippery terrain where one hesitates to tread”.

4 Se entiende lo monstruoso vinculado a la hibridez, a criaturas con formas y costumbres alejadas del ideal humano de gracia o prestancia (Eco, 2013).

en el todo, mientras que, por oposición, lo feo se ha vinculado a la ruptura de dichos cánones. Así, “lo feo es entonces extensión negativa de lo bello” (Oliveras, 2010: 106), y tales cualidades estéticas entonces se interrelacionan bajo tendencias diversas, ambivalentes, complementarias a la vez que contradictorias.

Siguiendo con tal razonamiento y perspectiva, será necesario definir, a los fines de nuestro análisis de caso, la categoría teórica sustentada en el *enmascaramiento poético*. Este recurso discursivo consistirá en velar un contenido perturbador a través de una configuración formal cuya comprensión fisonómica<sup>5</sup> es inversa al sentido subyacente. En este sentido, las composiciones equilibradas, dominadas por la abundancia de pasajes claroscuro y, sumado a ello, la incorporación de elementos encubridores, son utilizadas por la Condesa en tanto tácticas discursivas que disfrazan sentidos latentes ligados a lo monstruoso. Bajo la lógica de la imagen-signo y la semiótica, el aparato formal transparente y oculta significados al mismo tiempo. Según François Recanati, el signo posee una doble polaridad: la ausencia-presencia y la transparencia-opacidad, evidenciando al mismo tiempo que ocultando a la cosa significada. “La única solución a la paradoja del signo consiste en asumir [...] un tercer estado del signo, la transparencia-cum-opacidad. El signo, ni transparente, ni opaco, es a la vez transparente y opaco, se refleja al mismo tiempo que representa algo distinto de sí” (Recanati, 1974: 18). Por ende, siendo las fotografías percibidas superficialmente, éstas evocan un claro aspecto de “normalidad”. Por el contrario, una percepción profunda y atenta revela la operatoria, el esqueleto, la estructura del enmascaramiento.

---

5 La comprensión fisonómica de una obra refiere al carácter expresivo de las formas visuales y a su capacidad directa de evocar o provocar en el contemplador una experiencia relacionada al *pathos* (Sedlmayr, 1965).

En consecuencia, se “evidencia la necesidad de un espectador que interpele los sentidos connotados, haciendo uso de competencias específicas para traspasar la barrera de la simple denotación” (Consiglieri y Ocampos, 2014: 19), siendo que la imagen, velada de su contenido real, provoca extrañamiento ya que lo cotidiano es transgredido arbitrariamente.

Comenzando nuestro examen sobre un conjunto seleccionado de fotografías, en el caso específico de *Les chiens*<sup>6</sup>, se vislumbra un concreto abigarramiento de objetos: abanicos, telas, sombrillas, flores, fotografías y colgantes. En este notorio *horror vacui* visual, se yuxtaponen y superponen texturas visuales diversas. En un principio, la mirada no encuentra anclaje en ningún elemento pregnante en tanto foco de entrada a la lectura de la imagen. Contribuye a ello también la poca claridad en el discernimiento entre la norma perceptiva figura-fondo: la ausencia del recorte entre lo que se articula como forma en contraste con una sustancia más indefinida. Por otra parte, se estructura una disposición equilibrada de los pesos compositivos y valores lumínicos. Esto puede distinguirse en la ubicación de los dos objetos de mayores dimensiones (masa orgánica de tela y abanico), en los sectores superior e inferior de la fotografía respectivamente, equilibrando los pesos visuales a partir de un valor bajo y otro intermedio y configurando un preponderante eje axial.

No obstante, si observamos una vez más la imagen, certificaremos que esta organización formal actúa como *enmascaramiento poético* de un contenido desagradable,

---

6 Serie *Les chiens*, 1875-1880. Fotografía, albúmina de plata impresa sobre vidrio negativo. 22.7 x 16.8 cm. Número de catálogo: 1975.548.176a. David Hunter McAlpin Fund, 1975. The Metropolitan Museum of Art, New York. En línea: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/282738>

abyecto<sup>7</sup>, lúgubre y repulsivo vinculado a la muerte:<sup>8</sup> el cadáver del perro de la Condesa. En tales registros visuales de cadáveres, la fotografía se transforma en algo horrible cuando cerciora la imagen viviente de una cosa muerta (Barthes, 2003). Asimismo, “algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa” (Sontag, 2012: 25). En esta instancia connotativa, cobran importancia los objetos que rodean centripetamente al animal yacente. Bajo esta instancia de expectación, los significados de la imagen se han transparentado, resignificándose cada componente en este contexto relacional. Ahora el abanico no es mera ornamentación, sino que, junto con la sombrilla, conforman el ajuar de paseo de la mascota. Sobre las texturas de las telas, se superponen el collar y la correa del perro, además de una cinta con su nombre bordado: Kamo. Una serie de fotografías desempeñan un papel metartístico aludiendo a momentos pasados cargados de afecto. Un rosario y flores refuerzan el ritual funerario. Debemos agregar que el poder evocativo de la fotografía provoca en quien la mira el anhelo de reconstituir interiormente la totalidad de los momentos vividos (Bauret, 2010). Por otro lado, cabe destacar

---

7 Sobre el concepto de lo abyecto en relación a la muerte y el cadáver, desde un enfoque psicoanalítico, Julia Kristeva alude: “El cadáver [...] es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Es algo rechazado del que uno no se separa [...] Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos. No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva, 2006: 11). Si consideramos en particular esta idea, en esta fotografía de la Condesa de Castiglione, ella pretende establecer una disposición ordenada de objetos alrededor del cadáver; es decir, busca la restitución de un orden perdido; instaurar un orden aparente que en realidad no hace más que camuflar el desorden perturbador causado por la muerte.

8 Karl Rosenkranz clasifica, dentro de la categoría de lo feo, lo repugnante que incluye, a su vez, lo muerto. *Cfr.* Rosenkranz ([1853] 1992).

que dicha fotografía se inscribe en la tradición decimonónica del retrato *post-mortem*, en el cual se disponen planificadamente objetos y cadáveres buscando vistas propicias y ataviéndolos con sus mejores atuendos en su ámbito privado. En este sentido, Walter Benjamin sostiene que “el valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos” (Benjamin, 1981: 31).

Esta visión de la muerte aparece en variadas fuentes literarias de la época. En *Frankenstein* de Mary Shelley, publicada en 1818, el personaje principal explica:

Ahora me veía obligado a examinar las causas y el progreso de descomposición y pasaba días y noches enteras en panteones y tumbas, concentrado en cosas que repugnan a la mayoría de los humanos. Contemplé como la noble figura humana se degrada [...], hasta aproximarse a la nada. Vi como la corrupción de la carne triunfaba sobre la vida. (Shelley, 2004: 53)

Asimismo, Charles Baudelaire en *Les Fleurs du mal* de 1857, alude:

¡Gusanos! Negros compañeros, sordos y ciegos, hijos de la podredumbre, filósofos despiertos, sobre mis ruinas moveos sin escrúpulos, y decidme si aún hay alguna tortura para este viejo cuerpo sin alma, muerto entre muertos. (Baudelaire, 1998:115).

Por otro lado, Edgar Allan Poe en su poema *El cuervo* de 1845, refiere: “De un pasado inmemorial/ Aquel hosco, torvo, infausto, cuervo lúgubre y odioso/ Al graznar ¡Nunca Jamás!” (Poe, 2014: 33). En estos autores, observamos entonces un afán de evocar la idea de muerte estableciendo lazos

con lo lúgubre y con aspectos vinculados a la descomposición de los cuerpos, al mismo tiempo que la reminiscencia al recuerdo del ser ausente.

Por otro lado, en una segunda fotografía, nos encontramos con una joven figura reclinada que observa hacia fuera del campo. Presenta una cabellera ornamentada con femeninos arreglos florales. Su mano caída y su hombro al desnudo, revelan su reposo acentuado por una composición triangular. El fondo se compone de un sutil degradé de valor, yendo de una clave alta a otra baja que armoniza con la masa negra de ropajes. Lo visible de la figura emerge de esta oscuridad.

No obstante, el enmascaramiento poético opera aquí una vez más; esta figura femenina en realidad es un niño disfrazado: Georges, el hijo de la Condesa.<sup>9</sup> El título de la fotografía, *Georges de Castiglione*,<sup>10</sup> ancla la verdadera identidad del retratado. Es necesario recalcar que la fascinación de la Condesa por auto-transformarse fue impuesta por ella misma hacia su único hijo. El vínculo había resultado un tanto problemático desde la adolescencia de Georges en adelante. Por cierto, su negligencia en el rol de madre fue un motivo de inculpação esgrimido por el Conde Verasis en el proceso de divorcio de la pareja (Solomon-Godeau, 1986: 79).<sup>11</sup>

---

9 Existen trece fotografías de Giorgio en las que él es mostrado con su madre y en una aparece junto a su padre. Luego de que la Condesa regresara a París en 1861, Giorgio aparece de manera similar a ella en las fotografías de 1861-1862, con un total de seis imágenes (Apraxine, 2010:160). "En ciertas fotografías el pequeño niño es a veces vestido como una niña [...] en algunas sorprendentes imágenes, como una pequeña versión de su madre: el cabello idénticamente peinado y ornamentado con flores, cuello y hombros desnudos" (Solomon-Godeau, 1986: 79), Traducción del autor. Texto original: "In a number of photographs the little boy is sometimes dressed as a girl [...] as a little-girl version of his mother: hair identically coiffed and ornamented with flowers, neck and shoulders bare".

10 *Georges de Castiglione*, ca.1862. Fotografía, albúmina de plata impresa sobre vidrio negativo. Musée d'Unterlinden. (Copyright Reserved)

11 Texto original: "Not surprisingly, relations between the countess and her son were deeply trou-

Sin embargo, en este caso particular, advertiremos cómo lo siniestro se vislumbra mediante la representación andrógina del joven. Sigmund Freud fundamenta que:

La voz alemana *unheimlich* es el antónimo de *heimlich* y de *heimisch* (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar [...] Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro. (Freud, 2013: 2484).

Dicho de otra manera, el perfil de la Condesa es trasladado a un cuerpo *otro* bajo un deseo imponente de eternizarlo, dado que “fotografiar significa apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento y, por lo tanto, poder” (Sontag, 1986: 14). Además, sostendremos que resulta un tanto siniestro el obligar a un niño cuya identidad genérica está en construcción, a posar artificialmente como alguien que tal vez no pretende ser. En relación a ello, Schelling admite que lo siniestro sería aquello que debería haber permanecido oculto y que ha salido a la luz (Freud, 2013: 2487). De igual modo, esta coexistencia tensa entre lo conocido y lo desconocido, entre lo visible y lo oculto, mezclados con el poder que conlleva la decisión de transformar un cuerpo, es lo que hace aparecer esta categoría de lo siniestro.

En cuanto a menciones sobre estas cuestiones en la literatura de la época, en la obra *Monsieur Vénus* de 1884, perteneciente a la escritora francesa Rachilde Vallette, una

---

bled from Georges's adolescence on. The countess was perceived, even by her admirers, as a negligent and indifferent mother. This was, in fact, one of the charges made by the Count Verasis when, at one point, he contemplated divorce proceedings”.

matrona intenta conquistar a un jovencito, ansiando enamorarse de un hombre como un hombre.

El muchacho, hermoso como Adonis que entra en la novela adornado con guirnaldas de rosas de satén, es convertido en andrógino, cual objeto manufacturado, un andrógino frígido [...] Pero la marquesa abandona entonces el tocador [...] Se queda sola, casada consigo misma y una obra escultórica sexual (Paglia, 2006: 649).

Esta misma idea de pompa artificial encubridora de una realidad, se observa hacia las últimas décadas del siglo XIX, en las obras de Joris-Karl Huysmans: “Después de las flores artificiales imitando con precisión las flores auténticas, buscaba ahora flores naturales capaces de reproducir la imagen de las flores artificiales y falsas” (Huysmans, 1984: 143, 216-217). El disfraz, la máscara y la ambigüedad, se consolidan así como agentes que quiebran la amena cotidianeidad.

Finalmente, consideraremos que la última etapa de producción de la Condesa se fundamenta en una poética del enmascaramiento evidente y poco eficaz, recurriendo a atavíos ornamentales y a un maquillaje excesivo para encubrir imperfecciones, ante la pérdida de su sobreestimada belleza. En *Ti-fille Brune*<sup>12</sup>, adopta una postura convencional revelando su vejez física. Hacia 1890, se había tornado más robusta y posiblemente carecía de dientes, además de haber perdido mucho cabello. Su rostro aparece delineado, sus cejas pintadas y sus párpados

---

12 *Ti-fille Brune*, 1895. Fotografía, albúmina de plata impresa sobre vidrio negativo. 14.3 x 9.8 cm. Número de catálogo: 2005.100.424. Gilman Collection, donación realizada por The Howard Gilman Foundation, 2005. The Metropolitan Museum of Art, New York. En línea: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/286564>

sombreados (Solomon-Godeau, 1986: 80).<sup>13</sup> En consecuencia, la fealdad incipiente pretende ser burlada haciendo uso de un disfraz visual y compositivo. No cabe duda así que, en esta situación, el rol femenino adopta un carácter objetual en referencia a la mujer pasiva y ornamentada en pos de las miradas masculinas; rol muy común en este contexto europeo, burgués y cortesano del siglo XIX.<sup>14</sup>

Igualmente, Karl Rosenkranz sostenía hacia 1850 que lo feo resulta un concepto derivado de lo bello. Siguiendo el método de la dialéctica idealista hegeliana, el momento de afirmación (lo bello), junto con el de negación (lo feo), resuelven sus contradicciones retornando a una unidad (lo cómico). Bajo tales lineamientos estéticos, podríamos esgrimir que la vejez de la Condesa pretende ser parcialmente velada por el maquillaje excesivo. No obstante, de ello deriva un sesgo cómico al posicionar sus manos, “[...] conscientemente o no, apuntando hacia su sexo” (Solomon-Godeau, 1986: 80). A su vez, según Rosenkranz, lo que primero resulta atractivo encuentra su negación con lo horrendo, concluyendo en lo barroco, lo excesivamente complejo (Rosenkranz [1850], 1992: 17). Volviendo a otra de las imágenes que nos ocupan, en *Countess de Castiglione, from Série des Roses*,<sup>15</sup> se evidencia la síntesis de lo recargado: el excesivo vestido, tocado, peluca, joyas y maquillaje obturan la fealdad subyacente. Aquí, todos estos elementos accesorios, disfrazan el cuerpo

---

13 Texto original: “By the time these photographs were taken in the 1890s, the countess had become stout and possibly toothless. She seems, as well, to have lost much of her hair. Nonetheless, her face appears unlined (it was probably retouched on the negative), her eyebrows are penciled, her eyelids shadowed”.

14 Cfr. Consiglieri y Ocampos (2014: 16).

15 *Countess de Castiglione, from Série des Roses*, 1895. Fotografía; albúmina de plata impresa sobre vidrio negativo. 14.3 x 9.9 cm. Número de catálogo: 2005.100.387.2. Gilman Collection, donación de The Howard Gilman Foundation, 2005. The Metropolitan Museum of Art, New York. En línea: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/288107>

verdadero; desfiguran rasgos reales, ocultan imperfecciones, velan a través de una apariencia visible una realidad ligada a la fealdad. En este sentido, el rol del disfraz se disputa entre dos intenciones aparentemente contrapuestas, aunque complementarias:

Cumple con su función de transformación y ocultación, transgrediendo las normas básicas asociadas al género del retrato y poniendo en cuestión la idea de una identidad única e inmutable [...]; pero, a la vez, [pueden ser] elementos a través de los cuales visibilizar estas reflexiones identitarias y experimentar con la percepción que uno tiene de sí mismo y la imagen exterior que uno transmite a los demás (Cabrejas Almena, 2009: 35).

La Condesa está disfrazada de alguien que fue y que, sin embargo, ya no es más; pero intentando recuperar esa juventud perdida, nos transmite una autorreflexión sobre su propia identidad. No obstante, en el afán de recuperarla, la tergiversa, resultando una imagen de ella misma exagerada, recargada, excesiva y ambigua.

Ahora bien, esta actitud va en paralelo con el temor al deterioro físico, idea reflejada en Guy de Maupassant hacia 1883: “¡Tengo miedo de mí mismo! Tengo miedo del miedo; miedo de la angustia de la mente que se extravía, miedo de esa horrible sensación que es el terror incomprensible [...]” (Eco, 2013: 320). Por su parte, en *El retrato de Dorian Gray*, obra publicada hacia 1890, Oscar Wilde enuncia a través de Lord Henry: “Cuando su juventud se desvanezca, su belleza se irá con ella, y descubrirá usted de pronto que ya no le quedan triunfos, o tendrá que contentarse con esos pequeños éxitos que el recuerdo del pasado hace aún más amargos que derrotas” (Wilde, 2004: 37).

En conclusión, mediante este breve análisis intentamos mostrar que el corpus fotográfico de la Condesa manifiesta una poética rupturista íntimamente ligada a mecanismos visuales de *enmascaramiento*, proponiendo imágenes que se encuadran dentro del canon de lo bello, aunque portando un contenido inverso. En este sentido, resulta pertinente una recepción dinámica por parte de un espectador activo; una visión sobre estas fotografías que atraviese los sustratos significativos de la imagen en pos de incorporarse al juego dialéctico entre lo denotado y lo connotado. Después de todo... ¿cuáles son los límites entre lo placentero y lo perturbador? No son más que fronteras ambiguas interceptadas entre la opacidad y la transparencia.

## Bibliografía

- Apraxine, P. (2000). "The model and the photographer". En *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*. Metropolitan Museum of Art series, New York.
- Barthes, R. (2003). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.
- Baudelaire, C. (1998). "El muerto jubiloso". En *Las flores del mal*. Barcelona, Óptima.
- Bauret, G. (2010). *De la fotografía*. Buenos Aires, La Marca Editora.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- Cabrejas Almena, M. C. (2009). El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX. Madrid, Universidad Complutense. En línea: <http://eprints.ucm.es/14468/>
- Consiglieri, N. M. y Ocampos, A. N. (2013). "Cambio en la mirada: la condición artística en la construcción de la imagen fotográfica (serie Condesa de Castiglione-Pierson) en la década de 1860 en París". *Revista Lindex- Estudios sociales del Arte y la Cultura*, nº7, pp. 1-13. En línea: <<http://www.revistalindex.org.ar/articulos/1.%20Consiglieri%20y%20ocampo.pdf>>. ISSN 1853-5798.

- . (2014) "Vestidos, poses y piernas en la mira: Viraje de estereotipos genéricos según la Condesa de Castiglione". En: *AAVV, I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales "La producción visual de la sexualidad"*, organizadas por el Grupo Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades (FHUm-UNMdP), Grupo Estudios Visuales Mar del Plata (FAUD-UNMdP), Grupo de Historia y Memoria (FHUm-UNMdP), Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL-UBA), según OCA 1786/14, Mar del Plata, 22 y 23 de abril de 2014, pp. 1-34 . ISBN: 978-987-544-563-5. En línea: <https://docs.google.com/file/d/0B9dOA6MzswDyVzNLNEdwRFfYzA/edit?pli=1>
- Cordero Pérez, J. I. (2013). "Fotografía Postmortem, mecanismo de perpetuación del rito mortuario". En *Cuadernos de Historia Cultural, Crítica y Reflexión*, vol. 3, Viña del Mar, pp. 38-45.
- Eco, U. (2013). *Historia de la fealdad*. Barcelona, De Bolsillo.
- Fontcuberta, J. (2003). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona, Gustavo Gilli.
- Freud, S. (2013). "Lo siniestro". En: *Obras Completas 18*, trad. Luis López – Ballesteros y de Torres. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Héran, E. & Bolloch, J. (2002). *Le dernier portrait, Musée d'Orsay*. Paris, 5 mars-26 mai. Paris, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay.
- Huysmans, J.-K. (1984). *A Contrapelo*. Madrid, Cátedra, 1984.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid, Siglo XXI.
- Oliveras, E. (2010). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Emecé.
- Paglia, C. (2006). *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid, Valdemar.
- Poe, E. A. (2014). *El Cuervo*, Buenos Aires, Terramar.
- Recanati, F. (1974). "Del signo a la enunciación". En: *La transparencia y la enunciación. Introducción a la pragmática*. Buenos Aires, Hachette.
- Rosenkranz, K. ([1853] 1992). *Estética de lo feo*. Madrid, Julio Ollero (ed), (trad. De M. Salmerón).
- Sedlmayr, H. (1965). *Épocas y obras artísticas*. Madrid, Rialp.

- Shelley, M. W. (2004). *Frankestein*. Buenos Aires, Gradifco, 2004.
- Solomon-Godeau, A. (1986). "The Legs of the Countess" in *October*, Vol. 39, pp. 65-108.
- Sontag, S. (2012). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Debolsillo.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca Editora.
- Wilde, O. (2004). *El retrato de Dorian Gray*. La Plata, Terramar.



## Fotografías de linchamientos y la violencia “civilizada”

Piroska Csúri

La exposición pública de hechos de violencia a través de la publicación o exhibición de fotografías de actos de violencia o de sus efectos es un tema que históricamente genera debates particularmente fervientes. Aunque tales imágenes parecen contar con un público ávido a través de las épocas, frecuentemente tanto los hechos violentos como la difusión de sus representaciones se caracterizan como prácticas opuestas a la “civilización”. La sensibilidad social frente a qué tipo de práctica constituye un acto de violencia “monstruosa” o una exposición pública “indebida” —en oposición a ciertas formas de violencia y su representación socialmente avalada— es, sin embargo, históricamente cambiante.

La difusión reciente de una colección de tarjetas postales fotográficas de linchamientos realizados en los EE. UU. en el período entre 1870 y 1960 —que originalmente fueron comercializadas como *souvenirs*— ofrece una oportunidad particularmente interesante para indagar diversos aspectos del carácter histórico de la sensibilidad social frente a distintas formas de violencia y su representación pública, que

se funda en la oposición entre lo “barbárico” y lo “civilizado”. A la vez, el análisis y la comparación de las dos instancias diferentes e históricamente alejadas de la difusión del mismo cuerpo de imágenes fotográficas ayudan a echar luz sobre los procesos históricos de resignificación de documentos fotográficos y, por lo tanto, sobre los mismos procesos de la construcción de significado.

## Linchamientos y fotografías

A principios del año 2000, una muestra presentada en la galería Roth Horowitz agitó las aguas culturales de Nueva York. La exposición consistía de aproximadamente sesenta fotografías de linchamientos llevados a cabo entre 1870 y 1960 en distintos estados de los EE. UU. La colección de James Allen y John Spencer Littlefield, de la cual formaban parte las imágenes, reúne aproximadamente 200 fotografías provenientes de 46 estados de los EE. UU. La mayoría de las imágenes exhibidas eran tarjetas postales de época que habían sido producidas como *souvenirs*. La circulación original de esas tarjetas coincidía con su género: fueron inscriptas con mensajes, enviadas por correo, y algunas hasta llegaron a ser incorporadas como recuerdos en las atesoradas arcas de álbumes familiares. Las fotografías de la colección muestran, sin disimulo, los restos de hombres, mujeres o, en ocasiones, varias personas o familiares a la vez: cuerpos violentados, mutilados, castrados, ahorcados, calcinados y profanados de víctimas de linchamientos, en su mayoría afroamericanos. Las imágenes retratan los despojos de esta práctica de “justicia por mano propia”, permitiéndonos reconocer ciertos patrones comunes de esta forma de violencia colectiva, la cual virtualmente se ritualizó con el paso del tiempo y

adquirió un guión relativamente estable. Más allá de los restos humanos, las postales a menudo desvelan otros aspectos de los linchamientos: se ve a un público cómplice y frecuentemente participante activo de estos ritos; los espectadores posan abiertamente para las imágenes —con el futuro linchado o ya con sus restos—, sin ocultar su identidad.



Escena de un linchamiento en Clinton, Alabama, Agosto de 1891. (Wells 1895: 100).

Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, The New York Public Library. "Scene of a lynch at Clinton, Alabama, August 1891." The New York Public Library Digital Collections. 1892. En línea: <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-952a-a3d9-e040-e00a18064a99>.

Lejos de ser considerado “barbárico”, el público que concurría a los eventos se constituía de hombres y mujeres de todas las edades y capas sociales, a menudo resultando en un espectáculo multitudinario:

Gente en automóviles y carruajes se acercaban de un radio de varias millas para observar el cadáver colgando de una soga. [...] Decenas de mujeres y niños estaban presentes. Varias escuelas del campo pospusieron sus rutinas diarias hasta que alumnos y alumnas pudieran regresar de avistar al hombre linchado (*The Crisis* 10 (June 1915), 71; Litwack, 2000: 11).<sup>1</sup>

Las imágenes representan los linchamientos como actos públicamente asumidos, hasta virtualmente festivos, que se consideraban parte del “funcionamiento normal” de la sociedad. En sus descripciones de los sucesos, varios reportes periodísticos específicamente destacaron la conducta disciplinada y civilizada de los linchadores y del público concurrente, señalándolos como ciudadanos de la buena sociedad:

La gente de Georgia es disciplinada y conservadora, descendiente de ancestros que fueron entrenados en América por más de 150 años. Son gente intensamente religiosa, hogareña y justa. Entre ella no se encuentra ningún componente foráneo o que no respete la ley (Litwack, 2000: 10).

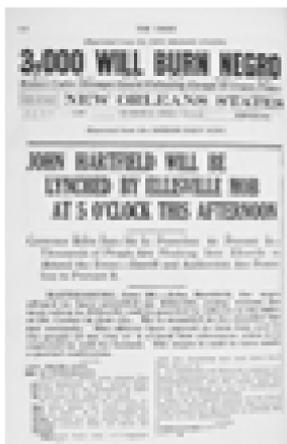
En ocasiones acudieron hasta personajes ilustres de la comunidad, como un alguacil o un diputado.

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones son de la autora.

## ***Souvenirs* de linchamientos: la tarjeta postal**

Para 1890, muchos linchamientos se produjeron en el marco de eventos de gran concurrencia y tomaron el carácter de un espectáculo público. Esta transformación fue sin dudas impulsada por varios factores, como el acceso cada vez más difundido a distintos modos de transporte y el traslado de pasajeros (evidenciado por la expansión de la red de ferrocarriles y vías públicas y el avance del automóvil particular). A la vez, fue esencial el crecimiento y transmutación de los medios de comunicación, que condujo a una cultura periodística de alcance cada vez más masivo. Estos factores, entre otros, aportaron a que se pudiera convocar con aviso previo a un público espectador para los linchamientos, convirtiéndolos así en espectáculos de gran concurrencia.



Anuncios de linchamientos reimpressos en el periódico anti-linchamiento *The Crisis* (editor: William E. B. Du Bois), 26 de junio, 1919.

Schomburg General Research and Reference Division, The New York Public Library. "Lynching announcements." *The New York Public Library Digital Collections*. 1910 - 1940. En línea: <http://digital-collections.nypl.org/items/510d47de-1a48-a3d9-e040-e00a18064a99>.

Las notas periodísticas que reportaron sobre los linchamientos, sus causas y circunstancias, ampliaron la difusión social de este fenómeno. Además, gracias al desarrollo de nuevas tecnologías de reproducción mecánica, como la impresión en tono medio, cada vez más frecuentemente las notas se acompañaban con fotografías, promoviendo así una nueva cultura visual basada en la imagen mecánicamente producida (la fotografía) y su reproducción mecánica.

Dado el amplio interés social en esas nuevas tecnologías de imágenes, no sorprende que los linchamientos hayan atraído el interés de fotógrafos comerciales, además de los aficionados. Atentos a una oportunidad para un buen negocio, los fotógrafos de estudio se volvieron una presencia habitual en los linchamientos, como cuando Thomas Brooks fue linchado en el condado de Fayette, Tennessee en 1915:

Centenares de Kodaks disparaban durante toda la mañana en la escena del linchamiento... Fotógrafos de tarjetas instalaron una planta portátil de copiado por el puente y recaudaron fortunas vendiendo tarjetas postales que mostraban una fotografía del negro linchado [*The Crisis* 10 (June 1915), 71; Litwack (2000: 11)].

Una de las muchas fotografías existentes del cuerpo de Leo Frank, linchado el 17 de agosto de 1915 en Marietta (Georgia), hasta capturó a un miembro del público con una cámara en mano.



El linchamiento de Leo Frank, Frey's Hill, Cobb County (Georgia), en la mañana del 17 de agosto, 1915.

En línea: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FrankLynchedLarge.jpg>.

Entre los diversos soportes de ese registro fotográfico se destaca la tarjeta postal. Debido a su potencial de ser copiada en cantidades considerables y gracias a su bajo costo de producción, este formato comercial contaba con un mercado potencial de un espectro muy amplio.<sup>2</sup> Las postales

---

<sup>2</sup> La cima de la popularidad de las tarjetas postales fotográficas se dio hacia fines del siglo XIX y principios del XX.

fotográficas —que típicamente identificaban a la víctima, el lugar y fecha del linchamiento, el crimen alegado y los datos del establecimiento fotográfico que las comercializaba— a veces incluso formaban una serie de narración visual. En su calidad de *souvenirs*, las postales fueron difundidas por diversos canales públicos: por la venta directa *in situ* por los fotógrafos comerciales mismos, a través de catálogos de los estudios o en tiendas y negocios locales.

La producción de imágenes en ese formato particular, constituye en sí mismo un elocuente testimonio del aval social a los linchamientos por parte de sectores amplios de la sociedad, a medida que se evidencia por la expectativa (aparentemente acertada) de los fotógrafos comerciales en torno a la existencia de un mercado ávido para tales imágenes al elegir ofrecer sus fotografías en este formato particular. Efectivamente, según registros de la época, esas postales podían llegar a vender varias miles de copias, continuando a la venta aún varios años después de los hechos.

## Imágenes e inscripciones

Más allá de su aspecto visual, una fotografía considerada como objeto a menudo brinda otros aspectos de testimonio acerca del imaginario social sobre lo visualmente representado. Las inscripciones (en sentido literal o metafórico), marcas materiales que puede llevar una fotografía, echan luz sobre las prácticas sociales asociadas a ellas como objetos. Capaces de atravesar distintas épocas históricas, ofrecen evidencia acerca los usos efectivos de las fotografías, sus modos de circulación, así como su recepción por públicos diversos.

Varias de las postales de linchamientos rescatados por Allen provenían de álbumes familiares, sitios privilegiados de la construcción de la autobiografía social de un grupo familiar. Algunas llevaban anotaciones atestando su envío por correo a familiares o a conocidos para compartir con ellos la experiencia o el jubileo del remitente en torno de los sucesos:

Esta es la barbacoa que tuvimos anoche. Mi imagen está a la izquierda, con una cruz arriba. Su hijo, Joe (Allen, 2000, Fig. 26).

Esto se hizo en el patio del centro de Texas. Él es un muchacho negro de 16 años. El mató a la Abu de Earl. Ella era la madre de Florence. Entrega esta a Bird. De Tía Myrtle (Allen, 2000, Fig. 55).

Otra postal del linchamiento de Leo Frank exhibe el atesoramiento de la tarjeta como herencia familiar:

Esta imagen es para Ruby Kelly para heredar (En línea: <http://www.leofrank.org/image-gallery/lynching/>, N° 49).

En otras ocasiones, las postales llevaban inscripciones de otro tenor: amenazas (abiertas o encubiertas) dirigidas a opositores de la práctica de los linchamientos o directamente a afroamericanos:

Por acá en el Sur los preparamos de esta manera. El último linchamiento todavía no salió en tarjeta postal. A ud. lo agregamos a nuestra lista de envío regular. Puede contar con recibir una por mes en promedio (Wood, 2009: 187). Advertencia. La

respuesta de la raza anglo-sajona a negros brutos que atacarían a las mujeres del Sur (Allen, 2000: Fig. 60).

A través de las inscripciones, las tarjetas se convirtieron en espacios de contestación a los estándares de la civilización, de qué constituía lo “cristiano” (por civilizado) versus lo “barbárico”:

Este h-d-p fue colgado en Clanton, Ala, el viernes 21 ago/91 por matar a un pequeño niño a sangre fría por 35c en efectivo. Es un espécimen de su “cristiano negro colgado por bárbaros blancos”. Gentileza del Comité (Wells, 1895: 101).

A la vez, en una muestra por demás elocuente de la polisemia inherente a las imágenes fotográficas, algunas de las tarjetas de linchamientos fueron reproducidas por diarios o revistas anti-linchamiento, convirtiendo las mismas imágenes en vehículos de denuncia:

Una fotografía de montaje que muestra el linchamiento y quema en la hoguera de John Carter por una masa de los ciudadanos más ilustres de Little Rock, Ark, el jueves a la noche, 5 de mayo (*The Chicago Defender*, 21 mayo, 1927; en Wood, 2009: 192).

Por lo tanto, estas inscripciones, como encarnaciones materiales de los significados asociados a las postales fotográficas como objetos y transmitidas por ellas, contribuyeron a la construcción y promoción de significaciones sociales específicas asociadas a los linchamientos como prácticas. En principio, al difundir las fotografías

de linchamientos como *souvenirs*, las postales contribuyeron a perpetuar esa práctica de “justicia a mano propia” en el imaginario social, no como una aberración “barbárica”, algo anómalo o condenable, más bien como algo socialmente avalado y fotográficamente representable, hasta directamente destacable y potencialmente educativo para el ciudadano común y corriente, “civilizado” y responsable. Según relatos periodísticos de la época, algunos de los debates se limitaban a discutir cuáles de las posibles maneras de proceder con los linchamientos serían consideradas “civilizadas” (apropiadas y ordenadas en cuanto a su eficacia y rapidez) y otras excesivas (en cuanto a causar sufrimiento innecesario para el linchado). Sin embargo, las inscripciones y la reapropiación de las imágenes como denuncia y los intentos para restringir su circulación muestran como esas tarjetas encarnaron un espacio de disputa cultural, construyendo, según las convicciones del remitente, a los linchadores o a los linchados como seres “monstruosos”, “peligrosos” y, por lo tanto, dignos de ser perseguidos.

## **Censura de las imágenes de linchamientos**

Durante décadas, las imágenes de linchamientos prácticamente desaparecieron de la circulación pública. Según James Allen, una ley sancionada en mayo de 1908 que regulaba los materiales que se podían enviar por el Servicio Postal de los Estados Unidos habría restringido la circulación de las tarjetas postales de linchamientos. Según Allen, esa prohibición se habría apoyado en una redefinición legal de la noción de lo “obsceno”, extendiéndola a abarcar materiales que incitaran a “incendio, asesinato o magnicidio” (Allen, 2000: 195, n. 75).

Mientras que la hipótesis de que esta medida legal particular se haya dirigido a prohibir el envío de postales de linchamientos fue refutada por Linda Kim (2012), no obstante, el reglamento parece haber sido aprovechada por distintos jefes de correo de estados sureños con el objetivo de censurar estos materiales (*ibid.*).<sup>3</sup>

Para que, a principios del siglo XX, se presente un interés en tal oportunidad de censura, se tenían que haber producido cambios socio-políticos radicales que deslegitimaran y estigmaticen como algo bárbarico la práctica de linchamientos y, por consecuencia, cuestionen la circulación de las tarjetas postales de los mismos por su aval implícito de tales prácticas.<sup>4</sup> Por un lado, el hecho de que a partir de la primera década del siglo XX las tarjetas postales de linchamientos hayan sido suprimidas a una circulación clandestina, se debía al avance del movimiento anti-linchamiento que, a principios del siglo XX, anotó ciertos logros culturales y legales en cuanto a fortalecer el estatus y derecho legal de la comunidad afroamericana en la sociedad norteamericana. Por otro lado, la virtual prohibición sobre la circulación de las fotografías de linchamientos evidencia un cambio de sensibilidad en cuanto al concepto de la “muerte civilizada” y frente la representabilidad (o no) de muertes violentas, ambos conceptos

---

3 Otro argumento a favor de esta hipótesis y en contra de la de Allen consiste en que, ya en 1906, antes de que se amplíe la definición legal de lo obscuro en 1908, hubo por lo menos un caso en el cual el correo oficial censuró postales de linchamientos producidas en Salisbury (Carolina del Norte) como “no aptos para el envío” (Washington Post, 1906).

4 La escasez de tales fotografías en la actualidad se debe a sus altas tasas de destrucción, consecuencia de la repudiación y “expulsión” de los linchamientos de las prácticas de la buena sociedad y la cultura hegemónica. Estos procesos presionan hacia una invisibilización (en el sentido estricto) de ciertos hechos históricos considerados “bárbaricos” según una sensibilidad social transmutada. Esto conduce a la supresión y expulsión de las imágenes desde la esfera pública, hecho que a menudo conduce a la destrucción física de los registros (en este caso fotográficos), o por lo menos los condena a una circulación muy restringida, prácticamente clandestina.

socio-históricamente condicionados y sujetos a cambios. En particular, en consonancia con lo descrito por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, podemos inscribir la desaparición de las imágenes de linchamientos de una circulación pública dentro de una tendencia general que, dejando atrás la concepción medieval del castigo corporal, consiste en una gradual desespectacularización e invisibilización del castigo (Foucault 2002, Cap. “El cuerpo de los condenados”).<sup>5</sup> Esta tendencia se vincula con el fortalecimiento del poder del Estado, el avance de su hegemonía en cuanto a administrar una violencia legítima y, específicamente, con el reconocimiento por parte del Estado de que la administración pública del castigo representa una oportunidad para que la violencia se rebase al público (*ibid.*). Finalmente, en parte relacionado con el anterior y como parte del avance de un supuesto progreso civilizatorio, se evidencia un cambio en la percepción y sensibilidad del público general frente hechos de violencia como una forma de castigo merecido. La violencia corporal se estigmatiza cada vez más como algo “barbárico” o “salvaje”, independientemente de si ese castigo sea administrado por el Estado o en base del consenso de una comunidad en forma de “justicia de mano propia”.

En particular, ya a fines del siglo XIX, varias fotografías de linchamientos (o grabados a partir de ellas) se pusieron al servicio de denunciar esas prácticas, al ser reproducidas en publicaciones en contra de los linchamientos, como lo hizo Ida B. Wells, conocida periodista afroamericana y activista anti-linchamiento, en su informe *A Red Record* (1895).

---

5 Según este capítulo de Foucault las formas medievales de castigo justamente apuntaban a provocar dolor y sufrimiento y a desmembrar el cuerpo del condenado como signo de expulsarlo del orden social reinante.



Linchamiento de C. J. Miller, en Bardwell, Kentucky, 7 de julio, 1893. (Wells, 1895: 99)

Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, The New York Public Library. "Lynching of C.J. Miller, at Bardwell, Kentucky, July 7th, 1893." The New York Public Library Digital Collections. 1894. En línea: <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-8dc0-a3d9-e040-e00a18064a99>.

Algo más adelante, instituciones investidas en la lucha por la igualdad de derechos y la construcción de la identidad afroamericana echaron mano de las mismas imágenes de manera más sistemática. La reconocida organización National Association for the Advancement of Colored People (NAACP o Asociación Nacional para el Avance de los Pueblos de Color), organización de derechos humanos fundada en 1909, utilizó varias imágenes de linchamientos de manera muy prominente en su campaña en la década de 1930, exigiendo una legislación anti-linchamiento y resignificándolas como herramientas de denuncia.

De esta manera, esas mismas fotografías llegaron a formar parte íntegra de una tradición constituyente de la construcción de la identidad de la comunidad afroamericana en los EE. UU. En los nuevos ámbitos difusores, las fotografías originalmente producidas para servir como “imágenes trofeo” se reinterpretaron como imágenes del horror, y fueron catapultadas al estatus de vehículos de la memoria colectiva. En esa resignificación radical, de una manera similar a las fotografías existentes del Holocausto, las tarjetas postales de linchamientos pasaron a constituir una de las herramientas más eficaces para denunciar la victimización histórica de la comunidad afroamericana.

## **El resurgimiento actual: imágenes de linchamientos en galerías y museos**

En la actualidad, las imágenes de la colección Allen/Littlefield resurgieron en público y pasaron por ámbitos diversos. Empezando con la exposición golondrina presentada en la galería de arte Roth Horowitz, que

acompañó la publicación del libro *Without Sanctuary* compilado por Allen,<sup>6</sup> distintas selecciones de la colección fueron exhibidas en diferentes museos e instituciones, como en el New York Historical Society, en el Martin Luther Jr. Historical Site en Atlanta (Georgia), en el Freedom Center en Cincinnati (Ohio), en el Levine Museum of the New South en Charlotte (Carolina del Norte) y en el festival de fotografía de Arles (Francia), por nombrar algunos. La difusión actual de las imágenes abrió un debate social amplio y animado en diarios, revistas, programas televisivos y radiales, dando lugar a voces, opiniones, reacciones e interpretaciones diversas, incluso diametralmente opuestas.<sup>7</sup>

Por un lado, los argumentos a favor de la difusión pública de las imágenes destacaron el valor documental de las fotografías y su papel en mantener viva la memoria colectiva de linchamientos:

Mucha gente hoy en día no puede creer —no quiere creer— a pesar de la evidencia, que tales atrocidades ocurrieron en América hace no tanto. Estas fotografías dan fe de los ahorcamientos, quemas, castraciones, y tortura de un Holocausto Americano. [...] ¿Qué hay en el psique humano que podría incentivar a una persona a cometer semejantes actos de violencia en contra de sus co-ciudadanos? Este libro no puede responder mi pregunta, sin embargo me llena de una profunda tristeza y de una determinación aún más fuerte para prevenir que semejantes atrocidades se

---

6 El libro, titulado *Without sanctuary: Lynching photography in America*, fue publicado por James Allen en 2000 con la editorial Twin Palms. Provee información detallada sobre cada fotografía reproducida e incluye textos preparados específicamente para el volumen por el Diputado Nacional de Georgia John Lewis, el historiador Leon F. Litwack, el escritor Hilton Als, así como un epílogo por Allen.

7 Los medios que se involucraron en el debate incluyen al New York Times, New Yorker, Los Angeles Times, The Nation, the Village Voice, The Los Angeles Times, National Public Radio, etc.

vuelvan a producir. Es mi esperanza que ‘Sin santuario’ va a inspirar a nosotros, los que estamos vivos, y a las generaciones que están por nacer a tener más compasión, amor, y cuidado. Debemos prevenir que algo semejante pase jamás<sup>8</sup> (Lewis, 2000: 7).

Por otro lado, hubo objeciones a la exposición pública de esos materiales visuales, a menudo poniendo en duda los motivos detrás de su difusión y sus potenciales beneficios o enfatizando los riesgos sociales que ello implicaba y los daños que podía infligir. Las críticas cuestionaban tanto el montaje del material y la postura de los espectadores frente las fotografías, como el efecto potencial de las mismas sobre el público. En particular, se percibía un cierto riesgo de un efecto incendiario al exhibir imágenes de linchamientos de afroamericanos, teniendo en cuenta que varios de los ámbitos y medios difusores pertenecían a la “sociedad blanca”.

En particular, la preocupación se dirigía a que el relato visual de las imágenes de los linchamientos podía disociarse del relato textual que acompañaba y podía convertirse en un espectáculo de segundo orden que sería consumido por el público desde una postura simplificadora y *voyeurista*. Hilton Als, destacado escritor de descendencia afroamericana, quien fue convocado a contribuir con un texto en el libro de Allen, le dio voz a esa tensión:

Lo que no se discute es lo que los editores —en su mayoría blancos— hacen al contratar una persona de color para describir la vida de un negro. Para ellos un escritor negro es alguien que puede simplificar lo que

---

8 El diputado John Lewis es el más joven de los seis dirigentes históricos del movimiento por los derechos civiles de los años 1960 en los EE. UU. Encabezó la famosa marcha a favor de la registración de votantes afroamericanos en Selma, Alabama en 1965. Desde 1987 se ha desempeñado como diputado por el estado de Georgia en el congreso de dicho país.

es endémico a él o a ella como un ser humano —la raza—, exagerarlo a semejanza de historietas, por lo tanto convirtiendo la situación oscura “clara” para un público blanco (Als, 2000: 38-39).

Por cierto, cada “soporte institucional” se acercó al material con una estrategia, producción y montaje propio, frente los desafíos de cómo exhibir públicamente imágenes de linchamientos. Los dueños de la Galería Roth Horowitz, por ejemplo, se encargaron de exponer las fotografías sin posibilidad de ofrecerlas a la venta, a pesar de que su galería en general se financiaba a través de las ventas de las obras allí exhibidas. Con esta decisión se comprometieron con el carácter documental extraordinario de las imágenes y las acompañaron con textos explicativos para presentar el contexto histórico más amplio. Esta estrategia fue validada por el compromiso del público para con la exposición, ya que la visita a la misma se convirtió en una suerte de rito de “dar fe” de los sucesos históricos y en una declaración de distancia cultural y condena de la práctica de linchamientos.<sup>9</sup>

Otros sitios eligieron una estrategia y esquema de exhibición distintos. En el Martin Luther King Jr. Historical Site en Atlanta (Georgia), para suavizar el impacto perturbador de las imágenes sobre la comunidad afroamericana de Atlanta en el contexto del sur profundo de los EE. UU.—bastión histórico de la esclavitud—, las autoridades del museo optaron por enfocar el relato de la exposición en el movimiento anti-linchamiento. De acuerdo con esta decisión, las fotografías se exhibieron contextualizadas por documentos escritos sobre la NAACP y su lucha

---

<sup>9</sup> Es una clara muestra del carácter ritual/performativo de visitar la muestra que Stevie Wonder, cantante ciego, acudió como visitante a la exposición.

por una legislación anti-linchamiento. De esta manera, también buscaron evitar una posible aproximación *voyeurista* a la exposición.

En particular, resulta significativo que las imágenes publicadas y expuestas en distintas instituciones hayan sido exhibidas en su contexto histórico reconstruido y con anotaciones específicas, incluyendo datos identificatorios de los linchados representados y de las circunstancias precisas de los linchamientos. Al no suprimir la información sobre los hechos singulares, no se comprometió el estatus potencial de una fotografía como prueba, evidencia y portadora de una “verdad histórica”, capaz de visibilizar hechos históricos concretos en su especificidad y singularidad a través de la representación fotográfica.

No obstante, es importante destacar que la difusión pública de esas imágenes y los relatos (visuales y textuales) sobre los casos particulares puede constituir un conflicto entre los intereses individuales y colectivos. Sin lugar a duda, la difusión y exposición pública de esas historias de vida particulares (mejor dicho “historias de muerte particulares”) puede herir la sensibilidad de los miembros de la comunidad actual, como por ejemplo de los descendientes de los linchados representados, dado que la exhibición incluyó imágenes de cuerpos violentados, en su desnudez, con signos de los brutales linchamientos. Según Apel, efectivamente, varios visitantes a las muestras expresaron su incomodidad al ver las imágenes exhibidas (Apel, 2004: 13). No obstante, en esta puja, el derecho de los individuos (y de sus familiares) a la privacidad claramente se subordinó a las necesidades de una comunidad —la afroamericana— de construir y perpetuar su memoria colectiva a través de esas imágenes brutalmente explícitas

y horrendas,<sup>10</sup> reforzando un estereotipo de la víctima linchada como de descendencia afroamericana. Ese registro fotográfico se puso al servicio de la memoria colectiva que la comunidad afroamericana va construyendo, con los linchamientos como parte de una larga y sangrienta tragedia, un “holocausto negro”, el cual se concibe que se extendió desde los tiempos de la esclavitud afroamericana hasta el día de hoy. Queda para contemplar si —al exhibir las imágenes de linchamientos “barbáricos” en servicio la memoria colectiva— efectivamente no se incurre en una re-victimización de las víctimas originales y de los miembros actuales de la comunidad a la cual las víctimas pertenecían.

## Bibliografía

- Als, H. (2000). “GWTW”. En Allen, James *et al.* (2000). *Without sanctuary: Lynching photography in America*. Twin Palms, Santa Fe, NM, pp. 38-39.
- Allen, J. *et al.* (2000). *Without sanctuary: Lynching photography in America*. Twin Palms, Santa Fe, NM.
- Apel, D. (2004). *Imagery of Lynching: Black Men, White Women, and the Mob*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.
- Csúri, P. (2004). Imágenes de los atentados: Un museo visual del horror. *Encrucijadas* (Buenos Aires) 28: pp. 58-63. En línea: [http://repositorioub.sisbi.uba.ar/gsd/collect/encrucij/index/assoc/HWA\\_631.dir/631.PDF](http://repositorioub.sisbi.uba.ar/gsd/collect/encrucij/index/assoc/HWA_631.dir/631.PDF)
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI.

---

<sup>10</sup> Resulta interesante considerar la siguiente comparación: en el caso de imágenes del atentado del 11 de septiembre, tanto los productores como los difusores de las fotografías suprimieron prácticamente todas las imágenes de las víctimas (o ni siquiera tomándolas o no difundíendolas en caso de que existieran), invocando una sensibilidad y alegando el derecho de las víctimas y sus familiares a la privacidad (Csúri, 2004).

- Kim, L. (2012). "A Law of Unintended Consequences: United States Postal Censorship of Lynching Photographs". *Visual Resources: An International Journal of Documentation* 28:2, pp. 171-193.
- Lewis, J. (2000). "Prólogo". En James Allen et al. (2000) *Without sanctuary: Lynching photography in America*. Twin Palms, Santa Fe, NM, p. 7.
- Litwack, L. F. (2000). "Hellhounds". En James Allen et al. (2000). *Without sanctuary: Lynching photography in America*. Twin Palms, Santa Fe, NM, pp. 8-37.
- Washington Post. (1906). "Bar pictures from mails. Post-office Department Rules Against Photographs of Lynching." *The Washington Post*, 16 de agosto, p. 4.
- Wells-Barnett, I. B. (1895). *The Red Record: Tabulated Statistics and Alleged Causes of Lynching in the United States*. Project Gutenberg. En línea: <https://archive.org/details/theredrecord14977gut>.
- Wood, A. L. (2009). *Lynching and Spectacle: Witnessing Racial Violence in America, 1890-1940*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC.



## **El parque de juegos del diablo: cuerpos monstruosos en la fotografía hecha por mujeres**

*Carla Cristina García*

Los usos del cuerpo en la fotografía feminista elaboran críticas —muy distintas al que lo hacen los artistas masculinos— al canon occidental sobre el cuerpo perfecto. En la fotografía hecha por mujeres, el cuerpo se puede utilizar en la producción de arte biográfico, en el trabajo de imaginaria sexual o para registrar los cuerpos enfermos de manera realista o conceptual para discutir experiencias femeninas.

En muchos de estos trabajos, las artistas crean lenguajes diferentes, realizan nuevas lecturas sobre las relaciones género: los cuerpos desplazan antiguas verdades y proponen un nuevo artificio, ficción que supera la realidad, un lenguaje que salta del cuerpo, que no cabe en él. Muchas de las mujeres fotógrafas demandan la propiedad de sus cuerpos y se inscriben como productoras de sus significados. El cuerpo es un concepto extenso que se lanza hacia otros objetos en el mundo y hace al sujeto accesible a su corporeidad a través del lenguaje de la carne.

Las fotógrafas feministas, buscan nuevos territorios del cuerpo lejos de lo convencional e intentan descubrir otras maneras de registrarlo. Las artistas se proponen como

agentes que distorsionen las visiones del cuerpo como forma de producción artística: un lenguaje que propone una producción entre el arte y la vida femenina, una nueva carne y texto (Gómez, 2012).

En sus imágenes, las fotografías se hallan, se diseccionan, se extienden simbólicamente hacia el otro. Actualizan su cuerpo para saberse capaz de abordar cuestiones que no conocemos del mismo cuerpo y su paso del tiempo, un cuerpo que puede contener diferentes significados. Cargan su cuerpo a la imagen, pero también la imagen retorcerá la visión del Yo de sí mismas y de otras. En las fotografías aquí analizadas, la imagen del cuerpo femenino es un testimonio expresivo y, aunque registren circunstancias personales, están comprometidas con un discurso social.

A través de inscripciones corporales, se construyen políticamente como sujetos de la misma forma que elaboran la construcción política de la imagen fotográfica. Su género y la imagen son el medio discursivo cultural y natural para la exhibición de las necesidades políticas del cuerpo; la fotografía es otro resultado físico, que puede comprobar cómo se desarrolla y/o existe el cuerpo mediante las marcas del género.

La producción de imágenes es el resultado de la imposibilidad lingüística que demanda al cuerpo físico la manifestación del discurso político del cuerpo. El cuerpo físico del sujeto y el cuerpo físico fotográfico son el relato, medios portadores de las imágenes del mundo del recuerdo y de la enfermedad. Son imágenes punzantes que desean torsionar la visión cultural, accionar la performatividad. La fotografía es un lugar de resistencia, para construir realidades alternativas, donde se pueden nombrar cosas que no se nombran, para reorganizar la vida y presentar los cuerpos enfermos como crítica frente a las normativas culturales impuestas al cuerpo femenino.

## **La representación de los cuerpos enfermos: miradas críticas desde la fotografía hecha por mujeres**

La enfermedad y la (re) presentación de cuerpos enfermos, desde el punto de vista del paciente, no son frecuentes en el arte occidental tradicional (las enfermedades mentales, sobre todo en las mujeres, en verdad constituyen un tema recurrente en la literatura anglosajona de los siglos XVIII y XIX, pero no suele haber imágenes visuales de las enfermedades físicas, más allá de las idealizaciones en cuadros históricos o las ilustraciones descriptivas para tratados de anatomía y medicina).

El arte realizado por mujeres a finales del siglo XX y comienzos del XXI, sin embargo, sí que atiende a esta cuestión con bastante insistencia. A diferencia de las representaciones de la enfermedad y de los cuerpos enfermos realizadas por artistas masculinos, las artistas contemporáneas rechazan, o cuando menos, critican el discurso invasivo de la medicina institucional en la representación del cuerpo. Los autorretratos llenos de simbolismo de Jo Spence, la serie *Intra-Venus* de Hannah Wilke, o las fotografías-diario de Nan Goldin como veremos, desconstruyen el concepto tradicional de enfermedad y, al mismo tiempo, contribuyen a afirmar la propiedad por parte del sujeto-mujer de su cuerpo y su sexualidad.

## **La fotografía testimonial: marcas de identidad**

Sostengo que en nuestra condición de fotógrafos, mucho antes de buscar técnicas para representar a los otros, necesitamos pensar seriamente sobre las formas de representar a nosotros mismos ante nosotros

mismos, aunque lo hagamos como un ejercicio teórico o técnico. Solo si nos tomamos esto en serio, como una cuestión política, podremos centrarnos en los problemas reales de la representación o la documentación, que son sobre todo los de la censura institucional, familiar y propia. En el fondo estamos tan cargados de vergüenza, deseo, temor y trauma que casi no podemos decir nada sobre nosotros mismos, aunque como fotógrafos parezcamos tener mucho que decir sobre los demás (Spence, 2000: 13).

Así definía Jo Spence su condición de fotógrafa en una conferencia de 1983. Esta fotógrafa británica utilizó la fotografía no solo como medio de expresión e investigación artística, sino también como terapia en el tratamiento del cáncer que terminaría con su vida en 1992. Spence encarna la subversión de un estereotipo sexista aplicado a la fotografía: el del hombre como artista o profesional serio y la mujer como aficionada, dedicada a la fotografía familiar o de poca trascendencia (Carson y Pajaczkowska, 2001: 112).

Asumiendo el rol de la fotografía amadora, propia de los entornos privados, familiares o de ocio, Spence comenzó a finales de los 70 a recrear espacios fotográficos complejos a modo de escenificaciones teatrales, introduciendo en la esfera de lo *visible* y, por tanto, de lo público, una serie de elementos que tradicional y sistemáticamente habían sido invisibilizados, encerrándolos en el ámbito doméstico de las mujeres y sus circunstancias. Fotografías de enfermos, niños iracundos, padres peleándose o divorciándose, etc., fueron conformando una obra fotográfica en la que Spence resaltaba cómo construimos nuestras identidades renegando sistemáticamente de aquellas experiencias o recuerdos que nos causan miedo o perplejidad, y cómo inmortalizamos solo aquellas imágenes en las que posamos ante la

cámara, descartando aquellas que nos hacen sentir feas o incómodas (Carson y Pajaczkowska, 2001: 113). En este contexto, Spence utiliza su cuerpo como espacio *en el que otros han dejado su huella*.

La serie de fotografías tomadas en el curso de su operación del cáncer de mama, realizada en colaboración con Terry Dennett, incide directamente en este aspecto. Spence se implicó con la mayor determinación en el proceso de documentar gráficamente las distintas fases de su enfermedad, así como las variaciones de su estado de ánimo según el deterioro o mejoría de su estado físico. El cuerpo —el registro y constatación de sus variaciones— se transforma en la herramienta principal para inscribir la identidad de la mujer en la historia, convirtiendo la representación visual en escritura y, de este modo, narrando las *“propias historias en el lugar de asumir las historias que sobre una han fabricados otros”* (Mayayo, 2003: 19-20). Otras artistas, como Cindy Sherman, se acercan a un discurso identitario similar mediante los procedimientos fotográficos. Sherman, sin embargo, se incluye a sí misma en sus obras pero no pretende ser ella misma, sino la actriz que, a modo de maniquí, encarna el arquetipo, la pose, el gesto estereotipado. En su serie de fotografías de muñecos de los años 90, por ejemplo, podemos apreciar una apuesta por elementos protésicos como sustitutos definitivos del cuerpo real de la mujer. Los añadidos (pechos de plástico, penes, vaginas, pelucas) no hacen sino enfatizar la ausencia de identidad, a diferencia del cuerpo presente de Spence, cuyas cicatrices y mutilaciones reafirman su existencia y su lucha por dejar constancia de su presencia en el registro histórico de la humanidad. La vida y la biografía son parte intrínseca de su obra, al margen del simbolismo o la alegoría que pueda contener. Sus obras presentan un fuerte contenido político pero, a la vez, son expresiones sinceras y genuinas de la intimidad de

Spence, que se retrata en todo momento no como artista sino como mujer o, de manera aún más exacerbada, como ser humano. Tal como sostiene Susan Bell, Spence subvierte las narrativas tradicionales construidas en torno al género, la familia, la clase social y la salud, utilizando la narratividad intrínseca al medio fotográfico. Al igual que las identidades, la fotografía no son obras terminadas, sino que dirigen y estimulan la atención o el interés del espectador hacia situaciones que están más allá del marco fotográfico (Bell, 2001: 10-11).

Las imágenes de Spence hablan de la fragmentación a la que el cuerpo femenino es sometido no solo en el arte, sino también en los procedimientos médicos occidentales. La mujer enferma de cáncer de mama termina viéndose identificada con su pecho enfermo, o con el tumor que la invade, extendiéndose la negatividad de la parte al todo. Por este motivo, en los últimos años de su vida trató de buscar alternativas terapéuticas que trataran el cuerpo de la mujer como unidad y no como suma de partes independientes. *Remodeling Medical History* muestra la lucha de la artista por comprender una sociedad en la que los únicos tratamientos médicos contra el cáncer eran la cirugía invasiva, la radio y la quimioterapia. Esta y otras obras, además, revelan su interés por el “arte de colaboración”. Podría parecer, de hecho, un rasgo del arte activista celebrar la obra de arte como proceso que se enriquece con la participación e implicaciones de otros artistas. Spence colaboró con muchos artistas. De manera similar, la artista norteamericana Nan Goldin plantea sus fotografías como reflejo íntimo de su vida, en la que ella misma tiene el mismo estatus que sus amigos, conocidos o amantes, todos los cuales participan de su vida del mismo modo que lo hacen de su arte en tanto que materia artística.

## De la acción al registro fotográfico

Como puede apreciarse en el caso de Spence, la fotografía es un medio fundamental para la expresión del arte feminista, específicamente en relación con el impacto de la enfermedad en el cuerpo humano y sus mecanismos de defensa la hora de confrontar la realidad de la muerte.

Hannah Wilke centra una gran parte de su obra en el autorretrato, como también hacen Spence y Goldin, sin embargo, a diferencia de las imágenes de Spence, el contenido político-social de sus fotografías es más ambiguo y menos directo y, a diferencia de Goldin, el elemento de planificación escenográfico y performativo en su obra es primordial. Wilke utiliza el cuerpo —su propio cuerpo— como soporte para la denuncia de los estereotipos de belleza tradicionales. Una de sus obras más significativas al respecto es la titulada *S O S Starification Objects Series* (1974-1982), en la que otorga al cuerpo el doble concepto de objeto de observación y de placer (como mercancía de cambio) y sujeto independiente (en tanto que la artista es dueña de su propio cuerpo).

La estructura de esta obra está organizada a modo de cuadrícula en la que aparecen una multitud de fotografías de la propia Wilke (total o parcialmente desnuda) asumiendo poses típicas de las modelos publicitarias y del tradicional canon visual de belleza. En casi todas estas fotografías el cuerpo de la artista aparece cubierto por numerosas “mini vaginas” hechas con goma de mascar. Las fotografías, en realidad, documentan un *performance* en la que Wilke repartió entre el público asistente varios chicles, para luego desnudarse mientras los asistentes los mascaban y finalmente colocárselos sobre su cuerpo después de haberles dado formas vaginales. La significación de ese proceso es resumida por Wilke con estas palabras: “Escogí goma de

mascar porque es la metáfora perfecta de la mujer americana: mastícala, saca lo que quieras de ella, títala y coge una nueva” (Jones, 2003: 4).

La apariencia de las vaginas colocadas sobre el cuerpo de Wilke no solo alude al elemento sexual, sino especialmente a su condición de heridas infligidas sobre el cuerpo femenino. Las vaginas sobre su cuerpo son las cicatrices abiertas de esas heridas. El empleo de pequeñas vaginas modeladas también aparece en otras de sus obras, de forma interesante, sobre postales de monumentos norteamericanos y, ocasionalmente, en la dispersión de estos objetos sobre el suelo de la sala de arte. Este uso de las vaginas como simbolismo de la mujer o de la feminidad —en tanto que puedan verse como signos de esencialismo— y que aparece recuperado en las obras de autoras recientes, constituye una de las críticas que el feminismo de las décadas inmediatamente posteriores le hizo a estas artistas pioneras (la propia Wilke, Judy Chicago, Miriam Schapiro o Lucy Lippard como teórica del arte feminista). Sin embargo, no es menos cierto que Lippard criticó a Wilke por confundir sus papeles como artista y como “mujer hermosa”, a lo que Wilke respondió con la realización de un conocido póster que contiene la frase: *“Marxismo y arte: cuidado con el feminismo fascista”*. Lippard no llega a trascender la superficie de la obra, del mismo modo que algunas reseñas de arte de la época apenas prestaban atención a las pequeñas vaginas y enfatizaban, en cambio, la belleza del cuerpo que las llevaba puestas (Wacks, 1999: 105). Wilke, por su parte, sí consigue apartarse del esencialismo al mostrar la cercanía entre feminismo y el fascismo, y el peligro de que una teoría deje de tener cualidades parciales (reduciendo su campo de acción al análisis y denuncias de las desigualdades entre hombres y mujeres) y se vuelva totalitaria (al pretender imponer una sola realidad deontológica en la que cualquier

otra alternativa epistemológica, sea androcéntrica o no, es rechazada sistemáticamente). El juego de conceptos objeto/sujeto se convierte en tema central de la obra *So Help me Hannah* (1978-1984). En esta nueva serie de fotografías, Wilke aparece desnuda en poses aún más diversas que en la serie anterior, sosteniendo en sus manos pistolas y otras armas de fuego. El objeto ya no solo se convierte en sujeto independiente, sino que además es potencialmente peligroso. Wilke aporta una crítica social a la noción de sujeto. Mientras que el arte tradicional —predominantemente masculino— trata de immortalizar a los individuos que retrata, ya sea sujetos específicos nominalizados —a través de los rasgos distintivos de su personalidad— o cuerpos anónimos —a través de la idealización o la monumentalidad de sus rasgos físicos—, Wilke plantea directamente la falsedad de la representación del cuerpo como “realidad” o “verdad” inmutable. Parece existir un conflicto irresoluble entre lo que conocemos del cuerpo y lo que el cuerpo realmente es. Al negar al cuerpo una naturaleza fiable, Wilke pone en tela de juicio la validez de las representaciones “verdaderas”. El cuerpo, por lo tanto, no “es”, dado que su propia existencia depende de interpretación —y los conocimientos, cultura, ideología, prejuicio, etc.— de quien lo percibe, sino que se reproduce visualmente por medio de los tropos performativos y lugares comunes que se asientan en la consciencia colectiva y terminan dando carta de naturaleza como “realidad natural” a lo que de otro modo cabría llamar de “construcción social”. Lo que el público puede percibir del cuerpo entendido como representación artística es, por lo tanto, su apariencia que es, por otro lado, inestable y variable, no solo en el tocante al envejecimiento y decadencia del organismo, sino en referencia a las posibilidades de cambio y mutación que puede ejercer el individuo sobre su propio aspecto. Wilke sugiere, con una fina ironía, la limitación que

las mujeres tienen a la hora de apartarse del deber ser para disfrutar plenamente del ser, en tanto que para poder ejercer este derecho a la autotransformación es necesario que el individuo se autorreconozca como sujeto y no como objeto en primer lugar.

En su última serie de fotografías *Intra-Venus Series* (1988-1992), que incluye también diversos dibujos, Wilke se acerca al escabroso tema del cáncer que terminó con su vida en 1993. Las fotografías de Wilke, sin embargo, son más duras de contemplar que las de Spence, puesto que hacen aún más hincapié en lo abyecto y lo descarnado a través de un uso hiperrealista del color. La artista no deja nada sin mostrar, no esconde ningún aspecto de su deterioro físico, por muy políticamente incorrecto que sea éste: vendas ensangrentadas, tubos insertos en su cuerpo, llagas en su piel. Todo ello aparece descrito con un lenguaje visual desnudo y carente de maquillajes retóricos, salvo alguna concesión a la ironía (presente en toda su obra) como sucede en la fotografía en la que la artista envuelve la cabeza y el busto en una manta azul, en una pose muy similar a la que muestran las vírgenes y *madonnas* del gótico y del renacimiento.

### ***The Devil's Playground***

La fotógrafa norteamericana Nan Goldin mantiene una relación cercana con la enfermedad —en este caso el SIDA— aunque, a diferencia de Spence y Wilke, no la ha vivido en su propio cuerpo sino como experiencia externa en su entorno cercano. Goldin fotografía constantemente su familia (su comunidad de amigos) y hace de la fotografía un registro documental y emotivo muy alejado de las escenografías político-sociales de la obra de Spence de los años ochenta. La fotografía se convierte en una tabla de

salvación para no perder en el olvido los recuerdos de personas y emociones vividas, más que en una plataforma de denuncia. Sin embargo, la propia Goldin reconoce que su fotografía posee también un fuerte componente político.

En una de sus exposiciones fotográficas *The Devil's Playground* (2001), más tarde editada en forma de libro, reúne diversas instantáneas de amigos que murieron de SIDA. Estas fotografías de amigos desaparecidos no conforman narrativas propias o independientes, sino que se incorporan a la narrativa vital de Goldin y se asocian unas con otras, en tanto que todas ellas representan vidas cortadas, interrumpidas o fragmentadas hasta encontrar un último vínculo común en la muerte (Prosser, 2002: 350). A pesar de no ser un medio completamente eficaz de preservar el recuerdo de los desaparecidos —no tanto, al menos, como el video o el cine— la fotografía “se ocupa del pasado por ella”, permitiéndole a la fotógrafa vivir plenamente el presente (Prosser, 2002: 350-351).

Otra de sus grandes exposiciones, *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), muestra un auténtico diario visual de su comunidad de amantes. La fotografía de Goldin, en este contexto, nace de sus relaciones, no de sus observaciones, y se incorpora a la vida de la artista como una parte más de la misma. En esta obra, el concepto de familia asociada a la intimidad del cuerpo, ya sea femenino o masculino, cobra una significación especial. Los cuerpos que presenta Goldin son siempre sujetos históricos, protagonistas y participantes de su propia biografía, entretrejiendo concienzudamente los hilos del arte y de la vida. Sus fotografías no son retratos artísticos, ni obras de encargo, ni productos de diseño: se trata en todo momento de instantáneas, en el más puro sentido del término. El ojo indiscreto y cómplice de la fotografía recoge casualmente aquello que le rodea en su espacio más íntimo y lo ofrece al público como obra de arte. Pero

este es un acto de profanación que se realiza *a posteriori*; el acto fotográfico, en sí, no implica apropiación ni usurpación de la intimidad de los cuerpos, sino un acto de compartir una experiencia vital, de la que tanto la fotógrafa como el/la retratado/a forman parte indivisible.

El contacto con el mundo de los/las *drag queens/kings* y la transexualidad es otra constante en su obra. La fotógrafa, que se define como bisexual, admite que la realidad, conforme el individuo va madurando, se vuelve poliédrica y tridimensional, de modo que las categorías usadas tradicionalmente para definir la identidad sexual se vuelven más ineficaces. Para ella, la homosexualidad es más una forma de vivir y de entender la vida que un aspecto específico de las relaciones en pareja. Las relaciones sexuales, de hecho, son un ingrediente más entre muchos que conforman el registro-diario-emocional de Goldin. Junto a las relaciones sexuales —y al mismo nivel de trascendencia— aparecen personas soñando, besándose, fumando, comiendo, riéndose y, en definitiva, viviendo, ya que es la vida, por oposición a la ausencia y el olvido que conlleva la muerte, lo que se celebra en la obra de Goldin. La artista parte del hecho de que la fotografía es un medio para descubrir la verdad. En este sentido, rechaza cualquier manipulación, empezando por el uso de la fotografía digital: “la fotografía trata sobre el deseo de ver la verdad, y aceptarla, más que sobre el intento de construir una versión de la verdad” (Kaplan, 2001: 26).

Como se ha podido apreciar, la relación entre cuerpo y enfermedad es un tema recurrente en el arte feminista de las tres últimas décadas. Las tres artistas analizadas se involucran activamente en la comunicación del concepto de enfermedad y de los cuerpos monstruosos, y reflexionan sobre sus consecuencias e implicaciones en la construcción de la identidad femenina. El enfoque de Jo Spence es, probablemente, el más articulado a la hora de transmitir un

mensaje crítico y comprometido ideológicamente con la denuncia de la medicalización de los cuerpos femeninos. El enfoque de Nan Goldin, en cambio, tiende hacia una interpretación íntima y emocional de la enfermedad, mientras que Hannah Wilke ofrece la visión más devastadora de las tres por la crudeza y la inmediatez de sus imágenes. Tanto Wilke como Spence transgreden continuamente la tradición occidental del cuerpo y la belleza canónica, y lo hacen enfatizando la vertiente física del cuerpo, así como las funciones corporales, en oposición al cuerpo idealizado por el cristianismo. Al asociar en sus representaciones los conceptos de género, cuerpo y enfermedad, ambas artistas lanzan un desafío al canon de belleza occidental y se desmarcan tanto de la corrección política como de la ausencia de alternativas —propias de artistas como Cindy Sherman— a las realidades estereotipadas que reproducen en sus obras (Dykstra, 1995: 19).

## Bibliografía

- Bell, S. E. (2001). "Photo Images: Jo Spence's Narratives of Living with Illness". *Health: an Interdisciplinary journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*. 6.1: pp. 5-30.
- Carson, F. y Pajaczkowska, C. (2001). *Feminist Visual Culture*. New York, Routledge.
- Dykstra, J. (1995). *Put herself in the picture: autobiographical images of illness and the body*. *Afterimages* 23 (September-October 1995): pp. 16-20.
- Gómez, E. C. (2012). *Sujeto y cuerpo en la fotografía hecha por mujeres*. En Actas del 2º Congreso Interdisciplinario sobre Género y Sociedad: "Lo personal es político". Vol I.
- Jones, A. (2003). *Everybody dies... Even the Gorgeous: Ressurrecting the Work of Hannah Wilke*. En línea: [www.markszine.com/401/ajind.htm](http://www.markszine.com/401/ajind.htm).

Kaplan, L. (2001). *Photography and Exposure of Community: sharing Nan Goldin and Jean-Luc Nancy*. *Angelaki: journal of Theoretical Humanities*, pp. 7-30.

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historia de arte*. Madrid: Cátedra.

Prosser, J. (2002). "Testimonies in Light: Nan Goldin: Devil's Playground". *Women: a Cultural Review* 13.3, 2002: pp. 339-355.

Spence, J. (2000). "La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto. Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo". Barcelona: MACBA.

Wacks, D. (1999). "Naked truths: Hannah wilke in Copenhagen". *Art Journal* 58.2, pp. 104-106.

## **Representar (lo) monstruoso**

---



# Las representaciones visivas de la tentación en el tardo Medioevo

*Adriana Martínez*

## Introducción

La Edad Media, apoyándose tanto en los textos bíblicos como en el pensamiento de los Padres y la exégesis altomedieval, concibió el tiempo como esencialmente teológico, en cuanto comienza con Dios y por Dios. En esta cosmovisión, el destino del hombre inserto en la historia universal se articula a partir de dos momentos, el pecado y la redención. Con respecto al pecado, en el relato del Génesis (3, 1-8) se narra la circunstancia en que Eva, seducida por las astutas palabras del demonio metamorfoseado en serpiente, come el fruto prohibido y se lo ofrece a Adán persuadiéndolo de desobedecer a Dios y de este modo arrastrarlo también a la perdición. El texto bíblico es sumamente escueto, no obstante, en él se pueden señalar dos particularidades: la presencia de la serpiente presentada como instrumento del Demonio y el hecho de que está dotada de habla.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La noción de pecado original no aparece en el texto bíblico. Si bien Pablo explicita el paralelismo entre la falta del primer hombre y el Cristo redentor: "Por un hombre entró el pecado en el mundo

El tema integra el repertorio iconográfico cristiano desde las primeras representaciones en la tardía Antigüedad hasta las postrimerías de la Edad Media. Con ligeras variantes estilísticas, las representaciones de la tentación siguen una idéntica iconografía la de mostrar a Eva, ya sea sola ya sea acompañada de Adán, en el Jardín del Edén junto al árbol de la ciencia del bien y del mal en el que se enrosca el reptil. Sin embargo, en los últimos siglos medievales surgen algunas variantes en la conformación de la escena. En algunos casos se divide el episodio en dos momentos: primero, la tentación a Eva y luego los primeros Padres comiendo el fruto prohibido, o bien se elige representar en una sola instancia la caída con la tentación de la mujer. Pero quizás el elemento más relevante sea la representación de la serpiente, puesto que se configura en muchos casos como un híbrido, a veces una suerte de lagarto con cabeza y tronco femenino o bien una sirena. A partir de estas peculiaridades, vamos a adentrarnos en la cuestión de las distintas formas que adopta el animal, tomando como corpus de análisis el *Speculum Humanae Salvationis*, un texto de finales de la Edad Media. Nuestra hipótesis de trabajo se apoya en dos ejes: la incidencia del ambiente socio-cultural e ideológico en que se desarrolla esta temática y la influencia de los textos tanto orales como escritos en la elaboración visual de esta serpiente antropoide, representación plástica que se relaciona a su vez con las puestas teatrales tardo-medievales.

---

y, por el pecado, la muerte; y así la muerte alcanzó a todos los hombres, puesto que todos pecaron." (Rm. 5, 12) y agrega "Si por el delito de uno murieron todos, ¡con cuánta más razón se han desbordado sobre todos la gracia de Dios y el don otorgado por la gracia de un hombre, Jesucristo!" (Rm., 5, 15), es Agustín quien introduce el tema de la falta y de sus consecuencias.

## El *Speculum Humanae Salvationis*

El Medioevo le otorga al tema de la tentación de los primeros Padres un lugar de importancia. Si bien Agustín en libro XII del *De Trinitate* considera este episodio como una alegoría en la que la Serpiente representa a los *sentidos*, Eva a la *scientia* o nivel intelectual inferior y Adán a la *sapientia* o nivel intelectual superior, la lectura del hecho bíblico tiene otras instancias de interpretación como las que plantean algunas obras de carácter tipológico tales como la *Biblia pauperum* o el *Speculum Humanae Salvationis* (Bullón Fernández, 1991: 131-132). Este último es un texto escrito en latín hacia finales del siglo XIII o principios del siglo XIV por un autor no identificado, aunque durante mucho tiempo se lo atribuyó a Ludolfo de Sajonia o, incluso, a Vicente de Beauvais, quizás porque la obra contiene algunos elementos que remiten a la orden de los dominicos.<sup>2</sup> Hacia los años 1320-1330 aparecen simultáneamente en Bolonia, Italia, y en el sur de Alemania las primeras referencias a este tipo de literatura que, en un comienzo, estaba destinada al uso de los monjes predicadores pero que se dirigía también a un público laico.

El *Speculum*, como indica su título, busca ser un espejo en el que se reflejen los acontecimientos de la historia sagrada como medio para ayudar a la salvación de las almas. La obra presenta la divina redención de Cristo como una historia moralizada de la caída y de la redención del género humano que alcanzó una gran difusión en la Baja Edad Media y fue traducida prontamente a varias lenguas vernáculas. Se conservan en la actualidad casi cuatrocientos

---

2 Ludolfo fue un fraile dominico que nació alrededor del año 1300 en el norte de Alemania. En 1340 obtiene el doctorado en teología y se traslada a la cartuja de Estrasburgo; luego de pasar unos años en Coblenza y Maguncia regresa a Estrasburgo y allí muere en 1377 o 1378. Escribió entre otras obras *Enarratio in Psalmos* y la *Vita Christi*. Cfr. A. A. V. V., *Las biblias más bellas*, Barcelona, Taschen, 2008, pp. 148.

manuscritos y numerosas ediciones impresas y, aunque menos de la mitad están ilustrados, fue concebido como un libro ilustrado como lo explicita el autor en el prólogo de la obra.<sup>3</sup> De hecho, en la mayoría de los manuscritos ilustrados las imágenes, cuatro por capítulo, representan la primera un hecho de la historia evangélica y las tres restantes las prefiguraciones de ese hecho. Los capítulos comienzan en el folio verso y terminan en el folio recto siguiente, lo que permite tener ante los ojos el capítulo entero; las imágenes, en general, están acompañadas con rúbricas que indican de donde se tomaron los temas de la historia evangélica, pero éstas varían de un ejemplar a otro por lo que se considera que no estaban en el original (Perdrizet, 1908: 150). Su autor abrevó en varias fuentes: en el texto bíblico, en la literatura griega y latina y también en las leyendas y tradiciones populares. Apoyándose en un paralelismo tipológico, es decir, en la concordancia de ambos Testamentos, toma una escena del Nuevo Testamento y la pone en relación con escenas del Antiguo Testamento. El método tipológico, que ya estaba en cierto modo presente en la exégesis judía, es tomado de manera explícita por los evangelistas. Sin embargo, es durante la Edad Media que se sistematiza y se desarrolla este recurso que alcanza su mayor difusión en esta obra. El *Speculum* tiene una estructura precisa, comienza por un prólogo —*prologus*— y un índice ubicado generalmente al inicio, por lo que recibe el nombre de *proemium*, ambos sin imágenes y les siguen 45 capítulos ilustrados. Los dos primeros narran desde la caída de Lucifer hasta la construcción del Arca de Noé, mientras que los capítulos

---

3 Cfr. *Ibidem*, pp. 106-107. "In praesenti vita nihil aestimo homini utilius esse/ Quam Deum creatorem suum et propriam conditionem nosse./ Hanc cognitionem possunt litterati habere ex Scripturis;/ Rudes autem erudiri debent in libris laicorum; id est in picturis./ Quapropter ad gloriam Dei et pro eruditione indoctorum, / Cum Dei adiutorio, decrevi compilare librum laicorum" pról. 7-10 en: Perdrizet, Paul, *Etude sur le Speculum Humanae Salvationis*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1908, p. 18.

3 al 42 abordan desde el anuncio del nacimiento de María a Joaquín hasta el Juicio Final, todos ellos estructurados tipológicamente; los tres restantes no tienen una estructura tipológica, sino que son opúsculos místicos que se refieren a las siete de las estaciones del Vía Crucis, a los siete Dolores de Cristo y a los siete Gozos de la Virgen, por lo que se considera que fueron agregados posteriormente. El texto es una compilación como anuncian las primeras palabras del *proemium*: *incipit proemium cujusdam novae compilationis*. El tema de Eva tentada por la serpiente se trata en el capítulo primero y en el capítulo segundo se continúa la historia con Adán y Eva comiendo el fruto prohibido. Ahora abordaremos puntualmente el tema de la tentación de Eva en dos manuscritos del *Speculum* realizados en los siglos XIV y XV respectivamente.

## Estudio de casos

Presentamos aquí dos manuscritos del *Speculum Humanae Salvationis* que, si bien presentan similitudes, tienen ciertas diferencias que consideramos pertinentes. El manuscrito GKS 79 2° (fig. 1) que hoy integra los fondos de la Biblioteca Real de Copenhague fue realizado probablemente en el norte de Francia alrededor del año 1430. El códice consta de 99 folios de pergamino de 26 x 16 cm. y está mayoritariamente escrito en latín, aunque conserva una parte escrita en alemán medio lo que abonaría la hipótesis de que su comitente sería un noble quizás de la región de Hainaut. Los folios constan de dos imágenes yuxtapuestas ubicadas en la parte superior y debajo un texto desarrollado en una columna. La tentación de Eva (fol. 16r.) se desarrolla dentro de un marco que limita la imagen en tres lados pues carece del límite superior y debajo lleva

una pequeña frase escrita en tinta roja, en latín, que ancla la escena: *Dyabolus decepit Evam per serpentem. Genesis. iij. cap.* El texto bíblico ubica la escena en el jardín del paraíso sin dar mayores precisiones espaciales, aunque aquí el iluminador se tomó la libertad de representar un jardín florido, cerrado por una muralla almenada que se conecta con un edificio a través de una puerta flanqueada por dos torres, al que luego nos referiremos. En el jardín se pone en evidencia la tradición exegética que asimiló el jardín del Génesis, que no estaba circunscripto, al *hortus conclusus* del Cantar de los Cantares. Dentro de la muralla se encuentra un árbol ubicado en un segundo plano, en tanto que en el primer plano Eva y la serpiente ocupan la centralidad. El árbol tiene un carácter ornamental más que indicial como se podría esperar, puesto que solo alude al paisaje circundante y omite la referencia a aquel de la ciencia del bien y del mal sobre el que pesaba la interdicción divina. En cuanto a la serpiente, está presentada como un híbrido de gran tamaño con un cuerpo bestial, una suerte de lagarto erecto recubierto de una piel escamada y con cabeza de mujer.<sup>4</sup> El rostro femenino está enmarcado por una larga cabellera atributo inconfundible de la femineidad. Eva, curiosamente de un tamaño menor, tiene un rostro semejante al del animal y lleva sus cabellos rizados. Las protagonistas entablan un diálogo que se explicita a nivel visivo pero también a nivel textual, en cuanto ambas expresan su discurso en sus respectivas filacterias.<sup>5</sup>

---

4 En los Bestiarios el animal es una suerte de serpiente identificado como *pareas*, un reptil erguido. Este tipo de ofidio aparece por primera vez en la obra de Lucano, *Farsalia*, y es mencionado también en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla. Cfr. Aragonés Estella, Esperanza, *Y Libranos Del Mal: Representaciones del diablo en el Arte: De la Antigüedad a nuestros días*, 2012, p. 58.

5 En la filacteria de la serpiente se lee: *Cur precepit nobis deus ut non ratione/commune deberis de signo uite?* en tanto que en la de Eva aparece su respuesta: *Regula quam moriem secundum eritit[ur?] (erutitur?) sicut domina.*



Speculum Humanae Salvationis c. 1330-1360. ONB Cod. s. n. 2612, f. 4 r. Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

En línea: <http://tethys.imareal.sbg.ac.at/realonline/images/...>

En el *Speculum* aparece una fábula de origen judío tomada de Flavio Josefo y transmitida a través de la *Historia escolástica* de Petrus Comestor, la de Satanás bajo forma de bestia para tentar a Eva.<sup>6</sup> Para los judíos, la maldición divina lanzada contra la serpiente, la bestia elegida por el diablo para metamorfosearse y así poder tentar a Eva, debía haber sido primero, antes de ser condenada a arrastrarse, otra cosa, algo diferente a una serpiente; por otra parte, consideraban que si Satán tomó esa forma sería porque ese animal debía ser el más maravilloso de la creación. La serpiente, tal como es después de la maldición, no se parecería más a lo que era en el jardín del Edén. De hecho, Flavio Josefo (*Antigüedades Judaicas* I, 1) habla de la belleza de la serpiente y de los cuatro pies que tenía entonces. En el capítulo XVII del *Libro de Adán y Eva*, también conocido como *El Combate de Adán y Eva contra Satanás*, un apócrifo etíope, dice que Adán y Eva encontraron a la serpiente que había incitado a pecar a Eva tiempo después de haber sido expulsados del Paraíso.<sup>7</sup> Ella lamía el polvo y se arrastraba sobre su pecho por la tierra por la maldición del Señor mostrando que, así como antes se había elevado, ahora descendía debajo de todos los animales; precisamente el animal que había sido el más hermoso, se convirtió en el más horroroso; el que había comido buenas cosas, estaba reducido a devorar polvo, y todos los animales que en otro tiempo eran atraídos por su belleza y acudían a él, ahora

---

6 *Diabolus, homini invidens, sibi insidiabatur Et ad praecepti transgressionem ipsum induceri nitebatur. Quoddam ergo genus serpentis sibi Diabolus eligebat, Qui tunc erectus gradiebatur et caput virgineum habebat*" I, 11. Comestor, Petrus, *Hist. Schol., lib. Gen., XXI: Lucifer invidit homini ... Mulierem minus providam et certam per serpentem aggressus est, quia tunc serpens erectus est ut homo, et adhuc, ut tradunt, phareas erectus incedit. Elegit etiam quoddam genus serpentis, ut ait Beda, virgineum vultum habentem, quia similia similibus applaudunt. Cfr. Perdrizet, Paul, Etude sur le Speculum humanae salvationis*, pp. 75-76.

7 Migne, *Dictionnaire des Apocriphes*, Paris, J.-P. Migne, 1856, I, 304.

le huían. Esta leyenda fue retomada por los musulmanes que consideraban que, antes de la falta de Eva, la serpiente era el rey de los animales, pues los sobrepasaba en belleza. Su cabeza era como un rubí y sus ojos como esmeraldas, sus cabellos semejantes a los de una jovencita, exhalaban un perfume de ámbar y de almizcle, en tanto que su cuerpo jaspeado de vivos colores era como el de un camello. Si bien la serpiente aquí representada no es una traslación literal de estos textos, podemos advertir como se expresan icónicamente algunos rasgos relevantes: aludimos antes a su gran tamaño respecto al de Eva, lo que siguiendo el principio de la perspectiva jerárquica le otorgaría mayor importancia que a la primera mujer, por lo que podríamos considerar que el iluminador buscó construir una figura que se impusiera visualmente, otorgándole así el rol relevante en la historia narrada. Por otra parte, su bello rostro y sus largos cabellos indican, más allá de su parcial humanidad, su género, lo que se subraya por sus rasgos fisonómicos semejantes a los de Eva. Cabe recordar que, hacia el año 1250, Vincent de Beauvais en su *Speculum naturale* presenta una gran serpiente con pies y cuerpo de dragón pero con cabeza de mujer como encarnación del tentador, descripción que coincide con esta representación icónica (Aragonés Estella, 2012: 58).

Con respecto al edificio contiguo al jardín, con una puerta con dos torres a izquierda y derecha, es una referencia espacial precisa que remite a la ciudad santa, lo cual manifiesta una superposición de espacios, por un lado el jardín edénico y por el otro la representación de la Jerusalén Celeste. Así, pues, a nivel visivo se instala una concordancia tipológica, en cuanto si el primero se convierte en el lugar del pecado en donde se desata la caída, el segundo es el espacio al que llegan los salvos, es decir, el de la redención.



Speculum Humanae Salvationis c.1430. DKB GKS 79 2°, f. 16 r. National Library of Denmark  
Copenhagen University Library.

En línea: <http://www.kb.dk/permalink/2006/manus/218/eng/16+verso/?var=1>.

El segundo manuscrito, el *codex Series nova* 2612 (fig. 2), realizado probablemente en la región de Constanza hacia 1330 o 1360, procede del palacio de Ambras, cercano a la ciudad de Innsbruck, como quedó registrado en un inventario de 1613. En 1936 fue cedido al Museo de Historia del Arte de Viena y luego pasó a la Biblioteca Nacional de Austria. El códice consta de 51 folios de pergamino de 28 x 20 cm., está escrito en latín y diagramado a dos columnas. Las miniaturas, dos por folio, ilustradas y coloreadas a pluma están ubicadas en la parte superior precediendo el discurso textual. Todas poseen la misma altura aunque difieren en su ancho; por otra parte, las imágenes se yuxtaponen conformando casi un registro continuo pero, como están enmarcadas por un ligero trazo de color rojo, están contenidas dentro de un límite que le otorga autonomía a nivel visivo y también en relación con el texto. En el folio 4r. se representa la tentación de Eva. En este manuscrito sobre cada cuadro se colocaron *tituli* que anclan las imágenes, proponiendo así un doble nivel de comunicación, icónico y textual. Herbert L. Kessler considera que estos *tituli* ayudan a comprender las imágenes, a adentrarse en los significados profundos, en tanto que Guglielmo Cavallo, sin desestimar esta postura, agrega que tanto por la brevedad de los mismos como por acompañar a personajes reconocibles servían para “retardar la mirada y prolongar el momento devocional” (Cavallo, 1994: 31-64). En esta miniatura, aparece en cursiva el siguiente título —*dyabolus spe serpens. Arbor. eva*— que no solo identifica a los protagonistas, Eva y el diablo, así como al árbol al que los primeros Padres no debían acercarse, sino que explicita el hecho de que el diablo toma la forma del rastrero animal.<sup>8</sup> Los ele-

---

<sup>8</sup> *Serpens* es un nombre genérico (...) para referirse al conjunto de los reptiles, pero también es un nombre específico para un tipo determinado de serpiente, que tiene *naturae* o

mentos de la composición —un gran árbol en el centro cuyas largas y curvadas ramas contienen a Eva y a la serpiente— delineados con una línea negra se separan de un fondo neutro; si bien el árbol pleno de hojas y cargado de frutos vivamente coloreados está elaborado de manera bidimensional, las figuras muestran una intención de ser ubicadas en un espacio ya que están representadas ligeramente giradas evitando la frontalidad. Sus cuerpos presentan una carnación que busca dar cuenta de cierta volumetría, acercándose así a un naturalismo propio de la época. En Eva, de mayor tamaño siguiendo aquí el principio de la perspectiva jerárquica, se subrayan sus características femeninas, sus senos, su cabellera y una cierta coquetería con sus mejillas ruborizadas y su boca pintada. Estas referencias icónicas no son azarosas pues el pecado original, que es un pecado de soberbia de los primeros Padres y de desobediencia al Creador, se deslizó lentamente hacia un pecado corporal e incluso sexual cuyo resultado es el de la *concupiscentia carnis* (Le Goff; Schmitt, 2003: 190-191). Pero es la figura del diablo quien presenta la mayor atracción. En el texto bíblico se lee: “La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho” (Gén. 3, 1), con estas escuetas palabras se homologa el diablo al animal que se define con un rasgo psicológico, su astucia. Aquí buscó representarlo de manera tal que fuera evidente su capacidad de engañar para lo que eligió la figura de una sirena. La sirena, uno de los seres fantásticos que ejerció más fascinación, es un híbrido que aquí presenta una cabeza con una larga cabellera y un torso desnudo de mujer pero que, desde la cintura para abajo, adquiere un

características propias (en realidad es en latín un adjetivo, para soslayar el nombre, tabú).  
Cfr. Docampo Álvarez, Pilar; Martínez Osende, Javier; Villar Vidal, José Antonio, “La versión C del Fisiólogo Latino. El Codex Bongarsianus 318 de Berna”, p. 46, en línea: [revistas.um.es/medievalismo/article/viewFile/51801/49931](http://revistas.um.es/medievalismo/article/viewFile/51801/49931)

cuerpo de ave con alas y garras y una cola de serpiente.<sup>9</sup> En la imagen se ensamblan la tipología de la sirena-pájaro con la de la serpiente (Pérez Suescun; Rodríguez López, 1997: 55-66). Estos seres que aparecen reiteradamente en las fuentes literarias griegas y latinas, vuelven a instalarse en el imaginario de la Edad Media. Ya en el *Physiologus*<sup>10</sup> se dice que el cuerpo de estas encantadoras es el de una mujer hasta el ombligo y luego el de un pez con alas de pájaro, cuyo canto hermoso y dulce seduce los oídos de los que navegan. Autores como Isidoro de Sevilla, Rábano Mauro, Herrade de Landsberg o Pierre de Beauvais, entre otros, construyen a lo largo del Medioevo un campo semántico semejante. En esta misma línea conceptual, Brunetto Latini en su *Livre du Tresor* (131-132) del año 1220 las describe con “alas y garras en representación del Amor, que vuela y hiera” y agrega además que “vivían en el agua, porque la lujuria está hecha de humedad”. Contemporáneamente en la *Image du monde* (126-127) del año 1250, Goussouin dice que: “hay otros peces que tienen trenzas y cuerpo de doncella hasta el ombligo, y por debajo del ombligo de pez, y alas de pájaro. Su canto es hermoso y dulce, que es un prodigio el oírlo” (Rodríguez Peinado, 2009). Tanto el bestiario como los textos citados aportan ciertas características que las conforman: su cuerpo es mitad humano, mitad animal con algunas variantes que las acercan a los peces o a las aves y su canto es suave y melodioso. Sin embargo, Brunetto Latini las asocia al amor y subraya su persona-

---

9 Hesíodo (Teogonía 297-299) habla de un híbrido de doncella y serpiente llamado Equidna, vocablo griego que significa víbora. Cfr. *Ibidem*, p.44.

10 El texto que reúne relatos mayoritariamente sobre la naturaleza de los animales fue escrito en griego hacia el siglo II, quizás en Alejandría. Fue atribuido a diversos personajes pero se desconoce su autor aunque para algunos sería un cristiano que conocía las Sagradas Escrituras en tanto que para otros se trataría de un pagano con la salvedad que a su texto original se le habrían añadido alegorías. Cfr. *Ibidem*, p. 27.

lidad lujuriosa por el hecho de vivir en el agua. La lujuria —*fornicatio*— forma parte del sistema de los pecados o vicios capitales que, a partir de Evagrio, pasando por Cassiano y continuando con Gregorio, atraviesa el Medioevo pero que, en sus postrimerías, se instala en la centralidad de los debates teológicos. El hecho de presentar una sirena como imagen del animal que tienta a Eva expresa un deslizamiento semántico de la tradicional serpiente a un híbrido asociado con la sensualidad y la lujuria. Ya los Padres, especialmente los apologistas, incluían en sus discursos moralizantes a las sirenas en tanto símbolos del vicio. Además, el hecho de ser una *marina puella*, como aparece descrita en un bestiario de mediados del siglo VII, la convierte en un ser próximo a Eva y, por ende, de un colectivo femenino (Leclercq-Marx, 2002: 59). En la ilustración la serpiente-sirena con un delicado rostro juvenil, con mejillas rosadas y labios pintados, tiene una larga cabellera. Tanto ella como Eva tienen las manos especialmente grandes, una hipérbole visual que remite a la gestualidad y pone de manifiesto el diálogo que ambas entablan. Sin bien la serpiente mira a Eva con cierta suspicacia, ésta parece dirigir su mirada al espectador creando una cierta complicidad con el receptor buscando incluirlo.

## Conclusión

Ahora bien, como planteamos al comienzo de la exposición, estas imágenes nos provocan algunos interrogantes. La serpiente es, sin duda, una protagonista esencial. Su aparición en el paraíso da inicio a la tentación y desencadena la posterior caída; por otra parte, ella tiene la capacidad de hablar aunque es un ser irracional. Estos hechos avalan la consideración que recibió el animal, como

advertimos en los ejemplos analizados, y el interés en encontrar una imagen que diera cuenta de su complejidad semántica. Cabe entonces preguntarnos porque aparecen en los últimos siglos medievales estas representaciones y cuál es su finalidad. Hacia fines del siglo XIII comienzan a gestarse profundos cambios que continuarán en la siguiente centuria en el plano social y económico que manifiestan no solo crisis puntuales, sino también un debate sobre el modelo cultural. Es en este ambiente de “mudanza” que surge el *Speculum Humanae Salvationis*, un texto que, además de su contenido teológico, refleja las creencias religiosas y las costumbres populares de su época; de allí que se haga comúnmente la comparación entre él y la *Biblia de los pobres* (Le Goff, 2007: 69-86). En cuanto presenta una historia moralizada de la redención del género humano, podemos homologarlo en un sentido amplio con los textos de predicación. La predicación medieval, recordemos, es uno de los medios de comunicación más importantes, en cuanto constituye un puente entre la cultura de los clérigos y la cultura popular de los laicos que no solo se constriñe a un género literario puntual, sino que la situación comunicativa en que se desarrolla es extensiva a otros discursos en donde interviene la oralidad, el uso del diálogo y la presencia del público como el canto, el recitado de poemas, el teatro e incluso los discursos públicos. Sus características distintivas son la convocatoria al auditorio, el diálogo ficticio o *sermocinatio* y las formas repetitivas (Serventi, 2010: 281-282). De allí que en el *Speculum* a nivel visivo se recrean muchos de estos recursos comunicacionales. Al analizar las imágenes, planteamos algunas relaciones con textos que podrían haber sido referenciales, lo que explicitaría este corrimiento semántico en la construcción icónica de la serpiente, pero cabría agregar además la interrelación entre las representaciones visivas y el teatro tardo-medieval.

En algunas obras inglesas, por ejemplo, la serpiente se presenta a sí misma o un narrador la presenta mostrando que ella no es solo un animal sino el mismo Diablo y explicita sus propósitos; además se utiliza un lenguaje similar en los parlamentos que utiliza Satán para tentar a la mujer y a ésta, a su vez, para tentar a Adán homologando de esta manera a Eva con la serpiente.<sup>11</sup>

La serpiente en las ilustraciones del *Speculum* tiene el rostro de una joven semejante al de Eva, sin embargo, esta semejanza no es real sino tan solo una máscara engañosa. La razón de esta aparente semejanza quizás responda a que en la mirada hay una suerte de seducción y es en ella donde el ser seducido se reconoce. La serpiente debía atraer a Eva y, por ende, debía parecer bella, pero su belleza no era sino el reflejo que le ofrecía a la primera mujer (Baudrillard, 1994: 67-70). Los exégetas medievales, si bien no consideran mala a Eva en cuanto fue creada por Dios, la veían como inferior al hombre, una criatura fácil de engañar con un carácter un tanto sensual. De hecho, la doctrina eclesiástica plantea que Satán utilizó a Eva como un instrumento para hacer caer a Adán, por lo tanto ella es responsable de su caída. Las representaciones del *Speculum* ponen de manifiesto la mirada que el Medioevo posó sobre la serpiente y sobre Eva y por extensión sobre el colectivo femenino.

## Bibliografía

Aragonés E. (2013). *Y Libranos Del Mal: Representaciones del diablo en el Arte: De la Antigüedad a nuestros días*. Ed. Esperanza Aragonés Estella.

---

11 Es pertinente señalar que generalmente en las puestas teatrales el actor aparecía vestido de reptil pero llevaba su rostro descubierto. Cfr. Bonnell, J. K., "The Serpent with a Human Head in Art and Mystery Play", *American Journal of Archaeology*, 21, 1917, pp. 255-291.

- Baudrillard, J. (1994). *De la seducción*. Buenos Aires, REL.
- Bonnell, J. K. (1917). "The Serpent with a Human Head in Art and Mystery Play". En *American Journal of Archaeology*, 21.
- Bullón Fernández, M. (1991). "La tentación de Adán y Eva en la literatura inglesa de la Baja Edad Media: caracterización alegórica". EN *Atlantis*, vol. XIII, nn. 1-2.
- Cavallo, G. (1994). "Testo e immagine: una frontiera ambigua". En *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Spoleto.
- Docampo Álvarez, P.; Martínez Osende, J.; Villar Vidal, J. A. "La versión C del Fisiólogo Latino. El Codex Bongarsianus 318 de Berna". En línea: [revistas.um.es/medievalismo/article/viewFile/51801/49931](http://revistas.um.es/medievalismo/article/viewFile/51801/49931)
- Gaignebert, C. y Lajoux, J. (1985). *Art profane et religion populaire au Moyen ge*. Presses Universitaires de France, París.
- Leclercq-Marx, J. (2002). "Du monstre androcéphale au monster humanisé. À propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Age et à l'époque romane". En *Cahiers de civilisation médiévale*, 45.
- Leclercq-Marx, J. (1977). *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen ge et à la Renaissance et la décoration des demeures. Allégories et symboles*. Hacker, Nueva York, 1977, vol. II.
- Le Goff, J. (2007). *En busca de la Edad Media*. Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Le Goff, J. y Schmitt, J. (2003). *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid, Akal.
- Migne (1856). *Dictionnaire des Apocriphes*. Paris, J.-P. Migne.
- Perdrizet, P. (1908). *Etude sur le Speculum Humanae Salvationis*. Paris, Honoré Champion Editeur.
- Pérez Suescun, F. y Rodríguez López M. V. (1997). *Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica*. *Anales de Historia del Arte*, nº 7, pp. 55-66. En línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9797110055A/31556>
- Rodríguez López, M. I. (1997). "Las sirenas. Génesis y evolución de su iconografía medieval". *Revista de Arqueología*, nº 211.
- Rodríguez Peinado, L. *Las sirenas*. En línea: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13> [Consulta septiembre 2014].

- Serventi, S. (2010). "La parole des prédicateurs. Indices d'oralité dans les reportations dominicaines (XIVe-XVe siècle)". En *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 20 pp. 281-282. En línea: [CrM.revues.org/pdf/12239](http://CrM.revues.org/pdf/12239) [Consulta septiembre 2014].
- Voisenet, J. (1994). *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen ge (Ve-XIe siècle)*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- V.V. A. A. (2005). *Etudes transversales: mélanges en l'honneur de Pierre Vaisse*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- V.V. A. A. (2008). *Las biblias más bellas*. Barcelona, Taschen.

# El jardín de los devenires: espacio maravilloso y experiencia siniestra en Marosa di Giorgio

Marcela Croce

## Nostalgia del bosque

El bosque es el ámbito de la proliferación trastornada que promueve la obra narrativa de Marosa di Giorgio. La condición de los híbridos de animal y humano, de humano y vegetal, e incluso de los tres dominios entremezclados que campean en los relatos marosianos, reclama el espacio boscoso como la zona donde todas las libertades combinatorias son admitidas en una intersección que promueve los vínculos eróticos interespecies. Anulando el valor trascendental que le fue asignado en la literatura caballeresca, en la cual el bosque implicaba peligros innominados o ponía al héroe frente a una disyuntiva de orden moral (Auerbach, 1993), Marosa reacciona contra la serie de relatos tradicionales, arrebatándole la impronta pedagógica o moralizante, y se entrega a las veleidades de lo maravilloso. La elección entre un camino delicioso ubicado a la izquierda —que tienta al caballero con el *locus amoenus*— y un camino tortuoso donde acechan los peligros —situado a la derecha—, acarrea una axiología en la cual el bien implica un esfuerzo,

corroborado en la serie de pruebas que debe atravesar el sujeto, mientras el mal comporta la promesa de placer fácil. En los relatos maravillosos, que se han convertido en el canon de la literatura infantil occidental, tanto la renuncia a la moralización<sup>1</sup> como la intemporalidad de los hechos y la causalidad mágica a la que se ajustan las circunstancias, ofrecen virtudes que superan la constitución ética del héroe y alientan la creación de personajes no regulados por obligaciones, ni conmovidos por emociones, ni plegados a las convenciones de los textos realistas.

Mi propósito en este artículo es indagar los alcances del bosque como zona privilegiada en que transcurren los relatos de Marosa di Giorgio, establecido como el espacio ideal para el desarrollo de experiencias siniestras que dominan los textos. Tanto los cuentos como la novela que conforman el corpus de este trabajo, confirman la definición freudiana de lo siniestro como aquello que debiendo haber permanecido oculto, sin embargo, se ha manifestado o, en una definición igualmente inquietante y no menos plausible, aquello que siendo familiar se presenta como extraño y ajeno.

La cohesión desquiciada, provista antes por el tono que por un improbable rigor narrativo, se impone en los relatos de Marosa, donde lo anecdótico ocupa la escena y se resiste a la continuidad, tanto en términos de sucesión de episodios —se trata apenas de momentos puntuales cuyo enlace depende casi exclusivamente de la sintaxis— como de definición de identidades, reducidas a pura contigüidad de imágenes o a ocasionales datos filiatorios que hacen de cada familia apenas una reunión azarosa, sin leyes

---

1 Luis Bravo distancia los textos marosianos del género "fábula" precisamente porque su escritura "no puede identificarse con la aspiración finalista de la moraleja a la que apunta el género 'fábula'" (Bravo, 1997).

de parentesco ni lazos afectivos. No hay acontecimientos que modifiquen el curso de los hechos; tampoco hay experiencias que afecten directamente a los personajes: ambas categorías estallan de modo que los acontecimientos son momentos aleatorios y la experiencia se mide por la intensidad que emite y no por los efectos con que impacta sobre un “yo”. El “yo” queda enmascarado, renuente a la identidad, a la transparencia, a la dudosa virtud de lo auténtico frente a la proliferación creciente de lo artificial.<sup>2</sup> Los acontecimientos y las experiencias persisten ajenos al “yo” y coinciden en una única manifestación: la del brillo que, en vez de mantenerse constante, titila. El brillo es la intensidad del significante; no es efecto de una superficie reflejante, sino de la fuerza de una mirada. La titilación es la manifestación del deseo y tal intermitencia revela la imposibilidad de fijación de un significado (Echavarren, 2005b).

Por eso, las metamorfosis son copiosas en los textos de Marosa, tanto las que afectan a los cuerpos involucrados en los relatos, como los trastornos a que se somete la narración misma, la proliferación de disfraces y artificios puestos al servicio de la extravagancia, y las homofonías y aliteraciones que sustentan confusiones y ambigüedades en el plano lingüístico. La aliteración se ofrece como una suerte de genética del texto en tanto clave de asociación y parentesco entre significantes; la homofonía, por su parte, se instala como anagnórisis del significante, reconocimiento de sus semejanzas formales y sus divergencias semánticas.<sup>3</sup>

---

2 Para Roberto Echavarren, no solamente el “yo” sino cualquier sujeto resulta apenas “un pronombre personal que transita un borde roto de experiencias anómalas” (Echavarren, 2005b), es solo un accidente gramatical.

3 En el párrafo titulado “Lo que va de casa a caza”, Bravo (*loc. cit.*) observa que “en el sutil morfema diferencial de la s y la z, entre casar y cazar, aparece el rasgo identificatorio de los universos genéricos de lo femenino y lo masculino” (*loc. cit.*). Los morfemas de género gramatical se distancian de

La relación entre significado y significante está sometida a la extrañeza y el punto de vinculación no se asienta en la lógica sino en la violencia. Las variantes homofónicas están al servicio de desestabilizar y sabotear el sentido.

Tomada como modelo de vínculo, la pareja significado/significante exhibe la belicosidad que impregna toda relación en esta obra. La dualidad es violenta porque encierra en dos elementos un exceso de energía que rebalsa los límites duales, ese mismo exceso que mantiene la vida pero que, a la vez, la impulsa a expandirse y la torna autodestructiva en su afán de despliegue, como sostiene Georges Bataille en *La parte maldita* (2010). El sexo no logra placer si no produce dolor; así, ni el narrador ni los otros personajes se conmueven ante la descarga punitiva. A su vez, quien oficia como atacante en cierto momento luego adquiere la condición inversa, certificando la momentaneidad de los roles y la reversibilidad de toda pretendida dialéctica. Si la lógica dual de significado/significante queda alterada, la tríada que promete la síntesis también resulta asediada: solo la multiplicidad tiene valor. El devenir animal o planta de los (aparentes) humanos es una estrategia para evadir las restricciones morales y sociales que se les asignarían si no incurrieran en el constante desliz metamórfico.<sup>4</sup> Al evacuar tales limitaciones, tanto la culpa como la responsabilidad quedan anuladas y se suprimen los ejercicios del arrepentimiento y del castigo.<sup>5</sup>

---

su equivalencia sexual, que tiene una representación más ajustada a la voluntad de metamorfosis provocativa en las variantes homofónicas. Echavarren completa: "Las homofonías revelan que no hay sustancias, sino efectos superficiales del significante" (2005a).

4 La relación entre devenir y metamorfosis fue especificada por Echavarren, quien añade el "contagio" dentro de la serie de variaciones: "Los contagios son devenires e intensidades reales de un cuerpo" (2005a).

5 Maurice Blanchot atribuyó tal situación al empleo de la tercera persona como elemento neutro, no-persona, despersonalización (apud Echavarren).

El bosque de los cuentos de hadas se va especializando en Marosa en jardín; queda así recortado, aunque asistido por los mismos fenómenos extravagantes que producen no solamente una vegetación alucinatoria, sino la combinación insólita entre las plantas y otros seres, deteniéndose más en las flores y las frutas que en los tallos y las raíces. Acaso el texto donde se verifican de manera más impactante las alternativas del bosque-jardín sea la novela *Reina Amelia* que, detrás de la definición genérica, arrastra la misma hibridación que domina el huerto maravilloso. Un tiempo narrativo inestable corresponde al espacio trastornado en el cual nada progresa y ningún cambio es irreversible. La fisiología maravillosa opera como correlato corporal de ese ámbito.

Tal fisiología alborotada es simétrica de la geometría desquiciada de “las mansiones, una diagonal en la ciudad, confusa, zigzagueante; a veces parecía un redondel o un cuadrado” (*RA*: 11). La geometría perturbada afecta también a los personajes, tanto en la morfología que los asiste como en las similitudes arraigadas en la homofonía, en la semejanza entre significantes: “fetos, fetas, todo parecido” (*RA*: 9). La pasión por el significante alimenta en contrapartida una resistencia al significado e insiste en el “mensaje cifrado” que parece emitir Lavinia, duplicado en la condición de Desirée, a quien era “imposible descifrarla” (*RA*: 10).

## Boscoso / bosquiano

El trastorno de la naturaleza y la mixtura entre los órdenes hacen del jardín marosiano un *Jardín de las Delicias* en el estilo de El Bosco.<sup>6</sup> La incidencia del pintor flamenco que eligió instalar en su nombre artístico la referencia al bosque

---

6 Hyeronimus Bosch, El Jardín de las Delicias (1500-1516). Tríptico sobre tabla. Madrid, Museo del Prado.

(*Hieronimus Bosch* o las infinitas variantes que se le adosaron en las múltiples lenguas a las que fue traducido) acaso no sea comprobable en las fuentes reconocidas por la autora, pero es ineludible en las descripciones que abarrotan sus libros y en las combinaciones que promueve entre seres que adquieren condición extraña.<sup>7</sup>

En el tríptico *El Jardín de las Delicias* domina la tabla central por la profusión de personajes que despliega y por los juegos con las formas que introduce, sobre la dominante del círculo y la esfera, suprimiendo las figuras con aristas y reservando las que culminan en punta al sector superior del cuadro. Michel de Certeau se detiene en algunos aspectos de la obra que permiten una comparación con los relatos marosianos: por un lado, el espacio representado “se enrolla sobre sí mismo, como los círculos y las elipses que multiplica, excluyendo siempre al cuadrado” (De Certeau, 1993: 67). Por otro lado, “el cuadro se organiza de manera que *provoca y decepciona* cada una de las trayectorias interpretativas [...] *produce* su diferencia *haciendo creer que oculta sentido*” (*Ibid.*). Los relatos marosianos operan del mismo modo. A su vez, los vegetales que en *El Bosco* se comportan como huevos de los que surgen aves, en *Marosa* son correlativos de la col “carnuda, con rápidos alones [que] pareció ofrecer alguna suerte de virilidad a su feraz derrame” (*RA*: 11). Lo humano y lo vegetal también se intersectan, convidando a lo animal al festín, y esta tendencia da la pauta de toda la novela, no limitándose a los comportamientos y deslices de los cuerpos —que establecen una solidaridad sobrenatural en la insistente travesía por la multiplicidad de la naturaleza— sino asimismo en las actitudes:

---

7 Bravo destaca la presencia de Bosch en *Camino de las pedrerías* (1997), ya que “el pintor medieval instala a sus personajes en trance del acto sexual sobre grandes discos o platos marrones, y conjuga, mediante máscaras, lo animal, lo humano y lo divino, como suele aparecer en la obra marosiana” (*loc. cit.*).

Los árboles estaban significativos. Como hombres viejos y sabedores, llenos de frutas. Movían la cara, volvían a escuchar (RA: 11).

¿Era bicho? ¿Era vegetal? ¿Solo ilusión? ¿Qué importaba ya? Ya era verdad (RA: 13).

Lavinia soñó toda la noche confusamente. Soñó con su menstruación y la col; luchaba y bailaba con la col. Soñó que había puesto huevos otra vez (RA: 46).

¿El animal era un hombre en cuatro pies? (RA: 64).

Le quitaron el hijo como quien extrae un membrillo pesado de un gajo (RA: 68).

Lavinia cazó un pequeño buey, vegetal (RA: 167).

El connubio de los órdenes naturales es un tema tan bosquiano como el de la multiplicación de las partes del cuerpo: así lo revelan las poses gimnásticas en una escena situada a la derecha del panel central del *Jardín de las Delicias* que repercute con idéntico vigor en la narrativa de *Reina Amelia*: “Movía en el aire piernas y lengua, de tal manera que todas parecían dobles. Parecía que tenía dos lenguas y cuatro piernas” (RA: 106). En este punto, se expande vertiginosamente lo que un cuento borgeano diagnosticó como “el mágico temor a las cifras pares”, en el que se sostiene la trama de “La muerte y la brújula” organizada sobre el *Tetragramaton* y la aterrorizada agonía de Red Scharlach: “Llegué a abominar mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras” (Borges, 1973 [1944]). La monstruosidad registra una inflexión matemática en la multiplicación tanto como en el

pasaje del par al impar: el horror de la amputación es correlativo de la condición supernumeraria de una parte del cuerpo. En ambos casos se trata de la amenaza de lo impar sobre la paridad simétrica de organismo, que repercute por exceso en “los tres pechos morados y cónicos” (*RA*: 150) de Reina Elveta, sucesora de Amelia que parece prometer, mediante el dato mamario, una fecundidad tan pródiga como la que ascendió a su antecesora a la máxima jerarquía del poder.

Hay un momento en el cual la libertad combinatoria —que paradójicamente regula la ciudad-bosque de Yla— entra en colisión con la ortodoxia terrorífica que invade de desolación las tablas del pintor flamenco. Se trata del instante en el que Lavinia exhibe las virtudes, en lugar de la mostración de los vicios que El Bosco dispone en forma circular (el círculo vicioso) en la *Mesa de los Pecados Capitales*. Y a fin de perfeccionar el desafío, la dama se lanza a la aventura pictórica de las virtudes teologales: “Y hay un puntito indevelable —decía—, hace la fe, la caridad y la esperanza del asunto [...] Y hecha la descripción verbal, y a ratos, los dibujaba, desfigurándolos, en forma de hongos o gatos, en rojo flamígero sobre blanco; o al revés” (*RA*: 69). El bosque, sede de la inquietante extrañeza, espacio de la perturbación tanto como de la aventura, convida entonces a la opción excluyente medieval de ejercer la virtud del caballero o los vicios de los pecadores. Gracias a sus rituales boscosos, Lavinia se convierte en “doctora Lavinia. (Por sus misterios, alguna gente ya la llamaba así)” (*RA*: 70), una especie de Santa Teresa entregada a la bacanal que revierte el saber místico de la doctora de la Iglesia en el “hilamiento voraz con los incubos” (*RA*: 125).

En el orden de las asociaciones pictóricas, no es El Bosco el único convidado desde las extravagancias combinatorias ni es el exclusivo representante artístico de las travesías

inverosímiles entre órdenes naturales. Las provocaciones de Giuseppe Arcimboldo al componer rostros a partir de frutas, verduras y animales comestibles (pescados, pollos), aplicadas preferentemente a la representación alegórica de las estaciones del año —aunque asimismo a algunos tipos humanos como el bibliotecario y el juez—,<sup>8</sup> también asisten al banquete marosiano de “manjares apenas comestibles, escasamente alimenticios, incapaces de calmar el apetito” (Echavarren, 2005b). Otro partícipe necesario en este presunto crimen contranatura es Pieter Brueghel, coterráneo del Bosco, que transita una serie temática en la que las bodas aldeanas con profusión de comida se transmutan en la privación absoluta de los menesterosos y ermitaños, para culminar en el maniqueísmo del *Combate del Carnaval y la Cuaresma*.<sup>9</sup> Los tres artistas confluyen en la escena del parto de Lavinia, quien “entreabrió un poco las piernas y tuvo descenso, como si una granada se le hubiese roto dentro, un horroroso tomate. Caían frutas, flores. Se le desprendían cerezas, guindas; sin parar, uvas” (RA: 10).

Más inclinada hacia Brueghel, se pronuncia la descripción de la escena a la que asiste Sigourney “como si fuera cosa de Carnaval o de un teatro. Era como un dibujo en cartón, pero dibujo arduo y moviente. Ay, las diversas y simples y rotundas y alucinantes porciones del rito” (RA: 66). A la misma órbita del pintor corresponden los cuerpos desquiciados, aunque en Marosa no se imponen los amputados que naufragan en la pobreza extrema, sino las anatomías trastornadas por el goce múltiple. En la transfiguración se afianza el cuerpo gozante en el que el ojo se

---

8 Giuseppe Arcimboldo, *Las cuatro estaciones* (1573). Óleos sobre tabla. París, Museo del Louvre. Una versión de “La Primavera” se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid; otras variantes constan en el Kunsthistorisches Museum. Viena, Austria.

9 Pieter Brueghel (el Viejo). *El combate entre Don Carnaval y Doña Cuaresma* (1559). Óleo sobre tabla. Kunsthistorisches Museum. Viena, Austria.

erige en equivalente del sexo, como lo confirma el caso de Honga, cuyo único ojo permite aseverar que “parecía tener el sexo en la cara”, convidando a su marido a procrear los hijos “entrando otra vez hasta el fondo en su ojo profuso y dorado” (*RA*: 57) que abriga el oxímoron de la “obscenidad angélica” (*RA*: 56).

La señora Sigourney siempre es captada por el arte: primero en “el cuadro donde el animal la tomó” (*RA*: 60); luego en el delirio por cierto verbo que rige su escritura y se mantiene impronunciable, “ese vocablo deslumbrante y desolador. Lo cumplió con un animal; el vocablo habíase redoblado así” (*RA*: 61). A la vista de José, su boca es “una raya como la que hacen los niños cuando van a llorar” (*RA*: 62), convención gráfica típica de las expresiones de las historietas. El momento del parto exhibe su cuerpo “destrozado, en granate vivo. Y salió de Sigourney algo como una mariposilla oscura, blanca, casi gris, pasó el revoltijo del mosquitero mimetizándose un rato con él, buscando un rumbo” (*RA*: 63). Dos escándalos dominan la escena: el blanco oscuro y el mimetismo del insecto con el objeto previsto para atraparlo. Algo similar afecta a Manlio, que es para Amelia “su lobo y también su presa” (*RA*: 69). Lo extravagante, afincado en la ambigüedad —expresado mediante el oxímoron o el absurdo, desplegado en coordinaciones contradictorias o en combinaciones que enfatizan el hermafroditismo y los trastornos corporales— confirma así su condición de normalidad en el mundo de Yla, donde el lenguaje está puesto al servicio de las imágenes, entregado a la descripción, empeñado en escatimar el didactismo de “las palabras llaves” (*RA*: 64), lanzándose a la “escritura automática” (*RA*: 65) y a la reflexión que progresa “apenas con sílabas primitivas” (*RA*: 66).

Un lenguaje atravesado por imágenes del Bosco, Brueghel y Arcimboldo abunda en el trastorno de los sentidos que se

plasma en sinestesia —“oyó un perfume” (*RA*: 35), “miraba con la boca” (*RA*: 36)— y confía en que nombrar es crear (Steiner, 2012) y que mediante la lengua se sostienen los rituales tanto como a través de una gestualidad codificada (José repite el nombre de Sigourney “como mantra [...] según el antiguo ritual” (*RA*: 55)). Crear y procrear son un solo y mismo verbo, como lo verifica Lavinia, fecundada por la Divinidad, quien opera como garante de las metáforas en tanto sostiene “las sutiles asociaciones” (*RA*: 140) y registra una contextura de “huesos bien rimados” (*RA*: 141). Cuando el lenguaje se enfrenta a su limitación sobreviene la mística, como ya advertía Wittgenstein en el cierre abrupto del *Tractatus Logico-Philosophicus* (Wittgenstein, 1994). La experiencia, que carece de lenguaje posible, se imprime en la carne como sabor, acudiendo a un sentido que exalta lo placentero. El sabor de la carne depende de las experiencias que ha atravesado: “su carne era rica, era una carne con mucha experiencia, muy erotizada, sobreesuada, y eso la hacía —se dijo— muy sabrosa y muy cara” (*RA*: 130-131).

## **Erotismo metamórfico**

La hibridez genérica se esparce en todos los sentidos posibles en los relatos de Marosa: las figuras intersectan los géneros masculino y femenino, atraviesan los órdenes naturales combinando lo humano con lo animal y lo vegetal, y los textos prescinden de inscripción de género específica: ya son prosa poética, ya microrrelatos, ya una novela donde el tiempo no transcurre y donde la narración avanza por descripciones encadenadas merced a ciertos conectores lingüísticos, eludiendo las sucesiones temporales y las relaciones lógicas. La explosión genérica confirma en todos

los planos un erotismo metamórfico incapaz de fijarse en una figura unilateral, siempre tendiendo a la combinación provocativa, más eficaz cuanto más amplia y desafiante.

Gilberto Vásquez Rodríguez acude al término “prodigios” para estas combinatorias desquiciadas (2008: 263), conservando la ambigüedad de una palabra que sirve tanto para destacar la brillantez de la figura como la condición monstruosa que acarrea. Un prodigio es un hecho anormal, sea cual fuere la dimensión en la cual escapa a la regla. Las relaciones entre personajes extravagantes conservan la misma ambigüedad de tal constitución y recorren una serie que visita la caza, la boda e incluso, en el extremo que alcanza *Reina Amelia*, la crucifixión. Recordando a Pierre Klossowski, Vásquez Rodríguez establece en los textos marrosianos una filosofía criminal ubicada en un contexto maravilloso, poblado de híbrides en que el devenir animal del hombre se instala como norma. Una liturgia erótica tiende a confirmar la sentencia de Gil Vicente que da resonancia al mundo trovadoresco de la Edad Media: “la caza de amor es de altanería”.

En Marosa, la guerra y la caza se articulan con las bodas en los relatos desopilantes de *Misales* (1993) que organizan su población heteróclita a modo de bestiario, trastornando ciertas figuras tradicionales, como la del Ángel de la Guarda que adquiere un carácter ominoso, y convirtiendo la anatomía masculina en un arma dispuesta al ataque inmediato, homologada con cuchillos y espadas. Una inversión domina la lógica de la metamorfosis siniestra: en lugar de tratarse de lo familiar que se vuelve extraño, como en lo siniestro freudiano, aquí lo extraño se torna familiar y el erotismo reclama la violencia masculina para ejecutarse. Los “misales”, a su vez, pierden el carácter de libro de apoyo del ritual para erigirse en rituales ellos mismos, impregnados por la potencia performativa que los trueca en actos.

La violencia de *Misales* no radica ni exclusiva ni principalmente en el sexo, sino en los dientes y la topografía bucal en la que confluyen la lengua y la garganta, segmento inicial de ese “tubo” único con que se identifican los orificios de los placeres corporales. Instrumento inesperado de la sexualidad, los dientes despliegan la violencia de cortar, desgarrar y triturar. El encuentro sexual es el momento en que la mujer es “trozada” (*M*: 46) aunque también se enuncia como “combustión” (*M*: 52), en tanto fenómeno físico que reverbera en la luz.

El sexo es epifanía de toda la naturaleza: en la mujer equivale a una flor; durante el contacto saltan piedras y el goce convida al animal. La mujer que concita tal multiplicidad de vínculos está asistida por una ambigüedad proliferante “como si fuese una santa y una pícara. A la vez” (*M*: 65), tal una endemoniada y una penitente que combina goce y dolor. Los trabajos que cumplen los animales sobre la mujer desencadenan un efecto “frutificante” (*M*: 70) y carecen de una palabra precisa que logre definirlos, lo que descarta el cientificismo patológico de la zoofilia para enredarse en el misterio de “cositas inauditas en otro idioma y en el propio” (*M*: 80). En la rareza de la sintaxis, en el enrevesamiento de la frase, se filtra el habla del monstruo, aquel que trastorna el orden lógico, que se excede en hibridaciones y se entretiene en juegos lingüísticos como el que propone la aliteración a partir de la redondez femenina: “Venían ella y el embarazo, que se ampolló como un pomón diminuto” (*M*: 102).

La mimesis estalla en los relatos marosianos, queda suspendida como si se tratara de una censura represiva que solo confía en la representación allí donde debe proliferar una fantasía que soslaye las regulaciones del mundo para extenderse en territorialidad de borde, de frontera, donde ni las personas gramaticales, ni los géneros literarios, ni

las especies naturales puedan resistirse a la lógica integradora de la hibridación y el conglomerado.

En el recorrido cumplido por estos textos, es posible asistir al proceso por el cual el bosque deviene en jardín maravilloso, tanto en su proliferación de especies e hibridaciones como en las metamorfosis que habilita, exponiendo la condición siniestra no como amenaza a una regularidad tranquilizadora, sino como escapatoria eficaz a la normatividad de un espacio que anula la libertad combinatoria. En coincidencia con la pintura tardomedieval que reclama una salida a la asfixia de los cánones, Marosa despliega una narrativa maravillosa que desafía las moralejas de las fábulas y las restricciones convencionales para abrirse a la manifestación sorprendente de lo inesperado.

## Bibliografía

- Auerbach, E. (1993). "La salida del caballero medieval". En *Mímesis*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2009). *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1980). *El placer del texto*. México, Siglo XXI.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.
- . (2007). *La parte maldita*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós.
- Borges, J. L. (1973). *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.
- Bravo, L. (1997). "Marosa di Giorgio: las nupcias exquisitas y el collage onírico". *Cuadernos de Marcha* Año XII N° 129.
- De Certeau, M. (1985). *La fábula mística*. México, Universidad Iberoamericana.

- Di Giorgio, M. (1993). *Misales (Relatos eróticos)*. Buenos Aires, Cal y Canto.
- . (1999). *Reina Amelia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Echavarren, R. (2005a). *Devenir intenso*. Montevideo, Lapzus.
- . (2005b). "Marosa di Giorgio". En M. Guariglia, A. Migdal, T. Oroño y S. de Tezanos (ed.). *La palabra entre nosotros*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 315-327.
- Ferrús Antón, B. (2011). "De género dudoso: sobre la narrativa de Marosa di Giorgio". En *Mitologías hoy* N° 1. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Freud, S. (1981[1919]). *Lo siniestro*. En *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Gilio, M. E. (1997). Entrevista a Marosa di Giorgio. Montevideo. En *Brecha*, 13 de junio.
- Llurba, A. M. (2010). "El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense.
- Steiner, G. (2012). *Gramáticas de la creación*. Buenos Aires, De Bolsillo.
- Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Vázquez Rodríguez, G. (2008). "El esplendor de las metamorfosis: el erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio". En *Anales* N° 11. *Lo fantástico: Norte y Sur*. Göteborg University, Instituto Iberoamericano, pp. 261-282.



# Niñas quietas Monstruosidad, juego y mirada en Cortázar, Sanguinetti y Ocampo

*Paola Cortes Rocca*

## **Performatividad, hibridez y anomalía**

En “Final del juego”, el relato de Julio Cortázar que cierra el volumen del mismo título publicado en 1957, tres niñas juegan en el fondo de su casa mientras la madre y la tía duermen la siesta. El juego funciona así: una de las tres jugadoras, elegida por medio de un sorteo, representa una actitud (el desengaño, el miedo, los celos) o actúa una estatua cuyo sentido —o cuyo nombre, como la bailarina o la princesa asiática—, surge de los ornamentos con la que la acicalan las otras dos participantes. El juego se desarrolla en un espacio que se llama “nuestro reino”: un universo en el que la ley es la ley del juego y el tiempo es el tiempo del ocio o de la libertad. Todo transcurre en un tiempo robado a la producción, en un tiempo en el que no hay que hacer tareas domésticas ni estar adentro y bajo la mirada de las adultas. “nuestro reino” es una zona preliminar; queda en el fondo de la casa, donde termina la curva de la vía del tren y se arma un escenario natural para que las niñas desplieguen esta composición lúdica, hecha de estatuas y

actitudes que ofrecen como espectáculo para los que viajan en el tren que viene de Tigre.

Lo que introduce un cambio en la historia y da origen al relato es la presencia de un adolescente, Ariel, que comienza a comunicarse con las chicas a través de papelitos lanzados desde el tren. Su palabra corta el silencio del juego y pone en juego —en el juego— una serie de lazos, hasta el momento, vedados a la vista o a la palabra. “La más linda es la más haragana” dice uno de los mensajes, luego de que Leticia no sale sorteada durante tres días y por lo tanto no protagoniza la escena (Cortázar 2001: 175). El comentario desencadena una competencia que, según la narradora, “empezó vaya a saber cuándo”. Ese relato de vieja data y el vocabulario referido a la cultura clásica que salpica el cuento permiten leerlo como una réplica —una actitud, una performance— de ese episodio de la mitología clásica en el que tres diosas (Hera, Atenea y Afrodita) se someten al juicio de Paris, el mortal designado por Zeus para decidir a quién le pertenece la manzana de oro que contiene la inscripción *Kallisti* (“para la más bella”).<sup>1</sup> El cuento cita este mito pero también juega con él y como lo muestra el relato, el juego opera siempre en dos niveles. Por un lado, la contienda entre Holanda, Leticia y la narradora duplica el juicio de las tres diosas griegas con una improvisada copia “de entrecasa” (es allí donde entra en juego, por ejemplo, la “Venus de la sala que tía Ruth llamaba la Venus del Nilo” (Cortázar, 2001: 174). Por otro lado, la competencia entre esas niñas entabla con el mito clásico, una relación teatral, es decir, similar a la que se da entre la puesta en escena y el guión o entre el concepto y la acción estética.

---

1 El episodio tiene muchas versiones: es mencionado por Homero y Eurípides, narrado con mayor detalle por Ovidio y fijado en la memoria visual a través de las obras de Rubens y Simonet, ambas tituladas *El juicio de Paris*. Para un recorrido específico sobre las fuentes literarias del mito y sus lecturas más canónicas, véase Mancilla Mardel (2008).

En este segundo nivel, el cuento trata de imaginar otras formas de espectacularización que trabajan a distancia del original y sus copias más o menos degradadas para colocarse en el centro de un conjunto de tensiones que atraviesan el campo de lo visual. Se experimenta con algo que podría conceptualizarse como una fotografía viva, como estatuas que respiran o como lo que está empezando a gestarse a comienzos de los años sesenta con el arte conceptual y las acciones estéticas de Joseph Beuys y Marina Abramovich, entre muchísimos otros.

Una serie de diferencias resquebrajan la relación entre el mito clásico y su reescritura o su performance en clave contemporánea y latinoamericana. La contienda entre las diosas se juega en el campo del poder (las diosas tientan al juez con sus habilidades en el campo de la guerra, del saber o del erotismo); en el siglo XX latinoamericano, esa lucha ya no se despliega en el terreno de lo que esos cuerpos pueden hacer, sino en el campo de los que esos cuerpos reproducen —un repertorio fijo de estampas y actitudes— o en su potencia performática en relación con ese mismo repertorio. Pero, además, se trata de un campo corporal marcado por un asomarse —de manera sugerida, oblicua y por momentos ominosa—, de lo heterogéneo. Esa heterogeneidad adopta la forma de una anomalía que “escapa al principio del deber ser” y “accede inmediatamente al *ser*” es decir, se produce como “lo *que es* o *que no es*, nunca como valor que debe ser” (Bataille 2003: 157). Una de las niñas, Leticia, tiene un defecto o enfermedad física que no termina de describirse sino a través de una media lengua que contrasta con la profusión verbal con la que se narran el resto de las minucias cotidianas. Un cuerpo deforme, una enfermedad innombrable acecha este universo femenino y doméstico, esta familia de mujeres en la que los únicos lazos que se enuncian son los filiales. La dolencia de Leticia no se nombra y está presente

en cada página del texto, es un detalle imperceptible en una foto movida, lo que debería ver un pasajero que contempla a las estatuas borroneadas por la velocidad del tren.

Cuando las niñas se portan mal y por ejemplo escaldan al gato para provocar caos y así poder salir antes a jugar, la madre va en busca del “bastón de los castigos”, las niñas corren, la madre las persigue y finalmente se cansa y se va “repetiendo la misma frase: —Acabarán en la calle, estas mal nacidas” (Cortázar 2001: 170). La palabra materna es simultáneamente una premonición y una amenaza. Es anticipo de un destino y sentencia de vida: la hija rebelde expulsada de la vida decente. Pero lo más importante es el cierre de la sentencia materna: “estas malnacidas”. No sabemos nada sobre Leticia, tal vez adquirió su enfermedad en algún momento, tal vez nació así. Quizás ella es literalmente la malnacida. Entre el insulto metafórico y la literalidad de la malnacida, se pone en juego un relato que retoma y corroe esa serie que desde siempre ha identificado belleza, poder, sanidad. Porque de lo que se trata finalmente es de los modos en que se establece un orden jerárquico (en el mito clásico se trata de decidir quién es la más bella y aquí, además, se trata de una contienda que permea otros niveles: quién es la jefa del reino, quién es la más privilegiada en el mundo doméstico, etc.). Con retorcida inocencia, la narradora advierte que Leticia es la jefa aunque “no tenía aspecto para jefa [...] el endurecimiento de la espalda la hacía parecer más flaca, como casi no podía mover la cabeza a los lados daba la impresión de una tabla de planchar parada. Una tabla de planchar con la parte más ancha para arriba, parada contra la pared. Y nos dirigía” (Cortázar, 2001: 171-2).

En la tradición metafísica que se origina en el mundo clásico, universal y eugenesia estarán entrelazados. “En consecuencia, solo aquel que es bueno y bello, eugenésicamente puro está legitimado para el mando”. O dicho en otros términos, “en lo

universal y/o en la esencia están inscriptos al mismo tiempo el origen y el orden jerárquico del ser” (Negri 2007: 93). Es por eso que el lugar de Leticia se ve como un creciente ir en contra de esa tradición para incorporar al monstruo como figura que, en su revés, es condición de posibilidad de esa tradición eugenésica. Lo anómalo se instala en el universo semántico de la malnacida, y se recorta contra un vocabulario que hila enfermedad, deformidad, prodigio y rareza. Aquí, el relato organiza nuevamente un diálogo entre la burguesía argentina de mediados de siglo XX y esa tradición clásica que se recupera como ancestral. En la edad clásica, el monstruo era un mensaje de los dioses cifrado en el cuerpo del mal nacido, una advertencia funesta, con su doble valencia disparada hacia el futuro: castigo y premonición.<sup>2</sup> En el final del juego, los dioses salen del medio y lo que queda es el parto monstruoso, la mal nacida y la lengua filosa de la madre que anticipa y sentencia el destino de las niñas desobedientes.

Esta figuración —la más explícita en el cuento— se entrelaza con un segundo hilo que tensa de contemporaneidad la retórica del monstruo: aquel que lo especifica como híbrido y mezcla. En este segundo sentido, en este campo de la niña/tabla de planchar, lo monstruoso es corrosión o atravesamiento constante de las fronteras que separan una serie de regímenes que se esperaban diferenciados —la naturaleza y la cultura, lo viviente y lo inanimado, el hombre y el animal, lo orgánico y la máquina, el yo y el otro. Para el orden cultural de nuestra modernidad “siempre se trató de una guerra de fronteras”, propone Donna Haraway, al

---

2 Los monstruos no se limitan a mostrar algo —el término no es un simple derivado de *monstrāre*, mostrar, informar, exponer; también advierten o avisan —aquí la etimología vincula *monstrum* y *mōnestrum*, derivado de *mōnēre*—. Inscriben lo sobrenatural en el cuerpo del mal nacido y se vuelven así, un mensaje acerca de la voluntad de los dioses, pero sobre todo, un mensaje acerca del porvenir. La dimensión temporal del monstruo se liga siempre al valor doble que la madre argentina sintetiza en su sentencia: anuncio y sentencia. El futuro es de los monstruos y de los niños.

tiempo que apuesta por la beligerancia programática del *cyborg*, una criatura del mundo post-género, retirada del relato edípico (no depende de la madre fálica de la que hay que salvarse ni del padre que, como Victor Frankenstein, puede redimirlo creando una criatura semejante) que, movida por el placer y la ética, disloca, entre muchas otras, la frontera entre cuerpos vivientes y dispositivo maquínicos (Harraway 1991: 150). Sobre este universo, en tanto figuras del relato, hipótesis narrativa y diseño de la imaginación cultural se recortan la niña/tabla de planchar y la figura central del cuento: la estatua. La estatua es en sí misma un híbrido, una cruza entre lo viviente y lo inanimado. De hecho, la maestría del artista que esculpe sobre el mármol, la tensión de un músculo o los pliegues de un abdomen produce un asombro similar a la curiosidad que suscita el performer capaz de quedarse inmóvil, detenido en una pose. (Marina Abramovic tiene una larga reflexión práctica sobre el valor estético y político de la exhibición del cuerpo inmóvil). En ambos casos, la estatua (viva o muerta) fascina justamente por las mismas razones que el *cyborg*: porque en su rareza, encarna la borradura de fronteras entre la carne y el mármol, pero también entre la fijeza del cadáver y la irreductible movilidad de lo viviente.

El escándalo que provoca Leticia en la narradora reside justamente en su capacidad de poder cumplir a la perfección el papel de estatua y tiene que ver con su deformidad, con aquello que la acerca a la tabla de planchar. No se trata solo de que Leticia transforme su carencia en un plus, sino también de que en ella, la serie de imposturas del juego — el de hacer de estatua que además representa un personaje como, por ejemplo, la princesa asiática— coinciden con el momento de mayor verdad sobre el cuerpo, con aquello de lo que no se puede o no se quiere hablar en la casa. El asombro, lo impredecible para el relato es que Leticia en realidad

no juega, sino que encontró en el juego el único campo de visibilidad de lo que es. Ahora bien, cuando las niñas no juegan a ser una estatua que es otra cosa (una princesa asiática, por ejemplo), cuando son simplemente estatuas, el cuento menciona a la “Venus del Nilo”. En el corazón mismo del juego, está la inmovilidad más absoluta, la inmovilidad de la estatua de Venus, la diosa de la belleza y el erotismo, la que gana la competencia frente a los ojos de Paris. Sin embargo, el objeto presente en el universo del cuento, el objeto que se cita y se performa en “nuestro reino” es una representación específica de Venus. No es una Venus pictórica, ni siquiera la pieza de la diosa sin brazos encontrada en Milo, sino esa réplica barata que decora una sala de clase media. La reproducción en serie de esa estatua rota o sin terminar es la imagen tridimensional de la más bellas de las diosas. Es otra malnombrada, otra malnacida.

## El arte (y la tortura) de la pose

En el relato de Cortázar lo monstruoso es un modo de hablar de lo anómalo o de silenciarlo. Es también un régimen escópico, un modo de ver, de verse y de darse a ver. Lo monstruoso constituye una retórica y una gramática visual, organizada a partir de la fijeza, del quedarse quieta, inmovilizada en una pose, como una estatua. El texto construye un dispositivo que sobreimprime lo viviente con evocaciones a lo maquínico (la tabla de planchar) y lo inorgánico (la estatua de piedra), alrededor del espectáculo de la visión.

Ahora bien, el campo visual está marcado por la reversibilidad. Lo que contemplamos siempre está ubicado en un lugar desde el cual eso que vemos puede vernos, explica Merleau-Ponty en *The Visible and the Invisible*. Así, los objetos nos devuelven la mirada: lo que vemos siempre nos

mira. En el relato de Cortázar, el campo visual ha sido retorcido, deformado —malnacido, malparido— para perder la reversibilidad que lo caracteriza naturalmente. Desde el tren, los pasajeros contemplan las estatuas; desde el pie del talud “casi no veíamos a la gente de las ventanillas (Cortázar 2001: 173). “Final del juego” narra, entre otras cosas, la paradoja de un campo visual disimétrico, tensionado por el movimiento y la fijeza. Lo que se roza en ese segundo que el tren pasa por “nuestro reino” es el mundo del trabajo y el del juego, el ojo de cíclope del espectador masculino único (Ariel) y el de los múltiples cuerpos ciegos y femeninos ofrecidos como espectáculo. Pero, sobre todo, el encuentro fortuito, en el fondo de una casa de Palermo, entre la velocidad y la quietud.

Este dispositivo que juega con un campo visual anómalo y articula espectáculo, identidad y resistencia no deja de evocar la experiencia fotográfica. Justamente por eso, me interesa la narrativa que se despliega al leer de manera sucesiva o contigua este relato cortazariano y el cuento “Las fotografías” de Silvina Ocampo, mediados por algunas imágenes de Alessandra Sanguinetti. El juego cortazariano de las estatuas traza contigüidades con el ritual de la toma fotográfica. Ambos comparten cierta distorsión de la simetría del campo visual propiciada, en parte, por la diferencia de velocidades. En toda imagen hay un encuentro entre ese punto virtualmente fijo que es la cámara y el flujo de cuerpos que desfilan frente a ella, entre la inmutabilidad del mecanismo y esa materia en constante devenir que es el cuerpo vivo del modelo. En *Dulces expectativas*, un trabajo de 1997, la fotógrafa americana-argentina, Alessandra Sanguinetti tensa estos polos al retratar una serie de niños entre 9 y 11 años, para subrayar con su cámara, menos un estado y más un proceso de transición.



Alessandra Sanguinetti, *Dulces expectativas* (1997).

Los modelos de Sanguinetti, como las niñas de Cortázar, tienen esa edad indefinida en la que ya no se habita el mundo de la infancia pero todavía no se vive en el universo de la adolescencia o la adultez; entre el *ya no* y el *todavía no*, que también fascinó a fotógrafos tan diferentes como Lewis Carroll o Nobuyoshi Araki. La serie no atesora la inocencia que se ha perdido, pero tampoco nos ofrece el insospechado erotismo infantil. La serie fotográfica va en busca del *podría ser* de una transformación que nadie —ni de un lado ni del otro de la cámara— conoce de antemano. Así, el dispositivo fotográfico coagula aquí vectores y temporalidades diferentes, que casi invierten punto por punto los del relato de Cortázar trocando los lugares: el ojo masculino de Ariel que estaba ahí para resolver una contienda ha devenido ojo maquínico, testigo puro, carente de

juicio alguno; ya no se mueve a la velocidad del tren, sino que permanece inmóvil e idéntico a sí mismo. Si las niñas de Cortázar habitaban el reino para congelar el instante en una estatua y ofrecerla a la mirada, el sentido más estructural de la serie es justamente capturar una trayectoria que si bien ofrece el presente de ese cuerpito infantil, lo hace solo como anticipo del adulto futuro que se asoma en cada imagen. En la niña que sube por la escalera de mármol y, como la gran dama que podrá ser luego, se ajusta ahora el zapato de taco, advertimos un pasado que ya se está desvaneciendo y un futuro que todavía no se ha desplegado. El retrato deja el presente como espacio que nos arroja hacia dos direcciones: frente a esa niña en la gran escalinata, resulta indecidible si el vestido, los mohines y los zapatos anticipan a la mujer adulta o si la femineidad más reconocible no es siempre una evocación a la inocencia infantil. Si “Final del juego” superpone la evocación al mármol y al cuerpo vivo, aquí lo que superpone la cámara es una serie de capas temporales en el que el presente no deja de evocar el dulce porvenir.

Las niñas-estatuas de Cortázar posan para los viajeros del tren; los retratados posan para los espectadores, gracias a la mediación de la cámara. Lejos, muy lejos está la idea de impostura, de mascarada o de simulacro. La fotografía abre otro mundo para la pose: uno que viene de la tradición del teatro y que aquí se roza con las estatuas. Se trata de la pose como elección de una posición en el universo del sentido para hacer legibles ciertos sintagmas como “hombre pensando”, “mujer seductora”, “niña estudiosa” o “joven extravagante”. Es decir, se trata de posar, de dejar el cuerpo quieto de cierta manera o abandonar las manos o las piernas en cierta posición, de congelar un gesto asociado con el pensamiento, la seducción o la extravagancia.



Alessandra Sanguinetti, *Las aventuras de Guille & Belinda y el enigmático significado de sus sueños* (2009).

En una serie muy posterior, *Las aventuras de Guille & Belinda y el enigmático significado de sus sueños* (2009), la fotógrafa sigue los juegos de dos niñas de nueve y diez años. En algunos casos, interpretan roles más o menos reconocibles —un gaucho y una china, las que visten a la novia, o las lloronas en el velorio— o improvisados y precarios retableos que de todas maneras remiten a un universo religioso o maternal, por ejemplo. Pero otras veces —y estas son las imágenes que sacuden la serie— las chicas componen personajes y escenas absolutamente inéditas, sin codificación o nombre previo. Hay ahí una exploración de cuerpos, materiales—“ornamentos” diría la narradora del cuento—, pero también de cuerpos y actitudes que apuestan por el extrañamiento o que van en busca de lo heterogéneo, acentuado incluso más por lo casero de lo puesta en escena, lo inadecuado de los fondos, la aparición inadecuada de animales de campo en el espectro visual.



Alessandra Sanguinetti, *Las aventuras de Guille & Belinda y el enigmático significado de sus sueños* (2009).

A la luz del cuento de Cortázar, es posible advertir en la retórica visual de Sanguinetti algo del juego, como ficción que escapa al orden de lo verdadero y lo falso e incluso se escabulle también del terreno de la *performance* (en su dimensión de movimiento) para instalarse por completo en el campo de la visibilidad y la exhibición. “Exhibir no es solo mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (Molloy 130). Dejar el cuerpo quieto para facilitar esa exhibición como dispositivo de reconocimiento de sentidos específicos: esa es la clave del juego de las estatuas y de la retórica que Sanguinetti trama con sus retratadas. El juego de las estatuas y la experiencia del retrato apuntan hacia la experiencia de producción y reproducción de poses, de invención y reciclaje de un repertorio corporal que se fuga de la normalización y también de su reverso indispensable —la impostura, la mascarada— para pensar en cambio, en el intercambio entre tiempos y velocidades como parte de las condiciones de posibilidad del reconocimiento y del sentido.

“Las fotografías” de Silvina Ocampo agregan algo a este nudo entre niñez, feminidad, cuerpo enfermo y espectacularización. El relato incluido en *La furia* narra la fiesta de cumpleaños de Adriana, una niña que sufrió un accidente y, luego de debatirse entre la vida y la muerte, queda parálitica. Como en el cuento de Cortázar, aquí también hay una narradora niña de la misma edad que explica que esta es la primera fiesta que le hacen luego de salir del hospital. Ella describe lo linda que está Adriana, con la falda de organdí blanco, la vincha de metal con flores en el pelo, “unos botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado” (Ocampo 1982: 89). La fiesta gira alrededor de la toma de una serie de fotografías. Se describe a los invitados: Clara, el Cordero, la de los anteojos, Albina Renato, el Enanito y la desgraciada de Humberta. Se describe la espera antes de la llegada del fotógrafo, un tiempo vacío en el que Albina Renato baila “La muerte del Cisne’ (pero en broma)”, hasta que el profesional, un fotógrafo que se llama Spirito llega a la casa con su cámara. Lo que sigue es, en algún punto, bastante previsible para este universo azulado por la nominación. La familia va armando una serie de retablos (Adriana con sus padres, Adriana cortando la torta, Adriana con un clavel blanco en una mano y el abanico negro de la tía en la otra, Adriana con los abuelos) que capturan y finalmente extinguen la vida de la convaleciente.

Ocurre que, efectivamente, aunque la técnica ya no lo requiera, uno tiende a quedarse quieto frente a una cámara. Es un modo de colaborar con el fotógrafo y ofrecer el cuerpo a la experiencia fotográfica. Justamente a esto se le llama posar para una foto: a un quedarse quieto frente a un mecanismo que nos mantendrá quietos para siempre. Por lo tanto, en la fotografía, el grado cero de la pose no atañe ni al artificio ni a la semiótica corporal que mencionaba antes. En el grado cero de la fotografía se propone una pura

y sencilla cancelación del movimiento. Esa adscripción al ritual fotográfico que empieza con la toma y termina con la imagen apunta al centro de la experiencia fotográfica, que para eternizar al retratado y salvarlo para siempre de la corrupción temporal debe identificar primero cuál es el centro de lo viviente. Y allí es donde lo fotográfico ubica al movimiento. En el cuento de Ocampo se subraya esto con especial cuidado. El cumpleaños, en el que visten a la niña de blanco como una novia para celebrar el paso del tiempo, para acompañar la fuga hacia adelante, hacia el futuro de una niña que crece, se tiñe de velorio y de ritual sacrificial. Las fotografías inmortalizan y a la vez asesinan el cuerpo ya destrozado de Adriana.

Lo que me interesa del cuento es esta apuesta por armar retablos o escenas inmovilizadas doblemente por la niña paralítica y el hecho de quedarse quieta para la cámara. Por supuesto que, además, todo terminará en una serie de fotos, es decir, de imágenes fijas. Pero lo que se relata es anterior a la fotografía, es algo así como la condición de posibilidad de la fotografía. Lo que se relata es la historia de una serie de tomas que obligan a Adriana, como el accidente que la dejó entre la vida y la muerte, a permanecer quieta, a pesar la quietud, a practicar la inmovilidad. Mientras tanto, una muchedumbre familiar murmura y se arroja sobre la comida; las tías intervienen en la toma como improvisadas vestuaristas o maquilladoras y la desgraciada de Humberta insiste en la lengua como detalle móvil, saltarina y parlante, pululando entre unos y otros, como un contrapunto a ese pobre ángel que ya es Adriana, postrada y vuelta de antemano un elemento más, junto con el abanico de plumas negras o los gladiolos, de una escena que se dirige hacia la naturaleza muerta.

Mediados por las imágenes de Sanguinetti, los relatos de Ocampo y de Cortázar van facetando la reflexión sobre la

relación entre imagen, *performance* y fijeza. En Ocampo se le pide a Adriana que se quede más quieta para inmortalizarla en un ritual que de manera vampírica la lleva a la muerte y a la eternidad dentro de la imagen; en Cortázar la quietud es una proeza que exhibe y pone brutalmente al descubierto, un cuerpo heterogéneo y fuera de este juego, más o menos irrepresentable. En Ocampo la fijeza de la imagen es instrumento de dominio, en Cortázar, acotado campo de resistencia. En el relato de Cortázar, el fin de juego es la caída del artificio. Cuando el procedimiento se revela la puesta en escena carece de sentido, como carece de sentido seguir haciendo un truco de magia cuando el truco resulta revelado. El final del juego es el final del afeitado que ya no alcanza a cubrir el cuerpo deforme. Pero también el juego se termina, porque lo que se termina es la competencia. No hay forma de competir con Leticia en el momento en que deja de haber representación porque representación y verdad coinciden. La última estatua está hecha con joyas reales por una niña que sufre algún tipo de parálisis y que es capaz de quedarse quieta como una estatua. En “Las fotografías” de lo que se trata es del fin de fiesta. Ya no hay más que hacer con Adriana, una vez que la familia le chupó la vida, a fuerza de amor filial e imágenes para la posteridad que empieza ahora mismo

Dos regímenes se ponen en escena aquí. Por un lado, una economía de la representación en la que entra el juego de duplicaciones y poses; por otro lado, un trabajo con dispositivos que toman a los cuerpos como materiales reales para hibridarse con una serie de objetos del campo visual: la máquina de fotos y el arte o la tortura de la pose en el caso de Ocampo; la pose inmóvil que se contempla desde un tren en movimiento, la estatua viviente que parece una tabla de planchar, en el caso de Cortázar. Por eso hay que dejar de leer estos relatos como textos únicamente sobre la representación (la copia degradada, el simulacro, la farsa

familiar, la imagen como aquello que se lleva la vida, etc.) y empezar a pensarlos como relatos sobre bioarte. Porque en el cruce entre las máquinas, las estatuas, las niñas y las adultas, emerge un dispositivo de exhibición del cuerpo como performance visual y una reflexión sobre el uso de lo vivo como material (necesariamente inerte) en la configuración de prácticas estéticas. Ese soplo vital que se transfiere a la imagen y nos hace pasar de la fotografía al cine recorre aquí un camino inverso o un regreso al punto de partida. Los relatos se vuelven entonces una reflexión sobre los efectos de cruzar el régimen de lo vivo con la imagen fija. O sobre, los efectos estéticos, políticos, mortuorios, paralizantes, de la imagen que, bajo la forma del ritual o del juego, aquietta y libera, el pulso de lo viviente.

## Bibliografía

- Bataille, G. (2003). "La estructura psicológica del fascismo". *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp.137-80.
- Cortázar, J. (2001). *Final del juego*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York, Routledge.
- Mancilla Mardel, C. (2008). *El concepto de belleza contenido en el juicio del mito de Paris*. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible*. Evanston, Northwestern University Press.
- Molloy, S. (1994). "La política de la pose". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer (comp.). Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Negri, A. (2007). "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". En *Ensayos sobre biopolítica. Exceso de vida*. Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.). Buenos Aires, Paidós, pp. 93-139.

- Ocampo, S. (1982). "Las fotografías". *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza, pp. 89-98.
- Sanguinetti, A. (1997). *Dulces expectativas / Sweet Expectations*. En línea: <http://www.magnumphotos.com/Catalogue/Alessandra-Sanguinetti/1992/Sweet-Expectations-NN192870.html>
- . (2009). *Las aventuras de Guille & Belinda y el enigmático significado de sus sueños. The adventures of Guille & Belinda*. En línea: <http://alessandrasanguinetti.com>



**Llegar a ser (lo) monstruoso**

---



## La monstruosidad en *Cómo desaparecer completamente* de Mariana Enríquez

Marcelo Méndez

Es probable que la profusa literatura sobre el conurbano escrita en los últimos años, esa cuya primera aparición podría rastrearse en algunas zonas de *Vivir afuera* (1998) de Fogwill y que tiene un claro exponente en esta novela que Mariana Enríquez publicó en 2004<sup>1</sup>, sea otro capítulo de los que literatura y sociedad suelen escribir en colaboración. Cabe pensar así porque fue necesario para el desarrollo de esa literatura que el conurbano fuera adquiriendo una identidad tan fuerte como la de cualquier provincia argentina, ya muy despegado de su condición inicial de simple prolongación de Buenos Aires, y que se

---

<sup>1</sup> Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) es escritora y periodista cultural. Publicó *Bajar es lo peor* (1994), *Cómo desaparecer completamente* (2004), los cuentos de *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Chicos que vuelven* (2011), *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* (crónicas, 2011) y *La hermana menor. Una biografía de Silvina Ocampo* (2014) de título chandleriano. Puede considerarse que *Cómo desaparecer completamente* es la novela de comienzo de la literatura de Enríquez, en el sentido saidiano del término. En ella, Enríquez se diferencia de los meros seguidores de una estética gótica de la que ella también participa pero a la que, desde aquí, le dará nuevos usos, sumándola al cuidado de los argumentos y difundiéndola por una variedad de géneros narrativos.

mantuviera, a la vez, siempre ajeno al gentilicio “bonaerense”, ese término burocrático impuesto para nombrar a la Pampa y sus cascos urbanos.

Ese conurbano “emancipado” es el de la literatura de Gabriela Cabezón Cámara, Leonardo Oyola, Juan Diego Incardona, Germán Maggiori y Ángela Pradelli, por nombrar solo a algunos. Un espacio independiente, cargado de usos y costumbres propios que se vuelven materiales para la ficción.

Se trata de una literatura que trabaja con la mezcla —en el conurbano conviven grupos de muy diferentes orígenes y procedencias— pero también lo hace con el contraste: la cercanía física entre los sectores más opulentos y los que menos tienen no escapa a nadie. Así toman forma notables narraciones de la violencia social (y, solo en segundo término, policial). Una literatura que, de cara al viejo costumbrismo, opta por ignorarlo o lo reformula poderosamente.

También es ese el conurbano con el que trabaja Mariana Enríquez en *Cómo desaparecer completamente*. Pero esta novela se distingue del conjunto por el productivo cruce entre conurbano y monstruosidad sobre el que se monta. El conurbano de la ficción contemporánea es un espacio duro donde la violación de la ley opera como un principio constructivo. A ese principio, Enríquez superpone lo monstruoso y así su novela se singulariza. Y lo hace doblemente, ya que, de acuerdo a lo escrito en su momento por César Aira: “El Monstruo es la individualidad absoluta. La singularidad desnuda” (Aira, 1993: 60). La novela de Enríquez, entonces, por un lado se singulariza entre las de su tipo y, por el otro, hace de lo singular su tema.

Se pueden trazar algunas coordenadas que indiquen cómo practica Enríquez esa superposición: la novela, que también es a su modo una novela de educación, narra parte de la vida de Matías, un adolescente cercado por el daño

que le dejaron los abusos de su padre en la niñez y por la convivencia con su hermana Carla, desfigurada tras un intento de suicidio fallido: en la literatura de Enríquez, como en el tango, el tiro del final nunca sale bien.

En la novela, Carla, una belleza destrozada, sin lengua, sin un ojo, con una boca que solo se abre para gritar, opera como un monstruo puro, clásico. El padre es un monstruo ausente y sus horrores pretéritos afectan a Matías que sufre el dolor físico —queriendo desaparecer completamente— hasta la cercanía de lo monstruoso: “Matías estaba empezando a creer que iba a morir del dolor de espalda. Porque ¿y si no estaba contracturado y era otra cosa?” (Enríquez, 2004: 33). El monstruo ausente es una variante terrible, porque es aquel con el que no se puede ajustar cuentas. De ahí la tendencia del monstruo de la literatura, del monstruo del cine, a *quedarse*. Pero no es el caso. Completando el panorama, Matías se ve a sí mismo como un monstruo y esto ya es serlo: “Carla es un monstruo, y el tenía varios números para ser un monstruo también [...] a lo mejor ya era un monstruo y no se había dado cuenta” (Enríquez, 2004: 171), escribe Enríquez en líneas bien explícitas. Algo muy parecido piensa Matías de su madre: “La última vez que Matías la había ido a buscar [...] la encontró desparramada boca abajo, babeando sobre la almohada” (Enríquez, 2004: 11).

Este dibujo permite avanzar la hipótesis de que la novela trabaja lo monstruoso desde dos niveles que se complementan: el Monstruo y la monstruosidad. Carla, el Monstruo, etiqueta el texto, señala su pertenencia a un género. Es, finalmente, un símbolo. Y también es la que exhibe ante el barrio, metonímicamente, la violencia familiar fundada por el abuso.

La monstruosidad, en cambio, es un clima que se difunde por toda la novela, el horizonte por el que —sin

salida— transcurren personajes y argumento. Es la marca gótica, consistente en poner al horror (y no al amor) como motor de la novela, un registro por el que Enríquez se mueve cómoda. Esa marca, que Pablo Ansolabehre ya había encontrado en la Pampa de la literatura del siglo XIX (Ansolabehre, 2011: 59), reaparece —predomina— en el conurbano bonaerense según es narrado en el siglo XXI. No hay zona de *Cómo desaparecer completamente* que se sustraiga al clima de monstruosidad, pero ese clima avanza con la figura del Monstruo a la cabeza. Monstruo y monstruosidad son niveles siempre articulados. Una articulación que no es otra que la de lo excepcional y lo cotidiano, ambos signados por lo monstruoso.

Las primeras líneas de la novela presentan a ese monstruo: “No soportaba más los gritos de su hermana [...] Carla aullaba desde hacía horas” (Enríquez, 2004: 11) y poco más adelante, “La película de piel que cubría el hueco donde había estado el ojo izquierdo de Carla se estremecía cuando ella respiraba. [...] Todo ese lado de la cara se estaba poniendo rugoso [...] no tenía labio inferior ni mentón. Matías cerró los ojos” (Enríquez, 2004: 26). Se establecen con claridad las prerrogativas de Carla para ser el monstruo de la novela. Arrojada por mano propia a una situación espantosa y a la vez, espantando a todos, Carla, a la que el barrio, esa vara de reglas fijas, valoraba por su belleza, ha invertido su valor: su figura revalida los ya clásicos términos de Canguilhem “el monstruo es el viviente con valor negativo” (Canguilhem, 1976: 202). Además, como alguna reseña periodística se ha encargado de señalar (Bogado, 2014: 4), el personaje evoca en clave barrial al Minotauro, encerrado en el laberinto de su casa que, a la vez, es sinecdoque del laberinto que representa el barrio. A diferencia del Asterión borgeano, aquí el hartazgo del encierro no conduce a la pasividad final sino al bramido cotidiano.

El texto repone la historia previa que lleva a la desfiguración de Carla: un ajuste de cuentas entre *dealers*, un novio asesinado, un suicidio que sale muy mal. Narra así el origen del monstruo y se vuelve —el texto— sobre su propio origen, ya que lo encabeza ese monstruo —de nuevo Aira— “ese hombre dado vuelta, que nos acompaña como un *doppelgänger* espeluznante” (Aira, 1993: 58). La monstruosidad que inficiona la novela se destila de ese suicidio fracasado, anterior al presente de la enunciación, que la novela *debe* narrar.

Las citas de Aira extraídas de “La genealogía del Monstruo”, su conocido trabajo sobre Roberto Arlt, y la naturalidad con que se aplican al texto de Enríquez algo dicen sobre cierta voluntad de afiliación arltiana de la novela, visible en la forma particular de “vida puerca” que surca el texto, en alguna ensoñación del protagonista, y en el modo en que *Cómo desaparecer completamente* quiere aproximarse, no al Arlt del *Cross a la mandíbula*, pero sí al que en *Los siete locos* se pregunta “¿De dónde habrán salido tantos monstruos?”.

Como sea, Aira destaca una estructura del texto arltiano que claramente la novela de Enríquez busca recuperar: la necesidad de *explicarse* del monstruo genera, por locuacidad, el volumen de la novela. “La novela en Arlt empieza: el Monstruo estaba un día”, a lo que sigue, torrencial, la explicación”, escribe (Aira, 1993: 61). Y aquí se postula que ese mismo mecanismo Monstruo/explicación da forma a la novela de Enríquez, con el agregado de una finta, casi un paso de baile, que tributa a la mencionada articulación entre monstruo y monstruosidad que va dando forma al texto. El monstruo que produce la explicación —la novela— no es Carla, el monstruo absoluto, cuando todo parecía indicarlo, sino Matías, ese no tan espectacular monstruo para sí. La novela narra las peripecias de Matías para despojarse de sus elementos monstruosos, su aventura para zafarse de la propia

mirada, que le asigna monstruosidad. Matías y, más allá, la explicación para ceñir la hipótesis a la fórmula Arlt/Aira.

Matías, debe decirse, se pone en marcha muy lentamente. Salir de su casa es difícil: allí está su hermana-monstruo, su pieza saturada de humo, el origen de su persistente dolor de espalda, los chicos abusados que mira por televisión. Todos ellos son factores que lo retienen. La ensoñación reemplaza entonces al movimiento real: Matías se imagina llevando a su casa a una chica que ha visto meses atrás en el colectivo. Hasta la ensoñación se ve obligada a presuponer, para ser imaginable, que “Carla no estaba o no tenía la cara como la tenía, porque Carla espantaría a Satanás” (Enríquez, 2004: 63).

Por otro lado, sus movimientos iniciales son por las calles del barrio, que funcionan como una prolongación de la casa (“el barrio es una cárcel”, ya había decidido Matías irrevocablemente (Enríquez, 2004: 15)). Es una falsa salida. El barrio, elemento clave de la literatura ambientada en el conurbano que es, a la vez, —en las discusiones de la crítica— blanco de quienes la atacan y escudo de quienes la defienden, es el marco donde las bandas se disputan los espacios para la venta de cocaína, un negocio inseparable de la tragedia familiar, y es el ámbito por donde circulan personajes que para la lógica del texto refuerzan su sesgo de monstruosidad: la inmensa Gorda Suárez, que al entrar a la consabida pelopincho deja a los chicos “como apéndices de un monstruo marino agarrado de los esquineros de plástico celeste” (Enríquez, 2004: 45). Asimismo, el barrio tiene madrigueras de ratas en la plaza, algo que celebraba el hermano viajero de Matías, tal vez porque ambas, ratas y madrigueras —ya lo señalaron Deleuze y Guattari—, son rizomáticas —“Las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de habitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y de ruptura” (Deleuze, Guattari, 2006: 12)—, pero que le desagradaban a Matías, sin línea de fuga a la vista. Por último, también es

en el barrio donde se encuentra la presencia de algún vecino amigo. Rafael, que charla con Matías sobre Cristian, este hermano que sí desapareció completamente, después de unos pocos mails desde Miami, le hace notar el círculo en que se ha encerrado: “No puedo dormir. Y me duele la espalda. Y me quiero ir a la mierda. No aguanto estar en mi casa” “Pero si estás todo el puto tiempo en tu casa, Mato” (Enríquez, 2004: 57).

Motivado o no por la exhibición de esta paradoja, llega el momento en que Matías arranca. Comienza por visitar a la única amiga que la escuela le dejó. Marcela resulta ser tan libre como *freak*. “Gorda monstrea y trola” (Enríquez, 2004: 65) dicen los muchachos en el aula, poniendo lo suyo para participar del tópico monstruoso. De la mano de Marcela, Matías se ve increíblemente involucrado (por tratarse de él) en una festiva “Marcha contra la discriminación”. Conoce a Galo, su organizador, y a una chica mayor que él llamada Nada, que tendrá un papel determinante. Duerme en casa de ellos, pero debe volver a casa después de haber atisbado apenas una vida distinta.

Se mencionó más arriba que la novela plantea un cruce entre violencia y monstruosidad. Y será la cara más violenta del conurbano la que ponga una llave para escapar a mano de Matías, cuando un amigo sentenciado por los narcos le deja en guarda un pesado paquete de cocaína. Matías, que solo veía monstruos —él, su hermana, su padre— ahora ve una oportunidad: “Si se apuraba, podía desaparecer completamente, con un montón de plata y...salvarse, porque era eso, salvarse. De una” (Enríquez, 2004: 114).

Si la oportunidad la provee la violencia del texto, la justificación la da su monstruosidad: “Ellos lo habían echado, lo habían empujado cada vez más hacia ese rincón contra la pared descascarada por la humedad y la voz del monstruo gimiendo detrás de la puerta” (Enríquez, 2004: 88).

Matías se contacta con otro ex compañero de la escuela secundaria. Se convierte en un minorista de la cocaína. Gana prestigio en fiestas de jóvenes palermitanos que el texto de Enríquez rechaza como no lo hacía con monstruos y violentos, como si tratara con la causa de esos males. Vende droga a sus vecinos *punkies*, en un recital en el que una muchedumbre termina matando a patadas a un solitario neonazi, réplica de un hecho real, ocurrido en Parque Rivadavia en abril de 1996, que fue tratado con la más brutal corrección política y que la novela pone en juego con voluntad polémica ¿Por qué se consideró casi meritario que muchos *punkies* y anarquistas mataran a un solo neonazi? Es la pregunta que late en el relato cuidadosamente realista de aquel hecho que hace la novela.

Por fin, harto de regatear gramo a gramo, Matías delega todo en Marcela, que vende todo junto y obtiene una fortuna, la que Matías necesita para dejar el barrio.

Pero en estas novelas del conurbano la gente que quiere vengarse o —porque también puede ser visto así— la gente que desea recuperar lo suyo, es insistente. El amigo que le confió la droga a Matías es asesinado y ahora es él el que tiene que correr.

El eje de violencia del texto se acelera y el eje monstruoso no se queda atrás: Carla se escapa a la calle sin su pasamontañas. No va más allá del quiosco de Rafael, su esquina de los tiempos felices, pero es suficiente. Matías asiste a una de las últimas postales de esa familia, “ese caso policial devenido drama morboso” (Enríquez, 2004: 108): Carla está tirada en medio de un semicírculo de gente que la mira como a algo inhumano. Desde la mitad todavía perfecta de su cara desafía a los que se solazan con su mitad monstruosa. Matías y algunos allegados, como unos locos Adams repentinamente pudorosos, la llevan de vuelta a casa.

La frustrada aunque notoria carrera de Carla, anticipa la huida final de Matías. En la lógica de un texto en el que la

monstruosidad despliega su especificidad solo después de anunciarse en la figura estricta y ajena a todo del monstruo, podría decirse que Carla autoriza a Matías, que alcanza a recordar la dirección del teatro donde puede encontrar a la chica llamada Nada.

“Mañana charlamos tranquilos. Yo también me fui una vez y también me ayudaron... y yo también era menor. Soy una hija de puta si te digo que no, Matías” (Enríquez, 2004: 214), dice Nada. Llegar a Nada parece una buena manera de desaparecer completamente. Nada es la primera persona aceptante que encuentra Matías. Lo dice su nombre, sin duda *puesto* por ella sobre un nombre *dado*: Nada es aquella que puede, sin prejuicios, recibirlo todo. También a un joven con la historia terrible y el presente peligroso de Matías, al que recibe por un tiempo que la novela, que finaliza, no especifica. Es que no es ese el punto: Matías ya no se siente un monstruo. El trabajoso abandono de esa condición, el pasaje del monstruo a Matías es lo que la novela ha narrado y lo que la constituye. El estribillo de “How to disappear completely”, el tema de Radiohead del que Mariana Enríquez tomó el nombre —esto no está pasando/no estoy aquí/no estoy aquí/—, se ha vuelto cierto. Matías está finalmente en otro lado.

## Bibliografía

- Aira, C. (1993). “Arlt”. En *Paradoxa* N°7, pp. 55-71.
- Ansolabehre, P. (2011). “Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina” en Nora Domínguez (et al.). *Miradas y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires, FFyL.
- Camguilhem, G. (1976). “La monstruosidad y lo monstruoso”. En *El conocimiento de la vida*. Barcelona, Anagrama, pp. 201-216.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.



## **Devenir monstruo. Sobre *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara**

*Silvina Sánchez*

### **Anomalías**

En cada época hubo formas privilegiadas de monstruos, sostiene Michel Foucault en la historia y estudio de la monstruosidad que desarrolla en el Curso dictado en el *Collège de France* (1974-1975), luego publicado en *Los anormales* (2007: 72). En la Edad Media prevalece el hombre bestial, la mixtura de los dos reinos. En la época del Renacimiento sobresale la figura de los hermanos siameses, el individuo que no tiene más que una cabeza pero dos cuerpos, o un cuerpo y dos cabezas, entendido como la imagen del reino y también de la cristiandad dividida en dos comunidades religiosas. En la edad clásica adquiere privilegio la figura de los hermafroditas, especies de imperfecciones o deslices de la naturaleza. A fines del siglo XVIII, en el nuevo régimen de la economía de los castigos y en el contexto particular de la Revolución Francesa, se constituyen dos grandes figuras: el monstruo antropófago, representado sobre todo por el pueblo sublevado, aquel que rompe el pacto social por medio de la revuelta, y el monstruo incestuoso, representado

por el rey, Luis XVI como soberano despótico y los escándalos de María Antonieta. Ahora bien, ¿cuáles son las figuras que se privilegian hoy y cuáles son sus características?, ¿cómo aparece la monstruosidad y qué sentidos, saberes y valoraciones se le adjudican? ¿qué reacciones, sentimientos, réplicas genera? En fin, ¿cuáles son los monstruos contemporáneos? Asumo que esta es una pregunta sumamente amplia y compleja. Sin embargo, no quisiera dejar de intentar un mínimo acercamiento a partir de un caso concreto, la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara, en particular su novela *Romance de la negra rubia*. Continuar la genealogía foucaultiana pero ahora multiplicando los modos de la anomalía: ensayar una aproximación descentrada y situada que observa los monstruos que se erigen en la literatura argentina, cuando esta literatura atiende a los cuerpos y a las vidas que no importan, los sujetos expulsados al extenso campo de lo otro, allí donde no se reconoce siquiera su humanidad (Butler, 2006: 79-132). Y, además, indagar cómo el monstruo que construye Cabezón Cámara dialoga con las otras figuras de lo monstruoso, cómo reelabora tradiciones y figuraciones previas, cómo anticipa y prefigura los monstruos por venir.

Especie de “trilogía oscura”, la obra de Gabriela Cabezón Cámara está conformada por *La Virgen Cabeza* (Eterna Cadencia, 2009), *Le viste la cara a Dios* (Sigueleyendo, 2011 y La Isla de la Luna, 2012) y *Romance de la negra rubia* (Eterna Cadencia, 2014).<sup>1</sup> Además, la autora ha incursionado, junto con Iñaki Echeverría, en la novela gráfica: a partir de *Le viste la cara a Dios* realizaron *Beya (Le viste la cara a Dios)* (Eterna Cadencia, 2013), que recibió la distinción Alfredo Palacios

---

1 La definición de su obra narrativa como “trilogía oscura” fue sugerida por Cabezón Cámara y luego reproducida en diversas entrevistas y reseñas (ver por ejemplo “Historia de una transformación” de Nora Domínguez. En línea: [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/Gabriela-Cabezón-Cámara-Virgen-Cabeza\\_0\\_1131486866.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/Gabriela-Cabezón-Cámara-Virgen-Cabeza_0_1131486866.html)).

del Senado de La Nación en reconocimiento a su aporte a la lucha contra la trata de personas y fue declarada de interés social por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires y, recientemente, acaba de publicar *Y su despojo fue una muchedumbre* (Cazador de Ratas Editorial, 2015). La narrativa de Cabezón Cámara deja delinear una constelación de temas, motivos y obsesiones: el sufrimiento de quienes tienen sus derechos vulnerados, los mecanismos del poder y los dispositivos de control, los modos de la violencia; el sexo y el deseo como gestos de afirmación y de vida; el sacrificio, la muerte y el legado; los actos rebeldes y las posibilidades de resistencia, los lazos de comunidad. Esta constelación aparece sellada por el impacto que produce una escritura mestiza, donde conviven las referencias al arte clásico y contemporáneo con los modos en que se vive la cultura popular; las jergas y cantos de la calle con una prosa elaborada y poética. Escritura barroca donde se yuxtaponen lenguas, ritmos y rimas —un cantito de barra, el romancero, una murga carnavalera, el español medieval, una canción pop, la cumbia villera—, donde las frases se alargan, reinciden, se aparean; dejando resonar el estallido de las palabras cuando gozan.

En *Romance de la negra rubia*, Gabi, la protagonista, se prende fuego para resistir un desalojo. Estaba ahí, en el edificio ocupado, el día del accionar policial, un poco incidentalmente, porque allí fueron con amigos luego de la inauguración de una muestra de arte, porque allí había whisky, merca y se podía estar. Pero el estar ahí significa una grieta en la trayectoria de su vida, la protagonista se vuelve bonza, explosión veloz de calor, luces de colores y energía sonora. Luego, pasa un año en el hospital, invadida por los dispositivos médicos, hasta que logra recuperarse. Su cuerpo acaba intensamente surcado por las cicatrices del sacrificio, un amasijo sin rostro, deforme. Pero no solo su propia vida experimenta un cambio a partir del estallido, también se

extienden las repercusiones hacia los otros y sus mundos. El mismo juez que antes había ordenado el desalojo les devuelve el edificio y el sector político insta una serie de negociaciones con los ocupantes, quienes han adoptado a Gabi como líder y santa. La protagonista consigue poder y lo ostenta cual “pija” (35) o “tremenda envergadura” (36), negocia con “los de arriba” (41), organiza nuevos modos de la protesta, obtiene favores y beneficios para los suyos.<sup>2</sup> Es exhibida como parte de una instalación en el pabellón argentino de la Bienal de Venecia y luego vendida a una suiza coleccionista de arte que se convierte en su amante. Cuando Elena, su amante, muere, además de unas cuantas propiedades y acciones en empresas, le deja su cara como herencia. Entonces, la protagonista, intervenida otra vez por los artificios de la medicina, estrena nuevo rostro, una pálida carita tirolesa que se adosa a su piel negra, derretida, arrugada. También se hace oradora sobre el derecho individual a la vivienda y luego candidata al gobierno de Buenos Aires, cargo que ejerce por un par de años. Pero finalmente se cansa, renuncia a su puesto y se va a vivir al Tigre con dos muchachos europeos que había conocido a través de Elena. Negra rubia, mujer con pija, arte y mercancía, okupa y propietaria, líder política, empresaria, santa y emblema, la novela narra la construcción de esa subjetividad hecha de mutaciones, injertos, pliegues y grietas.<sup>3</sup>

---

2 Todas las citas pertenecientes a la novela se corresponden con la edición consignada en la bibliografía, por tanto se indicará únicamente el número de página.

3 La dimensión monstruosa de esta novela también se manifiesta en el plano de la escritura. Por razones de espacio preferimos privilegiar la construcción de la subjetividad de la protagonista, sin embargo, creemos que es insoslayable un estudio de la singularidad de la propuesta estética de Cabezón Cámara, atendiendo a su trabajo con el lenguaje. La novela explora los vínculos entre lo monstruoso y la palabra: no solo se vuelve autoreflexiva para preguntarse cómo se cuenta una vida, sino que además se configura como una escritura monstruosa, obstinada en alterar las jerarquías culturales, los límites entre la prosa y el verso, los parámetros de la fealdad y de la belleza.

La protagonista está configurada como un sujeto mixturado, inconcluso y mutante cuyo relato —reconstrucción de su vida convertida en novela— es la trayectoria que experimenta su subjetividad cuando deviene monstruo. Lejos de presentarse como una figura reconocible o tipificada en la galería de la monstruosidad, se constituye como una amalgama de retazos y mezclas, donde conviven monstruos anteriores —por ejemplo, las figuras estudiadas por Foucault— y monstruos por venir, monstruos que transgreden la naturaleza, monstruos peligrosos para el Estado, monstruos que fastidian a la ley instándola a modificarse, monstruos políticos. Por tanto, la protagonista porta una monstruosidad polifacética, donde se acoplan y superponen rasgos que pertenecen a caracterizaciones y tradiciones diversas. Fagocita distintas posibilidades de lo monstruoso, desacomodando las clasificaciones y tipologías previas, y al tiempo que convoca y actualiza las imágenes disponibles, se des-inscribe de cualquier atisbo de reconocimiento, configurándose como pura singularidad.

## Mutaciones

Ante la orden de desalojo y la prepotencia de las fuerzas policiales, la protagonista reacciona entregando su cuerpo al fuego como ofrenda. Al quemarse a lo bonza, y luego cuando persiste como un cuerpo desfigurado, informe, en tránsito entre la muerte y el impulso vital, desborda los límites convencionales de lo “humano” y altera las coordenadas de lo pensable. Entonces advienen sus lazos con lo monstruoso. Foucault (2007) distingue entre el monstruo humano y el monstruo moral como dos figuras sucesivas que reflejan cierta transformación en la constitución del sujeto anormal, derivada de la invención de nuevos

mecanismos de pena y castigo. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, vamos a encontrar al monstruo humano, en el que se combinan la transgresión de la naturaleza y la transgresión del derecho civil o religioso. Luego, hacia fines del siglo XVIII y fundamentalmente durante el siglo XIX, junto con la aparición de una nueva economía del poder punitivo, se elaboró la figura del monstruo moral: el ámbito de referencia se traslada al comportamiento, se plantea la sospecha sistemática de monstruosidad en el fondo de toda criminalidad y se construye un nuevo saber naturalista que evalúa el carácter patológico de la conducta criminal. En el caso de la protagonista de *Romance de la negra rubia*, podemos encontrar una fusión de los distintos monstruos que Foucault propone como figuras sucesivas y situadas históricamente. Por tanto, es una construcción que, lejos de abreviar de un tipo específico, para adoptarlo en forma saturada o completa, conversa con los monstruos del pasado dejando escuchar sus resonancias, desatendiendo las sistematizaciones, haciendo estallar los regímenes de la Historia. Este monstruo contemporáneo se hace de muchos pliegues que se superponen, algunas de sus formas se asemejan a lo conocido y otras irrumpen despuntando su extrañeza.

El monstruo humano es para Foucault la mezcla de los reinos, las especies, los individuos, las formas y los sexos. Muchas de las mutaciones de la protagonista de *Romance de la negra rubia* nos permitirían ubicarla en este linaje del sujeto mixturado. Luego de la explosión, ingresa en un lapsus o impasse que es el estadio en el hospital, reducida a puro organismo en resistencia, células y órganos trabajando para esquivar a la mortal entropía, sin poder hablar ni pensar, acosada por el delirio y las pesadillas (32). Entonces adviene el sujeto mixturado y disociado: una parte de sí se mantiene enlazada a la vida y otra coquetea con la muerte; mientras los órganos bregan por sobrevivir, la piel se descompone,

olorosa, putrefacta. Luego, cuando sale del hospital y regresa al edificio ahora devuelto a los ocupantes, ya se ha convertido en un cuerpo desfigurado, mezcla de las formas, mujer sin cara, que evita los espejos para no romperlos y se esconde de la mirada de los otros. Suspendida en ese estar medio viva y medio muerta, su subjetividad se mantiene disgregada, algunas de sus partes conservan energías y pulsiones, otras se encuentran apagadas, en una pausa vital. Por momentos, se acopla con lo vegetal, un sujeto que deviene planta —“yo estaba plantada arriba, bien cerquita de mis plantas” (40)— como un modo de metaforizar la pasividad y la inercia.

“Yo estaba muerta: la concha marchita y cenicienta desde mi incendio, no sentía nada, no quería nada, ni siquiera masturbarme” (49), cuenta la protagonista, aludiendo a un cuerpo donde se ha extinguido la posibilidad del goce y la “pasión alegre” (Negri, 2009: 136). Pero, tanto como se apaga su deseo sexual, se acrecienta un nuevo tipo de pulsión, la ambición de acumular poder: “Me creció como una pija, vivía al palo todo el día, [...] y giró toda mi vida en torno a esa calentura, la de tener más poder” (35). El poder, figurado como propiedad privilegiada de los hombres, se inscribe en el cuerpo de la mujer dotándola de una genitalidad masculina —“pija” o “tremenda *envergadura* envidia de mucho macho” (36)—, y su ejercicio se asimila al acto sexual: poseer el poder es poseer (penetrar activamente) al otro —“esa calentura”, “al palo todo el día” (35), “Me cogí a medio país” (36)—. En este sentido, el sujeto aparece nuevamente mixturado, mezcla de los géneros, alteración del orden cultural, comportamientos que perturban lo que la sociedad espera de una mujer.

Ahora bien, otra de las características del monstruo humano es que, además de transgredir los límites de la naturaleza, contradice o incomoda de algún modo el derecho

civil. Dice Foucault: “Lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz. Pesca en la trampa a la ley que está infringiendo” (2007: 62). Cuando la protagonista se quema a lo bonza, cuando la presencia del monstruo es propagada por la tv, la prensa y cientos de celulares, una vez visibilizada en el espacio público, esta figura deja a la ley en infracción y desnuda su condición perversa. Entonces el mismo juez que había ordenado el desalojo debe renunciar al ejercicio de la ley tal como estaba instaurada e inventar un nuevo procedimiento, aún contradictorio, si es que quiere preservar su carrera política. Por eso devuelve a los ocupantes el edificio, otorgándoles además títulos de propiedad, y ordena al gobernador que destine fondos para restaurarlo. La ley que, ante la inquietud que le provoca el monstruo, había dejado de funcionar, se transforma en pos de su permanencia y reproducción, convierte en propietarios a los ocupantes, incorpora en el plano de la legalidad a quienes implicaban una violación del derecho civil.

Por otra parte, luego del sacrificio, la protagonista se convierte en una líder carismática, embestida con el relato mítico que la hace santa, se dedica a organizar formas de lucha y de resistencia. Los ocupantes conforman una comunidad donde se fusionan la política, el arte, las nuevas tecnologías y los medios. Cada manifestación se dispone como una instalación o performance, donde participan serigrafistas populares, poetas, músicos, cirqueros; organizan su actividad a partir de “una gran red de Nextel, de Twitter y de Whatsapp” y aprovechan el impacto que significa ser retransmitidos por la *web* en “todo el planeta” (42-43). Otro acto que se vuelve ceremonia, y que repiten para reafirmar sus reclamos o cuando se sienten amenazados, consiste en la aparición de un bonzo con una antorcha en la mano en cada uno de los balcones de cientos de edificios en las distintas provincias.

Así, con el meneo de múltiples brazos en llamas y el estallido como posibilidad inminente, se reproduce el gesto sacrificial de la protagonista y aparecen nuevos modos de la protesta.

Entonces, Gabi se transforma en un sujeto peligroso no solo porque desafía los dispositivos de normalización, sino también porque hace sistemático el ocupamiento ilegal de la tierra: “adquiríamos los bienes con el somero proceso de romperles los candados y quedarnos ahí adentro armados hasta los dientes” (33). Un sujeto inasimilable para el Estado y los políticos de turno, que deben escuchar y atender sus demandas para evitar ser puestos en riesgo. Quizás en este aspecto se acerca a lo que Foucault caracteriza como el monstruo moral. Me interesa sobre todo de esta figura que, al momento de explicarla, suele retrotraerse la infracción de comportamiento a ciertas cuestiones del orden de la naturaleza, como si pudiera encontrarse allí el origen, la causa, la excusa o el marco de la criminalidad (Foucault, 2007: 82). En este sentido, esta figura conlleva la cuestión de la racionalidad inmanente en la conducta monstruosa y la evaluación de los individuos en términos de normal o patológico (Foucault, 2007). La protagonista de *Romance de la negra rubia*, al momento de narrarse a sí misma, realiza una operación de ese tipo: hurga en los mecanismos propios de su subjetividad, en lo que tiene de más genuino —¿el (des)orden de su “naturaleza”?— para poder explicar el comportamiento rebelde que tuvo el día del desalojo. Es decir, intenta construir un linaje anómalo para su monstruosidad. Así, configura la imagen de un sujeto invertido, que subvierte o transgrede el orden lógico y causal, el orden físico de movimiento de la materia, el orden normativo de género, el orden de clases, la organización legal de la propiedad privada. Varias veces reitera la autoimagen de un cuerpo en “caída que no cae” (68) o un sujeto al revés —de lo esperado, de lo legible como “normal”—, por ejemplo, cuando evalúa su comportamiento: “hice todo al

revés” “debería haber incendiado a canas y judiciales en vez de volverme bonza” (25), o cuando imagina su muerte como un proceso de ascensión: “me caeré para arriba: seré un caso de inversión del centro de gravedad” (35-36). También cuando directamente dice de sí: “Soy un caso de inversión” (36).

## Impureza

Una vez que el poder y la ley se han visto perturbados por la aparición de este sujeto extraño, no pueden permitir que permanezca y se multiplique sin más. Se obstinan en atrapar al monstruo, domesticarlo. Y así las relaciones de la protagonista con el poder político se vuelven ambivalentes, en algunos momentos puede encabezar un modo singular de la resistencia y la protesta, pero en otros puede volverse partícipe funcional al gobierno de turno. “Me usaba bastante el Juez y quiso usarme el Pejota” (37), cuenta Gabi, quien otorga a los peronistas muchos de sus pedidos, siempre a cambio de beneficios sociales para los miembros de su comunidad, además de prebendas personales. Se convierte en obra de arte, como parte de una mega instalación en la Bienal de Venecia: “ahí sentada de la mañana a la noche los cuatro meses de muestra”, “les trabajé de víctima todo el día” (37). De este modo, se va cubriendo de las apariencias y los roles que le ofrecen y atribuyen los otros a cambio de participar del juego del poder: obra de arte, víctima-sacrificada, empleada del gobierno, “el emblema más usado contra la avidez sin fondo del mercado inmobiliario” (38). Así su cuerpo polifacético puede seguir mutando, ser usado por otros, ser exhibido ante cientos de espectadores, convertido en representación simbólica de un concepto u objetivado como mercancía en el millonario negocio de la venta de arte.

Pero, por otra parte, cuando está siendo capturada por los mecanismos del poder, y por los privilegios que ello conlleva, se abren otras líneas de fuga, nuevamente inscriptas en el cuerpo. Esa zona de sí antes dormida, suspendida, se repente despierta, especie de resurrección del deseo y de la carne. Se enamora de Elena y esta relación implica para la protagonista nuevas mutaciones: un cambio de eje de su cuerpo, cuya regencia pasa de la cabeza a la pelvis, una experiencia disidente que se vive como pura afirmación gozosa, trasgrediendo los parámetros normativos de sexo-género. Entre ellas surge una “nueva intimidad” (60), una fusión que se sella cuando Elena muere y le deja su cara como herencia. Entonces, cuando a Gabi le trasplantan el rostro de su amante muerta, aparece una forma distinta de monstruosidad, un “inédito mezclarse de dos carnes” (60), la mixtura de dos mujeres que se amalgaman como “siamesas” (55). Así se configura un sujeto cuyo rostro es a la vez negro-oscuro y blanco-claro, a la piel quemada, arrugada y derretida se adosa una nueva piel finísima, transparente, de papel de arroz, y su lengua oscura estrena una boquita rosa (49). En fin, un cuerpo hecho de retazos ajenos y de injertos, que sorprende e inquieta, que descalabra los parámetros de la belleza, se sale de los sistemas de clasificación (de la naturaleza y de lo vivo), disloca las diferencias raciales y culturales. Cuerpo que es mestizaje, impureza.

“Nunca sabemos a priori aquello de lo que un cuerpo es capaz”, postulan Giorgi y Rodríguez en el “Prólogo” a *Ensayos sobre biopolítica*, cuando desarrollan su concepción de la vida como pura diferencia, como “poder virtual de devenir” (23). La trayectoria anómala de Gabi en *Romance de la negra rubia* pone en primer plano el poder de cambio y la intensidad virtual de una vida desustancializada y abierta, diferente a cada momento y en cada una de sus expresiones. Un sujeto que experimenta múltiples metamorfosis, susceptibles de trazar

un curso impredecible e informe, y trastocar sus condiciones y atributos volviéndolos distintos y aún contrarios. De estar siempre escondida en su torre, y relacionarse con los otros “tapada por una tela, toda oscura y con voz baja”, parecida a “Darth Vader” (40), pasa a ser obra de arte, expuesta todo el día ante la mirada curiosa de cientos de espectadores. De estar oscura, “opaca como cenizas”, “más opaca que un fantasma”, al “brillo” que le otorga el poder y la luminosidad de su “aureolita de santa” (29, 26). Caída libre y explosión, de reventar “como una bomba arrojada desde avión” y estar en “el fondo del precipicio” (30) a negociar con “los de arriba, los de los pisos más altos, los que están cerca del cielo” (41). La “Negra Sombra” que se transforma en “Negra Rubia” (74), que cruza “de okupa a propietaria”, “de víctima a señora” (60), de no poder siquiera ver el amasijo que era su cara quemada a la afición desmesurada de mirarse en el espejo. Siempre a medio ser/hacer, con los contornos difusos, inacabada: “la negra casi sin cara” (38), “media muerta, con medio cuerpo ascendido hasta el reino celestial” (74), con su vida “medio barroca, retorcida como una torre de Borromini” (68). Finalmente, una subjetividad que además se transfigura en palabras, construcción del mito de la santidad, cantito popular con poética de barra, novela que la protagonista escribe cuando se relata su vida porque cree que es un libro.

En este sentido, la novela habilita otros modos de pensar la monstruosidad, ya no como pura alteridad y diferencia, sino como un acontecimiento y un saber positivos. Quizás desde el momento en que Gabi se vuelve bonza y luego cuando propaga este gesto en su comunidad, cuando explora la potencia de su cuerpo deforme y andrógino como dispositivo de resistencia, podríamos pensar en la aparición del monstruo político, tal como lo entiende Antonio Negri (2009): metáfora de la multitud que encarnan los explotados, de las diversas formas de rebelión y de lucha, una alternativa frente

a la pretensión eugenésica del poder. Pero, además, podríamos pensar en el saber positivo que alberga la monstruosidad cuando indica la capacidad de variación de los cuerpos, lo que tienen de disruptivo respecto de las gramáticas del pensamiento y la vida social (Giorgi, 2009). La construcción de la protagonista como una subjetividad monstruosa altera los regímenes normativos que constituyen a los individuos y a la comunidad, los mecanismos de inscripción y sujeción de lo vivo, haciendo del cuerpo un campo de experimentación incesante. De este modo, *Romance de la negra rubia* indaga las posibilidades del sujeto cuando se deja afectar por continuas mutaciones, cuando se atreve a ser/hacer(se) otro, dejándose estar fuera de lugar, fuera de control, fuera de sí. Pero, además, explora las posibilidades de la literatura cuando ella también deviene monstruo, resistencia, goce, fuga, irrupción poética.

## Bibliografía

- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Foucault, M. (2007). *Los anormales*. Curso en el Collège de France (1974-1975). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, G. (2009). "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 227, abril-junio, pp. 323-329.
- Giorgi, G. y Fermín Rodríguez (2009). "Prólogo". Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, pp. 9-34.
- Negri, A. (2009). "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, pp. 93-139.



## Los monstruos de César Aira

Graciela Villanueva

Los lectores de Aira saben que, a la vuelta de cualquier página de una novela del escritor pringlense, pueden encontrarse con un monstruo. Esta figura vuelve una y otra vez en la ficción y en los ensayos del autor, sobre todo en los años 90 y en los comienzos de la primera década del siglo XXI, y también persiste en la producción de la última década. El monstruo es, por definición, siempre distinto: toma la forma de un niño monstruoso en *El bautismo* (1991), un conjunto de gallinas atómicas en *Embalse* (1992), un pollo eviscerado en *Madre e hijo* (1993), un muñeco de nieve en *Los misterios de Rosario* (1994), una manada de gusanos azules de *El congreso de literatura* (1997), un androide homosexual y una lluvia de serpientes aladas de *La serpiente* (1997), una monja-robot en *El sueño* (1998), un pintor monigote desfigurado por un accidente en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), un pez embalsamado que el protagonista intenta transformar en pianista en *Varamo* (2002), un feto malévolo en *Yo era una chica moderna* (2004), un hombre cinco veces más pequeño que el resto de su especie en *El pequeño monje budista* (2005), un cerebro gelatinoso o una enana-mariposa en *El cerebro*

*musical*, un ejército de muertos vivos recién salidos del cementerio de Pringles en *La cena* (2006), un Frankenstein para armar en *El naufrago* (2011)... Y la lista podría seguir.

Los personajes monstruosos representan solo una de las dimensiones del monstruo airiano, sin duda la más visible pero no la única. El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre los diversos monstruos de César Aira: el monstruo como personaje, el monstruo como metáfora del artista, del lector o de lo que una comunidad comparte y también el monstruo como forma de la ficción airiana.

## 1) El personaje monstruo

En la genealogía de los personajes monstruosos de Aira el lector argentino reconoce la impronta de Roberto Arlt. Esta es una herencia que el escritor acepta y reivindica. En una conversación con Carlos Alfieri, Aira dice:

Arlt para mí es un grande. Bueno, habría que decir uno de los dos grandes: el otro, claro, es Borges. [...] De Arlt he tomado el expresionismo. [...] La imaginación de Arlt funciona por contigüidades químicas que lo deforman todo, y su mundo está hecho de sombras que se desplazan y de seres que empiezan a fundirse ante nuestros ojos, de monstruos (Alfieri, 2008: 42-43).

Aira publicó en 1993 un ensayo sobre Arlt en el que narra cómo nacen los monstruos arltianos y cómo ese nacimiento determina un mito del escritor (Aira, 1993). Oponiéndose a las lecturas psicológicas e ideológicas que dominan la crítica arltiana, Aira postula que para Arlt todo comienza con una opción formal: el expresionismo. En *Las vueltas de César Aira* (2002), Sandra Contreras pone en

relación esta reflexión sobre Arlt con la instauración de un mito de escritor (“El nacimiento del monstruo”, Contreras, 2002: 251-259). Contreras postula que Aira ficcionaliza el nacimiento del monstruo para forjar su propia figura de escritor. Aira reutiliza los procedimientos típicos de la narrativa arltiana, pero los somete a un proceso de torsión, “la torsión de la explicación (la paradoja infernal de la explicación que requiere explicarse a sí misma); la torsión de la percepción (del hechizo perceptivo); la torsión de la voluntad (la voluntad tarada)” (*ibid.* nota 26, p. 278).

En 2009, en “Reír con el monstruo (reír con Aira)”, Ana Flores pasa revista a los personajes monstruos de la ficción airiana y los clasifica según el momento en el que aparecen dentro de la narración. Flores afirma que los monstruos que aparecen al final (da el ejemplo de *Madre e hijo*) “producen un brusco viraje, una desviación abrupta del sistema de representación con que el lector venía colaborando” y contribuyen a cerrar el relato, mientras que los monstruos que aparecen desde el principio instalan una interrogación sobre el género que orienta toda la lectura (los ejemplos elegidos son *Los fantasmas* y *El pequeño monje budista*), ya que el lector duda hasta el final entre el género fantástico y el grotesco-cómico. Pero, lo que le interesa sobre todo a Flores, es lo que pasa en los relatos en que se narra el nacimiento del monstruo. El ejemplo elegido es *Yo era una chica moderna*, que Flores lee como una suerte de continuación de *La prueba*:

Esto es lo que anuda las dos novelas citadas: la mini poética que describe en *La prueba*, en boca de Mao, es la que expande en *Yo era una chica moderna*. Esta es la línea de la continuidad, mientras que la del cambio es la que ya apuntamos: la radicalización de las rupturas del verosímil, los monstruos y monstruosidades im-

posibles de pensar, escritura monstruosa que pide un lector ídem, por infinita, por bromista. La expansión de historias se construye con las historias suspendidas, abandonadas: un *continuum* de segmentos sin causa, sin secuencia. Su ya famosa propuesta de «huída hacia delante» para tapar la falta, lo “mal hecho”, desata la monstruosidad, allí son intercambiables lo más pequeño (los detalles) y lo más grande (la monstruosidad); por eso el “feto”, las niñas, las jóvenes, o sea los más pequeños o débiles, hacen las mayores monstruosidades. Estas historias dejan lugar para la expansión ad infinitum de lo porvenir, se abren a lo sideral y con esto empiezan a parecerse a la realidad. Por eso todas tienen un final abrupto y fechado (Flores, 2009: 457).

## II) El monstruo como metáfora

Los ensayos y las declaraciones del escritor en entrevistas publicadas a comienzos de la década del 2000 prolongan la reflexión sobre el monstruo, sacándolo de los límites de la ficción y convirtiéndolo en una metáfora del artista. Aira insiste en los rasgos fundamentales de la monstruosidad: la singularidad absoluta y su complemento, la melancolía (ya que todo monstruo, por ser el único ejemplar de su especie, está en vía de extinción). En un ensayo sobre *Moby Dick* publicado en 2001 en el diario *El país*, Aira desarrolla esta idea:

Hay que llegar a adulto para percibir toda la melancolía del monstruo. Nos hemos acostumbrado a las respectivas ideas de la muerte de los individuos y la extinción de las especies, pero cuando se dan conjuga-

das no hay consuelo. Y, sin embargo, siempre hay consuelo; porque el adulto puede llevar un paso más allá su propia evolución y hacerse artista; entonces vuelve a amar al monstruo, que es su personaje favorito, el único en el que puede desplegar todo el vigor y la riqueza de la imagen. Él mismo se vuelve monstruo, en una fecunda identificación, y su poder de reproducción se desplaza a los mundos imaginarios. Entonces, hasta la melancolía deja de ser una tarea pesimista y se exalta a inspiración, o al menos a instrumento de trabajo (Aira, 2001).

La misma idea aparece dos años después en la entrevista que Gustavo Valle le hace a Aira en 2003. El monstruo aparece allí como “una especie de mediador” entre el artista y su obra:

El monstruo es la especie que consta de un solo individuo; es la especie sin la posibilidad de reproducirse. Único por toda la eternidad, absolutamente histórico, “absolutamente moderno”, el monstruo es una especie de mediador entre el artista y la obra. El artista es un hombre biológico, la obra es una particularidad histórica, pero al hacer su obra el artista excede los ciclos de la vida y la muerte, y al ser hecha por el artista la obra entra en esos ciclos (Valle, 2003).

Monstruoso es el artista, pero no por ser un creador torturado como el que podía imaginar el romanticismo, sino porque lo que lo define es un cruce absolutamente singular de lecturas. El lector es también un cruce de lecturas y en ese sentido un monstruo. En una conversación con Eduardo Berti, Aira aclara esta idea:

[...] cada uno de nosotros se vuelve monstruo mediante el acto de la lectura. Porque todos los libros que lee en su vida un lector lo vuelven único. Porque no existe otro lector que haya leído los mismos libros que uno (Berti, 2001).

Lo absolutamente singular —lo monstruoso— no opera solo a nivel individual, sino también a nivel comunitario. En 1995, en “La innovación”, Aira vincula la nacionalidad con lo definitivamente ininteligible:

¿Qué hay más ininteligible que la nacionalidad? Nadie lo entenderá si no es un compatriota, si no estuvo ahí. Ser argentino es lo definitivamente incomprensible... pero solo para el otro. Por mi parte, soy argentino. Yo estuve ahí, el día que murió Perón (Aira, 1995).

Esta singularidad va mucho más allá de una lengua común. En realidad, ni siquiera la lengua común se da por supuesta, como se ve en “Lo incomprensible”, ensayo que Aira publica en 2000, donde aparece la idea de que cada país hispanoamericano habla una lengua extranjera para sus vecinos:

Si algo tuvo de bueno nuestra balcanización, fue generar veinte o treinta lenguas extranjeras dentro de la misma lengua. Los libros cubanos que amamos los argentinos parecen escritos en una lengua extranjera [...] El tesoro acumulado de la literatura hispanoamericana es la gran piedra Rosetta de esta situación paradójica de extranjeros que hablan la misma lengua. Pero una piedra Rosetta al revés: sirve para destraducir. Porque efectivamente podemos sentir la tentación de creer que es realmente la misma lengua, que cubanos y

argentinos decimos lo mismo cuando pronunciamos las mismas palabras. [...] Para un argentino, pensar que un cubano crea entender a Borges o a Arlt suena tan irrisorio como par un cubano la pretensión de un argentino de entender a Lezama Lima (Aira, ensayo, 2000).

Un cubano puede leer —y sobre todo disfrutar de— la literatura de Borges o la de Arlt, pero entre en su lectura habrá siempre una buena dosis de malentendido, algo inevitable también para el lector argentino, pero algo que Aira concibe como una suerte, no como una desventaja. Recordemos que, en ese mismo ensayo, después de evocar la historia de un lector enfermo que en su lecho de agonía intenta leer un poema de Browning y muere diciendo que no entendió nada, a Aira le queda la duda de si ese lector murió desesperado o lleno de esperanza. Después de postular que entender puede ser una condena. Y no entender, la puerta que se abre, el escritor recuerda que a John Cage solo le gustaba lo que no entendía.

Partiendo de estas formulaciones de “La innovación” y “Lo incomprensible”, me pareció pertinente, en un trabajo de 2006, extender la noción del monstruo airiano a un nivel social, dicho de otro modo: postular que Aira concibe a cada cultura nacional como un cruce absolutamente singular —es decir monstruoso— de lenguas, discursos, experiencias, imágenes y paradigmas (Villanueva, 2006: 17-26). Aira parte de ese cruce, ya monstruoso de por sí, y lo intensifica. Desordenado, desmesurado, monstruoso es, en efecto, su proyecto de cuestionar géneros, estereotipos, usos lingüísticos, imágenes, tropos, temas, tópicos, motivos, códigos, sistemas de clasificación (el que divide los sexos, entre otros) y valores (frente a la inteligencia y la rapidez que la sociedad exalta, Aira juega —en sus textos y

en sus apariciones públicas— con la vacilación, el borde de la idiotez y el papelón). Su objetivo es extremar la dialéctica del sobreentendido y el malentendido que caracteriza todo lo que concibe como la verdadera literatura. Si el destino de todo texto literario, de toda forma codificada, de toda gran definición que, en algún momento, se haya dado por sobreentendida, es acabar en lo que Aira, en su ensayo sobre lo incomprensible, llama el “barco del malentendido”, el proyecto airiano puede definirse por su afán de acelerar el proceso, insistiendo en “la creación de distancias” que caracteriza al verdadero arte, en el polo opuesto de la literatura comercial y de la cultura popular, “condenadas a la redundancia perpetua”.

### III) La novela monstruo

En su paso vertiginoso por formas codificadas absolutamente diversas, en su estética de la hibridez, Aira mezcla zapatos con raviolos. Motivos, procedimientos, estilos, géneros, estereotipos, usos lingüísticos, imágenes, tropos, temas, tópicos, códigos, categorías y valores que vienen de discursos y prácticas completamente heterogéneos se funden en un *continuum* en su narrativa.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Aira mezcla “los dibujos animados, la filosofía, las telenovelas, la antropología, las historietas, la literatura clásica, el tango, la teoría literaria, los refranes, los chistes populares, la botánica, el discurso de la prensa deportiva, la física moderna, las revistas de la infancia, la gauchesca, los himnos patrióticos, el relato de viajes, los manuales de instrucciones, el cuento maravilloso, la publicidad, los insultos infantiles, los cantos de las hinchadas de fútbol, la didáctica, las frases hechas, las consignas del discurso político, la ciencia ficción, la novela y el cine de aventuras, la literatura infantil, el teatro, el circo, el melodrama o el diario íntimo (por no citar más que una parte del largo inventario cuya exposición exhaustiva resulta tan difícil como innecesaria)” (Villanueva, 2006: 24). Esta lista (que obviamente podría extenderse durante varias líneas más) hace pensar en la clasificación monstruosa de la enciclopedia china de “El idioma analítico de John Wilkins” de Borges, que tanto hace reír a Foucault en el prefacio de *Las palabras y las cosas*.

Reflexionando sobre lo que Aira hace con la tradición en *Las vueltas de Aira*, Sandra Contreras cita una ponencia de Matilde Sánchez de los años 90 (Sánchez, “Los atributos del fantasma”, en Contreras, 2002: 88), donde se pone de relieve “la técnica de bricolaje —cortado, pegado, montaje, superposición—” que Aira utiliza en su narrativa. Esta técnica permite que los motivos sean sustraídos de su contexto convencional, que es el contexto en el que los motivos tienen sentido y arman una tradición. “Vaciándolos de su función previa —dice Contreras— Aira los inserta en un nuevo contexto” y utiliza al “olvido como sintaxis del relato” para armar algo nuevo (Contreras, 2002: 89). Bricolaje, mezcla, juego con los contextos, todas estas son formas de nombrar el monstruo airiano como forma<sup>2</sup>.

Ver el monstruo en la forma, eso es lo que hace Ana Flores cuando en su trabajo de 2009 vincula al monstruo con la estrategia de lo que Damián Tabarovsky denomina “comunidad inoperante de la literatura de izquierda” y lo que hace Rafael Arce en un trabajo de 2013 (consagrado a las cuatro novelas publicadas por Aira en 2011 y 2012) cuando escribe:

Lo interesante es lo inexplicado; no lo inexplicable (ninguna estética de lo inefable), porque la sustracción de la explicación es una acción que transforma la cosa, restaurándole su enigma. También el artista es lo inexplicado: el Micchino (Canto castrato), que no cesa de ausentarse, de escamotearse. De nuevo, Steryx. Lu Hsin. Pero sobre todo Varamo: la obra de arte es lo único que “explica” al artista (sin explicar, no obstante, nada).

---

2 El trabajo de metaficción, que es sistemático en la narrativa airiana, va en el mismo sentido ya que, en la metaficción, como lo muestra Linda Hutcheon, la referencia del texto no pasa por los objetos o seres que pueblan el extratexto, sino por el proceso de codificación, categorización y clasificación que todo ser humano lleva a cabo en su experiencia cotidiana del mundo. Cfr. Hutcheon, 1987: 1-13.

Lo inexplicado podemos llamarlo también lo monstruoso. O, directamente, el monstruo. Muy a menudo, el monstruo es sublime. (Arce, 2013: 346)

Esta forma monstruosa de escritura suele ser denominada, a partir de las propias palabras del escritor y retomando una categoría que también se utiliza para describir ciertas tendencias de las artes plásticas y la música contemporánea, el *cualquiercosismo*. En una entrevista de 2005, respondiendo a las preguntas de dos investigadores estadounidenses, Aira reflexiona sobre lo importante que es para él la posibilidad de publicar en editoriales pequeñas dirigidas por gente joven. Aira declara:

Hoy día con las computadoras, todo el mundo tiene su editorial. Y todos vienen a pedirme una novelita a mí y yo se la doy. Tengo una para cada una. Eso me gusta mucho. Hace unos años empecé a publicar, más bien firmé con Mondadori en España, y bueno, hemos hecho un acuerdo que se saca un libro por año, un año sacan una reedición de una de mis novelas publicadas acá, y el año siguiente una nueva. Pero cuando les tengo que dar una nueva, si una editorial es demasiado grande, demasiado sería —y mis novelas se van haciendo cada vez más pequeñitas, y cada vez menos serias— así que no sé, no siento la misma libertad que quedando con un chico que fundaba una editorial acá. Ahí puedo darle cualquier cosa. Que es lo que me gusta escribir — cualquier cosa—. (Epllin y Penix-Tadsen, 2005).

El mismo afán de escribir a partir de cualquier cosa y de cualquier manera aparece también como motivo en sus ficciones: en el *incipit* de *La costurera y el viento* (1994), por ejemplo, cuando a partir de un título y dos personajes el

narrador imagina lo que puede pasar y escribe: “Podría ser cualquier cosa, de hecho debería ser cualquier cosa, cualquier capricho, o todos, si empiezan a transformarse uno en otro...” (*La costurera y el viento*, p. 7); o en la evocación del método delirante con el que Perinola compone el célebre poema de Parménides, con la libertad absoluta de pasar de la región del “otro” a la de “uno mismo”, de la “tontería” a la “poesía”, sin abandonar el espacio libre de “cualquier cosa” (Aira, 2006: 112); o, en su producción más reciente, en la descripción que hace un personaje de *El testamento del mago Tenor* (2013) de las novelas semanales indias que no deja de leer, libros que “no tienen mitad”, “despropósitos” a los que una lectura inteligente puede transformar en algo “profundo y sutil”. El método con que trabajan los escritores a sueldo de esta colección de novelas semanales hace eco a lo que Aira dice sobre la composición de sus propias novelas:

Rellenan con episodios de viejas películas, sueños, leyendas, las páginas policiales de los diarios. Usted dirá que en estas condiciones el resultado tiene que ser un azar de disparates. Lo es, de acuerdo, pero recuerde que estamos en un país de dioses, y por lo visto aquí actúa una diosa específica y benévola que transforma ese mamarracho. [...] Esta clase de libros no tienen mitad (Aira, 2013, 111-112).

## A modo de conclusión

Para concluir quisiera volver sobre el monstruo de una novela de Aira publicada en 2011, *El naufrago*. El núcleo a partir del cual se construye esta novela es la célebre escena de *Robinson Crusoe* en que el naufrago encuentra la huella

de un pie. El narrador reconoce que la escena nace de una “torsión macabra” a la “cita de la huella que había encontrado Robinson Crusoe” (Aira, 2011, 13). Lo que encuentra el náufrago airiano no es una huella sino un verdadero pie humano, al que se le suman, días más tarde, en un “desfile truculento” (*ibid.*, p. 21), un ojo, un pedazo de carne, fragmentos de vísceras, “una oreja, un dedo, los huesos inconfundibles de una clavícula” (*ibid.*, p. 20) y, un poco más tarde, cuando el náufrago vuelve a la playa después de muchos días de sueños diurnos, una mano (*ibid.*, p. 45). Aunque la torsión es innegable (no es lo mismo una huella que un pie), también es cierto que Aira parte de una de las escenas de la novela de Defoe en la que el personaje siente el terror del monstruo, el doble amenazador, escena que lo llevará a explorar el territorio y a encontrar, en otro rincón de la isla, vestigios de festines antropófagos<sup>3</sup>. Aira percibe allí una escena de génesis del monstruo y funde los dos episodios en uno solo. De la torsión surge una suerte de Frankenstein para armar: tras verificar que los fragmentos no se repiten, el náufrago imagina que con las entregas sucesivas del mar podrá armar “el rompecabezas” y “reconstruir el cadáver completo” (*ibid.*, p. 24). El terror del doble inquietante presente en la novela de Defoe es el núcleo de la novela de Aira. Porque el náufrago, al encontrar la mano, descubre que ese hombre fragmentado no es otro que él mismo (*ibid.*, p. 50). El relato del surgimiento del “monstruo reconstruido de la muerte y la disolución” (*ibid.*, p. 53), ese “espantajo mal ensamblado” (*ibid.*, p. 57) que se le acerca sin que el narrador pueda saber quién es el que se acerca a quién (*ibid.*, p. 59) es también el del nacimiento del escritor, un nacimiento que

---

3 En un trabajo de 2007, Daniel Ferrer observa que no son los caníbales ni los animales salvajes sino la huella solitaria de un pie en la arena lo que pone en duda las bases del universo ordenado que Robinson había construido pacientemente durante años (Ferrer, 2007).

queda demostrado en la forma imprevisible (monstruosa) que toman las últimas páginas de la novela, cuando de la evocación de la noche de terror del naufrago se pasa, sin solución de continuidad, a la evocación de los festejos de una fiesta de fin de año.

En una conversación con Elisabeth Weber en 1990, Jacques Derrida reflexiona sobre el monstruo y observa en él varias dimensiones. La primera es la que surge de un procedimiento de injerto e hibridación de elementos conocidos, que sirve “para tomar conciencia de lo que es la normalidad”, de la definición y de la historia “de las normas discursivas, de las normas filosóficas, de las normas socio-culturales”. Pero Derrida observa que un monstruo es algo más que esa figura quimérica: un monstruo es algo vivo, “los monstruos son los seres vivos”. Un monstruo es también “una especie para la cual todavía no disponemos de un nombre”, algo nuevo que “se muestra (eso es lo que quiere decir la palabra *monstruo*)” y que asusta porque carecemos de categorías para entenderlo. Derrida subraya una paradoja en la relación del hombre con el monstruo: su mera identificación como monstruo supone un comienzo de domesticación, proceso que Derrida asimila al movimiento de la cultura. Derrida pone en relación al monstruo con el “acontecimiento” y con el “porvenir” y afirma: “Un porvenir que no fuera monstruoso no sería un porvenir, sino un mañana previsible, calculable y programable” (Weber, 1990: 385-409).<sup>4</sup>

Los monstruos de César Aira anuncian este porvenir que ya está entre nosotros y que todavía no entendemos. Su literatura siempre nueva parece abrir un camino hacia ese sentido futuro, ese sentido por venir.

---

4 Traducción de la autora.

## Bibliografía

### Obras de ficción de César Aira

- (1990). *Los fantasmas*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- (1991). *El bautismo*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- (1992). *Embalse*. Buenos Aires, Emecé.
- (1992). *La prueba*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- (1993). *Madre e hijo (una pieza en un acto)*. Rosario, Bajo la luna nueva.
- (1994). *La costurera y el viento*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (1994). *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires, Emecé.
- (1997). *La serpiente*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (1997). *El congreso de literatura*. Mérida, Universidad de los Andes.
- (1998). *El sueño*. Buenos Aires, Emecé.
- (2000). *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (2002). *Varamo*. Barcelona, Anagrama.
- (2004). *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires, Interzona.
- (2005). *El cerebro musical*. Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- (2005). *El pequeño monje budista*. Buenos Aires, Mansalva.
- (2006). *Parménides*. Barcelona, Mondadori.
- (2006). *La cena*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (2011). *El naufrago*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (2013). *El testamento del mago tenor*. Buenos Aires, Emecé.

## Ensayos de César Aira publicados en revistas:

- (1993). "Arlt". *Paradoxa* 7. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (1995). "La innovación". *Boletín*/4. Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- (2000). "Lo incomprendible". El *malpensante* N° 24, Bogotá.
- (2001). "Dos notas sobre Moby Dick". *El País*, Babelia (suplemento cultural).

## Entrevistas a César Aira

- Alfieri, C. (2008). Entrevista a César Aira de 2004. *Conversaciones*, Buenos Aires, Katz.
- Epplin, C. y Penix-Tadsen, P. (2005). "Cualquier cosa: un encuentro con César Aira": En línea: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>
- Valle, G. y Chacón, P. (2003). "Vasos comunicantes: entrevistas con César Aira y Rodolfo Enrique Fogwill". En *Letras libres*. En línea: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/vasos-comunicantes-entrevistas-con-cesar-aira-y-rodolfo-enrique-fogwill>

## Bibliografía general

- Arce, R. (2013). "César Aira *Entre los indios, Festival, El naufrago y El mármol*". *Cuadernos de literatura*, volumen XVII, N° 34, Bogotá, pp. 341-347.
- Berti, E. (2001). "César Aira: Quisiera ser un salvaje". En *Revista 3 puntos*, Buenos Aires, año 4, N° 227. Este es un artículo escrito a partir de charla que el escritor dió en la Maison de l'Amérique Latine cuando viajó a París a presentar la traducción francesa de *Un episodio en la vida del pintor viajero*.
- Contreras, S. (2002). *Las vueltas de Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Defoe, D. (1718). *Robinson Crusoe*. Edición en español: Buenos Aires, Sopena, 1954.

- Ferrer, D. (2007). "Le matériel et le virtuel: du paradigme indiciaire à la logique de mondes possibles". En línea: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14019>
- Flores, A. (2009). "Reír con el monstruo (reír con Aira)". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, pp. 445-458.
- Hutcheon, L. (1987). "Metafictional implications for novelistic reference". Whitside, Anna e Issacharoff, Michael (édit.), *On Referring in Literature*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987, pp. 1-13.
- Tabarovsky, D. (2004). *Literatura de izquierda*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Villanueva, G. (2006). "Generación y degeneración del relato en César Aira". *Les modèles et leur circulation*, revue *Amérique* N° 34, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 17-26.
- Weber, E. (1990). "Passages - Du traumatisme à la promesse". Derrida, Jacques (1992), *Points de suspension*, Paris, Galilée, pp. 385-409. La entrevista de 1990 de Derrida con Elisabeth Weber fue inicialmente difundida en una traducción al alemán en un programa consagrado al filósofo en la radio de Hesse, Hessischer Rundfunk, el 22 de mayo 1990.

## **Corporizar (lo) monstruoso**

---



## ¿Qué clase de monstruo es el *monstrum horridum* de Ausonio (Cento 108)?

Liliana Pégolo

La literatura tardoantigua, lejos de contribuir al síndrome decadentista con el que la historiografía, en general,<sup>1</sup> se dedicó a analizar los siglos posteriores a la dinastía de los Antoninos, se caracterizó por renovar el material precedente con el fin de satisfacer formas diferentes de recepción; entre estas cabe destacar la surgida a partir de la aparición del *codex*,<sup>2</sup> y el incremento de los alfabetizados<sup>3</sup> y de acomodados *parvenus* que imitaban a las clases tradicionalmente cultas, las cuales tuvieron desde siempre el dominio del universo lector.<sup>4</sup> La época imperial marcó la aparición de una literatura para receptores “no doctos” o “no

---

1 Av. Cameron (2001: 9ss.) reflexiona sobre el análisis en torno de los siglos posteriores a la segunda centuria. Ningún historiador de hoy dejaría de observarlos, así como tampoco se ceñiría a los valores representados por el Principado como el modelo que encarna el ideal clásico, estimando que todo lo que se aparte de ellos es una representación de la decadencia.

2 El códice reúne, en un solo contenedor material, un conjunto de unidades textuales del mismo autor o género, que representa el antecedente de la biblioteca.

3 G. Cavallo (1998: 128) sostiene que, entre los cristianos que pertenecían al vulgo, disminuía el número de los alfabetizados y, entre las mujeres, era excesivo el analfabetismo. Solo las damas cristianas de la élite aristocrática brillaban por su erudición.

4 *Ibid.*, 105.

escrupulosos” que no contaban con una exquisita preparación; hacia ellos estaban destinados los géneros “de consumo” o entretenimiento, como la poesía de evasión, la épica en paráfrasis, las biografías, los epítomes, los tratados culinarios, horóscopos y libros de magia e interpretación de los sueños. La narrativa contaba con una amplia circulación, en particular aquella que presentaba estereotipos descriptivos, enredos y golpes de efecto, sobre la base de una trama de amor y aventuras.<sup>5</sup>

Como parte de este mismo proceso de asimilación, los autores considerados clásicos se incorporaron como *auctoritates* retóricas en la enseñanza que se transmitía en las *scholae*, las cuales contribuyeron a la *reparatio* del modelo imperial que se había iniciado con Diocleciano hacia las postrimerías de la tercera centuria. Tal como afirma Guglielmo Cavallo (1995: 121), “el culto de la tradición clásica constituía un programa de restauración política antes incluso que una labor erudita”. A esto también se adhirieron los gramáticos y rétores, quienes tenían a su cargo la formación de las clases dirigentes, las cuales formaban parte de un sistema sumamente burocratizado. Asimismo, en la Antigüedad tardía, el desempeño como maestro de las escuelas imperiales funcionó como factor de movilidad social, tal el ejemplo de Décimo Magno Ausonio (310-394 d. C. aprox.), integrante por línea materna de una “aristocracia retórica”, que habría de convertirse en un importante terrateniente en su Aquitania natal.<sup>6</sup>

Formado en la escuela de Burdeos, de donde era oriundo, Ausonio desarrolló allí su carrera docente hasta que fue convocado por el emperador Valentiniano I para

---

5 *Ibid.*, 115ss.

6 La relación entre burocracia y educación fue satisfactoria en el Tardoantiguo, ya que facilitó la construcción de un orden jerárquico de amplio espectro en la ascensión al poder político. *Cfr.* Pégolo, L. (2013).

desempeñarse como preceptor de su hijo, el príncipe Graciano, hacia el año 360 d. C. De su presencia en la corte, primero en Milán y luego en *Tréveris*, habría de surgir la composición del *Cento Nuptialis*,<sup>7</sup> una obra en la que se ejemplifican algunas de las características de la producción literaria tardoantigua, basada en la resignificación y la mixtura de los géneros canónicos. Para la puesta en práctica de tales principios poéticos, la escuela instrumentaba un *curriculum* que se transmitía haciendo hincapié en procedimientos mnemotécnicos y de repetición; un conocimiento propio de anticuarios y el manejo exquisito de la mitología apartaba a los educandos de un marco referencial realista.<sup>8</sup> En este contexto, las *scholae* eran talleres de producción literaria donde se ejercían diversas formas de transtextualidad, tales como la imitación, la parodia y la transposición seria,<sup>9</sup> que tenían como fin transformar sin innovar tornando atractivos los modelos literarios, aptos para ser reconocidos por memorias competentes.<sup>10</sup>

Entre estos “ejercicios” escolares cabe mencionar el del centón, considerado una forma compleja de literatura,<sup>11</sup> o bien una técnica de escritura imitativa,<sup>12</sup> en la cual la memoria cumple una función esencial en la división del texto-base en partes.<sup>13</sup> Ausonio, precisamente, en una carta enviada a Paulo, *rhetor* en Burdeos, —el texto funciona como

---

7 El texto, según Polara, G. (1990: 256) fue compuesto en el año 368. No es esta la única fecha que se estima para su composición.

8 Cfr. Sivan, H. (2004: 76ss.).

9 Para la delimitación de estas prácticas hipertextuales, Cfr. Genette, G. (1989: 17ss.).

10 Cfr. Conte, G. B. (1996: 30ss.).

11 Ehrling, S. (2011: 9) hace referencia a la complejidad por la desigual aceptación del centón en la Antigüedad y aún en el mundo contemporáneo.

12 Bazil, M. (2009: 48-58) hace hincapié en el hecho de que el centón se transpone a un contexto diferente a fin de actualizar el texto-base que es conocido por los lectores.

13 Carmignani, M. (2012: 150) introduce, entre los tópicos de la técnica centonaria, la *divisio* como el acto de memorizar el texto en partes.

un prólogo del *Cento Nuptialis*—,<sup>14</sup> señala cuáles son las reglas de composición de esta forma literaria de reapropiación de un texto “ajeno” que se hace “propio”, al constituirse en un *continuum*:<sup>15</sup> “reunir” (*colligere*) las partes “esparcidas” (*sparsa*) del subtexto e “integrar” (*integrare*) las “mutiladas” (*lacerata*) a la manera de un rompecabezas, que recibía el nombre de *loculus Archemedius* u *ostomachion* (“la batalla de los huesos”). De estas afirmaciones se desprende el carácter lúdico<sup>16</sup> que Ausonio imprime a este tipo de práctica, la cual requiere de un perfecto ensamblado de los “retazos” textuales utilizados para lograr unidad, simetría y cohesión en las “suturas”.<sup>17</sup>

Pero el centón, en esencia, es una operación de *praxis* de lectoescritura que, por el procedimiento retórico de “an-tanaclasis”, como afirma Carmignani (2012: 151), se vale de palabras polisémicas con las que se compone un texto diferente, en cuanto al género y finalidad interpretativa,<sup>18</sup>

14 No hay certeza acerca de cuándo Ausonio habría compuesto la carta; se considera que el centón coincidiría con las bodas del príncipe Graciano y Constancia; según S. Ehrling, *op. cit.*, 106, este hecho tuvo lugar en el año 374, por lo cual se estima que la carta es posterior. Cfr. Carmignani, M., *op. cit.*, 148.

15 Aus., lín.20-21: *Accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum*, (“Por lo tanto acepta la obrita sin interrupción a partir de partes inconexas, única de partes diversas, juguetona de partes serias, nuestra a partir de lo ajeno”).

16 Ausonio afirma (lín.3-4): *Centonem vocant, qui primi hac concinnatione luserunt*. (“Lo llaman centón, quienes primeros jugaron con esta simetría”). Cfr. Green, R. P. H. (1991: 132)

17 Etimológicamente la palabra “centón” se referiría a “zurcido” o “costura”, según la metáfora de carácter negativo utilizada en primer lugar por Tertuliano (*De praescriptione haereticorum*, 39.3-7), por lo cual entiende que es una especie de “patchwork” o trabajo de aguja hecho con palabras. Cfr. La Ficco Guzzo-Carmignani (2012: 11); por otra parte, Evelyn White, H. G., en su edición de la obra de Ausonio (1951: 370), señala que la palabra *cento* se relacionaría con términos griegos como *kéntron* y *egkentrízein*, que significan “clavar” o “plantar árboles”. Ehrling, *op. cit.*, 11, recuerda que este término se encuentra en el vocabulario latino para señalar cierto tipo de vestimenta o cobija con que se cubrían los esclavos, según Catón, (*Agr.* 11. 5; 135.1).

18 Ausonio señala a Paulo (lín.1) que “esta obrita” de su autoría es “frívola” y no tiene “ningún valor” (*Perlege hoc etiam [...], frivolum et nullius pretii opusculum*) y, como se trata de un centón, el lector “se podría reír más que alabar” (lín.4-5: *quod ridere magis quam laudare possis*).

único e independiente en lo que respecta a su carácter homogéneo como obra de arte, desde el punto de vista métrico, sintáctico y temático.<sup>19</sup> Por lo tanto el *Cento Nuptialis*, tal como se desprende de su título, une su condición textual experimental al contenido de un epitalamio,<sup>20</sup> con lo cual interviene en el *genus* del texto base, —en este caso, la poesía virgiliana—,<sup>21</sup> estableciéndose una degradación paródica<sup>22</sup> que el propio Ausonio reconoce: *Piget equidem Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari deshonestasse materia*. (lín. 7-8: “Me arrepiento ciertamente de haber deshonrado con una materia tan risible la dignidad del poema virgiliano”).

Más allá del debate de la crítica en torno de la posible orden recibida del emperador Valentiniano I, quien le habría exigido al poeta componer una obra en la que se diera cuenta de un estilo provocativo y obscuro (*compositione festiva*),<sup>23</sup> —posiblemente del agrado de la corte imperial—, Ausonio transformó el epitalamio, al no respetar los elementos tradicionales del género, y compuso un “centón-parodia”, transponiendo citas textuales a otro contexto y combinando diferentes sentidos del término.<sup>24</sup> Las mayores innovaciones introducidas por el poeta consisten en

---

19 Cfr. Ehrling, *op. cit.* 17. Al respecto Ausonio insiste a su receptor que una obra de estas características presenta una estructura consolidada “a partir de variados lugares y sentidos diversos” (lín.24-25: *Variis de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura consolidatur*). Cfr. Green, *op. cit.*, 133.

20 Moroni, B. (2006: 75) señala que los críticos no acuerdan en considerar el *Cento Nuptialis* dentro de las características del género epitalámico.

21 La composición de centones fue abundante en la producción literaria tardoantigua, al igual que su repercusión en las *scholae*; entre los textos canónicos utilizados por los centonistas, se encontraban los de Homero y los del propio Virgilio, según señala Jerónimo en *Epist.*, 53.7. Cfr. Pégolo, L. (2012: 476, n. 27).

22 Polara, *op. cit.*, 265, afirma que en el centón ausoniano se pone en juego “una puesta en abismo” en la que se altera el registro, respetando lo formal con licencias en cuanto al contenido.

23 Cfr. Aus., lín.8-11. Acerca del contexto histórico y la significación política del *Cento Nuptialis*, Cfr. Moroni, *op. cit.*, 77ss.

24 Cfr. La Ficco Guzzo-Carmignani, *op. cit.*, 14.

una digresión en prosa (*parécbasis*) donde, como si se tratara de una puesta en escena en la que un interlocutor discute desde el texto mismo con el autor, el “yo” enunciador se excusa del uso que hace de Virgilio y la indecencia de la obra.<sup>25</sup> Seguidamente incluye la *imminutio*, considerada una novedad entre los epitalamios conservados;<sup>26</sup> allí se cuenta, a la manera de un combate, la relación sexual en la noche de bodas durante la cual tiene lugar la “desfloración” de la esposa. De esa manera es entendido el término *imminutio*, que en su primera acepción puede traducirse por “disminución” o “atenuación”; con este sentido puede aplicárselo al analizar la virtud de la joven que vivía la noche de bodas como una violación, por la cual se sentía ofuscada y mancillada al comenzar su vida de mujer casada.

Por otra parte, no resultaba novedosa la apropiación de pasajes épicos para ser usados en forma obscena; como recuerda Carmignani (2012: 163), el poeta Nicarco (s. I. d. C.) parodió la *Iliada* y, en el *Satiricon* (132.11), Petronio incluyó el tópico de la *mentula languida*<sup>27</sup> en un contexto donde se subvierte el carácter del texto homérico, reutilizando en forma intertextual la poesía virgiliana.<sup>28</sup> En el caso particular de Ausonio, este se habría valido de fórmulas usadas en listas de *cacemphata* o interpretaciones sexuales de pasajes épicos, particularmente virgilianos,<sup>29</sup> a los que los gramáticos eran aficionados; en cuanto a este tipo de

---

25 Cfr. Burnier, A. (2005: 84). / El poeta recuerda que la celebración nupcial “ama los versos fescenninos” (*fescenninos amat celebritas nuptialis*) y ese *notus ludus* “admite la petulancia de las palabras” (*verborumque petulantiam [...] admittit*) que hace “ruborizar” (*erubescamus*) a quienes hacen “impúdico a Virgilio” (*Vergilium [...] impudentem*).

26 Cfr. Ehrling, *op. cit.*, 164.

27 El término *mentula* hace referencia al órgano sexual masculino; su etimología es incierta, según Adams, J. N. (1990: 10), quien piensa que se trata de un diminutivo de *menta*, traducible como “cabo de menta verde” (*spearmint stalk*).

28 Cfr. Ehrling, *op. cit.*, 22-23.

29 *Ibíd.*, p. 28.

práctica, Marcial se habría adelantado, al igual que los autores de la poesía priapea que utilizaban los epicismos de manera absurda y burlesca.<sup>30</sup>

Entre las metáforas de sexualidad explícita, de las que hace gala Ausonio en la *imminutio* (vv. 101-131), nos detendremos en los hexámetros 108-109 donde aparece el término *monstrum* para referirse al órgano de reproducción masculina. Los versos virgilianos utilizados para contextualizar este momento particular del coito están tomados de *Aeneis* 3.658 y 10.788, los que corresponden respectivamente al pasaje señalado del *Cento Nuptialis*; de su fusión resulta una caracterización del miembro viril que grotescamente se desprende del cuerpo y adquiere vida propia: *monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum / eripit a femore et trepidanti fervidus instat.* (108-109: “un monstruo horrendo, informe, ingente, al que se le quitó su ojo / sale del fémur y ataca hirviente al/la tembloroso/-a”).

Para comprender la transformación semántica operada por Ausonio, resulta necesario delimitar cuáles son los contextos de donde se extraen los “retazos” poéticos: en cuanto al primero de los versos, este se refiere a la visión que tienen Eneas y sus compañeros del cíclope Polifemo, quien vaga ciego por las costas de su isla cuidando, como pastor, a su ganado (*Aen.* 3.655-658): [...], *summo cum monte videmus / ipsum inter pecudes vasta se mole moventem / pastorem Polyphemum, et litora nota petentem, / monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum.*<sup>31</sup> Con respecto al segundo de los hexámetros, el marco de correferencia textual obedece a una instancia bélica en la que Eneas hiere con su lanza a Mezencio en la ingle y, animado por

30 Cfr. Green, *op. cit.*, 519 y O'Connor, E. M. (1989: 37-38).

31 Verg., *Aen.* 3.655-658: “[...], cuando vemos en lo más alto del monte / con su vasta mole moviéndose entre el ganado / y buscando los litorales conocidos al mismo pastor Polifemo, / monstruo horrendo, informe, ingente, al que se le quitó su ojo.”

ello, el jefe troyano se prepara para rematar al adversario (*Aen.*10.783-788): *Tum pius Aeneas hastam iacit, [...] / imaque sedit / inguine, sed vires haud pertulit. Ocius ensem / Aeneas, viso Tyrrheni sanguine laetus, / eripit a femore (femine) et trepidanti fervidus instat.*<sup>32</sup>

Los dos pasajes pueden interpretarse desde una perspectiva sexual; tal como señala Adams (1990: 30-34), entre las representaciones animalizadas del pene se encuentra la del monstruoso Polifemo; al respecto no solo debe tenerse en cuenta el verso trascripto, sino la totalidad del pasaje virgiliano que funciona, en el centón con carácter de alusión intertextual, para referirse al tamaño y erección del miembro viril, el cual se muestra ansioso en “su búsqueda” de un espacio conocido.<sup>33</sup> En consecuencia, a las metáforas animales deben sumarse otras de tipo geográfico que se refieren a la sexualidad femenina (*monte-litora*).<sup>34</sup> En segundo lugar, la mención de las armas que porta y utiliza Eneas sugieren un sentido semejante (*hasta-ensis*),<sup>35</sup> incluso la referencia a la parte del cuerpo que lastiman, o bien de donde se saca —la lanza se clava en la ingle y la espada se extrae del muslo o fémur—; este contexto bélico no es ajeno a los *tópoi* clásicos de la *militia amoris* que Ausonio retoma en la *imminutio*;<sup>36</sup> asimismo los adjetivos *laetus* y *fervidus* —uno perteneciente al marco intertextual de la alusión y el otro, el de la cita textual— también deben

---

32 *Ibid.* 10.783-788: “Entonces el piadoso Eneas arroja la lanza, [...] / y se asentó en lo más profundo / de la ingle, pero no consumió las fuerzas. Muy rápidamente Eneas / feliz al ver la sangre del tirreno, / saca la espada del fémur.

33 Con respecto a la ceguera del monstruo, Carmignani, *op. cit.*, 199, señala que puede interpretarse por la oscuridad en la que vive el pene del joven, referencia que también se encuentra en Marcial (9.37.9-10): *sed mentula surda est, / et sit lusca licet, te tamen illa videt.* (“pero mi mentita es sorda, / y aunque sea tuerta, ella sin embargo te ve.”).

34 Ehrling, *op. cit.*, 167.

35 Adams, *op. cit.*, 19-20.

36 CARMIGNANI (2012: 165).

ser leídos en clave erótico-sexual, quizás con el agregado de lo escabroso, que es propio de los epigramas priapeos “anathemáticos”.<sup>37</sup>

Ahora bien, el carácter humorístico de la *imminutio* es la mirada frívola y cortesana con que Ausonio contribuyó al *lusus*, que en el poeta galo adquiere el carácter de un principio metapoético; no obstante, la poesía de tipo priapeo se conecta con otros aspectos más primitivos: O'Connor (1989: 23) recuerda que en el ritual primitivo del matrimonio se incluía la desfloración de la novia por medio de un falo de piedra, el cual tenía como función asegurar la fertilidad. Este acto feroz no resulta ajeno a la vergüenza que sufre la joven al ser poseída por un transgresor que la convierte en su esposa, refrenando en el matrimonio la violencia inicial que lo llevó al asalto y la violación.<sup>38</sup> ¿Estamos en presencia de un monstruo grotesco o ubuesco<sup>39</sup> que abusa de su poder generando una risa injurianta sobre el otro al que somete, o injuriosa para sí mismo, ya que excede la norma y se contamina de lo ridículo? La excedencia de cualquier forma es la esencia de lo monstruoso que viola, en primer lugar, las reglas de la naturaleza como un fenómeno raro y extremo. Su carácter es la infracción y la supresión de toda ley, que se queda sin voz ante la brutalidad teratológica.<sup>40</sup> Estas son, por cierto, otras claves de lectura que irrumpen entre la procacidad y la desmesura excepcional.

Ausonio, consciente o no de su juego picaresco, estaba sentando las bases de la transgresión de los géneros,

---

37 Como señala O'Connor, *op. cit.*, 67ss., entre la priapea romana, caracterizada por el humor, la sátira y lo erótico, se encuentran los que representan motivos escabrosos como la exposición de Priapo con su enorme falo que es fuente de obscenidad. También las denominadas *aretalogiae* lo representan como un dios pastor.

38 Cfr. Bataille, G. (s/f: 83 ss.).

39 Foucault, M. (2000: 25).

40 *Ibid.*, 61 ss.

convirtiendo al sugestivo epitalamio en una mueca excesiva; aquí es donde los cuerpos se urgen y se aman “portentosamente” en la mixtura de diferentes anomalías que, como señala Michel Foucault (2000: 68), “es la mixtura de dos sexos, [...]. Es una mixtura de vida y muerte [...]. Por último, es una mixtura de formas”.

## Bibliografía

- Adams, J. N. (1990). *The Latin Sexual Vocabulary*. London, Duckworth.
- Bataille, G. *El erotismo*. Proyecto Espartaco, s/f. Consultado: 22-09-14.
- Bazil, M. (2009). 'Centones christiani'. *Métamorphoses d' une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*. Turnhout, Brepols.
- Burnier, A. (2005). "Démonter Virgile et bâtir un classique : le *Centon nuptial* d'Ausone comme jeu de re-construction". *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, N° 21, pp. 79-93.
- Cameron, A. (2001). *El Bajo Imperio romano (284-430 d. de C.)*. Madrid, Ediciones Encuentro.
- Cavallo, G. (1998). "Entre el volumen y el codex. La lectura en el mundo romano", Cavallo, Guglielmo-Chartier, Roger (dir.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.
- . (1995). *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo. Guía histórica y crítica*. Madrid, Alianza.
- Conte, G. (1996). *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. New York, Cornell University Press.
- Ehrling, S. (2011). *De inconexis continuum. A Study of Late Antiquity Latin Wedding Centos*. Göteborg, Göteborgs universitet.
- Evelyn White, H. G. (1951). *Ausonius*. 2 Vol., Cambridge, Harvard University Press.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires, F.C.E.

- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Green, R. P. H. (1991) *The Works of Ausonius*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- La Ficco Guzzo, M. L. -Carmignani, M. (2012) *Proba, Cento Virgilianus de Laudibus Christi-Ausonio, Cento Nuptialis*. Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Ediuns.
- Moroni, B. (2006). "L'imperatore e il letterato nel "Cento Nuptialis" di Ausonio", en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*. Volume LIX, Fascicolo III, Settembre-Dicembre, pp. 71-100.
- Mynors, R.A.B. (1969). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- O'Connor, E. M. (1989). *Symbolum Salacitatis. A Study of the God Priapus as a Literary Character*. Frankfurt, Peter Lang.
- Pégo, L. (2012). "El epitalamio tardoantiguo: mitología y sofisticación en la representación literaria de los placeres nupciales", Atienza, Alicia et al., *NÓSTOI. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires, EUDEBA, pp. 471-480.
- . (2013). "Ephemeris de Décimo Ausonio: un día en la vida de un aristócrata tardoantiguo". *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, Facultad de Filosofía y Letras, Volumen 9.
- Polara, G. (1990). "I centoni", Cavallo, G. et al. *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Vol. III, Roma, Salerno Editrice, pp. 245-275.
- Sivan, H. (2004). *Ausonius of Bordeaux. Genesis of a Gallic aristocracy*. New York, Routledge.



## Enfermedad y deformidad: un retrato de la marginalidad en la *Apología* de Apuleyo

Roxana Nenadic

Aunque Apuleyo es conocido por su novela *El asno de oro*, también se conservan de él otros textos tan exuberantes y misteriosos como la historia del joven convertido en burro. La *Apología* es el discurso con que este autor africano se defendió, en un juicio que tuvo lugar en Sabrata (norte de África) en 158 d.C., de la acusación de haber recurrido a la magia para seducir a su esposa y acceder así a su fortuna. Su mujer, la viuda Emilia Pudentila, pertenecía, por su origen y por su matrimonio anterior, a una de las familias más acaudaladas e influyentes de esa zona, y ya tenía dos hijos, por lo que todo parece sugerir una disputa en torno de la dote del nuevo matrimonio y la redistribución de las herencias (Pollard, 1996). La primera parte de este extenso discurso responde cargos asociables con el ocultismo y la hechicería y, al promediar la misma, se encuentra el pasaje que será el centro de atención de nuestro trabajo. Los capítulos 42 a 52 se ocupan de dos hechos que los acusadores habían explicado como el resultado de prácticas mágicas: la caída, en presencia de Apuleyo, de un joven esclavo y de una mujer. Como otras veces a lo largo del discurso, Apuleyo no

niega los hechos, sino que los selecciona y reinterpreta:<sup>1</sup> en este caso, de dos situaciones que parecían sugerir dos ceremonias rituales completas, nuestro autor se concentra en los desplomes en sí. Esto le permite alivianar la gravedad de la situación y superponerle nuevas lecturas. Así, por ejemplo, resume las palabras del abogado contrario para cuestionarlo luego: “Un niño se cayó estando Apuleyo presente. ¿Y qué, si, por ejemplo, hubiera sido un joven o si, incluso, se hubiera desplomado en mi presencia un anciano, impedido por una enfermedad de su cuerpo o tras haberse patinado en un suelo resbaladizo?” (*Apol.* 27.11). Más adelante, al referirse a la caída de la mujer, comenta: “Según veo, ustedes han venido a acusar a un maestro de lucha, no a un mago: por eso, aseguran que todos los que se acercaron a mí se han caído” (*Apol.* 48.2).<sup>2</sup>

Bromas aparte, el enfoque apuleyano posee una característica que lo vuelve interesante para estas Jornadas: se concentra estrictamente en las figuras del *puer* y de la *mulier* y extrae sus conclusiones y argumentos a partir de una mirada sobre sus cuerpos. Según las justificaciones del acusado, los acontecimientos misteriosos se habían debido a la enfermedad padecida por ambos, la epilepsia. Desde un punto de vista argumentativo, esto habilita la introducción de dos largas disquisiciones —una sobre los *mediums* y otra sobre la etiología y cuidados de la epilepsia— en las que Apuleyo despliega sus conocimientos científicos para afianzar su

---

1 Hunink (1998b) señala que Apuleyo alterna entre una actitud defensiva, consistente en eludir el meollo de la acusación y no dar explicaciones, y otra ofensiva, consistente en extenderse en larguísima disquisiciones sobre temas favorecedores para la construcción de su *ethos* como científico y filósofo.

2 “Cecidit prasente Apuleio puer’. Quid enim si iuuenis, quid, si etiam senex adsistente me corruisset uel morbo corporis impeditus uel lubrico soli prolapsus?”; “Vt uideo, uos palaestritam, non magum accusatum uenistis: ita omnis qui me accessere dicitis cecidisse”. Seguimos el texto latino de Hunink que figura en la bibliografía. Las traducciones son de la autora.

imagen positiva frente al jurado.<sup>3</sup> Pero, al mismo tiempo, esta estrategia solo es posible si se aplica, como bien hace nuestro autor, un examen frío desde una perspectiva despojada y carente de compasión por las personas. Creemos que esta mirada está sustentada por prejuicios de clase que no solo avalan la cosificación de estos cuerpos, sino que también amplifican sus defectos morbosos para ahondar las diferencias de clase y rango. En nuestro trabajo nos centraremos en el tratamiento discursivo del cuerpo de los enfermos, con la hipótesis central de que la descripción repulsiva de sus marcas físicas, sus síntomas y sus padecimientos es el correlato de determinados preconceptos ideológicos en torno de estos pacientes en tanto sujetos marginales.

Veamos, entonces, de qué modo el texto presenta al primer enfermo. La sección comienza con un resumen de la acusación que insiste en su carácter de fábula apoyada en creencias populares (*Apol.* 42.3-4).<sup>4</sup> La afirmación de que el joven había realizado predicciones en estado de trance suscita la exposición, ya mencionada, sobre la teoría de que ciertas almas son capaces de officiar de mediadoras para la expresión de los *dáimones*, o divinidades intermedias e intermediarias entre los dioses y los hombres.<sup>5</sup> Apuleyo refiere primero una anécdota de fuente latina, Marco Terencio Varrón, para explayarse luego desde un punto de vista filosófico, inspirado en el *Banquete* de Platón (202 e – 203 a) sobre los *dáimones*. La adaptación de todo este material al contexto de la defensa se vislumbra en la descripción teórica

---

3 Bradley (1997) analiza la eficacia de las referencias eruditas del discurso para ganar el favor del juez.

4 “[...] había que inventar algo a partir de las cosas más divulgadas y ya creídas [...] para acomodarse a la opinión común y a la fama, inventaron [...] Incluso, para completar la fábula [...]”; “[...] aliquid de rebus peruulgatioribus et iam creditis fingendum esse [...] ad praescriptum opinionis et famaefixere [...] Enim fabula ut impleretur [...]”

5 Se considera a Apuleyo un adaptador de esta teoría, que asimiló a la religión tradicional romana. Cfr. Habermehl (1996).

del niño ideal para desempeñarse como *médium*: “bello de cuerpo, sin tacha alguna, [...] de espíritu despierto y de palabra fácil, para que en él [...] halle digna morada [...] la potestad divina” (*Apol.* 43.4-5).<sup>6</sup> Como vemos, toda la secuencia construye un marco de credibilidad y confiabilidad, legitimado con datos eruditos y ligados a la severa tradición romana. Resta esperar la entrada triunfante del joven cuestionado, pero el contraste es demoledor:

[*Digan*] quién fue aquel niño sano, sin defectos, inteligente y hermoso, a quien consideré digno de iniciar con mis encantamientos. Por lo demás, ese Talo que mencionaron necesita más de un médico que de un mago. El mísero está tan afectado por la epilepsia, que muy a menudo se desploma tres o cuatro veces al día, sin ningún encantamiento, y debilita a causa de las convulsiones todos sus miembros. Su rostro está lleno de úlceras; la frente y la parte posterior de su cuello están destrozadas por las violentas sacudidas; sus ojos están embotados; los orificios de su nariz, muy dilatados; sus pies, inseguros. Es el más grande de todos los magos quien pueda lograr que Talo se mantenga en pie largo rato en su presencia: tanto vacila en su equilibrio todo el tiempo por su enfermedad, como quien se inclina por el sueño. (*Apol.* 43.7-10).<sup>7</sup>

---

6 “[...] et corpore decorus atque integer [...] et animo sollers et ore facundus, ut in eo [...] diuina potestas [...] digne diuersetur”.

7 “[...] quis ille fuerit puer sanus, incolumis, ingeniosus, decorus, quem ego carmine dignatus sim initiare. Ceterum Thallus, quem nominastis, medico potius quam mago indiget. Est enim miser morbo comitiali ita confectus, ut ter an quater die saepe numero sine ullis cantaminibus corruat omniaque membra conflictationibus debilitet, facie ulcerosus, fronte et occipitio conquassatus, oculis hebes, naribus hiulcus, pedibus caducus. Maximus omnium magus est, quo praesente Thallus diu steterit: ita plerumque morbo ceu somno uergens inclinatur”.

No es necesario ahondar en los elementos que deforman hasta el espanto al pobre de Talo; mencionaremos aquí algunos aspectos llamativos de la formulación discursiva.<sup>8</sup> En primer lugar, el sarcasmo de los comentarios sobre la necesidad de un médico para atenderlo y de un mago para mantenerlo en pie marca un distanciamiento brusco y sorprendente. Si bien Apuleyo logra de ese modo separarse estratégicamente de ese personaje cuya relación no lo favorece, asombra la burla. Evidentemente, nuestro autor se posiciona desde el principio en una relación asimétrica con Talo, aunque todavía no sepamos quién es. Por otra parte, su nombre, Thallus, del griego *thálos*, “vástago, retoño, pimpollo”, resulta una verdadera ironía si tomamos en cuenta su estado de salud. En el contexto global del discurso, otros *pueri* (de identidad hoy desconocida) son llamados con pseudónimos que contrastan claramente con el simple nombre de este muchacho —por ejemplo, Critias y Carino, “Elegante” y “Encantador”—, a quienes Apuleyo dedica unos versos de amor de connotaciones platónicas (*Apol.* 9.12-14). Siguiendo con las referencias literarias que abundan en el texto, viene a la memoria el Talo del carmen 25 de Catulo, autor citado en varias ocasiones por el madaurensis. No es de extrañar que el poema del veronense hable de un ladrón afeminado:

Puto Talo, más suave que el pelo de un conejo, [...] o que el pene lánguido de un viejo [...] devolveme el palio que me robaste [...] para que ardientes látigos no hagan garabatos de manera ignominiosa en tus costillitas de lana y en tus blandas manos, y te agites de forma insólita, como una nave diminuta apresada en el inmenso mar al enloquecer el viento.<sup>9</sup>

---

8 Para referencias ampliadas, *Cfr.* el comentario de Hunink *ad loc.*

9 “Cinaede Thalle, mollior cuniculi capillo / [...] / uel pene languido senis [...] / remitte pallium mihi

La imagen del castigo sexual que el ego catuliano impone al arrebatador Talo evoca la esclavitud. Sugestivamente, se ha señalado que la descripción de Apuleyo adopta el estilo de la *palliata* de Plauto y Terencio, dos de sus autores arcaicos favoritos. En más de un pasaje, Apuleyo instila la lógica de la comedia para calificar las situaciones (Hunink, 1998a) y, seguramente, todas estas asociaciones resultaban familiares a los oídos del público de la *Apología*, por lo que volvemos a sospechar sobre la identidad de Talo. Un último dato para nuestra lista: los estudiosos observaron que no hay fuente alguna que recomiende la belleza, la inteligencia y la facundia como atributos de un *médium* (recordemos que el discurso niega explícitamente que Talo los posea) y que estos tres son rasgos que Apuleyo predica de sí mismo al inicio de su auto-defensa (*Apol.* 4-5). A partir de estos apuntes, es evidente que nuestro autor busca separarse de más de un modo de este joven, del que solo sabemos que padece de epilepsia.

Para avanzar un poco más, leamos la segunda descripción que surge apenas a continuación. Apuleyo revela que Talo es un esclavo e invita a sus oponentes a interrogar a la servidumbre:

No negarán que es un muchacho sumamente repugnante, con el cuerpo podrido y enfermo, tambaleante, bárbaro y campesino. Bello joven han elegido para que alguien lo admita en un sacrificio, le toque la cabeza, lo cubra con un palio inmaculado y espere de él una respuesta. ¡Por Hércules, quisiera que estuviera aquí! Te lo hubiera confiado, Emiliano; lo hubiera sostenido yo mismo, si lo interrogabas. Ya en medio del inte-

---

meum, quod inuolasti, / [...] / ne laneum latusculum manusque mollicellas / inusta turpiter tibi flagella conscribillent, / et insolenter aestues, uelut minuta magno / deprensa nauis in mari, uesante uento”.

rrogatorio, aquí mismo, delante del tribunal, hubiera vuelto hacia vos sus ojos desencajados, hubiera escupido, lleno de espuma, tu rostro, hubiera contraído sus manos, hubiera sacudido violentamente su cabeza y, por último, se hubiera desplomado en tu regazo” (*Apol.* 44.7-9).<sup>10</sup>

En este mismo pasaje, el texto comenta la negativa de los esclavos a compartir su escudilla y su ropa con Talo, fundada, sin dudas, en el temor al contagio. Del modo más desaprensivo asistimos al confinamiento de Talo, alejado discursivamente de Apuleyo y de sus compañeros, y también físicamente, puesto que se reitera luego, en variadas ocasiones, que el esclavo ha sido relegado a distancia prudente. Otro elemento digno de mención es que esta segunda caracterización vincula al esclavo con el acusador de Apuleyo, Sicinio Emiliano, de dos modos: por un lado, los adjetivos *barbarus* y *rusticanus* —“bárbaro” y “campesino”, que se destacan enseguida por su falta de relación con la epilepsia— apuntan sin rodeos a Emiliano (McCreight, 1990), dado que en la dicotomía propuesta por el discurso este último es un campesino rudo e ignorante (*Cfr.* 10.6, 23.6-7, 36.2, entre otros pasajes). Por el otro, el ataque epiléptico relatado al final de nuestra cita parece dedicado a él (nótese que Talo dirige hacia Emiliano sus ojos, sus manos y su baba espumosa). A pesar de ser parte de su familia, Apuleyo reniega de Talo en más de un sentido: como prueba de su delito de magia, como posesión familiar —pues se lo transfiere a Emiliano—,

---

10 “Non negabunt turpissimum puerum, corpore putri et morbido, caducum, barbarum, rusticanum. Bellum uero puerum elegistis, quem quis sacrificio adhibeat, cuius caput contingat, quem puro pallio amiciat. a quo responsum speret. Velle <m> hercle addeset. Tibi eum, Aemiliane, permisisssem, et tenerem, si tu interrogares. Iam in media quaestione hic ibidem pro tribunali oculos trucid in te inuertisset, faciem tuam spumabundus conspuisset, manus contraxisset, caput succussisset, postremo in sinu tuo corruisse”.

y como objeto de interés para sus prácticas científicas y religiosas. En la base de este rechazo se encuentra, ciertamente, el miedo a contraer la enfermedad, considerada tan contagiosa que los aislamientos, como el señalado aquí para Talo, eran sumamente frecuentes (Temkin, 1994). Baste recordar los nombres de la epilepsia, que connotan su gravedad para los antiguos: *morbis maior*, *morbis diuinus*, *lues deifica*, *morbis soticus* (“enfermedad peligrosa”), y *morbis comitialis* (dado que un ataque epiléptico era causa de suspensión de los comicios en tanto señal de una voluntad divina adversa). Los movimientos discursivos de Apuleyo tienen un gesto apotropaico y mágico al mismo tiempo, ya que intentan alejar la epilepsia de su entorno y volverla contra sus perseguidores. En el tratamiento del cuerpo de Talo se observan, por lo tanto, dos preconceptos: uno, medicinal, cultural, de supervivencia, tiene que ver con la búsqueda de la salud —por eso, el distanciamiento simbólico de Talo—. El otro, de raigambre ideológica, es el que instala a los esclavos como seres inferiores —de ahí la rudeza y el desprecio ostentados en la materialidad lingüística—.

Frente a todo esto, ni Talo ni el resto de los esclavos pueden hablar. Talo está lejos, a la servidumbre no se la interroga. Esta mudez de los sujetos subalternos es análoga a lo que sucede con la segunda enferma mencionada, de quien no figura más dato que la puntualización de que es una mujer libre (*Apol.* 48.1). Esta vez, la presentación adopta la forma de interrogatorios sucesivos. Apuleyo recuerda el modo en que uno de los testigos, el médico Temisión, narró el encuentro entre el *madaurense* y la *mulier*, clasificada desde el inicio como epiléptica. Apuleyo le había preguntado si le zumbaban los oídos y cuál más y, tras escuchar que el oído derecho era el que más le molestaba a la paciente, habían concluido la entrevista. Acto seguido, nuestro autor elogia el interrogatorio del juez Claudio Máximo a los acusadores, sobre todo

por inquirir qué beneficios habría obtenido Apuleyo con la caída de la mujer (a lo que estos habían respondido que ninguno). Esta serie de preguntas y respuestas traza una línea de semejanzas, según el *madaurensis*, entre él mismo y Claudio Máximo, ya que ambos buscan los motivos de las cosas (*Apol.* 48). En consonancia con el juez que indaga las motivaciones de las acciones, Apuleyo se siente en la obligación de explicar la causa de sus preguntas a la paciente. Siguen dos capítulos enteros en que nuestro autor, siguiendo de cerca el *Timeo* de Platón, explica las causas de las enfermedades y ubica las de la epilepsia (*Apol.* 49-50). En esta ocasión, el cuerpo disfuncional de la mujer es descrito en su interior mediante un desarrollo más bien teórico pero, por ello, no menos repugnante:

Cuando la carne se derrite por un fuego enemigo en un humor espeso y espumoso, se produce al mismo tiempo un vapor y, a causa del soplo surgido del calor del aire comprimido, fluye un líquido putrefacto, blancuzco y burbujeante. Si este líquido brota al exterior del cuerpo, se difunde por todas partes ocasionando más repugnancia que daño. En efecto, señala la piel del pecho con unas manchas blanquecinas y la salpica con marcas de todas clases. Pero la persona a la que le ha sucedido esto, no vuelve a sufrir nunca más ataques epilépticos [...] Si, por el contrario, ese humor pernicioso, atrapado en el interior y mezclado con la bilis negra, invade con furia todas las venas y, tras abrirse paso hasta lo alto de la cabeza, mezcla con el cerebro su siniestro flujo, debilita al instante la parte más noble del alma [...]”(*Apol.* 50: 1-4).<sup>11</sup>

---

11 “[...] cum caro in humorem crassum et spumidum inimico igni conliquescit et spiritu indidem parto ex candore compressi aeris albida et tumida tabes fluit. Ea namque tabes si foras corporis prospici-

Este último, es el caso de la mujer y en su variante agravada, es decir, tomado por la enfermedad el lado derecho de la cabeza. De allí la pregunta de Apuleyo acerca del zumbido, para discernir en qué parte de su cabeza se alojaba el mal (*Apol.* 51.2-3). La imagen es fragmentada: de esta mujer muda, apenas conocemos los horrores de sus entrañas y, específicamente, su oído tintineante. De nuevo, el seco interés, despersonalizado, que despierta el examen de un nuevo caso. La maniobra es elocuente: impedida por su enfermedad o, mejor aún, por su condición de mujer, la enferma no tiene voz y tiene un cuerpo que es posesión de los expertos —Temisión, Apuleyo, Claudio Máximo, los filósofos—. La mirada distante que se desentendía de Talo es ahora la que aclara aquello que no puede explicar quién lo sufre, revelándole una deformidad invisible a sus ojos.<sup>12</sup> El conocimiento como forma de poder se vuelve palpable en esta relación médico-paciente que recrea las jerarquías basadas en la diferencia sexual. El saber avasalla la individualidad de este sujeto femenino y, quizás el gesto más notable en este sentido, sea la profusión de explicaciones repulsivas que no se aplican a su persona en particular.

Con estas líneas, hemos procurado mostrar que, en la construcción textual de la *Apología*, las horrendas señales de la enfermedad aíslan a los que la padecen al anular dos de los rasgos que, dentro de la cultura romana, connotan civilización y poder: el uso de la palabra y el dominio del propio cuerpo. La autodefensa, mediante una evaluación

---

rauit, maiore dedecore quam noxa diffunditur. Pectoris enim primorem cutim uutiligine insignit et omnimodis maculationibus conuariat. Sed cui hoc usu uenerit, numquam postea comitali morbo adtemptatur [...]. Enimvero si pernicioza illa dulcedo intus cohibita et bili atrae sociata uenis omnibus furens peruasit, dein ad summum caput uiam molita dirum fluxum cerebro immiscuit, illico regalem partem animi debilitat [...]."

12 Esta fusión de conocimiento médico y capacidad discursiva se conecta con los puntos de contacto entre medicina y retórica desarrollados por Percy (1989).

minuciosa y distante de sus cuerpos, se apodera de los pacientes privándolos de voz y estigmatizando su enfermedad como si se tratara de una deformidad, en un proceso discursivo que perpetra en pequeña escala las jerarquías y tensiones sociales propias de sus condiciones de producción. Vale preguntarse cómo hubiera sido la historia, cuáles hubieran sido las palabras, para otros enfermos.

## Bibliografía

- Apuleius of Madauros (1997) *Pro se de magia*. Vols. 1-2 (Text & Commentary). Ed. Vincent Hunink, Amsterdam, J. C. Gieben.
- Bradley, K. (1997). "Law, Magic and Culture in the *Apologia* of Apuleius". *Phoenix* 51, pp. 203-223.
- Habermehl, M. (1996). "*Quaedam divinae mediae potestates*. Demonology in Apuleius' *De deo Socratis*". *Groningen Colloquia on the Novel* 7, pp. 117-142.
- Hunink, Vi. (1998 a). "Comedy in Apuleius' *Apology*". *Groningen Colloquia on the Novel* 9, pp. 97-113.
- . (1998 b). "Two Erotic Poems in Apuleius' *Apology*". *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. IX, colección *Latomus*, Bruxelles, pp. 448-461.
- McCreight, T. (1990). "Invective Techniques in Apuleius' *Apology*". *Groningen Colloquia on the Novel* 3, pp. 35-62.
- Pearcy, L. (1989). "Medicine and Rhetoric in the Period of the Second Sophistic". *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II.37.1, pp. 445-456.
- Pollard, E. (1996). "Money in the *Apologia: Dos et Testamentum*". En línea: <http://ccat.sas.upenn.edu/~awiesner/temp/thyest.html>.
- Temkin, O. (1994). *The Falling Sickness. A History of Epilepsy from the Greeks to the Beginnings of Modern Neurology*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.



## La naturaleza y los faunos. Ercole Lissardi hacia la monstruosidad del deseo

*Francisco Gelman Constantín*

La del monstruo es una cuestión de gobierno, nos han hecho ver Antonio Negri (2007: 118) y Giorgio Agamben (2006a: 9-31). Más cerca de Agamben y de Peter Sloterdijk que de Negri, con todo, habría que decir que con ello la vida aparece no como una positividad metafísica, políticamente autosubsistente, sino como un territorio de operaciones: el monstruo es aquello de lo viviente que la simbología administrativa deja fuera cuando constituye a la vida propiamente dicha como objeto de sus prácticas biopolíticas. Organizada la diferencia que hace utilizables por una parte al hombre y, por otra, a animales y plantas, el monstruo es el subproducto indeseado de la introducción de esas cesuras en la heterogeneidad. Para y por el gobierno es que los apartamientos de la naturaleza de los que nos ha hablado Bataille (1930: 79) adquieren la forma del monstruo. Pero, añadiría Lissardi, tan pronto el mismo monstruo performa esa particular sujeción/subjektivación, se encuentra en condiciones de disputar ese gobierno y extraviar en su monstruosidad a toda la especie humana.

Ercole Lissardi es un narrador y ensayista uruguayo nacido en 1951, más célebre por las impugnaciones moralistas recibidas por sus publicaciones en el medio local que por una justa apreciación de la complejidad del desafío que dirige a la escena letrada rioplatense y a toda una tradición cultural. Su primera publicación fue la antología de cuentos titulada *Calientes*, de 1994, en la editorial montevideana Los libros del inquisidor. Desde entonces ha publicado más de veinte novelas, junto con ensayos en libros y revistas, al tiempo que escribe —a partir de 2008— en su propio blog *El diario del erotómano* y en el blog colectivo *Henciclopedia*.

Como Agamben, Lissardi ubica en Georges Bataille uno de los puntos de partida posibles para una genealogía de su propia intervención. Luego de una década de publicar narrativa erótica, primero desde su séptima novela *Acercas de la naturaleza de los faunos* (2006) y luego en sus ensayos, Lissardi comienza a investigar de un modo sistemático las condiciones de su enunciación, en una exploración simétrica de la literatura erótica y de la figura del fauno, como informaciones culturalmente concretas del deseo sexual que lo obsesiona. De acuerdo con *La pasión erótica* (2013), las figuras son los modos en que se da forma colectivamente a la vida; el paradigma amoroso es la figura del cuerpo comunitario que lo ordena a la reproducción de la especie bajo los ritmos del capital. Resituando los términos de Bataille, el amor espiritualizado, patriarcal y alojado en la familia es la forma de la legalidad, que prohíbe el despliegue excesivo de la sexualidad, abandonado a la conducta animal. En necesario correlato, la prostitución y la pornografía contemporánea aparecen como la transgresión de esa legalidad, que ella misma organiza: el modo en que la infracción de las prohibiciones sexuales se adecua al marco de la administración económica de los cuerpos. La industria del sexo preserva en el registro estricto de la figura humana cualquier impulso

de recuperación de la vida animal (o de la vida para la que la oposición entre humano y animal carece de sentido). Como transgresión socialmente sancionada, entonces, la pornografía preserva la integridad del orden antropológico. En los términos de Lissardi, Amir Hamed y Roberto Echavarren, la pornografía es un discurso civilizatorio, es una de las facetas de la autonomización humanista (Lissardi, Hamed y Echavarren, 2009: 19-25, 9; Lissardi, 2013: 92). El “cuerpo pornográfico” coagula la misma imagen del hombre que la democracia burguesa: representándolo produce su representabilidad (Lissardi, 2013: 79).<sup>1</sup> Por ello, antes que buscar como Beatriz Preciado “representaciones alternativas de la sexualidad” (*ib.* 72), de acuerdo con Lissardi la anulación de la ordenanza amorosa patriarcal habría de aparecer allí donde el cuerpo deja de ser objeto de representación para ser objeto/sujeto de acicate. Allí nos instala el arte erótico.

Si la pornografía es la transgresión de la legalidad, el arte erótico se sitúa —de acuerdo con la práctica y la teoría de Lissardi— en un territorio que corresponde más bien a una tercera figura del ensayo de Bataille, mucho menos investigada: el *affaissement*. El *affaissement* es el colapso o el desmoronamiento, aquella zona de la vida colectiva incapaz de transgredir las normas porque el gobierno ni siquiera se ha tomado el trabajo de someterla a ellas y opta más bien por el simple abandono. Contra Bataille, pero llevando a un límite sus propios conceptos, Lissardi desplaza el erotismo desde la transgresión hasta el desmoronamiento y, con ello, sustrae la literatura erótica del horizonte de lo humano. Lo que (lxs que) vive(n) en el *affaissement* experimenta(n) el asco en la mirada de los demás, pero no las prohibiciones que lo suscitan; por

---

1 Sobre el modo en el que el punto de vista del monstruo invita a expandir los interrogantes más allá de la sola representación, ha escrito de manera muy elocuente Gabriel Giorgi cuando presentaba algunas investigaciones de esa perspectiva (2009: 323-24).

eso mismo se le(s) ha negado la calidad humana tan pronto como la capacidad de reconocerse en el animal (Bataille, 2007: 149-150). En el colapso, hombres y mujeres conocen la forma humana que los demás ven defraudada en ellos, pero solo como punto de partida en el movimiento de lo informe. La recuerdan con indiferencia en una arqueología risueña: es “una huella apenas visible entre el yuyerío” (Lissardi, 2006: 9).

Esa arqueología risueña es la que descubre la figura del fauno, la que reconoce en él el erotismo por fuera de la legalidad que opone al hombre y al animal. El paradigma fáunico arruina el sentido de la historia humana, porque es extraño al progreso de su autonomía; la filogénesis del fauno es la repetición con mutaciones de un mismo impulso de voluptuosidad sustraído al orden mercantil y reacio a las cadenas de mando instituidas. Cuando producen la relación entre fauno y ser humano, la ensayística y la narrativa de Lissardi los condenan a ambos a la pérdida de consistencia. Como su foco es el deseo, la literatura erótica más que en representar el cuerpo, se concentra en movilizarlo, interviniendo sobre su imaginación y sobre su voz. *Acerca de la naturaleza de los faunos* y *La vida en el espejo* parten de una de las oposiciones estructurantes del orden antropológico capitalista y patriarcal, aquella que opone pasividad y actividad; en *Acerca de la naturaleza*, quien tiene voz y voto, el hombre, contra quien es hablado y calla, el fauno; en *La vida*, quien ve, la persona real, y quien es visto, el reflejo. Y, progresivamente, las novelas se afanan en la mutación de esas formas, que es la experiencia de lo monstruoso; de una parte, la narración fáunica y, de la otra, el “monstruo de cristal”.

En *La vida en el espejo*, el narrador, después de una separación, se ve obligado a instalarse a vivir en un departamento cuyas paredes están cubiertas casi íntegramente por espejos, y a medida que desarrolla en su interior una serie de episodios de su vida sexual, asiste a la insubordinación de su reflejo,

rebelándose contra una vida de desatención. En *Acerca de la naturaleza de los faunos*, asistimos a la narración del proceso de escritura de lo que luego será el ensayo *La pasión erótica*, en el relato de unas vacaciones de playa que entrecruzan la biblioteca con el adulterio y la zoo-etnografía imaginaria. El pasaje de una a otra novela puede transitarse a partir de una escena de autorretrato en *Acerca de la naturaleza*; se trata propiamente de una “escena”, antes que de un pasaje o secuencia, puesto que toda vez que el cuerpo no es un objeto dado, sino un foco de intervenciones, su descripción es, por fuerza, inminencia narrativa. En la escena, entonces, el narrador de la novela de 2006 contempla el reflejo de su rostro en un espejo y anticipa las relaciones eróticas que el narrador de la novela de 2009 contraerá con su Simulacro:

En realidad lo normal es que me mire tan poco [en el espejo] que cuando lo hago es como si mirara la cara de otro. Además, como me he estado mirando a la distraída, de reojo, mientras escribo, la sensación de estar mirando a otro se acentúa. [...] Me limito por el momento a tomar nota de algunos detalles significativos. Tengo una oreja bastante más larga que la otra [...]. Si una cierta asimetría es un condimento necesario de la verdadera belleza, entonces ese requisito lo tengo salvado. En todo caso mejor una oreja más grande y no un ojo, que es lo que le pasaba a Goya, según él se pintaba. El caballete de la nariz lo tengo partido y tengo cerca de la punta de la nariz la cicatriz de un tajo profundo. Sobre estos dos particulares —de los que entiendo necesario subrayar los atractivos—, por separado o combinados, me gusta urdir historias truculentas. [...] Nadie me dijo todavía que tengo lindos ojos, pero me consta que dado el caso he impresionado a los demás con la mirada. De hecho, ahora mismo,

mirándome fijo, me impresiono a mí mismo, que no es poca cosa. En cuanto a la boca, el dibujo es perfecto [...], y una boca de dibujo perfecto es, por definición, una boca que expresa sensualidad. No me he besado en un espejo todavía, pero dado el deseo de ser besado en la boca que despierto, puedo decir que he llegado al punto en que [sé] hacerlo muy bien. (Lissardi, 2006: 40-41)

Entre el dibujo y la cicatriz, la organización narrativa del rostro compone una consistencia somática ordenada por el deseo, opuesta a toda estética del desinterés y a todo organicismo. La belleza es función de la capacidad de poner en movimiento el cuerpo ajeno y la deformidad (la falta de medida y de simetría) es la forma singular del atractivo sexual.

Sobre ese relato y esa topología del cuerpo se sostiene el enfrentamiento contra las prácticas económicas y de gobierno y los saberes que producen el cuerpo supliciado de la experiencia moderna. Entre los materiales que el narrador trae consigo a la playa, en la novela de 2006 se encuentran, por una parte, la edición de fotografías pornográficas antiguas de la Colección Rotenberg editadas por Taschen y el ensayo de historiografía del nazismo en Polonia *Ordinary Men* de Christopher Browning y, por otra, los diarios de la ocupación de Victor Klemperer (*Die Sprache des III Reichs*) y sus propios recuerdos sobre la hospitalización de su ex pareja Luisa. Cada una de las confrontaciones es un encuentro desproporcionado pero que, en la mirada del escritor fáunico, despierta una intuición de proximidad; imposible producir una mediación suficiente para comprender qué comparten la industria del sexo y las políticas de exterminio, o el racismo de Estado y la producción farmacológica de una mujer “vegetal”, pero igualmente imposible sustraerse a la impresión de que de algún modo “son los mismos”, “son esa misma pobre cosa, la especie humana” (*ib.*: 29-32; 45; 56). La

conjunción monstruosa en la imaginación literaria ilumina los tormentos inherentes al desarrollo de la empresa humanista de un modo todavía apenas dimensionable en conceptos. Solo la imaginación del monstruo permite sobrevivir a la “[a]niquilación de todos los sueños, de todo lo construido a partir de la imagen de sí, del propio cuerpo” (*ib.*: 56), al “desmoronamiento de la idea del Hombre, de la Sociedad y del Estado” (*ib.*: 90), porque el deseo del monstruo, excediendo la administración suplicante y jerárquica de lo humano, permite ejercitar modos alternativos de gobierno.

La amenaza de ese “monstruo de cristal”, el Simulacro que persigue al narrador en *La vida en el espejo*, no tiene nada que ver con la revelación de una verdad oculta al sujeto, algún sentido profundo que lo ofenda en una imagen que lo repite, sino que reside en el peligro de la destrucción de la imagen aglutinante, del cuerpo imaginario como cohesión del Hombre dentro de sí (Lacan, 1990: 213-215). A través de los espejos, al narrador de la novela lo acecha la dehiscencia de su forma. La progresiva autonomización del reflejo, que pasa a intervenir en los encuentros sexuales del narrador y a reclamar derechos sobre su cuerpo, es correlativa a una experiencia del erotismo que lo sustrae de la decisión sobre sí y sobre los demás. El erotismo, como organización simbólico-imaginaria del encuentro de los cuerpos, suscita la pérdida de la autoridad del hombre, que se supone protegido en la creencia de que “en el fondo y de última el que clava es el que manda” (Lissardi, 2009: 67). En revancha, el Simulacro y Amelia, una de las amantes del narrador, lo adoptan como animal doméstico para la ejecución de sus propias fantasías; está en preparación un tiranicidio, que se anticipa desde el momento en que la novela cede la voz al propio Simulacro. Significativamente, desde la narración del primer encuentro sexual con Simulacro, la anatomía del narrador se transfigura por obra de una imaginación zoológica: tiene “cuerno”, se siente ‘cíclope’ (*ib.*: 17); la

soberanía del Hombre está ya siendo desbasada, lo informe en su figura se intensifica. Como señala María Luján Picabea, la pornografía encierra la experiencia erótica en una imagen muda (2013: 11); el erotismo de Lissardi no libra del encierro imaginal sustituyéndolo por la palabra, sino que encuentra en la lengua uno de los modos posibles de desobturar aquello en las imágenes que es ya dehiscencia, tránsito y relación.

Y la apertura de la forma es también la pérdida del gobierno óptico en manos del narrador, pues el reflejo es ahora quien lo mira a él, tal como los clítoris y vaginas de las mujeres de *Acerca de la naturaleza de los faunos* adquieren sus propios ojos para responder desafiantes a la mirada del escritor erotómano. Los narradores, entre tanto, se enclaustran en la ratificación de la diferencia —bajo hipótesis de que objetar la diferencia es sumergirse en “Lo Igual” (*ib.*: 70)— y propinan a aquello que los mira las designaciones necesarias para mantenerlos a distancia: anormal, opuesto, invertido, antinatural, bicho carroñero, súcubo, monstruo.

Y si el reflejo de *La vida en el espejo* escribe textos desconocidos para el narrador de la novela y le dirige bufidos o ladridos, el fauno con el que conversa el narrador de *Acerca de la naturaleza* no habla latín ni griego —y por tanto no se puede determinar si es en rigor un fauno o un sátiro— porque propiamente no habla, interactúa a través de gestos, a través de las melodías de Mozart y, llegado al colmo de la excitación, “emit[e] [...] con la garganta sonidos que parec[e]n verdaderos estertores de agonía” (Lissardi, 2006: 63). Prestando su oído a esos ruidos es que la literatura de Lissardi pretende liberar la vida del fauno de la jaula en la que la burocracia estatal y la observación biomédica lo han atrapado y lo someten a experimentos.

Es a ese límite en el que la voz abandona el lenguaje —allí donde Agamben nos invitaba a explorar la institución de la diferencia humana, siguiendo a Aristóteles (2006b: 17)— al que conduce la escritura del deseo sexual. Esa es la dirección

en la que empuja la sintaxis acumulativa que decide las escenas eróticas en la literatura de Lissardi, como gobierno alternativo de la voz. La búsqueda de la literatura fáunica corresponde al encuentro con “el abismo de la enumeración” (Lissardi, 2006: 67), forma particular de la “compulsión narrativa” (*ib.*: 14) en la que se indistinguen decisión autoral e impulso, es decir, se subvierte la autonomía normativa del hombre narrador. Por una parte, el “[p]erfil sexual, violencia de la enumeración, del inventario, pero las imágenes no se vuelven sumisas, no se vacían, chisporrotean y estallan en mis manos todavía.” (*ib.*: 75) La enumeración expulsa su propia violencia en el tumulto que suscita. Escribe, por ejemplo, “Mística de la piel, del frenesí, de la mirada que ya no ve, del agotamiento hasta el mareo, hasta el pánico, hasta el alma” (*ib.*: 52), o “El diálogo de las nalgas, una con otra, acariciándose, disputándose alborozadamente la primacía en redondez y en gracia, los dorsales asomándose y esfumándose debajo de la piel pura como el mármol de su espalda, los pies perfectos y pequeños apoyándose en la baldosa como mimo y con duda, el pelo rozándole la espalda al girar la cabeza para mirar la llave de la luz antes de estirar el brazo para accionarla” (*ib.*: 194). Y la enumeración —que pudo corresponder a la imposición a la voz de la utopía totalitaria de la lengua, que es la designación integral— de hecho, empuja más bien la voz al jadeo, a la pérdida de aliento: la inflicción de la ley de la lengua libera a la voz de su propio gobierno.

Cuando la literatura de Lissardi busca reunirse a los diarios de Klemperer entre aquellos libros de “naturaleza diferente” (*ib.*: 94) que más que describir o definir, contagian (el miedo, la excitación), la clave de esa relación peculiar entre sujetos que habilitan ambos es la voz, toda vez que la imaginación monstruosa desafecta la voz de este o aquel cuerpo individual humano y la impregna, al mismo tiempo, en el autor, el narrador, el lector y el oyente (la autora, la narradora, la

lectora, la oyente). La incertidumbre es precisamente producto de la alienación inherente a la escritura narrativa, el “altercado” (Pezzoni, 1999: 129-33) del que da cuenta el personaje de Lissardi en *Acerca de la naturaleza* en sus diálogos con su amante: cuando se pone a novelar, emerge una voz femenina que es, para quienes leen sus textos, la suya. Cuando se dice ‘yo’ en el acento de una voz fáunica, no hay separación posible, sino que los demás “no solo habitan la fibra del límite que me contiene [...], sino que también asedian la forma en que, por así decirlo, soy periódicamente deshechx y estoy abiertx a volverme ilimitadx” (Butler, 2003: 28).<sup>2</sup>

En el régimen de voz que ejerce la erótica enumerativa, en el jadeo, se produce la alianza de sujetos singulares bajo la ética de la escucha recíproca. El diálogo igualitario de los encuentros sexuales desmorona la fantasía soberana para la que uno se reserva el monopolio de la decisión sobre el cuerpo del otro. A la transitoriedad de los roles en la fantasía erótica corresponde una sexualidad en la que la orden excluye el poder de mando: cada amante exige al otro prescindiendo de la autoridad, porque el encuentro constituye automáticamente un acuerdo efímero y tácito sin jerarquías fijas.

“¿Qué saldría de todo eso? —se pregunta el narrador de *La vida en el espejo* y sigue diciendo:— Una camisa de fuerza seguramente, o por lo menos mi internación para estudio como uno de esos fenómenos más extraños jamás vistos. No exactamente un ser humano ni un animal sino algo que no da imagen en el espejo”. (Lissardi, 2009: 98). Habría que añadir: algo viviente cuya voz suscita ecos, pero no instituye lengua (o, en su defecto, instituye *lalengua*). Algo que introduce diferencias sin fabricar sumisiones, algo que impone turno a turno su deseo sin explotar el cuerpo que lo invita. Una literatura (una experiencia) fáunica, jadeante.

---

<sup>2</sup> Traducción del autor.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2006a). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Trad. de F. Costa y E. Castro.
- . (2006b). *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-textos. Trad. de A. G. Cuspinera.
- Bataille, G. (1929-30). *Documents*, años 1-2.
- . (2007 [1957]). *L'érotisme*. París, Minuit.
- Butler, J. (2003). "Violence, Mourning, Politics". En *Precarious Life*, Nueva York, Verso.
- Didi-Huberman, G. (1995). *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. París, Macula.
- Giorgi, G. (2009). "Política del monstruo". En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, n° 227, pp. 323-29.
- Lacan, J. (1990). "De l'amour à la libido". En *Le séminaire. XI*. París, Seuil, pp. 210-24.
- Lissardi, E. (2006). *Acerca de la naturaleza de los faunos*. Montevideo. Los libros del inquisidor.
- . (2009). *La vida en el espejo*. Montevideo, HUM.
- . (2013). *La pasión erótica. Del sátiro griego a la pornografía en Internet*. Buenos Aires, Paidós.
- Lissardi, E., Hamed E. y Echavarren R. (2009). *Porno y post porno*. Montevideo, HUM.
- Negri, A. (2007). "El monstruo político", en Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (comps.). *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires, Paidós, pp. 93-139. Trad. de J. Ferreira y G. Giorgi.
- Pezzone, E. (1999). *Enrique Pezzone, lector de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Picabea, M. L. (2013). "El principio del placer". *Revista Ñ*, n° 515, pp. 14-15.
- Sloterdijk, P. (2006). *Normas para el parque humano*. Madrid, Siruela. Trad. de T. Rocha Barco.



## Los autores

### Nadia Mariana Consiglieri

Licenciada en Artes con orientación en Artes Plásticas (UBA FFyL). Profesora de Artes en Artes Visuales y licenciada en Artes Visuales con orientación en Dibujo (UNA, ex IUNA). Investigadora becaria doctoral (CONICET). Desempeña sus investigaciones en el área de historia del arte medieval, además de realizar estudios y publicaciones conjuntas sobre el corpus fotográfico de la Condesa de Castiglione, sus características de artisticidad y sus relaciones con otras artes decimonónicas. Ha realizado ayudantías universitarias ad-honorem y participa en grupos de investigación, además de obtener premios y formalizar exposiciones como artista plástica.

### Nicola Costantino

Egresada de la carrera de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, con especialización en escultura. Es una de las más importantes artistas contemporáneas que tiene Argentina, representó a nuestro país en la 24 Bial de São Paulo y en la 55 Bial de Venecia (2013). Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas destacándose: Rapsodia inconclusa, Fundación Amalia Lacroze de Fortabat (2015); Alteridad, Centro Cultural Santa Cruz, Museo Provincial Rosa Galisteo, Santa Fé, ECU, Rosario, Nave Cultural, Mendoza. Colecciones como la del MOMA (New York), Daros (Zurich) y MALBA (Buenos Aires), poseen obra de la artista.

## Paola Cortes Rocca

Se doctoró en lenguas y literaturas romances y se especializa en la intersección entre literatura y visualidad. Publicó ensayos sobre auto-figuraciones del cuerpo enfermo, *zombies* e imaginación política, comunidades y estética villera. Es coautora y coeditora de dos libros de ensayos sobre peronismo y crítica cultural y autora de *El tiempo de la máquina*, un libro que aborda el impacto de la fotografía en el campo cultural latinoamericano decimonónico. Investigadora del Conicet, enseña en UNTREF, NYU en Buenos Aires y en el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella.

## Marcela Croce

Es Doctora en Letras y profesora de Problemas de Literaturas Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Dirige un proyecto de investigación sobre literaturas comparadas, colabora con revistas críticas argentinas y extranjeras y ha dictado cursos de Posgrado en Buenos Aires y Belo Horizonte. Entre sus libros figuran *CONTORNO. Izquierda y proyecto cultural* (1996), *Osvaldo Soriano, el mercado complaciente* (1998), *David Viñas, crítica de la razón polémica* (2004), la serie Latinoamericanismo desarrollada en el marco del proyecto UBACyT homónimo (2010, 2011 y 2013) y el reciente *La seducción de lo diverso* (2015).

## Piroska Csúri

Doctora en Lingüística y Ciencias Cognitivas (Brandeis University, EE.UU.). Su trabajo indaga la fotografía como dispositivo social y su impacto sobre la cultura visual. Investiga la construcción social de la fotografía como evidencia y su relación con distintas nociones de la "objetividad" en las ciencias naturales, así como su uso como fuente en las ciencias sociales. Sus intereses incluyen la representación fotográfica del cuerpo humano en imágenes de la violencia y del desnudo. Recipiente de becas de la Fundación Antorchas y de la Biblioteca de la Universidad de Princeton, es docente de la Universidad de San Andrés y de la Universidad Nacional de Lanús.

## Carla Cristina Garcia

Es doctora en Ciencias Sociales–Antropología–por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC) y postdoctorada por el Instituto José Maria Mora (México, DF). Es profesora titular de la Universidad Municipal de São Caetano do Sul, de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo y Directora Académica del Inanna Educação.. Es autora de los libros *Ovelhas na Névoa um estudo sobre mulheres e a loucura* (Ed. Rosa

dos Tempos/Record); *Produzindo Monografia* (Ed. Limiar); *As Outras Vozes: memórias femininas em São Caetano do Sul* (Ed. Hucitec); *Hambre del Alma as escritoras e o banquete das palavras* (Ed. Limiar); *Sociologia da Acessibilidade* (IESD); *Breve História do Feminismo* (Ed. Claridade); y *O Rosa, o Azul e as mil cores do Arco Iris* (Ed. N-1, no prelo).

## Francisco Gelman Constantin

Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente cursa su doctorado y es adscripto de una cátedra de Teoría y Análisis Literario. Ha recibido becas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD). Ha escrito sobre literaturas y artes latinoamericanas y europeas y sobre teoría literaria. Trabaja en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA.

## Adriana Martínez

Licenciada y Doctoranda en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires donde se desempeña como docente especializada en Historia del Arte Medieval. Ha publicado artículos en revistas y en formato digital, así como capítulos de libro en producciones colectivas y traducciones. Ha participado en carácter de expositora en jornadas y congresos nacionales e internacionales.

## Marcelo Méndez

Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la que se desempeña como docente de Literatura Argentina del siglo XX. Actualmente cursa el doctorado en la misma institución. Es integrante del proyecto de investigación UBACyT "Cercanías: literatura argentina y publicaciones periódicas", dirigido por la Dra. Sylvia Saitta. Ha formado parte de diversos congresos y jornadas nacionales e internacionales. Publicó *Literatura argentina y otros combates*, así como diferentes capítulos de libros y artículos en revistas de la especialidad.

## María Negroni

Publicó en poesía: *La jaula bajo el trapo*, *El viaje de la noche*, *Arte y Fuga*, *Buenos Aires Tour*, *La Boca del Infierno*, *Cantar la nada*, *Elegía Joseph Cornell* e *Interludio en Berlín*; en ensayo: *Ciudad Gótica*, *Museo Negro*, *El testigo lúcido*, *Galería Fantástica*, *Pequeño Mundo Ilustrado*, *Cartas Extraordinarias* y *La noche tiene mil ojos*; en ficción: *El sueño de Úrsula* y *La Anunciación*.

Obtuvo los siguientes reconocimientos: Guggenheim, PEN American Club Nueva York, Fundación Octavio Paz, New York Foundation for the Arts, Civitella Ranieri, Premio Internacional de Ensayo Siglo XXI, y Konex Platino en Poesía 2014. Ha sido traducida al inglés, francés, italiano y sueco. Actualmente dirige la Maestría en Escritura Creativa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Buenos Aires.

## **Roxana Nenadić**

Licenciada en Letras y doctoranda (UBA). Jefa de Trabajos Prácticos de Lengua y Cultura Latina I-V de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde también se desempeña como investigadora del proyecto UBACyT 01/031 (2014-2017). Ha participado en diversos proyectos UBACyT y PICT financiados y ha dirigido Proyectos de Reconocimiento Institucional (PRI). Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y ha publicado traducciones, capítulos de libro y artículos sobre la especialidad en el país y en el extranjero.

## **Liliana Pégolo**

Profesora, licenciada y doctora en Letras de la Universidad de Buenos Aires; profesora adjunta regular del área Latín del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Dirige desde 2004 proyectos UBACyT orientados a la investigación de la literatura tardoantigua. Participó como investigadora, a partir del año 1998, en proyectos dirigidos por el Dr. H. Zurutuza dedicados a la antigüedad tardía. Cuenta con numerosas publicaciones en revistas y libros de la especialidad y ha participado con ponencias en más de un centenar de congresos nacionales e internacionales.

## **Alejandro Nicolás Ocampos**

Profesor de Artes Visuales (ISFA "Manuel Belgrano", ex EBA). Se desempeña como docente de Educación Plástica y Visual (DGCyE, provincia de Buenos Aires). Finalizando la Licenciatura en Artes Plásticas (UBA, FFyL). Ha participado en congresos nacionales, con trabajos de autoría conjunta sobre el carácter de artisticidad en las fotografías de la Condesa de Castiglione (1860-1890, París). Como artista plástico, ha participado en ediciones del concurso "arte joven" (CGP Nro. 4, GCBA), obteniendo distinciones: 2do premio (Cat. Nro. 2) en Técnica Mixta (2007) y 1er premio (Cat. Nro. 1) en Dibujo (2005).

## **Silvina Sánchez**

Es Profesora en Letras (UNLP), becaria del CONICET y se encuentra realizando el Doctorado en Letras (UNLP). Ha participado en jornadas y congresos y ha publicado trabajos dedicados fundamentalmente a la literatura argentina contemporánea y a la teoría literaria; entre ellos Cuadernos de Teoría (Dir. Miriam Chiani, 2014) y el "Dossier: Algunas coordenadas más sobre narrativa argentina del presente. Chicas del setenta. Las narradoras hoy", junto con la Dra. Miriam Chiani (Katatay, N° 11/12, 2014). Ha sido profesora del Curso de Ingreso a la Carrera de Letras (UNLP, 2013). Como parte del equipo coordinado por el Dr. Facundo Saxe ha participado en el dictado de cursos sobre representaciones culturales de las disidencias de sexo-género. Ha colaborado como adscripta en Teoría Literaria I (UNLP) y actualmente participa en actividades de formación y proyectos de investigación en el marco de dicha cátedra.

## **Graciela Villanueva**

Cursó sus estudios de grado en el Instituto Nacional Superior del Profesorado y en la Universidad de Buenos Aires y se doctoró en 1998 en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle de París. Trabajó como profesora asociada de literatura hispanoamericana en las universidades de Lille y de la Sorbonne Nouvelle y hoy es catedrática en la Universidad Paris-Est Créteil (UPEC) y directora del laboratorio IMAGER (Institut des Mondes Anglophone, Germanique et Roman). Ha publicado tres libros y más de cincuenta artículos sobre temas relacionados con la literatura y civilización hispanoamericanas, la traducción literaria, la lingüística hispánica y, sobre todo, la literatura argentina de los siglos XIX y XX.



---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
OFICINA DE PUBLICACIONES

---

**DIRECTORA DE IMPRENTA, COMPOSICIÓN  
Y VENTA DE PUBLICACIONES**  
Rosa Gómez

**COORDINACIÓN**

Leonor Agüero  
Martín Gonzalo Gómez  
Verónica Valeria Montenegro  
Ayelén Suárez

**Agentes**

Claudia De Luca  
María de las Mercedes  
Dominguez Valle  
Nélida Dominguez Valle

**PRODUCCIÓN**

**Jefe del Departamento**  
Alejandro Dasso

**Agentes**

Juan Accorinti  
Omar Ramón Dobarro  
Ana María Garay  
Ramón Antonio Gómez  
Martín González  
Julio Maciel  
Atilio Monzón  
Carlos Eduardo Ortiz  
Diego Alberto Teves  
Eduardo Zelaya

**COMERCIALIZACIÓN**

**Jefe del Departamento**  
Sergio Castelo

**Agentes**

Nicolás Aguirre  
Matías Cirelli  
Marisa Cuello  
Alejandro Rivas  
Christian Tamargo  
Martín Yanik

**COLABORADORES  
EXTERNOS**

**Corrección y diagramación**  
Paula D'Amico

**ENCUADERNACIÓN Y  
TRABAJOS ESPECIALES**  
Nora Silvana Gómez

**COMPOSICIÓN**

**Jefa del Departamento**  
Rosa Graciela Palmas

