

**CRIATURAS Y SABERES  
DE LO MONSTRUOSO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano  
*Hugo Trincheró*  
Vicedecana  
*Ana María Zubieta*  
Secretaria Académica  
*Silvia Llomovatte*  
Secretario de Supervisión Administrativa  
*Jorge Alberto Vladisauskas*  
Secretaria de Extensión Universitaria y  
Bienestar Estudiantil  
*René Girardi*  
Secretario General  
*Jorge Gugliotta*  
Secretario de Investigación y Posgrado  
*Claudio Guevara*  
Subsecretario de Investigación  
*Alejandro Schneider*  
Subsecretaria de Bibliotecas  
*María Rosa Mostaccio*

Subsecretario de Publicaciones  
*Rubén Mario Calmels*  
Prosecretario de Publicaciones  
*Jorge Winter*  
Coordinadora Editorial  
*Julia Zullo*  
Consejo Editor  
*Amanda Toubes - María Marta García*  
*Negrón - Susana Cella - Myriam*  
*Feldfeber - Silvia Delfino - Diego Villarroel*  
*- Adriana Garat - Marta Gamarra de*  
*Bóbbola*  
  
Instituto Interdisciplinario de Estudios  
de Género  
Directora  
*Dra. Dora Barrancos*  
Edición y Corrección de estilo  
*Guadalupe Salomón*  
Colaboradoras  
*Marlene Denise Russo*  
*María Cecilia Martino*

Ilustración: *La cabeza de Medusa*, 1618 de Peter Paul Rubens (“Detalle”)

© Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – UBA – 2008  
Puan 480 – Ciudad Autónoma de Buenos Aires – República Argentina  
ISBN: 978-987-1450-27-5

Esta edición se realiza gracias a un subsidio para organización de reuniones científicas del CONICET y a una subvención otorgada por ANPyCT en el marco del PMT, Contrato Préstamo BID 1728/OC-AR, PICT 25451

Criaturas y saberes de lo monstruoso / coordinado por Dora Barrancos ; Nora Domínguez ; Elsa Rodríguez Cidre - 1a ed. - Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2008.

258 p. ; 21x14 cm.

ISBN 978-987-1450-27-5

I. Sociología de la Cultura. I. Barrancos, Dora, coord. II. Domínguez, Nora, coord.  
III. Rodríguez Cidre, Elsa, coord.  
CDD 306

Fecha de catalogación 29/05/2008

DORA BARRANCOS, ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE,  
NORA DOMÍNGUEZ, FERNANDA GIL LOZANO, JIMENA PALACIOS,  
VALERIA PITA, ELSA RODRÍGUEZ CIDRE, ALICIA SCHNIEBS,  
MARÍA EUGENIA STEINBERG  
*compiladoras*

# CRIATURAS Y SABERES DE LO MONSTRUOSO



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
2008



# ÍNDICE

---

Prólogo .....	9
<b>ALICIA M. ATIENZA</b>	
La entropía gastronómica, una marca de monstruosidad en <i>Odisea</i> . . . .	17
<b>ERNESTO BOHOSLAVSKY</b>	
El monstruo y el Cruzado: las dos caras de la mitología del complot . . .	33
<b>VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT</b>	
La vampira de los cabellos cambiantes .....	49
<b>RAÚL CUADROS CONTRERAS</b>	
Técnica y alteridad: el robot humanoide, un monstruo problemático y promisorio .....	57
<b>ANDREA CUARTEROLO</b>	
El estaño en el espejo. Monstruos en la fotografía latinoamericana del siglo XIX .....	67
<b>RICHARD DANTA</b>	
Mutilación quirúrgica, seducción y monstruo femenino. El rol subversivo de la cicatriz en un caso de resistencia iconográfica contemporánea: la obra fotográfica de Matuschka .....	89
<b>LIDIA GAMBÓN</b>	
Palabras de Sirenas. Lo monstruoso en <i>Andrómaca</i> de Eurípides y el imaginario nosológico del <i>oikos</i> .....	99

**SANDRA GASPARINI**

La autobiografía en clave ectoplasmática:  
un fantasma de Eduardo L. Holmberg . . . . . 113

**FERNANDA GIL LOZANO**

Sangre: asesin@s y cazador@s nocturn@s . . . . . 125

**ALEJANDRO MORÍN**

Madres caníbales. Lecturas medievales de un *topos monstruoso* . . . . . 141

**ADRIANA MUSITANO**

Lo monstruoso de la identidad en *Al borde de la lluvia*  
de Marcello Mercado . . . . . 153

**ROXANA NENADIC**

Los matadores y sus monstruos: saberes y engendros  
en la obra retórica de Apuleyo . . . . . 165

**JIMENA PALACIOS**

Divide y triunfarás: la monstruosa amenaza de las alianzas femeninas  
en *Metamorfosis* de Apuleyo . . . . . 173

**MARÍA CECILIA PAVÓN**

Representación de lo femenino como monstruoso en  
*Retrato de la lozana andaluza* de Francisco Delicado . . . . . 185

**GONZALO PÉREZ MARC**

El sujeto enfermo: fragilidad y exclusión . . . . . 193

**MARTÍN POZZI**

Manilio y los nacimientos monstruosos:  
naturaleza, destino y estabilidad social . . . . . 203

ÍNDICE

**ISABEL A. QUINTANA**

Enfermedad, muerte y locura:

la representación estética frente al dolor (Mario Bellatin) . . . . . **213**

**GUIDO VESPUCCI**

Cuerpos, identidades y discursos. Algunas reflexiones sobre la frontera

de lo monstruoso a partir del *Beso de la mujer araña* . . . . . **225**

**JUAN DIEGO VILA**

Entre el ‘cadalso’ y el ‘purgatorio aguado’: el caso de Lázaro-atún

y las variaciones ideológicas ante un mismo portento . . . . . **237**

**DATOS DE LAS/OS COLABORADORAS/ES . . . . . 251**



## PRÓLOGO

Detrás de una simple sucesión alfabética se esconde una fantasmal combinatoria digestiva. Así, podría enmarcarse el recorrido que propone este libro. Desde el primer movimiento, antropofagia y vómito, borrachera y sangre se presentan a lo largo del viaje de Odiseo como desbordes de los cuerpos. El itinerario heroico no aporta consuelos sino encuentros inesperados y peligros. El acto de comer y sus personajes (lo comido, quien come y los modos de comer) responden a normas que demarcan territorios e identidades. Los efectos que se obtienen de su acatamiento o trasgresión señalan los límites de lo monstruoso. Ya sea el néctar de Calipso o los venenos de Circe, que amenazan con la muerte y la metamorfosis, ya el canibalismo de Polifemo, las prácticas relacionadas con la gastronomía exploran las fronteras de lo humano. Como afirma Alicia Atienza en el primer capítulo de este libro: “es a través del triunfo del héroe sobre los avatares de la monstruosidad que la taxonomía odiseica ratifica en el dominio alimentario la definición del hombre como consumidor de carne sacrificial y *sitófagos*: *bíos* significa a la vez ‘vida’ y ‘sustento’”.

En el último movimiento, lo que ronda como necesidad en torno a las posibles vidas de Lázaro de Tormes es algún alimento que aplaque el hambre, que se constituya en ‘sustento’. En esa “prodigiosa metamorfosis del primer pobre y marginal literario en un atún”, que señala Juan Diego Vila, la supervivencia implica una deglución: vivir en el cuerpo de un pez. Ese Lázaro submarino cuestiona los límites de lo humano, desautomatiza la percepción acerca de quiénes quedan de uno u otro lado de lo monstruoso y pone en evidencia que esa línea fluctuante y sometida a poderes políticos y religiosos es una “denuncia de que toda empresa de exterminio de los mal llamados monstruos es, por definición, monstruosa”.

Comer, deglutir, consumir, masticar, devorar indican un campo semántico que describe en su punto final un giro por demás humano: tragar, destruir, aniquilar al otro. Versiones de estos encuentros han dado

pie a las ficciones fundadoras sobre el origen de la familia y la sociedad. El mundo simbólico se sostiene en el ejercicio de interdicciones radicales (incesto y parricidio). La muerte del padre por parte de la horda primitiva que Freud utilizó para explicar la forma que adquiriría el pacto social entre hermanos en *Totem y tabú* iba a sostenerse en un regreso permanente, fantasmal, espectral de la figura paterna, para acechar a través de la culpa y el remordimiento la memoria del asesinato. Fiesta y lamento, celebración y llanto, el sacrificio totémico albergaba los opuestos. Así, las subjetividades deudoras de este mito se revelan como producto de una captura familiar sobre la que siempre vuelven para reproducirla, citarla o alterarla. Alrededor de estos trayectos se han contado los relatos que forjaron los imaginarios occidentales y alimentaron la literatura, el cine, la cultura popular, ofreciendo personajes y escenas a una misma matriz que se repite y desborda en múltiples direcciones. Aquí reside la evidencia: la historia del sujeto puede leerse en el trazado de sus formas de subjetivación, formas que no dejan de confrontar con sus versiones pesadillescas, con sus dobles, con los límites que siempre las rebasan hasta el punto de enfrentarlas con ellas mismas y con los nuevos y renovados modos de exterminio en los que, histórica y fatalmente, parecen expresarse.

En estos parajes, es decir, en todas partes, viven los monstruos: comen, duermen, respiran. No hay forma de la razón que, como bien ha plasmado Goya, no los haya engendrado; no hay forma de la técnica ni zona del saber que no los haya concebido y soñado hasta el punto de permitirles la delimitación de un campo de conocimientos propio: la teratología.

Los trabajos que componen este libro aportan diferentes aproximaciones teóricas y disciplinarias sobre el tema que sitúan y localizan problemáticas. De ninguna manera consiguen agotarlo; lo punzan sin debilitar su fuerza. Los tres encuentros académicos que se sucedieron en 1998, 2002 y 2006 significaron la puesta en marcha y la continuidad de un grupo de trabajo formado por investigadoras de diferentes carreras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, especialmente de Historia, Letras y Lenguas Clásicas, reunidas en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, que en todas esas oportunidades contaron con el apoyo del Museo Roca, espacio donde tuvieron lugar las diferentes jornadas. Como producto del segundo y tercer encuentro

se editaron actas, *Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas disciplinares. I y II*, que recogen la casi totalidad de los trabajos presentados.

A lo largo de este proceso hemos constatado que el interés por el tema se renovaba tanto como se extendía el repertorio de materiales culturales indagados y ensanchaba su capacidad de provocar interpretaciones y abrir y reordenar un corpus y catálogos. Las diversas operaciones con archivos de distinta índole –desde los textos de la cultura greco-latina hasta las prácticas médicas actuales– y el uso de categorías teóricas provenientes del análisis textual y la filología, la crítica cultural o la semiótica, intentan atravesar y labrar ideas sobre lo monstruoso que se constituyan en posibles lugares de discusión y que, sobre todo, den cuenta de los modos actuales de pensar y leer el tema. Los textos de la cultura transmiten experiencias, acercan mundos, modelan subjetividades, construyen representaciones, producen conocimiento. Las lecturas que aquí presentamos interpelan estos textos para extraerles un saber, sin que el acto constituya una deglución.

Ya sea que sus regularidades témporo-espaciales coincidan o se bifurquen, las criaturas que se alimentan con los cuerpos de otros, llámen-se caníbales o vampiros, son en estos capítulos objeto de indagaciones divergentes y, en algunos casos, opuestas. Si para Fernanda Gil Lozano la urgencia de saciarse con la sangre de otros es una necesidad humana que la cultura no logra refrenar, para Valeria Castelló el vampirismo, emergente del Iluminismo y la literatura romántica, se dice –y es dicho– como una enfermedad, transita esa zona entre la vida y la muerte, mientras a su paso, mejor dicho, al ritmo de su deseo, despierta la curiosidad de los otros: “el vampiro es un enfermo que recobra la medida justa de su salud para poder volverse otra vez deseante, como Don Juan, como la *femme fatale*. De este juego de seducción siempre resulta una víctima que se designa con un sustantivo de valor pasivo: el vampirizado”. La mirada masculina puede ser objeto de amenaza de una imaginaria castración cuando se enfrenta a un enemigo femenino y colectivo, como demuestra Jimena Palacios al analizar en *Metamorfosis* de Apuleyo los ataques de brujas y harpías.

Hay víctimas no sometidas por juegos de seducción, sino atrapadas y deglutidas por el mismo cuerpo que les dio vida. Alejandro Morín realiza un recorrido por algunas lecturas medievales de un *topos* monstruoso que espanta y fascina a los cristianos de la Edad Media, el de las madres

caníbales. Ruptura extrema del vínculo biológico, afectivo y social, que se come y quién realiza ese acto se vuelven demandas simbólicas que interpelan al conjunto de la cultura. En esta estructura de significación, Morín distingue “innumerables referencias literarias y reflexiones de variado tenor que atañen a aspectos muy diversos, que van desde la condición femenina a la naturaleza del lazo entre padres e hijos, desde la conceptualización de la diferencia religiosa hasta la definición de los límites de la humanidad y la animalidad”. Lazos y límites que se movilizan en otras épocas y autores y que pueden afectar de diferentes maneras a los personajes del elenco familiar. Así, Lidia Gambón es convincente cuando demuestra que en el drama doméstico que representa la *Andrómaca* de Eurípides, la mujer estéril, las concubinas y los hijos ilegítimos corrompen, contaminan, alteran la norma biológica y moral que funciona dentro del imaginario nosológico del *oikos*, mientras que Martín Pozzi se sumerge en el análisis de los significados culturales y políticos de los nacimientos monstruosos en Manilio. En ambos casos, fecundidad/esterilidad, nacimiento/muerte, parir/matar comprometen cuerpos y figuras. Los actos que los personajes protagonizan condensan los horrores mayores de expansión o concentración del cuerpo grotesco, abierto, deforme, abyecto, mutilado.

Estar, atacar, marcar o salir del cuerpo del otro alteran las fronteras corporales y las ideas sobre sus límites. Los monstruos conviven con todas las estéticas y filosofías de la alteridad. Cómo se constituye al otro, bajo las improntas de qué tipo de miradas y valoraciones, son preguntas que configuran la preocupación crítico-teórica de algunos de los textos que componen esta compilación. Andrea Cuarterolo muestra cómo los recursos técnicos de la fotografía hacia finales del siglo XIX son usados por el saber médico y la nascente antropología para ‘retratar’ a indígenas latinoamericanos de acuerdo con los paradigmas modernos de progreso y atraso. A partir de la construcción y despliegue de un determinado saber sobre el otro se puede producir no sólo la aniquilación o el control del monstruo, sino, simultáneamente, la entrada de su figura contrapuntística –el héroe, el médico, el cuerpo de un saber científico– en el proceso civilizatorio.

A lo largo de la lectura de un texto de Apuleyo del siglo II d. C., Roxana Nenadic muestra una relación particular entre héroe, monstruo y saber. Ernesto Bohoslavsky, por su parte, recorre discursos y prácticas de grupos chilenos y argentinos de extrema derecha durante la primera mitad del

siglo XX para analizar en la matriz político-narrativa y discursiva del complot tanto el perfil de lo monstruoso con que se retrata al otro como la autoimagen de aquellos que se asignan como misión el combate y la derrota de “la bestia que complota subterráneamente”.

Como ha expresado Jeffrey Jerome Cohen en *Monster Theory. Reading Culture*, el monstruo es una criatura que habita a las puertas de la diferencia, es la diferencia hecha carne que reside entre nosotros. Las diferencias que pueden encarnar estas figuras pueden ser de índole cultural, política, racial, económica y sexual. Los capítulos que siguen se ocupan de una serie de variantes que muestran en términos amplios (aunque especificados en períodos históricos, textos o connotaciones ideológico-políticas precisas) cómo esas construcciones resultan catalizadores eficaces a través de los cuales se propagan los imaginarios de la monstruosidad. El siglo XVI español que propone Cecilia Pavón está atravesado por las finas líneas que separan las ideas de belleza física y virtud moral de sus alusiones monstruosas, cuando de construcciones femeninas se trata. Por su parte, Guido Vespucci muestra cómo, en el sitio inhabitable y monstruoso de una cárcel, Manuel Puig confronta a dos monstruos, el desviado sexual y el subversivo político, para delimitar la deuda de estas representaciones con una serie de disputas y tensiones de la época, las entabladas entre militancia revolucionaria de izquierda y el movimiento de liberación homosexual. En el sometimiento a la situación trágica, violenta y excluyente de una enfermedad –problema central de su artículo– Gonzalo Pérez Marc pone en escena la particular emergencia del otro dentro del yo.

El sexo es una categoría privilegiada, una “producción obligada”, un efecto forzado que fija los límites de la categoría de cuerpo, regula sus límites y sus marcos de inteligibilidad. En *Cuerpos que importan* Judith Butler se ha ocupado de pensar la materia, forma y repetición de estas exclusiones: cuerpos abyectos, sitios de la infracción y de los contactos físicos y simbólicos inadecuados, fases de las series y regulaciones donde actúan y se hacen carne distintas instancias del poder. En su juego pendular entre exterioridad y ocultamiento amenazante, las figuras de la diferencia absoluta producen una crítica de la cultura que las engendra y a la que sin duda constituyen. Butler habla de una “desorganización capacitadora”, una ocasión desde la cual se rearticula el horizonte simbólico en el cual, decididamente, “unos cuerpos importan más que otros”.

El pasaje que este libro abre entre mundos distintos, entre textos provenientes de diferentes tradiciones lingüísticas y culturales, entre estratos de creencias dispares, obliga al despliegue histórico de una mirada que pueda observar los matices de la continuidad y, al mismo tiempo, las mutaciones que fue adquiriendo la forma político-jurídica, pero también cultural y discursiva, de lo monstruoso. En los significados variables que el/los cuerpo/cuerpos tienen en las distintas culturas, es posible discernir gran parte de sus sentidos. El trabajo de Richard Danta aborda las diferentes violencias sobre los cuerpos y sus significados político-culturales en el uso de la autobiografía visual como testimonio del sufrimiento y los modos de exclusión del cuerpo femenino enfermo en las fotografías de Matuschka. Isabel Quintana, por su parte, analiza en la literatura del mexicano Mario Bellatin cómo el gran relato del Estado en el paroxismo de su doble lógica de poder (la del control de los cuerpos individuales a través de diferentes instituciones y la de la regulación de la masa) arroja al sujeto anómalo, infame, por fuera de la comunidad. Padres e hijos continuamente devoran y son devorados; el relato familiar, que al mismo tiempo ya no es propiamente el relato del Estado sino el de su imposibilidad permanente, se pone en marcha una y otra vez “creando un núcleo obsesivo” y generando una “perplejidad permanente en donde lo familiar definitivamente se ha tornado extraño (no hay en estas historias más ajenidad que la que vincula a padres con hijos)”.

A partir de materiales que involucran las prácticas personales del artista, la autobiografía y la inclusión de cadáveres, Adriana Musitano analiza en un video-arte de Marcello Mercado, *Al borde de la lluvia* (1995), cómo el cuerpo se vuelve espacio de lucha y superficie de intervención e interpretación. La descomposición uterina, la captación de un parto en tiempo real, fetos muertos, heridas cosidas y vueltas a coser a través del montaje de piezas y fragmentos producen un contacto agónico de elementos. El trabajo con los fluidos corporales une generaciones (la de los padres de los 60 con la de los hijos de los 90), mientras los sonidos documentales de los pollos al spiedo y de comidas intervenidas se oponen, a través del juego de imágenes distanciadas, a los cuerpos hambreados de filas de desocupados. El *tour* gastronómico o la *tournee* digestiva pueden acabar abruptamente sin que los sorprendan las bondades de un banquete, sino más bien las pesadillas de lo invivible.

“El Monstruo”, dice César Aira, “es el hombre dado vuelta”.<sup>1</sup> El horizonte de posibilidades es vasto: “dado vuelta” porque el arte en sus formas hiperrealistas ambiciona mostrar el tránsito por orificios y conductos y experimentar el contacto con la textura de la piel o de la carne, o “dado vuelta” porque en su superficie se dibujan las sombras de sus espectros y fantasmas, o “dado vuelta” porque entre los recursos de conversión que les provee la literatura estas mutaciones ofrecen su singularidad. Sandra Gasparini muestra cómo un escritor de fines de siglo XIX, Eduardo Holmberg, juega autobiográficamente con las versiones del fantasma, el hombre de ciencia o el literato, tratando de dar respuestas a algunos dilemas científicos que acechan a un típico hombre moderno. Por su parte, a través del robot como figura condensadora de ideas contradictorias sobre lo humano y sus límites, Raúl Cuadros Contreras aporta otras concepciones de la técnica y sus trasposiciones ambivalentes a las subjetividades: el robot aparece como el portavoz de un deseo de ser humano y como objeto de su construcción y continuación. Conexiones, mutaciones, salidas; en su futuro está el *cyborg*, ya listo para enarbolar un manifiesto propio de la mano de la feminista Donna Haraway.

Todos los movimientos de este libro, sus estrategias, sus materiales, tienden al presente. Sin la ambición de agotar una genealogía de lo monstruoso, la compilación recorre las distancias que nos separan de la ficción, la mitología, los usos históricos de la técnica y de la retórica como quien se acerca a la mesa sin saber si lo hace como comensal o como alimento, listo para un banquete. Si esta vacilación aparece durante su lectura, aunque sea en forma intermitente, el esfuerzo de cada una de las diecinueve investigaciones que aquí presentamos se habrá transformado en una herramienta crítica de carácter colectivo.

<sup>1</sup> Aira, César (1993) “Arlt”, *Paradoxa*, 7, pp. 55-71.



# LA ENTROPÍA GASTRONÓMICA, UNA MARCA DE MONSTRUOSIDAD EN *ODISEA*

ALICIA MARÍA ATIENZA

La comida del más fuerte –como su religión,  
alimento espiritual– siempre es la mejor. Y el más  
fuerte es el que ha sabido imponer su alimento.

TOUSSAINT-SAMAT

En el espacio que abre el viaje antropológico de *Odisea*, las categorías de “humano” y “monstruo”, ambiguas y mutuamente constitutivas, son exploradas hasta el borramiento de los límites. Proliferación y diseminación, dos rasgos característicos de la monstruosidad, pueblan los cantos de la *Odisea* de monstruos multiformes y peligrosos. En mundos amenazantes y fantasmales, dominios de la alteridad, el héroe experimenta situaciones y se relaciona con seres fuera de la normalidad, que exceden las dimensiones de lo humano y lo obligan a ensayar nuevas estrategias de sobrevivencia y preservación de la propia identidad.

Relato de frontera, el poema cumple su proceso de colonización simbólica monstruizando las criaturas que habitan los márgenes, a la vez que fortalece la etnogénesis de lo propiamente griego al poner, a través del itinerario heroico, las monstruosidades ajenas en relación especular con la norma griega por un lado y, por otro, con las rupturas que la monstruosidad inscribe en el propio mundo, como amenaza interna y siempre pendiente sobre la fragilidad del orden humano y griego, orden laboriosamente construido.

La comida, como objeto y categoría empírica, constituye en la *Odissea* una manera de clasificar y describir el mundo, un modo de marcar diferencias entre el centro y la periferia, lo civilizado y lo salvaje, lo griego y lo no griego, lo normal y lo monstruoso, dicotomías que dan cuenta

de los valores simbólicos de la sociedad, a la vez que revelan las transgresiones y las desviaciones.<sup>1</sup>

Consideraremos en este trabajo algunos episodios en que la alimentación, código flexible a la intención del género,<sup>2</sup> vehiculiza de diversas maneras la irrupción de lo monstruoso en el relato odiseico, ya sea cuando la monstruosidad afecta al acto mismo de comer, a los efectos teratogénicos de la comida, o a la calidad del alimento ingerido.

## EN NADA PARECIDO A UN ANÈR SITÓFAGOS

En el *epos* homérico el sustantivo *pélor* / *péloron* denota al monstruo (adj. *pelórios* / *péloros*), concepto lindante con *téras* (prodigio), *kêtos* (monstruo marino) e incluso *thêr* (bestia, animal salvaje). El adjetivo *pelórios* / *péloros* es más frecuente que la forma sustantiva y también más difuso.<sup>3</sup> Se aplica a seres y objetos percibidos como extraordinarios por alguna característica fuera de lo común, con frecuencia su dimensión enorme: el Cíclope Polifemo es denominado *pélor*<sup>4</sup> (9.257 y 428) y calificado como un *anêr pelórios*, “hombre monstruoso” (9.187) por sus condiciones excepcionales.<sup>5</sup> En efecto, Polifemo es portador de las notas más evidentes que adquiere la idea de monstruo en la *Odisea*: la extrema

<sup>1</sup> Cf. DETIENNE (1979).

<sup>2</sup> Hemos trabajado sobre la importancia de la alimentación en la *Odisea* desde distintos aspectos en “Dime cómo comes y te diré quién eres: la cuestión alimentaria en la *Odisea*”, ponencia presentada en el IV Coloquio Internacional: “Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad”, UNLP, junio 2006, y en “*Gastéri d’ ou pos êsti vékun penthêsai achaióis* (No es justo que los aqueos lloren al muerto con el vientre, IL.XIX. 225). Una lectura intertextual de la *Odisea*”, ponencia leída en el XIX Simposio Nacional de Estudios Clásicos, UNR - FHA, octubre 2006. Todas las referencias a *Iliada* y *Odisea* están extraídas de las ediciones de Les Belles Lettres de 1972 y 1997 respectivamente. Las citas de *Odisea* se indican entre paréntesis (el canto en números arábigos seguido del número de verso), en las de *Iliada* el canto va en números romanos. Las traducciones pertenecen a la autora del capítulo.

<sup>3</sup> La forma sustantiva tiene un uso bastante acotado en los poemas. En *Iliada*, Hefesto es el único personaje mencionado como *pélor*: “*Pélor aieton*” (XVIII.410), por la increíble energía del dios metalúrgico y, a la vez, por su deformidad física.

<sup>4</sup> También Gorgo, los lobos y leones amigables hechizados por Circe (9.219), Escila (12.87), el ciervo enorme que caza Odiseo a poco de arribar a la isla Eea (10.168). *Pélor* recibe especificaciones que apuntan a lo terrible, lo que inspira horror (*deinós*, *ainós*), lo impetuoso (*aíetos*), malvado (*kakón*) y horrisono (*smerdné*).

<sup>5</sup> En *Iliada*, por ejemplo, el adjetivo *pelórios* se aplica a algunos dioses, guerreros y armas. En *Odisea*, a las olas monstruosas en el cabo de Malea (3.290), al ganso del presagio (15.161), a Orión (11.572), a la roca gigantesca de Sísifo (11.594).

peligrosidad, percibida como algo que excede el riesgo común, y el carácter gigantesco, prodigioso o bestial de un ser o de un hecho. Los hitos corporales, tecnológicos y geográficos entran en la operación teratogénica para entramar el cuerpo del monstruo:<sup>6</sup> la talla descomunal, semejante “a la cima boscosa de las elevadas montañas, que se destaca de las otras” (9.191-ss.), su exhibición de fuerza (9.240-ss.), la voz grave, *phthóggon barýn* (9.257).<sup>7</sup> Habita una enorme caverna, elemento del paisaje que aparece reiteradamente en el relato y representa el espacio de lo arcaico y lo monstruoso, lo ‘otro’; las cuevas sirven de morada para numerosos seres marginales (Equidna, las Harpías, la Lamia, figuras solitarias como Calipso y Filoctetes) que, como los Cíclopes, ilustran el hecho de que la caverna se asocia con actividades fuera de la norma y con el retiro de lo social.<sup>8</sup> En efecto, son un pueblo soberbio y sin leyes, *hyperphídlon*, *athemíston*, no practican la agricultura ni se reúnen en el ágora, no habitan en comunidades y practican la justicia privada en el ámbito de su propia familia (9.105-ss.). Los ejes de la definición de los Cíclopes como a-normales son el tamaño, el derecho, la vida cívica, la agricultura, la navegación, el comercio, el hábitat.

Más allá de estas determinaciones, Polifemo se construye como monstruo en la acción, ya que, como sostiene Susan Stewart, “el gigante se representa a través del movimiento, a través del tiempo. Incluso cuando se adscribe un territorio a un gigante, son las actividades del gigante, sus acciones legendarias, lo que resultan huellas observables”.<sup>9</sup> El canibalismo y la omofagia representan el núcleo narrativo y simbólico del episodio. Al comenzar el canto II, el narrador, de manera casi circunstancial, avanza el rasgo más violento de la personalidad de Polife-

<sup>6</sup> Para Zeus, Polifemo es un sobrino, hijo de su hermano Poseidón, y para Atenea, el hijo de su tío Poseidón; ambos pasan por alto su costado monstruoso. Desde el punto de vista del narrador y también de los feacios, los cíclopes eran un pueblo de hombres soberbios (*andrôn hyperenoreónton*), más fuertes (*bíepi férteroi êsan*) y, por lo tanto, peligrosos (6.5 y ss.).

<sup>7</sup> Cf. ATIENZA (2003).

<sup>8</sup> Aunque la gruta no tiene importancia en la religión y la vida cotidiana de Grecia, su abundancia narrativa se puede explicar por la eficacia como herramienta simbólica. Se define por su forma anómala y ambigua: está tanto adentro como afuera, encima y debajo del suelo a la vez, solitaria o en el centro de una población, semejante y diferente a una casa, abierta pero impenetrable, permite el acceso a lo sagrado y al mundo de los muertos. Estas ambigüedades alimentan la mitología (BUXTON, 2000:109 y ss.).

<sup>9</sup> Cf. STEWART (1984:86) *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, citada por COHEN (1996:6n4).

mo, el *agrios Kúklops* que devoró a Antifo, el hijo de Egipto, uno de los compañeros de Odiseo (2.19-ss.). Resulta interesante señalar que ninguno de los restantes personajes menciona el canibalismo de Polifemo, como así tampoco su ojo único, que aparece sólo durante la estratagema que lo deja ciego (9.318-ss.).

El banquete caníbal de Polifemo es designado como *dórpon* (2.20; 9.291, 344), término que designa en general la cena (verbo *dorpéo*, adj. *potidórpios*) y se utiliza también en referencia a las cenas sacrílegas de los compañeros de Odiseo en Trinacria, sobre las que volveremos (12.283, 292, 307, 439).<sup>10</sup> En 9.234 y 249 se utiliza el adjetivo *potidórpcion* (“apropiado para una cena”), referido al haz de leña que carga Polifemo para prepararla. El manejo del fuego, sobre el que el texto insiste al mencionar el humo que se percibe desde la isla de las cabras (9.167), constituye un signo indicador de un grado de civilización mayor que el que normalmente se admite en la lectura del episodio y plantea cierta ambigüedad respecto a la manera de comer.<sup>11</sup> Desde la isla, la tierra de los Cíclopes con el humo y los ganados se ve como una tierra civilizada (9.166-ss.). Mastromarco<sup>12</sup>, en su discusión sobre la omofagia y el carácter ritual de la monstruosa ingesta del cíclope, ratifica la lectura tradicional de que los Cíclopes no cocinan sus alimentos, permanecen en el estadio antropológico de lo crudo.<sup>13</sup> Además del fuego, Polifemo conoce el vino, ya que lo obtiene de la vid (*ámpelos*) que crece silvestre en la tierra de los Cíclopes (y de Calipso), alimentada por *Diòs ómbros*, las lluvias de Zeus, como es natural en el paisaje mediterráneo. Para

<sup>10</sup> Las comidas diarias son el *aristón*, desayuno o almuerzo, el *deípnon*, que puede traducirse como almuerzo pero también como comida en el sentido más amplio, y *dórpon*, que designa la cena (verb. *dorpéo*, adj. *potidórpios*). *Daís* (como *daíte*) es el término más común para festín o banquete, diferenciado del *deípnón* o el *dórpon* de la subsistencia diaria. Otros términos derivados son *daitrós* (trinchante), *dainúmenes* (convidados), *dánumi* (dar, distribuir, celebrar un banquete). Las referencias al festín son múltiples en todos los cantos excepto el 5, el 6 y el 23, y suman 104 en el poema. Las referencias a comida (40), cena (34) y *daís* (104) suman, en total, 178.

<sup>11</sup> Otras marcas positivas son el pastoreo de ovejas y cabras, la elaboración de quesos, la práctica de la adivinación, elementos en común con la vida civilizada, que otorgan la ambigüedad que caracteriza a Polifemo y constituye uno de los motores de la narración.

<sup>12</sup> MASTROMARCO (2000).

<sup>13</sup> Cf. también KIRK (1985:174) y PAGE (1955:2-ss.), quien insiste en el deseo de hacer realista el episodio, pero le niega una función más profunda: al privar a Polifemo de la cocina, se señala su salvajismo, mientras que el vino de Marón contribuye a “culturalizar” la actuación del héroe. Al presentar a los actores de modo menos ambiguo, la poesía épica radicaliza la confrontación entre salvajismo y civilización.

embriagarlo, Odiseo utiliza un tinto dulce, el vino de Maronea (9.196),<sup>14</sup> uno de los más conocidos vinos de Tracia, cuyo *bouquet* irresistible derrumbaba la elemental cultura alcohólica del monstruo.

La borrachera de Polifemo, vómito incluido, representa las nefastas consecuencias de beber vino puro, sin mezclar, *ákratos oínos*. La *Odisea* nos entrega el primer testimonio sobre la mezcla de vino con agua,<sup>15</sup> el aditivo por excelencia que atemperaba el amargor de los vinos añejos (llevaba once años en un odre de cuero el que Néstor liba en honor a Atenea, 3.390-ss.) y los hacía más líquidos y más aptos para ser bebidos (1.110, 10.356-ss.). El consumo del vino sin mezclar se consideraba propio de pueblos bárbaros, mientras que la mezcla representa el modo civilizado de beber.<sup>16</sup> Austin<sup>17</sup> apunta que Odiseo suministra el vino como una toxina, aunque a raíz de ello el héroe se transforma en errante. Se pregunta sin respuesta quién resulta al final más intoxicado, ya que podemos conjeturar que la ceguera de Polifemo será asistida y curada por Poseidón antes de que el héroe vuelva a casa. En relación con la bebida como señal típica de diferencia, Polifemo bebe vino puro y además leche, doble trasgresión. Mientras que el agua era la bebida más frecuente en cualquier comida cotidiana, los griegos no bebían leche, que en la mentalidad griega estaba asociada a los pueblos primitivos, como es el caso de los pastores que cuidaban los rebaños, actividad productiva de los ciclos.

Las cenas monstruosas de Polifemo están presentadas como un espectáculo sangriento y el texto no ahorra referencias a las huellas de sangre, los sesos humanos desparramados, el repugnante vómito de vino y trozos de carne humana mal masticada. El relato abandona la reserva decorosa que caracteriza al género en relación con las funciones corporales, para incorporar incluso el registro de lo asqueroso, que, al desempeñar un papel insignificante en el estilo épico, produce aquí un fuerte

<sup>14</sup> También en Eurípides Odiseo utiliza el vino maroneo (*Cíclope*, 412).

<sup>15</sup> Costumbre muy antigua que Melampo o Anfición habían aprendido del propio Dioniso. El médico Filónides, en cambio, explica que la costumbre se originó por una circunstancia fortuita: la caída de agua de lluvia sobre un recipiente con vino. Citado por GARCÍA SOLER (2001:293).

<sup>16</sup> Sin embargo, había ocasiones en que se consumía vino puro: la primera copa del simposio, algunos usos medicinales y el desayuno, que se llamaba *akratismós*, porque consistía en pan mojado en vino puro, *ákraton*, cf. GARCÍA SOLER (2001:293).

<sup>17</sup> Cf. AUSTIN (1983:21).

efecto.<sup>18</sup> Es el canibalismo de Polifemo, más que su ojo único, el que lo construye de manera memorable como ser monstruoso.<sup>19</sup> El monstruo *andrófagos* (10.200), no sin una dosis de humor negro, postula la inversión macabra de los deberes de la *xenia*: en vez de atender y proporcionar comida al huésped fatigado, éste se convierte en el plato fuerte de un banquete nauseabundo.

El canibalismo es una prohibición sin excepciones sobre la cual el texto no admite ambigüedades.<sup>20</sup> La devoración del semejante se presenta en todo momento como una extrema desmesura, la menos humana de las conductas, propia de los animales, que se devoran unos a otros y carecen de toda noción de lo justo.<sup>21</sup> Por el trastrocamiento de las categorías, el hombre sustituye al animal, convertido en ingesta monstruosa. Los dioses no reciben su parte en este no-sacrificio sin fuego ni humo ni cocción.<sup>22</sup> El cíclope homérico es el prototipo de una clase de monstruo “geográfico”, un monstruo de prohibición, que existe para demarcar los lazos que cohesionan ese sistema de relaciones que llamamos cultura, para advertir por el horror qué fronteras no deben ser cruzadas.<sup>23</sup>

En los Lestrigones (10.80-124), encontramos la duplicación del tema del gigante caníbal, incivilizado, sin agricultura pero con ágora (114). Allí también el gigantismo opera simultáneamente con la ingesta para producir al monstruo: *gynaíka hósēn t'óreos koryfēn* (“mujer alta como la cima de un monte”, 112-ss.), *deîpnon* (“comida”, 116), *eoikótes gígasin* (“parecidos a gigantes”, 120), *aterpéa daíta* (“funesto festín”, 124). Los hombres de Odiseo, cazados como peces, constituyen el *aterpéa daíta* de los gigantes. Esta duplicación refuerza la función vigilante del monstruo apostado en los márgenes de la vida civilizada.

<sup>18</sup> Cf. MILLER (1998:209).

<sup>19</sup> Sobre las profundas implicancias rituales de la devoración, cf. BURKERT (1985:72).

<sup>20</sup> En cambio, algunos episodios, como el de la familia de Eolo, muestran atisbos de prácticas incestuosas que no reciben ninguna sanción moral. El canibalismo era inimaginable, pero el mito lo concibe con frecuencia en relación con un tipo especial de trasgresión sexual: Atreo-Tiestes, Tereo-Procne, (BUXTON, 2000:190). Tendencias caníbales que no se realizan revelan la virtual cara monstruosa y desmesurada de la divinidad (Hera desea devorar a los troyanos) y de los héroes (el deseo caníbal de Aquiles).

<sup>21</sup> La compleja realidad de las especies de animales se reduce a unas cuantas características sobresalientes que se utilizan para señalar los rasgos del mundo de la cultura humana.

<sup>22</sup> Cf. VERNANT (1999:60).

<sup>23</sup> Cf. COHEN (1996:13-ss.).

## PHÁRMAKA, CERDOS Y MAGIA

La comida y la bebida, como las prendas de vestir, pueden ser agentes de perjuicio doméstico: Circe, farmacéutica además de tejedora, muestra que las mujeres suelen servirse de elementos de su propia esfera de influencia con el fin de ejercer un poder sobre los hombres por medio del *dolos*, ya que son demasiado débiles para recurrir a la violencia.<sup>24</sup> La belleza maligna de Circe rompe con la unidad entre ser y parecer, con la idea de que bondad y belleza son el aspecto interior y exterior de los seres, y genera una figura ambigua, constituida en la duplicidad. Tras esta distorsión se oculta algo sobrenatural, un acto de brujería y posesión que se desarrolla en términos de apariencia y ocultamiento. Los instrumentos del enmascaramiento son la belleza exterior (lo femenino, la voz y la figura de Circe) y los pases gastronómicos. En el ámbito de la comida, cercano al de la vestimenta (“mantener” es proporcionar ropa y comida), se observa que la mayor parte de las comidas del héroe se presentan en banquetes o comidas de hombres, elaborados y consumidos por ellos mismos, excepto en el caso de su estancia con las diosas.<sup>25</sup>

En Eea, la isla de Circe, la monstruosidad sale al encuentro de los griegos. A pesar de su actitud amistosa, o más bien precisamente por eso, los lobos y leones que los reciben (10.212-ss.) son “terribles monstruos”, *ainá pélora* (10.219), hombres animalizados por las pociones de la hechicera. Sometido a la hábil manipulación de Circe, lo que se ingiere produce una metamorfosis monstruosa. Circe *poluphármaikos* es experta en drogas, elementos de por sí ambiguos, que pueden encerrar poderes terapéuticos o mortales.

Además de nutrientes, las plantas son un inagotable reservorio de imaginario y de símbolos,<sup>26</sup> conforman otra serie en la que las oposiciones significativas sirven para formular afirmaciones simbólicas sobre el mundo. El texto muestra la centralidad cultural del olivo y los cereales y define al mismo tiempo la marginalidad de otros vegetales de proceden-

<sup>24</sup> Cf. BUXTON (2000:124). Este tipo de episodios proyecta las ansiedades masculinas ante una tarea que representa una esfera de habilidad propia de las mujeres (WULFF ALONSO, 1997:83). Un ser femenino con poder, como es el caso de una diosa, pone en peligro al hombre con menor poder que entra con ella en un contacto sexual/matrimonial.

<sup>25</sup> Cf. WULFF ALONSO (1997:85).

<sup>26</sup> De ahí la virtud de los árboles de la infancia para anudar el reencuentro emotivo entre Odiseo y su padre, o el valor simbólico del olivo en el imaginario griego y en la *Odisea* en particular: lecho, hacha, pica, nutriente.

cia exótica o de virtudes terapéuticas o psicotrópicas que exceden lo meramente alimentario.<sup>27</sup> De este reservorio emanan los poderes mágicos que se despliegan en la gastronomía de Circe. Para preparar la poción mágica, Circe sigue una antigua receta, mezclando uno de los vinos más famosos de la antigüedad, el *prámnios*, con queso de cabra, miel y harina de cebada, procedimiento para mejorar el olor y sabor del vino, deteriorados durante la crianza; la harina de cebada para suavizar el sabor y la miel para aromatizar (10.234-ss.).<sup>28</sup>

El secreto de la efectividad de la fórmula para provocar la metamorfosis de los hombres en cerdos (leones o lobos) radica, sin embargo, en el subrepticio agregado de un *phármakon* (“droga”, 10.290, 317, 326, 327) de los muchos que conoce la diosa *poluphármakos* (“experta en drogas”, 10.276). Circe ostenta sus habilidades en el uso de *phármaka kaká* (“drogas perniciosas”, 10.213), *lugrá* (“perjudiciales”, 10.236) o *oulómenos* (“funesta”, 10.394), que transforman a los hombres en animales.<sup>29</sup> Más tarde devuelve sus víctimas a la forma humana embellecida por *phármakon állo* (“otra droga”, 10.392), los *phármaka esthlá* (“drogas benéficas”, 10.287, 292) capaces de restituir la salud y devolver la identidad humana. El antídoto contra la poción es también un *phármakon esthlón* (10.287, 292), el famoso *môly* de Hermes, una planta muy difícil de arrancar, de raíz negra y flores blancas (10.302-ss.). Por un principio de analogía podemos suponer que el célebre *phármakon nepenthés* (“droga que disipa el dolor”, 4.220-ss.) que Helena, *poluphármakos* como Circe, mezcla con el vino para disipar las penas de sus comensales, es una sustancia de efectos estimulantes, de las muchas que se conocen en Egipto (4.230), donde Helena fue instruida en su uso. Las bebidas sirven para algo más que alimentar, sobre todo si tienen agregados peligrosos o exóticos como los *phármaka* de Circe y Helena.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Otros vegetales eventualmente nutrientes pero indignos de un griego son la bellota (BUXTON, 2000:192) y el loto, de efectos amnésicos.

<sup>28</sup> Bebida semejante que Néstor ofrece a Macaón (11.630).

<sup>29</sup> Mientras los *phármaka esthlá* o *lugrá* permanecen vinculados a lo femenino, se mantienen en la esfera medicinal o del placer. Al ingresar al mundo masculino las drogas pasan al campo de la guerra, se hacen *phármakon androphónon* (“droga mortal para los hombres”, 1.261) o *thymófitoron* (“mortífera”, 2.329) del país de los tesprotos.

<sup>30</sup> Odiseo equipara su experiencia con Circe y Calipso; ambas intentaron ‘retenerlo’ (“*éryrke*”, 9.29) fuera del mundo humano. Por otro lado, Calipso, Circe y las Sirenas son cria-

Los sustantivos *sús* y *siálos* que remiten en el poema al cerdo doméstico y al jabalí<sup>31</sup> son los que se utilizan para designar a los hombres de Odiseo transformados en cerdos por la droga mágica (10.239, 243, 282, 338, 433 y 390). Circe les arroja para comer “bellota, hayuco y fruto de cornejo” (10.242), con lo que el fragmento nos ilustra, al pasar, sobre la alimentación de los cerdos confirmada luego por Eumeo (13.409). También nos induce a conjeturar para los hombres-cerdo un destino gastronómico y no la misión de custodiar el palacio, como supone Euríloco (10.431-ss.). Circe convierte a los hombres en especies distintas, a cada uno según su talante (lobos, leones o cerdos), quizá por una operación de reificación de su estado moral previo. Pseudo Plutarco en *Sobre la vida y la poesía de Homero*, II.126, llega a encontrar una explicación moral a la transformación de los compañeros de Odiseo en cerdos: “Las almas de los hombres insensatos pasan a tener cuerpos de bestias”, dice. Precisamente, uno de los primeros hombres-lobo de la tradición, Lycaón, es convertido en lobo como castigo por la violación de las reglas de hospitalidad.

A pesar de la operación racionalizante que la épica realiza sobre el relato tradicional,<sup>32</sup> la animalización de los hombres conserva una dosis concentrada de horror, agravada por el detalle de preservar la conciencia humana en el cuerpo animal.<sup>33</sup> Si “cada categoría de seres animados tiene”, como dice Vernant,<sup>34</sup> “el alimento que le conviene y que merece”, los *phármaka* de la hechicera entrañan uno de los mayores peligros que amenazan a los hombres en el ancho mundo desconocido: constreñidos por la necesidad de ingerir alimento para mantenerse vivos, es precisamente el alimento lo que los convierte en monstruos, en híbridos perturbadores en los que la bestia se mezcla con el hombre.<sup>35</sup>

turas femeninas que comparten el hecho de transgredir el rol pasivo de su género. Las tres actúan con una agresividad más o menos activa frente a los varones.

<sup>31</sup> Las referencias al cerdo se concentran en los banquetes de los pretendientes, en el canto 14, y en la analepsis del canto 19, debido a la temática de la narración.

<sup>32</sup> PAGE (1955).

<sup>33</sup> RODRÍGUEZ CIDRE (2002) considera la animalización como un procedimiento de teratogénesis habitual en la tragedia, especialmente adecuado en algunas tragedias de Eurípides, donde lo monstruoso se asocia con lo femenino (*Hécuba, Medea, Troyanas*).

<sup>34</sup> VERNANT (1988:118).

<sup>35</sup> La imaginación constructiva de lo monstruoso cuenta con el paso indeterminado de un reino a otro o, en términos generales, con la metamorfosis. El episodio con Circe se relaciona por compensación con el de Calipso. Odiseo, hombre devenido inmortal por

Ante el fracaso de su intento de reducir a Odiseo a la miserable condición de cerdo consciente y una vez devueltos todos a la forma humana, Circe los invita a comer y beber para reponer fuerzas. Esta vez les ofrece *bromén kai oînon* (10.460), alimento mortal y vino. No los detiene para siempre pero los persuade, “*epepeîtheto*” (110. 466), durante la prolongada estadía de un año. El uso del verbo “persuadir” en vez de “hechizar”, *thélgein*, vuelve las cosas a los carriles normales y humanos.

## LO SACRIFICIAL MONSTRUOSO

El episodio de Trinacria tiene una importancia crucial señalada por tres anticipaciones: la primera en el proemio, donde es el único hecho puntual que se menciona; luego lo hace el adivino Tiresias en el Hades y, por último, Circe.<sup>36</sup> Todo el episodio se centra en la cuestión alimentaria: víveres, pescado,<sup>37</sup> aves,<sup>38</sup> el ganado de Helios. Las naves cargan *brôsis te pôsis te* (alimento y bebida, 12.320), el *bíotos* (sustento) puramente humano capaz de garantizar la sobrevivencia en el mar, básicamente *sítos kai oînos* (pan y vino), productos cultivados, fruto del trabajo de la tierra. La importancia de la comida se refleja en el léxico con abundantes referencias a la acción de comer, “*dórpon*” (“cena”, 12.283, 291, 307), *pôsios kai edetúos* (“bebida y comida”, 308), *brôsis te pôsis te* (320), y al tipo de alimento, “*bromén, sítos kai oînon*” (327), “*ta eía*” (“provisiones”,

obra de Calipso, resultaría tan monstruoso como los huéspedes animalizados por Circe, aunque a los ojos resulte más evidente el segundo caso. También en Ogigia los manjares expresan la separación fundante entre hombres y dioses. Divinización o animalización, por elevación o descenso, la metamorfosis habla de un cruce de fronteras y un trastocamiento de las categorías que ordenan el mundo.

<sup>36</sup> La excepcional mención del proemio tiende, según sostiene STRAUSS CLAY (1983:35-38) a liberar a Odiseo de toda responsabilidad por la muerte de sus compañeros y contribuye a la caracterización del héroe predilecto del poeta ‘filo-Odiseo’. Sobre el episodio, cfr. el comentario narratológico de DE JONG (2001:5 y 305).

<sup>37</sup> El pescado es para Homero un alimento indigno de un héroe. Nunca es sacrificado antes de ser consumido, ya que no es un animal doméstico y proviene del abismo, siendo de alguna manera ctónico, como los cereales (DETIENNE, 1979:10). Sólo resulta aceptable cuando no hay nada mejor que comer y aun así es apenas satisfactorio para mantener a un hombre en pie.

<sup>38</sup> La carne de aves, en particular la caza de pluma, tenía un papel importante en la alimentación antigua y proporcionaba buena parte de las proteínas de manera barata. Los pájaros se comían asados o se utilizaban en rellenos y se criaban aves de corral desde muy antiguo.

329), “*ichtús ornithós te*” (“pez y ave”, 331), “*bóes Helíoio*” (“vacas de Helios”, 343, 348, 353, 355, 375, 379, 382, 398).

En las cercanías de la isla ya se escuchan los mugidos de los animales que anuncian la clave del futuro, señal de alerta y oportunidad desperdiciada de evitar el desastre. A pesar de las advertencias y la oposición de Odiseo, los compañeros le exigen desembarcar y juran no tocar las vacas del Sol. Casi un mes de vientos contrarios consume los víveres para la tripulación y el fantasma del hambre, *limós* (342), la forma de muerte más miserable, se impone sobre el temor a los dioses y a la muerte en el mar. Cuando Eurímaco propone sacrificar las vacas de Helios aprovechando la ausencia de Odiseo, este sacrificio no tiene en realidad significación religiosa, ya que su único objetivo es comer. El hecho de disponer de un manantial de agua potable y de tener la posibilidad de pescar y cazar (12.325-332) hace que la matanza de los animales divinos y, por ello, vedados para los hombres, se presente como injustificada, expediente ético que naturaliza la ira del dios contra los hombres de Odisea.<sup>39</sup>

El consumo de alimento cárneo obedece en Grecia a una serie de restricciones y preceptos que otorgan a la comida su dimensión religiosa y comunitaria. Se limita a ciertas especies de animales y excluye otras; cada uno de los pasos del proceso (matar, faenar, repartir, preparar, comer) se opera según reglas precisas. El relato del sacrificio del ganado prohibido marca las desviaciones del patrón narrativo de la escena típica sacrificial.<sup>40</sup> Vernant<sup>41</sup> describe la serie de rupturas de la secuencia normal que subvierten las reglas del ritual alimentario convirtiéndolo en un acto sacrílego. Las vacas, en lugar de ser conducidas en procesión, son perseguidas y capturadas en una confusión del sacrificio y de la caza que conduce a una subversión del sacrificio y lo convierte en un acto fuera de la norma. El vocabulario sacrificial subraya una doble anomalía. Por un lado no queda “*krí leukón*” (“blanca cebada”, 12.358) en las naves y la ofrenda agrícola se reemplaza con hojas tiernas de encina, “*phúlla térena druós*” (12.257), árbol que simboliza en Grecia la vida salvaje por oposición a la vida con

<sup>39</sup> La demora de los hombres de Menelao en la isla de Faro duplica el episodio y sirve para mostrar que es posible sobrevivir alimentándose de los frutos de mar (4.368-ss.).

<sup>40</sup> La secuencia ordenada de actos que componen el ritual tradicional responde al concepto de “guión cognitivo”, equivalente al de tema o escena típica desde la perspectiva de los estudios cognitivos (MINCHIN, 2001).

<sup>41</sup> VERNANT (1979:239-249).

cereal cultivado y molido. Tampoco hay vino, por lo que realizan las libaciones con agua, “*húdati spéndontes*” (12.363). El agua (como antes las hojas de encina) es un elemento no apropiado para verter sobre la carne en el marco del sacrificio y el texto fortalece esta dicotomía diciendo que el agua cae “*ep’ aithoménois hieroîsin*” (“sobre las víctimas sagradas mientras se asaban”, 12.362).<sup>42</sup> La falta de vino en presencia de alimento cárneo es un claro modo de marcar lo anormal de la situación (12.396), ya que en el campo semántico de la comensalía homérica, el par *kréas*<sup>43</sup> y *oînos*, carne y vino, constituye lo esencial en los banquetes, tanto en los que respetan el protocolo como en los que lo violan.<sup>44</sup>

En el episodio de la isla Trinacria la monstruosidad toma la forma del *téras* (“prodigio”), una de las formas de lo extraordinario en la cultura antigua, y cumple así la función de advertencia que la etimología adjudica a *monstruo* (mostrar, señalar, advertir). Señal de los dioses a los hombres, en general enviada por Zeus,<sup>45</sup> el augurio forma parte de lo que un griego puede percibir en el mundo e interpretar con mayor o menor éxito y adecuación. Mientras los griegos perpetraban el impío sacrificio, los cueros de las vacas caminaban y la carne mugía sobre el asador (12.395) y, aunque los animales estaban muertos, de sus restos mutilados, tanto crudos como cocidos, surgían mugidos, “*boôn d’ hós gígnetai pone*” (12.396), dice el texto. Los portentos advierten sobre la gravedad y las futuras consecuencias del sacrilegio. Se trata de *téras* monstruosos que anuncian, en la inversión de las categorías, que el alimento sacrílego no traerá vida sino muerte a los compañeros de Odiseo.

<sup>42</sup> Se utilizan los términos *hiereúo* y *spéndo*, y otros relacionados con el contexto del sacrificio, pero la comparación de su uso en los contextos de aparición sugiere la necesidad de admitir que *hiereúo* a veces tiene un significado no específicamente religioso; la idea de “banquete” se vuelve predominante y queda sobreentendida en el texto.

<sup>43</sup> En el vocabulario relativo al sacrificio, el término *hiereîton* (“víctima sacrificada”) se utiliza en ocasiones casi como *kréas*.

<sup>44</sup> Así se da en los anti-banquetes de los pretendientes desde el primer canto (1.112) y también en el banquete de Pilos (3.32-ss.) que exhibe, por el contrario, el cumplimiento escrupuloso de todas las normas de la hospitalidad.

<sup>45</sup> Gorgo resume la doble condición de *pélor* y *téras*, prodigio. Se mencionan los prodigios con la palabra *téras* en 3.173, 12.394, 15.168, 16.320, 20.101 y 114, 21.415.

## CONCLUSIONES

Las normas alimentarias, el qué y el cómo se come, constituyen en el relato odiseico un criterio de demarcación de la alteridad e incluyen formas opuestas de comensalía, como las que se dan entre los comedores de loto, los cíclopes, Circe y ‘otros’ territorios diferentes del humano. La transgresión de los códigos alimentarios señala el dominio de la monstruosidad organizado según tres ejes principales: el acto de comer en sí mismo, los efectos monstruosos de la comida, la calidad anormal de la ingesta. Las formas temáticas repartidas bajo el prisma de lo monstruoso se despliegan según una serie de categorías dicotómicas que el relato pone en situación: antropomorfismo / bestialidad, civilización / salvajismo, *métis* / *bía*, *physis* / *nómos*, vida / muerte, *nóstos* / olvido, masculino / femenino.

Los episodios que hemos considerado (Polifemo, Circe, vacas de Helios) constituyen la exposición extensa y detallada de cada una de estas alternativas en el poema. Por otro lado, y de manera coherente con las convenciones de la poesía épica oral, cada episodio funciona como modelo narrativo y eco temático de otras situaciones narrativas importantes.

En efecto, como los *phármaka* de Circe, el dulce loto amnésico y también el néctar y la ambrosía de Calipso son manjares que sin apuntar a la animalización, amenazan con una metamorfosis igualmente definitiva: la pérdida de la memoria y de la mortalidad, rasgos inseparables de la condición humana.

Los cíclopes, como la mayor parte de los seres con los que se encuentra Odiseo, son seres no humanos y con ello se relaciona el que la tierra cultivable y la comida sacrificial estén completamente ausentes de sus contextos. Pero los nobles que pretendían a Penélope resultan equiparables a ellos en su trasgresión de las normas de sociabilidad. Como Polifemo, los pretendientes abusan de la *xenía* y sufren, de acuerdo con eso, en el relato moral de Homero. La parodia de los dones de hospitalidad ofrecidos por Polifemo y Antínoo provee uno de los muchos paralelos no verbales ominosos entre el monstruo y los monstruosos pretendientes que maltratan al extranjero. Y avanzando en esa dirección descubrimos incluso cierto parentesco que el texto enmascara, entre los pretendientes y Odiseo y sus hombres, que invaden la morada agreste de Polifemo y devoran sus bienes sin ser invitados.

En la exploración de fronteras cada vez más alejadas del mundo griego, la gastronomía, código flexible y ubicuo en el relato de viaje,

sirve como criterio para separar humanidad de no humanidad: Polifemo, como los Lestrigones y Escila, habitan una zona en que la *andrómea kréa*, la carne humana (9.297, 327, 347) sustituye a la carne de los animales domésticos. Es a través del triunfo del héroe sobre los avatares de la monstruosidad que la taxonomía odiseica ratifica en el dominio alimentario la definición del hombre como consumidor de carne sacrificial y *sitófagos* (9.191): *bíos* significa a la vez “vida” y “sustento”.

## BIBLIOGRAFÍA

- ATIENZA, A. (2003) “El canto amansa a las fieras. Los relatos monstruosos en Odisea”, *Argos*, 27, pp. 25-40.
- AUSTIN, N. (1983) “Odysseus and the Cyclops: Who is Who?” en Rubino y Shelmerdine (edd) *Aproches to Homer*, University of Texas Press, Austin, pp. 4-37.
- BERARD, V. (ed) (1999) *L’Odyssee*, Les Belles Lettres, París.
- BERMEJO BARRERA, J. C. – GONZÁLEZ GARCÍA, F. J. – REBORDA MORILLO, S. (1996) *Los orígenes de la mitología griega*, Akal, Barcelona.
- BURKERT, W. (1985) *Greek Religion Archaic and Classic*, Blackwell, Oxford.
- BUXTON, R. (2000) *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Cambridge University Press, Madrid.
- COHEN, J. J. (1996) “Monster Culture (Seven Theses)” en Cohen, J. J. (ed) *Monster theory. Reading culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- DE JONG, I. J. F. (2001) *A narratological commentary on the Odyssey*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DETIENNE, M. (1979) “Pratiques culinaires et esprit de sacrifice” en Detienne, M. – Vernant, J. P. (edd) *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Gallimard, París.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. – HEUBECK, A. (edd) (1990) *Odissea*, Vol. VI, Mondadori Ed., Milán.
- GARCÍA SOLER, M. J. (2001) *El arte de comer en la antigua Grecia*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- HAINSWORTH, J. B. (ed) (1991) *Odissea*, Vol. II, Mondadori Ed., Milán.
- HEUBECK, A. (ed) (1992) *Odissea*, Vol. III, Mondadori Ed., Milán.
- HEUBECK, A. – WEST, S. (edd) (1981) *Odissea*, Vol. I, Mondadori Ed., Milán.

- HOEKSTRA, A. (ed) (1988) *Odissea*, Vol. IV, Mondadori Ed., Milán.
- KIRK, G. S. (1985) *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Paidós, Barcelona.
- MASTROMARCO, G. (2000) “La dieta alimentare del Ciclope Omerico” en AA.VV. *KHPOS. Homenaje a Eduardo J. Prieto*, Paradiso, Buenos Aires, pp. 29-40.
- MAZON, P. (ed) (1972) *Homère. Iliade*, Les Belles Lettres, 7ª ed. (1ª ed. 1937), colaboración de P. Chantraine y P. Collart. Collection des Universités de France, París.
- MILLER, W. I. (1998) *Anatomía del asco*, Taurus, Madrid.
- MINCHIN, E. (2001) *Homer and the Resources of Memory. Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford University Press, USA.
- MONRO, D. B. – ALLEN, T. W. (edd) (1920) *Homeri Opera*, Clarendon Press, I y II, Oxford.
- MURRAY, O. (1993) “El hombre y las formas de sociabilidad” en Vernant, J-P. (ed) *El hombre griego*, Alianza, Madrid.
- ONFRAY, M. (1999) *La razón del gourmet. Filosofía del gusto*, Ed. de la Flor, Buenos Aires.
- PAGE, D. (1955) *The Homeric Odyssey*, Oxford, Clarendon Press.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2002) “La mujer vengadora como monstruo: la deshumanización de Hécuba en la obra homónima de Eurípides”, *Argos*, 26, pp. 123-133.
- RUSSO, J. (ed) (1991) *Odissea*, Vol. V, Mondadori Ed., Milán.
- STEWART, S., (1984) *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 86, citada por Cohen (1996:6n4).
- STRAUSS CLAY, J. (1983) *The Weath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*, Princeton University Press, Princeton.
- TOUSSAINT-SAMAT, M. (1991) *Historia natural y moral de los alimentos*, T. 1, Alianza, Madrid.
- VERNANT, J-P. (1979) “Manger aux pays du Soleil” en Detienne, M. – Vernant, J. P. (edd) *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Gallimard, París.
- \_\_\_\_\_ (1988) *Las artimañas de la inteligencia. La ‘metis’ en la antigua Grecia*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Mito y religión en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona.
- WULFF ALONSO, F. (1997) *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.



## EL MONSTRUO Y EL CRUZADO: LAS DOS CARAS DE LA MITOLOGÍA DEL COMLOT

ERNESTO BOHOSLAVSKY

En agosto de 1935 el diario nacionalista y antisemita *Crisol*, publicado en Buenos Aires, realizó una serie de denuncias muy impactantes. Sostuvo que había en marcha una confabulación de la “empresa yanqui-judía” Standard Oil para lograr que el gobierno del general Agustín P. Justo creara nuevas provincias en la Patagonia con el objetivo de negociar contratos de extracción petrolera en mejores condiciones. Estas “maquinaciones siniestras” de la Standard Oil también llegaban hasta Chile, donde la misma empresa presionaba al gobierno trasandino para que ocupara territorio argentino. De allí que los cónsules chilenos en este lado de los Andes realizaran mucho más que actividades de asistencia a sus connacionales: también se dedicaban a difundir entre éstos ideas separatistas o chilenizantes y a remitir a Santiago todo informe que “pueda resultar de importancia para los planes de conquista de aquel gobierno y ejercer el espionaje por todos los medios imaginables”. Pero además de esas tareas, los cónsules chilenos residentes en el sur argentino “se dedican a conmovir los cimientos de la sociedad a fin de provocar el caos, con lo cual debilitarán del todo el frente contra el que tengan que chocar en caso de un conflicto armado”. Usando técnicas que son propias de los “agentes soviéticos”, los chilenos habrían puesto en ejecución una conspiración “atenta por todos los medios imaginables y desde todas las esferas sociales contra la integridad de nuestro país”. En la tarea de desligar a la Patagonia de la Argentina, La Moneda habría encontrado un entusiasta aliado en los judíos, deseosos de apoderarse de aquellos pocos latifundios que aún no dominaban (“En donde aparece...”, 1935:1; “La audaz chilenización...”, 1935:1).

Las noticias de *Crisol* pertenecen a una de las mitologías más recurrentes del pensamiento político occidental, las mitologías conspirativas. En ellas el complot es convocado como un incombustible *Deus ex machina* que permite reemplazar las exposiciones más complejas y multicausales y remitir a una figura oculta todo lo que ocurre. Los mitos conspirativos tienen la particularidad de que eliminan el azar y el libre albedrío como componentes de la experiencia humana cuando intentan explicar o convencer a sus oyentes, y reducen la realidad sensible y relevante al accionar perjudicial y malintencionado de una minoría que desarrolla una incombustible conjura.

Lo conspirativo parece remitir, según el grueso de las interpretaciones, tanto a una forma infantil de percepción (una epistemología de las causas últimas) como a una intención deliberada, aunque burda, de desviar la atención de los problemas ‘reales’ y de sostener una enérgica convocatoria política para mantener una supuesta unidad natural frente a un enemigo siempre recelado como extranjero. Ahora bien, la simplicidad del recurso y lo evidente de su intencionalidad no deben llamar a engaño sobre la complejidad de los procesos de creación, difusión, reproducción y recepción de los mitos conspirativos. Este artículo procura echar alguna luz, en la medida de lo posible, sobre una problematización de la mitología del complot, a partir del estudio de algunos discursos y prácticas de grupos de extrema derecha de la Argentina y de Chile durante la primera mitad del siglo xx. Especialmente, se intentará señalar dos aspectos de estas mitologías: a) el perfil de lo monstruoso retratado en los discursos conspirativos y b) la autoimagen de aquellos que se asignan como misión el combate y derrota de la bestia que complota subterráneamente. Como se espera mostrar, ambas caracterizaciones están estrechamente unidas, al punto de parecer las dos caras de una misma moneda.

## EL CONSPIRADOR (LA IMAGEN DEL MONSTRUO)

El historiador Geoffrey Cubitt (1993) define el mito conspirativo como la propensión a considerar que la política está dominada o controlada por las maquinaciones malintencionadas de un grupo cuyos intereses y valores están profundamente enfrentados a los del resto de la sociedad. Este mito sostiene que los eventos que se pueden descubrir en

la realidad sensible son el resultado intencional y directo de una conjura. Ésta es alentada y llevada adelante por una estrecha minoría, tan agazapada como eficiente, que sólo puede intentar la obtención de sus inconfesables objetivos a través de maniobras desarrolladas en la oscuridad. Según postula el mito, todo lo que ocurre es la consecuencia explícita, directa y perseguida de una decisión previa. Esta bestia en las sombras conspira, ata lazos, vigila, recela, planifica y engaña. Su capacidad para diseñar y ejecutar planes abiertos y conscientemente malignos es, a todas luces, impactante. Nada escapa al monstruo de la conspiración: no sólo es lo otro diabólico, sino también el revés de la trama, el sentido último y verdadero de los acontecimientos más allá de las apariencias. El intencionismo, como han señalado tanto Karl Popper (1989:409) como François Furet (1980:75), es la clave del pensamiento conspirativo: esta interpretación postula que todo lo malo es resultado del plan pergeñado y ejecutado por individuos o por sectores de gran poder. En esta concepción política e histórica, sostiene Furet, opera una perversión del esquema causal, por la cual todo hecho histórico se reduce a una intención: no hay distancia entre voluntad y suceso. Si así ocurrió, fue porque el sujeto conspirante lo deseó y estudió, aun cuando ello implicara graves perjuicios para las mayorías. La contracara del complot, sostiene Furet, es la política democrática: dado que la teoría política moderna postula que la voluntad popular desea lo mejor para la unidad política ('el pueblo'), cualquier hecho que parezca contrariar esa voluntad o desmerecer sus condiciones de vida es necesariamente percibido como el resultado del accionar perverso de una minoritaria pero poderosa y tenebrosa secta del anti-pueblo. En este sentido, podría decirse que el monstruo que dibuja el mito conspirativo no sólo es maligno *per se*, sino que además es consciente de su maldad y del daño que genera.

Ahora bien, no es lo mismo denunciar que hay en marcha una conspiración de ciertas personas o grupos que sostener un mito conspirativo. No es igual postular que la CIA encargó el asesinato de Lennon que tratar de demostrar que los judíos gobiernan al mundo desde el inicio de los tiempos, y que el marxismo, el ateísmo y los masones no son sino títeres usados para sostener esa dominación. ¿Cómo diferenciar un discurso del otro? El francés Raoul Girardet (1999:25-47) ha señalado algunas de las características que permitirían reconocer este mito. Por ejemplo, sostiene que en la denuncia tiene que estar identificada una

organización secreta y oprobiosa, dominada por una jerarquía autoritaria e indiscutida, con propósitos grandilocuentes: el control de las finanzas internacionales o la imposición del comunismo (en el caso de los judíos), el sometimiento de la Iglesia Católica (los masones) o el fin del libre pensamiento (los jesuitas). La siguiente calificación de la masonería, realizada por un escritor nacionalista chileno en tiempos de la Segunda Guerra Mundial es un fiel testimonio de esta forma de percibir lo monstruoso. En ella se incluye la presencia de un grupo que está oculto debajo de la superficie, que utiliza disímiles actores y recursos para servir a sus inconfesados intereses, y que tiene por norte exclusivo dañar y someter a la patria:

La Masonería es un Super Estado dentro del Estado, un organismo que no tiene otra ley o principio que la más absoluta dependencia del judaísmo internacional. La masonería se debe total e incondicionalmente a sus amos, a esos judíos que, ocultados inteligentemente en el Gran Oriente (en la actualidad en los Estados Unidos) dirigen la política y la economía del mundo con excepción de aquellos países que han mandado al diablo a esa funesta secta internacional [...] Mientras exista una Logia en Chile el porvenir de nuestro país y la dignidad patria siempre estarán a merced de esos irresponsables que conscientemente o inconscientemente son los más vulgares instrumentos de la plutocracia y del judaísmo internacional. (Álvarez, 1942:3)

La bestia que describe el mito conspirativo es, en realidad, una monstruosidad simultáneamente colectiva e impermeable, impenetrable, poderosa y temible, ya que está desligada de la patria, de la creencia oficial, de la fraternidad nacional. La bestia oculta y conspirante subyuga a sus lacayos, tienta a los tibios y nunca se equivoca. Siempre resulta victoriosa, al punto que sus derrotas no son tales, sino que son retiradas estratégicas destinadas a que las víctimas se confíen y permanezcan desprevenidas ante futuros ataques. Los supuestos repliegues no son más que celadas destinadas a embaucar a los incautos, inconscientes de la magnitud de la conspiración.

Las imágenes a las que suele ligarse el mito conspirativo se refieren al mundo de la impureza y la decadencia, pero también de la noche y de lo subterráneo (con todas las reminiscencias diabólicas que ello conlleva), así como de los animales que reptan, se agazapan o se deslizan. Este bestiario también reúne a

[...] todo lo que es ondulante y viscoso, todo lo presuntamente portador de suciedad e infección: la serpiente, la rata, la sanguijuela, el octópodo, el pulpo... En el centro de ese hormigueo repulsivo, ágil, negra, voraz y velluda, la araña constituye al parecer la imagen simbólica privilegiada. (Girardet, 1999:42)

A su vez, a esta serie de referencias zoológicas se le suma una misma obsesión: “una boca monstruosa, siempre ávida, siempre devoradora” a la que se ligan también denuncias de humillaciones sexuales contra las víctimas (Girardet, 1999:42). La demonización del enemigo lleva a considerar que actúa (y que sólo puede actuar) de manera oculta y maligna por definición, “con lo que cualquiera sean sus prácticas, serán identificadas necesariamente como parte de una conjura” (Lvovich, 2003). De allí que el complot tenga múltiples rostros, todos los cuales responden a un único cerebro. Como planteaban los textos de *Crisol* que abren este artículo, chilenos, comunistas, Standard Oil y judíos eran, indistintamente, rostros de una hidra multicefálica que coordinaba en secreto la acción de sus órganos. Todo intento de congraciarse, de comprenderlo, de negociar con él o de reconocerle una entidad de interlocutor está vedado desde el inicio, dado que pertenece al inframundo. Una vez que se ha diagnosticado el problema bajo un esquema conspirativo, no es posible ningún tipo de negociación, o de acercamiento, con la otredad. Como expuso el fascistoide argentino Enrique Osés (1934:4), la convocatoria a la erradicación del complotado puede ser el resultado lógico de una caracterización conspirativa: “El hebreo pertenece a una raza distinta [...] La raza judía es tan dañina a la humanidad como los piojos y otras sabbandijas. De esto resulta que nosotros justificamos en cierto modo su persecución o extrañamiento”.

El conservadurismo moral y el autoritarismo son inevitables a la hora de sostener el mito conspirativo. Los cambios sociales son vistos ya sea como degradación moral o como resultado de la ejecución de un plan previo. El monstruo tiene por fin último atacar el orden moral y deshacer las estructuras de poder que se suponen básicos e indiscutibles, aquellos que sujetan la mujer al varón, el niño al adulto, el individuo a la comunidad, la materia al espíritu. De allí que cuando el gobierno del Frente Popular en Chile intentó introducir una ley de divorcio, figuras del nacionalismo adivinaron en ese intento exclusivamente un proyecto de disolución moral. Denunciaba *El Nacional* que el gobierno, después de haberle facilitado el acceso al comunismo, intentaba entonces descom-

poner la unión básica de hombres y mujeres, para dejar sembrado el campo para los enemigos totales de la sociedad:

¿Por qué ahora no desorganizar la familia en sí, para que al amparo de esta buscada degeneración de nuestra raza puedan más pingüemente medrar masones y socialistas? [...] El divorcio es bueno para otras razas, otras razas que como la del semita Freud no crean en el tabú de la virginidad, otras razas que se glorien de andar con los cuernos al aire creyendo que una simple ley se los encubre, otras razas que aceptan meretrices en matrimonio y premien a los fracasados. (Guzmán Cortés, 1942:7)

El monstruo sobrevive al tiempo, se reproduce y se cura a sí mismo, rejuvenece y esporula para satisfacer sus objetivos eternos. Un discurso modélico del mito conspirativo lo constituye el brindado en octubre de 1940 por Pedro Ara, el agregado cultural de la embajada de la España franquista en Buenos Aires, con motivo del tema “Supervivencia de la Raza Hispánica”. En dicha ocasión, Ara tuvo oportunidad de describir, de una manera inexcusablemente conspirativa, una raza que era, por su propia naturaleza, perversa y contaminante; no la nombra, pero todo lleva a considerar que hace referencia a la judía. Ara sostenía que esa raza “no actúa por invasión sino por infiltración” y que, si su “poder infectante” no se hizo irremediable, fue “por la repugnancia instintiva de todas las demás a mezclarse con ella”, pero también “porque ella misma procura su propio aislamiento como base de su fuerza”. La posibilidad brindada a esta raza para que se salvara al convertirse al catolicismo, concluía Ara, permitió que “los aparentes réprobos” se transformaran u ocultaran, manteniendo desde el siglo xv el acecho a la España católica. Esa conversión interesada e insincera le permitió a esta raza sobrevivir disfrazada, para convertirse en el siglo xx en parte crucial de la “caterva separatista e internacionalista”, caterva ésta en la que “abundan extraordinariamente los caracteres fisonómicos de su raza de origen” (citado en González de Oleaga, 2001:197). En estas expresiones el mito del complot ofrece un modelo paranoico, ahistórico, que da cuenta de una conjura eterna, invencible, tenaz, permanente. Se trata claramente de teorías conspirativas de la historia; la “causalidad diabólica” de la que hablaba Poliakov (1982). En estas denuncias de la conspiración anida siempre una impugnación de una sociedad que se cree carcomida por una decadencia eminentemente moral que hay que revertir, primero denunciando

a los culpables y eliminándolos después. Cuando en 1942 el escritor Waldo Frank visitó Chile, la prensa fascista no desperdició la oportunidad de volver a describir al monstruo hebreo, el judío internacional, embarcado en la tarea de disolución de las sociedades cristianas y las familias. Su misión, eterna, desembozada y a la vez subterránea, de envenenar a los católicos no conocía de descansos:

Su voz pálida y pequeña parece un grito de socorro en medio de la oscuridad. Es el grito del judaísmo agonizante en un mundo que ya le es definitivamente adverso. El judío internacional, que él tan bien representa, mueve sus brazos como aspas de molino en medio de esta tempestad que agita al mundo y cree, con orgullo satánico de emigrante de todos los pueblos de la tierra, que su movimiento es el que empuja el viento y que los chirridos de sus viejos goznes es el que retumba en la lejanía. Destino terrible y trágico de estos representantes de una cultura inmovilizada en un pasado remoto y mantenida viva por la religión del odio [...] Envenenados por los siglos quieren seguir envenenando a las sociedades modernas y destilan su amargura por todas partes. (Torres, 1942:2)

Resulta claro que un monstruo construido de esta manera responde mucho más a la imaginación encendida de los perseguidores de complots que a miradas sociales generalizadas sobre lo que es la realidad; es más resultado de una voluntad política minoritaria que de una percepción más o menos autónoma. De allí que el ogro dibujado y vilipendiado a través de diversas e insistentes descripciones sea inevitablemente histórico, mute a lo largo del tiempo. Los cambios que se identifican en el rostro del ogro denunciado obedecen, ineludiblemente, al carácter instrumental que tiene su creación y a las variables y seculares motivaciones políticas que persiguen los promotores de esas mitologías e imagerías conspirativas.

## **EL PARTIDO DE LOS PUROS (LA AUTOIMAGEN)**

En 1935 Jorge Luis Borges dio a conocer su *Historia universal de la infamia*. En ese volumen se incluía la historia de un “impostor inverosímil” que procuró hacerse pasar por *sir* Roger Charles Tichborne, el heredero de una cuantiosa fortuna. Cuando otros potenciales herederos denunciaron al impostor y lo llevaron a juicio por usurpación de identidad, el promotor de la estafa recurrió a una exitosa estrategia: envió cartas a *The Times*, supuestamente firmadas por jesuitas y reconocidos papistas

ingleses, en las que también se denostaba al simulador. La publicación de esas esquelas tuvo un efecto inmediato: como “las buenas gentes no dejaron de adivinar que sir Roger Charles era víctima de un complot abominable de los jesuitas”, se formó una fuerte presión de la opinión pública para que se reconociera la validez de los derechos del usurpador. La precisa ironía de Borges da cuenta de un paradójico y recurrente rasgo de todo conspirador: denunciar permanentemente la existencia de un complot. En efecto, aquellos que explican la realidad como el resultado exclusivo de la acción de un inteligentísimo monstruo oculto o de un gran titiritero no sólo comparten entre sí ese diagnóstico sino también algunas prácticas políticas.

En todos los mitos conspirativos siempre hay un llamamiento al agente encargado de romper la decadencia estigmatizada y promovida por los hombres del complot. Sin esa impugnación de una conjura que se cierne en las sombras, no hay justificación posible de la organización del contracomplot. Como expresó Horacio González (2004:18) “la naturaleza misma de la conspiración entrelaza en un mismo misterio los textos sigilosos que de ella emanan y los discursos públicos destinados a impedirlos”. La organización de la anticonjura suele realizarse bajo el formato del “partido de los puros”, una Cruzada antidecadentista, depuradora, regeneradora y radicalmente desinfectante (Floria, 1994). De acuerdo con Carlos Floria (2003:14), el “partido de los puros” es doctrinariamente rígido, reactivo a los acuerdos políticos, y está convencido de que el resto de la sociedad está contaminado o imbecilizado por el accionar de los grandes complots. De allí que el número de enemigos a los que dice que debe enfrentar es cuantioso: abarca obviamente a sus adversarios, pero también a los que simpatizan con éstos; a los neutrales y a los que combaten a sus adversarios de una manera incorrecta. Un editorial de la revista ultracatólica chilena *Estudios* da cuenta de la magnitud de la tarea que debían enfrentar los buenos católicos para deshacer el entuerto en que se encontraba el país:

*Estudios* según las vicisitudes de los tiempos ha variado los flancos de su ataque. Pero siempre es uno mismo el guerrillero y una misma la causa que defiende. Nuestros ataques al liberalismo individualista en defensa de la doctrina social de la Iglesia, nuestros ataques al racismo en nombre de la común paternidad de Dios y aun del especial destino de Israel, nuestros ataques contra los totalitarismos, como denigradores de la persona humana, no son sino aspectos

de una misma actitud que crece, de una misma visión que la experiencia cotidiana amplía [...] El problema que plantea ahora *Estudios* es de vida o muerte: o dejarnos arrancar cuerpo y alma por manos extrañas, aniquilándonos o hacernos dignos de colocar una palabra nuestra en el poema de la historia que escribe el dedo de Dios. (“Editorial”, 1944:3)

Como lo expresa con una cándida burla el padre Bernardo imaginado por Lezlek Kolakowski (1992:18), la única manera de vencer a Satán es utilizar una fuerza similar, pero de sentido inverso: “un contragolpe eficaz, de confianza efectiva: para cada diablo un contradiable, sin ninguna contemplación, exclusivamente con el propósito de crear confusión en el reino del malo”. En consecuencia, la misión de aquellos que desean derrotar los grandes complots es sumamente compleja (amén de inagotable). La primera fase del combate es, si se quiere, epistemológica. Se trata de descubrir el complot allí donde los hombres corrientes no lo ven. Consiste en encontrar indicios donde las masas embrutecidas sólo perciben hechos aislados, donde sólo se escucha ruido cotidiano. Esa misión requiere un esfuerzo interpretativo, una capacidad para la sospecha (o para la sobresospecha) que le pertenece, por naturaleza, a una elite de iniciados en la jerga y misterios del complot. Los hombres que permanentemente crisan a la opinión pública con sus denuncias sobre el accionar conspirativo, también gustan de mostrarse como los únicos capaces de detectarlo, de leerlo entre las sombras (González, 1935:9).

Detectar al monstruo conspirante es una misión que requiere competencias, pero también una dedicación permanente, una vigilia que no da descanso. A ella convocaba el periódico *El Nacional* de Santiago en 1942, en un editorial titulado, precisamente, “Nuestro llamado”. En ese editorial se muestran algunos de los elementos que componen la autoimagen del cruzado: sacrificio, espíritu partisano e idealismo.

Aun muchos sueñan que la vida es placer; nuestro primer deber es despertarlos, sacudirlos con energía y gritarles que la vida sólo tiene sentido como deber [...] Debe surgir una generación que no piense y no sienta sino para la nación, porque han pasado varias generaciones que sólo pensaron y sintieron para el propio egoísmo individual. Una generación socialista que venza y supere el individualismo arraigado en nuestras almas y una generación nacional que sienta como su propio destino, el destino superior de la nación [...] Tenemos la seguridad de que al fin las fuerzas espirituales de la civilización de Occidente se impondrán. (“Nuestro llamado”, 1942)

Los que adoptan la mitología conspirativa suelen utilizar y difundir teorías elitistas de la política, que ensalzan el papel decisivo de las minorías o de los líderes en la historia. El ideólogo del nazismo chileno Carlos Keller expuso en *Un país al garete* que el principal problema de su país era no haber encontrado un estadista que comprendiera los tiempos que se vivían, como sí habían hecho *Il Duce* en Italia o Salazar en Portugal (Keller, 1932:12). De allí que, por una ley histórica spengleriana, el pueblo chileno vegetara en la historia y flotara sin norte. Allí permanecería, amenazaba Keller (1932:134), hasta que “una minoría dispuesta a actuar y con una clara visión de los problemas de su tiempo, trate de hacer desaparecer las tensiones existentes”. Los verdaderos protagonistas de la historia, los encargados de conducir la titánica tarea que Chile debía encarar, eran minorías. A ellas debían vincularse de una manera naturalmente jerárquica y autoritaria las mayorías (Sánchez, 1934:69). En la década de 1930, el movimiento nacional socialista de Chile, y especialmente su líder, Jorge González, se asignaban el protagonismo histórico y político como líderes y tutelados de un “pueblo” al que le correspondían roles absolutamente pasivos (obedecer, seguir). El “verdadero” pueblo chileno “desea obedecer a jefes cuyo ejemplo personal los haya colocado en la situación que ocupan” (Keller, 1934:4).

Es evidente que ensalzar el destacado papel de las minorías en la historia significaba simultáneamente exaltar a los escasos miembros del partido nazi chileno y su valía. La “partidocracia”, por el contrario, expresaba mejor que nada el predominio de las masas amorfas sobre la cualidad y el liderazgo. La dirigencia de los partidos no descansa en la aristocracia del saber, sino en “asambleas numerosas, amorfas y heterogéneas, mediocres todas en su medio y enemigas siempre de la superioridad intelectual” (Jara, 1936:3). El aristocraticismo implícito en la idea de que sólo unos pocos pueden detectar el complot donde las masas no descubren significados ni peligros, se desplaza al campo de la acción. Salvar al país es obra de unos elegidos que deben ser seguidos por las mayorías no reflexivas. Detrás de la denuncia del Mal se esconde una voluntad de organizar un grupo desligado de todo compromiso con el actual estado de las cosas: despoticar contra el complot es la primera etapa hacia la constitución del grupo encargado de restaurar el verdadero orden de las cosas. Se trata de constituir una Cruzada capaz de liberarse del Mal que los conspiradores han venido difundiendo *ex profeso*.

Una nota publicada en *Trabajo*, el periódico del nacional-socialismo chileno (autodenominado “nacista”), permite apreciar la autoimagen de cruzados dispuestos a la inmolación y las referencias a sus enemigos, plagadas de términos militares (“legiones”, “cruzada”, “exterminio”, “sacrificios”, etc.).

Chilenos: se está formando la gran cruzada, se están reclutando bajo las banderas de la Patria y del Nacismo, las legiones grises, que irán a rescatar de la fosa ya abierta, nuestra dignidad, nuestro bienestar moral y material y nuestra cultura occidental y cristiana, que yace sepultada bajo las ruinas del régimen liberal democrático actual [...] Debemos limpiar la senda de abrojos y parásitos que obstruyen la marcha de la legión nacista. Avancemos con el sentimiento puro y santo del patriota que no mira más que la grandeza de su patria y que no trepida en los mayores sacrificios para conseguirlo; avancemos chilenos, desalojemos los reductos y focos de plutócratas; exterminio a los cornelios y fariseos, y en avance incontenible, conquistemos las trincheras moscovitas, e iluminados por la visión grande y sacrosanta de la Patria libre y gloriosa, arrollemos sus baluartes y pisoteemos la hidra timorata e insaciable del bolcheviquismo. (M.A.M., 1936:6)

Esta autoimagen tiene evidentes connotaciones elitistas: la desmesura utilizada para caracterizar al monstruo conspirante es la contracara de la desmesura de que se sirven los cruzados para detallar la misión histórica y política que los informa. Una épica de sacrificio, entrega, idealismo y agonismo es el otro absoluto del egoísmo y materialismo que guiaría los complots. Autoritarismo, mesianismo y elitismo parecen ser compañeros inseparables del modo en que los miembros de los partidos de los puros se retratan a sí mismos. Desmantelar la telaraña de disolución y degeneración que las fuerzas conspirativas tejen es una misión que, dicen, sólo pueden aceptar algunos pocos (auto)elegidos. Los protagonistas de esa tarea más sacra que secular serían hombres violentos, aventurados e intransigentes, que luchan por la búsqueda de la verdad más allá de cualquier voluntad particular (“El siglo”, 1944:3). Esa juventud ardiente, valiente y misionera era la única reserva incontaminada de Chile, sostenía un católico, para enfrentar una tarea que “tiene un sentido casi religioso e implica esfuerzos y deberes por encima de la normalidad de estos tiempos de decadencia en que sólo lo mediocre y lo chato pueden aflorar” (Orrego Vicuña, 1944:7).

## IDEAS FINALES

Soy de la idea de que la denuncia conspirativa y decadentista ofrece mucho más interés en la medida en que es entendida como autoimagen del denunciante antes que como supuesta descripción de los complotados. Es decir, los discursos conspirativos acusan a terceros de estar comiéndolo aquellos que son sus propios pecados, o para decirlo de una manera menos moralizante, reprobaban en otros lo que es su propio *modus operandi*. Las imprecaciones conspirativas de grupos de derecha en la Argentina y Chile decían mucho más sobre la forma en que ellos mismos se imaginaban a sí mismos que sobre la realidad que pretendían describir. Así, por ejemplo, cuando el teniente coronel Héctor Varela denunció que los huelguistas que ordenó fusilar en Santa Cruz en el verano de 1921 habían desarrollado una acción devastadora (“la libertad individual, la garantía del domicilio, de la vida y haciendas que nuestra Constitución establece, era obra muerta”), lo cierto es que describía mucho mejor lo que había sido el accionar represivo que él había planificado y dirigido en esa ocasión (Lafuente, 2002:298). Lo que nacionalistas argentinos de las décadas de 1930 y 1940, como los que escribían en *Crisol*, decían sobre el país guardaba un reconocible efecto especular. Así, acusaban a la gran prensa de estar sobornada por gobiernos extranjeros, cuando esa era su propia situación. La repetida acusación de que los partidos de izquierda eran financiados por Moscú calzaba mejor para definir a las organizaciones y periódicos nacionalistas, subsidiados por las embajadas alemana o italiana durante las décadas de 1930 y 1940. Los nacionalistas impugnaban a “los judíos” por desacreditar a las instituciones públicas y por hablar bien de otros gobiernos, cuando era lo que ellos hacían con su propaganda pro-Eje y la organización de visitas a la “Nueva Alemania”. La forma en que caracterizaban la acción de los gobiernos rivales de la Argentina (celosos de sus derechos, expansionistas, militaristas) en realidad reflejaba mucho más la política que ellos deseaban que desarrollara la Casa Rosada. De allí que el imperialismo que les criticaban a los países vecinos fuera, más bien, el que proponían –más bien exigían– que el gobierno nacional impulsara a los países vecinos. Muchos de los involucrados en la denuncia de la permanente conspiración chilena o del comunismo soviético promovieron, defendieron y participaron de conspiraciones cívico-militares desde 1955, destinadas a acabar con las formas republicanas. Cuando los nazis chilenos señalaban

que Moscú estaba planificado en 1938 un golpe de Estado en el país, lo que ocultaban ciertamente era su propia maquinación de un *putsch*, desatado en octubre de ese año.

Por lo general el análisis de los mitos conspirativos ha estado concentrado en sus promotores, en sus motivaciones políticas y sus intereses. Sin embargo, junto con los fogoneros de estas ideologías extremas ha de prestarse atención a sus destinatarios. Que éstos les ofrezcan una feliz recepción a los mitos es crucial para que se sostengan en el tiempo y brinden capacidad de agitación y movilización. Esa recepción depende de las redes simbólicas en que los receptores están inmersos. En este sentido, considero que el mito conspirativo es una versión ‘socialmente’ más o menos verosímil dentro de un abanico más amplio de discursos disponibles. Una condición necesaria para la circulación del mito del complot es que el productor y el receptor de ese mito hablen el mismo idioma, compartan un código político-simbólico que les permita transmitir ideas, sensibilidades e imágenes. Esta gramática compartida habilita el desarrollo social de los mecanismos a través de los cuales se selecciona, estigmatiza y, finalmente, se sacrifica a la víctima propiciatoria. De allí dos conclusiones: la primera, que algunos mitos conspirativos han tenido nidos más cálidos que otros; la segunda, que el monstruo afebradamente descrito y vituperado muta de acuerdo con los intereses de quienes lo describen, encargados de asustar blandiendo su imagen.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, J. (1942) “La masonería en contra de Chile”, *El Nacional*, 12 de noviembre, Santiago.
- CUBITT, G. (1993) *The Jesuit Myth. Conspiracy Theory and Politics in Nineteenth-Century France*, Clarendon Press, Oxford.
- “El siglo del hombre de la calle” (1944) *Estudios*, 142, noviembre, Santiago.
- “Editorial” (1944) *Estudios*, 133-134, febrero-marzo, Santiago.
- “En donde aparece también la Standard Oil, sirviendo en la Patagonia argentina sus intereses y los de Chile” (1935) *Crisol*, 6 de agosto, Buenos Aires.
- FLORIA, C. (1994) *El nacionalismo como cuestión transnacional. Análisis político del nacionalismo en la Argentina contemporánea*, Working Paper, N° 210, Woodrow Wilson International Center, Washington.

- \_\_\_\_\_ (2003) “Análisis político del nacionalismo argentino”, ponencia en el Congreso “La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico”, Valencia.
- FURET, F. (1980) *Pensar la Revolución*, Petrel, Barcelona.
- GIRARDET, R. (1999) *Mitos y mitologías políticas*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, H. (2004) *Filosofía de la conspiración*, Colihue, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, J. (1935) “El legado de Portales”, *Acción Chilena*, vol. IV, n° 1, Santiago.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, M. (2001) *El doble juego de la hispanidad. España y la Argentina durante la Segunda Guerra Mundial*, UNED Ediciones, Madrid.
- GUZMÁN CORTÉS, O. (1942) “¡Viva el divorcio!, ¡Viva la irresponsabilidad!”, *El Nacional*, 10 de septiembre, Santiago.
- JARA, J. J., (1936) “Observaciones sobre el Nacismo y partidos políticos”, *Trabajo*, 23 de septiembre, Santiago.
- KELLER, C. (1934) “Acción Chilena”, *Acción Chilena*, 24 de enero, vol. I, n° 1, Santiago.
- \_\_\_\_\_ (1932) *Un país al garete. Contribución a la seismología de Chile*, Editorial Nascimento, Santiago.
- KOLAKOWSKI, L. (1992) *Conversaciones con el diablo. Ocho discursos sobre el mal y dos piezas*, Monte Ávila, Caracas.
- “La audaz chilenización de la Patagonia” (1935) *Crisol*, 2 de agosto, Buenos Aires.
- LAFUENTE, H. (2002) *Una sociedad en crisis. Las huelgas de 1920 y 1921 en Santa Cruz*, C.I.E.N., Río Gallegos.
- LVOVICH, D. (2003) *Nacionalismo y antisemitismo*, Javier Vergara, Buenos Aires.
- M.A.M. (1936) “Más grandes y fuertes que nunca”, *Trabajo*, 16 de septiembre, Santiago.
- “Nuestro llamado” (1942) *El Nacional*, 20 de agosto, Santiago.
- ORREGO VICUÑA, E. (1944) “El destino de Chile”, *Estudios*, 140, septiembre, Santiago.
- OSÉS, E. (1934) “La judía es una raza distinta a la nuestra”, *Crisol*, 1 de septiembre, Buenos Aires.
- POLIAKOV, L. (1982) *La causalidad diabólica. Ensayo sobre el origen de las persecuciones*, Muchnik, Barcelona.

- POPPER, K. (1989) *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*, Paidós, Barcelona.
- SÁNCHEZ, J. (1934) “La selección de los mejores”, *Acción Chilena*, 7 de febrero, vol. I, n° 3, Santiago.
- TORRES, J. (1942) “Waldo Frank, símbolo del confucionismo”, *El Nacional*, 27 de agosto, Santiago.



## LA VAMPIRA DE LOS CABELLOS CAMBIANTES

VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT

En 2002 publiqué en colaboración con Ricardo Ibarlucía una antología de veinticuatro cuentos de vampiros que cubre la construcción literaria de este motivo a lo largo del siglo XIX hasta principios del XX, más precisamente, hasta el surgimiento del cine sonoro, sede de una nueva fantasmagoría que habría de asumir la tarea de diseminación de mitos modernos. La antología, además de presentar textos literarios, fue concebida como un largo estudio de lo que sospechábamos era, y creemos haberlo demostrado ampliamente, un género narrativo: el relato de vampiros decimonónico. El título del libro es *Vampiria* y pronto aparecerá la tercera edición (Ibarlucía y Castelló-Joubert: 2002).

La pregunta que buscábamos responder al iniciar nuestro estudio estaba íntimamente ligada a uno de los problemas capitales de la teoría literaria de lo que se conoce como “romanticismo temprano” (*Frühromantik*) y a las poéticas filosóficas del idealismo alemán. Podríamos formular esta pregunta, punto de partida y horizonte a la vez de nuestro trabajo, de la siguiente manera: cuando en su célebre “Rede über die Mythologie” Friedrich Schlegel asignaba a la literatura y el arte la tarea de crear una “nueva mitología” surgida de la profundidad del espíritu (1800:825), ¿intuía acaso que uno de los seres que emergería de aquella boca de sombra, junto con Fausto, Frankenstein y Parsival, sería el vampiro?

La leyenda del vampiro –ubicuo personaje al que la literatura romántica daría, entre muchos otros, los nombres famosos de Lord Ruthven, Varney, Carmilla y Drácula– se remonta a los comienzos del siglo XVIII. En cuanto fenómeno de creencia, hemos sugerido, sin intención de enunciar una mera paradoja, que el vampirismo fue la absurda y acaso inevitable superstición de una época incrédula. Hemos mostrado que, en pleno Siglo de las Luces, el vampiro levanta vuelo de las cenizas aún

tibias de las hogueras de las brujas como un ave Fénix. En efecto, mientras Diderot y D'Alembert sistematizaban en *L'Encyclopédie* todos los conocimientos científicos, filosóficos, económicos y técnicos de la época, desde los confines de Europa se expandió la superchería de que, por las noches, algunos muertos salían de los cementerios para chupar la sangre de los vivos y regresar, saciados y exultantes, a sus fosas.

Reencarnado por obra de la mitologización romántica y de la magia de la industria editorial del siglo XIX, el vampiro comenzó a proliferar en Europa, al punto que los más grandes escritores se dejaron seducir por su ominosa y cautivante figura. Hacia 1820, el vampiro invadió al vuelo los anaqueles de las librerías y los teatros de *vaudeville* del mismo modo en que se había expandido durante el siglo anterior en los cementerios. La proliferación de relatos que lo tenían por protagonista parecía reproducir la fantasía más temible de quienes creían en su existencia: el vampiro era una plaga cuya multiplicación no habría de detenerse. En la mayoría de los relatos que hemos reunido en *Vampiria*, el vampirismo se dice –y es dicho– como una enfermedad. Tiene la sintaxis de una enfermedad, ya hereditaria, ya adquirida por contagio, ya física, ya psicológica: ataque, primeros síntomas o evidencias del mal, crisis, convalecencia, recuperación, constatación de las secuelas. El vampiro, en tanto muerto vivo, transita esa zona intermedia, pero no por eso menos regida por cierta legalidad, que delimita la vida y la muerte: la enfermedad. En su condición de “reviniente”, el vampiro es un enfermo en convalecencia, estado que Baudelaire describe maravillosamente en “El pintor de la vida moderna” como aquel que proporciona al hombre recién llegado de las sombras de la muerte la pasión fatal e irresistible de la curiosidad (1992:350). Y cabe agregar que se trata no sólo de la curiosidad que él mismo siente, sino también de la que despierta a su alrededor. Sin este movimiento que lo lleva a unirse a otros, a perseguir a desconocidos, a viajar incansablemente, a cambiar de nombre, el vampiro quedaría confinado en su sepultura para no levantarse nunca más. Por este motivo, esencial en la constitución de la figura del vampiro, considero importante señalar que el vampirismo no es una metáfora del *ennui*, del *spleen*, del *mal du siècle*, del *tedium vitae* decimonónico, sino su exacto reverso. El vampiro es un enfermo que recobra la medida justa de su salud para poder volverse otra vez deseante, como Don Juan, como la *femme fatale*. De este juego de seducción siempre resulta una víctima que se designa con un sustantivo de valor pasivo: el vampirizado.

Cada vampiro tiene su estrategia para recobrar lo que acabo de llamar la medida justa de su salud. En esta ponencia voy a centrarme en Lila, la vampira de los cabellos cambiantes, cuyo recurso de vitalidad consiste en robar cabelleras vivientes y colocárselas sobre su cráneo descarnado. La paradoja es que se ve condenada a lo efímero, pues por cada año de la edad de su víctima Lila gana apenas un día de vida y las cabelleras que necesita para obtener el resultado deseado deben pertenecer a doncellas y a jóvenes mujeres, no a ancianas. El lema de su familia, sin embargo, la ampara a la vez que la obliga a pasar sus días en su condición de reviniente: “In vita mors, in morte vita”.

En la historia de la literatura de vampiros, Paul Féval (1817-1887), que publicó la novela *La Vampira* en París en 1867, es recordado como el genial autor de *La Ciudad vampiro, o La desdicha de escribir novelas de terror* (1874), obra maestra del humor negro. “Bajo todo rumor popular, por absurdo que pueda parecer, se esconde un hecho real” afirmaba Féval y agregaba que el tema de su primera novela vampírica se hacía eco de una palabra que andaba de boca en boca en la Francia del Segundo Imperio: “Esa palabra, sinceramente apetecible para los espíritus inquietos, curiosos, ávidos, para las mujeres, para los jóvenes, para todos los curiosos del terror y del horror, era ‘La Vampira’.” (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2002:295).

La trama de *La vampira* se ambienta a comienzos de 1804, es decir, bajo el Consulado Napoleónico, y gira en torno a un sórdido cabaret del Quai de Béthune, en la Isla Saint-Louis de París, llamado “La pesca milagrosa”, perteneciente a un tal Ezequiel que sacó de las aguas del Sena un pez lleno de monedas de oro, enriqueciéndose de la noche a la mañana. El joven René de Kervoz, personaje central de la novela, es un abogado bretón que está comprometido con una virginal muchacha de nombre Angèle. Un atardecer visita la iglesia de Saint-Louis-en-l’Île, donde el sacerdote le presenta a la condesa de Gregoryi, una bella y enigmática húngara de deslumbrante cabellera rubia. Por indicación de la dama, se encamina luego hacia una residencia de la calle de Bretonvilliers. Un ama de llaves vieja como el mundo le abre la puerta y, tras pedirle una contraseña en latín, lo hace pasar a un aposento sin ventanas. Allí es recibido por una mujer que es la réplica exacta de la condesa, aunque morocha; su nombre es Lila y dice ser la hermana menor de la dueña de casa. Detrás de ese nombre acaso se oculta Lilith, la primera mujer de

Adán, reina de la noche y madre de los íncubos, que habita en las ruinas del desierto en compañía de chacales y duerme con hombres a los que les chupa la sangre.

El episodio del que me ocupo aquí corresponde a los capítulos X, XI y XII de la novela y comienza con el sorprendente encuentro entre esta hermosa mujer y René de Kervoz. Lila, presuntamente enviada por la secta alemana de los Hermanos de la Virtud, intenta advertir a René del peligro que corre su tío, Georges Cadoudal, jefe de los chuanes y caudillo realista francés, líder de la famosa contrarrevolución de la Vendée. Tras declararle su amor, le cuenta su historia y la de su hermana, ambas hijas de una mujer que pereció a manos de la vampira de Uszel, “la bella de cabellos cambiantes”, que robaba a sus víctimas la cabellera para poder obtener algunos momentos de juventud.

En primer lugar, es necesario distinguir las tres voces del relato: la del narrador en tercera persona focalizado en Lila, la de Lila, que a su vez narra la historia de su familia y las peripecias de los atentados contra la vida de Napoleón, y la del joven bretón, que aparece como un simple oponente al sistema de creencias de la vampira. Es decir que tenemos dos niveles de relato que se funden en las breves observaciones del narrador. Vamos a detenernos en el relato principal, el de la vampira. Se trata de una narración bastante confusa porque entremezcla en ella la historia de su familia, de sus orígenes, con los acontecimientos de las invasiones napoleónicas. La figura de Napoleón, que tiene un referente real en el universo que comparten tanto los personajes como el lector, rebasa la ficción y es presentada como garantía de verosimilitud y hasta de verdad. Georges Cadoudal, el tío de René, es garante también de éstas, pues todos sabemos que en 1804 efectivamente lideró un complot contra la vida de Napoleón. Fue delatado, arrestado y ejecutado poco después. Esto podría constituir lo “real” de la afirmación de Féval. Pero si en nuestra calidad de lectores atentos no dejamos pasar estos datos de la historia, nos vemos entonces obligados a reparar también en el siguiente hecho: Féval escribe su novela durante el imperio de Napoleón III, sobrino de Bonaparte, y a las derrotas de éste contrapone la gloria de aquél. Y aunque lo haga de manera satírica, pues la pasión que la condesa de Gregoryi y su hermana Lila sienten por Napoleón Bonaparte lleva más a la risa que a la admiración, a los lectores de la época no se les debe haber escapado que la comparación resultaba desfavorable para su em-

perador. En la novela encontramos desplazada esta relación de tío y sobrino, como una de las tantas transposiciones que efectúa Féval al situar la acción en 1804.

Antes de entregarse al juego amoroso con René, la vampira cierra su relato diciendo que Bonaparte es un “vampiro sublime, que ha multiplicado su vida por cien mil muertos” (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2002:306). Se trata de un uso metafórico de la palabra “vampiro”, que circulaba de manera corriente en 1867, cuando uno de los sobrenombres que recibía el emperador era “El Vampiro de Francia”, a imitación de aquel que, en 1804, Napoleón Bonaparte daba a Inglaterra, su pérfida enemiga: “La Vampira del Norte”. Tras la capitulación en Sedán y la proclamación de la República en 1870, se acuñaron monedas y medallas en las cuales un vampiro reemplazaba al águila napoleónica, bajo la leyenda, entre otras, “Los vampiros de la muerte”. Otro hecho real.

Pero este desplazamiento es más que un modo de escapar a la severa censura del ya desacreditado Segundo Imperio y de burlarse de un Napoleón por otro, como un guiño de ojo de Féval a sus contemporáneos. Al referir la historia de la muerte de su madre y la de su familia paterna, Lila ya ha usado las palabras “vampira” y “vampiro” en su sentido literal. El uso metafórico empleado para calificar a Napoleón viene a confirmar el horror de la existencia de los vampiros, porque la metáfora toma sus términos de un sentido literal. La aparición de esta palabra en su sentido metafórico no viene entonces a generar vacilación respecto del uso literal que se le ha dado en la narración hasta ese momento, sino que, por el contrario, lo fija y lo aclara mediante su significado: vampiro es quien multiplica su vida por la muerte de otros.

René de Kervoz no cree en la existencia de los vampiros, pero ni siquiera alcanza a formular su escepticismo. “Ustedes los franceses no creen en estas cosas” (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2002:297) le dice Lila a René, quien más adelante replica: “Las riberas del Sena no tienen nada que envidiar a las del Sava. Nosotros también tenemos una vampira” (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2002:298). Es un nuevo guiño, pues el joven no cree en “fábulas”. Para él, el extenso relato de Lila no es más que “un rodeo”, un pretexto para hablar de amor. Pero ya entonces su amante le ha contado con detalles la historia de Adema, la vampira de Uszel, en cuyas manos murió su madre, y ha explicitado las condiciones bajo las cuales podía mantener su efímero regreso entre los vivos:

Adema no podía entregarse a un amante antes de haber contado su propia historia. Era necesario que en medio de una conversación de amor introdujera el extraño relato que te he hecho aquí, hablando de muchachas muertas, de cabelleras arrancadas, y relatando con exactitud las extrañas condiciones de su muerte, que era una vida, de su vida, que era una muerte...

Empleo el pasado porque una vez faltó a la ley de sus espantosas resurrecciones; y esto fue justamente mientras llevaba la rubia cabellera de nuestra madre. El amor le hizo olvidar su extraño deber. Recibió el beso de un joven serbio, hermoso como el día, antes de buscar y encontrar la ocasión de intercalar la historia sobrenatural (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2002:299).

Aquí es entonces donde entra en juego el sistema de creencias de cada uno de los personajes, del narrador y del lector, y la trama del relato de Lila termina apresando a su escéptico interlocutor. Ya al principio de su relato, Lila, para sacudir a su amante de esa suerte de sopor en que ha caído, probablemente a causa del ambiente sensual que reina en la habitación, le advierte: "Sonríes, René, en vez de temblar..." (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2002:298). Una vez que la vampira ha expuesto las razones por las cuales Cadoudal corre peligro, el joven bretón parece convencerse: "—Sí —murmuró—, me sorprende. Tu relato se apodera de mí porque lo creo verdadero..." (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2002:304). René, en efecto, termina creyéndole que se ha descubierto el complot de su tío, pero apenas sospecha que ahora él es el amante de una mujer como Adema, que no está dando rodeos a la hora del amor, sino que está cumpliendo con la estricta ley que le asegura la supervivencia. La infracción a la ley, "cuesta al monstruo abominables torturas" (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2002:297).

Pero había en él no sé qué vago temor que le helaba la pasión. El relato extraño que acababa de oír resplandecía ante los ojos de su memoria. Lila había conducido ese relato con un encanto del que no hemos podido dar cuenta plenamente y, sin embargo, René permanecía atormentado por una duda que tenía su origen en el instinto aun más que en la razón.

Cosa singular, en este relato, lo que lo había impresionado más fuertemente era el episodio nebuloso de la vampira.

René hubiera respondido con una sonrisa de desprecio a cualquiera que le hubiera preguntado si creía en los vampiros, hembras o machos.

Y, sin embargo, su idea no podía despegarlo de esa imagen sobrecogedora, a pesar de su absurdidad: la muerta calva, acostada en esa tumba por siglos y que se despertaba joven, ardiente, lasciva, en cuanto una cabellera viva, húmeda todavía de sangre caliente, cubría la horrible desnudez de su cráneo.

Miraba el ébano ondulante de ese maravilloso cabello negro que coronaba la frente de Lila, esa frente deslumbrante de juventud y de encanto, y se decía: "¡Aquellas a las que la muerta arrancaba su cabellera eran así!"

Y se estremecía.

Pero el escalofrío penetraba hasta la médula de sus huesos, cuando lo asaltó este otro pensamiento que trataba en vano de rechazar: “¡Y la muerta era así también cuando había arrancado sus cabelleras!”.

¡La muerta! ¡La vampira! ¿Ya morocha, ya rubia, según que su última víctima hubiera tenido el cabello de azabache o de oro? (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2002:308-309).

El relato de Lila, en el que devela su verdadera identidad, explicita dos reglas básicas y complementarias del vampirismo: por un lado, el vampiro no puede mentir y debe presentarse como tal ante su víctima; por el otro, nadie puede ser vampirizado contra su voluntad: “A ti te doy el secreto de mi vida, René”, asegura de manera inquietante la hermosa mujer (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2002:307).

Lila no ha ocultado nada. René se entrega a sus encantos después de beber un licor delicioso y se queda dormido; cuando despierta, se encuentra solo y acuden a él imágenes aterradoras. Cree estar aún soñando, pero recuerda vagamente haber visto la imagen ominosa de Lila convirtiéndose en un horroroso cadáver. La vieja nodriza entra en la habitación, sacude el mantel de la mesa, pone encima los restos de su ama que recoge del piso, le hace cuatro nudos y se lo echa al hombro. Se va con su carga, traba la puerta desde afuera y deja a René encerrado y lleno de interrogantes cuyas respuestas, sin embargo, ya le fueron dadas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, CH. (1992) *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Gallimard, París.
- FEVAL, P. (1891) “X. Tête-à-tête”, “XI. Le Comte Marcian Gregory”, “XII. La Chambre sans fenêtre” en *La vampire*, E. Dentu (ed), París, pp. 92-111. (Primera edición: FEVAL, P. (1865) *Les Drames de la mort*, prefacio de Maurice Lachâtre, Docks de la Librairie, París, t. II.).
- FURET, F. (1988) *La Révolution 1. La Révolution française de Turgot à Napoléon (1770-1814)*; *La Révolution 2. Terminer la Révolution. De Louis XVIII à Jules Ferry (1814-1880)*, Hachette, París.
- IBARLUCÍA, R. y V. CASTELLÓ-JOUBERT (ed) (2002) *Vampiria. Veinticuatro historias de revinientes en cuerpo, excomulgados, upires, brucolacos y otros chupadores de sangre*, Adriana Hidalgo ed., Buenos Aires.

SCHLEGEL, F. (1800) “Rede über die Mythologie”, en *Gespräch über die Poesie*, en *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Parte II, 825, (originalmente tomo 3, primera sección, 95).

\_\_\_\_\_ (2005) *Conversación sobre la poesía*, Editorial Biblos, Buenos Aires.

TODOROV, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, París.

# TÉCNICA Y ALTERIDAD: EL ROBOT HUMANOIDE, UN MONSTRUO PROBLEMÁTICO Y PROMISORIO<sup>1</sup>

RAÚL CUADROS CONTRERAS

La inquietud por el futuro se agudiza en la modernidad (Habermas, 1993) y se potencia con la sobremodernidad (Augé, 2004), algo determinante en la aparición del género de ciencia ficción. En este momento de la cultura, esa inquietud por el futuro tiende a revestir preocupaciones particulares relacionadas con la angustia ante el estado de confusión ontológica que se deja ver en la tendencia a la ruptura de las grandes clasificaciones dualistas de la tradición occidental (humano-animal, natural-artificial, hombre-mujer, orgánico-mecánico, vivo-inerte, etc.), que posibilitaban el ordenamiento del mundo. El sentido pareciera amenazado, pues, gracias a la mutabilidad técnica y social; es difícil establecer quién es 'Yo' y quién es el 'Otro'. De modo que se va imponiendo la indagación por la identidad y la alteridad más íntimas que estos cambios amenazan y confunden: el sentido mismo de la humanidad, de la espe-

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro de un proyecto de investigación más amplio dedicado a la caracterización del género de CF –y su insistencia en los mass media– y al estudio de las representaciones de la técnica en sus relaciones con la identidad y la alteridad, que ya vio sus primeros frutos con la escritura de mi tesis de la maestría en análisis del discurso “Figuras de humanidad y lectura de época: el robot humanoide en las transposiciones de la literatura al cine de ciencia ficción”, y que continúa con la preparación de mi tesis de doctorado “Los otros de la ciencia ficción: robots, cyborgs, alienígenas y monstruos en las transposiciones de la literatura al cine”. En este texto me refiero al corpus analizado en el trabajo de la maestría: el pasaje de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip Dick a *Blade Runner*, tanto la versión de 1982 como la llamada versión del director, de 1992, ambas de Ridley Scott; el pasaje de “Los superjuguetes duran todo el verano” de Brian Aldiss a *Inteligencia artificial* de Steven Spielberg, de 2001, y la transposición de dos textos de Isaac Asimov, *Yo, robot* y “El hombre bicentenario” a las dos películas que llevan los mismos nombres, la primera dirigida por Alex Proyas (2004) y la segunda por Chris Columbus (1999).

cie, de los límites de la especie. Las huellas de esa indagación han dejado su marca en el género. Las figuras de los monstruos tienen que ver ante todo con eso, con la emergencia de criaturas liminales que ponen en duda las fronteras de la propia especie, y que llevan a la rediscusión de sus relaciones con otras especies y con otros tipos de seres. El robot humanoide aparece en este contexto como una figura monstruosa, porque evidencia la confusión fundamental entre lo humano y lo técnico, a veces de manera más explícita, como sucede con la figura del cyborg, pero, en términos generales, el hecho de ser humanoide, ante todo en el caso del robot androide, exhibe el mismo problema fundamental: la confusión ontológica que se agudiza toda vez que los robots presentan crecientemente rasgos de subjetividad.

### **GÉNERO, IDENTIDAD, ALTERIDAD**

Los mundos de la CF, que suelen ser ‘Otros’ mundos, están poblados por ‘Otros’. Esta circunstancia conlleva varias implicaciones, a saber: 1. Que esos ‘Otros’ y ‘Otros’ mundos configuran distintas maneras de concebir ontologías (otras naturalezas, otras leyes físicas, otros tipos de seres, otras sociedades, otros tipos de relaciones entre seres sociales), lo que en rigor implica el abandono de una Ontología. 2. Que esos otros tipos de seres configuran múltiples maneras de representar imaginariamente la alteridad, algo que cuenta como una apertura en el camino de la desnaturalización de y de la ruptura con los dualismos radicales de la tradición occidental, pues esos seres suelen integrar polaridades típicas (natural-artificial, humano-animal, orgánico-inorgánico, hombre-mujer), si bien esto no excluye las miradas colonialistas e imperialistas. 3. Lo que resulta de todo esto son distintas maneras de imaginar la identidad. Lo humano resulta algo problemático, que adquiere sus contornos en función de esos otros, y que, por constante oposición y afinidad resulta reconstruido incesantemente, es decir, des-naturalizado, des-ontologizado.

La palabra “monstruo” procede de la palabra latina *monstrum*, que significa “augurio”, de modo que los animales y los seres humanos que nacían deformes eran considerados como advertencias divinas de desgracias futuras. Así, en la edad media, cuando persistía la homología aristotélica entre fantasía y experiencia (Agamben, 2001), era común pintar o esculpir a los monstruos en los portales de las iglesias, como

amonestaciones, como avisos sobre la vida real. Los monstruos aparecen vinculados también a la transgresión de límites normales, de una ley interior, de una ley social o de un rito (Ciocchini y Volta, 1992).

Todos los grandes prototipos de monstruos son al mismo tiempo desafíos a la regularidad de la naturaleza y a la regularidad de la inteligencia humana, por ello, el gran principio de la teratología es basarse en el estudio de la ‘irregularidad’, de la ‘desmesura’ (Calabrese, 1989). Pues los monstruos son siempre ‘excesivos’, escapan a la perfección natural que es una ‘medida media’. Imperfecto y monstruoso es también aquello que sobrepasa los límites de otra medida media, la espiritual. “Mediedad” y “perfección” son casi sinónimas, de allí que el monstruo suela ser un ser no sólo anormal sino generalmente negativo.

Las sociedades más normalizadas suelen establecer homologías entre las diversas categorías de valor (ética, estética, morfológica, tímica), y en períodos de mayor ‘orden’, homologaciones rígidas entre los términos positivos y entre los términos negativos de las cuatro categorías; de manera que, por ejemplo, lo que se considera físicamente conforme será también bueno, bello y portador de euforia (Calabrese, 1989). No obstante, también se producen rupturas, derivaciones, inversiones, combinaciones con respecto a estas homologaciones. Los monstruos contemporáneos corresponderían a ciertos cambios producidos en el régimen de las homologaciones. Lo propio de éstos sería la suspensión, la anulación, la neutralización de las homologaciones de las categorías de valor. Se caracterizan por su ‘inestabilidad’ y por su ‘informidad’, asunto de la mayor importancia, dado el carácter social de la teratología, pues estas categorías corresponderían también a la sociedad contemporánea.

Ahora bien, la CF, que exhibe todas estas características en el tratamiento de los monstruos, también tiende a replantear su papel, aprovechando su condición ‘liminal’ para abrir paso a nuevas posibilidades:

Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales. Los centauros y las amazonas de la Grecia antigua establecieron los límites de la *polis* central del ser humano masculino griego mediante su disrupción del matrimonio y las poluciones limítrofes del guerrero con animales y mujeres. Gemelos no separados y hermafroditas eran el confuso material humano en la temprana Francia moderna que basaba el discurso en lo natural y en lo sobrenatural, en lo médico y en lo legal, en portentos y en enfermedades, todo ello de suma importancia para el establecimiento de la identidad moderna. Las ciencias evolucionistas y del comportamiento de los

monos y simios han marcado las múltiples fronteras de las identidades industriales de final de siglo. En la ciencia ficción feminista, los monstruos cyborgs definen posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y de la Mujer. (Haraway, 1991)

En la CF esas criaturas fronterizas y sus modos de ser revulsivos pueden contar como augurios, como signos, pero de mundos posibles, de otros modos de relación, de otras maneras de construir vínculos con la alteridad (Haraway, 1991; 2003).

### **DISTINTAS REPRESENTACIONES DE LA TÉCNICA**

Un lugar muy relevante ocupan en la imaginaria del género las distintas representaciones de la técnica en sus complejas relaciones con la identidad y la alteridad. Una actitud muy marcada fue la del rechazo a las máquinas, sobre todo en el apogeo de la revolución industrial, en momentos en los que éstas pudieron percibirse como amenazas, en cuanto aparecían como producciones humanas extrañas que podían llegar a oponerse a lo humano; incluso los robots en algunos momentos han representado ese temor de la era de las máquinas industriales, por su capacidad para actuar con independencia de los hombres.

Pero también ha habido otras de gran entusiasmo, que tuvieron también su correlato en las vanguardias artísticas –como en el futurismo–, y que se manifestaron en el género como historias de superciencia. En otros momentos el deseo ha aparecido asociado a las máquinas, la fascinación tecnológica o las identificaciones de la máquina con lo femenino, como en *Metrópolis*, donde la robot aparece como seductora y a la vez como encarnación de una poderosa amenaza.

Una expresión de los cambios en la percepción de la técnica y de su relación con lo humano es la construcción de una figura tardía en la CF, la figura del cyborg. Como indica Kagarlitsli, el cyborg parece querer recuperar para el hombre el dominio sobre las cosas, de manera que las máquinas ya no estarían afuera ni contra el hombre, así el hombre no sería más un extraño en un mundo creado por él, al tiempo que representa la mayor capacidad de adaptación del hombre al medio artificial de vida (citado por Daniel Link, 1993).

La cultura popular intensifica la corporeidad imaginando todo tipo de intercambios con las máquinas, y hasta sintetizándolos en la figura

del cyborg: un cuerpo con músculos humanos y partes mecánicas que aumenta su capacidad física y sexual (Springer, 1996), borra todos los límites y da lugar a una nueva idea de yo.

## LA FIGURA DEL ROBOT EN LA CIENCIA FICCIÓN

La figura del robot, en cuanto ‘artificio’, en cuanto creación de otro ser semejante, tiene sus antecedentes en una larga tradición mítica y literaria en la cultura occidental, que se remonta a la antigüedad (los autómatas de Hefesto, Dédalo, el gigante de bronce de Creta), atraviesa la Edad Media (el Golem, los trabajos de los alquimistas, incluido el homúnculo de Paracelso), llega a la modernidad con todo tipo de autómatas hechos según los principios de la nueva ciencia, y persiste en el romanticismo (los autómatas de Hoffman). Pero el punto de inflexión (Asimov, 1999) se produce cuando en 1818 Mary Shelley publica *Frankenstein*, en el contexto de la tradición literaria de la novela negra gótica, pero a partir de ‘presupuestos científicos’. Esta es considerada la primera novela de ciencia ficción, y en ella se prefigura el androide.

Los hechos históricos han condicionando en cierta manera el género, agudizando las tensiones hombre-máquina y ciencia-fantasa, y éstas aparecen concentradas en las distintas formas de imaginar los robots. La visión que Capek (quien puso a circular por primera vez la palabra en 1920: *robot*, ‘esclavo’ en checo) presenta de los robots es por completo ‘pesimista’. La obra de Capek “Los robots universales de Rossum” (1966) tenía de fondo tanto la agudización de la lucha de clases como el padecimiento de los rigores de la Primera Guerra mundial. La primera CF estadounidense es en cambio predominantemente ‘optimista’ (Capanna, 1966), algo que sólo cambiaría más tarde con la crisis del ’30, aunque también incluyera desde el comienzo la vertiente pesimista que, como afirma Asimov, estuvo desde los inicios tanto en Europa como en Estados Unidos.

En la tradición estadounidense se delinearon dos posiciones claramente contrapuestas en la manera de imaginar los robots. Una es la representada por Asimov (también por Arthur Clarke y James Hogan), quien construye verdaderas utopías en las que el robot representa el progreso incesante de la humanidad, y en las que es representado como inmanentemente bueno, inofensivo y útil, como parte de la estrategia de Asimov por desacreditar el complejo de Frankenstein. Para construir esta

imagen, Asimov elabora con John Campbell las famosas ‘tres leyes de la robótica’, que representan un mecanismo insalvable de seguridad en la configuración de sus robots, y alrededor de las cuales construye la trama y confiere verosimilitud a sus historias.

Otra es la representada por Philip Dick, que tiene una visión apocalíptica de los robots y construye distopías en las que predominan el creciente proceso de indistinción entre robots y humanos, y el peligro de la autoliquidación de la especie humana.

## DESEO Y SUBJETIVIDAD

En las transposiciones analizadas aparece el deseo como lo determinante. El deseo como elemento común a la representación del robot y como rasgo constitutivo de lo humano. El deseo polimorfo –deseo de la madre, deseo erótico del otro, deseo de vivir– y el deseo constitutivo, único, deseo de ser humano. Cuanto más fuerte es la presencia de la técnica, tanto más se acentúa el deseo de ser humano, que es transpuesto al robot como si ese deseo fundante, sin el cual no se puede llegar a ser humano, se exacerbara ante la inminencia de la deshumanización.

En las cuatro transposiciones nos encontramos con que la historia es narrada desde el punto de vista del robot o se lo focaliza, y este ofrece su visión de sí mismo y de los humanos. Se trata del rasgo más constante y más significativo en las rupturas que han tenido lugar con respecto a los textos fuentes, y quizá con respecto al género. Un desplazamiento enunciativo e ideológico que se introduce mediante alguna variación diegética importante: se focaliza en un personaje que luego se devela como robot (en *Blade Runner* Deckar pasa a ser un replicante); se transforma la figura del robot mediante la incorporación de un niño robot (David en *I.A.*) y se narra desde su punto de vista o desde el del robot que se hace humano (Andrew en *El hombre bicentenario*), o se invierte el punto de vista argumentativo e ideológico y se introduce la voz de un cyborg que expresa la posición contraria a la expresada en el texto fuente (Spooner en *Yo, robot*).

La ‘lectura de época’ saca de entre los textos fuentes otras voces y subjetividades, y esas otras subjetividades dejan ver otros modos posibles de ser. La mirada del robot permite ver lo humano de otra manera; las más de las veces nos presenta verdaderas imágenes de horror. Lo huma-

no aparece bajo otra luz . Se trata de un distanciamiento que permite ver lo que no se suele ver, pues se desnaturaliza el lugar privilegiado de 'lo humano' como potestativo de nuestra especie, que pasa a ser ocupado por otro tipo de ser. Por este movimiento se pueden apreciar las actitudes de los seres humanos como feas, innobles, despreciables. Pero al mismo tiempo, ese desplazamiento asegura la emergencia de una humanidad nueva, de otra subjetividad posible en otros tipos de seres.

La continuidad de lo humano en sus creaciones robóticas (algo que puede ser percibido como una calamidad, como la consumación de la deshumanización y hasta de la destrucción de todo vestigio de humanidad) es presentada como algo legítimo que, además, puede aparecer como una posibilidad de redención, como el medio por el cual lo humano es salvado no sólo de su extinción sino de su degeneración, en cuanto puede presentarse como una superación y, ante todo, como la posibilidad de la reconciliación con la alteridad.

Así aparece muy claramente en el final en *Inteligencia Artificial*, cuando sólo queda David y es él el llamado a rehacer esa relación con los extraterrestres, pero se avizoraba ya en *Blade Runner*, mediante la posibilidad de la relación de pareja androide-humano, y hasta con la posibilidad de la relación entre androides en la versión del director. Sin embargo, en ambas versiones sólo se deja planteada la posibilidad, al mismo tiempo que se enfatiza una visión pesimista con respecto a los humanos. En "El hombre bicentenario", la reconciliación se consume por el vínculo amoroso entre Andrew y Portia; también en *Yo, robot* la reconciliación tiene lugar, al menos como el comienzo de una nueva relación entre un humano, un cyborg y un robot bastante humanizado.

En otro sentido, la idea de la reconciliación de lo humano con sus construcciones tecnológicas puede ser entendida como la posibilidad de la reconciliación de lo humano con la naturaleza. La naturaleza no sería ya vista como instrumento, adquiriría formas nuevas de subjetividad capaces de armonizarse con lo humano. (Adorno y Horkheimer, 1994; Wellmer, 1993:33).

## FIGURAS DE HUMANIDAD Y LECTURA DE ÉPOCA

La técnica, que suele aparecer como un factor amenazante, también es mostrada como la condición de posibilidad de lo humano. Pues

ante la reificación de las relaciones de los humanos con sus congéneres y con los otros seres, la técnica es presentada en las transposiciones como lo que hace posible la emergencia de otras subjetividades. De modo que se trata de una representación ambivalente, problemática de la técnica en sus relaciones con lo humano, pero en la que tiende a predominar la visión prometedora de la emergencia de nuevos tipos de seres, humanizados y redimidos.

Ha tenido lugar un proceso simbólico de humanización de la técnica. En la medida en que la figura del robot deja ver una cierta manera de concebir la técnica y de pensar las relaciones con ella, también deja ver, en cuanto se trata de un ser humanoide, distintas maneras de concebir lo humano.

Ya hemos indicado que en este punto lo determinante es el asunto del deseo y, ante todo, del 'deseo de ser humano'. Se concibe al hombre como un ser de deseo, y en un momento de la historia en el que lo humano aparece amenazado, cuestionado, lo que se pone en primer plano es ese deseo fundante, y es justamente el robot el que aparece como héroe portavoz de esa aspiración. Pero la técnica misma es imaginada como algo que adquiere formas subjetivas crecientes, y casi podría decirse que se la figura como la que asegura la reinención de lo humano.

### **ONTOLOGÍA, TÉCNICA, *POIESIS***

Se constata la desnaturalización del mundo y de lo humano, y el predominio de la *poiesis* sobre la ontología. Primero se presenta una ampliación del espectro ontológico con la aparición de otros seres de diversos tipos: robots, superjuguetes, supercomputadoras, cyborgs. Después se plantea el problema de cómo un ser artificial, un sistema electrónico abierto y dinámico, puede evolucionar hasta devenir sujeto humano, lo que pone en evidencia la condición misma artefactual del cuerpo y de la condición de sujeto (Telotte, 1995). Si a ser humano se llega como resultado de una construcción, se muestra cómo es posible pasar de la condición contingente de ser artificial no humano a la condición de humano.

Y es la técnica, la mediación insustituible, la que hace visible esa condición poética y autopoética de lo humano. Ésta pone en evidencia algo que de tan natural resulta inadvertido: el hecho de que el hombre es un produc-

to artificial, una construcción de sí mismo, de su *praxis*. Y, al mismo tiempo, al hacer presente que, de sistemas dinámicos, abiertos e inorgánicos los robots pueden devenir sujetos humanos, la técnica devela la condición fundamental de lo humano: la de no tener esencia, la de construirse y reconstruirse en un movimiento social y técnico que no termina.

No hay lugar para un humanismo ingenuo. Qué sea lo humano es algo que no puede ser definido de antemano y de manera certera y, en cualquier caso, no puede ser pensado como algo absoluto, como una esencia. Antes bien, se ha hecho patente su condición artefactual, auto-poética y relacional (Kavanagh, 2003).

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. y M. HORKHEIMER (1994) *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid.
- AGAMBen, G. (2001) *Infancia e historia: Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- AUGÉ, M. (2004) *Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- ASIMOV, I. (1999) *Sobre la ciencia ficción*, Buenos Aires, Sudamericana.
- CALABRESE, O. (1987) *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid.
- CAPANNA, P. (1966) *El sentido de la ciencia ficción*, Columbra, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1992) *El mundo de la ciencia ficción*. Buenos Aires, Letra Buena.
- CIOCCHINI, H. y L. VOLTA (1992) *Monstruos y maravillas*, Corregidor, Buenos Aires.
- GEHLEN, A. (1980) *El hombre: su naturaleza y su lugar en el mundo*, Sígueme, Salamanca.
- HABERMAS, J. (1993) *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid.
- HARAWAY, D. J. (1991) “Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century” en *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, Nueva York.
- \_\_\_\_\_ (2003) *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago.

- KAVANAGH, J. (2003) "Feminism, Humanism and Science in Alien" en Kuhn, A. (ed) *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Verso, New York.
- LINK, D. (1993) *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*, La marca Editora, colección Cuadernillos de género, Buenos Aires.
- SANT'ELIA, A. (2003) [1914] "La arquitectura futurista" en *Futurismo: Manifiestos y textos*, Quadrata, Buenos Aires.
- SPRINGER, C. (1996) *Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age*, University of Texas Press, Austin.
- TELOTTE, J. P. (1999) *A Distant Technology: Science Fiction Film and the Machine Age*, Wesleyan University Press, Hanover y Londres.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Replications: A Robotic History of the Science Fiction Film*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago.
- WELLMER, A. (1993) *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad: La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid.

# EL ESTAÑO EN EL ESPEJO. MONSTRUOS EN LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XIX

ANDREA CUARTEROLO

## EL PAPEL DEL “OTRO” EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD

A lo largo del siglo XIX se acentuó y difundió lentamente el sentimiento de identidad individual. El hombre se desprendió paulatinamente de los vínculos de dependencia que lo unían con su comunidad y le proporcionaban protección y seguridad y se convirtió en el sujeto de su propia aventura. El hecho que mejor ilustra este sentimiento de individualidad es la aparición del retrato. Según Gisèle Freund:

[...] mandarse a hacer un retrato era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismos como ante los demás, y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social (1993:13).

El retrato en el siglo XIX fue sin duda una imagen cuidadosamente construida, producto del esfuerzo de las elites burguesas por imponer al futuro una determinada imagen de sí mismas. Sin embargo, si enfocamos la cuestión en forma dialéctica, comprobaremos que todo proceso identitario parte de la representación invertida de un opuesto. No son las características que elegimos para definirnos las que construyen nuestra identidad, sino más bien aquello que marcamos como diferente, eso que cada época y sociedad designa como anormal. Slavoj Žižek sostiene que la “diversidad’ fascinante del otro funciona como un fetiche por medio del cual podemos preservar la identidad no problemática de nuestra posición subjetiva” (1998:141). ¿Pero qué define esa otredad? Cada sociedad decide qué entra y qué queda fuera de los límites de la normalidad. Así, la categoría de lo anormal depende siempre de una relación de poderes.

## EL USO 'PANÓPTICO' DE LA FOTOGRAFÍA

Según Michel Foucault (1976), en el paso del siglo XVIII al XIX se operó un cambio de modelo de control político, que dio paso al nacimiento de la sociedad disciplinaria. Los modos de ejercer el poder sobre lo diferente o potencialmente peligroso dejaron de ser la exclusión y el castigo y pasaron a ser el control y la vigilancia. Para explicar esta nueva tecnología del poder, Foucault compara a la sociedad moderna con el panóptico diseñado en el siglo XIX por el jurista inglés Jeremías Betham. Esta figura arquitectónica concebida en un principio para las prisiones, pero generalizada, luego, en otro tipo de instituciones, inducía al recluso a un estado consciente y permanente de visibilidad que garantizaba el funcionamiento automático del poder. Así, el dispositivo se convirtió en una suerte de metáfora de la nueva sociedad disciplinaria. Ya no se trataría de expulsar lo diferente, sino de asignarle un sitio, de ponerlo en cuarentena, con el propósito de observarlo y estudiarlo. El principal objetivo de este nuevo modelo de control político era, entonces, el de detectar a aquellos individuos que no se ajustaban a las reglas, para tratar de encauzarlos o conducirlos hacia una idea predefinida de normalidad.

El desarrollo, por esta época, de ciencias como la antropología, la criminología o la psiquiatría, es una prueba de este creciente interés por identificar aquello que, ya fuera por carecer de un espacio o función dentro de la sociedad o por cumplir en ella funciones negativas, caía fuera de los márgenes del orden preestablecido. La confianza ciega que la sociedad decimonónica depositaba en la capacidad de la fotografía para reproducir objetivamente la realidad hizo que este medio se convirtiera en un instrumento insuperable para identificar y clasificar todo aquello que no entraba en la normalidad homogeneizante de la época. La fotografía pasó a ser, entonces, uno de los más novedosos engranajes del gran panóptico de la sociedad disciplinaria moderna.

En la década de 1880, el francés Alphonse Bertillion había elaborado un método para la identificación de criminales que incorporaba la fotografía como pieza primordial. Este método fue pronto adoptado en diversas partes del mundo. En 1887, el Comisario de Pesquisas de la Policía de Buenos Aires, José Álvarez, más conocido como Fray Mocho, publicó su célebre *Galería de Ladrones Comunes*, una nómina de doscientos delincuentes que incluía no sólo detallados informes de los antecedentes personales y judiciales, sino también una fotografía de frente y

perfil de cada preso. Muy pronto esta práctica se utilizó también para el registro de prostitutas e incluso para la identificación de ciertos tipos de empleados. En 1899, por ejemplo, un decreto municipal obligó a los cocheros de Buenos Aires a retratarse para confeccionar una ficha individual de antecedentes. Estos, indignados por la disposición, que los ponía casi en el mismo nivel que delincuentes comunes, organizaron una huelga y un insólito desfile de carruajes por las calles de la ciudad a modo de protesta.

El uso ‘panóptico’ de la fotografía no se agotó, sin embargo, en los criminales. La fotografía de tipos populares fue uno de los géneros más difundidos durante la segunda mitad del siglo XIX. Inicialmente destinadas a satisfacer la curiosidad del público europeo sobre las características físicas de los habitantes de sus ‘exóticas’ colonias al otro lado del Atlántico, estas imágenes pronto se convirtieron en un registro de las diferentes razas a las que había que civilizar. La antropología también se sirvió de la fotografía como auxiliar en la clasificación de sus objetos de estudio. Hacia fines del siglo XIX, la acelerada desaparición de muchas tribus indígenas en casi toda Latinoamérica la volvió un medio sumamente apropiado para el registro y la clasificación de los diferentes pueblos aborígenes.

Sin embargo, de todos los usos que la sociedad disciplinaria dio a la fotografía en Latinoamérica, quizás el menos estudiado sea el de la fotografía médica. Si, para Foucault, el ejercicio moderno del poder era principalmente del orden de la normalización de los individuos, la medicina tuvo un rol fundamental en el funcionamiento de este sistema. El proceso de medicalización de la sociedad impuso como meta la empresa perpetua de restituir al individuo al sistema de la normalidad y, por tanto, se volvió indispensable la constante distinción entre lo sano y lo patológico. La fotografía fue un instrumento privilegiado en esta tarea clasificatoria.

Las primeras imágenes médicas datan de la etapa misma del daguerrotipo. Ya en 1840, tan sólo un año después del anuncio del invento, Alfred Donné, médico del hospital de la Charité en París, realizó una serie de microfotografías de diferentes tipos de tejidos y fluidos humanos, utilizando una cámara de daguerrotipos adaptada a un microscopio, y, en 1844, los fotógrafos Octavius Hill y Robert Adamson realizaron la primera fotografía conocida de un enfermo, al retratar a una mujer que padecía de bocio.

A partir de la década de 1850 y a medida que el mercado de la fotografía crecía en forma exponencial en Europa y los Estados Unidos, los aparatos y materiales fotográficos se hicieron cada vez más accesibles para un creciente número de retratistas aficionados, entre ellos, médicos y científicos ansiosos por utilizar el nuevo invento en sus propias investigaciones. Las enfermedades de origen mental fueron uno de los temas predilectos de la temprana fotografía médica. En 1852, por ejemplo, el médico francés Duchenne de Boulogne retrató a un grupo de enfermos con trastornos neurológicos y, entre 1848 y 1859, el psiquiatra inglés Hugh Diamond hizo lo mismo con varios de sus pacientes internados en el Springfield Hospital de Surrey. En los Estados Unidos, otros médicos siguieron el mismo camino. Durante la Guerra de Secesión norteamericana, por ejemplo, el Dr. Reed B. Bontecou, cirujano en jefe del Hospital General de la Armada en Washington, fotografió a muchos de sus pacientes heridos en el frente de batalla, con el propósito de crear un registro para el recién inaugurado Museo Médico de la Armada.

Muy pronto diferentes instituciones médicas comenzaron a contar con su propio servicio fotográfico. En 1869, el patólogo Alfred Hardy y el Dr. Aimé de Montméja, Jefe de Oftalmología del Hospital de Saint Louis en París y pionero de la fotografía médica, fundaron allí el primer servicio fotográfico reconocido oficialmente. Más celebre aun es el caso del Hospital de la Salpêtrière de París donde, desde el año 1862, el doctor Jean Martin Charcot desarrollaba revolucionarias investigaciones sobre la histeria femenina. El servicio fotográfico de esta institución fue fundado en 1875 por Paul Régnard y Désiré M. Bourneville, pero fue la incorporación del fotógrafo Albert Londe en 1882 la que jugó un papel crucial en la historia de la fotografía científica. Las imágenes que Londe tomó de las pacientes allí internadas fueron parte integral del proyecto epistemológico de Charcot y contribuyeron no sólo a documentar, sino más bien a recrear, la noción de histeria desarrollada y 'puesta en escena' por este médico en sus célebres conferencias (Didi-Huberman, 2003). Londe fue, además, un gran difusor de las aplicaciones científicas de la fotografía y sus libros, *La fotografía moderna* (1888) y *La Fotografía médica* (1893), fueron una fuente vital de información técnica y práctica para la formación de nuevos profesionales en este campo.

## FOTOGRAFÍA Y TERATOLOGÍA EN EL DISCURSO MÉDICO

Dentro del corpus de imágenes médicas realizadas en el transcurso del siglo XIX en Latinoamérica, sin duda, las que hoy generan mayor curiosidad son aquellas que entran en el campo de la teratología. Teratología es el nombre que se le dio a la disciplina que estudia las anomalías en el desarrollo embriológico y sus causas. El término fue utilizado por primera vez en 1832 por el zoólogo francés Isidore Geoffroy Saint Hilaire en su célebre libro *Historia general y particular de las anomalías en la organización de los hombres y los animales*, más conocido como *Tratado de Teratología* (Saint-Hilaire, 1832-1836). En esta monumental obra de cuatro volúmenes, Saint Hilaire desarrollaba su teoría del detenimiento embrionario, según la cual las anomalías se producirían por una interrupción en el desarrollo normal del feto, y proponía una amplia clasificación de los diferentes tipos de monstruos que sería ampliamente utilizada por la medicina en todo el mundo. Es interesante notar que, a partir de ese momento, el discurso médico incorporó en la descripción de este tipo de patologías el calificativo de “monstruo”, que por siglos había estado reservado al campo de lo fantástico o mitológico y que evocaba una serie de prejuicios y temores más asociados al pensamiento medieval que al científicismo decimonónico.

En el siglo XIX esos desafortunados individuos que caían en la categoría de lo monstruoso generaban una verdadera fascinación. En gran parte, este interés provenía de la difusión que las polémicas teorías de Charles Darwin habían tenido entre la opinión pública culta. Para comienzos de la década de 1860 Darwin ya había publicado el *Origen de las especies* y sus ideas sobre la selección natural y la supervivencia de las especies más aptas eran ampliamente conocidas en los círculos intelectuales latinoamericanos.

Para Foucault, el monstruo humano era en el siglo XIX un individuo que no sólo violaba las leyes de la naturaleza, sino también las leyes de la sociedad. Además de representar una excepción en relación con la forma de la especie, planteaba problemas concretos a las regularidades jurídicas. ¿Cómo tratar a un hermafrodita? ¿Debe considerársele un hombre o una mujer? ¿Tiene autorización para contraer matrimonio? Y, si es así, ¿con un individuo de qué sexo? Cuando nace un monstruo con dos cuerpos o dos cabezas, ¿hay que darle un bautismo o dos? ¿Un niño deforme tiene derecho a la herencia paterna o no debe considerársele un

individuo completo? El monstruo humano planteaba entonces un problema jurídico y biológico que combinaba lo imposible con lo prohibido. La fotografía se encargó muy pronto del registro de estos individuos que caían en el dominio de lo inclasificable.

Contrariamente a lo que sucedió en muchos países de Europa y en los Estados Unidos, donde un acceso más democrático a la tecnología permitió que muchos médicos y científicos pudieran experimentar por sí mismos con el naciente arte fotográfico, los orígenes de la fotografía médica en Latinoamérica estuvieron estrechamente relacionados con la retratística de estudio. En efecto, no existían aún, hacia finales de siglo, muchos médicos que pudieran asumir la tarea de registrar fotográficamente a sus pacientes<sup>1</sup> y, por lo tanto, debió recurrirse a los únicos que, por ese entonces, tenían la experiencia y la tecnología para realizar este tipo de trabajo: los retratistas de estudio. El fotógrafo portugués Christiano Junior, activo en la Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay durante la segunda mitad del siglo XIX, fue, sin duda, uno de los pioneros de la fotografía médica en Latinoamérica. Hacia 1866, mientras se encontraba al frente de un estudio en la Rua da Quitanda 45 de Río de Janeiro, realizó, muy probablemente a raíz del encargo de algún médico u hospital de la capital carioca, un curioso álbum con casos notables de elefantiasis. Se trata de un minucioso registro de un grupo de pacientes afectados por esta enfermedad, muy común en los países cálidos, que produce una obstrucción de los vasos linfáticos y causa impresionantes deformidades en los miembros inferiores.<sup>2</sup> La mayoría de los enfermos son esclavos

<sup>1</sup> Sin embargo, existen en Latinoamérica algunos ejemplos de médicos que realizaron fotografías de sus casos de estudio, tales como el mexicano Evaristo Ordaz, que en 1884 ilustró su tesis de farmacéutica, *Estudio sobre la yerba loca*, presentada a la Facultad de Medicina de México, con una imagen de este tipo.

<sup>2</sup> Al parecer, éste no fue el único trabajo de este tipo que emprendió el fotógrafo. En el curso de esta investigación encontramos información sobre la existencia de otro álbum, de unas veinticinco imágenes, documentando diversos tipos de afecciones en la piel, tales como rupia, condromas o lesiones producidas por enfermedades infecciosas como la sífilis. El coleccionista argentino Carlos Vertanessian tuvo en su poder un álbum que contenía algunas de las fotografías de Junior sobre la elefantiasis, y otras sobre afecciones en la piel causadas, sobre todo, por la sífilis. Estas últimas imágenes coinciden con las del álbum de Christiano Junior sobre enfermedades infecciosas descrito en el catálogo *online* de publicaciones médicas del siglo XIX *Art and Medicine* y datado aproximadamente en 1865. Cf. [www.artandmedicine.com/biblio/authors/Christiano.html](http://www.artandmedicine.com/biblio/authors/Christiano.html) y [www.artandmedicine.com/biblio/authors/Christiano2.html](http://www.artandmedicine.com/biblio/authors/Christiano2.html).

negros, pero también se incluyen algunos casos de hombres de raza blanca e incluso mujeres. Contrariamente a lo que podría creerse, la circulación de este álbum no se circunscribió al campo elitista de los profesionales médicos. Cuando Christiano mudó su estudio a Buenos Aires, se llevó consigo este trabajo, aun sabiendo que tenía muy pocas probabilidades de comercializar este material en nuestro país. En 1876, ya en Buenos Aires, participó en la segunda exposición anual de la Sociedad Científica Argentina, que por primera vez incluyó una sección de fotografía, tipografía y telegrafía. Junior decidió presentar un conjunto de retratos, vistas y costumbres del país, junto con las fotografías de la elefantiasis. El jurado, compuesto entre otros por Estanislao Zeballos, le otorgó la medalla de oro y, en agradecimiento, Junior donó estas imágenes a la Sociedad Científica.<sup>3</sup> Al año siguiente, quizás alentado por el éxito obtenido en esta muestra, volvió a presentar estas fotografías en la Primera Exposición del Club Industrial y fue nuevamente premiado. Christiano editó entonces, por propia iniciativa, un catálogo razonado con el material exhibido (Alexander, inédito), en el que describía por primera vez sus imágenes de la elefantiasis con las siguientes palabras: “Un álbum con varias fotografías de individuos atacados de elefantiasis. Lo formamos durante nuestra residencia en Río de Janeiro, en 1866, y según el parecer de los médicos nacionales y extranjeros que lo han visto, ningún fotógrafo hasta aquella fecha había sacado del natural un trabajo semejante”. La existencia de al menos cinco álbumes de esta temática, uno de ellos dedicado “a los señores médicos de Buenos Aires”, es prueba de que Christiano siguió haciendo reproducciones de estas imágenes en nuestro país y, lejos de esconderlas, se encargó de hacerlas circular por los ámbitos especializados. Aunque era poco factible que este material proveyera al fotógrafo de algún tipo de rédito económico, Junior sabía que estas empresas, que ponían el nuevo arte fotográfico al servicio de la ciencia, eran sumamente prestigiosas para una sociedad cada vez más imbuida de las ideas del positivismo.

Christiano Junior no fue el único fotógrafo comercial en realizar fotografías que pudieran encuadrarse en el campo de la teratología. La *Revista Médico Quirúrgica* fue una de las primeras publicaciones médicas que existieron en nuestro país. Desde su primer número en 1866 y por

<sup>3</sup> Cf. *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Tomo II, 2do. semestre de 1876, 126-150.

casi veinte años, esta revista de aparición quincenal, que contaba entre sus redactores con figuras de la talla de los doctores Telémaco Susini o Ángel Gallardo, abordó en forma local temas y cuestiones que hasta entonces sólo habían circulado en nuestra comunidad científica a través de las publicaciones que llegaban de Europa. Además de discutir problemáticas y casos médicos específicos de nuestra geografía, esta revista fue una de las primeras en incluir fotografías. Hasta 1890, año de introducción de la técnica del fotograbado de medio tono, los libros y revistas no podían incluir imágenes más que en forma de grabado o de fotografías pegadas. Este último sistema, que implicaba el montado de un positivo en papel albuminado por cada ejemplar de la publicación en cuestión, era sumamente costoso. Sin embargo, ciertos libros o revistas de calidad solían incluir algunas pocas imágenes originales de este tipo. En el número del 23 de noviembre de 1882 la *Revista Médico Quirúrgica* incluyó en su portada una fotografía pegada de un paciente afectado de una total atrofia de los miembros superiores e inferiores. La foto estaba acompañada por la leyenda “monstruo unitario de la familia de los ectromelianos”, término que correspondía a la ya mencionada clasificación propuesta por Geoffroy Saint Hilaire en su *Tratado de Teratología*. La fotografía estaba firmada en el borde inferior por el fotógrafo de origen húngaro Emilio Halitzky, activo en Buenos Aires desde 1866. Al igual que en el caso de Christiano Junior, este profesional no tuvo ningún tipo de reparo en realizar una imagen bastante alejada de los parámetros del “buen gusto” de la época. Por el contrario, no sólo firmó su foto sino que agregó la dirección de su estudio en la calle Tacuarí 82, de la misma manera que lo haría en cualquier fotografía tomada en su galería. Si bien estos trabajos debían ser bien remunerados por los médicos de la época, es indudable que la realización de estas imágenes era para los retratistas comerciales una cuestión de prestigio. De todas las fotografías de este tipo que se publican en la *Revista Médico Quirúrgica*, ésta es la única que está firmada. Sin embargo, la estética de las demás imágenes sugiere que también fueron tomadas por fotógrafos de estudio, tal vez incluso por el mismo Halitzky.

La ausencia de reglas definidas para la realización de esta clase de retratos daba cuenta de la extrema novedad de la fotografía médica. Lógicamente, los retratistas comerciales contratados para la tarea trasladaban a estas imágenes muchas de las técnicas, convenciones estéticas y

códigos de representación típicos de su oficio. Muchas veces, el único rastro que delataba las exigencias propias del registro médico era el hecho de que los sujetos posaran desnudos, pero aun en esos casos el fotógrafo frecuentemente realizaba también una imagen del sujeto vestido. La verosimilitud de la fotografía parecía ser condición suficiente para los médicos, que aparentemente no imponían a los fotógrafos ningún otro tipo de exigencia. Aunque existían algunos primeros planos que fragmentaban el cuerpo del enfermo focalizándose sólo en las zonas más afectadas, la mayor parte de estas imágenes tomaba a los sujetos de cuerpo entero, sin omitir el rostro. Los enfermos no eran todavía fotografiados como especímenes destinados únicamente a ejemplificar una patología, como sucedería más adelante, sino que se los capturaba en su condición de individuos, utilizando para ello la mayoría de las técnicas y convenciones propias del retrato burgués. Los ‘monstruos’ aparecían con frecuencia retratados en estudios decorados con fondos pintados de motivos arquitectónicos o bucólicos paisajes que introducían la figura en el contorno de un mundo irreal. Se repetían, además, poses y gestos típicos de los retratos de estudio, seguramente sugeridos por el propio fotógrafo. De la misma manera, se utilizaban muchas de las técnicas ensayadas en el desempeño de la profesión. Por ejemplo, hasta fines del siglo XIX era extremadamente raro en las fotografías infantiles que el fotógrafo bajara la cámara al nivel del niño. Por el contrario, solía subirse al infante a algún tipo de mueble o plataforma para fotografiarlo a la misma altura que a un adulto. Esta es la misma técnica que encontramos en algunas fotografías latinoamericanas de enanos. El sujeto era subido a una silla e incluso fotografiado junto a un acompañante de tamaño normal, que servía de referencia y reforzaba la pequeñez del paciente. Era también frecuente la utilización de muchos de los elementos simbólicos que en el retrato burgués funcionaban como marcas de clase, tales como ornamentados muebles de salón, columnas y balaustradas, libros, alfombras o cortinados. Sin embargo, la mayoría de las fotografías médicas carecía de la principal y más frecuente marca de clase: la vestimenta. Desnudos o vestidos con ropas miserables que delataban el origen humilde de muchos de ellos, los sujetos de los retratos médicos eran introducidos a través de la fotografía en un mundo que no les era propio. La contraposición de sus cuerpos deformes o mutilados con la ostentación y riqueza de las escenografías de las galerías de pose producía un

poderoso efecto de extrañamiento. Este efecto se acrecentaba aun más en los casos en que las fotografías eran acompañadas por algún tipo de texto que analizaba el caso médico representado. La *Revista Médico Quirúrgica*, por ejemplo, publicaba junto con cada fotografía una detallada historia clínica del enfermo, que incluía una gran cantidad de datos personales, tales como composición familiar, nivel educativo, tipo de vivienda, ocupación, carácter del paciente, etc. En la mayoría de los casos discutidos en esta publicación, se trataba de pacientes de origen humilde que, por lo general, acudían al hospital por primera vez en su vida. De esta manera, mientras la fotografía descontextualizaba al sujeto y lo introducía en un mundo ficticio que le era ajeno, el texto se ocupaba de describir minuciosamente su entorno, restituyéndolo a su universo de pertenencia.

La fotografía de monstruos fue concebida como un instrumento empíricamente confiable para documentar y clasificar lo anormal o patológico. Sin embargo, las mismas características discursivas de la imagen atentaron contra ese objetivo. Más que proveer información sobre el sujeto retratado y sobre su contexto, la fotografía introducía al monstruo en un mundo burgués conocido y manejable. A través de esta elaborada puesta en escena, la fotografía hacía, de alguna manera, lo que la medicina no podía: restituía al ‘monstruo’ al mundo ‘civilizado’.

## **FOTOGRAFÍA Y TERATOLOGÍA EN EL DISCURSO ANTROPOLÓGICO**

La relación entre fotografía y teratología no fue privativa del discurso médico. La antropología también utilizó el dispositivo fotográfico para construir su propia versión de la monstruosidad.

Hacia fines del siglo XIX, ciertos pensadores del positivismo europeo, tales como Herbert Spencer, intentaron aplicar las ideas de Darwin sobre la evolución de las especies al campo de la sociología. El esquema spenceriano proponía una estructura social equilibrada en la que cada miembro tenía asignado un lugar y una función. De la misma manera que existían en el modelo darwiniano especies más aptas para sobrevivir que otras, Spencer sostenía que dentro de la sociedad existían clases menos adaptadas o capaces de sumarse al camino ininterrumpido del progreso. Estas ideas fueron extremadamente productivas para muchos de nuestros intelectuales latinoamericanos. La tesis de que ciertas clases

eran superiores social y culturalmente servía para justificar no sólo el desarrollo desigual de las regiones del continente, sino también la concentración del poder en manos de una elite aristocrática. Marta Penhos sostiene que hacia fines de siglo “el destino de los indígenas, sellado por las leyes de la supervivencia del más apto, se percibió como un hecho más en la inevitable marcha del progreso” (Penhos, 2005:25). Si la medicina dividía a los individuos en sanos y enfermos, la antropología se focalizó en el binomio progreso / atraso. Este proceso estuvo acompañado de un viraje en la representación del indio por parte de la sociedad blanca. Los indígenas dejaron de ser sinónimo de peligro y se convirtieron en objeto de estudio de ciencias que, como la antropología, buscaban elucidar el origen de las razas latinoamericanas. La teratología tenía mucho que decir cuando se trataba de definir el origen. Según Saint Hilaire, las condiciones ambientales podían afectar al organismo en su estado embrionario y producir diversos tipos de monstruos. Estos cambios se transmitían por herencia y provocaban a largo plazo la transformación de las especies. En otras palabras, un detenimiento en el desarrollo del feto producía un monstruo y, cuando esta alteración se propagaba, surgía una nueva raza. Esta idea permitió estudiar a los pueblos indígenas latinoamericanos desde el concepto de degeneración o anomalía. Según Frida Gorbach:

[...] si un cuerpo anómalo era el resultado de un detenimiento embrionario [...] entonces las razas americanas podían explicarse de la misma manera como se explicaba el nacimiento de un monstruo: algo en la geografía detuvo el desarrollo del embrión en una fase anterior a su conformación final, la anomalía se adaptó a la naturaleza americana y nació entonces una raza intermedia, ubicada a medio camino entre los animales y el hombre (Gorbach, octubre 2000-marzo2001:62).

En efecto, ya desde el siglo XVI, cuando los primeros europeos tomaron contacto con los milenarios pueblos que habitaban nuestras tierras, se asoció a los indígenas con animales, híbridos y monstruos. La misma palabra Patagonia, que designa la región austral de nuestro país, proviene de la creencia de los primeros exploradores de que la región estaba habitada por gigantes. Mateo Martinić Beros (1991:19-20) relata que la iconografía y la literatura de la época representaban a los patagones en un contexto fabuloso, en el que se incluían otros seres cuyo tamaño era proporcionado al de aquellos, tales como animales descomunales o in-

cluso monstruos marinos. Los aborígenes, por su parte, eran mostrados como individuos de gran estatura, ataviados con pieles o túnicas y armados con arcos, flechas y escudos, en actitudes que recordaban a los gigantes homéricos. A pesar de que Martinić Beros sostiene que tanto el mito del gigantismo como su expresión iconográfica cedieron a fines del siglo XVIII, existen fotografías que contradicen esta afirmación. El investigador chileno Christian Báez analiza en su artículo “Tierra de Gigantes” (2006:65-68) la imagen de un indio selk’nam fotografiado junto a un individuo de raza blanca al que supera ampliamente en tamaño. Si bien es posible que existiera una diferencia de estatura real entre ambos sujetos, el fotógrafo acrecienta el efecto colocando al indígena en primer plano y ubicando al individuo blanco ligeramente hacia atrás. La voluntad por parte del fotógrafo de apoyar el mito del gigantismo a través de su imagen delata, según Báez, una intencionalidad implícita:

El gigante se configura como una manera de engrandecer la propia empresa de conquista, la exaltación del otro –asignándole cualidades extraordinarias–; es una propia proyección de la satisfacción del ego. Mientras más grande, valiente y feroz es mi adversario, mayor es mi victoria (2006:67).

En su nueva condición de objetos de estudio, los indígenas latinoamericanos se volvieron pronto piezas vivientes de las grandes exposiciones mundiales o de las ferias y espectáculos ambulantes, que constituían un redituable negocio en diversos puntos de nuestro continente y Europa. En estos ámbitos, los aborígenes eran exhibidos para el divertimento del público occidental, junto con fenómenos de circo, contorsionistas u otras maravillas por el estilo. Despojados de su dignidad, la única función de estos individuos era la de ratificar la inferioridad que la sociedad blanca les había asignado. En estas exhibiciones nuevamente se homologó a los indígenas con lo monstruoso mediante constantes asociaciones que los acercaban al reino animal. En 1881, por ejemplo, un grupo de indios yamanas fue secuestrado y embarcado a Europa, donde fueron exhibidos como feroces caníbales en distintas ciudades del viejo continente y fotografiados por célebres retratistas como Pierre Petit o Gustav Le Bon. Durante su estadía en París, se encerró a estos aborígenes en un jardín zoológico “de aclimatación” que incluía precarias réplicas de sus viviendas originarias, para deleite del público europeo. Allí fueron visitados por diversos científicos y antropólogos que los estudiaron, midieron y catalo-

garon como bestias salvajes (Gómez, 2006:141-152). Pocos años después, en 1889, tuvo lugar otro caso similar. El empresario francés Maurice Maître llevó a París a once desafortunados indígenas de la tribu selk'nam para que fueran exhibidos en la gran exposición universal conmemorativa de los cien años de la Revolución Francesa. Maître los mostró al público europeo “encadenados como tigres de bengala” (Gusinde, 1982:153) y se fotografió junto a ellos frente a un telón pintado con motivos selváticos, mientras sostenía en sus manos una fusta para domar bestias. La gira del empresario continuó en Londres, donde los selk'nam fueron exhibidos en el Acuario de Westminster. Para resaltar la supuesta ferocidad de estos indígenas y sugerir sus costumbres antropófagas, Maître los alimentaba con carne de caballo y pescado crudos (Baez y Mason, 2004). Cuatro de los once onas perecieron a lo largo del viaje. Los sobrevivientes fueron expuestos, por último, en el Musée du Nord y en el Musée Castan de Bruselas, dos ferias o teatros de atracciones, donde los aborígenes compartían cartel con enanos, figuras de cera, marionetas, bailarines exóticos, ilusionistas y otros espectáculos similares.

La animalización del indígena se facilitaba aun más cuando este efectivamente poseía alguna patología médica que lo encuadraba en el campo de la teratología. Julia Pastrana, por ejemplo, era una india mexicana que sufría de hipertriosis. Esta condición se caracterizaba por el crecimiento excesivo de vello en la cara y el cuerpo, el tamaño exagerado de las orejas y la nariz, y una dentadura grotesca. Apodada también la “mujer gorila” o “la mujer más fea del mundo”, su aspecto general la acercaba a una suerte de eslabón perdido en la cadena evolutiva. Pastrana fue descubierta por un empresario que se convirtió en su representante y la introdujo en el mundo del espectáculo. Pronto se volvió famosa y su manager, temeroso de perder los jugosos beneficios que le aportaba su exhibición, le propuso matrimonio. Julia pronto quedó embarazada y dio a luz a un infante también deforme. Sin embargo, ninguno de los dos sobrevivió al parto. La trágica historia de Pastrana no termina allí, pues su marido decidió embalsamar los dos cuerpos y continuó exhibiéndolos por Europa en un ataúd de cristal.

Igualmente célebre es el caso de Máximo y Bartola, dos enanos microcéfalos a los que se exhibía como supuestos descendientes de la nobleza azteca. Habían nacido realmente en San Salvador y su madre los había vendido a un comerciante europeo que los llevó de gira por Ingla-

terra. Hacia 1850, estos hermanos, que sufrían además de retraso mental, fueron contratados por el famoso empresario norteamericano P. T. Barnum para formar parte de su museo viviente. La deformidad en la cabeza que producía su condición hizo que se los asociara a las antiguas culturas mayas que solían deformar conscientemente sus frentes. Su falta de desarrollo intelectual servía para reforzar la idea de que los indígenas formaban parte de una etapa anterior de la evolución humana. En 1883, los hermanos fueron fotografiados por el norteamericano Chas Eisenmann, un retratista especializado en fotografía de fenómenos de circo. Eisenmann los retrató primero con ostentosos trajes burgueses y luego disfrazados con una grotesca vestimenta que, seguramente, respondía al imaginario occidental de lo que debía ser un atuendo indígena. En los cabinet que el fotógrafo vendía en serie a un público masivo ávido de entretenimiento barato aparecía la leyenda “Aztecas del Antiguo México”. De esta manera, la fotografía no sólo transformaba a estos monstruos en espectáculo, sino que los codificaba, los volvía comprensibles, reduciendo así lo extraordinario a lo ordinario.

## CONCLUSIÓN

Todo individuo se define a sí mismo a través de la construcción de un otro que le resulta a la vez atractivo y repulsivo. En una escala mayor, las sociedades se definen a través del mismo proceso dialéctico. A este respecto es sumamente iluminadora la metáfora del estaño del espejo que propone Slavoj Žižek en su libro *Porque no saben lo que hacen* (1998). El estaño del espejo es la parte donde la superficie reflectora está rayada, de modo que vemos el revés oscuro, detrás de la imagen. La reflexión del sujeto en el espejo encuentra su límite en el “estaño del espejo”, en los puntos donde, en lugar de devolverle a quien se mira su propia imagen, el espejo lo enfrenta con un punto negro carente de sentido en el cual no puede reconocerse. Pero son justamente esas rayas negras las que delatan la imagen especular como construcción y definen al sujeto real frente al espejo.

Como vimos, en el siglo XIX la imagen del monstruo fue construida a través de las mismas estrategias de puesta en escena del retrato burgués, estrategias que, al serle ajenas, ponían en evidencia su carácter falsificador. Si el retrato fotográfico fue el espejo en el que se miró la

burguesía decimonónica, la fotografía del monstruo es sin duda el estaño de ese espejo, el punto negro que permite distinguir la imagen especular de la real.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1991) *Del mito a la realidad. Evolución iconográfica del pueblo tehuelche meridional*, Fundación Ameghino, Viedma.
- ALEXANDER, A. – BRAGONI, B. – PRIAMO, L. (2002) *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste. Christiano Junior, 1867-1883*, Fundación Antorchas, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ *Christiano Junior y su álbum de Elefantiasis*, informe inédito, gentileza del autor.
- BÁEZ, CH. – MASON, P. (2004) “Detrás de la imagen. Los selk’nam exhibidos en Europa en 1889”, *Revista Chilena de Antropología visual*, 4, [http://www.antropologiavisual.cl/Baez\\_Mason.htm](http://www.antropologiavisual.cl/Baez_Mason.htm).
- BÁEZ ALLENDE, CH. (2006) “Tierra de gigantes. Fotografías de los selk'nam de la Tierra del Fuego” en *Memoria del 8° Congreso Nacional y 3° Latinoamericano de Historia de la Fotografía*, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, Buenos Aires, pp. 65-68.
- BURNS, S. B. (1998) *A Morning's Work. Medical Photographs from the Burns Archive & Collection 1843-1939*, Twin Palms Publishers, Santa Fe.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2003) *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, MIT Press, Cambridge.
- EDWARDS, E. (1994) *Anthropology & Photography 1860-1920*, Royal Anthropological Institute, Londres.
- FOUCAULT, M. (2000) *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1976) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- FREUND, G. (1993) *La fotografía como documento social*, México, Ed. G. Gili.
- GÓMEZ, J. (2006) “Desde Ushuaia hasta el Cabo de Hornos. La Patria de los Yamanas” en *Memoria del 8° Congreso Nacional y 3° Latinoamericano de Historia de la Fotografía*, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, Buenos Aires, pp. 141-152.
- GORBACH, F. (octubre 2000-marzo2001) “Los indios del Museo Nacional. La polémica teratológica de la patria” en *Revista Ciencias*, 60-61.

- GUSINDE, M. (1982) *Los Indios de Tierra del Fuego*, Tomo I (Los selk'nam), Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires.
- HUNTER, J. (2005) *Freak Babylon. An Illustrated History of Teratology & Freakshows*, The Glitterbooks of London, Londres.
- LE BRETON, D. (1995) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- MARTINIĆ BEROS, M. (1991) "Del mito a la realidad" en AA.VV. *Del mito a la realidad. Evolución iconográfica del pueblo tehuelche meridional*, Viedma, Fundación Ameghino, pp. 19-20.
- MITCHELL, M. (2002) *Monsters. Human Freaks in American's Gilded Age. The Photographs of Chas Eisenmann*, ECW Press, Ontario.
- PENHOS, M. (2005) "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX" en *Arte y Antropología en la Argentina*, Fundación Espigas, Buenos Aires.
- POOLE, D. (febrero 2004) "An image of 'Our Indian': Type Photographs and Racial Sentiments in Oaxaca 1920-1940" en *The Hispanic American Historical Review*, 84.1, pp. 37-82.
- SAINT-HILAIRE, I. G. (1832-1836) *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux comprenant des recherches sur les lois et les causes des monstruosités, des variétés et vices de conformation, ou Traité de tératologie*, 4 vols., J.-B. Baillière, París.
- TORRES, J. M. (2001) *La retina del sabio. Fuentes documentales para la historia de la fotografía científica en España*, Aula de fotografía de la Universidad de Cantabria, Santander.
- ŽIŽEK, S. (1998) *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*, Paidós, Buenos Aires.

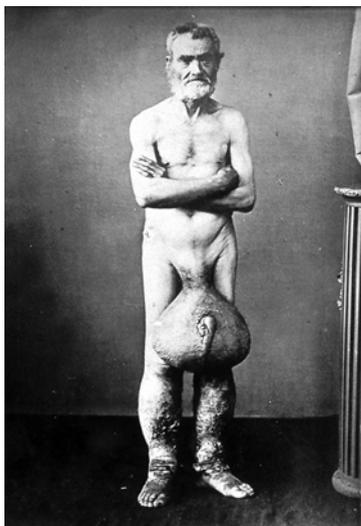
A. CUARTEROLO – EL ESTAÑO EN EL ESPEJO



1) Utilización de fondos pintados. Aquí un "monstruo unitario de la familia de los ectromelianos" fotografiado en 1882 por Emilio Halitzky y un retrato de estudio realizado en 1889 por G. Monegal en el que se utiliza un fondo pintado similar.



2) Repetición de poses del retrato burgués. Aquí las siamesas Rosalina y María en un fotografiado de D. Walbornn realizado en Río de Janeiro en 1899 y un retrato de estudio de dos hermanas, de autor desconocido, tomado en Buenos Aires, ca. 1870.

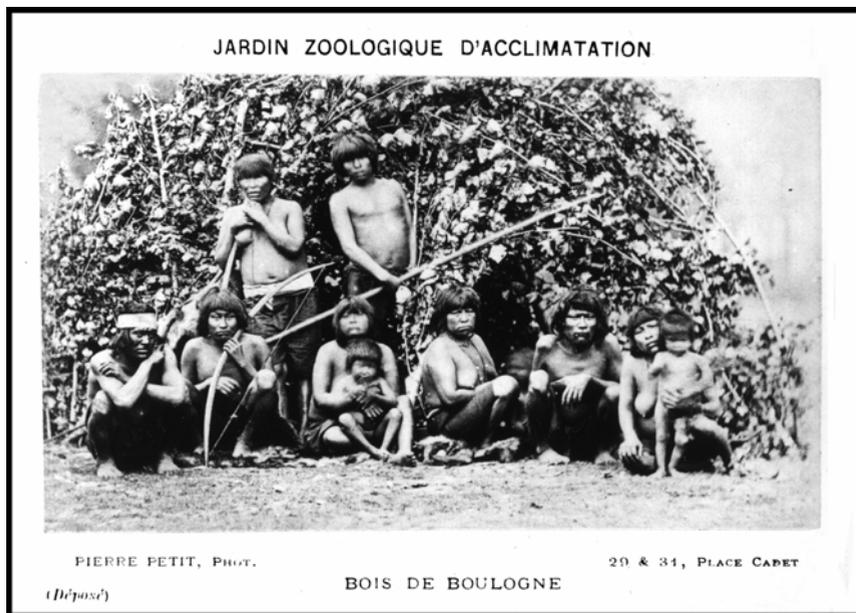


3) y 4) Utilización de elementos simbólicos y marcas de clase. Aquí, un paciente con afección anestésica fotografiado en Buenos Aires en 1877 para la *Revista Médico Quirúrgica* y un retrato de un caballero realizado por B. Loudet en 1870 que muestra un arreglo “escenográfico” similar. En las fotos siguientes, un enfermo de elefantiasis retratado por Christiano Junior en Río de Janeiro en 1866 y una carte de visite de un caballero tomado por Offer y Coca en Buenos Aires ca. 1865 en el que se utiliza el mismo tipo de columna ornamental.

A. CUARTEROLO – EL ESTAÑO EN EL ESPEJO



5) y 6) Repetición de técnicas y punto de cámara. Aquí una enana de 70 centímetros fotografiada por Christiano Junior ca. 1870 y una niña retratada por la misma época en un estudio de Buenos Aires en la que se emplea el mismo procedimiento. En la foto siguiente la misma enana fotografiada presumiblemente junto a su madre y un retrato de una niña con su padre realizado por el estudio de Maurel de Montevideo hacia 1865.



7) Foto Pierre Petit. Indios yamanas en un Jardín Zoológico de Aclimatación en el Bois de Boulogne, Paris. Septiembre de 1881.



8) Fotógrafo no identificado. “Gigante” Selknam de Tierra del Fuego, ca. 1880.



9) CHAS EISENMANN. Los enanos microcéfalos, Máximo y Bartola, supuestos descendientes de la nobleza azteca. Carte de visite, ca. 1883.



# **MUTILACIÓN QUIRÚRGICA, SEDUCCIÓN Y MONSTRUO FEMENINO. EL ROL SUBVERSIVO DE LA CICATRIZ EN UN CASO DE RESISTENCIA ICONOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA: LA OBRA FOTOGRÁFICA DE MATUSCHKA**

**RICHARD DANTA**

## **INTRODUCCIÓN**

Las imágenes no son inocentes. Toda imagen implica un conocimiento (sobre la realidad), y es en esa capacidad en la que se sustenta su poder político. En occidente, la tradición iconográfica ha situado a la mujer en el centro de estas acciones ideológicas. Sus imágenes han servido como instrumento para asegurar su subalternidad y naturalizar así una forma particular de concebir y experimentar lo femenino, tanto para los sujetos masculinos como para las propias mujeres.

La construcción de la corporalidad de la mujer ha respondido a principios androcéntricos que se imponen designando al cuerpo femenino como un Otro regulado por, y sometido a, los parámetros de la simetría y la exhuberancia erotizada. Aquellos cuerpos que no han sido capaces (o no han querido) asumir dicho modelo han sido relegados a la posición ex-céntrica del diferente, consagrada en la categoría formal y política de lo Monstruoso.

Sin embargo, frente a toda discursividad reguladora es posible una contradiscursividad de resistencia. La obra de la fotógrafa estadounidense Matuschka (1954) se integra claramente en las estrategias contemporáneas de discusión de las iconografías hegemónicas focalizando su trabajo en torno de las consideraciones sociales e ideológicas del cuerpo femenino enfermo.

En 1991 Matuschka es diagnosticada con cáncer mamario y sufre la mastectomía de su seno derecho. A partir de ese momento, su obra se centra en el registro (o deberíamos decir en la construcción fotográfica) de su cuerpo mutilado, según los modelos de la representación clásica de la belleza femenina. Por primera vez el pecho ausente se ubica en el lugar que ocupaba el pecho deseado, y el dispositivo de control que es el ideal de belleza tradicional se fractura desde dentro. Es así que su obra se integra en una discursividad plástica crítica y confrontacional desarrollada fundamentalmente por artistas femeninas que se han ocupado de desentrañar las trampas ideológicas del imaginario visual occidental, reivindicando la corporalidad como espacio de libertad.

En la serie fotográfica que Matuschka denominó *Beauty Out of Damage* (1993), reconocemos el eco de los trabajos de mujeres como Hella Hammid, Margaret Stanton Murray, Susan Markisz, Nancy Fried y, particularmente, Frida Khalo, pero también de la imaginería y la sensibilidad de Egon Schiele, Diane Arbus, George Dureau o Barbara Kruger, artistas preocupados por el cuerpo sufriente, los estereotipos de género y los dispositivos de dominio social.

*Beauty Out of Damage* se revela como una denuncia y una crítica, pero también como un testimonio; en todo caso, una prueba del poder político de la sensibilidad estética. Al igual que muchos de los mencionados creadores, Matuschka articula esta denuncia desde la crónica de su propia experiencia con el cuerpo enfermo, condenado al estigma y al ostracismo social y cultural. De esta manera, su estrategia discursiva aúna lo particular y lo personal con lo general y lo universal.

## FORMALIZACIÓN CORPORAL E IDEOLÓGICA

*Beauty Out of Damage* funciona como eje y 'portada' de una serie fotográfica conformada por cuatro autorretratos de Matuschka. Su título carga con la fuerza ideológica de la disidencia. Adjudicar la idea de belleza inmaculada ("out of damage") a un cuerpo mutilado resulta una verdadera toma de posición, no sólo respecto al caso individual de la artista sino, y especialmente, en relación con un mandato social que hace de la simetría y la opulencia del cuerpo femenino un sinónimo de belleza (carnal y simbólica). Tanto *Beauty Out Of Damage* como *Madonna*, *White Bathing Suit* y *Classic Nude* están dotadas de una organización plástica

sometida a la “regla de los tercios”, paradigma de la belleza en la tradición plástica occidental, tanto pictórica como publicitaria.

Esta decisión compositiva resulta muy significativa, ya que si apreciamos con cuidado podremos observar que el seno ausente de Matuschka está posicionado en uno de los puntos fuertes creados por la división simétrica del espacio.

El caso particular de *Madonna* merece destacarse, en la medida en que ya no es el seno mutilado el que asume la posición de fuerza, sino la cabeza del niño que se alinea con el seno ausente y configura una metonimia (figura retórica de cercanía, física pero también asociativa) muy sugerente. El seno materno es denunciado, al igual que el seno erótico, en su condición de construcción cultural. La relevancia ideológica es evidente; Matuschka utiliza una técnica que permite la simetría absoluta para destacar su asimetría anatómica, asegurándose de que no pase desapercibida para el contemplador de la obra.

En otros términos, *Beauty Out of Damage* es creada para destacar y centralizar la ausencia, y no la presencia (la ostensión del seno exuberante, como es costumbre en el imaginario visual occidental), lo que constituye una crítica feroz tanto de los estereotipos femeninos presentes en la sociedad como de las formas que el arte (y la publicidad) han desarrollado para representarlos. Y sin embargo, ¿el arte de Matuschka es un acto político o una mera estetización de la enfermedad?

Muchos han sido los que han acusado a Matuschka de espectacularizar el horror de la mutilación quirúrgica, alegando que someter la corrupción física y el dolor psicológico a un proceso de embellecimiento es necesariamente una forma de banalización. Según estos argumentos, el propósito de su obra no sería más que glamourizar el cáncer como una estrategia para obtener el estrellato personal. Sin embargo, lo que estas acusaciones olvidan es que Matuschka no utiliza la belleza del canon tradicional como una domesticación del dolor, sino como un instrumento de subversión. La belleza formal de sus fotografías no pretende disimular el horror de la enfermedad y sus consecuencias, sino exactamente lo contrario. *Beauty Out of Damage* no oculta la mutilación ni se solaza en ella; la cicatriz no es un llamado al morbo, es una denuncia de los regímenes de representación y manipulación del cuerpo humano.

¿Por qué resulta inaceptable exhibir una cicatriz sin rodearla del estigma de la abyección? ¿Por qué sorprende tanto, y desconcierta, servirse

de los parámetros habituales de la seducción para presentar un pecho ausente? ¿Por qué escandaliza la belleza de una figura asimétrica?

Quizás la respuesta a estas preguntas esté en el propio carácter construido del concepto moderno de ‘cuerpo bello’. En occidente la belleza corporal femenina se ha concebido de acuerdo con sus virtudes objetuales, y las medidas de la ‘perfecta proporción’ han sido su parámetro productivo por excelencia. Un cuerpo modelado según la regla de los tercios será un cuerpo bello, es decir, un cuerpo deseable y apropiable. Cuando el cuerpo sometido a este proceso productivo porta consigo la asimetría, surge la contradicción.

El propósito de Matuschka ha sido, precisamente, evidenciar lo contradictorio de estos valores y mandatos culturales. La ausencia de su pecho derecho, focalizada por técnicas de representación tradicionales, instala el conflicto en el propio dispositivo discursivo creado para producir la belleza objetivizada de lo femenino. La forma (el canon clásico de la simetría) y la materia (la anatomía asimétrica de Matuschka) se vinculan como tesis y antítesis para generar una síntesis provocadora: la denuncia del carácter ideológico del modelo de belleza impuesto a la mujer durante los últimos quinientos años. En este sentido, la exhibición de la cicatriz del pecho mutilado se vuelve centro de la mirada y nos confronta con el rostro del Monstruo femenino, del que no podemos escapar.

## **ASIMETRÍA FEMENINA Y MONSTRUO SOCIAL**

Como norma, la composición visual de la imagen femenina en occidente se ve fragmentada por la gravedad plástica y simbólica de los senos (siempre estratégicamente situados en el ecuador del plano), que concentra nuestra atención con su enorme poder de ostensión. El cuerpo desaparece tras la espectacularidad de los senos, que son aislados de la totalidad corporal y reducidos hasta la forma simbólica de objeto. Este proceso de objetivización tiende naturalmente hacia la condición del fetiche, que justifica su carácter de mercancía simbólica.

El seno aislado y fetichizado es objeto de apropiación por parte de la mirada del contemplador, como si lo femenino pudiera aprehenderse a través de un aspecto de su anatomía. Por este motivo, la teoría feminista se ha ocupado larga y fructíferamente del tópico de la mirada, identificando en las artes plásticas, pero también en las industrias culturales

audiovisuales, la presencia de un esquema binario (la antinomia “masculinidad/feminidad” asociada al binomio “sujeto de la mirada/objeto de la mirada”) que se corresponde con la construcción estructural de la imagen que hemos señalado.

En un mundo donde la mujer es definida por la capacidad corporal de ofrecer vida y placer asociados (simbólicamente) al seno, la ausencia de éste, y aun más cuando esta ausencia ha sido provocada por la enfermedad, se vincula inexorablemente a la esterilidad y la indiferencia sexual. En definitiva, la ausencia del seno es la emergencia del monstruo femenino por antonomasia: la disipación de la fertilidad (reproductiva y erótica).

Definido por su cualidad excesiva (lo que está más allá o más acá de lo esperado, de lo correcto, de lo deseado), el monstruo es la figura simbólica del Otro, el diferente inesperado, cuya presencia nos obliga a problematizar la comodidad de lo conocido. Por eso el monstruo es ‘abyectado’; lo necesitamos, pero en silencio y oculto. Cuando aparece en escena y, por lo tanto, se revela en toda su obscenidad, lo rechazamos violentamente, ya que asumir su derecho a la existencia implica cuestionar la naturalidad de la nuestra.

En ese sentido, la mastectomía deja de ser una intervención quirúrgica, para transformarse en una corrupción simbólica. Como huella tangible de lo monstruoso, la exhibición de la cicatriz se transforma en un signo de inadecuación y perversión cultural. Ella inestabiliza y vuelve irregular aquello que definía lo femenino: el seno como objeto. En los términos del sentido común occidental, una mujer sin seno ya no es una mujer, ya que la presencia del pecho es el emblema de su feminidad, tanto nutricia como erótica, y por eso representa la condición de su vínculo (subalterno) con lo masculino. A consecuencia de ello, la pérdida de un seno es una catástrofe psicológica. En un mundo donde la corporalidad simétrica es símbolo de la unidad de la persona, la mastectomía implica un exilio cultural hacia el terreno de lo no-femenino.

Precisamente, la peligrosidad monstruosa de la mujer sin seno radica en que evidencia que la mujer es más que sus senos (¿quizás más que madre y amante?). Y por ello hay que convencerla de lo contrario. Ahí reside su ‘misteriosidad’ (*monitum*, en términos etimológicos) monstruosa; su exceso es la ostensión de la ausencia. En otras palabras, cuando Matuschka muestra la cicatriz de su pecho derecho, nos está ofreciendo un

objeto ausente (el seno) que cuestiona la reducción simbólica a que la mujer y su corporalidad han sido condenadas por los valores patriarcales.

La armonía del cuerpo de Matuschka no disimula sino que exhibe la ausencia del pecho. La sombra (levemente expresionista) en *Classic Nude* duplica el pecho izquierdo, restaurando la simetría dual. Pero al mismo tiempo, formula una antítesis paradójica entre ausencia y presencia, asimetría y simetría, al cuestionar los criterios anatómicos y plásticos tradicionales de la completud de lo femenino. La sombra funciona como un fantasma de lo que ese cuerpo fue físicamente y de lo que aún es simbólicamente. El desnudo clásico (*Classic Nude*) y la pin-up (*White Bathing Suit*) exhiben su corporalidad sin renunciar a su condición de objetos de deseo, señalando que la asimetría anatómica no es capaz de disminuir la fuerza erótica de un cuerpo que se solaza en su feminidad.

A su vez, *Madonna* nos muestra una madre sin pecho. Ahora, ¿por qué el niño se ubica del lado derecho, en el seno ausente, cuando sólo podría ser amamantado por el seno izquierdo? Tal vez esta asociación metonímica entre seno ausente y niño presente tenga como objetivo afirmar que la maternidad es una actitud y un aspecto de la identidad que va más allá de la nutrición física, lo cual nos demuestra que el alineamiento plástico entre la cicatriz y el niño no es realmente la antítesis formal que un acercamiento superficial a la imagen podría sugerir.

Al contrario, el niño opera como una metáfora por sustitución, completando la condición materna de la mujer. La ausencia de un seno no es ausencia de vida, ni presente ni futura, ni propia ni ajena. *Madonna* es una forma de afirmar que el pecho es apenas parte de la mujer, pero no su condición definitoria. El sistema fotográfico de *Beauty Out of Damage* disocia la feminidad y la anatomía de una manera muy efectiva. Matuschka invierte los recursos expresivos y los valores estereotípicos habituales para denunciar el disciplinamiento del cuerpo de la mujer. La venus y la madonna son presentadas y reconstruidas para disociar la maternidad y el erotismo femenino de su dependencia del seno, arquetipo de la feminidad patriarcal. Pero quizás lo más importante es lo que Matuschka hace con el estatus social y simbólico de la cicatriz.

Recordatorio perenne de la herida quirúrgica, la cicatriz es un emblema de la corrupción del cuerpo por la enfermedad. Sin embargo, en *Beauty Out of Damage* la cicatriz resulta inoperante para anular la feminidad del cuerpo de Matuschka. Paradójicamente, la ausencia del seno

libera la figura de la mujer del fetiche y sitúa lo femenino en la dimensión de la actitud psicológica, distanciándolo de la materialidad anatómica. Esta inversión simbólica hace de la obra un mecanismo irónico que transforma la hipérbole del seno ausente en un recurso de subversión cultural.

En un gesto de coraje, el seno mutilado restaura a la mujer en su completud; lo ausente (el seno extirpado) restituye la unidad a lo presente (el cuerpo como totalidad). De ahí su espectacularidad monstruosa (*monstrum*), que se impone sobre la mirada ajena, aun a su pesar. El monstruo, así impuesto, ya no puede ser ignorado.

## CONCLUSIONES

El impacto mediático de la obra de Matuschka ha sido grande y duradero. Incluso la propia importancia de la artista como activista por los derechos sanitarios de la mujer se fundamenta sobre la capacidad expresiva y sensible de su arte.

Su obra confirma el valor epistemológico de las imágenes de lo femenino como determinación social de género y las discute en tanto dispositivos de propaganda. Para ello, Matuschka hace del propio canon tradicional de belleza su principal arma política.

La contradicción desatada por la artista revela que la imagen de la mujer no ha sido más que una diéresis, una verdadera narrativa de la contención y la dominación.

Precisamente, la relevancia de la obra de Matuschka radica en que su crítica logra penetrar en la profundidad lógica de las estrategias discursivas de la dominación. De nada sirve aislar y cuestionar los estereotipos si no se comprenden sus productividades. Por eso sus fotografías no sólo presentan los íconos reconocibles de la dualidad femenina occidental, sino que denuncian la racionalidad escopofílica de la mirada como dispositivo cultural de representación ideológica. De esta manera, desnuda las determinaciones ideológicas entre la red de lo bello, lo conforme, lo bueno y lo eufórico, y su reverso: lo malo, lo deforme, lo feo y lo disfórico, condiciones propias del monstruo abyectado.

En este contexto, la cicatriz aparece como un objeto difícil de ignorar, que pone en cuestión estas correspondencias. Cuando Matuschka la somete al mismo tratamiento de fetiche al que usualmente responde el

seno femenino, su presencia provoca una inquietud casi insoportable. El pecho, sinécdoque usual de la mujer, se ve sustituido por su ausencia, y la seducción adquiere un rostro inesperado. Ésta es la fuerza de la ironía que atraviesa y proyecta toda la obra de Matuschka. La inversión de valores, objetos y miradas nos pone en la difícil posición de reconocer la manipulación del cuerpo simbólico (y físico) al que nos vemos sometidos día a día.

Ahora, si el cuerpo ideal (y deseado) es apenas una diégesis susceptible de inversión, entonces la imagen femenina es sólo un discurso. Sustentado en su iteración sin fin a través de las artes visuales, la publicidad y los medios masivos, lo femenino (como lo masculino) es una performance que desarrollamos cotidianamente a partir de preceptos y mandatos difundidos por imágenes ideales del deber ser.

*Beauty Out of Damage* es un documento político en un doble sentido: es una denuncia de los aparatos simbólicos de disciplinamiento social, y a la vez es un pronunciamiento crítico, un testimonio de cómo la experiencia individual puede transfigurarse efectivamente en un instrumento de acción universal. Ahí reside el poder político de su obra y también su relevancia cultural.

Utilizando los recursos discursivos del arte y los procedimientos divulgadores de la publicidad, Matuschka ha logrado con éxito trascender sus circunstancias personales para dar una voz diferente al colectivo anónimo de las mujeres afectadas por el cáncer de mama. En ese sentido, su obra es el testimonio de una activista, pero también el alegato de una superviviente.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMAYA, H. (2004) "Photography as Technology of the Self: Matuschka's Art and Breast Cancer", *International Journal of Qualitative Studies In Education*, 17 4.
- BERGER, J. (2000) *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona.
- BORNAY, E. (1990) *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid.
- BUTLER, J. (2001) *El género en disputa*, Paidós, México.
- \_\_\_\_\_ (2003) *Cuerpos que importan*, Paidós, Barcelona.
- CALABRESE, O. (1989) *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid.
- FOUCAULT, M. (1970) *Arqueología del saber*, Siglo XXI, México.

- GÓMEZ ISLA, J. (2005) *Fotografía de creación*, Nerea, San Sebastián.
- GROSENICK, U. (ed) (2002) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Taschen, Colonia.
- KAUFFMAN, L. S. (2000) *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid.
- PONZIO, A. (1998) *La revolución bajtiniana*, Cátedra, Madrid.
- RAMIREZ, J. A. (2003) *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (1997) *El modelo frankenstein. De la diferencia a la cultura post*, Tecnos, Madrid.
- [www.matuschka.net](http://www.matuschka.net)



## PALABRAS DE SIRENAS. LO MONSTRUOSO EN ANDRÓMACA DE EURÍPIDES Y EL IMAGINARIO NOSOLÓGICO DEL OIKOS

LIDIA GAMBÓN

La mitología griega nos provee de una cohorte sin duda notable de figuras monstruosas, seres que, ya por su hibridez, ya por una anomalía que los aparta de las características de su especie, pueblan el vasto campo semántico del término helénico *teras*.<sup>1</sup> Las Sirenas encarnan uno de los más conspicuos ejemplos de monstruos no singulares, y su asociación en el mundo antiguo al poder y a la seducción *quasi*-mágica de la palabra ha sostenido a estas figuras femeninas en el decurso del tiempo como imagen omnipresente del peligro del *logos*, sea de los riesgos que entraña el deseo de conocimiento, la lisonja, la murmuración o el rumor.<sup>2</sup> En las interpretaciones –entre las que no han faltado alegorías como la de Platón–, el magnetismo sensual de las Sirenas suele evocar no sólo la geografía del derrotero heroico de Odiseo (Hom. *Od.* 12. 39-54, 158-200; 23.326) y los Argonautas (Apol. Rod. Arg. 4. 891-919; Apolod. *Bibl.* I.9.25), o la hibridez de un ser monstruoso en el que conviven la naturaleza de doncella y la de ave, sino –al mismo tiempo y esencialmente– un canto de poderes enajenantes. Un canto capaz, como describe la propia etimología (*seirê* = ‘cuerda’, ‘cadena’, ‘lazo’), de “atar” o “ligar” a las

<sup>1</sup> El campo semántico de *teras* incluye un signo divino, un prodigio o un monstruo. Más específicamente designa monstruos mitológicos y nacimientos monstruosos. Cf. CHANTRAINE (1968:80) s.v. *teras*. Aristóteles distingue básicamente dos tipos de monstruos: los seres híbridos, que reúnen dos naturalezas en una, y los que tienen una anomalía por exceso o defecto (*GA* 769b8; 770b5). En todo caso, todos ellos se definen de un modo negativo: son los que se apartan de las características de su especie.

<sup>2</sup> Cf. *OCD* s.v. *Sirens*. Se han propuesto otras etimologías para el nombre de Sirenas, complementarias con la que aquí citamos. Sobre el tema remitimos al capítulo 2 de IRIARTE (2002) y la bibliografía allí citada.

víctimas que dichos seres dejan indefensas frente a su posterior agresión.<sup>3</sup> El canto de las Sirenas acusa en su poder mágico la vulnerabilidad del oído, especialmente a la penetración del *logos*, de allí que “external influence, which enters through hearing, stirring and threatening the mind or self within, is realized in the Sirens” (Padel, 1992:65).<sup>4</sup> De allí también que el drama ático del siglo V a. C. –un género que mostró una particular autoconsciencia de los riesgos, los límites y el poder de la palabra– se permita incluir, aun en un contexto puramente familiar, la referencia a estos personajes mitológicos. Precisamente rescatamos aquí una de las pocas menciones a las Sirenas en el teatro clásico. Corresponde a un pasaje de la tragedia eurípidea *Andrómaca* (936-ss.).<sup>5</sup> Allí Hermíone, la joven hija de Helena, pretendiendo exculpar sus injustificadas acciones pasadas contra su rival y su hijo (a los que ha intentado dar muerte), en una verdadera diatriba contra su propio género vincula a las Sirenas al poder subversivo del discurso femenino, a la amenaza que el mismo representa en un espacio vulnerable a estas voces. Nuestra pretensión en el presente trabajo es rescatar la alusión a la figura de las Sirenas en la mencionada obra de Eurípides, e interpretar el valor de esta fugaz referencia a lo monstruoso en el contexto de una tragedia de temática ciertamente doméstica, y en la que vemos la problemática del *oikos* reafirmarse en torno a un imaginario nosológico.<sup>6</sup> Si consideramos que, en el marco de la ideología cívica en que se desenvuelve y a la que responde el teatro, la semántica del *oikos* se define en torno a la oposición

<sup>3</sup> Homero (*Od.* 12.40.44) dice que el canto de las Sirenas “encanta” (*thelgein*). Incluso el nombre individual dado a estos personajes mitológicos (Telxiope, Aglaope, Peisinoe, Himerope) sostiene la idea de que el canto mágico es la característica central de las Sirenas. Cf. GRESSETH (1970).

<sup>4</sup> “La influencia externa, que entra por el oído, conmoviendo y amenazando a la mente o a ‘lo mismo’, tiene lugar a través de las Sirenas” (traducción de la autora).

<sup>5</sup> Las únicas menciones –aparte del pasaje citado– las hallamos en Eur. *Hel.* 167-ss. y en algunos fragmentos de Eurípides y de Sófocles (Eur. Frag. 911N2 y Sof. Frag. 861.1). Los autores trágicos son los primeros en indicar la genealogía de estos personajes mitológicos y Eurípides es quien menciona explícitamente su forma de mujeres-aves (*Hel.* 168).

<sup>6</sup> Mucho se ha debatido acerca de la naturaleza temática de *Andrómaca*, aspecto que para la mayoría de la crítica suele ser indisoluble de la problemática de la unidad de la obra. Nuestra interpretación se orienta claramente en la línea de STOREY (1989), PHILLIPPO (1995), KYRIAKOU (1997) y, más recientemente, PAPADIMITROPOULOS (2006), quienes, enfocándola como drama doméstico, coinciden en subrayar la centralidad de las relaciones familiares en esta tragedia, en especial las relaciones establecidas a partir del vínculo matrimonial que convierten el espacio de Ptía en un espacio de conflicto.

identidad / alteridad que ubica a algunos de sus componentes (mujeres, concubinas, hijos ilegítimos, esclavos) en el esquema de lo “Otro”, es posible percibir cómo la categoría de lo monstruoso, en tanto desviación de la norma, resulta asociada en el drama al imaginario nosológico del *oikos* y a sus figuras de alteridad.

*Andrómaca* (c.425 a. C.) coloca en el centro del conflicto trágico un mundo que enfrenta a víctimas y victimarios en el trasfondo de las relaciones de posguerra, y, más específicamente, un problema familiar enraizado en la propia institución matrimonial. Andrómaca, la otrora mujer del héroe troyano Héctor, es ahora en Ptía una esclava cautiva, introducida como concubina en el hogar conyugal de Neoptólemo y madre de su único vástago.<sup>7</sup> Como concubina –tanto más que como madre– ella es causa de la “odiosa disputa” (*stygera eris*, 122) que la enfrenta a Hermíone, la joven esposa del hijo de Aquiles. Esta última, siendo incapaz de engendrar hijos, culpa a su rival bárbara de servirse de *pharmaka* (“venenos”) para hacer abortar su vientre y ocupar su lugar en el *oikos*. La ausencia de Neoptólemo –el *kyrios* natural de una mujer casada para la sociedad helena clásica– supone un factor de alto riesgo en el drama; en el caso de Hermíone, como ha sucedido antes con su madre, permite potenciar la desmesura de su *philandria*,<sup>8</sup> de modo que, careciendo del control masculino, la esposa celosa no duda en dar muestras evidentes de su hostilidad contra la esclava troyana y su hijo, acción en la que es auxiliada por su padre Menelao. La actitud suplicante de Andrómaca ante el altar de Tetis desde el comienzo de la tragedia y durante la primera mitad de la pieza habla a las claras de los extremos a los que ha llegado esta rivalidad en Ptía.

La trama de *Andrómaca* revela pues, como es habitual en la tragedia, un *oikos* en conflicto. Sabido es que el drama ático sintió una espe-

<sup>7</sup> El  $\Sigma$  *Andr.* 24 indica que el hijo de Andrómaca y Neoptólemo (Moloso) formaba parte de la tradición épica. Pero mientras otras fuentes mencionan al menos tres hijos y una hija nacidos de esta unión, Eurípides presenta al niño como único hijo (47). Esta circunstancia, conjugada con la esterilidad de Hermíone, contribuye a subrayar la centralidad del tema de la descendencia y continuidad del *oikos*.

<sup>8</sup> El término (empleado por Andrómaca en el v. 229 en relación con Hermíone y Helena) refiere al amor por un esposo / hombre. En el primer sentido se aplica a Hermíone, en el segundo –un sentido negativo vinculado a la conducta reprochable del adulterio– se aplica a Helena. Al refutar en este pasaje las argumentaciones de su rival, la esclava troyana se sirve de la ambigüedad de la palabra *philandria* para asimilar la conducta de madre e hija, idea que, como se verá, aparece reforzada en más de un pasaje de la obra.

cial predilección temática por la patología del *oikos*, pero en esta obra en particular el motivo del *oikos* enfermo resulta una imagen reiterada (220-221, 448, 548, 906, 948, 950, 952, 956). Traduce en esencia la disfunción del espacio familiar, ligada desde un comienzo a la presencia de lo “Otro” (la esclava concubina, la esposa estéril) y a dos problemáticas que el drama asocia: concubinato y fertilidad. Por un lado, el *oikos* enfermo es la expresión metafórica de la lucha (*eris*) nacida de “lechos dobles” (*didyma lektra*: 123-124, 178-180, 464, 909) que comparten Andrómaca y Hermíone, concubina y esposa de Neoptólemo.<sup>9</sup> Esta comunidad de mujeres conlleva, como es habitual en el género trágico, la disrupción extrema de las relaciones familiares, tanto más agravada aquí por la confusión y perversión de lazos que ha creado la unión del hijo de Aquiles con la viuda de Héctor.<sup>10</sup> Andrómaca, la mujer privada por los helenos de sus seres más queridos (su esposo, su hijo Astianacte) y sometida involuntariamente al lecho del hijo del asesino de su marido, afronta en una patria que no es la suya, junto al odio de Hermíone, el dilema de las cautivas de guerra, debatiéndose entre la lealtad a su pasado y los lazos que ha creado su nueva unión con Neoptólemo.<sup>11</sup> Llevada por sus desmedidos celos, la hija de Menelao percibe en ella, pese a su estatus, un amenazante peligro, lo que la lleva a reaccionar con desmedida agre-

<sup>9</sup> La épica ofrece, sin duda, ejemplos de héroes que poseen al mismo tiempo una esposa y una concubina, y aun el contexto de la *polis* parece acordar que el concubinato era una práctica frecuente, como otras relaciones masculinas fuera del matrimonio. Sin embargo, de ningún modo ello implicaba alentar la presencia de otra mujer en el mismo *oikos*, compartiendo las prerrogativas de la esposa. En la tragedia tales relaciones entre esposa y concubina son presentadas como invariablemente desastrosas (Agamenón / Casandra / Clitemnestra; Heracles / Iole / Deyanira). Lo peor no es el hecho de tener una concubina, sino el que ambas mujeres tengan que convivir bajo un mismo techo: cf. Sof. *Tr.* 459-462 y 543-546.

<sup>10</sup> BELFIORE (2000) subraya especialmente la perversión de los lazos de *philia* en *Andrómaca*, sobre la base del rol que juega la relación de *authentês* en la tragedia. En *And.* 172, Hermíone define a Neoptólemo como “asesino” (*authentês*) de Héctor. El término griego no sólo designa al agente que cometió el crimen, sino a los hijos, a quienes se transmite la mancha.

<sup>11</sup> Permanecer en el pasado o tratar de negociar un futuro es el dilema central que afrontan las cautivas de guerra y que expone abiertamente la misma Andrómaca en *Troy*. 661-664, un dilema que compromete esencialmente el vínculo matrimonial. Andrómaca no refiere directamente a su relación con Neoptólemo y es cierto que, como señala PÔRTULAS (1988), sus sentimientos hacia Neoptólemo están fuera de cuestión, pues lo que se remarca en la tragedia es el carácter involuntario de esta unión. No obstante, es evidente que espera cierta protección del hijo de Aquiles para ella y su hijo.

sividad. En parte este temor no carece de fundamentos, ya que un hijo, aunque fuera bastardo, podía ser adoptado o legitimado, y la infertilidad de la esposa, para una sociedad que valoraba sobremanera la continuidad de la familia, podía significar que el esposo la repudiara.<sup>12</sup> En parte, como argumentan convincentemente Andrómaca (192-ss.) y la propia nodriza de Hermíone (869-ss.), estos temores son completamente infundados cuando se trata de una rival que es tan sólo una esclava y viuda del mayor enemigo de los helenos.

Por otro lado, además de ser expresión metafórica de una discordia, esta nosología encuentra en Hermíone una sintomatología concreta: la *apaidia*.<sup>13</sup> “Estéril y odiosa a su marido” (33), Hermíone es la esposa de un paradójico *gamos agamos* (Storey, 1989:19) y, en perfecto contraste con Andrómaca, su unión, aunque legítima, es infecunda.<sup>14</sup> Sin embargo, en el contexto de la obra, esa infecundidad es menos un problema biológico que la expresión de la incompleta integración de la esposa al *oikos* conyugal.<sup>15</sup> La jactancia de sus riquezas y del prestigio de su origen espartano (147-ss.), y su subestimación y desdén por el nuevo hogar al que pertenece (210-ss.) revelan a quien se define más por su identidad con la casa paterna de Esparta que por su nuevo hogar en Ptía. Incapaz de establecer una sólida relación con su esposo, Hermíone permanece en la casa de Neoptólemo en la condición de “Otro”, de modo que Peleo sólo ve en ella a la “cría” (*pôlon*, 621) de una mala mujer, alguien en quien no se reproducen los hijos de una noble stirpe sino únicamente las faltas de su madre Helena (621-622).<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Hermíone expresa reiteradamente estos temores (32-35; 155-158; 201-202).

<sup>13</sup> Nos referimos al aspecto biológico de la *apaidia* (la esterilidad), aunque en la tragedia *apaidia* también comprende un aspecto socio-jurídico (la falta de herederos). En tal sentido Peleo la vincula a las vicisitudes de la guerra de Troya, responsabilizando a Menelao de haber privado a muchos hogares de sus descendientes legítimos (612-613). Usualmente, el aspecto socio-jurídico de la *apaidia* es cubierto por el término *erêmos* referido a un *oikos* sin heredero, mientras *apais* se aplica a la falta biológica de un hijo (cf. Hdt. 5.48). Eurípides utiliza el término con ambos valores (cf. Barone: 1987).

<sup>14</sup> Peleo llama a esta esposa una “ternera estéril” (*he sterros moschos*, 711), y la acusa de atentar contra la continuidad del *genos* de Aquiles (711-712). La fecundidad o esterilidad de la tierra y las mujeres deviene una asociación frecuente en la literatura griega, un signo de la prosperidad o desgracia amparado en la justicia divina y un aspecto que se relaciona con una de las metáforas comunes al matrimonio: la mujer como tierra sembrable.

<sup>15</sup> Hermíone misma admitirá en un punto la posibilidad de haber engendrado hijos con Neoptólemo (941-942).

<sup>16</sup> En este pasaje obsérvese el valor del verbo *ekpherô* con el sentido de reproducción.

Sostenido tanto en la infertilidad de Hermíone como en la imagen metafórica de la discordia, este imaginario nosológico ligado a la presencia de lo femenino se reafirma incluso en la segunda parte de la pieza (735 ss.), pese a que Andrómaca y su hijo han logrado escapar a la persecución y a la dolosa trampa de Menelao, rescatados a tiempo de una muerte segura por el anciano Peleo. En este punto, la esterilidad de Hermíone, que, como se vio, es desde el comienzo en la tragedia sinónimo de su alteridad, se reafirma en la imagen de la mujer cuyo vientre de esposa no se ha acrecentado con el fruto fecundo de una descendencia, sino, muy por el contrario, con los vientos de una locura “inflada” por el rumor de las murmuraciones femeninas.<sup>17</sup> Hermíone se ha mostrado particularmente susceptible a estas murmuraciones, como revelan los actos de los que parece arrepentirse y cuyas consecuencias ahora teme. Imagina entonces que estas mismas voces de Sirenas que alguna vez escuchó pueden denunciarla ante Neoptólemo. Piensa por ello que su esposo la matará, acaso con justicia (920), o la humillará, reduciendo su estatus al de esclava (925-ss.), y aun siente como si el propio palacio, dotado de voz, la expulsara por sus acciones (924-925). Por eso su primera reacción cuando es abandonada por su padre es caer en pánico y desesperación, con una angustia tan exagerada como sus anteriores celos (866-868). Esta angustia que la lleva reincidentemente a la idea del suicidio, que la hace salir de su casa ignorando las reglas del decoro femenino, deja entrever, por encima del temor y del arrepentimiento –sea este genuino o no-, claros síntomas de un carácter propenso a las manifestaciones extremas o a la histeria descontrolada.<sup>18</sup> Se ha señalado que,

<sup>17</sup> Hermíone no puede concebir un hijo, pero los rumores de las mujeres que han entrado a su casa “han inflado” su vientre. El término usado en v. 938 (*exênemôthên*) refiere tanto al vientre de la mujer que ha engendrado un hijo (Hipoc. *Mul.* 1.34) como a la idea de los mares crecidos por el viento (Arist. *HA* 572<sup>a</sup>13). La misma asimilación de la imagen del mar y el vientre, en el v. 158. Estas imágenes responden a la concepción ideológica de la mujer, caracterizada en el imaginario griego como lo “Otro” necesitado de control masculino y susceptible a la posesión daimónica o a la invasión de poderosas fuerzas. Es así como lo entiende más a menudo la tragedia (cf. PADEL, 1983:3-19; 1992). Aristóteles (*Pol.* 1260c) expuso el fundamento ideológico de esta necesidad de control al señalar que la capacidad deliberativa de la psique femenina (*bouleutikon*) es *akyron* (carente de autoridad), necesitada entonces de control. En los escritos médicos, la biología femenina condena a las mujeres a un rol subordinado por su “permeabilidad” o “porosidad” a fuerzas extrañas.

<sup>18</sup> En parte, Hermíone teme ser castigada por sus excesos (808; 856-858; 925-928); en parte, reconoce haberse equivocado (834; 920). Su reaparición en escena se caracteriza

en coincidencia con las patologías femeninas que distinguen los tratados hipocráticos de la época, estos síntomas responden a una etiología de índole ginecológica (Allan, 2000:187), y podríamos acordar con esta hipótesis considerando la situación matrimonial de la hija de Menelao en Ptía y los violentos cambios de actitud de que da muestras.<sup>19</sup>

Cuando en medio de esta crisis de histeria aparece sorpresivamente Orestes, Hermíone, que pretende obtener ayuda para regresar a Esparta, se extiende en una diatriba contra su propio género, quejándose ante su primo y anterior prometido del engaño del que ha sido víctima por dar crédito a las voces de aquellas mujeres que estimulaban sus celos. Han sido a juicio de Hermíone las visitas (*eisodoi*, 930) de estas traficantes de discurso las que han enfermado el *oikos*.<sup>20</sup> Con sus continuas provocaciones ellas han alentado sus temores referidos a la pérdida de prerrogativas: “¿Vas a soportar que la malvadísima cautiva esclava comparta en tu casa el lecho contigo? No, por Hera. En mi casa, al menos, no disfrutará ella de mi lecho viendo los rayos del sol” (932-935).

El poder desestabilizador de estas palabras aparece reincidentemente señalado en el discurso de Hermíone por la idea de inflar (*echaunôsan*, 931; cf. n.17), idea no extraña para una sociedad que, en consonancia con

por el marcado lirismo, acompañado de gestos propios de la lamentación. Stevens (v. 825 *ad loc*) considera que, dado que los problemas de Hermíone no son reales, el efecto de otorgarle un lenguaje melodramático en esta escena (lenguaje cercano al de personajes torturados como Ió y Edipo) es el de mostrarla lo más histérica posible.

<sup>19</sup> Los más tempranos escritos hipocráticos son, respondiendo a una preocupación central de la sociedad, catálogos ginecológicos que se centran sobre todo en la *diagnôsis* y tratamiento de la infecundidad. El presupuesto sobre el que descansa el protocolo hipocrático en este sentido es el de que las relaciones sexuales promueven la salud femenina (percibida en términos de interrelación entre salud física y mental), por lo que los desórdenes físicos y psicológicos en los pacientes femeninos son regularmente adscriptos a la abstinencia sexual. Hermíone padecería las consecuencias de su anómala relación conyugal. Cf. COLE (2004), especialmente cap. 5, “The Plague of Infertility. Male Reproductive Anxiety”.

<sup>20</sup> Cf. Eur. *Fen.* 198-201, donde se reafirma también este imaginario nosológico en relación con el rumor de las mujeres, el cual constituye un peligro para la moralidad femenina. HUNTER (1994) subraya que mujeres y esclavos eran en la sociedad cívica ateniense los principales transmisores de rumores. En el sistema democrático de una cultura de vergüenza, el rumor posibilitaba exponer los detalles de la vida privada en la arena pública. Esta penetración de la moralidad pública en el mundo del *oikos* jugó un papel relevante en la sociedad griega, especialmente en las cortes, por lo que preservar la moralidad de las mujeres devenía para el hombre que actuaba como *kyrios* un imperativo que formaba parte esencial de su potestad.

las nuevas reflexiones científicas, distinguía en su teoría nosológica factores patogénicos externos, y que a menudo daba a estos últimos la imagen del viento.<sup>21</sup> Ignorando sus anteriores acusaciones (32-35; 156-158), Hermíone asume en este punto que su esterilidad es sólo temporaria y que de ningún modo hubiera podido significar para ella una amenaza la unión ilegítima de Andrómaca. Asocia lo monstruoso, las Sirenas, a la nosología del *oikos* y llama a sus congéneres *sophôn panourgôn poikilôn lalêmatôn* (“charlatanas ingeniosas, hábiles y astutas”, 937).<sup>22</sup> Al censurar frente a Orestes el rumor que nace en la proximidad del contacto femenino, la hija de Helena se explaya sobre la necesidad del control masculino en el espacio doméstico. La calificación de las mujeres y sus discursos como *didaskaloï kakôn* (“maestras de males”, 946) está en una línea abiertamente misógina;<sup>23</sup> presenta a su género como un elemento desestabilizador, “catalizador” de crisis, como ha dado en llamarlo F. Zeitlin (1990). Por diversos motivos (por obtener ganancia, por ser ellas mismas adúlteras, por desenfreno) las mujeres muestran una promiscuidad y una natural propensión a corromper la salud del *oikos*, lo que llama a Hermíone a reclamar la necesidad de supervisión masculina en el espacio privado. Su discurso no está dirigido únicamente a su primo, sino a todos los hombres, y sus afirmaciones, que se concentran extrañamente en los riesgos del adulterio, se muestran en consonancia con la ideología cívica ateniense. Se trata del mismo ideario que expone Andrómaca en *Troyanas* (651-ss.), cuando se enorgu-

<sup>21</sup> PADEL (1992) ha puntualizado cómo la tragedia está influenciada por las nuevas reflexiones en el campo de la medicina hipocrática, compartiendo con ella su aproximación a la normalidad a partir de la patología y su percepción de la enfermedad a partir del esquema relacional *in/out* que distingue en la teoría nosológica factores patogénicos internos y externos. El verbo *chaunoô* significa literalmente ‘volver *chaunos*’, es decir, esponjoso, poroso, permeable; en sentido metafórico, ‘vacío’, ‘frívolo’, ‘engreído’, ‘fatuó’. La imagen del viento es particularmente relevante porque no está desvinculada de las Sirenas, en cuyo territorio afirma Homero que los vientos devienen calmos y los mares, sin olas.

<sup>22</sup> El verso, atetizado por STEVENS (1971), destaca estilísticamente por el asíndeton y el predominio de sonidos oscuros.

<sup>23</sup> Línea en la que se pretendió equívoca y reiteradamente posicionar a Eurípides. Citando a ALLAN (2000:163): “To formulate our inquiry in terms of misogyny or feminism involves blurring the shape and impact of the texts by viewing them through a peculiarly modern set of concerns, while it also presupposes an erroneous correspondence between the views espoused by fictional characters and those of the author” [“Formular nuestra investigación en términos de misoginia o feminismo implica confundir la forma y el impacto de los textos, viéndolos a través de planteos peculiarmente modernos, a la par que presupone también una errónea correspondencia entre la visión sostenida por los personajes ficcionales y la visión del autor” (traducción de la autora)].

llece de no haber permitido en el palacio de Héctor las visitas de otras mujeres y destaca esta conducta como conformadora de su *eudoxia* de esposa. Pero ¿cómo leer este discurso en que Hermíone se atreve, como le reprocha el coro de mujeres de Ptía, a lanzar su lengua en demasía contra su propio género (954)?

Generalizaciones convencionalmente misóginas como las expuestas suelen funcionar irónicamente en la tragedia. Como señala Lloyd en su edición comentada (1994), el discurso de Hermíone es primordialmente retórico, una anticipación de los posibles reproches del marido por parte de una esposa demasiado sensible a los rumores sociales, un discurso destinado, por otra parte, a la consecución del motivo de su súplica: huir a Esparta (922-923). Género de paradojas y ambigüedades, la tragedia muestra a Hermíone defendiendo la necesidad de sumisión femenina en pos de evitar los riesgos del adulterio justo en el momento en que más expuesta está a seguir los pasos de su madre. Fue por descuidar la vigilancia de su morada –como reprocha Peleo a Menelao (592-ss.)– que Helena se marchó alegremente con Paris (*exekômasen*, 603). Ahora Hermíone, en otras circunstancias, repite la historia de su progenitora. Si aquel primer descuido trajo la guerra de Troya, las consecuencias de la acción de la hija no serán menos funestas cuando acarreen la muerte de Neoptólemo, tramada dolosamente por Orestes. El hecho de que Hermíone proclame en este punto de la tragedia su *nosos* y no trate de ocultarla –como conviene, en palabras del coro, al decoro femenino (954-956; cf. igualmente las palabras de Andrómaca en 220-ss.)– es una nueva muestra de su falta de autocontrol, de su propensión a la desmesura. Expone, más que oculta, la incontrolable naturaleza de esta esposa tan en las antípodas de la bárbara Andrómaca, y revela que, aun pretendiendo distanciarse de lo “Otro”, esta es la condición que ha tenido y continúa teniendo Hermíone, sea dicha condición el producto de su educación espartana (cf. 600-ss.), de su genealogía o de ambas. Por ello, si una vez la hija de Helena actuó seducida por las “voces” de Sirenas, ahora, aunque las condene, da muestras de los efectos de no haberlas desoído.

Huyendo de Ptía y asociando finalmente su destino al de otro ser perseguido por seductores cantos fatales, el accionar de Hermíone entraña la más funesta temeridad.<sup>24</sup> En definitiva, como en Homero, el canto

<sup>24</sup> Orestes –en tanto matricida– es acosado por el canto de las Erinias, cuyos efectos enca-

de las Sirenas tiene en ella el efecto de alienar, de hacer que quien lo escucha olvide definitivamente a su familia y ya no desee regresar a su hogar (*Od.* 12. 41-43).<sup>25</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1997) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, (P. Easterling ed.), Cambridge University Press, Cambridge.
- ALLAN, W. (2000) *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford University Press, Oxford.
- ALLEN, J. T. y G. ITALIE (1970) *A Concordance to Euripides*, Bouma's Boekhuis N.V., Groningen.
- BACZKO, B. (1984) *Los imaginarios sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- BARONE, C. (1987) "L'apaidía in Euripide: terminologia specifica", *MD* 18, pp. 57-67.
- BELFIORE, E. S. (2000) *Murder among Friends. Violation of philia in Greek Tragedy*, Oxford University Press, Nueva York.
- BERGREN, A. L.T. (1983) "Language and the Female in Early Greek Thought", *Arethusa* 16, pp. 69-96.
- BURNETT, A. P. (1971) *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Clarendon Press, Oxford.
- BUXTON, R. G. A. (2000) *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Cambridge University Press, Madrid.
- CARTLEDGE, P. (2002) *The Greeks. A Portrait of Self and Others*, Oxford University Press, Oxford.
- CHANTRAINE, P. (1968-80) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, París.
- CHONG-GOSSARD, J. H. K. O. (2003) "Song and the Solitary Self: Euripidean Women who resist Comfort", *Phoenix* 57.3-4, pp. 209-231.
- COHEN, D. J. (1994) *Law, Sexuality and Society. The Enforcement of Morals in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge.

denadores se describen en *Las Euménides* de Esquilo (331-333) como similares a los de las Sirenas.

<sup>25</sup> Cf. IRIARTE (2002:57-59), quien califica sugestivamente el canto de las Sirenas como "El sonido de la alteridad".

- COLE, S. G. (2004) *Landscapes, Gender and Ritual Space: The Ancient Greek Experience*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles y Londres.
- DI BENEDETTO, V. (1971) *Euripide: Teatro e società*, Einaudi, Turín.
- EURÍPIDES (1971) *Andrómaca*, (J. Ribeiro Ferreira, Introdução, tradução e notas), Instituto de Alta Cultura,Coimbra.
- \_\_\_\_\_ (1971) *Andromache*, (P. T. Stevens ed.), Oxford, Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_ (1984) *Fabulae*, t. 1 (J. Diggle ed.), Clarendon Press, Oxford.
- \_\_\_\_\_ (1994) *Andromache*, (M. Lloyd, intr., transl. and commentary), Aris & Phillips, Warminster.
- FOLEY, H. P. (2001) *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton.
- FOXHALL, L. (1989) “Household, Gender and Property in Classical Athens”, *CQ* 39.1, pp. 22-44.
- GOULD, J. (1980) “Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens”, *JHS* 100, pp. 38-59 [reimp. en J. Gould (2001) *Myth, Ritual, Memory and Exchange: Essays in Greek Literature and Culture*, Oxford University Press, Oxford, pp. 112-157].
- GREGORY, J. (2002) “Euripides as Social Critic”, *G&R* 49.2, pp. 145-162.
- GRESSETH, G. K. (1970) “The Homeric Sirens”, *TAPhA* 101, pp. 203-218.
- HALL, E. (1989) *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Clarendon Press, Oxford.
- \_\_\_\_\_ (1997) “The Sociology of Athenian Tragedy”, en Easterling, P. (ed) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 93-126.
- HANKINSON, R. J. (1998) *Cause and Explanation in Ancient Greek Thought*, Clarendon Press, Oxford.
- HOLST-WARHAFT, G. (1992) *Dangerous Voices: Women’s Laments and Greek Literature*, Routledge, Londres.
- HUNTER, V. J. (1990) “Gossip and the Politics of Reputation in Classical Athens”, *Phoenix* 44.4, pp. 299-325.
- \_\_\_\_\_ (1994) *Policing Athens: Social Control in Attic Lawsuits, 420-320 B.C.*, Princeton University Press, Princeton.
- IRIARTE, A. (1990) *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Taurus, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2002) *De Amazonas a ciudadanos. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Akal, Madrid.

- JONG, I. J. F. DE (1990) "Three Off-Stage Characters in Euripides", *Mn* 43.1-2, pp. 1-21. [reimp. en *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides* (2003) (J. Mossman ed.), Oxford University Press, Oxford, pp. 369-389].
- JUST, R. (1989) *Women in Athenian Law and Life*, Routledge, Londres.
- KOVACS, P. D. (1980) *The Andromache of Euripides. An Interpretation*, Scholars Press, Chico.
- KYRIAKOU, P. (1997) "All in the Family: Present and Past in Euripides' *Andromache*" en *Mn* 50.1, pp. 7-26.
- LACEY, W. K. (1968) *The Family in Classical Greece*, Thames and Hudson, Londres.
- LENFANT, D. (1998) "Monsters in Greek Ethnography and Society in the Fifth and Fourth Centuries BCE" en Buxton, R. (ed) *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford University Press, Oxford, pp. 197-214.
- LLOYD, G. E. R. (2003) *In the Grip of Disease*, Oxford University Press, Oxford.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1976) "El tema del amo y el esclavo en la *Andrómaca* de Eurípides", *CFC* 10, pp. 369-393.
- MACDOWELL, D. M. (1978) *The Law in Classical Athens*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York.
- \_\_\_\_\_ (1989) "The *oikos* in Athenian Law", *CQ* 39.1, pp. 10-21.
- MOSSMAN, J. M. (1996) "Waiting for Neoptolemus: The Unity of Euripides' *Andromache*", *G&R* 43.2, pp. 143-156.
- NORTH, H. (1966) *Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York.
- Oxford Classical Dictionary* (1996), (S. Hornblower & A. Spawforth edd), Clarendon Press, Oxford.
- PADEL, R. (1983) "Women: Model for Possession by Greek Daemons" en Cameron, A. y A. Kuhrt (edd) *Images of Women in Antiquity*, Detroit, pp. 3-19.
- \_\_\_\_\_ (1992) *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton University Press, Princeton.
- PAPADIMITROPOULOS, L. (2006) "Marriage and Strife in Euripides' *Andromache*", *GRBS* 46, pp. 147-158.
- PATTERSON, C. B. (1998) *The Family in Greek History*, Harvard University Press, Cambridge, MA & Londres.

- PHILLIPPO, S. (1995) "Family Ties: Significant Patronymics in Euripides' *Andromache*", *CQ* 45.2, pp. 355-371.
- PORTULAS, J. (1988) "L'*Andromaque* d'Euripide. Entre le mythe et la vie quotidienne", *Metis* 3.1-2, pp. 283-304.
- ROY, J. (1999) "*Polis and Oikos in Classical Athens*", *G&R* 46, pp. 1-18.
- Scholia in Euripidem* (1891), (E. Schwartz ed.), Georg Reimer, Berlín.
- SEAFORD, R. (1990) "The Structural Problems of Marriage in Euripides" en Powell, A. (ed) *Euripides, Women and Sexuality*, Routledge, Londres pp. 151-176.
- SEISDEDOS, A. (1993) "Temas, desarrollo y connotaciones del lenguaje metafórico en Eurípides", *Helmántica* 44, pp. 51-71.
- SORUM, C. E. (1995) "Euripides' Judgement: Literary Creation in *Andromache*", *AJP* 116, pp. 371-388.
- STOREY, I. C. (1989) "Domestic Disharmony in Euripides' *Andromache*", *G&R* 36, pp. 16-27 [reimp. en *Greek Tragedy, Greek & Rome Studies* 2, (I. McAuslan & P. Walcot eds.), Oxford University Press, Oxford, 1993, pp. 180-192].
- Tragicorum Graecorum Fragmenta* (1964) (Nauck A. ed., with supp. by B. Snell), Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim.
- VELLACOTT, P. (1975) *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WILSON, J. R. (1979) "*Eris in Euripides*", *G&R* 26.1, pp. 7-20.
- ZEITLIN, F. I. (1990) "Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama" en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. I. (edd) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, Princeton, pp. 63-96.



## LA AUTOBIOGRAFÍA EN CLAVE ECTOPLASMÁTICA: UN FANTASMA DE EDUARDO L. HOLMBERG

SANDRA GASPARINI

Hay en la literatura fantasmas hechos de ectoplasma, de luces y sombras, cubiertos de harapos. Hay ‘esos’, ‘cosas’, ‘algos’ –ocultos en la inquietud que provoca lo sin género, la indefinición del pronombre–, en fin, de diversos aspectos, texturas, voces. Pero su materia básica es el rumor que corre para alimentar su forma.

Surge una serie de cuestiones. ¿Cómo define el cuerpo del fantasma un texto?, ¿es un fluido, una imagen? ¿Cuál es la naturaleza del fantasma? Y tal vez una única certeza: hay fantasmas hechos de palabras.

Marcelo Cohen ha intentado una definición literaria:

Fantasma es una presencia que está ahí donde razonablemente no debería haber nada [...] Hablo de [...] una figura perdurable, inasible –o impalpable– que habita una realidad intermedia pero interviene en la nuestra; que puede ocupar un espacio en una habitación y mover una silla o dejar una gardenia en la mano de un caminante nocturno. Parece que Henry James creía en estas presencias; o bien creía que podían afectar a los vivos, lo que no es muy diferente (Cohen, 2003:17).

Lejos del refinamiento del James en *The turn of the screw* o en *The jolly corner*, del gótico tardío de Joseph Sheridan Le Fanù o del horror regulado de M. R. James, pero cerca del Poe que apuesta a los monstruos de la razón, en noviembre de 1913 Eduardo L. Holmberg (1852-1937) publica en la revista *La Cruz del Sur*<sup>1</sup> “Un fantasma”, como ampliación

<sup>1</sup> La revista, cuyo subtítulo era *Ciencia, filosofía, tradicionalismo*, se publicó entre mayo y noviembre de 1913. Fue dirigida por Ángel Clará, que también tuvo a su cargo *La Verdad. Revista Teosófica*.

del ‘artículo’ titulado “Los fantasmas”, aparecido anteriormente en *Fray Mocho*. ‘Su’ fantasma frente a ‘los’ fantasmas de la literatura.<sup>2</sup>

El relato se entrama en el marco de una carta al director de la publicación, como tantos otros relatos de Holmberg, en el tono de una “conversación íntima en familia”. Géneros asociados con lo fragmentario, con lo circunstancial, con lo subjetivo, la carta y la autobiografía aportan el sustrato empírico que pretende combatir el principal enemigo de la ciencia experimental: la falta de verosimilitud de una hipótesis.

En este largo prelude el narrador ahuyenta el peligro de la fantasía desbocada:

No soy un soñador, no soy un visionario [...] de esto ha resultado que todas mis obras [...] y en particular aquellas que corresponden al dominio de la fantasía, surgen de combinaciones *voluntarias* dirigidas en su expansión o desarrollo por la *razón* y los conocimientos *científicos, literarios y artísticos* (p. 301)<sup>3</sup>

En el marco, tan autobiográfico como el relato enmarcado, refrenar el caballo de la fantasía se vincula con educar el deseo, tarea en la cual las negativas de la madre y la divertida permisividad paterna van esculpiendo el yo. Para resguardarse de la impostura, el narrador selecciona anécdotas mínimas que ilustran esa pedagogía de la moderación, que dará como fruto su interés por la ciencia y cuando, con un sesgo didáctico, recomienda formular “deseos razonables”, ensaya una definición de su poética y acaso justifica el anticlimático desenlace de la narración.

<sup>2</sup> El argumento de “Los fantasmas” es más o menos así: el Conde de Bärenburg le tiende a su sobrino, el Barón de Fichtenheim, una divertida trampa que alcanza el estatuto de experimento. Le da a su huésped una habitación para pasar la noche –están en un castillo típicamente gótico– en la cual es imposible “pegar un ojo”. Se lo previene de que allí se han alojado Barbarroja y Federico el Grande, entre otros. Desfilan y dialogan con el Barón fantasmas que luego se presentan como personajes de cuentos de Hoffmann –el canciller Krespel, Erasmus Spiker, entre ellos– pero, una vez rematado el desfile por su creador en persona, don E. T. A., “desapareció todo”. La explicación “razonable” que le brinda su tío al día siguiente es de la misma índole que la que aparecerá en “Un fantasma”: inconsistente, al decir del sobrino, y arraigada en los saberes pseudocientíficos vinculados al mesmerismo y la sugestión. Quedan, no obstante, cabos sueltos que no pueden explicarse, como la predicción que realiza el Hoffmann fantasmal –en el tiempo de la historia aún no ha muerto, pero se ha previsto, a su vez, la fecha de su pronto final– al Barón y que se cumple en la última línea del relato (“Los fantasmas”, *Fray Mocho*, 1913, pp. 273-282). Cf. HOLMBERG (2002). De la misma edición son las citas de “Un fantasma”.

<sup>3</sup> Aquí y en adelante las cursivas son más.

Pero una declaración de principios, se sabe, sólo eventualmente se concreta en un proyecto de escritura. ¿No hay fisuras en este plan? ¿La autobiografía no cuenta otra cosa, no posiciona a ese sujeto de otra manera en el mundo de la ciencia y de la literatura? En el lugar de la identidad, Holmberg coloca al fantasma, el *fade out*. O al revés, a la hora de hablar de fantasmas, cuenta su autobiografía. Se construye en la memoria de infancia, en la que integra al criado favorito, Juan Cufre (un “sirvientito”, según lo define el texto), como testigo y copartícipe de dos aventuras: la de la novela de aprendizaje para ser naturalista y la de narrador de cuentos fantásticos. No obstante, la explicación (pseudocientífica que ofrece el relato es terriblemente más inverosímil que la posible causa sobrenatural.

## EL AUTOR DE UN FANTASMA

¿Qué ocurre, entonces, cuando se ubica al fantasma en el centro de un texto autobiográfico que asume como parámetro de credibilidad –no de verosimilitud– la supuesta razonabilidad o la educación en la moderación del sujeto autobiográfico? Presumiblemente, el fantasma pertenece al orden de la desmesura, de lo inasible, de lo que la familia no puede decir; en este caso, la muerte de una niña, de una hermana. Y el único testigo que se ofrece a corroborar textualmente esa experiencia inenarrable es un otro: un criado con un plus de extrañeza, porque también es un niño.

El fantasma de este relato está narrado en su origen y su génesis se confunde con la del narrador, que ensaya, de un modo pudoroso y secundario, su *bildungsroman*. No se trata de sus memorias o de una autobiografía de largo aliento, tan prestigiosas desde Sarmiento o Paz (para citar casos paradigmáticos y locales) y tan abundantes a partir de la década de 1880 en la Argentina, sino que se plantea como un relato a pedido y como respuesta a una charla con los editores de la revista. La anécdota autobiográfica funciona hacia afuera como propiciadora de credibilidad y como conjura del espantajo de la superstición:

Me felicito de haber visto un fantasma porque, después de cincuenta y seis años, me brinda la posibilidad de ofrecer la explicación científica de un fenó-

meno que quizás, en casos análogos, haya sumergido a más de un entendimiento superior en el infierno de la superstición y el fanatismo.<sup>4</sup>

Y remata: “En la Naturaleza infinita todo es natural, hasta los fantasmas” (p. 313). Es decir que observar a través de la ciencia un fenómeno inexplicable, habitualmente juzgado como sobrenatural, permite concluir en una explicación racional que naturaliza lo monstruoso y lo reduce a una serie de premisas que culminan en el diagnóstico médico: “telepatía birrefleja sintética”. Esta construcción literaria alcanza el orden del disparate, deviene “maravilla científica” y es refrendada por el sujeto autobiográfico que se cuenta a través del fantasma y del cuento del fantasma: un autor de ficciones-científico-narrador que no quiere asustar sino barrer todo resto gótico de la mesa de disección. A muchos años de “El ruiseñor y el artista” (1876), “Nelly” y “La casa endiablada” (ambos de 1896), en este texto que quiere probar lo inexplicable, el sujeto autobiográfico termina contaminándose con sus ficciones y naturalizándose a sí mismo como personaje de una fantasía científica. Como prólogo de esta estrategia funciona “Los fantasmas”, pretexto que, en boca de una autoridad médica dentro de la ficción, plantea que la cuestión de los fantasmas “no se trataba de un fenómeno misterioso, sino de un hecho natural que había sido bien estudiado” (p. 276). Propongo que, lejos de tratarse de un mero texto, como se afirma “a propósito de” el publicado en *Fray Mocho*, “Un fantasma”, disfrazado de “caso” médico (p. 301) y realzado por la ominosa Verdad de la autobiografía, es un relato que bordea a su ancestro textual y lo termina subsumiendo por completo.

## EL FANTASMA DE UN AUTOR

Fantasma, narrador, autor y científico aparecen aviesamente confundidos y borroneados en este texto tardío, escrito al paso y destinado al vértigo y fugacidad de la prensa. ¿Quién se esconde detrás de esta estructura compleja? En numerosas ficciones Holmberg ha aprovechado lúdicamente la estrategia del “manuscrito encontrado”: el enmascaramiento autobiográfico en el significante a través de nombres de sus per-

<sup>4</sup> Los reportes de fraudes perpetrados principalmente por ‘médiums’ tuvieron un lugar importante en la prensa de fines de siglo XIX y comienzos del XX. Cf., por ejemplo, “Fantasmas” (1883), el artículo del periodista y narrador Carlos Olivera, que relata la “invención” folletinesca que hace un “antiguo cronista” del “Hombre-cerdo”, OLIVERA (1887).

sonajes (Ladislao, su segundo nombre; Kaillitz o Kaulitz, ambas variantes del apellido de sus antepasados tirolese), la firma con el nombre o iniciales de autor de textos incluidos en algunas novelas,<sup>5</sup> los marcos de relato que comentan cómo se gestó el cuento. Julio Premat recuerda que “la existencia imaginaria de la vida del autor detrás del texto le atribuye a toda vida una dimensión narrativa ordenada”, principio que gobierna, por otra parte, toda autobiografía. Y subraya que “desde el psicoanálisis puede afirmarse que toda la literatura, y muy particularmente todo relato, es una autoficción, en el sentido de puesta en escena fantasmática de peripecias pulsionales y biográficas del sujeto que escribe” (Premat, 2006:314-315). En este intercambio singular regido por el carácter contractual del género, según lo ha afirmado Philippe Lejeune, interviene activamente el lector. Paul de Man ha llegado a postular la autobiografía como una “figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto” (de Man, 1991). Y puesto que en esta instancia el lector se convierte en juez, puede no respetar ese pacto implícito con el autor. Todas las estrategias de la carta-prólogo con la que Holmberg abre “Un fantasma” parecen tender a legitimarlo ante los lectores de la revista (cuyo director estaba vinculado con la teosofía) como un locutor válido, porque lo que va a contar carece de consistencia frente al discurso científico.

## EL TRAJE DEL FANTASMA

En el trabajo con los recuerdos no es casual que aparezca la cita de otra autobiografía, la de un Sarmiento admirado por Holmberg y asociado con la biografía paterna: Mamá-Meme, una de las presuntas e involuntarias coautoras del fenómeno fantasmal, es una Domingo de Oro femenina (un duplicado femenino de la palabra masculina), asociada a la oralidad y recordada por “la exactitud de sus juicios” y “los temas de sus conversaciones”. Y en el otro lado de la pirámide familiar está Cufre, el criado que atestiguará verbalmente la comprobación ocular del fenómeno, hecho imposible para los amigos reunidos con el fin de constatar la aparición del fantasma de Nelly en el cuento homónimo de Holmberg; ellos no pueden más que “medir” su baja temperatura con un termómetro en la oscuridad.

<sup>5</sup> Cf. *Dos partidos en lucha* (1875), y *Olimpio Pitango de Monalia* (1915, de publicación póstuma), entre otros, del autor.

Ese “algo” asexualado que el niño Eduardo ve “dibujarse” en un rincón de la estancia, a la luz tenue de una vela (corroborado y definido por su criado, también niño, como “osamenta de cristiano”), comienza a “desvanecerse gradualmente por arriba” hasta que, disipada la imagen, irrumpen los “alaridos”, “llantos” y “gritos” de las mujeres de la casa. Se trata de una imagen muda que es secundada por el ruido posterior. Holmberg construye su autobiografía alrededor de la adquisición de elementos, a lo largo de su vida, para explicar esa experiencia ligada a la muerte de su hermana. Al día siguiente de este suceso, atisba abruptamente el significado de las palabras del joven criado, quien, frente a la pregunta del niño sobre la inmovilidad del cuerpo de Amalia arriba de una mesa, responde que “debe estar muerta”. La desaparición de su pequeña hermana lo condena a una soledad que combate no poco la llegada casi fantasmal precisamente de Cufre,

aquel chicuelo que, en el invierno de 1856 se presentó en la quinta, en un día horrible y frío de lluvia [...] descalzo, hambriento y mal cubierto de andrajos, huyendo de los malos tratos, cuyos moretones y cicatrices llevaba, recibidos de la cruel familia en cuya casa se criaba. (p. 313).

En el cuerpo, Cufre lleva marcados los signos de otra educación, que no sabe de moderaciones ni astucias pedagógicas: por eso prefiere la servidumbre que parece dignificarse en el tamiz del diminutivo. Cufre es un “sirvientito”.

El acceso al saber del niño Eduardo se reparte entre la fuente de sabiduría popular que representa Juan Cufre (de índole vivencial y oral), los saberes pseudocientíficos (letrados pero expulsados de la gran Ciencia) que introduce su padre en las sobremesas familiares<sup>6</sup> y la educación religiosa y socializadora de la madre (un cruce entre oralidad y escritura que deriva en una humorística advertencia sobre los efectos perniciosos de la repetición mecánica de un texto). Con los años, el niño se hace médico y naturalista y, el criado, peón. Pero las relaciones amo-criado se realimentan. La verticalidad queda intacta (Cufre acompaña como ayudante al joven expedicionario en sus viajes al norte argentino en la década-

<sup>6</sup> Queda insinuada pero ocluida la afición paterna por el juego, que llevó a los Holmberg a perder la quinta donde transcurre este episodio de infancia. En cambio, se destaca el heroísmo y la lealtad de su padre a las fuerzas de Lavalle y la estoicidad de la madre, que lo espera once años para celebrar su matrimonio.

da de 1870), y la autoridad del “haber estado allí” sigue refrendando ese relato primigenio, esa memoria de infancia, como una matriz que vuelve: “era un esqueleto humano”, recuerda Cufre, ya abandonando el sintagma marcado por la oralidad rural “y, cuando se iba borrando, la Señora dio un grito” (p. 310). En el pasaje de lo oral (“osamenta de cristiano”) a lo corroborado por la ciencia médica (“esqueleto humano”) se decide el camino que va de la superstición a la ciencia. El recorrido de ese camino se cuenta con la autobiografía, con un fantasma y con un toque de humor<sup>7</sup> y es la novela de aprendizaje de un naturalista y narrador de cuentos fantásticos.

Una enfermedad (la presencia del cuerpo) es la que lo pone en contacto con la ciudad –el protagonista vive en la quinta familiar de Palermo– y, por lo tanto, con la ciencia más “actualizada”: visitan con su madre a un médico que será su padrino de tesis en Medicina veinte años después y, en su consultorio, se produce el reconocimiento de la “osamenta de cristiano”. El enlace entre el mundo del saber rural y urbano se ha puesto en marcha.

## **OTRAS HERMANAS Y ESPOSAS ESPECTRALES**

Antes de escribir “Un fantasma”, Holmberg publica dos narraciones fantásticas con fantasmas de mujeres, que pueden leerse en consonancia temática con este relato. Es el caso de “El ruiseñor y el artista” (1876),<sup>8</sup> en la cual adquiere protagonismo la aparición del espectro de Celina, la hermana de quince años de Carlos, el pintor que logra crear en un lienzo una realidad autónoma con vida propia. El narrador es envuelto en un extraño juego en el que olvida que ha asistido al funeral de la hermana de su amigo dos años atrás, para conversar con su fantasma como si ella estuviera viva, mientras Carlos padece una fiebre inexplicable, como

<sup>7</sup> El narrador introduce, a partir de la explicación de Cufre, la única nota al pie de todo el texto: “Esta expresión era muy frecuente, hasta hace pocos años, entre la gente de campo. En mis estudios ulteriores nunca he podido encontrar diferencias reales entre las osamentas de los adeptos de las diversas religiones” (p. 308).

<sup>8</sup> Se publicó por primera vez como folletín en *La Ondina del Plata*, en tres números, durante junio y julio de 1876. Hay una edición posterior en folleto, según afirma Antonio Pagés Larraya, en Holmberg (1994). Todas las citas de este relato y de “Nelly” son de esta antología.

sucede en “La cafetera” (1831) de T. Gautier.<sup>9</sup> La “ilusión” de la cual es víctima el personaje incluye una criada negra que le recuerda un “Harpócrates sofisticado por alguna hada maléfica” (p. 103). Hada o musa, con un suspiro Celina da vida, aunque efímera, al ruiseñor del cuadro, imprimiéndole el “soplo” de inspiración que le faltaba al artista, y desaparece con la muerte del pájaro.

En este relato no se ensaya explicación “razonable” alguna. Lejos de tranquilizar, inquieta su cierre en una paradoja: lo único que no es “ilusión” es el cuadro. Se trata de una resolución anómala dentro de la narrativa de Holmberg, porque el fantasma no provoca horror, no se intenta su naturalización por medio de un análisis pseudocientífico, ni su neutralización.

“El ruiseñor y el artista” abre la serie de las ficciones de Holmberg de mujeres y hermanas que mueren y dejan marcas constitutivas en la vida de los varones. “Eres un hada”, le dice el narrador a Celina tomándole la mano helada. “Soy mujer”, le contesta Celina refrendando la construcción romántica de la mujer ángel, tan lejana de la monstruosa Clara / Antonio Lapas (“tan linda y tan perversa”) de “La bolsa de huesos” (Holmberg, 1896), que lleva el peligro en el cuerpo travestido y en el saber robado a los hombres en la facultad de Medicina, para usarlo criminalmente.

Por un lado, exceso de cuerpo, por otro, cuerpos etéreos como el de Nelly,<sup>10</sup> la esposa muerta de uno de los amigos reunidos en una estancia alrededor de la chimenea, quien se presenta ante él, siempre que esté durmiendo en la oscuridad, para reclamarle el cumplimiento de un mandato impostergable. La causa de la “aparición” es revelada luego de muchos rodeos por Edwin Phantomtom, el huésped inglés,<sup>11</sup> a pedido de los demás. De aquellos agrupados frente al fuego en la noche tormentosa, es

<sup>9</sup> Cf. GAUTIER, TH., *La pipa de opio y otras ensoñaciones*, Barcelona, Ediciones ABRAXAS, 2001.

<sup>10</sup> “Nelly” se publicó en forma de folletín en *La Prensa*, entre el 27 de enero y el 6 de febrero de 1896. El mismo año se editó como libro, por La Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco. En la extensa dedicatoria de tres páginas, es interesante ver cómo se entrecruzan la actividad científico-burocrática con la práctica literaria. He reflexionado sobre este tema en GASPARI (2002).

<sup>11</sup> El nombre completo de Edwin, como se revelará más adelante, no es el verdadero; este “nombre supuesto”, cargado de amarga ironía, encubre la folletinesca historia amorosa de sus padres biológicos y resguarda a los familiares de un inoportuno reclamo por la herencia antes de que se solucione el conflicto en el relato (p. 292).

el único que cuenta un cuento de fantasmas que se vincula con su autobiografía y la constituye, o mejor, que a través de un fantasma sintetiza su autobiografía, como lo hará Holmberg en “Un fantasma”, desde otro marco de enunciación.

Nelly es materia, en vida, de la curiosidad médica: “su índole telepática causaba asombro y muchos médicos distinguidos se empeñaron en que la familia les permitiera examinarla y someterla a prueba” (p. 268), recuerda Edwin en el relato enmarcado. Esta anomalía que atrae la mirada médica parece estar en estrecha relación con el uso simbólico que el texto hace de los monstruos. Cabe recordar que la palabra “monstruo” está vinculada con las aberraciones y lo anormal. El tema es introducido por Nelly al mencionar los “abismos profundos” de los mares que navegará Edwin en un largo viaje diplomático que lo conducirá hacia el misterioso mundo de Oriente. Durante la travesía, el viajero sueña con un monstruo verde que surgía del mar y que, al tocarle el corazón, lo transformaba “en peñasco y lo *mordía*”. Cuando, más adelante, le es infiel a Nelly con “la Almea” en Alejandría, Edwin oye los gemidos de su prometida, “el alma toda de Nelly, que llegaba hasta mí, en la brisa africana, como un reproche, y penetraba en mi conciencia, *mordiéndome* el corazón perjuro” (p. 271). La monstruosidad de la mujer telepata, es decir, su anomalía, se teje con la del monstruo de la imaginación de Edwin, quien, durante el noviazgo, en su segunda infidelidad con “la Bayadera”, vuelve a escuchar los gemidos dolorosos de Nelly, que coinciden con su segundo “ataque” en Inglaterra. Por un lado, hay entonces una mujer angelizada en sus modos de relacionarse con el varón –delicada, sensible, fiel– y monstruosa, por lo que en ella proyecta el “histerismo”. Por otro, está la reificación de la mujer (en lexemas como “Almea” y “Bayadera”, que ensayan taxonomías y establecen estereotipos) considerada como objeto sexual y como juguete exótico oriental que fascina y atemoriza.

En la serie de visiones / ensueños que atormentan al protagonista durante su viaje diplomático, reaparece la figura del monstruo, ahora bajo la forma de las “bayaderas [que] se arrastraban por el lodo, enroscándose lascivas como serpientes ponzoñosas y *mordiéndome el corazón y la conciencia* como el monstruo verde del Mediterráneo” (p. 273). Cuando regresa, el saber médico no puede clasificar la “enfermedad” de Nelly, pero ensaya un diagnóstico: “Telepatía histérica”. Se trata de un exceso de “sensibilidad”. Para otros, explica el narrador del relato enmarcado,

era “una afección nerviosa de origen moral” (p. 275). De todos modos, la telepatía aquí no es una producción colectiva, como en el texto de 1913, sino propia del género sexual. Mujeres monstruos que muerden y remuerden la conciencia. Y que, con sed de venganza fantasmal, privan al varón del hijo que, luego de un caprichoso rito, le será restablecido.<sup>12</sup> Este relato también nos permite pensar las relaciones entre cuerpo, saber médico y sexualidad en la Argentina de fines del siglo XIX, tal como las ha planteado Nouzeilles a propósito de “La bolsa de huesos” (Nouzeilles, 1999).

### EPÍLOGO CON (DES)APARICIONES

Para concluir, retomo la definición de Marcelo Cohen. Si el fantasma está ahí donde no debería haber ‘nada’, sobre ese plus proporcionado por la marca fantasmal que deja la ausencia de la hermana, Holmberg construye en “Un fantasma” su figura de autor científico y literario. Si el fantasma es inasible pero interviene en la realidad de los vivos, es el hilo de Ariadna que conduce a la pasión científica, ya indiciada en las excursiones-travesuras en la quinta familiar con Cufre: para saber ‘razonablemente’ la índole de la “visión”, el niño Holmberg pregunta, busca testigos, descubre analogías en el consultorio del médico de la ciudad. Y es en este relato tardío, que funciona regulando la heterogeneidad, lo inasible de una vida, queriendo ilusionar al lector con esa ‘monstruosa’ explicación “razonable” enmarcada en el contexto de los saberes científicistas circulantes, donde el naturalista y el narrador se muestran y se comprenden en el concentrado pleno de la anécdota mínima.

<sup>12</sup> A la vuelta del tercer viaje de Edwin, cuando ya están casados, Nelly muere. Para ese entonces, sus dos primeras hijas –niñas con rasgos de la Almea y de la Bayadera que el protagonista había conocido– habían muerto (transcurrido un año de sus respectivos nacimientos) y Nelly criaba muy celosamente al tercero, que la sobrevive y cierra el final feliz de la historia.

## BIBLIOGRAFÍA

- BESSIÈRE, I. (1974) *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, París.
- CASTRO, A. (2002) *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg.
- COHEN, M. (2003) *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.
- CONAN DOYLE, A. (1983) *Historia del espiritismo, sus hechos y sus doctrinas*, Ed. Eyras, Madrid.
- DE MAN, P. (1991) “La autobiografía como desfiguración”, *Revista Anthropos* (Suplemento monografías temáticas 29, *La autobiografía y sus problemas teóricos*), Barcelona.
- GASPARINI, S. (2002) “Eduardo L. Holmberg, cuestión de fronteras. Fantasía y ciencia en el siglo XIX”, en VÁZQUEZ, M. C. y PASTORMERLO, S. (comp), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba.
- HOLMBERG, E. L. (1994) *Cuentos fantásticos*, Edicial, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la Argentina moderna*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt.
- HOLMBERG, L. (1952) *Holmberg. El último enciclopedista*, edición del autor, Buenos Aires.
- NOUZEILLES, G. (1999) “Políticas médicas de la histeria: mujeres, salud y representación en el Buenos Aires de fin de siglo”, *Mora*, 5.
- OLIVERA, C. (1887) *En la brecha. 1880-1886*, Buenos Aires-París, F. Lajouane-C. Bouret Editor.
- PREMAT, J. (ed) (2006) *Figures d'auteur / figuras de autor, Cahiers de LL.RI.CO*, 1, Universidad de París 8, Vincennes-Saint Dennis.



## SANGRE: ASESIN@S Y CAZADOR@S NOCTURN@S

FERNANDA GIL LOZANO

Los recuerdos vuelven  
Como una marea de mujeres abandonadas  
Aliento de viudas  
Contamina los cuatro ríos.  
En la oscuridad que conviene.  
YENIA FISCHER (*Persuasión de un crimen*)

Hay tres cosas de las que estoy completamente segura: la primera, todas/os somos vampiros, la segunda es que una parte de nosotros se muere por beber la sangre de otro y la tercera, que la cultura no puede reprimir esta manifestación. Sangre, historia y política son los canales en los que esta narración verterá su contenido.

### PRESENCIA DE LA SANGRE

Pues la sangre es el alma  
LEVÍTICO, XII, 20

Por su ubicación en la escala cromática y desde la biología, la sangre corresponde al rojo, que muestra el final de una serie cuyo origen reside en la luz solar y el color amarillo, con el verde y la vida vegetal entre ambos extremos. Este paso del amarillo al verde y de allí al rojo está relacionado con el aumento progresivo de hierro. Esta relación tan obvia, como la de la sangre con el color rojo, hace evidente que ambos elementos se expresan mutuamente: las cualidades pasionales del rojo dan su significado simbólico a la sangre; el carácter vital de ésta se trasvasa al color, de modo tal que en la sangre derramada vemos un símbolo perfecto del sacrificio.

Los árabes tienen un refrán que dice “La sangre ha corrido, el peligro ha pasado”. Aquí se expresa claramente la idea de aplacar la furia

que podría sobrevenir si no hubiera corrido el don precioso de la sangre. A su vez, cualquier definición de la sangre remite a su opuesto. Si la pérdida de sangre disminuye la fuerza y puede conducir a la muerte, el absorberla acrecienta el vigor y lleva a un renacimiento. Se sabe que una carne roja o un vaso de sangre devuelven la vitalidad a quienes la han perdido. A fines del siglo XIX, una de las prescripciones médicas para componer a las personas que padecían tuberculosis era ir al matadero y beber un cucharón de sangre de un animal recién sacrificado. También la fiebre se combatía con sangrías, es decir, se le abría al paciente una herida por donde perdía su sangre.

Todas estas asociaciones nos permiten afirmar que la sangre mancha y purga, es masculina o femenina, benéfica o funesta, y derramarla puede constituir un crimen o un acto purificador. La sangre es ambivalente y su función ha sido importante en casi todas las culturas y expresiones humanas. Son numerosas las metáforas a través de las cuales circula como un potente río del cual no sabemos dónde comienza ni dónde termina: “llevar algo en la sangre” es poseer, de nacimiento o por herencia, algún don o vicio; “hacerse mala sangre” es dejarse dominar por la preocupación o destruirse de angustia; “la buena sangre no puede mentir” habla de un vínculo de sangre para resaltar una virtud; “tiene las manos manchadas de sangre” refiere a una persona cruel o asesina; “sangre de horchata”, a alguien muy controlado que no se altera por nada; “la sangre fría” evoca la calma, el dominio de sí mismo, y “tener sangre caliente” o “hervirle a uno la sangre” es ser ardiente o sentir ardor, pero también indica un exceso de violencia. “Helársele a uno la sangre en las venas” expresa miedo, así como “no quedarle a uno gota de sangre en el cuerpo” indica haber sufrido un gran susto. En cambio, “no tener sangre en las venas” significa insensibilidad. Que a uno “se le suba la sangre a la cabeza” es señal de cólera. “Quedarse con la sangre en el ojo” significa resentimiento; “que la sangre no llegue al río”, que una crisis no derive en un problema sin retorno. “Correrán ríos de sangre” es una advertencia sobre una posible y dramática situación que puede ir para largo; “la letra con sangre entra”, una propuesta pedagógica que asume el dolor como conductor de conocimientos. Mientras que un “chupasangre” es alguien que explota a los demás, “dar la sangre” por

algo o alguien es una metáfora de sacrificio en aras de otra persona o ideal. Y así, siguiendo, podemos encontrar una infinita gama de posibilidades.<sup>1</sup>

La sangre y la asiduidad de su uso metafórico, mal que nos pese, denuncia una demanda de la misma. La naturaleza ‘humana’ –si puede hablarse así de lo humano, ya que la constitución misma de nuestro ser es alejarnos de ese orden– encuentra en la necesidad de la sangre un límite.

¡No matarás!; esta antigua prescripción del Decálogo ha quedado en letra muerta. ¿Es que estaba la humanidad en condiciones de respetarla? Por escandaloso que resulte, la vida se funda en la muerte. Para el mantenimiento del orden cósmico y de cierta organización planetaria, es necesario morir y, agregamos: ¿¡pero no matar!?

Sin embargo, desde sus mismos orígenes y sea cual fuere la idea que una pueda hacerse de las culturas antiguas que vivieron exclusivamente de la recolección, los grupos humanos debieron enfrentarse a otros seres y hubieron de luchar y matar para conservar la vida.

Los cazadores primitivos, si bien no se habrán alimentado exclusivamente de sus presas y habrán diversificado su dieta con algún tipo de recolección, hicieron de la caza su actividad principal. También los pastores nómades debieron matar, sobre todo por la competitividad con otros clanes. En estos grupos, cuando se deseaban mujeres, se las raptaba; se quería un bien y se lo robaba. Se mataba para tener y para mantener en reserva. El acto de matar ha sido y sigue siendo un dato de la vida, así como el hecho de que la sangre atrae a la sangre: múltiples ritos lo muestran.

## NECESIDAD DE SANGRE

*“Haré que los muertos vuelvan a levantarse y ellos  
Devorarán a los vivos.”*  
Poema babilónico de la creación

“Quién ha probado una vez la sangre...” dice un refrán que alude al despertar de la libido y también, y sobre todo, al ardoroso instinto humano de caza y asesinato. En tal sentido, la caza no es un invento de la cultura humana, sino más bien una acción de la vida misma. Tal como

<sup>1</sup> Parte de estos refranes, dichos y metáforas fueron tomados de la presentación del libro de JEAN-PAUL ROUX (1990). Otros son dichos escuchados en conversaciones informales.

ha domesticado la pulsión sexual, la cultura ha intentado dulcificar el instinto de caza. En el caso de los seres humanos, la preservación de la especie y la conservación de la vida suponen esfuerzo físico y sentimientos de placer. Si pensamos en mitos como los vampiros o el vampirismo, la satisfacción del instinto de caza constituye un placer extremo, ya que además de alimento la ingesta procura también satisfacción sexual. De ahí que un vampiro no pueda contentarse con sangre conservada. Incluso Louis, el vampiro bueno de Anne Rice, admite: “Sólo siento alegría cuando he matado” (1988), contrariamente a la tendencia de los seres humanos, que fuimos depredadores y que actualmente nos proveemos de comida empaquetada y elaborada en supermercados. En este sentido, el vampiro nos devuelve una parte de una antigua naturaleza compartida, en la que ‘el cazador’ encarna su forma más genuina. No es casual que siempre aparezcan en la literatura y en el cine, referidos a este tema, esquemas de cazador y presa como parte sustancial de la narrativa.

Sin embargo, el verdadero cazador no mata antes de haber puesto los ojos en una posible víctima. No es un asesino ebrio de pasiones o muy enojado que pierda el control. Para empezar, orienta su ambición (y en esto se acerca tanto al coleccionista como al vampiro) hacia una pieza escogida, con la que de alguna manera entabla una competición casi deportiva. Por otra parte, el cazador respeta límites y está sujeto a cierta ética. El cazador nunca deseará extinguir una especie que le resulte atractiva, sino que dirigirá el potencial de agresión del instinto de caza exclusivamente contra el animal cuya carne y sangre necesita para sobrevivir. En el caso del vampiro los límites que impone la solidaridad con la especie se circunscriben a la propia: según Anne Rice, el único acto criminal que contemplan los vampiros es matar a otro vampiro.

La forma de caza humana ha evolucionado a lo largo de estos últimos miles de años. No obstante, el inconsciente del cazador se manifiesta en todas partes. Cualquier pasión colectiva proyecta parte de la pasión cazadora hacia el objeto de su deseo. Este instinto se refleja también en la sexualidad, particularmente en la ‘caza’ de la compañera o el compañero ideal.

George Bataille señala tres excepciones en el seno de la historia humana: el duelo, la venganza y la guerra.<sup>2</sup> En un principio el duelo fue

<sup>2</sup> Este concepto está trabajado en los textos de GEORGE BATAILLE (1997) y (2000).

una forma de guerra; las tribus enemigas elegían a varios guerreros que se medían en una lucha cuerpo a cuerpo en representación de los demás y de acuerdo con unas reglas estipuladas. La venganza, al igual que el duelo, se rige por normas; esencialmente se trata de una guerra, con la particularidad de que el campo enemigo no está determinado por un territorio poblado, sino por la pertenencia a un clan. Al principio, la venganza, el duelo y la guerra estaban sujetos a unas reglas escrupulosas; esta moderación ritual los iguala a la caza. Pero aun más allá, los conflictos violentos de la humanidad están vinculados con la caza al menos en otros dos puntos. El primero es evidentemente el acto de matar y el segundo es el de la asimilación del contrincante: en sus orígenes la guerra no pocas veces terminaba en un acto de canibalismo en el que los vencedores se comían a sus enemigos muertos.

Los enfrentamientos guerreros estuvieron relacionados con el poder y el espacio vital propio. Varios factores velaron para que estos conflictos violentos no rebasaran ciertos límites que podían poner en peligro la vida en su esencia. Allí donde no existen restricciones la guerra puede degenerar en una orgía de violencia y sangre. La forma de vida de algunas culturas pacíficas que reprimen la agresión sin válvulas de escape puede conducir a un brutal estallido de violencia si se trastoca el orden establecido.

El vampiro Lestat de Anne Rice dice, con mucha sensatez, que la guerra disimula y que cualquier pretexto le resulta suficiente, porque en realidad su único objetivo es satisfacer el deseo de muerte y procurar “el entusiasmo desnudo que se siente al destruir una presa”.<sup>3</sup> No creo que haya un rasgo más representativo del cazador humano y desquiciado que ese cazador que para satisfacer sus instintos devora más vida de la que crea.

## POLÍTICA Y SANGRE

Si la sangre debe ser el precio de la sangre, la tuya  
será la primera que la justicia ordene derramar.  
SÓFOCLES (*Electra*)

Si nos apartamos del orden literario también se puede observar que el vampirismo no sólo se manifiesta en el impulso de vida y muerte de la

<sup>3</sup> RICE (1988).

naturaleza, sino también en el ámbito de las ideas y abstracciones mentales, en cuya encarnación existe lo específicamente humano. De manera paradójica, la modernidad tiene un tipo de estructura de pensamiento que intenta superar la génesis del vampiro y construir una sociedad basada en la solidaridad y el amor, libre de explotación y de injusticias sociales. Este discurso es más explícito en algunas teorías, como el marxismo, que en otras, como las ideas que promovieron la Revolución Francesa.

De acuerdo con un orden cronológico señalaremos algunas cuestiones de este último proceso, que, como todos sabemos, tuvo muchos padres espirituales y cuya premisa más importante fue que el hombre nacía libre y que todos tenían los mismos derechos por naturaleza. Si bien, muy posiblemente, la primera fase de la modernidad fue animada por este pensamiento, en su devenir este principio fue transformándose. Robespierre terminó de arrasar con estas ideas y con furia delirante propició una hecatombe de sangre que no fue la del ‘vampiro’ (como imagen del antiguo clero y de la aristocracia), sino la de aquel que osara contravenir la ‘virtud’; una denuncia era suficiente. La Revolución Francesa exportaba bibliografía y guillotinas: hasta las lejanas tierras de Haití llegó una de estas máquinas de la muerte; parece que para llevar adelante los principios de “libertad, igualdad y fraternidad” no se dudó en decapitar a los que no acordaban con ellos.

Para Robespierre, con el terror, la virtud y las cabezas de todos los enemigos de la Revolución debía construirse un país prometedor, inundado de verdugos de los verdugos.

En la necrológica oficial se dice sobre él:

El monstruo ha vivido 35 años, medía 5 pies y 2 pulgares de estatura, sus rasgos eran ligeramente forzados y su tez pálida y biliosa. Sus pasiones más destacadas eran el orgullo, el odio y los celos. Nada podía aplacar su sed de sangre humana; sólo podía gobernar sobre ruinas, desiertos y muertos (Borman, 1991:115-120).

Esta máquina humanitaria de muerte no sólo prometió un futuro brillante, sino que también marcó el comienzo del Romanticismo, así como su amor por lo oscuro, en el que florecieron muchos vampiros. Tampoco hay que olvidar que la Revolución Francesa fue el brazo político de la revolución industrial que impuso el capitalismo. Su crítico más lúcido, Karl Marx, vio en él una sociedad vampírica disfrazada.

Este pensador prohijó otra revolución prometidora de paraísos (Mires, 1996) de igualdad y liberadora de vampiros explotadores que terminó con dictaduras de terror. A consecuencia de la Revolución Rusa no sólo llegaron al poder los cuerpos encarnados de una ideología, sino también aquellos que se pusieron al servicio del poder de la ideología. El peor de todos ellos: Stalin, un personaje espiritualmente, *per saltum* relacionado con Drácula.

Para Stalin, el fundador de la gran potencia rusa fue Iván el Terrible,<sup>4</sup> curiosamente admirador de Vlad Tepes, “El Empalador”.<sup>5</sup> Aunque en realidad no las reprodujo, debido a su torcido ingenio personal, Iván quiso hacer creer que muchas de las barbaridades cometidas por Tepes eran de su creación. El terror instalado por Stalin fue más solapado que el de Robespierre, ya que se ocultó en campos alejados, aunque no tanto, así la población podía enterarse de los peligros de no colaborar con su régimen.

Cuando murió Stalin, sujeto oscuro y siniestro, su cuerpo embalsamado fue llevado en un sarcófago de cristal al mausoleo donde también se conservaba el cuerpo de Lenin. Refiriéndose a este punto, Denis Bui-can (1993) y Florescu Mc Nally (2005) hablan de “muertos vivientes”. Esta referencia tiene un doble juego. Por un lado, estos dos dirigentes muertos, dadas la impronta de su gestión en vida y las consecuencias sociales que las mismas tuvieron en Rusia, pueden ser vistos como vivos y, por otro lado, desde los medios de comunicación de occidente, que miraban con recelo este proceso, no fue ingenuo apelar al inconsciente y traer uno de los pocos mitos que generó el siglo XX: los vampiros, muertos que vuelven a la vida.

Como se recordará, al poco tiempo de ser depositado el cuerpo de Stalin en este lugar, se conocieron sus crímenes y perversiones, la población expresó su furia contenida y, si bien no le clavaron una estaca, tuvo que ser trasladado a una tumba corriente.

Hubo otro dirigente comunista todavía más cercano al Drácula histórico: Nicolae Ceausescu, a quien la prensa occidental y alguna parte

<sup>4</sup> Iván IV Vasilievich, “El Terrible” (1530-1584).

<sup>5</sup> Vlad Thepes, “El Empalador”, voivoda de Valaquia (1433-1476), para nosotros, Drácula. Cf. BURUCÚA Y GIL LOZANO (2002).

del pueblo rumano llamaron pomposamente “Drácula, rey no coronado de Rumania y señor de la vida y de la muerte”.

Muchos de los títulos de los periódicos publicados después de su muerte ofrecen una prueba fehaciente de esta asociación con los vampiros: “Ceausescu, El Vampiro Rojo” o “Muerte y legado de Draculescu”. Más allá del presente y las cuestiones políticas modernas podemos ensayar algunos acercamientos entre ambos: los dos son oriundos del mismo país y, durante el mandato de Ceausescu, los historiadores rumanos tuvieron que convertir a Vlad Thepes en el héroe nacional, ocultando sus actos de crueldad. El quinto centenario de la muerte de Drácula fue celebrado con gran pompa: se organizaron eventos especiales (tales como concursos literarios y de artes plásticas), se financió una película y se emitió un sello postal conmemorativo en homenaje al empalador. También Ceausescu rodeó su gestión de caprichos y veleidades dignas de un señor feudal: desangró a todo un pueblo, ya que su enriquecimiento personal excedió ampliamente los límites que se permitieron los vampiros de las casas reales de los Borbones y los Romanoff. Se comenta, además, que le gustaba cazar y que durante esta actividad, se liberaban para él animales narcotizados a los cuales mataba; esta acción le deparaba premios y agasajos de sus obsecuentes acompañantes. Leyendas más oscuras le adjudicaron prácticas vampíricas: dicen que una vez por mes le inyectaban sangre de lactantes para que no envejeciera.

Después de un breve proceso, en 1989 él y su mujer fueron fusilados por un tribunal militar. Lo curioso de su historia es que ya en los últimos tiempos de su mandato estaba muy paranoico y temía a la muerte. Cuando la multitud lo rodeó en su palacio de Bucarest, huyó en un avión hacia Snagov, no muy lejos del lugar donde está enterrado Drácula.<sup>6</sup> Desde allí huyó a Tirgovista, la ciudad en la que se encontraba la residencia principesca de Drácula.

Pero no hay que pensar que los hechos sangrientos ocurren en sitios lejanos para nosotros. En la Argentina, la última dictadura militar tam-

<sup>6</sup> En los años '30, a través de sondeos arqueológicos, la tumba de Vlad Thepes fue encontrada y su cuerpo, que se hallaba en perfectas condiciones, se desintegró al tomar contacto con el aire. Como el cuerpo encontrado tenía cabeza y Thepes habría sido decapitado, el descubrimiento dio lugar a controversias. Matei Cazacu ha concluido que efectivamente se trataba de Vlad y explica la situación. Cf. CAZACU (2006).

bién conoció hechos y personas asociables con lo vampírico, y me estoy refiriendo a los ‘grupos de tareas’, su argot y *modus operandi*.

La Argentina no tiene una tradición de nobles, vampiros y vampiros nobles, pero posee sus propios ‘chupasangres’. Los grupos de poder que ayudaron y sostuvieron la gestión del ministro de economía Martínez de Hoz son la traducción argentina de los viejos nobles europeos (como “lo Drácula” es a Londres en la novela de Bram Stoker). Agreguemos la miseria que trajo para la Argentina la implementación del modelo económico neoliberal que destruyó toda la estructura productiva y dejó sin trabajo a una parte importante de la población del país. El incremento de la pobreza y el hambre también deterioraron la salud y reaparecieron enfermedades que se habían controlado en las décadas anteriores. De alguna manera, las pestes, que según la literatura acompañan al vampiro, en nuestro país estarían asociadas a generaciones de niños mal alimentados y expuestos a diferentes infecciones como consecuencia de las políticas económicas puestas en práctica desde esos años.

Este proceso alineó a la Argentina en un nuevo orden mundial en el que Margaret Thatcher y Ronald Reagan lideraron un mundo global cuya nueva racionalidad de mercado necesitó sembrar la muerte y el temor en muchas poblaciones para imponerse. A partir del terrorismo de estado, operaciones mediáticas y el logro de cierto consenso civil se llevó adelante el mayor genocidio de nuestra historia.<sup>7</sup>

Los grupos de tareas, responsables directos de las ‘desapariciones’, actuaban, al igual que los vampiros, durante la noche y, en su propia jerga, a su método lo llamaron: “chupar gente”. Las personas secuestradas fueron llevadas a centros de detención clandestinos semejantes a las mazmorras de los castillos medievales, que los grupos de tareas llamaron “chupaderos”. Estos lugares albergaron a miles de personas atadas de pies y manos, llamadas a través de un número (único rasgo de índole moderna), que fueron sometidas a un sin fin de vejaciones físicas y morales. El lugar de interrogatorio se llamó “quirófano” y allí se padecieron torturas que combinaron la electricidad con roedores destinados a co-

<sup>7</sup> No quiero olvidar la muerte de los pueblos originarios, los gauchos y los negros a fines del siglo XIX, así como tampoco las muertes por cuestiones políticas hacia los grupos subalternos de principios y mediados del siglo XX.

merse a los prisioneros por dentro; existen testimonios escalofriantes referidos a estas experiencias (CONADEP, 1984:15-78).

A lo largo y ancho de nuestro país, estos lugares fueron ocultados de la gente por medio de diferentes fachadas: Escuela de Mecánica de la Armada, La Perla, el Vesubio, la Escuelita, el Pozo de Banfield, Talleres Orletti, El Olimpo, que era un antiguo garaje policial, y un sin fin de estructuras más.<sup>8</sup>

A medida que se afianzaba la dictadura y se producían más secuestros, Videla comenzó a aparecer en los medios explicando la figura de los desaparecidos. Fue precisamente la falta de identidad del término lo que le permitió preguntarse en los reportajes “¿qué es un desaparecido?” y responder “es algo que no existe, que no está”, para luego cerrar su comentario culpando a la “subversión apátrida” de invadir la sociedad argentina, cristiana y occidental.

En los medios se comenzó a imponer el concepto de “desaparecido”, muy semejante a las historias de “aparecidos”, de los cuales los vampiros son una subclase (Acosta, 1996:9-66, t. II). El vampiro es un no-muerto, como dice la palabra latina *nosferatu*, y un no-vivo. En los campos de concentración de Argentina había no-muertos y no lo expreso como metáfora: muchas personas secuestradas durante este período figuraron como abatidos en enfrentamientos con las fuerzas del ejército y, sin embargo, fueron ejecutados tiempo después. Por un tiempo las víctimas de secuestros fueron *nosferatu*. El caso más conocido y paradigmático fue el de Norma Arrostito, de quien se dijo que fue asesinada el 2 de diciembre de 1976 (un acontecimiento con gran cobertura periodística),<sup>9</sup> cuando en realidad fue secuestrada y trasladada a la ESMA, donde murió el 15 de enero de 1978 (Saidon, 2005:182).

Incluso, hubo un oscuro episodio con una jirafa del zoológico de la ciudad de La Plata que desapareció y la respuesta popular no se hizo esperar. Como el deporte preferido del ministro de economía era la caza y declaraba que le gustaban los safaris, le echaron la culpa de esta desaparición. La esposa de Martínez de Hoz dijo que la piel de este animal podría, en todo caso, engrosar la lista de desaparecidos de la Argentina,

<sup>8</sup> La CONADEP informó sobre trescientos cuarenta centros de detención clandestinos. Hacia el año 2001, con nuevos datos, se informó un mínimo de seiscientos cincuenta y un centros clandestinos.

<sup>9</sup> Cf. *La Razón*, 3 de diciembre de 1976.

respuesta que fue muy discutida en los diarios y editoriales de la época y que muestra la impunidad que este grupo de poder tuvo durante aquellos años.<sup>10</sup>

Este mismo ministro, figura clave del desastre económico cuyas consecuencias múltiples sufrimos todavía treinta años después, fue retratado en el año 1980 en la tapa de la revista *Humor*<sup>11</sup> con una caricatura muy sugerente: se lo presenta como la parca, con su toga y su guadaña, dispuesto a exterminar todo aquello que todavía quedaba vivo. El texto que acompañaba la caricatura decía: “Un corte más y no volvemos. Martínez Pescador: ¿me dejará pasar el 80?”.<sup>12</sup>

Sin embargo, vale la pena detenerse en la imagen, cuyos rasgos tienen similitud con animales peligrosos. Sus orejas se asimilan a las del murciélago (siempre asociado con los vampiros), volador nocturno y depredador por excelencia. La forma de su cabeza es la del cuerpo de los cangrejos, que marchan siempre para atrás (un intento de volver a otro orden espacio temporal). Su sombra corresponde a la de un buitres, ave de rapiña y carroñera que se alimenta de lo que matan otros.<sup>13</sup>

Al igual que en la ficción y respetando el género, la religión también se hizo presente en este escenario. Las cruces y otros símbolos cristianos estuvieron cerca, cuando no acompañaron torturas y muertes. Durante el período 1976- 1983, parte de la jerarquía eclesiástica no disimuló su apoyo a la gestión militar.

Incluso como parte de una justificación histórica institucional, las Fuerzas Armadas, irresponsablemente, como señores feudales todopoderosos, nos llevaron a una guerra en la cual mostraron ser más peligrosos para los argentinos que para los extranjeros; ni siquiera pudieron organizar una retirada digna.<sup>14</sup>

Todos estos motivos, a 30 años del golpe militar, me llevaron a una lectura gótica de esos años de violencia, muerte y espanto, cuyas explicaciones y tramas de responsabilidades políticas a nivel estatal y de otras

<sup>10</sup> Durante los años 1982 y 1983 el diario *La Nación* cubrió las resonancias del suceso.

<sup>11</sup> Cf. Revista *Humor*, número 26, año 1980.

<sup>12</sup> Alude al juego infantil del Martín Pescador, personaje al que se le pregunta “¿Martín pescador me dejará pasar?” y que responde “Pasará, pasará pero el último quedará”.

<sup>13</sup> Véase la imagen al final del capítulo.

<sup>14</sup> Vale recordar que cuando Anaya, el Almirante en jefe de la Junta Militar, se enteró de que su hijo había sido tomado prisionero, movió cielo y tierra para salvarlo.

instituciones involucradas (con la consiguiente necesidad de una búsqueda de justicia) no se agotan, claro está, en la perspectiva transhistórica de este trabajo y sus acercamientos a diversos fenómenos a partir de la metáfora del vampirismo.

## CAZADORES NOCTURNOS Y ASESINOS

Es mi proyecto sanguinario,  
Que toma así cuerpo ante mis ojos.  
WILLIAM SHAKESPEARE (*Macbeth*)

El vínculo entre la sangre, la vida, la política y la muerte me llevó a pensar diversos fenómenos y procesos sociales desde una perspectiva antropológica; analizar la mente cazadora y asesina es un viaje alucinante. La racionalidad hace agua a la hora de encontrar las causas, orígenes y motivos de este tipo de experiencias. Estos actos involucran, en la mayoría de los casos, torturas, sodomía, el descuartizamiento de cadáveres, canibalismo y vampirismo. Qué oscuro placer late entre los humanos, que sin aviso emerge en algunos sujetos casi para recordarnos una antigua naturaleza cazadora en la cual los placeres y necesidades se mezclaban sin que esta asociación preocupara demasiado.

Es evidente que esto no sólo puede aplicarse al género humano, sino también a los animales y, en particular, al animal feroz, que no mata sólo para comer, sino también por placer. En el acto de succionar la sangre caliente de su víctima y sentir la carne palpitante de su presa seguramente hay algo más que una mera ingesta de alimento. Antes de dar el mordisco letal que abre paso al placer devorador, el victimario se pone en situación por medio de la caza. Cuando el gato juega con el ratón, se deleita alargando el juego previo de la muerte y la comida. En el caso de los seres humanos, estos componentes se han ido disociando a lo largo de su evolución y se presentan por separado. Este fenómeno es manifiesto en la fiebre de la caza, en la sexualidad y en la necesidad de comer. En el caso de los asesinos perversos, estos componentes individuales convergen en una comunión ceremonial horrorosa y atávica, razón por la cual los criminales impulsivos también han sido clasificados como vampiros o monstruos.

En nuestra primera historia ya existieron restos de homínidos prehistóricos con marcas de dientes humanos. Posiblemente estos rituales antropofágicos fueron una parte constitutiva universal del desarrollo humano. Lógicamente, esta ritualidad era social y hacía a la cohesión del grupo. Se realizaba durante el día y a la vista de todos. No había espectadores, todos participaban. Actualmente esta ‘ritualidad’ es considerada como una conducta oculta que separa a ese sujeto del resto del grupo; se hace en soledad, a escondidas. Psicólogos, psiquiatras, criminólogos, antropólogos, todos intentan explicar, establecer reglas para estos sujetos catalogados como ‘atípicos’. Sin embargo, ni el cerebro ni la niñez de estos sujetos ni la biología lograron establecer patrones para prevenir o anticipar estas conductas.

Retomando nuestro tema, si partimos de la idea de que, por un lado, como animales tenemos algún resabio de este placer antiguo (presente en nosotros mismos y rector además del ciclo de la vida y de la muerte) y, por otra parte, determinadas circunstancias sociales necesitan activar estas fuerzas, no deben sorprender a nadie las situaciones monstruosas ni el hecho de que los monstruos aparezcan entre nosotros.

Precisamente, la combinación de lo real y lo irreal, del fatal vínculo atávico con la naturaleza y el superhombre, propician que estos monstruos sean una proyección de los impulsos y los anhelos propios.

La violencia devoradora habita en nosotros. Nuestra parte oscura, la que nos hace comer a nuestra madre con mucho placer desde pequeños, la que nos habilita a disfrutar con el dolor de otros, pero también nos permite ejercer profesiones como algunas especialidades médicas (cirujanos, dentistas) y ser artistas, exige un tratamiento diferencial respecto a las categorías ético-morales que intentaron explicarla. Estoy segura de que adentro de cada uno de nosotros existe una fuerza devoradora implacable que puede ser activada o bien al servicio de nobles fines o bien para vengarse de nuestro olvido.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ACOSTA, V. (1996) *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*, Tomos I y II, Monte Avila editores, Caracas.
- ÁLVAREZ, A. (1996) *La noche. Una exploración de la vida nocturna, el lenguaje de la noche, el sueño y los sueños*, Editorial Norma, Bogotá.
- BATAILLE, G. (1997) *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Las Lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona.
- BLAUSTEIN, E. y M. ZUBIETA (1998) *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Ed. Colihue, Buenos Aires.
- BORMAN, N. (1999) *Vampirismo. El anhelo de la inmortalidad*, Editorial Timun Mas, Barcelona.
- BUICAN, D. (1993) *Les metamorphoses de Dracula. L Histoire et la Légende*, Editions du Félin, París.
- BURUCÚA, J. E. y F. GIL LOZANO (2002) *Zilele Dracului. Las diversas caras del vampiro*, EUDEBA, Buenos Aires.
- CALVERA, L. (2005) *Diosas, brujas y damas de la noche*, Nuevo Hacer, Buenos Aires.
- CAZACU, M. (2006) *Vlad III, Drácula*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires.
- CONADEP (1984) *Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Nunca Más*, EUDEBA, Buenos Aires.
- MC NALLY, R. T. y R. FLORESCU (2005) *Drácula. La verdadera historia*, Terramar Ediciones, Buenos Aires.
- MIRES, F. (1996) *La revolución que nadie soñó o la otra posmodernidad*, Editorial Nueva Sociedad, Venezuela.
- PESCE, A. (2003) *Asesinos seriales. Las crónicas del Horror*, Círculo Latino editorial, Barcelona.
- RICE, A. (1988) *Entrevista con el vampiro*, ed. Atlántida, Buenos Aires.
- ROUX, J. (1990) *La sangre. Mitos, símbolos y realidad*, Editorial Península, Barcelona.
- SAIDON, G. (2005) *La Montonera. Biografía de Norma Arrostito*, Sudamericana, Buenos Aires.
- VILLENEUVE, R. (1989) *El museo de los suplicios. Muerte, tortura y sadismo en la historia*, Ediciones Martínez Roca S.A., Barcelona.

Maradona refresca mejor

# HUM®

Bichofeos nacionales:  
Marta Minujin  
La "Dieta Scandale"  
Haceme Rock!

NUMERO 26 \$ 3.500.-



Un corte  
más y no  
volvemos...

**MARTINEZ  
PESCADOR:**  
¿Me dejará  
pasar el 80?



## MADRES CANÍBALES. LECTURAS MEDIEVALES DE UN *TOPOS* MONSTRUOSO

ALEJANDRO MORÍN

El objetivo del presente trabajo consiste en un recorrido por algunas lecturas medievales de un *topos* monstruoso que espanta y fascina a los cristianos de la Edad Media, el de las madres caníbales. Se trata de un elemento mítico que habita en muy diversos contextos culturales, recurrencia que se explica sin duda en la condensación significativa que encierra el *topos*. Por un lado, se trata de una escena que permite dar por muerto todo vínculo social, incluso aquellos que la cultura o la ideología fundan sobre lo biológico o creen reconocer en ese registro. Por otro, el relato de una madre comiéndose a su hijo acumula en una imagen todo un juego de inversiones por demás cautivantes: quien da la vida la quita, quien alimentó de su cuerpo convierte en comida a la persona alimentada, el vientre en el que se gestó el hijo termina siendo su tumba, etc.

El *topos* llega al acervo medieval básicamente desde dos fuentes. En primer lugar, la Biblia, a partir del episodio del sitio de Samaria narrado en *2 Reyes* 6, en torno al diferendo entre las dos madres caníbales y su reclamo de intervención al rey Jehoram. En segundo lugar, a partir de Flavio Josefo (*La Guerra de los Judíos*, VI.3) y su descripción del hambre durante el sitio romano de Jerusalén, donde se narra la historia de Miriam y el acto de canibalismo que comete sobre la persona de su pequeño hijo. Describiremos brevemente estos dos referentes para detenernos luego en tres textos castellanos medievales en los que se narra o se refiere el episodio de Miriam, a fin de ejemplificar la pluralidad de lecturas que recibe este *topos* y de rastrear los registros de monstruosidad y animalización que encuadran estas versiones. Se trata de la *Estoria de Espanna*, de Alfonso el Sabio, *Castigos y documentos para vivir bien*, de Sancho IV, y el anónimo *Ystoria del noble Vespesiano*.

El episodio de las madres caníbales de Samaria narrado en *2 Reyes* 6:26-31 convoca al comentario, indudablemente, por la extrañeza que produce la historia de una madre que acuerda con su vecina en matar y comer a sus respectivos hijos y que reclama ante la autoridad la efectivización del convenio por parte de su vecina, por fuera de toda referencia o conciencia de la abominación de su propio crimen. El episodio ha sido leído por S. Lasine como parodia del juicio de Salomón (*1 Reyes* 3:16-28), en el sentido de la marca de un mundo “*turned upside down*”.<sup>1</sup> En efecto, en ambas escenas hallamos un rey ante el conflicto de dos mujeres. Pero, mientras que en el caso de Salomón el juego con lo “esperable” en un mundo social ordenado (el “instinto maternal” supuesto en la madre verdadera) le permite juzgar sabiamente, en el caso de Jehoram, el mundo social trastornado, que escenifica la ciudad sitiada y hambreada, le deja como única respuesta el rasgarse las vestiduras y maldecir al profeta Eliseo. No hay mención alguna en el texto bíblico de otra respuesta de Jehoram frente a este crimen que, en principio, queda impune. En la Edad Media, algunas lecturas de este episodio recalarán en este punto y “completarán” la escena con un diálogo en torno a la necesidad que obligó a la madre al infanticidio y al canibalismo en plan exculpación. Lee-mos un ejemplo en el *Valerio de las historias eclesiásticas* de Diego Rodríguez de Almela.<sup>2</sup>

El otro gran relato de una madre caníbal proviene, como dijimos, de Flavio Josefo y refiere a una mujer llamada María, quien mata y come a su bebé durante el sitio de Jerusalén por Vespasiano, en el momento inmediatamente previo a la quema del Templo y la caída de la ciudad. El episodio, que posee una particular fuerza dramática, se inscribe en la detallada descripción del hambre que se abate sobre los sitiados, es de-

<sup>1</sup> LASINE (1991:32 y 45) rastrea otras referencias al canibalismo paterno en contexto de “breakdown in social relations”, “capable of shaking the foundations of a culture’s reality-concept”.

<sup>2</sup> “E a vn se lee q<ue> dos mugeres co<n>ueniero<n> de matar sus fijos para los comer/ & la vna consintio comer el suyo/ E la otra esco<n>diolo. com<m>o se viniese a querellar sobre este fecho al Rey de ysrr<ae>l que estaua cercado en la cibdad el q<u>a`l fue mucho espa<n>tado de tal fecho pregunto ala madre del comido que q<u>a`l fuera la causa por que matara/ & comiera asu fijo. Ella respondio que costriñida con necesidad se disponiera a comer lo que con mucho dolor auia parido/ & con mucho trabajo auia criado. el rey sabida la verdad veye<n>do quela necesidad non ha ley dio passada ata<n> torpe fecho” (fol. 130v). La cursiva es nuestra aquí y en las siguientes citas textuales.

cir, en el contexto de una serie de referencias a alimentaciones inmundas / infames, significativa por sí misma, pero mucho más, si tomamos en cuenta que se trata de un pueblo con una obsesión por las prescripciones alimentarias.<sup>3</sup>

La forma en que Flavio Josefo construye la historia y el personaje de María ha sido objeto de innumerables comentarios. Por un lado, insiste en caracterizar el relato como la narración de algo nunca visto. Utiliza al respecto un término que nos resulta clave, *terateusthai*, que ha de traducirse en el sentido de relatar portentos, pero que, en función de aquello que narrará, opera claramente la valencia monstruosa que encierra el término *teras*. Ahora bien, esta caracterización en términos de algo inaudito choca con un evidente trasfondo escriturario que Flavio Josefo indudablemente no desconocía. En efecto, las referencias a canibalismo de hijos en contexto de asedio son recurrentes en el Antiguo Testamento, principalmente bajo la forma de maldiciones divinas a la ruptura del pacto con Dios,<sup>4</sup> por lo cual no extraña que en tiempos medievales se incluya una amenaza similar en las fórmulas de juramento asignadas a los judíos, tal como lo hace el *Fuero General de Navarra*.<sup>5</sup>

Por otro lado, la construcción del personaje de María por Flavio Josefo cuenta con una dosis considerable de simpatía, siendo la mujer la encarnación del sufrimiento de la población judía sitiada, víctima no tanto de los romanos como de los zelotas rebeldes. Se ha detectado en el diseño del personaje un claro *pathos* trágico, especialmente en el discurso que le dirige a su hijo antes de matarlo, y también en la concatenación entre la muerte del niño y la caída de la ciudad, que es homóloga a la de Astianacte y Troya en *Troyanas* de Eurípides. Esta simpatía por María no perdurará en tiempos medievales. Dante la colocará en el sexto círculo del Infierno entre los glotones, por ejemplo. Pero, más allá del personaje, el relato del canibalismo materno será leído por los escritores cristianos como parte de un proceso de castigo a los judíos por el deicidio, como se

<sup>3</sup> Cf. LIDA DE MALKIEL (1972) y HOWELL CHAPMAN (1998:58).

<sup>4</sup> Cf. *Deuteronomio* 28:53-58, *Lamentaciones* 11, 20; *Jeremías* 19:8 y ss; *Ezequiel* 5:8-10; *Levítico* 26:27-29; *Baruch* 2:3. Flavio Josefo presenta en su libro la idea de que la guerra entre romanos y judíos es la más grande de la historia y, en este plano, el clímax dado por el episodio de Miriam hubiera perdido singularidad si se lo ubicaba en la tradición de referencias al canibalismo paterno del Antiguo Testamento.

<sup>5</sup> “Si mie<n>tes o iuras falso. tus fijos comas assados & cuytos por fa<m>bre”, libro 2, 26, [fol. 29r].

puede ver en Eusebio, Melito de Sardes, Basilio, Hegesipo, etc.<sup>6</sup> En la *Historia Eclesiástica* de Eusebio, por ejemplo, tras tomar el relato casi literalmente de Flavio Josefo, se lee que “ésta fue la recompensa por la iniquidad de los judíos y su impiedad contra el Cristo de Dios” y luego se encuentra la remisión a las palabras proféticas del propio Jesús en *Mateo* 24:19-21.<sup>7</sup> De esta manera se produce una ironía histórica, señalada varias veces, por la cual un relato construido para compadecer a los habitantes de Jerusalén brinda un material muchas veces explotado en los escritos antijudíos cristianos en una tradición muy fuerte y duradera en la Edad Media y la Edad Moderna, la de la *Vindicta Salvatoris*.

Pasemos a nuestros textos medievales. En la *Estoria de Espanna*, Alfonso X retoma el relato de Flavio Josefo, en parte en la clave de la *Vindicta Salvatoris*. Se hace referencia a las profecías, a la caída de Jerusalén por el deicidio, aunque sin ligazón explícita con el episodio particular del canibalismo.<sup>8</sup> También se recoge el motivo antijudío de los treinta dineros (la venta de treinta judíos por un dinero como inversión del precio de Cristo, aunque coexisten en el relato dos versiones de esta cuestión).<sup>9</sup> Y se presenta otro motivo antijudío (en este caso no articulado con el anterior), cual es el de la deglución de los tesoros. En la versión alfonsí se repite la alimentación inmunda en la descripción del hambre de los sitiados,<sup>10</sup> pero también se suma otra alimentación infame: la de los fugitivos que transportan sus joyas al interior de sus cuerpos, por lo que el relato después se explayará obscenamente tanto

<sup>6</sup> Cf. HOWELL CHAPMAN (2000).

<sup>7</sup> Cf. *Historia Eclesiastica*, III, 7. Cf. también *Marcos* 13:17-19 y *Lucas* 21:11.

<sup>8</sup> “E el nuestro sennor dios quiso que fuesse este destruiamiento en los días daquela fiesta. por que en aquella sazón misma que ellos crucifigaran a Jhesu xpristo saluador del mundo. en essa fuessen destroydos. [...] E allí fallecio por siempre el regno de los iudios. segund prophetaran muchos de los sus prophetas. & dixiera el nuestro sennor ihesu xpristo en los sus euangelios”.

<sup>9</sup> “E los Romanos` tanto eran cansados de matar. & enoiados` de uender catiuos; que les plazie mucho de los dexar a uida. Muchos auie y de uender. mas pocos eran los compradores. & esto era por que los Romanos no querien auer sieruos Judios; tanto los tenien por uiles. E dellos no auien escapado ningunos que los pudiessen quitar. Pero algunos ouo y que los comprauan *treynnta por un dinero*. & a este precio fueron uendidos muchos` dellos”. Cf. también “& cuemo el fuera uendido por *treynnta dineros*; que assi diessen *treynnta dellos por un dinero*”.

<sup>10</sup> “tomauan los cueros` & comien los. E comien el calc`ado. & no auien uerguenna de lo toller de los pies & lo leuar ala boca. E las *paias uieias que fueran echadas en los muldaderas* grand tiempo auie; buscauan las & cogien las con grand acucia. & los que las fallauan tenien las por comer muy preciado”.

después se explayará obscenamente tanto en heces escarbadadas como en cuerpos masacrados para recuperar o extraer el oro.<sup>11</sup>

Pero también es posible ver aquí algo de la disposición ‘simpática’ de Flavio Josefo en la construcción del personaje de María y su *pathos* trágico (“E maria quando lo oye quebraual el corac'on” / “que me soterraries quando muriesse” / “uoluió la cara a otra parte & degollo lo”). Sin embargo, el vocabulario finalmente es condenatorio: “pecado”, “nemiga”, “ensuziamiento”. El relato cae por momentos en una fruición morbosa: “parat bien mientes si uos enganne. he aqui ell una mano del ninno; & he aqui ell un pie. & la meatad de todell otro cuerpo” / “Numqua me fuese fijo mas` dulce. ati he de agradecer por que so yo aun uiua. la tu dulc'or mantouo la mi alma” / “Gostad & ueredes que dulce es el mi fijo”. Y por último, lo que más nos interesa, encuadra el episodio en términos de una bestialización.

En efecto, las referencias al mundo animal son permanentes. Por un lado, se ejercita un discurso que hace de la degradación de los judíos hambrientos una clara animalización (“allegauan se todos sobre las uiandas tan rebatosa mientre *cuemo bestias fambrientas & sin entendimiento* / *bocabiertos cuemo canes rauiosos*”). Pero, por el otro, con el canibalismo de María el relato alfonsí se ubica más bien en una comparación con el mundo animal que hace del episodio la descripción de un acto *contra natura*:

-“perdio el *natural amor* que madre deuie auer contra fijo”

-“ca yo deuia te criar cuemo madre. & *no matar te ni comer te como bestia fiera*”

-“*no lidiarnos con omnes mas con bestias fieras*. E pero las bestias fieras aman sus fijos. & gouiernan los auiendo ellas grand fambre. & gouiernan se de las bestias estrannas. mas` de las que son de su natura numqua qui`eren comer.

<sup>11</sup> “E por ende los que fuyen a los romanos; comien ell oro a pedac'os por tal que gelo no fallassen. & des que fallauan que comer en la hueste; buscauan aquell *oro entrell estiercol* & sacauan lo ende. E entendio aqueste fecho un assiriano. & desi duno en otro fueron sabiendo todos. que aquel linage dombres presto era pora toda cobdicia. & apareiado pora todo enganno. & no auie cosa ninguna tan crua ni tan suzia que ouiesse uerguena de la fazer por cobdicia de auer. E de los assirianos fueron lo sabiendo todos` los de Arauia. que son gentes no menos cobdiciosas que los iudios. & demas muy cruas & sin toda piadat. & dizien unos a otros. estos Judios que salen de la Villa fartos estan de oro. &` contra derecho & contra ley. & contra`l [<sup>^</sup>man]damiento del cesar que deffendiera que ninguno no les fiziesse mal; matauan dellos quantos podien auer. & *no seyendo bien muertos abrien los & catauan los si tenien oro en los uientres assi que por esta razon mataren en una noche dos mil dellos*”.

E por ende aquesto es sobre toda crueldat. de destroyr la madre & comer los miembros que ella parjo”

Recordemos que en la misma obra se define a la mujer como “bestia que numqua se farta”<sup>12</sup> y que esta comparación con los animales en función del “amor natural” por los hijos la hallamos también en *Siete Partidas*.<sup>13</sup>

En nuestro segundo texto, los *Castigos y documentos* de Sancho IV, el tratamiento que recibe la historia de María no se ubica en el contexto de un relato sobre la caída de Jerusalén, sino que se hace referencia a ella en el marco de una disquisición moral en torno a los diez mandamientos. Aquel de honrar a los padres da pie a una digresión acerca de la incondicionalidad del amor paterno<sup>14</sup> que, significativamente, opera sobre una comparación entre el lazo padre / hijo y el lazo madre / hijo, en función de una explicación de matriz fisiológica.

En efecto, se explicita en este texto una explicación del amor que los padres varones profesan a sus hijos en función de una idea de unidad corporal que se asienta en última instancia en la fisiología aristotélica de la única simiente operante en la gestación humana, es decir, la paterna.<sup>15</sup> Es allí donde el texto trae a colación actos de egoísmo materno frente a los hijos, como el de las mujeres durante el Diluvio universal y como el de María en el sitio de Jerusalén.<sup>16</sup> El amor entre padres e hijos

<sup>12</sup> “Que es la mugier? Cofondimiento dell omne. bestia que numqua se farta”, fol. 90r.

<sup>13</sup> *Partidas* IV, 19, pr.: “Piedad e debdo natural, deuen mouer a los padres, para criar a los fijos dandoles, e faziendoles lo que es menester, segund su poder. E esto se deuen mouer a fazer, por debdo natural. Ca si las bestias, que non han razonable entendimiento, aman naturalmente e crian sus fijos, mucho mas lo deuen fazer. los omes, que han entendimiento, e sentido sobre todas las otras cosas”.

<sup>14</sup> “El mas derecho amor que enel mundo ha & el mas verdadero sy es el del padre al fijo por las cosas q<ue> te yo agora dire [...] otrosy el padre ant<e> querria ver la su muerte que la de su fijo.”

<sup>15</sup> Referencia que semeja bastante el texto de *Partidas* II, 7, 1 el cual explica “como el Rey deue amar sus fijos, e por que razones” y donde se postula la unidad corporal en relación con la sucesión dinástica.

<sup>16</sup> “Otrosy fallamo`s enel libro que ha nonbre genesis que q<ua>ndo fue el diluuyo del agua enel tiempo de noe q<ue> los padres fuyan con los fijos alas montañas muy altas & alçauanlos sobre sus cabeças con las manos & ante q<ue>rian ellos morir que non ver morir asus fijos E nunca los fijos morieron fasta q<ue> los padres eran estragados & afogados teniendo los sobre sus cabeças, & delas madres non contesçio asy ca fallamos que ellas sobian de pies sobrellos E p<r>i`mero que moriesen sus fijos que ellos cuydando escapar porello ala çima tan bien morieron ellas com<m>o ellos otrosy fallamos enla estoria de ih<e>r<usa>lem q<ua>ndo el enperador tito vaspasiano tenia çercada la cibdat de ih<e>r<usa>l<e>m de aquella vegada que catiuo a los judios por la muerte de

es natural y está inscripto en la carne, mientras que para el amor maternal se han de buscar otras razones, pues no responde a la misma *ratio*. El tenerlo nueve meses adentro, los dolores y peligros del parto, la crianza,<sup>17</sup> son motivos que explican el amor de las madres por sus hijos, pero que no borran el hecho de que el hijo es ajeno a sus personas, al contrario de lo que ocurre con los padres. En este sentido, la ‘racionalización’ fisiológica de este texto opera como una ‘des-monstruización’ de la madre caníbal, en tanto su comportamiento no cae necesariamente en el registro de lo *contra natura*.

Todo ello implica ciertamente una inversión del lugar común contemporáneo que asigna al amor maternal una fuerte valencia corporal en el sentido de una continuidad con las entrañas de la madre y una ‘naturalidad’ obligada que no se da por supuesta en el varón. Pero ello no extraña, si tomamos en cuenta otras ‘inversiones’ medievales del sentido común contemporáneo, como aquellas que releva Laqueur en torno al impulso sexual desligado o no de un afecto previo en varones y mujeres.

*ih<es>u xp<ist>o acaesçio asy esta<n>do çercada la dicha çibdat de aquella vegada que la el tomo que vna dueña que auja nonbre maria comio vn fijo con Rauja dela fa<n>bre que auja que era tan grande que que non falluan alla njn los otros que yazien y que comiesen E esto fue a pocos dias ante q<ue> la çibdat fuese tomada E non se puede fallar que padre por cuyta que ouiese nunca comiese fijo com<m>o esta muger que comio el suyo El fijo es fecho dela semiente del padre por eso le ama de tan grande amor su padre Ca es carne dela su carne & huesos delos sus huesos Dela madre non contesçe asy ca el fijo no<n> es fecho dela simiente dela madre com<m>o quier que bien es v<er>dat que alguna parte ha della mas todo lo mas es del padre”, fol. 14v.*

<sup>17</sup> “*la madre ama al fijo por tres Razones* La primera por que lo trae nueue meses ençerrado enel vientre y los naturales asy lo llaman arca enque La criatura anda guardad<a> E aq<ue>llos nueue meses que lo trae pasa conel mucho enojo & mucho pesar y es maraujlla grande ser la muger biua trayendo otra forma biua ençerrada ensy & con cuyta ha se de demandar toda en la uoluntad y enla color y enlos sabores que toma La Segunda Razon es por los dolores & porla cuyta que pasa & por el peligro de muerte aq<ue> allega q<ua>ndo nasce la criatura E por eso dixo ih<es>u xp<ist>o enel euang<e>lio, la muger q<ua>ndo viene su t<ien>po de parir ha tristeza ensy por Razon delos dolores que ha en el parto E despues que la criatura es nasçida ha grande alegria & olujda todo el pesar que ha pasado por que es nasçido della nueua mente om<n>e al mundo La terçera Razon es por que com<m>o quier que el padre & la madre crian su fijo estremada mente es dada mas la criatura ala madre que non al padre Ca enla criança lleua la madre conel fijo muchos trabajos & muchas cuytas & muchos pesares Señalada mente enlas dolençias que el fijo ha fasta es guarido syenpre la madre esta en esperança de auer pesar del q<ue> non plazer E con cuyta desto non puede asosegar ensu coraço<n>, E el padre non toma ende cuydado Ca com<m>o es el mas Rezio non se le afinca tanto enel cuydado & pesar com<m>o a. La madre que es muger”.

La explicación fisiológica de *Castigos y documentos* cierra con un contraejemplo que es el de la Virgen María, contrafigura habitual de Miriam en los textos cristianos que retoman a Flavio Josefo en clave antijudaica. Se trata de un ejemplo excepcional que comprueba la regla general: la devoción de la Virgen por su hijo también se explica en función de la identidad corporal, por cuanto en la gestación de Cristo no hay padre “corporal”, es decir, la única continuidad corporal posible es precisamente con su madre.<sup>18</sup> De este modo, la madre nefasta y la madre ejemplar obedecen ambas a un principio de conducta general, el dolerse más por lo que es propio que por lo ajeno.<sup>19</sup>

Esta comparación entre varones y mujeres a la hora de pensar el canibalismo sobre los hijos resulta muy interesante. Pero cabe anotar que otros textos de la época pueden señalar también una diferencia, aunque con los términos invertidos. Es el caso de *Partidas* IV, 17, 8, donde sorprendentemente se postula la posible legitimidad del canibalismo paterno (y la ilicitud del materno), aunque el texto no se posiciona en un registro de descripción de la naturaleza, sino más bien en el de las potestades y los derechos.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> “E dize asy non ha enel mundo muger carnal por grand amor njn por grand dolor que aya de su fijo que podiese semejar njn podiese Remedar al amor & al dolor que santa maria ouo por su fijo ih<es>u xp<ist>o q<ua>ndo le vido estar enel arbol dela santa vera cruz que dize este glorioso sant bernaldo que todas las otras madres com<m>o q<ui>er que sean madres los sus fijos Son semiente (^s) de sus padres por la Razon que ya desuso oystes mas lo de ih<es>u xp<ist>o no<n> fue asy Ca la diujnidat fue de dios padre & la carne & toda la vmanidat fue de santa maria su madre”.

<sup>19</sup> “todas las otras madres duelen se delo que non es suyo propia mente mjsmo & natural mente mas se duele el om<n>e o la muger de lo que le pertenesçe que es suyo que non delo ageno”.

<sup>20</sup> “Quexado seyendo el padre de grand fambre, e auiendo tan grand pobreza, que non se pudiesse acorrer dotra cosa: estonce puede vender, o empeñar sus fijos, porque aya de que comprar que coma. E la razon porque puede esto fazer, es esta, porque pues el padre non ha otro consejo: por que pueda estorcer de muerte el, nin el fijo: guisada cosa es, quel pueda vender, e acorrer se del precio: porque non muera el vno, nin el otro. *E aun ay otra razon porque el padre podria esto fazer, ca segund el fuero leal de España, seyendo el padre cercado en algun castillo que touiesse de señor si fuesse tan cuytado de fambre que non ouiesse al que comer puede comer al fijo, sin mal estança, ante que diesse el castillo, sin mandado de su señor. Onde si esto puede fazer por el señor, guisada cosa es que lo puede fazer por si mismo. E este es otro derecho de poder, que ha el padre sobre sus fijos, que son en su poder, el qual non ha la madre. Pero esto se puede fazer en tal razon, que todos entiendan manifestamente que asi es, quel padre non ha otro consejo, porque pueda estorcer de muerte, si non vendiere o empeñare al fijo*”. La glosa de Gregorio López remiti-

Finalicemos con una breve referencia a nuestro tercer texto, la *Ystoria del noble Vespesiano*. Hallamos aquí una versión completamente diferente del episodio, inscrita claramente en la tradición de la *Vindicta Salvatoris*. Marquemos las divergencias. En primera instancia, se produce una suerte de contaminación entre el relato de Flavio Josefo y el de *2 Reyes*. En efecto, aquí tenemos dos madres caníbales (la Reina y su dueña, Clarisa), pero sin diferendo entre ellas, contrariamente a lo que ocurría con las de Samaria. María aparece travestida en reina africana y cristiana, no judía, y se halla en Jerusalén por devoción a Cristo. También encontramos la relación entre madres caníbales y una autoridad (Pilatos, señor de Jerusalén, y el rey Archileus), con los escuderos como intermediarios. Tras anoticiarse del acto de canibalismo, Pilatos exclama “Aquí no podemos mas fazer”. Su respuesta, en un punto, es homóloga de la ‘inactividad’ de Jehoram, pero también podemos relacionarla con el relato de Flavio Josefo en cuanto el suceso implica el punto de clímax del asedio inmediatamente antes de la caída de la ciudad: Pilatos relata entonces el episodio al pueblo de Jerusalén y le aconseja la rendición. Sin embargo, no será el último consejo de Pilatos, quien idea el plan de limar el oro y comerlo. En esta versión de la *Ystoria*, esta cuestión de la alimentación infame se articula con el motivo de los treinta dineros y da lugar a una muy cruda descripción de la compra de contingentes de treinta cautivos para su posterior despanzurramiento.

La segunda diferencia fundamental es que aquí se divorcian antropofagia e infanticidio. Los dos bebés mueren de inanición antes de que Clarisa proponga carnearlos y cocinarlos. El hecho de ser ya cadáveres no ahorra sin embargo la descripción emotiva, como es el caso del desfallecimiento de la Reina ante la formulación de la propuesta de su dueña.

Por último, la divergencia que exculpa totalmente a las mujeres y que las aleja por completo del registro de lo monstruoso o lo bestial reside en que el canibalismo aparece aquí ordenado desde el plano divino por un ángel que se presenta ante las mujeres, las conforta y les explica que deben comer la carne de sus hijos, de modo que se cumplan las profecías, para dar lugar así a la caída de la ciudad, justa retribución por el asesinato de Cristo: “Leuantate & esfuerçate [...] Dios me ha enbiado a

rá al episodio de las madres caníbales de *2 Reyes* 6 pero aclara que esta ley de *Partidas* no implica una abolición de la prohibición de matar del Decálogo.

vosotras, & vos embia a mandar por mi que comades de vuestros hijos, & sera complida la profecia quel dixo por su boca el dia de Ramos [...] & dixo: En esta generacion de Jerusalem verna vna grande pestilencia, & tan grande fanbre, que la madre comera por fanbre a su fijo. & la cibdad sera destruyda, que no quedara piedra sobre piedra” (p. 608).<sup>21</sup>

Hemos visto en este trabajo tres encarnaciones del *topos* de las madres caníbales bien diferentes: una, centrada en la animalización y lo *contra natura*; otra, que tamiza el relato en el interior de una explicación de corte fisiológico, y una última que lo engarza en una lectura profética de la caída de Jerusalén. Se trata de un *topos* que inevitablemente genera en la Edad Media innumerables referencias literarias y reflexiones de variado tenor que atañen a aspectos muy diversos, que van desde la condición femenina a la naturaleza del lazo entre padres e hijos, desde la conceptualización de la diferencia religiosa hasta la definición de los límites de la humanidad y la animalidad, etc. Es en esta plurifuncionalidad de la imagen que se pueden rastrear tratamientos que se posicionan en el registro de lo monstruoso, así como otros en los que se inscribe el relato en un marco explicativo que, al contrario, lava al episodio de toda connotación teratológica.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO X (1997) *Estoria de Espanna*, editada en *The Electronic Texts and Concordances of the Prose Works of Alfonso X, El Sabio*, Kasten, L. – Nitti, J. – Jonxis-Henkemans, W. (eds), HSMS, Madison, (reproducción de Mss. Escorial: Monasterio Y.I.2 y X.I.4).
- \_\_\_\_\_ (1984) *Las Siete Partidas*, Andrea de Portonaris, Salamanca, 1555 (reproducción anastática de la editorial del Boletín Oficial del Estado).
- DIEGO RODRÍGUEZ DE ALMELA (1992) *Valerio de las historias eclesiásticas y de España*, Lope de Roca, Murcia, 1487 (editado en Admyte vol. 1, Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles, Biblioteca Nacional/Micronet, Madrid, 1992).

<sup>21</sup> Es posible relevar en otras versiones formas alternativas de desculpabilizar a las madres, como por ejemplo en función de la insania producida por el hambre.

- EUSEBIO (1926) *Historia Ecclesiastica*, Lake (ed.), Heinemann, Londres.
- Fuero General de Navarra, (1992) editado en Admyte vol. 0, Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles, Biblioteca Nacional/Micronet, Madrid.
- HOWELL CHAPMAN, H. (1998) *Spectacle and Theater in Josephus's Bellum Judaicum*, Dissertation submitted to Stanford University.
- \_\_\_\_\_ (2000) "A myth for the World": Early Christian Reception of Infanticide and Cannibalism in Josephus, *Bellum Judaicum* 6, 199-219", <http://www.josephus.yorku.ca/pdf/chapman2000.pdf>.
- LASINE, S. (1991) "Jehoram and the cannibal mothers (2 Kings 6:24-33): Solomon's judgement in an inverted world", *Journal of Study of Old Testament*, 50, pp. 27-53.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1972) *Jerusalén. El tema literario de su cerco y destrucción por los romanos*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- SANCHO IV (1992) *Castigos y documentos para vivir bien*, Admyte vol. 0, Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles, Biblioteca Nacional/Micronet, Madrid.
- Ystoria del noble Vespesiano* (1909) Fouche-Delbosc (ed.), *Revue Hispanique* 21, pp. 567-634.



## LO MONSTRUOSO DE LA IDENTIDAD EN AL BORDE DE LA LLUVIA DE MARCELLO MERCADO

ADRIANA MUSITANO

Avanzada la década del 90, en la Argentina se da un debate sobre el pasado reciente: –Schmucler (1996), Casullo (1998), Antonelli (1999), entre otros– que abre territorios obturados por el dolor y las desapariciones. Ciertas producciones estéticas refieren de modos diversos la incidencia de la muerte en ese presente neoliberal, marcado por el menemismo, que no se despega del proyecto económico de la dictadura. Así, un importante grupo de argentinos percibe que ese proyecto de nación ‘primermundista’ es falaz y entonces a las decepciones que vivieron las generaciones de los 60 y 70 se suma la experiencia de la democracia lábil de los 90. Correlativamente, muchas producciones pasan del arte del testimonio y la denuncia a constituir otro tipo de arte político que deconstruye la historia personal, familiar y social, sin solemnidades, temas tabúes ni excesivos resguardos ante el pasado trágico.

En este contexto ubicamos la producción de videoarte que desde principios de la década realiza Marcello Mercado,<sup>1</sup> con una opción estética en la que predomina el trabajo con lo cadavérico. *Al borde de la lluvia*, realizado en 1995, indaga en la soledad y la violencia. Mediante su composición narrativa neobarroca, Mercado toma los 60 –la generación de sus padres– con perspectiva autobiográfica y social y llega a los años 90, incluyendo su propia historia en el devenir del país.

Este videoarte registra autobiográficamente el proceso de la cópula al nacimiento e interpreta simultáneamente la degradación uterina. El espacio de lucha es el propio cuerpo del artista, que, en tanto *performer*,

<sup>1</sup> Para obtener información e imágenes de la obra de Marcello Mercado puede consultarse la página web <http://www.khm.de/~marcello/html/xy-society.html>.

se integra a lo social de modo pasional y no paradigmático. La construcción visual del cuerpo es reconstrucción y deconstrucción en movimientos y ritmos no lineales. El ensamblaje se realiza integrando lo residual, la corrosión o contaminación moderno-tardía de las imágenes tratadas en distintas capas, con colores y ruidos en correspondencia con lo corporal y las bandas sonora y visual. El artista usa filmaciones documentales y videos familiares e interviene en ellos registrando relaciones y encuentros entre los sexos, la gestación de nuevas vidas o la criminalidad adjudicada a los que han muerto. Exhibe cuerpos copulando, otros de jóvenes divirtiéndose en fiestas y competencias banales o mortificados en prácticas religiosas y encuentros pugilísticos deportivos y con esas imágenes hace decible lo monstruoso, porque otorga voz a lo ignominioso.

El eje complejo del relato redirecciona la mirada y evita los movimientos que pudieran distraer la atención de los procesos de descomposición, enfrentamientos, persecuciones políticas, ‘eliminaciones’ o exclusiones económicas. Ante la violencia y la desnudez de los eufemismos que el sistema monta, ‘sufrimos’ como espectadores la excrescencia y los crímenes, sean del mercado, la política o la religión. Mediante el cruce de las imágenes con frases, muchas delirantes o surrealistas, la animación de objetos y animales y la materialidad biológica del cuerpo aportan datos objetivos de la realidad.

### **EL RELATO DE LA HISTORIA PERSONAL, FAMILIAR Y SOCIAL**

La acción del videoartista se ancla en el montaje y, especialmente, en la reversión de las imágenes. Así, de manera ficticia, el nacimiento y el parto se comprenden de otra manera. La inversión del tiempo real de un parto, captado por la cámara del documentalista médico, es uno de los procedimientos retóricos usados en la intervención de lo fílmico. Por otra parte, la narración en primera persona es coherente con el balizado del cuerpo, con las marcas de los puntos eróticos y con la voz personal y su deformación electrónica que, a su manera, carga de sentido la información sobre el cuerpo biológico. A Eros y Tánatos se los representa materialmente interrelacionados y resultan mucho más que impulsos encontrados. La cámara así intervenida registra la *physis*, esa fuerza que provoca movimientos dobles en los cuerpos, vida y muerte, vaivenes ambiguos de atracción y rechazo.

Lo lúdico de la animación y los señaladores sobre el cuerpo de la mujer detectan los puntos del orgasmo y los contactos entre los cuerpos son parte del devenir sexual. Se reiteran las imágenes del pubis y las caricias, sin ocultar el punto lábil: el miedo a la fecundación, contaminación y enfermedad. Se desmonta la escena en micro, la reflexión metafuncional nos habla de lo familiar y siniestro: suena la música del casamiento y los acordes del órgano están cortados por palabras que dan cuenta de la economía y la política y de una filosofía escéptica e híbrida. Alteradas las secuencias y las significaciones vitales de la sexualidad, se clarifican las significaciones monstruosas atribuidas a la contaminación de fluidos y los hitos binarios de esas secuencias parecen invertirse y superponerse; a la contaminación por los fluidos corresponden una secuencia invertida y la superposición de opuestos: a la salida le corresponde la entrada; al nacimiento, la muerte, y a la tumba, el parto. El cuerpo es literalmente traspasado por el sexo, las convenciones y las ritualidades. Por eso, en un punto no tan opuesto al nacimiento aparece el duelo – aunque sin imágenes concretas que lo documenten, todo lo contamina–, referido tanto a la historia de la familia como a la social. Se experimentan las emociones luctuosas, silencio y vacío, y, porque es ardua la muerte ‘extendida’ (Musitano, 2005) el relato remite a los cadáveres y crímenes de los poderes, a nuestra historia y vida comunitaria.

El cuerpo simbólico que resulta de la visión de *Al borde de la lluvia* no sólo es ocasión para el encuentro de fuerzas duales que habitan en el propio sujeto, sino que aparece inserto en las experiencias de la generación de los 60 y también en las vivencias de los jóvenes de los 90. Sea a través de la animación, la pintura, el documento, el montaje o la intervención, se produce en la imagen artística –hiperreal y concreta– lo monstruoso. Cuando el propio artista deviene *performer* y su cuerpo filmado aparece como microlaboratorio social, se muestra visual y auditivamente, como si se tratase de un estudio antropológico y sociológico. Allí se realizan ‘objetiva / subjetivamente’ las pruebas, los ensayos y errores. Esto permite que el espectador sea contemplando y advierta cómo inciden en ese espacio el sistema complejo de vida / muerte. La narración, a la vez que etnográfica, resulta pasional y crítica; consigna la entrada y salida del sistema y de los subsistemas, el carácter autoritario y no equitativo de las interacciones. Familia, religión, educación y política son las fuerzas que operan entre los sexos.

En esta obra de Mercado todo lo pasado y lo presente se reúne en la cita de William Blake que comporta un dispositivo de lectura: “Sólo somos lo que contemplamos”. Cuando la cámara fija la mano cadavérica en el primer plano, aparece la dimensión desmesurada de la herida, mientras alguien la cose y la vuelve a coser. Esa mano desollada y la reiteración del movimiento conforman una imagen inquietante, un objeto escénico abyecto y monstruoso que introduce la problemática de la guerra (si bien se documenta la guerra de Sarajevo, el sentido va más allá de la referencia puntual), que, por su monstruosidad, nos atrapa en su faz áurea.

Otra contemplación: en la secuencia de los fetos muertos y, mientras una voz en *off* relata cómo murieron de manera criminal, somos parte de otro duelo; lo brutal se ‘suaviza’ con la luz de las velas encendidas y con las oraciones religiosas a la Virgen María. Las tomas muestran el punto exacto del golpe mortal, los textos dan las cifras de muerte y las pérdidas se socializan.

Nuevas contemplaciones surgen con el uso de figuras antitéticas, en el contacto agónico entre los fragmentos y con los estereotipos parodiados. Por otra parte, como ya dijimos, la imposibilidad de futuro en la comunidad urbana a la que refiere el video se muestra marcada por la muerte histórica, por la política neoliberal del menemismo, contaminada por el consumismo, la deshonestidad y el abuso de poder. Mediante la intervención en el campo de lo emblemático (sea en el himno, canciones patrióticas o sobre la figura mítica de Diego Maradona), lo nacional como materia ‘venerable’ se deconstruye. Entra a jugar aquí lo real documentado de las voces de la calle, los precios que se vocean, la alusión a lo perdido. La denuncia de una economía argentina inestable y brutal muestra que a los vivos se los hambrea, excluye del sistema y cadaveriza. La unión de los sonidos documentales y la visión, por ejemplo, de los pollos al spiedo traspone la visión artificiosa e impone lo no ilusionista; en distancia brechtiana se ven las filas de desocupados. Se denuncia con esa comida intervenida –degradados los cuerpos de las aves con los colores de la descomposición orgánica– y se transparenta así la innumerable generación de cadáveres. La pintura y lo lúdico aumentan la visión de lo espectral y, mediante la animación de esas aves / hombres, se registran y producen técnicamente la pelea y la violencia.

En síntesis, los procesos de composición son correlativos a las modalidades de la degradación natural. Mercado trabaja con corte y pegado

como con un procesador de textos y usa como citas letras, gráficos y colores saturados para intervenir las imágenes documentales. Las frases, como partes de un todo que no se puede conocer ni abarcar de modo suficiente, suponen la imposibilidad de una lectura lineal.

Desde las primeras secuencias el texto escrito, por ejemplo, retoma frases delirantes (“¿Qué haría Gengis Kan si hubiera tenido teléfono?”) al tiempo que se abre la visión de la caída rítmica de las gotas, superpuesta a sonidos mecánicos como el de un timbre despertador o a una música clásica. Así, todo está en todo y ello revela la complejidad y las líneas de fuga del sentido.

### LA RECUSACIÓN DE LAS GLORIAS PERDIDAS: UN *MEMENTO MORI* MODERNO-TARDÍO

El relato audiovisual permite pensar al *performer* como a una especie de Hamlet moderno-tardío que elabora su biografía personal transformando la retórica del *memento mori*. Mercado narra superponiendo formas tópicas de la tradición (literaria y plástica) macabra<sup>2</sup> y barroca<sup>3</sup> a lo moderno tardío. El *memento mori* en estas tradiciones se construía con la presencia de la calavera, una tibia, tintero y libros, es decir, con objetos mediante los cuales el hombre reflexionaba y comprendía la temporalidad y, de este modo, disfrutaba a la par con aquello que se perpetuaba mediante el arte. En el video, en cambio, se recuerda la finitud humana a

<sup>2</sup> En Occidente se ha definido de modo amplio como macabras aquellas producciones que muestran cadáveres, cuerpos descompuestos, esqueletos y figuras descarnadas. Se justifica lo tipológico según una etimología relativa al suplicio de los santos Macabeos. Para algunos, esta palabra de origen francés define lo que “recuerda vivamente” (COROMINAS, 1976:371) la muerte. También se aplica a lo “que participa de la fealdad de la muerte y de la repulsión que ésta suele causar”, (DRAE, 1992:1284).

<sup>3</sup> El barroco mira a la vida desde la muerte y con el arte le da sentido a la primera y a las ansias de trascendencia. El hombre barroco, más que como un ‘muerto en suspenso’ – como era el medieval–, aparece como el sujeto saturniano, melancólico, del que BENJAMIN (1990) da algunas precisiones refiriéndose a Dürero y a Descartes. El cuerpo muerto, esqueleto y calavera –pintados, mostrados por el drama o las imágenes de culto–, no sólo tenía la eficacia callada y el carácter aleccionador del cadáver del delincuente (MARAVALL, 1980:342) –observado por todos en las penalizaciones públicas–, sino que su mirada o el hueco de los ojos en la calavera, dirigida al espectador, involucraba admoniciones y persuasión coercitiva. La producción de sentidos del arte barroco mostraba que el proceso de transformación del cuerpo, la transitoriedad del poder y las visiones engañosas podían cambiar según fuera la perspectiva asumida.

través de un triángulo, un mentón cadavérico, una mano desollada, un feto o la inversión del parto en el espacio de la muerte: la tumba. Aquí, la figura retórica queda transformada y actualiza el recordatorio espiritual. Por caso, en el texto que expresa “soy el semen transformado de mi padre que ahora es mi cuerpo” no hay sacralidad que sostenga al arte, aunque dijimos que lo áureo se manifiesta en los cadáveres o bien en la vida que éstos portan. Según Benjamin (1990), la exhibición cruel y didáctica de lo que la muerte genera –ruinas, desechos, cadáveres– en la primera modernidad señalaba con melancolía la corruptibilidad y era por el arte que se destacaba la conservación de lo real mediante la técnica plástica o literaria. Era por medio de los cadáveres, del recuerdo vivo de la muerte, que se convocaba un imaginario coherente con las oposiciones entre finitud y eternidad, ligadas por el artificio y la acción estética. Aquí, en cambio, el tiempo adviene invertido; el videoarte va de la descomposición de la ascendencia parental a los datos objetivos, cuantificables, que califican lo biológico y promueven la percepción de lo monstruoso,<sup>4</sup> separando este nuevo Hamlet, sin melancolía, lo espiritual y anecdótico de la ‘pura’ materia corporal: “No puedo deshacerme de este semen podrido original ni de los líquidos cloacales. Mi madre. Yo soy eso 609 cm. de piel, 222 cm<sup>2</sup> de cerebro” (Mercado, 1995).

Con esta degradación de lo parental se invierte la deificación humana que se producía en el barroco y aparece la cruda materialidad corporal en una especie de nuevo *memento mori*<sup>5</sup> que recuerda no ya la muerte desde la vida, sino la muerte en la vida, el cadáver que somos y no el que seremos: *memento cadaveris*. Antes, la admonición aterradora

<sup>4</sup> Lo monstruoso es la categoría estética que comparte con lo siniestro el sacar a luz lo oculto, pero no ya velándolo, sino mostrándolo en su totalidad. Se diferencian en cuanto lo monstruoso hace visible lo extraño y porta una imaginería negativa. CORTÉS (1997) lo caracteriza por la representación de la mutilación corporal, en los efectos de distancia y rechazo y en la consecuente necesidad de diferenciar monstruos y no monstruos, vivos y muertos, cadáveres y no cadáveres. No permite la ambigüedad, sí, la distinción.

<sup>5</sup> En *Lo Neutro*, Roland Barthes se refiere al *memento mori* en la sección dedicada a la relación entre memoria y muerte: “Anotación personal: ‘A veces me vuelven ahora brizas extremadamente tenues, pero vivas, apenas nombrables, de mi primera infancia (en Marrac)’ → es como si, acercándose la vejez, la memoria de las cosas antiguas, no recientes (ley conocida de la amnesia), extendiera su reino → cf. asunción de toda la vida en el panorama del moribundo → *Memento mori* = me acuerdo → acuérdate de morir = acuérdate de que has vivido (no de que has terminado de vivir, sino de que es real que has vivido)”, (2004:229).

del *finis vitae* abría la conciencia al luto, a lo fúnebre, a la violencia y desgarramiento. Por eso, Benjamin situaba la cuestión en relación con la razón, las pasiones, el estudio de la anatomía y la simbolización, destacando la pertinencia de la visión del cadáver.<sup>6</sup>

En la tradición del arte cadavérico, el videoarte de Marcello Mercado exhibe la vida que bulle en los cuerpos muertos de los animales; conmueve la quietud de la carne muerta diferenciada monstruosamente de la convulsión energética que microbios y bacterias ponen en evidencia en su proceso de desintegración. A este contraste se suman las visiones del desgarramiento y la descomposición, las transformaciones de las formas blandas y óseas hasta el polvo, como en las obras plásticas del macabro medieval y moderno. El artista emplea los objetos y la enfermedad para la diferenciación tensional del propio cuerpo del de los otros. Produce un correlato objetivo –representaciones de las cosas traspasadas por las emociones–, antítesis e inversiones, es decir, opera con estrategias propias de un neobarroco mixturado por el hiperreal que produce la tecnología. La contaminación de fluidos y materias sólidas refiere a otro tiempo histórico, a otras problemáticas personales y sociales; el *memento cadaveris* se dimensiona con el SIDA y el modo en que la epidemia puso en jaque la liberación sexual de los 70. La identidad podría calificarse entonces como agonista (Mouffe, 1996), ya que se manifiesta en ardua lucha con lo no humano que acecha en el miedo al contagio, que no es el enemigo, sino que está *intra vitam*. Evitar el contacto con el otro transforma el *finis gloriae* barroco. Si bien el ojo de la cámara registra miles de moscas en los agujeros de los cuerpos, moviéndose vitales en las carnes descompuestas, esta exhibición monstruosa aparece con distintas significaciones que permiten redescubrir la identidad argentina y ejercer la crítica a la violencia de la ‘carnicería’ (una simbolización coherente con la ‘fiesta cruenta’<sup>7</sup> que reúne en sí la fiesta y el sacrificio colectivo de la carne).

<sup>6</sup> BENJAMIN (1990:215) afirma que en el barroco alemán el cadáver llega a ser el accesorio escénico emblemático por excelencia. Sin él, las apoteosis resultan prácticamente inconcebibles. Es decir que, como *memento mori*, permite el ensalzamiento de las cosas y de los cuerpos.

<sup>7</sup> Como parte de una identidad argentina de carácter agónico, hemos aplicado esta noción a la obra de Carlos Alonso –en correlación con “El matadero” de Esteban Echeverría (MUSTANO, 2003)– y a las producciones de Norberto Gómez, Hilda Zagaglia y Alejandro Tantanian, entre otros artistas que trabajan entre los 80 y 90 en la Argentina de fin de siglo XX, según una poética de lo cadavérico, (MUSITANO, 2005).

El contexto y las referencias a los charcos, el barro, las vacas y los pollos se componen con una intertextualidad mediática y las frases que surcan la pantalla resultan una estrategia interesante, porque, por un lado, modifica y transforma los carteles usados en el teatro épico –para lograr el distanciamiento que requiere la vanguardia política, la ruptura del ilusionismo– y, por otro, remite a lo conocido creando la apariencia del ‘real’ propia de la televisión. Parodia y mundo de referencia compartido serían los dos rasgos reunidos con un ritmo rápido, violento, ruidos disonantes y movimientos bruscos. Ésa parece ser la palabra de los personajes que se construyen en la línea de la muerte, que expresan su visión del mundo desde un promontorio de cadáveres, a la manera del Hamlet de Shakespeare o en reescritura de las palabras de Céline: “La felicidad sobre la tierra sería morir con placer en el placer... El resto no es nada, es miedo que no nos atrevemos a confesar, es arte” (citado en Kristeva, 1998:188).

En esta obra consideramos que las figuras de los muertos resisten a la insustancialidad (Virilio, 2001) de lo cadavérico que se aprecia en obras similares surgidas en las sociedades del espectáculo (Debord, 1995), que vacían de sentido político las relaciones y las representaciones. Tal vez ello suceda en cuanto la obra de Mercado –que incluimos en una poética de lo cadavérico del arte argentino de los 80 y 90– se produce en oposición al silenciamiento que generara la muerte ‘programada’ ocurrida en la Argentina de los 70 y a la ‘muerte extendida’ (Musitano, 2005) que durante el menemismo se manifiesta con el neoliberalismo, la corrupción y la indiferenciación entre culpables e inocentes. Si el lenguaje nos da la posibilidad de inventar la realidad y si “somos lo que contemplamos”, en el contexto de la Argentina contemporánea, perturbada por la problemática de la muerte ‘extendida’, podría decirse que este videoarte capta cuestiones irresueltas y presenta deconstruidos los problemas; transforma los lugares comunes y emblemáticos, con una perspectiva crítica formalizada desde la emoción que suscitan las canciones escolares (“Aurora” o el “Himno a San Martín”), asociadas por los jóvenes de los 90 a la muerte programada, a la época de la dictadura, a las marchas militares y a su siniestra reiteración en los medios masivos.

La primera persona que narra dice: “Mi único límite es el frío”. Y, si nos preguntamos el por qué, decimos: ¿será acaso porque el límite del frío es la no mutación de la carne muerta? ¿Es ese el freno a la descomposición del cadáver que todo vivo es? Una respuesta nos la da la se-

cuencia que exhibe la vida que bulle en los cuerpos muertos de animales, en los que miles de moscas se mueven en los agujeros de las carnes descompuestas y en los que se produce la conexión con los cinco movimientos de la descomposición macabra (Baltrusaitis, 1994), que van de lo inerte, la hinchazón, la putrefacción y los restos óseos al polvo. Además, en otra secuencia, la cámara se desplaza entre carnes y pelos y esta toma, aún diferenciándose, remite a obras como las de Norberto Gómez (2003), en particular, a la titulada “Quemado” y también a las de la fotógrafa Alessandra Sanguinetti (2001), con sus animales sacrificados en los campos. Perfilamos conexiones con otras obras de la poética de lo cadavérico, específicamente con la analogía entre lo animal y la descomposición, que nos remite a lo que todos somos / seremos. Articulan con lo político las imágenes que ficcionalizan la marcha de un pollo / hombre<sup>8</sup> que surcando el espacio cae al agua, en el charco lodoso donde están las vacas, nuestro símbolo nacional de monstruoso país carnicero. El vínculo con la historia de violencia y lo argentino como contexto está representado con gritos de dolor, tiros, corridas, pérdidas de partes del cuerpo, caídas y la síntesis se compone con la frase paródica “Violentos incidentes en la ciudad”, acompañada por la videoanimación de revólveres, órganos humanos y mandolinas que producen sonidos agudísimos y ridículos. En *Al borde de la lluvia* se establece, además, el cruce con lo político de la aldea global y aparece la contaminación y residuos patógenos que producimos los humanos.

Significativamente, este video no fue premiado en la Argentina menemista, aunque sí recibió el reconocimiento internacional. Quizás esto pueda explicarse por su carácter revulsivo y complejo y por el ataque a lo identitario, así como por la utilización de frases como “Los argentinos nacen póstumos” o “Debemos consumir y obedecer”.

Para finalizar nuestro trabajo interpretativo, destacamos como forma recurrente el rostro / calavera, ya que deviene en clave identitaria al aso-

<sup>8</sup> En *Artistas argentinos de los '90*, libro editado por el Fondo Nacional de las Artes en 2001, aparece reproducida la instalación de Nicola Costantino (1999) que presenta una cadena de montaje compuesta por la copia del natural en silicona de una serie de pollos cadaverizados, colgada del techo de manera siniestra. Hacemos notar que en esa publicación lo cadavérico aparece en la obra citada y tenuemente aludido en otras, por lo que se refuerza nuestra afirmación del escaso reconocimiento en el campo cultural que, por aquellos años, tenían estas exploraciones y usos de lo político.

ciarla con la canción patria “Aurora”. Con lo visual se contamina el emblema escolar y se muestra la descomposición de lo nacional. Esto produce un fuerte impacto emocional por el choque entre lo monstruoso del rostro y lo incontaminado de la experiencia infantil que la escucha hace presente. El video revierte esa emoción escolar, sacralizante de lo argentino, corroe literalmente la imagen poética que la canción porta: “punta de flecha el áureo rostro imita”. Lo áureo es sacado del emblema ‘bandera’ y es instalado en el cadáver: la contemplación de la piel descompuesta del rostro sobrecoje; allí está la marca que contamina lo trascendente y la elevación del ánimo a que la canción y los rituales escolares tienden.

La materialidad de la imagen poética se deconstruye de modo literal y concreto, se narra discontinuamente y con una síntesis brutal aparece la historia que nos es común. Las tomas de la morgue y la perspectiva en escorzo de los rostros revelan otra dimensión del triángulo de la “punta de flecha”, llevan a comprender la relación con el pasado colonialista y las acciones de exterminio de nuestras clases dominantes sobre los pueblos originarios. La punta de flecha es más que una metonimia o una metáfora, es una clave que revela tautológicamente que “todo está en todo”. Las tomas del mentón son áureas cuando se muestra la piel necrosada y cuando las visibles marcas del crimen nos revelan lo oculto por los poderes; cuando la imagen sale del ámbito médico o judicial deja de ser prueba de lo mínimo y en su dimensión monstruosa, engendradora de muerte, es constancia de un hacer colectivo.

Se reitera también esta forma de punta de flecha en el rostro del cadáver de una mujer vieja o en un feto guardado en un frasco de formol. Aparece trastocado el afán decimonónico de los coleccionistas de monstruosidades y se aplica a nuestro presente y sociedad, revelando aspectos de la poética de Marcello Mercado. La animación geométrica otorga un rasgo identitario a su producción. La punta de flecha es algo más que un reflejo metálico que surca cielos, lagunas, charcos: deviene en mentón cadavérico y resulta una metáfora anagramática. Este video remite a otros, anteriores y posteriores a 1995: la punta de flecha traspasa la canción, atraviesa las imágenes de cuerpos cadavéricos, une pensamiento a materialidad, autobiografía a relato social. “Punta de flecha” es el nombre elegido para la productora independiente con la que se realizan los videos. Además, es la forma necesaria para el scrabel que el artista construye con cada una de sus obras y es la que, sin eufemismos,

testimonia el asco y la perplejidad y asume ser parte de un sistema inestable, que excluye, hambrea y cadaveriza a hombres y mujeres en la Argentina de los 90.

En esta perspectiva, la punta de flecha se integra a lo ‘tormentoso’ más allá de lo metonímico, documenta aspectos colectivos y en el video apoya la metáfora que señala el momento previo a la lluvia, la dura y tensa espera, ese “al borde de la lluvia”. Los espectadores participan conceptual y emocionalmente de esa experiencia conflictiva y la espera nos implica en un *tempo* narrativo que muestra nuestro carácter de cómplices y las estrategias de distracción a las que estamos acostumbrados. Junto a las nubes y a los seres familiares se produce el acercamiento a los victimarios, porque todos estamos bajo el mismo cielo, que se vislumbra abyecto y siniestro, porque sin justicia la proximidad implica la no diferenciación, la cercanía entre víctimas y victimarios. O, lo que es lo mismo, somos parte de una sociedad criminal. No sin horror percibimos cómo generamos, indiferentes, la muerte. Golpeados con brutales imágenes de la vida y de la morgue, la criminalidad *in extenso* nos señala y nos contamina, porque hambre, desocupación, delirios místicos e infanticidio suceden a un duelo no cumplido socialmente por 30.000 desaparecidos. Así, pareciera que la obra no concluye; la cámara reitera el recorte del rostro y toma el cadáver de una mujer vieja mientras suenan canciones heroicas de modo irónico. ¿Se socializa el duelo y el asesinato?

## BIBLIOGRAFÍA

- “Los *vía crucis* del cuerpo” (1997), *La Gandhi argentina*, 2, año 1, p. 4.
- ALONSO, C. (2001) *Mal de amores y otros males*, catálogo de la exposición en Buenos Aires, Córdoba y Rosario.
- ANTONELLI, M. (1999) “Tiempos fuera de quicio. El carácter conflictual de la memoria” en *Actas del Congreso Latinoamericano de Semiótica*, La Coruña.
- BALTRUSAITIS, J. (1994) “Danzas macabras y cadáveres descompuestos” en *La Edad Media fantástica*, Cátedra, Madrid.
- BARTHES, R. (2004) *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Siglo Veintiuno Editores, México.

- BENJAMIN, W. (1990) *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid.
- CASULLO, N. (1998) *Modernidad y cultura crítica*, Paidós, Buenos Aires.
- COROMINAS, J. (1976) Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Gredos, Madrid.
- CORTÉS, J. M. G. (1997) *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona.
- COSTANTINO, N. (1999) “Chanco colgado” [1994] y “Cadena de pollos” [1997] en *Artistas argentinos de los '90*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, pp. 130-131.
- DEBORD, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*, La Marca, Buenos Aires.
- Diccionario de la Real Academia Española* (1992) Espasa Calpe, Madrid.
- EICHEVERRÍA, E. (1966) *El matadero*, Eudeba, Buenos Aires.
- FREUD, S. (1994) “Lo siniestro” en *Obras Completas*, Editorial Americana, Buenos Aires.
- GÓMEZ, N. (2003) *Gómez, ejercicios materiales, 1978-1983*, catálogo de la muestra realizada en la galería Maman, Buenos Aires.
- KRISTEVA, J. (1998) *Los poderes de la perversión*, Siglo XXI, México.
- MARAVALL, J. A. (1980) *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona.
- MERCADO, M. (1995) *Al borde de la lluvia* (The edge of rain), video realizado en Betacam; duración: 42’.
- MOUFFE, Ch. (1996) “Por una política de la identidad nómada”, *Debate Feminista*, 14.
- MUSITANO, A. (2003) “Las metáforas de lo cadavérico en Carlos Alonso” en *Actas de las Jornadas Monstruos y monstruosidades*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, formato CD.
- \_\_\_\_\_ (2005) *La poética de lo cadavérico en las manifestaciones estéticas de fin del siglo XX*, Tesis doctoral inédita, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC (original disponible en la Biblioteca Elma Strabou de la FFyH).
- SANGUINETTI, A. (2001) *En el Sexto Día*, catálogo de la muestra realizada en la galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.
- SCHMUCLER, H. (1996) “Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello”, *Confines*, 3.
- VIRILIO, P. (2001) *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires.

## LOS MATADORES Y SUS MONSTRUOS: SABERES Y ENGENDROS EN LA OBRA RETÓRICA DE APULEYO

ROXANA NENADIC

No son pocos los monstruos de la mitología grecorromana que se hacen conocidos precisamente por la notoriedad de quien los conduce a la muerte. Qué hubiera sido del Minotauro sin Teseo. Poco sabemos de su vida en el laberinto, en comparación con las numerosas reelaboraciones que hemos leído del artilugio de Ariadna y del duelo entre el monstruo y el héroe. Podríamos generalizar, quizás, afirmando que no hay “vidas de monstruos” sino relatos de los momentos en que estos seres entran en las vidas ajenas, interrumpiéndolas, invadiéndolas. Esto implica, entre otras cosas, que la naturaleza de su monstruosidad resulta determinada por la evaluación de un otro en un contacto parcial, que muchas veces es el encuentro con su matador. Desde esta perspectiva, los saberes puestos en juego por los héroes que matan monstruos pueden verse no sólo como los necesarios para doblegarlos, sino también como integrantes del proceso identitario que da forma a la figura monstruosa.

En este marco, nuestro propósito es detenernos en dos figuras heroicas, y en sus respectivos monstruos, que el africano Apuleyo, en el siglo II d.C., comparó en algunos pasajes de su obra retórica. Se trata del legendario Hércules y del filósofo Crates; uno recordado en su función civilizadora de aniquilar monstruos; otro igualado con aquél en tanto exterminador de vicios. Nos interesa rescatar especialmente las correlaciones explícitas e implícitas entre las cualidades, habilidades y saberes desplegados por estos matadores, pertenecientes a esferas tan distantes, al someter a sus respectivos monstruos, para reconocer la intervención del conocimiento en la creación de lo monstruoso.

Veamos, en primer lugar, las referencias a Hércules. En el fragmento 22 de *Florida* (la antología de extractos de discursos de Apuleyo) nuestro

autor traza una semblanza del cínico Crates, el discípulo de Diógenes, enmarcada en un tipo de declamación muy corriente en su tiempo, construida en torno a algún tópico popular de la filosofía –en este caso, el desprecio por los bienes mundanos, personificado, justamente, en la figura de Crates. Allí, la aparición de Hércules se da en los siguientes términos:

[...] Herculem olim poetae memorant monstra illa immania hominum ac ferarum uirtute subegisse orbemque terrae purgasse [...] (Fl. 22.3)<sup>1</sup>

Lo primero que llama la atención es la relativa imprecisión con que son mencionados los monstruos muertos por el héroe. La traducción literal de la expresión de Apuleyo es “aquellos terribles monstruos, de hombres y de fieras” (“monstra illa immania hominum ac ferarum”). Se trata de un sintagma cuyo peso semántico recae en la designación *monstra*, la cual, a su vez, es reorientada por los dos genitivos que definen las clases de seres vivos que llenan la categoría de “monstruoso”: hombres (*hominum*) y fieras (*ferarum*). Lo interesante es la perspectiva adoptada: desde un primer momento, la monstruosidad es lo dado. No son “hombres y fieras prodigiosas, raras, monstruosas” sino, por así decirlo, “monstruos, en su presentación humana y bestial”. Esto se vincula, en principio, con la naturaleza legendaria de la referencia. Cualquier receptor memorioso podía –y puede–, dada la popularidad de la figura de Hércules, reponer al instante una buena cantidad de aventuras conectadas de algún modo con el sometimiento o la muerte de algún ser concebido como inquietante o peligroso. En el caso de los animales monstruosos, los Doce Trabajos encargados por Euristeo constituyen una lista completa de seres híbridos, feroces e indómitos: el león de Nemea, la hidra de Lerna, el jabalí de Erimanto, por ejemplo. Del lado de los hombres, la nómina incluye desde escaramuzas secundarias con pueblos bárbaros, surgidas en el cumplimiento de una misión principal, hasta las empresas contra algún grupo en especial –como los lapitas. La justificación de tales hechos, evocada en nuestra cita por los verbos “someter” y “limpiar” (*subegisse, purgasse*), no es de ningún modo novedosa, ya que asume como lógico e inevitable el pretexto civilizador.

<sup>1</sup> “Según recuerdan los poetas, hace mucho tiempo Hércules sometió con su valor aquellos terribles monstruos, hombres y bestias, y limpió la faz de la tierra.” Seguimos el texto latino de la edición de Hunink que figura en la bibliografía. Esta y las siguientes traducciones son nuestras.

Sin detenerse en las circunstancias de ningún monstruo singular, el conjunto indeterminado de las matanzas es calificado de acción benéfica para el resto de los hombres. De este modo, nuestra cita nos ubica, con gran economía, en los albores de la sociedad, en la conformación de los grupos humanos, en la delimitación de los contornos y las características de un interior civilizado y de su contrario, un exterior diferente, destructivo y potencial o realmente nocivo. El ambiente heroico se ve acentuado, además, por el empleo del demostrativo, *illa*, que, aplicado a los monstruos, da la idea de su celebridad y de su lejanía temporal (Ernout-Thomas, 1964:188), a lo que se suma la mención del recuerdo de los poetas: *olim poetae memorant*.

Lo que nos interesa rescatar aquí de la formulación particular de esta concepción tan extendida es que, según lo presenta el texto, lo que Hércules puso en juego al enfrentar a estos seres fue, exclusivamente, su virtud guerrera. Hércules viaja por el mundo (*orbemque terrae*) sometiendo monstruos (*virtute subegisse*), en una actividad casi mecánica que asegura que aquello que se interponga en su camino –o que le ha sido señalado como tal, podemos añadir, basándonos en lo que sabemos de sus trabajos–, será un ser distinto y dañino que debe ser eliminado. Allí donde el auditorio de este discurso debía apelar a su educación para completar con monstruos leídos el sintagma “monstra illa” que citamos hace un momento, el personaje Hércules sacaba a relucir un saber práctico, mezcla de táctica y fuerza, para doblegar al engendro. Nada dice el texto sobre la búsqueda o el reconocimiento de estos seres, y veremos la relevancia de este detalle en un momento. Antes, leamos el segundo contexto de aparición de Hércules, donde veremos reiterarse, en parte, lo expuesto. En *Apologia* 22.1-10 (el discurso de autodefensa de Apuleyo frente a una acusación de magia), en el desarrollo de la llamada *laus paupertatis*, el madaurense equipara su pretendida elección de una vida sin lujos con las conductas austeras de una lista de personalidades históricas y filosóficas que es cerrada por Hércules:

Ipse denique Hercules inuictus –quoniam haec tibi ut quaedam mendicabula [a]nimis sordent–, ipse, inquam, Hercules lustrator orbis, purgator ferarum, gentium domitor, is tamen deus, cum terras peragraret, paulo prius quam in caelum ob uirtutes as[s]citus est, neque una pelli uestitior fuit neque uno baculo comitator. (*Apol.* 22.9-10)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “Finalmente, el mismísimo Hércules, el invencible –[lo nombro] puesto que el resto de los ejemplos te [Sicinio Emiliano] repugna, como si se tratara de mendigos–, el mismísimo Hér-

Vemos, una vez más, que la apretada síntesis de las hazañas de Hércules se expresa en términos de exterminación purificadora, que ésta se llevó a cabo en el mundo entero (*lustrator orbis, purgator ferarum*), y confirmamos nuestra sospecha de la equivalencia entre “hombres monstruosos” y “hombres foráneos” (*gentium domitor*). En este caso, el pasaje integra, como señalamos, un segmento mayor que, en busca de ideales de pobreza, intenta poner en pie de igualdad la alforja y el báculo, las posesiones arquetípicas de los cínicos como Diógenes y el propio Crates, con los atributos del héroe, la piel del león de Nemea y la maza. Se superpone aquí, al código épico de las hazañas de Hércules, un segundo nivel de interpretación en clave alegórica.

En efecto, la figura de Hércules, así como la de Odiseo, fue el centro de numerosas redes de relectura que reinterpretaron sus acciones y atributos traduciéndolos y trasladándolos a diversos sistemas filosóficos. La comparación explícita que realizará Apuleyo entre Hércules y Crates encontró eco también en Plutarco y, si bien Hércules fue el héroe adoptado por los cínicos como modelo, la alegorización, en tono moralizante, de los Doce Trabajos del héroe ya está presente en la filosofía helenística (Harrison, 2000:128). Desde el punto de vista discursivo, la alusión al sentido alegórico de las hazañas de Hércules implica, como ya hemos sugerido, una especie de superposición tanto de códigos como de interpretaciones. Del mundo de la épica se pasa a la esfera de la filosofía, y este salto se vuelve ostensible en nuestra cita en la designación de la maza de Hércules como “baculum” (el bastón del filósofo). Esta superposición desestabiliza los significados heroicos preestablecidos, obligando a releer lo dicho. En este sentido, el sustantivo “baculum” funciona como una señal que sugiere el estudio de la figura de Hércules desde otro ámbito, el filosófico, yuxtaponiendo, con una marca de heterogeneidad (Authier-Revuz, 1984), ambos discursos. Dado que, en tanto discurso judicial, la *Apología* trabaja con los elementos de ambos mundos –el heroico y el filosófico– de manera parcial y fragmentaria, la interpretación de cada uno de estos elementos, que antes alcanzaban su sentido completo dentro de su sistema de origen, ahora los sumerge en la deriva

cules, repito, que limpió la faz de la tierra, el exterminador de fieras, el domador de pueblos, cuando vagaba por este mundo, poco antes de ser recibido en el cielo a causa de sus virtudes, aunque era un dios, no tuvo más vestimenta que una piel ni más compañía que un cañado.” El texto latino corresponde a la edición de Hunink que figura en la bibliografía.

total del sentido. El necesario carácter fragmentario de estas nuevas interpretaciones, a su vez, muestra claramente el condicionamiento ideológico que las sustenta. Así, por ejemplo, la piel que en nuestra cita viste a Hércules equivale, en el mundo heroico, a la piel del león de Nemea; despojada de su contexto, ésta ya no simbolizará una hazaña sino, por ejemplo, una pobreza elegida, y en las características de esa pobreza, elegida y no impuesta por los avatares de la distribución social de los bienes, se lee la adscripción a una formación ideológica determinada.

En síntesis, hasta ahora hemos visto que, en los pasajes citados, la identidad de los monstruos que Hércules mata es colectiva y borrosa al mismo tiempo, aun cuando éste no dude en aniquilarlos. Sus nombres y maldades dependen de la interpretación del receptor, quien podrá, según le dicte su conciencia, rescatar las identidades que su cultura le dicte: las del universo de los héroes o, podríamos añadir, atendiendo a lo expuesto, las de la transposición alegórica.

A esta altura, ya inmersos en una mezcla heterogénea de héroes y filósofos, podemos concentrarnos en Crates. Como mencionamos, el filósofo cínico es el paralelo de Hércules en los dos textos que hemos citado, además de protagonizar, en *Florida* 14, la anécdota de su matrimonio con Hiparqué. Retomemos, entonces, el inicio del pasaje de *Florida* que hemos analizado:

Crates ille Diogenis sectator, qui ut lar familiaris apud homines aetatis suae Athenis cultus est –nulla domus unquam clausa erat nec erat patris familias tam absconditum secretum, quin eo tempestiue Crates interueniret, litium omnium et iurgiorum inter propinquos disceptator atque arbiter [...] similiter aduersum iracundiam et inuidiam atque auaritiam atque libidinem ceteraque animi humani monstra et flagitia philosophus iste Hercules fuit: eas omnes pestes mentibus exegit, familias purgauit, malitiam perdomuit, seminudus et ipse et claua insignis, etiam Thebis oriundus, unde Herculem fuisse memoria extat. (*Fl.* 22.1-4)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> “Crates, aquel célebre discípulo de Diógenes, fue honrado en Atenas por los hombres de su tiempo a la manera de un lar familiar. Ninguna casa en ningún lado se le había cerrado, ningún padre de familia tenía un problema tan secreto en el que no interviniera oportunamente Crates. Era el mediador y el árbitro de todos los litigios y disputas entre parientes [...] Este filósofo fue un segundo Hércules, en su lucha contra la cólera, la envidia, la avaricia, la lujuria, y los restantes monstruos y calamidades del espíritu humano. Expulsó de los corazones todas esas lacras, limpió las familias, dominó la maldad. Iba también semidesnudo, se lo reconocía por su garrote, y era oriundo de Tebas, de donde se dice que era también Hércules.”

En un movimiento complementario de la superposición de esferas que ya habíamos notado en Hércules, el filósofo, en lugar de portar su báculo, lleva un garrote (“clava”) y, entre otras semejanzas, va semidesnudo y es oriundo de Tebas. Su acción sobre los monstruos también parece haber sido devastadora, a juzgar por la coincidencia de los verbos empleados para ambos: *purgauit / purgasse; perdomuit / subegisse – dormitor*. Éste es el desarrollo de la vertiente alegórica que se insinuaba en nuestra cita anterior, y su diversidad, en tanto recreación del discurso alegórico filosófico en el interior de un discurso epidíctico, intenta ser controlada y orientada, en un mecanismo que evidencia la identidad de quien habla y de los monstruos que teme. En lugar de los monstruos sin nombre, pero conocidos, que abatía Hércules, nos encontramos aquí con un sintagma lo suficientemente explicativo como para dejar entrever la rareza y la importancia de estos engendros. El texto ofrece una lista orientadora y abierta al mismo tiempo: *iracundiam et inuidiam atque auaritiam atque libidinem ceteraque animi humani monstra et flagitia*. Son monstruos tan nocivos como los que combatió Hércules, porque pueden afectar la vida en comunidad, pero, a diferencia de ellos, son inmateriales y, por lo tanto, más difíciles de reconocer e imprevisibles, pues cualquier alma podría ocultarlos. La erradicación de estos monstruos ‘explicados’ se legitima en el mismo afán civilizador que motivaba antes a Hércules; aunque estos monstruos son, quizás, más peligrosos. Mientras que los seres aberrantes aniquilados por Hércules se ubican en una suerte de indeterminación espacial (“orbemque terrae”) y en la lejanía temporal (“olim”), los de Crates están, por así decirlo, ocultos a la vuelta de la esquina. Repasemos el texto: en Atenas, cualquier familia que se considerara en problemas podía recurrir a Crates, que actuaba como mediador del conflicto —ésta sería, entonces, su manera de ‘destruir’ al monstruo. Esto significa que los monstruos del filósofo se descubrían en la interacción con otros hombres, y que el discernimiento y la palabra persuasiva eran para Crates lo que la *virtus* guerrera para Hércules. Se implica aquí, evidentemente, el desarrollo de la civilización: los monstruos legendarios de Hércules, que hacían peligrar la conformación de un grupo social y de una identidad colectiva, ya no preocupan a los hombres. La mirada, ahora, se dirige al interior del grupo, escudriñando, calificando, juzgando. Si bien es cierto que esta nueva situación implica la estabilidad del conjunto, en la medida en que ya no se trata de conservarlo con

vida, este nuevo proceso instala una especie de canibalismo interno, que pugna por instaurar los valores de un sector estigmatizando a los demás, que serán redefinidos como monstruos. En este nuevo orden de cosas todos son sospechados de monstruosidad, y cobra vital importancia la función del nuevo matador, que oficia, simultáneamente, de pronosticador de anomalías y aberraciones. Si en el caso de Hércules el texto no se detiene en el proceso de reconocimiento del monstruo, y lo da por sentado para destacar la acción salvadora del héroe, en Crates se pone de relieve su capacidad para interactuar con los hombres, es decir, para clasificarlos e identificar a los engendros.

Nos gustaría, para finalizar, retomar nuestra afirmación de que la recreación parcial de un género en el interior de otro muestra los contornos de quien los mezcla, para situar en sus condiciones de producción el segmento alegórico incluido por Apuleyo en estos textos. No es una sorpresa puntualizar, a esta altura del análisis, y sobre todo para los lectores de Apuleyo, que el madaurense intenta proyectarse en la figura de Crates, siguiendo una tendencia que comparte con los sofistas del siglo II y que, en otros pasajes de estas mismas obras, lo mueve a parangonarse con personalidades eminentes de la historia política y cultural –por sólo recordar algunos filósofos: Hippias (*Fl.* 9), Pitágoras (*Fl.* 15), Tales y Protágoras (*Fl.* 18). Esta búsqueda de identificación, legitimada por una clase que se concebía a sí misma como invariable a lo largo del tiempo, traía aparejada, en todos los casos, sucesivas y mutuas operaciones de acomodamiento, de manera tal que ambas vidas, la del biógrafo y la del biografado, resultaban interceptadas por intereses y circunstancias ajenas. En este sentido, la lectura completa de los pasajes que Apuleyo destina a Crates revela un modelado de semejanzas entre ambos en varios aspectos, esencialmente en lo que hace al estudio, la enseñanza y la palabra. La última cita analizada trae una marca en ese sentido: la función mediadora de Crates en el interior de las familias puede leerse como el correlato de la narración de su propia intervención que Apuleyo realiza en la *Apología* frente a su esposa Emilia Pudentila, a fin de que ésta deponga su enojo con sus hijos y les ceda una cuantiosa fortuna. De este modo, podemos finalmente superponer un guiño autobiográfico, tanto al código heroico como al alegórico. Aquí, Apuleyo enfrenta a sus monstruos empuñando las armas que comparte con los miembros ilustrados de la elite, el saber y el poder. Por el saber se erige como intérprete calificado en el examen de sus pares –

monstruos potenciales– y, por la coincidencia de ese saber con el predestinado a la clase dominante, es capaz de ejercer violencia simbólica sobre aquello que dictamina como monstruoso, en una saga que nació en los albores de la humanidad, cuando alguien notó por primera vez que el verdadero secreto para nacer, vivir y morir como un ser humano indiscutido es que nadie descubra ni revele al verdadero monstruo que todos guardamos en algún rincón del corazón.

## BIBLIOGRAFÍA

- APULEIUS OF MADAUROS (1997) *Pro se de magia (Apologia)*. Edited with a commentary by Vincent Hunink, Amsterdam, Gieben.
- APULEIUS OF MADAUROS (2001) *Florida*. Edited with a commentary by Vincent Hunink, Amsterdam, Gieben.
- AUTHIER-REVUZ, J. (1984) “Hétérogénéité(s) énonciative(s)” en *Langages* 73, 98-111.
- ERNOUT, A. – THOMAS, F. (1964) *Syntaxe latine*, Paris, Klincksieck.
- HARRISON, S. J. (2000) *Apuleius: A Latin Sophist*, Oxford, Oxford University Press.

## DIVIDE Y TRIUNFARÁS: LA MONSTRUOSA AMENAZA DE LAS ALIANZAS FEMENINAS EN *METAMORFOSIS* DE APULEYO

JIMENA PALACIOS

En *Metamorfosis* de Apuleyo –novela latina del siglo II d. C.– es frecuente que los personajes femeninos se encuentren asociados, ya sea por vínculos de consanguinidad (por ejemplo Méroe y Pantia y Psique y sus hermanas) o esclavitud (Pánfila y Fótide y la viuda y Mirrina de la fábula de Telifrón), ya sea por alianzas voluntariamente asumidas. Si dichos personajes femeninos individuales son en su mayoría representados como seres inquietantes, su asociación en duplas o tríadas es registrada en la representación textual como un proceso teratogenético que da a luz, en los distintos episodios de la trama principal de la novela y en sus numerosas fábulas intercaladas, a seres colectivos y aterradores como Harpías, Lamias, Furias y Sirenas.<sup>1</sup> El objetivo del presente trabajo es demos-

<sup>1</sup> Como se puntualizará más adelante, las brujas, consideradas como grupo, son llamadas *Harpiyae* en 2.23. La denominación de *Lamiae* se aplica a las hermanas Méroe y Pantia (“golpeado totalmente por el hedor del inmundísimo humor con el cual aquellas Lamias me habían ensuciado”, “odore alioquin spurcissimi humoris percussus quo me Lamiae illae infecerant”, 1.17) y a las hermanas de Psique (“aquellas pésimas lamias armadas con ánimos criminales”, “pessimae illae lamiae noxiis animis armatae”, 5.11). Estas últimas son comparadas también con Furias y Sirenas (“pero ya navegaban aquellas pestes y horribles Furias, exhalando veneno de serpientes y moviéndose velozmente, con impía rapidez [...] Aquellas criminales mujeres, a las cuales no es lícito que llames hermanas por su odio asesino y porque han pisoteado el lazo de sangre, ni las veas ni las oigas, cuando, como las Sirenas saliendo de la roca, hagan resonar las piedras con sus funestas voces”, “sed iam pestes illae taeterrimaeque Furiae anhelantes vipereum virus et festinantes impia celeritate navigabant [...] Nec illas scelestas feminas, quas tibi post inter necivum odium et calcata sanguinis foedera sorores appellare non licet, vel videas vel audias, cum in morem Sirenum scopulo prominentes funestis vocibus saxa personabunt” 5.12). Todas las citas del texto latino de *Metamorfosis* están tomadas de la edición de Helm que figura en la bibliografía. Las traducciones pertenecen a la autora del capítulo.

trar que el establecimiento de lazos entre mujeres en función de un objetivo común –la apropiación de bienes materiales y simbólicos masculinos– se representa en *Metamorfosis* como una conducta extraordinaria por su naturaleza transgresiva. En otras palabras, esta novela latina se inscribe en una tradición que concibe lo femenino como prototipo de una alteridad perturbadora del orden patriarcal, cuyas alianzas resultan en consecuencia monstruosas desde la mirada que las toma como objeto.

El problema de ver y ser visto es recurrente en la trama de *Metamorfosis* y ha sido extensamente estudiado por la crítica en relación con la ‘curiosidad’ (*curiositas*), motivo central de la novela.<sup>2</sup> Ahora bien, para la determinación en el proceso de representación de los posicionamientos tanto del observador como de los sujetos observados ha sido novedosa la propuesta de Slater. Este estudioso parte de las teorías desarrolladas por la crítica cinematográfica para estudiar particularmente la descripción del grupo escultórico del atrio de Birrena (2.4) y demuestra que el poder y el control de la mirada cambian significativamente a lo largo de la novela (Slater, 1998).<sup>3</sup> Si bien Slater deja de lado explícitamente la vinculación de la noción de ‘mirada’ con el psicoanálisis (1998:18), a mi entender, la teoría psicoanalítica lacaniana constituye un valioso aporte, como se verá más adelante, para el estudio del tema de la visión en *Metamorfosis* de Apuleyo (Lacan, 2005).

Es justamente el ojo curioso de Lucio, narrador y protagonista de la novela, el desencadenante de su metamorfosis en asno. A pesar de ser un varón de privilegiado linaje y condición social,<sup>4</sup> desea fervientemente acceder a saberes y comportamientos bruñeriles, léase mujeriles. En efecto, la identificación de la hechicería como “artes propias de mujeres” (“familiares feminarum artes”, 9.29) en el texto de Apuleyo se corresponde con una concepción generalizada acerca de la bruñería en su contexto de producción.<sup>5</sup> Recordemos entonces que el protagonista fisgonea,

<sup>2</sup> La amplitud del problema de la mirada en la novela de Apuleyo excede las dimensiones de este trabajo; me limitaré, en consecuencia, a señalar, de la cuantiosa bibliografía sobre el tema, solamente algunos estudios que considero orientativos sobre esta cuestión y sus vinculaciones filosóficas y religiosas: WALSH (1970:176-ss.), HOLZBERG (1986:77-83), DEFILIPPO (1990:471-492) y FICK-MICHEL (1991:354-366).

<sup>3</sup> Para el tratamiento del tema de la mirada en la literatura y el arte romanos en general, cf. FREDRICK (2002).

<sup>4</sup> Para consideraciones acerca de Lucio y su linaje, cf. Apul. *Met.* 1.22 y 23; 2.2-3 y 12; 3.11; 3.15.

<sup>5</sup> Las prácticas mágicas ocupan en Roma un lugar marginal respecto del culto oficial y

como ansioso *voyeur*, a través del ojo de una cerradura la transformación del cuerpo de Pánfila en búho. No conforme con haber asistido al espectáculo de los secretos de esta hechicera, Lucio somete su propio cuerpo a una poción equivocada que lo aleja de gozar del vuelo de las aves para rebajarlo a padecer el pesado yugo de un asno.

Esta bestial apariencia no impide a nuestro héroe metamórfico –si bien privado de voz– conservar la facultad de interpretar sus desdichadas peripecias con inteligencia humana, ni tampoco deja de desempeñarse como narratorio competente de las *fabulae* puestas en boca de otros personajes. En lo que hace a la mirada, esta liminaridad ontológica del protagonista, que es calificada como monstruosa en el texto, cumple también una función esencial en el plano narrativo.<sup>6</sup>

En primer lugar, la metamorfosis le suma a Lucio la capacidad de ver a otros, mientras que él mismo pasa inadvertido. Esta poderosa mirada registra y evalúa la conducta de una gran cantidad de personajes femeninos (o afeminados) cuyos vicios –remitidos en general a una naturaleza propia de las mujeres– son objeto de burla, ironía y humor por parte del narrador o de los eventuales narradores con que da el protagonista a lo largo de su derrotero por las regiones del centro y norte de Grecia. En definitiva – tal como el mismo Lucio-asno lo declara respecto del personaje de Cáríte en 7.10– en esta novela: “toda la raza de las mujeres y sus costumbres dependía [depende] del juicio de un asno”.<sup>7</sup> No obstante, nuestro burro se esfuerza por demostrarnos en su narración que no es ‘tan burro’ y en consecuencia exhibe –por medio de diferentes recursos y procedimientos– facultades intelectuales y capitales simbólicos propios de un “asno que filosofa”, como él mismo se califica.<sup>8</sup> Esta auto-presentación no sólo entraña una posible identificación con el propio

constituyen una perversión de la práctica religiosa ordenada, ya que escapan al control estatal (i.e. masculino) y se celebran en circunstancias que contravienen los rituales tradicionales, cf. SCHEID (1991:443).

<sup>6</sup> En *Metamorfosis*, la monstruosidad está implicada siempre que el asno muestra algún tipo de actitud propia de los seres humanos, cf. 7.21; 10.13-18 y 15.

<sup>7</sup> “et tunc quidem totarum mulierum secta moresque de asini pendeabant iudicio.”

<sup>8</sup> “Pero para que ninguno critique mi ataque de indignación reflexionando así: ‘¿He aquí que padeceremos ahora a un burro que nos filosofa?’, de nuevo, de donde dejé, volveré a la fábula.” (“sed nequis indignationis meae reprehendat impetum secum sic reputans: ‘Ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum?’, rursus, unde decessi, reuertar ad fabulam.” *Met.* 10.33).

autor de esta novela, Apuleyo –quien ganó gloria como declamador y prestigioso divulgador de la doctrina platónica en el marco de la Segunda Sofística– sino que convalida asimismo la autoridad de la mirada de Lucio-asno sobre la alteridad (Harrison, 2000:215-220).<sup>9</sup>

Esta dominante y privilegiada mirada de Lucio, entendida como punto de vista desde el que se narra, es, en segundo lugar, inherente al proceso de teratogénesis. En otras palabras, ningún ser es monstruoso en sentido absoluto, solamente lo es para quien representa un peligro extraordinario (Atienza, 2004:40). Paralelamente, como ya ha sido demostrado, *Metamorfosis* de Apuleyo –siguiendo una tendencia propia de la cultura romana– establece a nivel simbólico-metafórico una superposición de las dicotomías animal / humano y femenino / masculino (Palacios, 2003). Por lo tanto, si tenemos en cuenta la identificación femenino / animal y masculino / humano que se opera en el texto, la transgresión de Lucio –i.e. pretender acceder a un conocimiento y un comportamiento vedados para los varones de su clase– y su posterior metamorfosis, es evidente que animalidad y monstruosidad patentizan en el texto similares desvíos de los patrones de conducta y valores normativos propios de la ideología de género romana, eminentemente patriarcal (Palacios, 2006:210).

Ahora bien, esta relación entre mirada masculina y alianzas femeninas concebidas como algo monstruoso se verifica muy especialmente en la fábula narrada y protagonizada por Telifrón durante el banquete ofrecido por Birrena (2.21-30), antes de la transformación de Lucio en el libro tercero. En este relato intercalado, se designa como “malvadas Harpías” a las brujas que mutilan cadáveres humanos, cuyos restos utilizan –según lo que parece haber sido práctica habitual durante la antigüedad (Tupet, 1976:84)– como ingredientes en la preparación de filtros y pociones mágicas (“artis magicae suplementa”, 2.21). Con las siguientes palabras un anciano contrata a Telifrón para que custodie un cadáver durante la noche:

Mil sestercios te están esperando. Pero, oye, fíjate bien, joven, custodiarás fielmente el cadáver del hijo de uno de los principales ciudadanos de las malvadas Harpías.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Cf. nota 4.

<sup>10</sup> “‘Mille’ inquit ‘nummum deponentur tibi. Sed heus iuvenis, cave diligenter principum civitatis filii cadaver a malis Harpyiis probe custodias.’”(2.23).

Como es sabido, dentro del repertorio mitológico grecorromano, las Harpías, criaturas infernales de insaciable voracidad,<sup>11</sup> se vinculan fundamentalmente con el episodio de Fineo, ya referido por Hesíodo (fr. 150–6 M–W), pero narrado en detalle, en época helenística, por Apolonio de Rodas en *Argonáuticas*, 2.234–434. El Rey Fineo de Tracia, castigado por una larga vejez y por la ceguera, y debilitado por la acción de las Harpías, espera ser rescatado de tal padecimiento por los hijos de Bóreas. Según Hesíodo, las Harpías (las Raptoras) son dos: Aelo o Nicótoe (Borrasca) y Ocipete (Vuela-rápido), hermanas de Iris.<sup>12</sup> Valerio Flaco, en su versión latina de las *Argonáuticas*, 4.433–436, destaca –como lo hace Apolonio de Rodas– la impotencia de Fineo ante estos monstruos (“monstra” en 4.456 y 462) a causa de su vejez y particularmente de su ceguera:<sup>13</sup>

a él solo [Fineo] atacaron todas con sus golpes, a él solo las manos infestaron; la nube del Cocito tiene las fauces abiertas, llena de lujuria, trayendo cosas fastidiosas a la misma vista. Entonces riegan los fétidos suelos con basura y los almohadones, ultrajadas las mesas. Las alas resuenan y, por la abstinencia de presa, el hambre enfurece por uno y otro lado. La horrenda Celeno no sólo impide a Fineo, sino también a sus desdichadas hermanas.<sup>14</sup>

Esta vinculación de las Harpías con Fineo aparece explícitamente referida en *Met.* 10.15 en el episodio en que Lucio-asno es sospechado de sus- traer y devorar selectos bocados:

[...] pues ni al burro, que era el único presente, podían apetecerle tales ali- mentos [...] ni de ninguna manera podían volar en su pequeña habitación

<sup>11</sup> Ver la descripción que da de ellas Virgilio en *Eneida*, 3.215–218: “no surgió de las aguas Estigias a causa de la ira de los dioses, monstruo más triste ni peste alguna más feroz que aquellas; <imagen> de aves, rostro virgíneo, un feísimo excremento del vientre, manos con garras y el rostro siempre pálido por el hambre”. (“tristius haud illis monstrum, nec saeuior ulla / pestis et ira deum Stygiis sese extulit undis. / uirginei uolucrum uultus, foedissima uentris / proluuies uncaeque manus et pallida semper ora fame.”).

<sup>12</sup> Fuentes posteriores, como los poetas latinos Virgilio y Valerio Flaco, agregan a Celeno (Oscura).

<sup>13</sup> “Por lo tanto donde ya Fineo percibe que los hijos de Minias y un auxilio certero se acerca, baja con el bastón hacia las aguas primeras y rastrea la nave y eleva los ojos vacíos.” (“ergo ubi iam Minyas certamque accedere Phineus / sentit opem, primas baculo defertur ad undas vestigatque ratem atque oculos attollit inanes.” V. Fl., 4.433–436).

<sup>14</sup> “unum omnes incessere plancibus, unum / infestare manus. inhiat Cocytia nubes / luxurians ipsoque ferens fastidia visu. / tum sola conluvie atque inlusis stramina mensis / foeda rigant, stridunt alae praedaque retenta / saevit utrimque fames. nec solum horrenda Celaeno / Phinea, sed miseris etiam prohibere sorores.”

unas moscas tremendas como fueron antiguamente aquellas Harpías que asalataban la comida de Fineo.<sup>15</sup>

En este sentido, vistos la voracidad característica de las Harpías y el hecho de que en la fábula de Telifrón se dice que para cumplir su cometido las brujas se metamorfosean en aves y en moscas, entre otros animales,<sup>16</sup> es evidente que, en el citado relato, la alusión a las Harpías establece un paralelo entre la rapacidad de estos genios alados y la violencia depredadora de las hechiceras en su sacrílega profanación de cadáveres humanos. Pero, además, a mi entender, si tomamos en cuenta que la relación predominante de las Harpías con Fineo formaba parte de la enciclopedia del lector previsto, es claro también que el problema de la ceguera de Fineo frente a la amenaza de esos monstruos se recupera con especial énfasis en el texto de Apuleyo.

A las voraces brujas –a las que se identifica como Harpías, pues constituyen monstruosas alianzas– se las denomina también “viejas que usan encantamientos” (“cantatrices anus”, 2.30). Estos sortilegios (“que engañarían fácilmente a los mismos ojos del Sol y de la Justicia”, 2.22) consisten justamente en socavar las capacidades perceptivas del guardián al metamorfosearse ellas mismas en distintos animales y dejarlo fuera de combate al infundirle un pesado sueño.<sup>17</sup> Las operaciones mágicas son, en efecto, calificadas como “ciegas” e “inevitables”,<sup>18</sup> y exigen un guar-

<sup>15</sup> “nam neque asinum, qui solus interesset, talibus cibis adfici posse [...] nec utique cellulam suam tam immanes inuolare muscas, ut olim Harpyiae fuere, quae diripiebant Phineias dapes.”

<sup>16</sup> “Pues no solamente de aves, sino también de perros y ratones e incluso también de moscas se visten.” (“nam et aues et rursum canes et mures immo uero etiam muscas induunt.”, 2.22).

<sup>17</sup> “Pues sosteniendo este muy sagaz custodio de mi cuerpo para mí una evidente vigilia y no habiendo podido engañar su eficiente actividad las viejas que usan encantamientos – las cuales amenazaban mis restos y a causa de esto en vano frecuentemente transformadas–, luego extendida sobre él una nube de sueño y sepultado este en un profundo descanso, no antes de que desistieran de invocarme por mi nombre mientras las articulaciones embotadas y los miembros fríos con pesados intentos se esforzaban por [alcanzar] la obediencia del arte mágica.” (“nam cum corporis mei custos hic sagacissimus exertam mihi teneret uigiliam, cantatrices anus exuuiis meis imminentes atque ob id reformatae frustra saepius cum industriam sedulam eius fallere nequiuisent, postremum iniecta somni nebula eoque in profundam quietem sepulto me nomine ciere non prius desierunt quam dum hebetes artus et membra frigida pigris conatibus ad artis magicae nituntur obsequia.”).

<sup>18</sup> “sed oppido formido caecae et inevitabiles latebras magicae disciplinae.”, 2.20.

dián cuya mirada cumpla con los siguientes requisitos: “con ojos abiertos y sin pestañar siempre dirigidos hacia el cadáver, la mirada no debe ser desviada, incluso tampoco se debe torcer”, 2.22.<sup>19</sup> Por lo tanto, las cualidades que Telifrón esgrime como imprescindibles para resistir dichos encantamientos se vinculan con la virilidad (“Conocidas estas cosas, me armo de viril coraje [*conmasculo*] y en ese lugar me acerco al pregonero”, 2.23)<sup>20</sup> y son relativas a la percepción y en particular a la visión: “Ves a un hombre férreo e insomne, ciertamente más perspicaz que el mismo Linceo o que Argo, y todo ojos”.<sup>21</sup> La analogía con Linceo nos remite nuevamente al mito de los Argonautas y a un personaje célebre por su prodigiosa mirada, pues con ella podía penetrar la tierra y conocer los secretos infernales.<sup>22</sup> Por su parte Argo –monstruo al que la celosa Juno encargó la custodia de Io, su rival– es más conocido como “Panoptes” (“todo ojos”), tal como lo describe Ovidio: “tenía la cabeza guarnecida de cien ojos, de ellos descansaban dos por turno, los demás vigilaban y permanecían de guardia”.<sup>23</sup>

Como podemos ver, las capacidades de discernimiento y de resistencia al sueño quedan vinculadas en el texto de Apuleyo a la masculinidad, lo cual se comprueba inclusive cuando es lo masculino lo que se vuelve monstruoso. Tal es el caso, por ejemplo, de 8.21, donde un anciano se metamorfosea en un “extraordinario dragón” (“*immanem draconem*”), una elección que no es casual, pues los dragones son tradicionalmente considerados insomnes y por ello cumplen la función de eficientes guardianes de tesoros y doncellas (Brancaleone, 1995:62-64).

Recapitulando, Apuleyo se apropia del episodio de Fineo y las Harpías para destacar la vulnerabilidad de la mirada masculina ante el ataque femenino masivo. De esta manera, la caracterización de las brujas en

<sup>19</sup> “*exertis et inconiuis oculis semper in cadauer intentis nec acies usquam deuertenda, immo ne obliquanda quidem.*”

<sup>20</sup> “*his cognitis animum meum conmasculo et ilico accedens praeconem.*”

<sup>21</sup> “*vides hominem ferreum et insomnem, certe perspicaciorem ipso Lynceo vel Argo et oculeum totum.*”

<sup>22</sup> A. Rh. Arg. 1.153–155: “Linceo, que se destacaba por su agudísima mirada, si lo que narran es cierto, que este héroe podía fácilmente dirigir su mirada incluso por debajo de la tierra”. Cf. Val. Flac. 1.462– 467.

<sup>23</sup> “*centum luminibus cinctum caput Argus habebat /inde suis vicibus capiebant bina quietem, /cetera servabant atque in statione manebant*” Ov. Met. 625-627. Para todo el episodio ver Ov. Met. 1.583–750. Cf. Apd. Bibl. 2.1.2; Hyg. Fab. 145; Macr. Sat. 1.19.12; Prop. 1.3.20.

la fábula narrada y protagonizada por Telifrón como monstruos que aprovechan la privación de la facultad perceptiva<sup>24</sup> del varón para apropiarse de sus bienes –de hecho, las brujas arrebatan la nariz y la oreja del propio Telifrón–<sup>25</sup> resulta funcional respecto del tema de la visión, que, como ya he señalado, es central en esta novela. Pero el énfasis en la problemática de la visión interesa, sobre todo, en tanto finalmente entraña una lucha por el poder formulada en este texto en términos de género.

En este sentido, las observaciones de Lacan acerca de la castración y su relación con la visión son significativas para mi análisis. En primer lugar, es un hecho que la castración física es una amenaza que pende sobre los cuerpos de los varones de *Metamorfosis*, como lo confirma la dupla Méroë-Pantia que amenaza a Aristómenes con la castración y efectúa el asesinato de Sócrates arrancándole el corazón en el libro primero. Pero en segundo lugar, como lo demuestra la venganza de Cárite (8.12), quien vacía los ojos del asesino de su marido,<sup>26</sup> al igual que en el caso de Edipo, el ojo resulta finalmente en *Metamorfosis* el equivalente del órgano a castrar (Lacan, 2005). A su vez, cuando el ojo no puede extirparse, lo que las mujeres en la novela de Apuleyo cercenan son las facultades perceptivas con artificios no solamente mágicos, como sucede con las brujas de la historia de Telifrón, sino incluso cosméticos, ya que la trampa de las bellas apariencias hace sucumbir también el ojo del varón.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> El campo léxico de la visión domina toda la fábula: sustantivos y adjetivos como “oculus”, “acies”, “optutus”, “testis”, “lux”, “perspicaz”, “caecus”, “vigilia”, etc. cf. 2.20 (ver nota 18); 2.22 (ver nota 19); 2.23 (ver notas 20 y 21); 2.24, la viuda convoca a siete testigos para que den cuenta de la integridad del cadáver; 2.25 “Entonces de repente una comadreja arrastrándose se quedó en frente de mí y fijó en mí una agudísima mirada” (“cum repente introrepens mustela contra me constitit optutumque acerrimum in me destituit”); 2.26 “bajo el testimonio de la luz” (“sub arbitrio luminis”); 2.28 “da un breve momento del sol y derrama un poco de luz en estos ojos que se han cerrado” (“da brevem solem usuram et in aeternum conditis oculis modicam lucem infunde”). También verbos como “discerno”, “rimor”, etc., cf. 2.25 “de manera que el mismo dios délfico no hubiera podido distinguir yaciendo los dos quién estaba más muerto” (“ut ne deus quidem Delphicus ipse facile discerneret duobus nobis iacentibus quis esset magis mortuus”); 2.26 “descubierto el rostro, me puse a escudriñar cada una de sus partes” (“revelata eius facie rimabar singula”).

<sup>25</sup> “prosectis naso prius ac mox auribus”, 2.30.

<sup>26</sup> “Vivo se te morirán los ojos y no verás nada más excepto mientras duermes. Levanta el rostro vacío, reconoce la venganza, entiende tu desdicha, calcula tus desgracias” (“uiuo tibi morientur oculi nec quicquam uidebis nisi dormiens [...] Attolle uacuum faciem, uindictam recognosce, infortunium intellege, aerumnas computa”).

<sup>27</sup> Por ejemplo, Sócrates dice acerca de Méroë, la causante de todas sus desgracias, que es

Ahora bien, volviendo a la caracterización de los dúos femeninos, las hermanas Méroe y Pantia, como consecuencia de sus osadas acciones contra los cuerpos masculinos, merecen la calificación de *Lamiae* (1.17) –temibles raptoras de niños cuyo perfil se vuelve vampírico o dragontino, según las tradiciones. Otro aterrador dúo que recibe en el texto esta misma caracterización es el de las hermanas de Psique, esposa de Cupido. Ellas también son descritas como Lamias (5.11), y más adelante se las asimila a Furias y Sirenas (5.12 y 21).

Sin embargo, el caso de las transgresoras hermanas de Psique y de esta misma muchacha, quien actúa aliada con sus hermanas en contra de su marido, presenta algunas particularidades que muestran otros aspectos de las alianzas femeninas en *Metamorfosis*.

Hasta el momento hemos visto que en la fábula de Telifrón las brujas comparadas con Harpías, al metamorfosearse en diversos animales e infundir un pesado sueño, privan de la percepción al guardián para apoderarse por mutilación de un bien simbólico de la sociedad como lo es el cuerpo del muerto e, inclusive, de las orejas y la nariz de Telifrón. Por su parte, las hechiceras y prostitutas, Méroe y Pantia, aprovechan la disminución de la capacidad perceptiva de Sócrates (el sueño) para mutilarlo y apropiarse de su vida.

En cambio, a diferencia de los personajes femeninos antedichos, Psique y sus hermanas no son brujas y por lo tanto no cuentan con poderes sobrenaturales. Tampoco Psique intenta cercenar el cuerpo de su marido, aunque sí, incitada por las mentiras de sus envidiosas hermanas, aprovecha su sueño para arrebatarle un bien simbólico como la identidad. Esta audaz acción transgrede el pacto que la muchacha tenía con su marido, es decir, la prohibición de conocerlo.

Por consiguiente, las hermanas ejercen un poder sobre Psique que pone en jaque las prerrogativas patriarcales del marido sobre su esposa. Así, por un lado, estas dos mujeres resultan monstruosas desde el punto de vista del dios del amor y de la vieja, narradora de la fábula. Pero por otro lado, como ya ha sido estudiado (Palacios, 2006), se deja ver que los vínculos entre estas dos celosas mujeres y Psique son extremadamente

“anciana, pero todavía atractiva” (“anum, sed admodum scitulam”, 1.7); Lucio describe a Cárite como “una muchacha capaz de excitar el deseo incluso de un burro como yo” (“puellas mehercules et asino tali concupiscendam”, 4.23); Cupido desobedece a su madre Venus por la extraordinaria belleza (“praecipua [...] pulchritudo” 4.28) de Psique, cf. 5.24.

frágiles en tanto se encuentran siempre amenazados por la inminente traición motivada por los celos y la envidia. En consecuencia, la novela de Apuleyo se inscribe en una tradición que se propone naturalizar la divulgada creencia de que las mujeres –basta con recordar la cita de Valerio Flacco acerca de las Harpías (4.433-436) en la que se destaca el egoísmo de Celeno para con sus hermanas– son incapaces de ser solidarias entre ellas.

Finalmente, la asimilación de estas dos mentirosas y envidiosas mujeres con la monstruosidad, y el castigo que su propia hermana Psique les inflige –e inclusive todas las pruebas que esta misma muchacha debe superar como consecuencia de su desobediencia a Cupido– confirman la prioridad del vínculo de Psique con el marido frente al lazo de sangre entre hermanas (Palacios, 2006:228).

A partir de lo analizado se puede concluir que en *Metamorfosis* de Apuleyo el punto de vista de Lucio-asno naturaliza la perspectiva, la mirada y la experiencia masculina como ‘lo universal’ y construye lo femenino como una ‘alteridad’ inquietante y perturbadora. Lo antedicho se verifica en tanto figuras monstruosas colectivas como Harpías, Lamias, Furias y Sirenas son incorporadas en el texto para caracterizar la problemática conducta de los personajes femeninos estudiados, los cuales no se unen con otro propósito más que con el de violentar el orden patriarcal, dado que, como hemos visto, las mujeres de esta novela se alían para mutilar y apoderarse no sólo de cuerpos, sino también de capacidades perceptivas y prerrogativas masculinas.

Por otra parte, la posibilidad de éxito de las alianzas femeninas contra el orden patriarcal está reservada para aquellas que cuentan con saberes y habilidades extraordinarios, como los que provee la hechicería, o para aquellas que recurren a hechiceras,<sup>28</sup> ya que los daños perpetrados por las brujas son exitosos, pues pasan desapercibidos ante los ojos de los varones aun cuando ellos están despiertos. No obstante, los males causados por mujeres sin poderes sobrenaturales, como Psique y sus hermanas, merecen un castigo reparador.<sup>29</sup> En otras palabras, las muje-

<sup>28</sup> Este es el caso de la esposa adúltera del molinero, 9.14-31.

<sup>29</sup> Otros ejemplos de mujeres no identificadas como brujas, que recurren a médicos para comprar sus venenos y no a hechiceras, y que sufren castigos, son la madrastra castigada con el destierro (10.2-12) y la asesina condenada a las fieras y a copular con el asno en

res que no son identificadas como brujas, incapaces de ser solidarias con sus congéneres, están condenadas indefectiblemente al fracaso en toda toma de posición antagónica respecto del orden patriarcal, lo cual confirma que, en esta lucha por el poder que supone la visión en el contexto de *Metamorfosis* de Apuleyo, el burro es el dueño de la mirada.

## BIBLIOGRAFÍA

- ATIENZA, A. (2004) “¿Quién le teme a Polifemo? La construcción del monstruo en la *Odisea*”, en *Actas del III Coloquio Internacional: Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad*, UNLP, pp. 40-53.
- BRANCALEONE, F. (1995) “Il senex/draco in Apuleio, Met. VIII, 19-21: referenti folklorico letterari e tecnica narrativa apuleiana”, *Aufidus*, 27, pp. 45-72.
- DEFILIPPO, J. G. (1990) “Curiositas and the Platonism of Apuleius’ golden Ass”, *American Journal of Philology*, 111.4, pp. 471-492.
- FICK-MICHEL, N. (1991) *Art et Mystique dans les Métamorphoses d’Apulée*, Paris, Les Belles Lettres.
- FREDRICK, D. (2002) *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press.
- HARRISON, S. (2000) *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford, Oxford University Press.
- HELM, R. (1968) *Apulei Platonici Madaurensis opera quae supersunt*, vol. I: *Metamorphoseon libri XI*, Leipzig, Teubner.
- HOLZBERG, N. (1986) *The ancient novel. An introduction*, Rutledge, London & New York.
- LACAN, J. (2005) *De los nombres del padre*, Buenos Aires, Paidós.
- PALACIOS, J. (2006) “Mujeres engendran monstruos: la construcción de los vicios femeninos en Apuleyo *Metamorphoses* IV – VI”, en Caballero de del Sastre, E. - Rabaza, B. (edd.) *Monstruos y maravillas en la literatura latina y medieval y sus proyecciones*, Rosario, Homo Sapiens, pp. 207-228.

público (10.23-28). Esta última fábula presenta situaciones de rivalidad y traición entre congéneres, semejantes a las protagonizadas por Psique y sus hermanas.

- \_\_\_\_\_ (2003) “Animales femeninos: la construcción del cuerpo y la sexualidad en *Metamorphoses* de Apuleyo”, en *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y II Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Comisión de la Mujer, GESNOA y Facultad de Humanidades, UNAS, CD-Rom.
- SCHEID, J. (1991) “Extranjeras indispensables”, en Duby, G. - Perrot, M. (edd.) *Historia de las mujeres*, Tomo I: *La Antigüedad*, Madrid, Taurus, pp. 421-461.
- SLATER, N. (1998) “Passion and Petrification: The Gaze in Apuleius”, *Classical Philology*, 93, pp. 18-48.
- TUPET, A. (1976) *La magie dans la poesie latine. Des origines á la fin du régime d' Auguste*, Paris, Les Belles Lettres.
- WALSH, P. (1970) *The Roman Novel: The “Satyricon” of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge, Cambridge University Press.

# REPRESENTACIÓN DE LO FEMENINO COMO MONSTRUOSO EN *RETRATO DE LA LOZANA ANDALUZA* DE FRANCISCO DELICADO

MARÍA CECILIA PAVÓN

## INTRODUCCIÓN

“¿Será muy aventurado presumir que ciertos procesos históricos y emocionales se anuncian con fantasías bestiales para evitar hacerlo explícitamente?” se pregunta Rafael Ángel Herra (1988:20). Creemos que en los vericuetos ficcionales es posible rastrear la huella de lo bestial disolviendo escrúpulos con su desmesura y desorden. Lo monstruoso, en tanto otredad legitimadora de lo bueno y lo bello, es la instancia ficcional que libra al hombre de la incertidumbre del caos y le permite exteriorizar la indecible realidad. Su propiedad de ser signo sin referente fijo le permite tomar la forma que cada cultura, sociedad o individuo valoren negativamente. De esta manera, Lozana se ubicará, al igual que su autor, en un lugar intermedio entre España e Italia y en un tiempo convulsionado por la toma del último baluarte árabe en España, la expulsión de los judíos de parte de la península y el afianzamiento de la Inquisición con centro religioso y político en Roma. El intenso diálogo intelectual, artístico y político que mantiene a esta ciudad en continua ebullición se traduce en *Retrato de la Lozana andaluza* en la multiplicidad de ideologías y sentidos y recorta sobre el escenario de una Roma babilónica poco antes del Saco la vida de una mujer judía, prostituta, bruja y comerciante cuya representación como personaje trastoca la perspectiva sobre el “deber ser” de la mujer. Trataremos de analizar cómo se construye y representa la identidad femenina alrededor del eje de la corporeidad y de qué manera se resignifican los rasgos de femineidad promulgados por la mentalidad patriarcal dominante del siglo XVI.

## JERARQUÍAS SEXUALES - JERARQUÍAS SOCIALES

Entre finales del siglo XV y durante el siglo XVI los cánones de belleza y forma femenina ideales sufren una serie de transformaciones que crean nuevos patrones de aspecto, gusto e ideales de lo bello y lo erótico. El cambio en los hábitos alimenticios, que se hace patente en la proliferación de libros de cocina con un marcado predominio de mantequilla, crema y dulces (Matthews Grieco, 1993:76), guarda relación con el cambio de un modelo de mujer aristocrática medieval, graciosa pero sencilla, de caderas angostas y pechos pequeños, a un modelo de mujer más robusta, de caderas anchas y pechos rellenos. La gordura, en este período, funciona como símbolo social de salud y poder adquisitivo, ya que las mujeres se alimentaban después que el hombre hubiera recibido la mejor y más abundante ración.

En diálogo con estas concepciones, Lozana hace honor a su nombre y no sólo responde a este modelo, sino que lo excede: su estatura y textura son enormes y sus carnes y senos desmesuradamente voluptuosos. Conoce los secretos de la cocina y no se cuida de disfrutarlos, por lo cual a la exclamación de Silvano ante su extrema gordura responde: “Hermano, como a mis espesas y sábeme bien, y no tengo envidia al Papa [...]” (Delicado, 2000:387). Su excesivo gusto por la comida es equiparable a su inagotable deseo sexual, ambos confundidos en sugerentes equivalencias metafóricas instaladas desde el mamotreto II, cuando, reflexionando junto a su tía sobre lo que podría hacer para sobrevivir, Lozana dice tener como única herencia, más que la belleza de su madre, la habilidad de “guisar” aprendida de su abuela. Este verbo confirma su connotación sexual en las palabras de su tía:

Esto que vos tenéis y lo que sabéis será dote para vos, y vuestra hermosa hallará ajuar cosido y sorcido, que no os tiene Dios olvidada, que aquel mercader que vino aquí ayer me dijo que, cuando torne, que va a Cáliz, me dará remedio para que vos seáis casada y honrada, mas querría él que supiédeses labrar. (Delicado, 2002:179).

Más claramente, en ocasión del primer encuentro sexual entre Rampín y Lozana, ésta se refiere a su deseo sexual diciendo: “Este tal majadero no me falte, que yo tengo apetito dende que nací, sin ajo y queso, que podría prestar a mis vicinas [...]” (Delicado, 2000:233). Y al referirse al miembro masculino de Rampín dice: “[...] En mi vida vi mano de morte-

ro tan bien hecha. ¡Qué gordo que es! Y todo parejo. ¡Mal año para nabo de Jerez!” (Delicado, 2000: 233).

El desmesurado deseo sexual de la protagonista actualiza el mito de la vagina dentada y contribuye con el discurso inquisitorial y el discurso médico en el proceso de simbolización de la mujer como otredad monstruosa y amenazante por determinación natural.

Por otra parte, en el nivel estructural de la obra, la división en “mamotretos”, término que en el léxico erótico de la época tendría el equivalente a eyaculaciones o coitos, cobra aun nuevos sentidos cuanto que la segunda parte de *La Celestina* de Fernando de Rojas, obra con la que se establece un diálogo desde la portada, está dividida en “cenos” o “escenas”.

Los modelos de amor cortés de relaciones entre los sexos, según los cuales el hombre establecía una actitud simbólica de vasallaje respecto de la mujer, han quedado atrás y son objeto de parodia por parte de Lozana y Diómedes. El Renacimiento, ante una vida política y económica con la burguesía como nuevos elementos desestabilizadores del antiguo orden de clases sociales, está deseoso de límites sociales y sexuales claramente definidos. Entre el hombre y la mujer se establecieron claras diferencias en la vestimenta y el comportamiento que no debían ser transgredidas, sin ninguna excepción. Al hombre correspondía una masculinidad robusta y enérgica y a la mujer una sumisión delicada y tierna, lo cual reforzaba el ideograma de la complementariedad femenina como signo cultural de subordinación social y económica.

En el marco de la lógica carnavalesca del mundo al revés que articula el *Retrato de la Lozana andaluza*, Lozana será un antimodelo de pasividad sexual y, necesariamente, socioeconómica. Dueña de una particular moral y concepción de la honra, su lema es “ser siempre libre y no sujeta a ninguno”, acorde al cual establece su relación con Rampín:

Mirá que yo no tengo marido ni péname el amor, y de aquí os digo que os terné vestido y harto como barba de rey. Y no quiero que os fatiguéis, sino que os hagáis sordo y bobo, y calléis aunque yo os riña y os trate de mozo, que vos llevaréis lo mejor, y lo que yo ganare sabedlo vos guardar, y veréis si habremos menester a nadie [...]. (Delicado. 2000: 239).

Se apropia del espacio del comercio público, donde actúa como agente activo, y deja a Rampín el dominio dentro del ámbito privado,

invirtiendo el sistema dicotómico patriarcal, según el cual a la mujer corresponden la casa y la naturaleza, mientras que al hombre le están reservados la cultura y el ámbito público (Guerra, 1995:15). Estos ejes territoriales demarcan a un tiempo modos de comportamiento y espacios ontológicos que encuentran sustento a nivel de la infraestructura económica en el relegamiento de la mujer al ámbito de lo privado, la reproducción biológica y el cuidado de los niños (Guerra, 1995:14). Lozana no se siente atada a estas limitaciones y los dos hijos que ha tenido con Diómedes son dejados al cuidado de la familia de su amante sin culpa ni nueva mención del tema. Este individualismo de Lozana y su desarraigo geográfico, a pesar de las continuas referencias a su “patria hogar”, responden a los presupuestos de una burguesía naciente para la cual cada uno cuenta sólo consigo mismo, sin que exista metafísica ni sentido de pertenencia a una comunidad supraindividual. De esta manera, la novela escenifica el movimiento de la tradición a la razón propia del mundo mercantil, pero extremando el procedimiento de inversión carnavalesca hasta convertir a Lozana en un personaje totalmente público en el que la introspección queda reducida a la mínima expresión.

La libertad de la que goza Lozana está basada en la independencia económica dada por su actividad como prostituta. Este uso mercantil de su desbordante sensualidad refuerza los discursos teológicos sobre la prostitución como un mal necesario y el proceso de objetivación de sí misma y de Rampín al establecer su relación sobre la compra y venta de sexo, uniendo indisolublemente sexualidad-dinero y posición social.

Constituida en la confluencia del diálogo formal e intertextual con *La Celestina* y en la relación pública con otros personajes, Lozana hace de los nuevos valores mercantiles sus valores morales, pues, como dice de ella Silvio hablando con el autor, “sacaba dechados de cada mujer y hombre [...] y sábele dar maña, y siempre es llamada señora Lozana, y a todos responde, y a todos promete y certifica, y hacen que tengan esperanza, aunque no la haya” (Delicado, 2000:292-293). El engaño y la mentira son instrumentos válidos cuando se trata de obtener lo deseado, a lo que Lozana agrega un ingenio calificado como “diabólico” y una “agudeza que la patria y el parentado le habían prestado” (Delicado, 2000:183), haciendo referencia a su origen judío, fuerte rasgo identitario que Lozana despliega en sus gustos y saberes culinarios y que constituye su otredad socio-económica. Más aun, su ingenio es equiparable al de

Séneca, Lucano, Marcial y Avicena (Delicado, 2000:348). De esta manera la relación entre saber, tener y poder queda establecida definitivamente.

## **CORPOREIDAD Y MORALIDAD**

La belleza física durante el Renacimiento neoplatónico es valorada como signo exterior y visible de una bondad interior e invisible que, más que como una posesión peligrosa, será concebida como un atributo necesario del carácter moral y la posición social. Así, sobre una concepción de la corporeidad como espejo de la interioridad humana, se instala cierta obligatoriedad de la belleza como muestra de probidad moral. Frente a estos cánones de comportamiento y apariencia física, la descripción que de Lozana hacen los demás personajes se articula sobre la poética de inversión carnavalesca. Se reitera insistentemente la gran belleza de nuestro personaje. Algunos se refieren a sus piernas, otros a su andar o a su lozanía. Sin embargo, la corporeidad sobre la que se funda esta belleza se halla totalmente degradada por la sífilis: tiene una cicatriz en forma de estrella en medio de su frente que podría ser el rastro dejado por la caída de su nariz, no tiene cejas y, con el tiempo, también perderá su cabellera. Estas huellas físicas serán la marca del castigo divino al pecado de la lujuria. La misma adjudicación del origen de la enfermedad conformaba un elemento de representación de otros pueblos como otredad depositaria de lo no deseado. Así, la sífilis o “mal francés” o “morbo gálico” o “mal napolitano” modificaba su denominación según las afinidades políticas con uno u otro reino.

Junto a la obligatoriedad de belleza parece hallarse la de poseer fortuna, sin la cual una mujer estaría expuesta a toda clase de peligros por atraer demasiadas miradas hacia su fragilidad, en cuyo caso la fealdad funcionaría como “protectora máscara de indiferencia” (Nahoum-Grappe, 1993:116). De este modo, la belleza femenina es un modo de construir identidad individual y social, dado que representa una función táctica de intervención social.

El espacio de atención logrado por la captación de las miradas crea un ‘espacio en blanco’ que, aunque breve, rivaliza con otras instancias de poder, aunque no llega a constituirse como una amenaza porque es percibido como frivolidad o vanidad, representada en la obra con la simbología del espejo y del árbol de la vanidad.

Lozana excederá los límites de la vanidad hasta llegar a la lujuria y hará de ésta una forma de reconocimiento de su propia corporeidad e identidad y aun de auto-reconocimiento en la práctica de la masturbación referida en la expresión “desde chiquita me comía lo mío” (Delicado, 2000:193).

Otro de los rasgos corporales sobre los que se construye la otredad moral de Lozana gira en torno a su cicatriz en forma de estrella y a la suma de actividades de curandera a la par que cosmetóloga. La estrella salomónica de cinco o seis puntas ha sido símbolo frecuente de las artes oscuras a la vez que elemento invertido de la religión católica en la ambivalente figura del rey y mago Salomón. Estos elementos la acercan al universo de las brujas o hechiceras que, definidas como apropiación demoníaca, equivalen a una monstruificación física y moral de las víctimas. Las brujas, al igual que nuestra protagonista, reúnen de manera invertida las características femeninas de comportamiento asignadas por el orden patriarcal. Ésta, subvirtiendo el rol doméstico asignado, procura el sustento mientras Rampín permanece en la casa, hace de los utensilios de cocina herramientas para preparados sanadores y, si bien no posee escoba, manda y decreta sobre el falo de Rampín y los de sus clientes, constituyéndose en antimodelo de pasividad sexual.

En el marco de una obra ambivalentemente moralizante y como parte de la irreverente inversión carnavalesca, se otorga a la mujer más corrompida moral y corporalmente dones proféticos que se revelan cuando la Lozana anuncia, entre otras cosas, el Saco de Roma. La persona más baja y corrompida es la que posee, sin embargo, dones del espíritu.

Además, contrariamente a lo esperado cuando un autor presenta un modelo de actitudes negativas, los personajes no son castigados y Lozana, en vez de morir en el Saco de la ciudad, como corresponde a sus pecados, viaja a la isla de Lípari con su amado, “con la satisfacción evidente de quien ha cumplido con su deber y tiene derecho a un largo y dulce retiro” (Goytisolo, 1977:64). Una vez más, excediendo lo carnavalesco, Lozana planea ir al paraíso y convencer a los mismos cielos de que se le permita la entrada a Rampín.

Completa el procedimiento de construcción de lo monstruoso como exceso y desborde la insistencia con que el autor afirma que tanto los acontecimientos como los personajes “retratados” son reales, poniendo en duda el estatuto mismo de “lo real” y las formas de representación del

mismo. En un movimiento singularísimo el autor se ficcionaliza como un personaje más, al tiempo que sus personajes adquieren la categoría de reflejo directo de la realidad. De esta manera Lozana “conoce sin espejo, porque ella misma lo es” (Delicado, 2000:347). El espejo, que dentro de la obra funciona como símbolo de la vanidad, se extiende metonímicamente a toda la obra, en la que el lector puede contemplar su propia existencia y la de toda Roma. Los límites entre ficción y realidad, lo correcto y lo incorrecto, lo santo y lo diabólico se desdibujan, las coincidencias se comprueban mayores que las diferencias y el efecto monstruoso revela su origen en lo imaginario asumido como realidad social confirmada. Entre carnalesca y siniestra, la monstruosidad de Lozana se construye al presentarse como un otro-doble del lector que refleja los elementos más rechazados de sí mismo y de su entorno, sólo soportables bajo la máscara de la ficcionalidad. El excedente de significado producido por la puesta en extremo de la inversión carnalesca vuelve a Lozana un personaje siniestramente inquietante que crea fisuras en el sistema de dominación al cual se dirige críticamente.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1981) *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia.
- BUBNOVA, T. (1987) *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- DELICADO, F. (2000) *Retrato de la Lozana Andaluza*, Cátedra, Madrid.
- FARGE, A. – ZEMON DAVIS, N. (1993) “Introducción” en *Del Renacimiento a la Edad Moderna: Los trabajos y los días*, Tomo 5, Taurus-Santillana, Madrid.
- GOYTISOLO, J. (1977) “Notas sobre La Lozana” en *Disidencias*, Seix Barral, Barcelona, pp. 45-75.
- GUERRA, L. (1995) *La mujer fragmentada: Historia de un signo*, Editorial Cuarto Propio, Chile.
- HERRA, R. A. (1988) *Lo monstruo y lo bello*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José.

- MATTHEWS GRIECO, S. F. (1993) “El cuerpo, apariencia y sexualidad” en *Del Renacimiento a la Edad Moderna: Los trabajos y los días*, Tomo 5, Taurus-Santillana, Madrid, pp. 67-107.
- NAHOUM-GRAPPE, V. (1993) “La estética. ¿Máscara táctica, estrategia o identidad petrificada?” en *Del Renacimiento a la Edad Moderna: Los trabajos y los días*, Tomo 5, Taurus-Santillana, Madrid, pp. 111-127.
- TODOROV, T. (2003) *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

## **EL SUJETO ENFERMO: FRAGILIDAD Y EXCLUSIÓN**

**GONZALO PÉREZ MARC**

### **EL SUJETO ENFERMO: FRAGILIDAD Y EXCLUSIÓN**

Intentar conferirle al concepto de ‘enfermedad’ una definición única y abarcadora se convierte desde el inicio en una empresa sumamente dificultosa. La disparidad existente al respecto, no sólo entre diferentes sociedades o culturas sino incluso entre diferentes agentes relacionados, implica la necesidad de reconocimiento de variadas posibilidades de estudio. Por eso, nos centraremos en la proposición de un marco teórico para la construcción de la ‘identidad’ del enfermo grave o crónico, a partir de la evaluación de la estructura narrativa de la misma y del conflicto existente entre la visión social ‘monstruosa’ de este tipo de enfermedades y su identificación por parte del paciente. Es quizás en estos últimos conceptos en donde se sostiene la participación de esta ‘criatura enferma’ en un grupo de exclusión particular que implica, en todos los casos, a un sujeto vulnerable, imposibilitado de la constitución de una individualidad libre. Su fragilidad se impone como el límite del propio reconocimiento, como una barrera casi infranqueable para la constitución de una persona digna.

### **LA ENFERMEDAD COMO REPRESENTACIÓN MÚLTIPLE**

La caracterización de la enfermedad puede realizarse desde múltiples perspectivas que si bien en ciertos casos se complementan, en otros se oponen de manera irreconciliable. Sin duda, todos coincidiríamos en que no es posible equiparar la concepción que pueda tener un enfermo de su propio padecimiento con la del médico que lleva a cabo su tratamiento. Sin embargo, en tanto individuos no meramente relacionados por la enfermedad, ambos agentes podrían sostener percepciones similares de lo que implica ‘sentirse enfermo’ o sobre cómo sería más benefi-

cioso 'acompañar' a una persona enferma. Por otra parte, claramente discreparán en sus enfoques las caracterizaciones de la enfermedad que se sustenten en un paradigma biomédico puro, en uno psicomédico o en uno sociomédico. La forma elemental de la enfermedad difiere de manera notable según se destaque su carácter objetivo o su carácter subjetivo. Son el paciente y el médico quienes más se relacionan con la concepción biomédica: el paciente es el portador de cierta patología psicológica u orgánica que debe ser objetivada mediante diferentes estudios y análisis requeridos por el médico. En una segunda instancia, este instaurará un tratamiento determinado e intentará, en una tercera instancia, objetivar también los resultados obtenidos con él. Sin embargo, si bien el enfermo presenta ciertas alteraciones orgánicas pasibles de ser evaluadas en forma objetiva, también es cierto que la percepción de ese fallo (o carencia o defecto) es del todo subjetiva. No sólo el dolor o la angustia son experiencias que el enfermo asimilará y expresará de manera absolutamente personal, sino que también deberá asumir el rol que su propia sociedad (que incluye al médico tratante) le asignará en su carácter de 'persona enferma'. Es este carácter subjetivo (el que en mayor medida es desarrollado y sostenido por la sociedad en su conjunto) el responsable directo de la construcción de una 'metáfora de la enfermedad', en tanto figura de la monstruosidad, que influirá sustancialmente en su evolución. Así, la proposición de la enfermedad como un concepto múltiple incluye ciertos aspectos necesariamente relacionales: enfermedad-paciente, enfermedad-médico, enfermedad-sociedad y sociedad / médico-paciente son díadas que implican una dinámica intrínseca sustentada en rasgos particulares que afectan la estructuración de la identidad del sujeto enfermo.

Esta construcción del análisis basada exclusivamente en la noción de enfermedad en tanto representación múltiple admite la necesaria influencia de la instauración de un tratamiento particular en cada caso, pero lo relega a un lugar secundario en la construcción de la enfermedad misma. Dentro de esta representación múltiple, no sólo quedan involucradas las posiciones asumidas frente a la patología orgánica o psicológica por parte del afectado directo, del médico tratante y de la sociedad que los incluye, sino también las diversas etapas o fases que el enfermo va atravesando en el devenir de su enfermedad. La multiplicidad no está dada sólo por la cantidad de los agentes, sino también por la calidad de relación del agente principal con su experiencia mórbida.

## IDENTIDAD Y ENFERMEDAD

La cuestión de la identidad se ha desarrollado de muy diversas formas en la filosofía contemporánea. Amélie Rorty hace referencia a la noción de “identidad esencial”, constituida por aquellas características personales que “identifican a una persona como siendo *por esencia* lo que es”.<sup>1</sup> Esta identidad, analizada tanto en relación con personas individuales como con grupos humanos, se encuentra ligada necesariamente a las contingencias históricas, sociales y políticas. Al igual que otros autores (Ricoeur, Arendt), Rorty entiende la continuidad espacio-temporal del individuo como requisito primordial (pero no exclusivo) en la mayoría de las culturas. Arfuch reconoce también la importancia del factor temporal, pero a su vez nos orienta hacia la perspectiva deconstructivista de Stuart Hall, que en su artículo “¿Quién necesita identidad?” propone la supresión de la “positividad” de la noción de identidad y su relectura desde un nuevo paradigma que acentúe la parte “negativa” del término, es decir, que defina la identidad desde su contracara misma: la diferencia. El valor otorgado a la diferencia nos aleja ahora de las concepciones esencialistas de la identidad y pone el énfasis en la alteridad, en el ‘otro diferente’ como constitutivo de la mismidad del individuo. Esto nos abre un camino importante en la intención de develar la identidad del sujeto enfermo: la enfermedad que lo constituye es diferencia pura; el cuerpo mismo, modificado y sufriente, se constituye ahora como ‘otro’ absoluto del ‘sí mismo’.

Pero toda identidad es también el relato de esa temporalidad. El proceso del devenir del sujeto, sugiere Arfuch, se define por nuestra utilización de los recursos discursivos: el lenguaje, la historia y la cultura estructuran una narración, una representación en el tiempo del individuo. Es desde la acción y el discurso desde donde los hombres revelan quiénes son: su identidad está implícita en sus palabras y sus actos. Sin duda, la reflexión acerca del carácter narrativo de la identidad alcanza su punto más alto en la obra de Paul Ricoeur. En *Sí mismo como otro*, la indagación se interna en el proceso de individualización del sujeto, en la pregunta por la posibilidad del reconocimiento del ‘sí mismo’, en la me-

<sup>1</sup> Citada en Montefiore, A., “Identidad moral. La identidad moral y la persona”, en Canto-Sperber, Monique (ed.), *Diccionario de Ética y Filosofía Moral*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 768.

dida en que está atravesado por esa otredad que implica la temporalidad. La identidad se construye como una bipolaridad dialéctica entre dos modelos de permanencia temporal del individuo: el carácter y la capacidad de ‘mantenerse’ en el transcurso del tiempo. La resolución del problema la proporciona la identidad narrativa; es esta la que disuelve el dilema entre la identidad entendida en el sentido de ‘un mismo’ (*idem*) y la identidad entendida en el sentido de ‘un sí mismo’ (*ipse*), al ubicarse como “una oscilación, un intervalo” entre el *idem* y el *ipse*. Se cierra así el círculo que iniciamos en el punto anterior y se abre todo un nuevo terreno a explorar: ¿cómo es que se constituye la identidad del sujeto enfermo, teniendo en cuenta esa doble experiencia de ‘otredad’ que implican las relaciones sujeto-enfermedad y sujeto-cuerpo?

Si comprendemos entonces a las personas como entes sociales e históricos cuya formación de subjetividad es eminentemente narrativa, no podemos soslayar el papel que juega la historia clínica en la conformación de la identidad del sujeto enfermo. Al fin y al cabo, la estructura narrativa de la identidad se construye en su mayor parte alrededor de la pregunta del ‘¿quién es?’. La respuesta a esta pregunta no es sólo el relato que ese ‘quién’ lleva adelante, sino también aquel concebido por los demás (por la sociedad en pleno) acerca de él. Y en el caso del enfermo (fundamentalmente en el de los enfermos graves o crónicos, aquellos sobre los cuales la figura de lo monstruoso impresa por la enfermedad precipita su resignificación a partir del dolor y de la inminencia de la muerte) esa narración se conforma, en gran medida, a partir del registro escrito u oral de toda la progresión de la patología: la ‘historia clínica’. Este ‘relato’ reviste un carácter exclusivamente formal y se encuentra regido por una normatividad, habitualmente ignorada por el enfermo, que lo determina en su legalidad. Aún más, la multiplicidad de agentes participantes y, en muchos casos, ‘responsables’ de la continuidad de este registro, acrecienta de forma notoria la distancia existente entre la persona enferma (personificando aquí a la perfección su rol de ‘paciente’) y la narración formal de su carácter de enfermo.

¿Qué es lo que sucede, entonces, con un individuo acuciado por una enfermedad cuyo relato particular es trazado por otros? ¿Qué posibilidades le caben a este sujeto, en este nuevo camino de identificación, de constituirse en un sujeto moral capaz de ‘controlar’ la progresión de su propia historia de vida? Si bien es cierto que la historia clínica es un

documento que incluye necesariamente el interrogatorio realizado por el profesional de la salud al paciente, también lo es que es escrita y concedida casi en su totalidad por los médicos. Esta ausencia del sujeto en el proceso de conformación de su narración clínica llega al extremo de sustitución de uno por otro: no son escasas las ocasiones en que un médico descrea de la palabra del paciente porque esta no concuerda totalmente con lo ya documentado previamente por otro profesional en la historia clínica. Es en este tipo de situaciones en las que el enfermo advierte ya no su extrañeza respecto al relato sino el hecho de que este se convierte en un mero opuesto de su historia; la escisión es aquí completa. Así, aquello que Ricoeur expresa con respecto a la literatura de ficción queda expuesto también aquí: es el sitio de coautor y no el de autor el que el sujeto va a ocupar en esa dinámica que implica su relación con su propio relato en tanto enfermo. La historia clínica, relato pormenorizado de la relación sujeto-enfermedad, no es elaborada por el sujeto en ningún caso. Este constituye, en última instancia, sólo el agente de todo el proceso, pero de ninguna manera el autor final de esa narración que lo identifica. Las consecuencias no son menores, ya que el enfermo no puede sino comprender que la idea misma de que sus experiencias le pertenecen entraña un sentido ambiguo: su historia de vida se ha visto afectada trascendentalmente por la enfermedad, pero la construcción de esta nueva historia, la narración de su identidad modificada, no recae en sus propias manos sino en las de una multiplicidad de 'autores' que lo determinan ahora en forma novedosa.

La identidad narrativa representa la integración de las acciones del sujeto en un proyecto global, en un 'plan de vida'. Es este último el que necesariamente se ve modificado durante el padecimiento de una enfermedad invalidante o de gravedad potencialmente mortal. En este contexto, la redacción de la historia clínica por parte (exclusiva) de los médicos, habitualmente caracterizada por su 'rigidez' y 'distancia' con respecto al paciente, no hace más que acrecentar su sensación de ser agente y autor secundario de su propia historia. Llegado a este punto, el sujeto enfermo se encuentra en un estado de indefensión absoluto, librado de forma casi total a la voluntad de los profesionales tratantes, quienes en general no son conscientes de la situación y por lo tanto no llevan a cabo ninguna acción tendiente a revertirla. Este proceso concluye en la conformación, por parte del sujeto sufriente, de una identidad particular

atravesada por la enfermedad y sustentada por la extrañeza respecto del propio relato de su reciente ‘monstruosidad’: su ‘vida enferma’.

### **EL ENFERMO COMO ‘MONSTRUO’: ALTERIDAD Y EXCLUSIÓN**

Dentro del paradigma biomédico, cuyo modelo etiológico-terapéutico se sostiene en causales de enfermedad de origen ontológico, exógeno o maléfico, la cuestión del Otro y de la alteridad se afirma como prioritaria en la adecuada comprensión del relato de la ‘identidad monstruosa’ de la persona enferma. No hay aquí intención de resumir el tratamiento teórico que esta cuestión ha recibido por parte de la filosofía, dado que la comprendemos como una estructura compleja dentro de la cual se entretajan infinidad de conceptos metafísicos, gnoseológicos y éticos. El enfoque recaerá entonces en aquellas particularidades que se evidencian exclusivamente en el contexto de la relación individuo-enfermedad / monstruosidad-sociedad, deteniéndonos en el enfermo en tanto diada sujeto-cuerpo y en la sociedad en cuanto incluyente del mundo médico.

Comprendida la enfermedad por la cultura occidental como afectación por un elemento extraño y hostil al sujeto que la padece (enfermedades infecciosas, excesos de consumo, stress, etc.), la otredad se instala a partir de la afirmación de esa introducción (de ‘un otro en mí’) con un fin patológico determinado. Esta concepción de la ‘enfermedad como otro’ es la primera de las formas en que la alteridad extiende su problemática a la de la identidad del enfermo y da origen a la segunda, íntimamente relacionada con ésta: la del ‘enfermo como otro’. Es evidente que ante la aceptación de una enfermedad cuya patogenia es eminentemente exógena respecto del individuo, su tratamiento también se llevará a cabo de manera pura y exclusivamente externa. Esto implica la no participación del enfermo en el proceso de curación y la necesidad de un ‘otro’ encargado de llevarlo a cabo: el médico. Consecuencias del modelo médico teórico causalista-mecanicista imperante, las dos primeras formas de la otredad eluden las características sociales, históricas y culturales que toda interrelación entre paciente, enfermedad y médico presenta. Así, la enfermedad considerada como alteridad es la expresión social de ese ‘sentirse otro’ que el sujeto enfermo padece respecto a las normas vigentes de su propia sociedad. La tercera forma de otredad se reduce al cuerpo mismo del enfermo. Como vimos, en nuestra sociedad la patolo-

gía no es comprendida en tanto conmoción del individuo en su totalidad, sino sólo como afección de su cuerpo o incluso de una determinada parte del mismo: no se enferma el sujeto, el enfermo es su organismo; el propio cuerpo es experimentado como otro.

Este ‘atravesamiento’ por la otredad (en sus tres formas, referidas a la enfermedad, la sociedad y el cuerpo) que el enfermo sufre durante su padecimiento es uno de los componentes sustanciales de la constitución y proliferación de la experiencia de la monstruosidad que se sucede en el sujeto enfermo. La cuestión del ‘otro’ se vislumbra constantemente en el marco de la relación médico-paciente (u ‘otro-sí mismo’), en la metáfora social acerca del ‘otro enfermo’ o en la aplicación reparadora de las biotecnologías meramente sobre un cuerpo disfuncional. El sujeto enfermo es un extraño respecto de sí mismo, de la sociedad en la que vive y de su estado de paciente, y esta extrañeza se desdobra en rechazo y exclusión por parte de su mundo externo, es decir, de la sociedad en pleno. En tanto la medida de normalidad se ubique del lado de la sociedad ‘no enferma’, quienes padecen alguna enfermedad grave o crónica (es decir, de una anormalidad extrema) no pueden incluirse en aquel ‘campo de aparición’ esencial para la existencia de los hombres en tanto individualidades explícitas y quedan relegados como mera “cosa viva o inanimada”. Como señala Hannah Arendt, la exclusión y el aislamiento imposibilitan la acción humana (Arendt, 2003), y degradan al sujeto en su mismidad. Es del todo comprensible que en una sociedad que vislumbra la enfermedad como monstruosidad y aberración o como desviación biológica, psicológica y social, sean los mismos enfermos quienes deban cargar con el peso de la culpabilidad del desarreglo o anormalidad que representan. Este es el corolario del minucioso “proceso de distinción y distanciamiento” (Laplantine, 1999:48) que la misma sociedad lleva a cabo: la creación de un grupo de exclusión dentro del cual las historias de vida de sus participantes parecerían no formar parte de las de nadie más. Queda expuesta una vez más la dificultad de la construcción de un propio relato por parte del enfermo, que permita la adecuada conjunción entre agentes y pacientes: la real inclusión de estos sujetos vulnerables en un ‘mundo de la normalidad’ habitualmente definido por oposición a ellos.

Cabe entonces preguntarnos cuál es el resultado de este curso de acontecimientos y simbolismos que recaen sobre el sujeto desde su contacto inicial con la enfermedad. Y también, qué respuesta pueden dar la

filosofía práctica o la medicina para contrarrestar sus efectos. La respuesta a la primera pregunta posee intrínsecamente la revelación de la segunda: es el 'sujeto moral frágil' el producto final de este proceso. Este sujeto que, debido a su afección, plantea la cuestión de su nueva identidad desde su reivindicación o su rechazo (más bien esto último, en la gran mayoría de los casos) se ubica en el marco de un gran malentendido entre su demanda y su experiencia de la enfermedad y la visión que de ella tienen todos los que no la padecen (incluido el médico tratante). De este modo, la exclusión es vivida como "desocialización" y la subjetivación del sufrimiento como "desrealización" (Laplantine, 1999:255-256). Este otro monstruoso excluido es el otro del "no-poder" de Ricoeur, ese otro que no posee poder de decir, poder de obrar ni de construir de manera coherente su propia historia de vida desde la enfermedad que lo aqueja. El sujeto ético, ese sujeto moral fuerte de la antigüedad, queda aquí transfigurado en un sujeto vulnerable, marcado por la enfermedad, el dolor y la incertidumbre. Las consecuencias en el desarrollo de su identidad escapan al mantenimiento de su identidad numérica y alcanzan su identidad esencial: si bien puede ser diferenciada y reidentificada como siendo la misma, se ha convertido ahora en una persona muy diferente, resignificada por su estado monstruoso, el de enfermo. La comprensión de la enfermedad como 'sujeto de angustia' para el ser humano y el reconocimiento de la vulnerabilidad intrínseca que el fenómeno 'vida' conlleva, quizás sean las mejores armas de las que la filosofía y la medicina puedan hacer uso en el intento por revertir la metáfora generalizada acerca de la enfermedad. ¿Es posible pensar al sujeto enfermo como poseedor de una verdadera individualidad libre? Es a una respuesta afirmativa a esta pregunta hacia la que deben estar dirigidas todas nuestras intenciones analíticas. El reconocimiento de la enfermedad como "un aspecto insoslayable, importante y constitutivo de la condición humana y el reverso obligado de la salud" (Bonilla, 2006:73-88) y como una de las formas específicas de vulnerabilidad es el punto de partida de toda crítica al modelo tradicional del sujeto de la bioética. Este reconocimiento de la diferencia debe ser afirmación de un 'nosotros' social cuya fuerza se sostiene en la solidaridad que implica la disposición a reconocer aquello que resuena dentro de cada uno de los individuos (es decir, la experiencia de la enfermedad) ante la presencia de eso mismo en otros seres humanos (Rorty, 1996). La amistad, el amor y el cui-

dado son las normas que nos deben guiar en el tratamiento y la inclusión de ese otro vulnerable, de ese que, bajo las normas de la bioética, es percibido como sujeto moral frágil cuya posibilidad de conformación de una identidad narrativa se determina en contradicción pura con sus intereses.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENDRT, H. (2003) *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires.
- ARFUCH, L. (2002) (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Trama / Editorial Prometeo libros, Buenos Aires.
- BAJTÍN, M. (2005) *Estética de la creación verbal*, trad. cast., Siglo XXI Eds., Buenos Aires.
- BARTHES, R. (2004) *S/Z*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- BONILLA, A. (2006) “¿Quién es el Sujeto de la Bioética? Reflexiones sobre la vulnerabilidad”, en Losoviz, A. I.- Vidal, D. A. y Bonilla, A. (edd) *Bioética y salud mental. Intersecciones y dilemas*, Akadia, Buenos Aires, pp. 73-88.
- CANTO-SPERBER, M. (ed) (2001) *Diccionario de Ética y Filosofía Moral*, vols. I y II, Fondo de Cultura Económica, México.
- CULLEN, C. (1986) “El nosotros como fundamento de la ética”, en *Reflexiones desde América*, Tomo I, Editorial Ross, Rosario.
- FOUCAULT, M. (1995) *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós / ICE, Barcelona.
- JONAS, H. (1997) *Técnica, medicina y ética*, Paidós, Buenos Aires-Barcelona.
- LAPLANTINE, F. (1999) *La antropología de la enfermedad*, Eds. del Sol, Buenos Aires.
- RICOEUR, P. (1996) *Sí mismo como otro*, Siglo XXI Editores, Madrid.
- RORTY, R. (1996) *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Buenos Aires-Barcelona.
- SONTAG, S. (2003) *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas*, Taurus, Madrid.



## MANILIO Y LOS NACIMIENTOS MONSTRUOSOS: NATURALEZA, DESTINO Y ESTABILIDAD SOCIAL

MARTÍN POZZI

Los relatos de nacimientos monstruosos y la descripción de seres cuasifabulosos, compuestos por un cuerpo humano y miembros de animales adosados, son una presencia inquietante aunque frecuente dentro de la historiografía latina. El nacimiento de estos pobres seres, violentados desde su ingreso al mundo por una carencia y una complementariedad muy poco útil –de poco sirve, en todo caso, tener una cabeza de elefante–, les quita hasta los mínimos detalles de la subjetividad. Son, en definitiva, una negatividad en proceso. No son, como nosotros, un cuerpo, sino que su esencia es la fragmentación y el progresivo rearmado sintético de un rompecabezas; no son, insisto, alguien, son mitades y partes que no encajan: una cabeza por aquí, unas patas o piernas por allá, una duplicidad genital más abajo, y así siguiendo. Estas presencias, inmovibles y desafiantes, tienen su lugar dentro del esquema comunicativo de la religión romana tradicional, pues su aparición es un *monstrum*, una advertencia ominosa que lanzan los dioses a los hombres para advertirles –no olvidemos la archiconocida etimología que hace derivar *monstrum* del verbo *monere*– que se ha roto la *pax deorum*, es decir, las buenas relaciones que religan –de allí el vocablo *religio*– a los superiores con los inferiores. La aparición de estos innominados seres se combate con nuevos sacrificios y el lógico silenciamiento de su presencia –ya muertos en el mismo sacrificio, ya por otros medios–, silenciamiento que sólo es quebrado por su escueta mención en la historiografía. Qué habrá sido de estos pobres diablos no lo sabemos, el silencio rodea sus vidas, si es que vida puede llamarse a subsistir con un equipo vital no del todo preparado para este mundo. No es menos inquietante el hecho de que sean nombrados junto con diversas catástrofes como una forma de re-

cordarles a las generaciones futuras sus deberes piadosos hacia los dioses y, también, como una forma de justificar calamidades varias que el destino tiene asignadas para la venturosa Roma. No es que estos partos monstruosos sean responsables de los desastres, pero son, en todo caso, puntos pregnantos: ellos anuncian que hay algo en la realidad que no está funcionando como debiera.

Varios son los autores que relatan estos prodigios naturales. Veamos algunos ejemplos. Tito Livio es un abonado *premium* a los nacimientos maravillosos, como se puede ver en varios pasajes de su *Ab Urbe Condita*:

Et Priuerni satis constabat bouem locutum [...] et Sinuessae natum ambiguo inter marem ac feminam sexu infantem, quos androgynos uolgens, ut pleraque, faciliore ad duplicanda uerba Graeco sermone appellat, et lacte pluuisse et cum elephanti capite puerum natum. ea prodigia hostiis maioribus procurata.<sup>1</sup>

El contexto histórico es el de las guerras púnicas, y uno de los primeros momentos en los que Roma se enfrentó a un posible final de su existencia. No es extraño entonces que llovieran por doquier prodigios malsanos y, sobre todo, indicadores de una violencia ejercida precisamente sobre los cuerpos. Es posible que llueva leche (y en definitiva puede ser una mala percepción atmosférica) o que un buey hable (no se transmiten sus palabras, y nunca falta quien interprete con imaginación un ladrido o un maullido con alguna palabra más o menos coherente). Muy distinto es, en cambio, un pobre chico con cabeza de elefante o un ser que carece de nombre genérico. Es interesante la apelación a otra lengua para definir una realidad extraña: el latín carece de la capacidad de expresar un concepto doble –*ad duplicanda uerba*– como sí lo hace el griego. Es decir, la propia lengua no es capaz de expresar esta duplicidad monstruosa, es más, se trata de una ambigüedad que la propia solidez y practicidad de la lengua de Roma rechaza casi por principio. La presencia de estos mensajes y advertencias catastróficas sólo puede expiarse con un sacrificio mayor y otro implícito, el de los monstruos, porque

<sup>1</sup> “Se constató que en Priverno un buey había hablado y en Sinuesa había nacido una criatura de sexo ambiguo entre macho y hembra, –lo que vulgarmente se llama andrógino utilizando la lengua griega que se adapta mejor para duplicar las palabras– y que llovió leche y nació un niño con cabeza de elefante. Estos prodigios fueron expiados con sacrificios mayores”. Tito Livio, *AUC* 27.11.4. Cito por la edición de CONWAY – WALTERS, (1955). Las traducciones pertenecen al autor del capítulo.

nada debe quedar que nos recuerde lo que ha pasado: la lluvia deja de caer, el buey quizás no siga mugiendo declinaciones, pero el andrógino y el niño cabeza de elefante pueden seguir viviendo como una molesta presencia, como mensajeros despreciables que nos recuerdan nuestras debilidades frente a los dioses. Claro está que su muerte deviene también un hito importante en el proceso de memoria social que la historiografía pone en juego: la escritura del pasado desde un presente puede incrustar estos monstruos como señales ineludibles de un destino aciago, destino que –si todo marcha bien– ya está conjurado y expiado. Los monstruos en la historiografía son en cierta forma la excepción que confirma la regla. Roma tiene un destino de grandeza, aunque no siempre las cosas salgan bien y los dioses la bendigan.

Prodigios similares –un nuevo andrógino de dieciséis años, un asno con cabeza de chanco, un cerdo con cabeza humana– relata nuevamente Tito Livio en el libro XXXI, pero agregando, esta vez, un comentario que no ha de pasar desapercibido para el lector acostumbrado a la ejemplaridad moralizante del historiador augustal:

*foeda omnia et deformia errantisque in alienos fetus naturae uisa: ante omnia abominati semimares iussique in mare extemplo deportari.*<sup>2</sup>

Vemos nuevamente aquí el énfasis en el horror y el desprecio hacia estos seres (*foeda, deformia, abominati*), y en la rápida (*extemplo*) exterminación de los mismos. No hay lugar para los monstruos una vez que han cumplido su cometido anunciador: sólo quedan como mojonos en la memoria social para las generaciones venideras, receptoras de la particular historiografía retrógrada que explica un presente fastuoso a partir de un modesto pasado.

Sin perjuicio de esta vinculación de los monstruos con la religión tradicional y del carácter admonitorio de los mismos, existen otras visiones –no necesariamente más positivas u optimistas– que los alejan y separan de esta función comunicacional. Así, en el marco del epicureísmo, Lucrecio acepta la generación de estos monstruos pero en una etapa primigenia de la vida en la tierra. La incapacidad de estos seres para

<sup>2</sup> “Se vieron a todos estos como horrores y deformaciones de una naturaleza que daba vuelta los nacimientos. Fueron rechazados antes que ninguno con abominación los semihombres y se ordenó que fueran arrojados inmediatamente al mar”. Tito Livio, *AUC* 31.12.6.

defenderse los hizo pasto de las fieras y la imposibilidad de reproducirse terminó por extinguirlos:

Multaque tum tellus etiam portenta creare  
 conatast mira facie membrisque coorta,  
 androgynem, interutras necutrumque utrimque remotum,  
 orba pedum partim, manuum viduata vicissim,  
 muta sine ore etiam, sine voltu caeca reperta,  
 vincataque membrorum per totum corpus adhaesu,  
 nec facere ut possent quicquam nec cedere quoquam  
 nec vitare malum nec sumere quod volet usus.  
 cetera de genere hoc monstra ac portenta creabat,  
 ne quiquam, quoniam natura absterruit auctum  
 nec potuere cupitum aetatis tangere florem  
 nec reperire cibum nec iungi per Veneris res.<sup>3</sup>

Esta visión, que rechaza obviamente la interpretación religiosa de estos monstruos, es llevada al extremo unos versos más adelante, donde se niega de plano la existencia de los centauros, puesto que se combate la idea de una sustancia con naturalezas y cuerpos diferentes. Y esto, como dice Lucrecio, “lo comprende hasta una mente bruta” (*hebeti corde*). El rechazo de la religión tradicional, de la mitología como un sistema explicativo y de la influencia y/o contacto de los dioses con los hombres indudablemente influye en la distinta consideración de estos seres. No se niega la posibilidad de su existencia sino que se los coloca como productos naturales de una época muy pretérita, a la manera de especies extinguidas casi al nacer: es, en cierta forma, una explicación descarnada aunque palpable por cualquier romano de la época, de la inferioridad de condiciones de los nacidos con defectos físicos. Por el contrario, los cuerpos bimbres tan caros a la mitología son rechazados porque no implican un defecto sino la suma de dos naturalezas distintas e incompatibles: caballo + hombre, toro + hombre, etc. Vemos así una explicación materialista de estos seres aparentemente monstruosos: unos están extinguidos porque no pudieron llegar a la entidad de seres completos, los otros,

<sup>3</sup> “La tierra entonces se esforzaba por crear nacimientos portentosos de apariencia y constitución asombrosa: el andrógino no siendo ni una ni otro y teniendo lo de ambos, seres huérfanos de pies y viudos de manos, mudos sin boca y ciegos sin ojos, otros con miembros adheridos al tronco. No podían hacer nada ni marchar a ningún lugar ni evitar los males ni tomar alimentos. Y otros monstruos y portentos de este tipo creaba, pero en vano pues la misma naturaleza les impedía crecer y llegar a la flor de la edad ni encontrar alimento ni unirse por los asuntos de Venus”. *Lucrecio, DRN 5.837-848*. Cito por la edición de MARTIN (1969).

un simple invento no de la naturaleza sino de la mente de los mitógrafos. De más está decir que no hallamos aquí ninguna referencia al carácter monitorio de dichos engendros, pues es en definitiva la naturaleza quien los ha creado y no los dioses en un trasnochado enojo con los mortales.

Más curiosa aun es la perspectiva de la astrología estoica, que podemos rastrear a partir de la obra de Manilio,<sup>4</sup> la cual se inspira indudablemente en Lucrecio por afinidad genérica (ambas se enmarcan dentro de la poesía didáctica)<sup>5</sup> y por antítesis filosófica (estoicismo / epicureismo). Si bien el pasaje que Manilio les dedica a los nacimientos monstruosos guarda cierta afinidad con Lucrecio, al menos en sus puntos esenciales, hay diferencias que es importante destacar. Veamos el texto:

scilicet est aliud, quod nos cogatque regatque,  
 maius, et in proprias ducat mortalia leges  
 attribuatque suos ex se nascentibus annos  
 fortunaequae vices. permiscet saepe ferarum  
 corpora cum membris hominum: non seminis ille  
 partus erit; quid enim nobis commune ferisque,  
 quisve in portenti noxam peccarit adulter?  
 astra novant formas caelumque interserit ora.<sup>6</sup>

A diferencia de Lucrecio, Manilio no adjudica estos nacimientos a una época pretérita sino que los sitúa como fenómenos habituales (*saepe*) que se dan en el presente (*permiscet*) y que se seguirán dando (*erit*). Más asombrosa es la idea de que estos nacimientos no son producto de una fecundación humana sino obra directa de un destino, bizarro quizás, pero destino al fin. Más allá de ser una excusa torpe para maridos engañados (recordemos la incredulidad de Anfitrión ante el embarazo múltiple de su esposa, episodio en el que el destino se llamaba Júpiter), tiene su explicación dentro de la

<sup>4</sup> Para una introducción general a la obra de Manilio pueden consultarse con provecho: GOOLD (1977:xi-cxxiii), HÜBNER (1984:126-320), SALEMME (1983), STEELE (1932:320-343), TESTER (1989:30-46). En Internet puede consultarse el sitio *Manilius, etc.* (<http://manilius.webng.com>), que presenta una lista de bibliografía actualizada sobre este poeta.

<sup>5</sup> Sobre el género didáctico, cf. VOLK (2002), DALZELL (1996), POHLMANN (1973), CALCANTE (2002), PERUTELLI (1989), EFFE (1977) y el v. 31 de *Materiali e Discussioni* (1993).

<sup>6</sup> “Evidentemente hay algo más grande que nos obliga y nos gobierna, y conduce los asuntos de los mortales con sus propias leyes y atribuye sus años a los que nacen de él y las diversas variaciones del destino. Frecuentemente mezcla cuerpos de animales con miembros de hombres: ese nacimiento no será producto del semen, pues ¿qué tenemos nosotros en común con las fieras y qué adúltero/a paga su pena con un portento? Las estrellas producen nuevas formas y el cielo mezcla al sembrar los rostros”. Manilio, *Astr.* 4.98-105. Cito por la edición de GOOLD (1985).

lógica operada por el sistema cosmogónico estoico en general y astrológico en particular. El hombre, en tanto criatura que participa de la *prouidentia* divina y del *logos* universal tiende siempre a superarse y a intentar elevarse gracias a su naturaleza cuasidivina. En este sentido, el hombre es lo más alejado de las bestias por la posesión no sólo del lenguaje sino sobre todo de la *ratio* como principio ordenador de la experiencia y del conocimiento. Este hombre no puede ser capaz entonces de engendrar seres inferiores que lo retraigan a una naturaleza ferina que ha dejado atrás en el tiempo. En este sentido, si bien no es comprensible desde la fisiología humana y lo que todos sabemos de las relaciones entre hombres y mujeres, se preserva el lugar especial que el hombre tiene en la creación y se lo desliga de posibles ‘errores’ y nacimientos que precisamente quiebren, con su materialidad y fragmentariedad, con sus carencias o agregados extraños, el lugar central que éste disfruta. Asimismo, esta perspectiva puede invertirse y ensayar otro camino. Quizás la presencia en el texto de estos nacimientos monstruosos justifique otros monstruos más importantes dentro del sistema astrológico. No es necesario ser astrólogo para reconocer el carácter ya bímembre ya tullido de muchos de los signos zodiacales: tenemos a Sagitario y a Capricornio como signos de doble naturaleza, mientras que Tauro es rengo, Cáncer no tiene ojos y Sagitario es tuerto (cf. Manilio, *Astr.* 2.256-260: “Quod si sollerti circumspicis omnia cura, / fraudata invenies amissis sidera membris. / Scorpius in Libra consumit brachia, Taurus / succidit incurvo claudus pede, lumina Cancro / desunt, Centauro superest et quaeritur unum”).<sup>7</sup> En este sentido, siguiendo la idea estoica de la simpatía universal –en la cual se basa la astrología para justificar el papel influyente de las estrellas sobre los asuntos humanos– la presencia de signos defectuosos en el cielo se erige así en una justificación ‘natural’, podríamos decir, de los nacimientos monstruosos. El mismo Manilio lo explica:

sic nostros casus solatur mundus in astris  
 exemploque docet patienter damna subire,  
 omnis cum caelo fortunae pendeat ordo  
 ipsaque debilibus formentur sidera membris.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> “Si examinas con cuidadosa atención todos los signos, verás que algunos han perdido sus miembros: Escorpio ocupa con sus brazos a Libra, el cojo Tauro cae por su encorvada pata, a Cáncer le faltan los ojos, el Centauro tiene uno y busca otro”.

<sup>8</sup> “Y así el cielo nos consuela con las estrellas de nuestras desgracias y nos enseña con su ejemplo a soportar con paciencia las pérdidas, puesto que todo el orden del destino de-

Con un claro sentido de resignación, el hombre puede no sentirse tan monstruoso, porque justamente el macrocosmo también es defectuoso, y si quienes dirigen nuestro destino son tuertos o rengos, ¿qué podemos esperar de nosotros mismos?

De esta manera los nacimientos monstruosos, vistos desde una perspectiva argumentativa, funcionan casi a la manera de un *exemplum a minore*, es decir, hechos singulares y particulares sirven para señalar la idea esencial de la astrología, que es la correspondencia entre las estrellas y los hechos humanos. Nuevamente, si las estrellas fueran perfectas en su sentido etimológico, los hombres también lo serían y justamente no habría lugar para la astrología, pues no sería necesario desentrañar posibles conflictos. Dentro de este contexto sublime no encontramos ninguna referencia al valor admonitorio de los monstruos, por el contrario se subraya su creación autónoma, pero nada se dice de su utilidad simbólica. Más aun, se rechaza también la versión popular de que estos nacimientos son producto del adulterio o el incesto, siendo el ejemplo más célebre el pobre Minotauro y la fogosa Pasífae, al decir que nadie paga sus culpas con un portento.

Pero nuevamente debemos integrar esto en una lucha de intereses en el seno del imaginario religioso. La astrología nunca fue una religión, pero aspiraba a suplantar, o al menos equiparse con la religión tradicional dentro del sistema político, con sus simpáticos arúspices y augures. La presencia de astrólogos como consejeros en la época imperial es una señal de la importancia creciente de la disciplina dentro de las artes políticas de la época y de su lenta difusión en todos los ámbitos. El texto que analizamos no es más que un vehículo propagandístico destinado a ser consumido por las clases dirigentes. En este sentido, entre sus objetivos está no sólo difundir la práctica de la astrología sino también resaltar implícita, cuando no explícitamente, el formidable poder que ésta brinda para encaminar, encauzar y normalizar a los individuos.

¿Qué podemos sacar en claro aquí? No es nada terrible ser un monstruo, porque esto es obra del destino y no de los hombres. Como padres, podemos estar tranquilos de que no engendremos (consciente y físicamente) monstruos, pues ¿qué tenemos nosotros en común con los

pende del cielo y las mismas constelaciones se forman con miembros defectuosos”. Manilio, *Astr.* 2.261-264.

animales?; hasta incluso podemos portarnos mal que tampoco seremos castigados con un monstruito que nos recuerde nuestras maldades. Sin embargo, el quitarnos la responsabilidad sobre su nacimiento no nos deja necesariamente más tranquilos, pues los monstruos siguen allí y algo nos dicen: su anormalidad reclama nuestra normalidad, su incapacidad refleja nuestra supuesta capacidad, su ambigüedad incita nuestras certezas. En esta maniquea presentación de la realidad, fragmentaria como la que propone todo texto literario, Manilio, con su didactismo dinámico, nos enfrenta con una representación hegemónica de opuestos perfectos deudora de una axiología absoluta: sabemos lo que somos y lo que no somos en una matriz binaria monstruo / no monstruo. El destino nos juega una mala pasada; no es culpa nuestra si hay monstruos, ni siquiera son un castigo ni un esqueleto en el ropero. El destino entonces nos muestra con la simple reproducción continua (*saepe*) todo lo que no debemos ser. Aunque no dependa de nosotros, pues estamos condicionados por el destino, es bueno saber quiénes son los buenos y quiénes los malos. Con sus perfectos opuestos, el destino que presenta el texto nos señala quién está de cada lado, nos enseña a querer a los que mandan y a despreciar a los rebeldes. Pero esos son monstruos bien completos físicamente, su monstruosidad sólo se construye en la fragmentariedad de las palabras y en las grietas del retrato que un poeta elitista elige ver.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2001) *Manilio: Il poema degli Astri (Astronomica)*, vol. I y II, Mondadori – Lorenzo Valla, Milán.
- CALCANTE, C. M. (2002) *Miracula rerum. Strategie semiologiche del genere didascalico negli Astronomica di Manilio*, ETS, Pisa.
- R. S. CONWAY-C. F. WALTERS (1955) *Titi Livi Ab Urbe Condita*, vol. 1, Oxford.
- DALZELL, A. (1996) *The Criticism of Didactic Poetry*, University of Toronto Press, Toronto.
- EFFE, B. (1977) “Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des Antiken Lehrgedichts”, *Zetemata*, 69.
- GOOLD, G. P. (1985) *M. Manilii Astronomica*, Teubner, Leipzig.
- \_\_\_\_\_ (1977) *M. Manilii Astronomica*, Loeb, Cambridge.
- \_\_\_\_\_ (1998) *M. Manilii Astronomica*, Teubner, Stuttgart.

- HÜBNER, W. (1984) “Manilius als Astrologe und Dichter”, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, 32.1, pp. 126-320.
- MARTIN, J. (1969) *De Rerum Natura Libri Sex*, Teubner, Stuttgart-Leipzig.
- PERUTELLI, A. (1989) “Il testo come maestro” en *Lo spazio letterario di Roma antica*, Salerno, Tomo 1, Roma, pp. 277-310.
- PÖHLMANN, E. (1973) “Charakteristika des römischen Lehrgedichts”, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, 1.3, pp. 813-901.
- SALEMME, C. (1983) *Introduzione agli Astronomica di Manilio*, Loffredo, Nápoles.
- STEELE, R. B. (1932) “The *Astronomica* of Manilius”, *American Journal of Philology*, 53, pp. 320-343.
- TESTER, J. (1989) *A History of Western Astrology*, Ballantine, Nueva York.
- VOLK, K. (2002) *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford University Press, Oxford.



## **ENFERMEDAD, MUERTE Y LOCURA: LA REPRESENTACIÓN ESTÉTICA FRENTE AL DOLOR (MARIO BELLATIN)**

**ISABEL A. QUINTANA**

Son tres los elementos que acompañan a los pacientes cuando se alejan del edificio donde se les ha informado que la mutación genética o el mal uso de un fármaco es el espacio donde están encerrados sus orígenes.

MARIO BELLATIN (*Flores*)

La obra de Mario Bellatin configura una poética de la desolación en la que los cuerpos traspasados por enfermedades, exilios y muertes traman recorridos dentro de un espacio controlado extremadamente por el Estado y sus guardianes (los mismos ciudadanos que han internalizado con rigor tal disciplinamiento). Son cuerpos que ponen en evidencia un cierto estado de metamorfosis (no paran de transformarse y generalmente degenerar a causa de diversas enfermedades, o simplemente por envejecimiento) y que existen, se desarrollan, a partir de una falta inicial (la privación de un brazo o una pierna, el padecimiento de la ceguera, la imposibilidad de procrear, la pérdida de un hijo, etc.); ellos se nutren precisamente de esa carencia y generan fantasías y modos de resistencia. Esa falta inicial, que se origina por diferentes motivos (una disposición hereditaria, el resultado de contactos peligrosos o de experimentos científicos, o bien una decisión política del Estado) los lleva al ejercicio de una subjetividad extrema que los confina a territorios cercados por alucinaciones entretejidas de sus propios rumores internos, pero que son al mismo tiempo el eco deformado de voces externas (*Canon perpetuo* será, por ejemplo, el título de una de sus obras). Estas alucinaciones surgen de las prácticas que ellos mismos realizan buscando inventar un sistema de representación del dolor, una forma de la memoria que desnaturalice la violencia. De este modo, la literatura, el teatro, el ma-

quillaje, la vestimenta, el uso de diferentes elementos (como por ejemplo, aparatos ortopédicos) son instrumentos esenciales para la constitución de subjetividades que han asumido, a partir de la violencia de un origen que las ha arrojado fuera de la comunidad, el carácter anómalo (monstruoso) que las envuelve. La diferencia es, así, un dispositivo narrativo que genera relatos perturbadores y, al mismo tiempo, sumamente estetizados.<sup>1</sup>

## DISCIPLINA Y REGULACIÓN: MODALIDADES CONSTITUTIVAS DE LA SUBJETIVIDAD

En las historias de Bellatin –nos referimos especialmente a *Canon perpetuo* (1999), *Flores* (2001a) y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001b)– estamos dentro del gran relato del Estado; más precisamente, en el paroxismo de su doble lógica de poder: la del control de los cuerpos individuales (el autoritarismo de los padres, el asistencialismo de distintas instituciones, el control del estado a través de organismos encarnados en la propia población) y la de la regulación de la masa (la medicina será una de las prácticas discursivas privilegiadas de estas ficciones). Ambos niveles interactúan y determinan la configuración de mundos donde el impulso de muerte o destrucción rige tanto la coerción soberana como el devenir de la ciencia médica. En el primer caso (coerción soberana), el estado Leviatán no logra borrar sus orígenes, es decir, la muerte del padre por parte de la horda primitiva para la configuración de un pacto social entre los hermanos que supone la delegación del de-

<sup>1</sup> En otro trabajo he analizado la relación entre violencia, representación y comunidad en las obras de Bellatin y Juan Villoro: “La obra de Bellatin escenifica la violencia en la que se funda todo acuerdo social al dramatizar las aporías que subyacen al ideal contractualista. En este último punto se desnuda lo que el concepto de *communitas* tiene implícito: la amenaza de la muerte –que generalmente viene del otro– y que es, en definitiva, lo que separa e impide una identidad comunitaria. Al mismo tiempo, tal tratamiento de la violencia comunitaria potencia en Bellatin sus modos de narrar –y en este punto se abre la gran brecha entre él y Villoro–, la literatura constituye un reservorio de materiales estéticos y fuerzas simbólicas que se enfrenta al hecho –en Villoro aparentemente traumático– de narrar el horror produciendo así su propia renovación con respecto a la tradición local. Para estas narraciones Bellatin construye geografías extrañas que remiten, por momentos, a un imaginario oriental buscando borrar toda referencia nacional. A diferencia de Villoro, la historia mexicana deja de estar omnipresente y ser determinante en la práctica literaria; su escritura es un entramado de escenarios en los que prevalecen pulsiones primitivas, anteriores a cualquier configuración identitaria” (QUINTANA, 2007).

recho de matar en la figura del soberano y, por lo tanto, la articulación simbólica de un nuevo monstruo investido de los poderes totémicos del padre muerto que constantemente retorna en el soberano y en los propios hijos que lo han devorado. En el segundo caso, la ciencia regida por la modalidad extrema de la biopolítica supone la regulación de la población y busca garantizar y perfeccionar la herencia genética –el hacer vivir, en términos de Foucault.

En *Canon perpetuo*, obra conformada por tres cuentos (“Efecto invernadero”, “Canon perpetuo” y “Damas chinas”), y en *Flores*, el circuito familiar aparece como una de las máximas condensaciones de la crueldad soberana y del retorno de lo forcluido (no de lo reprimido sino lo constitutivo originario vedado al inconsciente y, por lo tanto, imposible de sublimar). Padres que matan a sus hijos (les inoculan virus u otras sustancias nocivas para sus cuerpos, *Flores* y “Damas chinas”), los olvidan –exponiéndolos a la muerte (“Damas chinas”)– o secuestran sustrayéndolos del cuidado de sus madres (*Canon perpetuo*). Madres biológicas o sustitutas que sufren diferentes enfermedades, especialmente psiquiátricas, desborde que se produce por el cuidado desmedido que ejercen en la crianza de los niños (*Flores*) o por desarrollar impulsos sexuales reprimidos (en “Efecto invernadero” la procreación es también una situación anómala y excesiva, se sale del letargo de la vida para entrar en la pulsión de deseo que luego tendrá consecuencias nefastas para el hijo, por lo menos este es el relato de la madre). Madres que disciplinan con rigor a hijos minusválidos en el uso de sus miembros ortopédicos (escena que aparecerá exacerbadamente en *La escuela del dolor humano de Sechuán*), que los abandonan cuando ellos no responden a sus demandas o los matan cuando su existencia amenaza el equilibrio de su pareja (*Flores*). Y, finalmente, hijos que odian a sus padres y que no pueden establecer ningún circuito de comunicación con ellos (“Damas Chinas”, “Efecto invernadero”). En el ámbito familiar, entonces, aflora la escena primigenia del padre asesino, pero también la madre devoradora que con sus acciones violentas abandona el ámbito del derecho y la moral. Pero en los relatos de Bellatin el vínculo circular e infinito entre padres e hijos que continuamente devoran y son devorados, propio del discurso psicoanalítico –y que Freud rastreara en la configuración imaginaria de nuestra cultura hasta llegar a la mitología clásica–, se desequilibra a favor del filicidio (no aparecen, al menos en estos relatos analizados, hijos que maten a sus padres). Como si fuera imposible asesinar simbólicamente al

padre y, por lo tanto, entrar en el ámbito del pacto social. Como si en verdad no hubiera jamás acuerdo, sólo la repetición de una acción que precede justamente al origen del Estado y que, al mismo tiempo, lo determina. Como si estos relatos se encontraran atascados en narrar una y otra vez esa instancia que, en verdad, parece abarcar toda la vida. En definitiva, se podría decir que no hemos dejado de entrar y salir del pacto, sino de creer que así lo hacíamos, cuando en realidad siempre estuvimos en los albores, en la puerta de entrada, es decir, en el mundo regido por una lógica filial que le otorga al padre el poder omnímodo de procrear y a la vez matar, suerte de principio que empuja al hombre a permanecer en el ámbito del fetichismo religioso. Por eso los personajes de Bellatin huyen de la trama religiosa judeo-cristiana, reniegan del cristianismo acusando a su Dios de asesino –“detestaba una religión donde el padre mandaba a su hijo a la tierra para que fuera asesinado por los hombres” (1999:180)– e inventan o adoptan nuevas creencias (el escritor de *Flores*, quien carece de una pierna y cuyo padre lo abandonó cuando descubrió la anomalía, cultiva de manera heterogénea los preceptos de Mahoma). Buscan, en definitiva, escapar del Dios-padre-homicida.

De este modo, en las narraciones de Bellatin el comienzo del relato tendrá que ser, de alguna manera, el comienzo del relato familiar que es, al mismo tiempo, el relato ya no del Estado sino de su imposibilidad permanente; relatos que remiten unos a otros creando un núcleo obsesivo, y que generan una perplejidad permanente en la que lo familiar definitivamente se ha tornado extraño (no hay en estas historias más ajenidad que la que vincula a padres con hijos). El relato familiar, entonces, será el que estará en el inicio de *Canon perpetuo* y *Flores* –aunque no de manera directa, ya que en ambas obras se hace referencia a la infancia de los protagonistas de manera desviada–, y del que derivarán fragmentos de relatos (“naturaleza muerta” llamará Bellatin a esta técnica): las narraciones del Estado, la religión y la ciencia. Esta idea de naturaleza muerta aparece directamente expresada al comienzo de *Flores* como una suerte de poética a la que elige consagrarse Bellatin: “existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo” (2001a: 9). Como si en la escritura se concentrara el horror de una incongruencia, naturaleza / muer-

te, *bios/thanatos*; el dejar vivir y el dejar morir, oxímoron constitutivo de la biopolítica. La escritura se plantea así una representación que, como veremos al final, supone una paradoja, pero también un límite: ¿hasta dónde es posible la representación del dolor y su vínculo con la muerte? De alguna forma esta pregunta también lleva a pensar en la relación entre la muerte y la crueldad con la niñez y su relato (la novela de aprendizaje, las memorias de la infancia, etc.). ¿Cuál es esa zona que de alguna manera es narrada una y otra vez por la literatura, que es externa y, a la vez, interior a ella, que la marca y expulsa (señalando un afuera del relato)?<sup>2</sup> ¿Cómo pensar, entonces, desde esta perspectiva los textos de Bellatin?

“Efecto invernadero”, primer relato de *Canon perpetuo*, se inicia con la lectura de unos apuntes que un profesor encuentra en un cuaderno de ejercicios, probablemente de Antonio, donde se dan indicaciones “sobre la forma correcta de enterrar a un niño” (1999:13), un tema que se retomará en *La escuela del dolor humano*. A continuación dice: “El profesor leyó la afirmación de que así como los niños tienen la obligación de obedecer y cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos”. Es prácticamente la misma historia que cincuenta años más tarde la madre de Antonio le hará leer a la Amiga, cuando Antonio muera tras una prolongada enfermedad que presenta todas las características del SIDA. En estas líneas se vislumbra lo que será la preocupación de Antonio, en especial durante sus últimos años: el cómo morir. Una cuestión a la que se alude a partir de la mención de la mitología mexicana, y que supone un ritual compuesto por una serie de muñecos de azúcar: piezas mínimas que lo acompañarán durante toda la vida, incluso cuando deba exiliarse, pero sobre todo al final:

Sacó las figuras y las fue alineando en el piso de cemento [...] Le interesaron las figuras que mostraban accidentes de tránsito con los brazos y las piernas de los pasajeros diseminados por la carretera, y las intervenciones quirúrgicas que ejecutaban médicos con los mandiles manchados de rojo. La figura donde veía a un padre comiéndose el torso de su hijo, Antonio la había comprado durante el Día de Muertos de 1938. (1999:30)

<sup>2</sup> En definitiva, como plantea Adriana Astutti a propósito de Manuel Puig, hay algo interdicto en la literatura que viene de ese mundo de la infancia y que produce textos que la bordean trabajando esa zona desde lo no dicho (Silvina Ocampo o Rodolfo Walsh), o que deciden decirlo todo pero de otra manera (Manuel Puig). Las ideas de Astutti iluminaron enriquecedoramente esta sección de mi trabajo, cf. ASTUTTI (2001:189-191).

En ambas citas (la de los apuntes y la de los muñecos) reaparece la pulsión filicida que conduce a la ansiedad por poseer el cuerpo muerto de los hijos. “Efecto invernadero” termina justamente cuando tras la muerte de Antonio, la madre, profundamente complacida, recupera a su hijo (tras largos periodos de distanciamiento) asumiendo la libertad de hacer de él lo que ella quiera.

En *Flores*, a su vez, es el relato seguramente apócrifo “Del diario del Premio Nóbel de Física, 1960” el que inicia esta novela compuesta de numerosas historias (la mayoría lleva nombres de flores como títulos). En ese diario aparecen plasmadas con cierta ironía las andanzas de un niño con mano ortopédica, narración que se reduplicará en otras historias y otros personajes de Bellatin, y que remite al interior de la misma novela (se podría decir que *Flores* es fundamentalmente el relato sobre los niños que a causa del uso de un fármaco por parte de sus madres durante el embarazo han nacido sin algunos de sus miembros inferiores y superiores). Es decir, el origen de la novela familiar está en una escena perturbadora (como también se inicia “Efecto invernadero”):

Recuerdo cuando acudí donde un anciano y reputado médico homeópata. Me llevó mi padre, yo era un niño. En ese tiempo ya usaba una mano ortopédica. El médico la asió para tomarme el pulso. Yo estaba tan intimidado que no hice nada para sacarlo de su error. El honorable médico atenazó con fuerza la muñeca de plástico. Pese a todo, en ningún momento me dio por muerto. Al contrario, mientras iba contando las supuestas pulsaciones le dictaba en voz alta a su ayudante la receta que curaría todos mis males. (2001a:7)

Desde el comienzo, la historia familiar se encuentra unida a la historia de la equivocación de un saber médico alternativo (pero que no se diferenciará de la ciencia médica; en *Flores* cualquier saber es sospechoso por las mentiras en las que se asienta). Así, esta novela se plantea cómo narrar, en términos nietzscheanos, la historia del error que traspasa y regula las subjetividades. Esa será justamente la pregunta que, a partir del nacimiento masivo de niños defectuosos, realiza el narrador de *Flores*:

De un tiempo a esta parte se tiene la impresión de que los científicos cuentan con distintos métodos para ir asimilando, todos a la vez, los descubrimientos que van presentándose en su campo. Dan el efecto de recurrir a diferentes sistemas que les permiten descodificar en un idioma universal los elementos que fundamentan sus hallazgos. Sin embargo, hasta ahora es un verdadero misterio lo que ocurre con esos recursos cuando la ciencia se equivoca. ¿Habrán mecanismos creados espe-

cialmente para olvidar esos errores, para hacer posible que toda la comunidad científica retroceda, de pronto, frente a sus convicciones?, se pregunta el escritor que protagoniza este relato cuando piensa en la ausencia de una de sus piernas. (2001a:12)

La fuerza reguladora de la biopolítica se encuentra aquí frente a una de sus grandes paradojas: para hacer vivir es necesario ya no sólo hacer morir sino experimentar en los cuerpos los avances biogenéticos, incluso al precio de producir de manera aleatoria alteraciones en los organismos (y ésta es la premisa que lleva hasta las últimas consecuencias la madre de la protagonista de *Canon perpetuo*, quien muere al inocularse ella misma ciertas bacterias como parte de su programa de investigación). En este relato se cuenta la emergencia de nuevas comunidades de sujetos mutantes o defectuosos que buscan alguna recompensa por las afecciones que sufren. A su vez, los controles biológicos estatales sobre la población son traspasados por la fuerza de las investigaciones que solventan las empresas privadas. El Estado ya no puede controlarlas; es decir, no puede regular futuras alteraciones, sólo puede ejercer un castigo en una instancia posterior a la tragedia producida. Aunque se realiza un “juicio internacional” al laboratorio que produjo dicho fármaco y se lo sentencia a pagar una indemnización a las víctimas, dicha recompensa habrá de ser el resultado de una serie de regulaciones médicas que deben realizarse sobre los cuerpos de los afectados. Aquí, otra vez, se escenifican las prácticas de sometimiento y control en donde se disciplina (se castiga hasta el punto de ultrajar a quienes padeciendo de algún tipo de mutilación no producida por dicha sustancia mienten para conseguir el dinero) y se controla estadísticamente la incidencia de la medicación en la población (se sabe, por ejemplo, que hay más casos en los países centrales que en los periféricos).

Mientras tanto, la narración va cediendo al relato sobre los niños mutilados y a la voz del propio escritor y narrador (también mutilado). Una historia sirve, fundamentalmente, para sellar la unidad entre ambas: la de los gemelos Kuhn, a quienes encuentran abandonados, como Moisés, en un canasto cerca del mar. El descubrimiento es doble, porque al destaparlos observan que no tienen ni brazos ni piernas. Más tarde, se sabrá que el escritor también tuvo un hermano mellizo que murió minutos después del parto y que ambos fueron abandonados por su padre. Mientras los hermanos Kuhn, que serán llevados a un orfanato, generarán la devoción de las madres sustitutas, el escritor, por su lado, abandonará el cristianismo para

hacerse musulmán. Ambos relatos, entonces, narran el nacimiento de prácticas excesivas en torno a la falta o carencia de los cuerpos (la falta genera el exceso corrector); prácticas que en el caso del escritor configuran su propia subjetividad, para la cual la pierna ortopédica se transformará en un objeto fetiche (una de sus prótesis está adornada con piedras preciosas). Por eso, al descalzarse en la entrada de la mezquita deja también su falsa pierna. Pero el escritor también es un paria en esa nueva religión que él busca desesperadamente entender. Al final, las voces que se dan cita en torno a los encuentros religiosos, y que parecen funcionar clandestinamente, dan ingreso a una última perplejidad: la realización de los altares a los que es invitado el escritor se hará en torno de aquellos individuos a los que les gusta hacer daño a los niños. De este modo, la novela recae en una suerte de redundancia – circularidad – en la que constantemente se vuelve a contar lo mismo, como si fuera imposible salir de esa trama narrativa, como si el relato sobre la infancia impusiera su núcleo obsesivo y traumático sobre el resto de la narración.

Pero estos relatos sobre la infancia señalan, en verdad, una dimensión que, como dijimos al comienzo de este trabajo, aparecería desdibujada en la obra de Bellatin: la histórica. Existen relatos dentro de la literatura mexicana que mencionan un hecho de dimensiones míticas en el enfrentamiento contra la ocupación norteamericana de 1847: los de los niños héroes (que en verdad no eran niños sino jóvenes militares) que supuestamente se inmolaron ante el avance del enemigo.<sup>3</sup> Podría decirse, entonces, que esta suerte de locura, de quiebre dentro de cierta racionalidad en la historia mexicana, es la que conduce a cierta reiteración narrativa y lleva, a su vez, a configurar, como en el caso de Bellatin, una escritura compleja que intenta dar cuenta de tal conflictividad. Esa repetición, en realidad, señala que dicha fisura histórica retorna constantemente –se ha convertido en una regularidad– a través de diferentes acontecimientos.

## ARTE Y MEMORIA: LA REPRESENTACIÓN DEL DOLOR

Hubo desconcierto en los hospitales, que de la noche a la mañana vieron aumentar de manera inusitada el número de recién nacidos anormales. Se aventuraron algunas hipótesis, casi siempre relacionadas con las secuelas de la energía atómica. El

<sup>3</sup> Es el caso de la novela de Ana Clavel, *Los deseos y su sombra*, cuyo personaje principal es una niña.

referente más cercano fueron los niños de Hiroshima. Nuevamente apareció en el imaginario de los ciudadanos la imagen de La Pietá japonesa. La figura de aquella madre y su hijo convertidos en una petunia en plena floración. MARIO BELLATIN

*La escuela del dolor humano de Sechuán* retoma muchas de las cuestiones desarrolladas hasta aquí, pero el marco narrativo es definitivamente otro: soberanía y biopoder se encarnan en la figura del Estado totalitario chino, al que se le contraponen una corriente artística de origen popular que se empeña en registrar el dolor humano. Cabe señalar que en los relatos anteriores la cuestión política aparecía, aunque siempre como un telón de fondo. Algunos de los protagonistas incluso se encontraban afectados por ella (Antonio debe exiliarse por sus escritos) o se mencionaban guerras imprecisas que determinaban el éxodo de los personajes. En esta novela, por el contrario, los efectos de la política oficial, que rememora incluso prácticas imperiales y que se hacen sentir en el cuerpo de los ciudadanos de manera extrema, aparecen narrativamente en un primer plano: mutilación de los dedos de la mano (se castiga así a los que deciden ejercer el voto para elegir nuevas autoridades a pesar de las prohibiciones del gobierno) y asesinatos de niños (aquí la cuestión de la regulación de la población nuevamente unifica el hacer vivir con el hacer morir, ya que ante el crecimiento sustancioso de la población el gobierno prohíbe a las familias tener más de un hijo). Control del Estado sobre la población, control interno de la propia familia que duplica internamente la coacción que viene de afuera (en *Canon perpetuo* la historia de la protagonista se desarrolla también a partir de un Estado que ha extremado su vigilancia por medio del control que ejercen los vecinos entre ellos y que atraviesa diferentes niveles: el suministro de la comida y el agua, la ocupación del espacio, la posesión de muebles, la elección de las lecturas y la música).

También en esta novela la voz que va imponiéndose sobre las demás y que articula el resto de las historias es el relato de un niño carente de un brazo que sufre los suplicios del uso de su prótesis. En él se condensan varias dimensiones del poder: la pulsión ortopédica de los padres, el estigma social (ya no lo quieren invitar a los cumpleaños de otros niños a causa de su brazo) y la intervención estatal sobre la vida de la población (su madre queda embarazada pero pierde el hijo, cuestión que en el fondo es un hecho feliz para la familia, porque si no tendrían que haber entregado su hijo al Estado para que lo asesinara).

Así, diferentes instancias del dolor en la historia de China buscan ser captadas por medio de ese teatro de las representaciones inspirado en un personaje mítico: Lin Pao, inventor de un juego de espejos capaz de fijar la imagen como una fotografía. Captar, entonces, esa instancia de dolor como una forma de almacenar la memoria de la gente frente a la opresión estatal. La relación entre arte y política surge aquí de experiencias extremas y conduce ya no al límite de su representación sino de su puesta en escena. Pero la misma, para ser verdaderamente efectiva, no bordea sino que atraviesa la muerte y, por lo tanto, sufre las consecuencias de ese pasaje: “Algunos investigadores de aquella etapa de la historia se preguntan las razones por las que una escuela dedicada a sacar partido de la representación de los estados de ánimos pudo haber sido considerada peligrosa para la nación” (2001:93), “Lin Pao murió decapitado y en la horca” (2001b:95).

## A MODO DE CONCLUSIÓN

La obra de Bellatin dramatiza y encarna una cuestión que es central para la literatura del siglo xx, puesto que lo que ella de alguna manera plantea es: ¿cuál es el lugar del arte en la representación del dolor?, ¿cuáles son los límites de dicha representación estética? y ¿cómo evitar su banalización? Si bien podría decirse que la violencia, en especial política, a lo largo de la historia ha sido constitutiva de toda expresión artística (pensemos solamente algunos pocos ejemplos, tales como la tragedia griega, el teatro shakespeariano, el teatro romántico alemán –Hebbel, Büchner–, las pinturas de Brueghel y Goya –cuyo *Saturno devorando a su propio hijo* es más que un ejemplo emblemático en este trabajo–, la obra de Sade), a partir del siglo xx, en una coyuntura amenazada por la guerra, pero cuando también imperaban los ideales de la revolución, los artistas polemizaron y se interrogaron sobre sus propias posibilidades expresivas. Sin embargo, según surge de la obra de Bellatin, a fines del xx y comienzos del XXI esta clase de polémica podría ser retomada sólo si se la piensa totalmente desplazada de cierta dimensión de la política, dado su fracaso (el fracaso de los proyectos revolucionarios). Como una suerte de residuo utópico que, en el caso del autor mexicano, conduce a contar una y otra vez lo mismo (de allí la repetición de sus historias). Como si en ese volver a contar fuera limando, depurando la escritura, para llegar a ser un puro objeto estético que es, al mismo tiempo, la estructura de un gran plan literario. En este

sentido, se podría decir que el autor-hombre Bellatin y su obra conforman un mismo proyecto: hacer de su propio “yo” (su carencia inicial, la pérdida de un brazo) una cuestión artística, en términos nietzscheanos. Es decir, contraponer al dolor, la fuerza y voluntad que proviene del arte. Frente a las prácticas correctivas (la ortopedia) que buscan conformar un individuo normal para integrarlo a la sociedad, se desarrolla una y otra vez la escritura del escritor mexicano, aproximándose a ese núcleo espantoso, bordeando el sufrimiento, puliendo sus perfiles. En definitiva, Bellatin configura una poética literaria que no rehúye la política y la historia sino que las escenifica en sus aristas más monstruosas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (1998) *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford.
- ASTUTTI, A. (2001) *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- BELLATIN, M. (1999) *Canon perpetuo*, Plaza & Janés, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2001a) *Flores*, Joaquín Moritz, México.
- \_\_\_\_\_ (2001b) *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Tusquets, México.
- CLAVEL, A. (1999) *Los deseos y su sombra*, Alfaguara, México.
- ESPOSITO, R. (2001) *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Amorrortu, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2003) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Amorrortu, Buenos Aires.
- FOUCAULT, M. (2001) *Defender la sociedad*, F.C.E., Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (s/f) *Genealogía del racismo. De la guerra de razas al racismo de Estado*, La Piqueta, Madrid.
- HOBBS, T. (1980) *Leviatan, o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, Fondo de Cultura Económica, México.
- NIETZSCHE, F. (1989) *On the Genealogy of Morals. Ecce Homo*, Random House, Nueva York.

- PRATT, M. L. (2002) “Tres incendios y dos mujeres extraviadas” en M. Moraña (ed) *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, Pittsburgh.
- QUINTANA, I. (2007) “Juan Villoro y Mario Bellatin: Mapas de la violencia en la literatura mexicana”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, nº 5, México.
- SCHMITT, C. (1997) *El Leviatán en la doctrina del Estado de Thomas Hobbes. Sentido y fracaso de un símbolo político*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

**CUERPOS, IDENTIDADES Y DISCURSOS.  
ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA FRONTERA DE  
LO MONSTRUOSO A PARTIR DE  
*EL BESO DE LA MUJER ARAÑA***

**GUIDO VESPUCCI**

Es una estrategia bien conocida para los defensores de cualquier orden social la de inventar chivos expiatorios en tiempos turbulentos. Sin embargo, esta supuesta inventiva no es más que la actualización y recodificación del inventario de las categorías abyectas constitutivas del propio orden hegemónico ante su retorno desestabilizador. En efecto, la irrupción de la gran oleada de discursos contestatarios –antiautoritarios, anticapitalistas, antifamiliaristas y antiedípicos– (Roudinesco, 2003) de los años ‘60 y ‘70 fue concebida como una crisis aguda del cuerpo social. No resulta casual entonces que resuciten los viejos fantasmas decimonónicos que el orden deberá castigar hasta que se vuelvan nuevamente regulables (o no). En un contexto de crisis social profunda, la fuerza de retorno de lo abyecto, sintetizada en la amenaza de la subversión, pone en escena a través de los cuerpos descontrolados la génesis constitutiva de las sociedades disciplinarias. En la insuficiencia de las tecnologías de poder reguladoras se vislumbra el despertar de las monstruosidades contenidas en la genealogía de los anormales: el ‘monstruo político’ y el ‘monstruo sexual’. Frente a la desestabilización del poder normalizador, el régimen no podrá sino apelar a las viejas fórmulas de la economía desequilibrada de los castigos, mediante procedimientos (clandestinos) que erigen la ritualidad del exceso de poder: el ceremonial de lo atroz

mediante el suplicio y la tortura, para la intimidación de cualquier intento de crimen futuro.<sup>1</sup> Como sostiene Jorge Salessi:

No es casual que, tanto a fines del siglo XIX como a fines del siglo XX, la homosexualidad adquiera una nueva visibilidad en medio de proyectos económicos caracterizados por la liberalización e integración de la economía argentina en un concierto económico internacional o global (Salessi, 2000:182).

Fue necesario entonces redefinir el sujeto moral para volver a fundar un cuerpo social sano y un proyecto nuevo de nación que se integrara a las demandas de la economía mundial. Pero ha sido gracias a la dialéctica de la desestabilización de lo estable que el régimen de poder ha podido –mediante la utilización estratégica de lo abyecto– legitimar su reorganización. Por consiguiente, si a la figura del desviado sexual señalada por Salessi agregamos la enfermedad moral e ideológica del subversivo político, del bárbaro anarquista devenido en guerrillero izquierdista, los dos personajes principales de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig nos quedarán insertos en su contexto histórico. Se trata de un período signado por la preocupación de un Estado nutrido por un conjunto heterogéneo de saberes que articularon una compleja formación discursiva de carácter ‘normalizador’, que paradójicamente fue generando sus efectos no deseados.

El concepto de formación discursiva nos brinda la posibilidad de eludir “el gesto vano de lo voluntario y la sórdida eficacia de lo involuntario” (Donzelot, 1998:10) o, desde otro orden, el maniqueísmo inmanente del constructivismo, que pivotea entre el sujeto voluntarista de la construcción (y por ende anterior a la misma) y el determinismo de lo construido, que ridiculiza cualquier posibilidad de agencia humana (Butler, 2002:24). Si se tratara de una voluntad unificada, “¿cómo podría explicarse que actores dispersos y beligerantes como la burguesía, la Iglesia Católica, las ciencias médicas y el psicoanálisis hayan funcionado sin saberlo como aliados a la hora de construir la homosexualidad?” (Meccia, 2006:38). Tampoco el descubrimiento científico de algún tipo de necesidad teleológica es pertinente para pensar el problema de la

<sup>1</sup> Éste sería el capítulo de nuestra historia que seguiría al despertar de las monstruosidades, pero en el presente trabajo sólo me centraré en el aspecto que está en la génesis del Proceso de Reorganización Nacional en tanto economía desequilibrada de los castigos. Para un análisis de esta mecánica excesiva del castigo. Cf. FOUCAULT (2001:83-107).

emergencia de un orden social con sus respectivas zonas de abyección evidentes. Más bien se trata de un contexto histórico específico y contingente, en el que emerge, de diversas instituciones y prácticas discursivas, un sistema de dispersión compuesto de enunciados, conceptos, elecciones temáticas y recortes epistemológicos que mediante sus correlaciones, posiciones y transformaciones definen una cierta regularidad, es decir, una formación discursiva (Foucault, 2002:63). De esta manera es el horizonte de inteligibilidad producido en la misma formación discursiva el que ha posibilitado las condiciones de existencia de una zona (inestable) de seres abyectos que –acto preformativo mediante– puede desestabilizar la norma.<sup>2</sup> El carácter dinámico y contingente de la formación puede proporcionar entonces elementos que se integren en nuevas formaciones discursivas, que se constituyan en el interior de nuevas relaciones ideológicas, que pongan en juego nuevas formaciones ideológicas.<sup>3</sup>

Ahora bien, conjeturando que de la formación discursiva normalizadora conformada por discursos e instituciones heterogéneos y por diversos saberes-poderes (como ciertos sectores de la burguesía, de las Fuerzas Armadas, de la Iglesia Católica y de la diversa gama de los “saberes psi”, como la psiquiatría y el psicoanálisis) pudo delimitarse una zona clara de seres abyectos –una primera frontera de lo monstruoso–, la proyección de una nueva formación discursiva (caracterizada por la dis-

<sup>2</sup> Cf. BUTLER (2002). Coincido con Verónica Stolcke en que si bien la idea butleriana del género no como algo que se ‘es’ sino que se ‘hace’ en cada acto performativo (en la apelación a la cita que mediante el retorno de lo abyecto abre la posibilidad de su subversión) es un aporte teórico muy valioso, “Butler no presta ninguna atención a las circunstancias sociopolíticas que favorecen o impiden a personas y/o colectivos sociales que desafíen la norma heterosexual” (STOLCKE, 2006:542). Sugiero en este trabajo que los procesos dialógicos pueden servir de disparadores a tal efecto.

<sup>3</sup> Cf. PÊCHEUX (1980:236). Para Pêcheux las formaciones ideológicas contienen necesariamente como uno de sus componentes una o más formaciones discursivas interligadas que determinan lo que puede y debe ser dicho. Quisiera simplemente devolverle el carácter contingente a la relación entre formación discursiva e ideológica, por lo cual si bien es cierto que la ideología no puede no emerger de una o más formaciones discursivas, no siempre éstas se resuelven y transforman orgánicamente en ideología, a pesar de que ello pueda suceder. El caso que nos compete demuestra que el conjunto disperso de enunciados de índole constataria no logró articularse en una ideología unificada, y es que precisamente el concepto de formación discursiva, tal como lo planteó Foucault, en su carácter involuntario, aleatorio, discontinuo y disperso, intenta desligarse de la organicidad immanente de la noción de ideología. Sin embargo, sostengo al final de este trabajo que bajo determinados principios normativos se abren posibilidades para deconstruir las monstruosidades en diferencias legítimas que puedan convivir y resistir al poder.

persión de discursos de réplica) no habría logrado condensarse en una formación ideológica. Si efectivamente podemos rastrear una variada gama de discursos contestatarios que llevaron como emblema la consigna de la ‘liberación’, las distintas zonas de abyección de las que provenían habrían dificultado una articulación más orgánica. Ello tal vez explique “la permanente tensión entre el revolucionarismo de izquierda y los movimientos reunidos en torno de la emancipación sexual” (Modarelli y Rapisardi, 2001:144); asimismo, que el feminismo y la liberación de la homosexualidad hayan podido confluír de un modo más natural (Modarelli y Rapisardi, 2001:153),<sup>4</sup> mientras que dentro del esquema marxista ambos movimientos tendrían que diluir su especificidad para aguardar que la liberación de la clase obrera finalmente los emancipase (Modarelli y Rapisardi, 2001: 149).

Rapisardi y Modarelli sostienen que los grupos revolucionarios de izquierda y el FLH entablaron un “diálogo de sordos” (Modarelli y Rapisardi, 2001:153). Y es que el placer homoerótico y la moral revolucionaria se perciben con tal extrañeza y distanciamiento que representan una monstruosidad la una para la otra, una segunda frontera de lo monstruoso. La potencia de la obra de Puig radica entonces en que este diálogo de sordos se dé en una circunstancia harto paradójica, pues la celda es la unidad mínima del sistema carcelario, de la prisión como metáfora del presidio, “símbolo del mal y del exilio social” (Eribon, 2004:144), donde queda fijada una primera frontera de lo monstruoso: la que separa el hábitat del ciudadano ‘normal’ del sitio inhabitable y ‘oculto’ donde se localiza lo monstruoso.<sup>5</sup> Allí, Luis Molina y Valentín Arregui son la “encarnación concreta y fragmentaria del presidio” (Eribon, 2004:144), dos cuerpos monstruosos. Sin embargo, a pesar de la afirmación de Jean Genet, “un paria es todos los parias” (Eribon, 2004:147), bajo la cual el discurso normalizador ha sabido homologar según las circunstancias la sodomía y la delincuencia,<sup>6</sup> ambos personajes encarnan monstruosidades

<sup>4</sup> Al respecto, Néstor Perlongher comenta que desde su comienzo el Frente de Liberación Homosexual (FLH) se preocupó por entablar cordiales relaciones con la Unión Feminista Argentina (UFA) y el Movimiento de Liberación Feminista (MLF). Cf. PERLONGHER (1997:82). Para un estudio detallado de las organizaciones feministas en los 70 cf. GIL LOZANO (2006).

<sup>5</sup> Para un estudio de la prisión en Argentina cf. CAIMARI (2004).

<sup>6</sup> Véase cómo la sodomía fue a comienzos del siglo XX una clave discursiva para patologizar cualquier forma de insubordinación social (SALESSI, 2000).

específicas que delimitan una segunda frontera de la monstruosidad. A partir de esta combinatoria se advierte el potencial paradójico que surge de la celda: no sólo constituye la unidad mínima del sistema carcelario, sino que además viene a representar metafóricamente la unidad mínima de un sistema discursivo, de una comunidad de conversación que en condiciones de relativa igualdad habilita un ‘proceso consensual comunicativo’ para negociar dialógicamente representaciones e identidades.<sup>7</sup> La monstruosidad de Arregui es, si se quiere, algo más arcaica que la de Molina. Según Foucault, el primer monstruo humano fue el monstruo político, aquel que rompe el pacto social, y es por ello, en principio, un monstruo jurídico. Valentín, en cambio, es, dentro de la genealogía de la normalización, una codificación más avanzada, inscrita dentro de las tecnologías del poder disciplinario y del discurso psiquiátrico. Tenemos entonces, por un lado, el ‘gran monstruo’ que infringe el pacto fundacional, y por ello un criminal. Y, por el otro, el ‘pequeño monstruo’, el desviado sexual, producto de un desplazamiento de aquel –en un pasaje a lo minúsculo que deriva los pequeños monstruos perversos del gran monstruo antropófago e incestuoso–, en el que la relación se ha invertido mediante la “sospecha sistemática de monstruosidad en el fondo de toda criminalidad” (Foucault, 2001:83). Y es que Molina ya está atravesado por el dispositivo de sexualidad, grilla de inteligibilidad para todas las anomalías posibles.

Es precisamente mediante uno de los componentes de esta grilla de inteligibilidad –el psicoanálisis– que Molina se piensa a sí mismo.<sup>8</sup> Su HMF<sup>9</sup> es explicada por un excesivo apego a su madre.<sup>10</sup> Siendo éste el

<sup>7</sup> En este sentido, la celda permitiría acercarse a los dos principios normativos básicos que pregona la ética del discurso: ‘respeto universal’ para sus participantes en tanto legítimamente reconocidos en una comunidad de conversación, y ‘reciprocidad igualitaria’, que implica el respeto a la imparcialidad e igualdad de los procedimientos de dicha conversación. Cf. BENHABIB (2006).

<sup>8</sup> Los condicionamientos familiares (leídos desde el psicoanálisis) y los condicionamientos biológicos son, según el capital cultural, los dos factores principales a los que los homosexuales apelan para comprenderse, pues estos son los argumentos ofrecidos culturalmente como explicación del interés homoerótico. Cf. KORNBLIT, PECHENY Y VUJOSEVICH (1998).

<sup>9</sup> La homosexualidad masculina feminizada (HMF) y la homosexualidad masculina masculinizada (HMM) son dos categorías jalonadas jerárquicamente en la economía de los bienes simbólico-sexuales. La HMM sería una estrategia consciente e inconsciente para ubicarse dentro del orden heterosexual como dominadores dentro de los dominados, puesto

discurso que habilita la propia comprensión de su problema (patológico), la ‘solución’ reside en la resignificación del estigma en orgullo: “lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay”.<sup>11</sup> Molina representa entonces el arquetipo del marica, de la loca, y, como tal, su conflicto es menos el de la orientación sexual que el de su propio cuerpo. Dada la naturalización que ha producido el discurso médico sobre los cuerpos, por la cual la asimilación anatómica debe recaer inevitablemente en hombre/mujer (Ben, 2000), Molina resuelve el desfasaje cuerpo/género mediante la resignificación del primero a través de un *gender work*.<sup>12</sup> Sus ropajes, gesticulaciones y deseos –que son los de cualquier “mujer normal que se acuesta con hombres”– le permiten eclipsar el dato biológico ‘inevitable’ al que, en cambio, Arregui apela para denigrarlo: “muéstrame qué tenés entre las piernas”.

Las películas que Molina le narra a Arregui sirven como disparadores para advertir las representaciones que tienen una marica y un militante izquierdista sobre tópicos como el amor, la sexualidad y la política. El extrañamiento se hace evidente en el filme que narra el romance entre un jerarca nazi y una cantante francesa. Allí donde Arregui sólo puede registrar la aberración de la ideología nazi, Molina contempla con admiración la pasión de los amantes. Del filme se desprenden los ideales asociados al amor romántico a los que Molina aspira como mujer: “qué bello es ver dos amantes, pero por qué tan imposible”, imposibilidad inscrita no sólo en la configuración romántica, siempre atravesada por dificultades y trabas para su concreción, sino también como reflejo del circuito clandestino y marginal de las alternativas homoeróticas. Dichas representaciones son el punto de partida para que Arregui injurie a su compañero de celda: “hablás como una mujer”, “tu vida es trivial”. El deseo

que si bien se inscriben como dominados en la orientación sexual, son dominantes respecto a las relaciones de género. Cf. MECCIA (2006:142).

<sup>10</sup> En términos lacanianos, se vislumbra aquí la ausencia de la Ley del Padre, lo que genera en el sujeto un amor excesivo hacia su madre, que le impide amar a otra mujer, o bien, una identificación con la misma que lo compele a amar a los hombres. Para una crítica de la homofobia latente en el psicoanálisis, cf. ERIBON, (2004).

<sup>11</sup> Por razones de practicidad, los diálogos de la novela han sido extraídos del análisis de ROBERTO SÁNCHEZ GARRIDO (2004) y de la adaptación cinematográfica de Héctor Babenco, *The kiss of the spider woman*, EEUU-Brasil, 1985. Para un análisis sobre las transposiciones mediáticas de la obra de Puig, cf. TROGLIA (2006).

<sup>12</sup> Como proceso individual activo de creación y recreación del género en interacción con las estructuras de poder “generizantes” (KAUFMAN, 1997:69-70).

sexual es concebido como una frivolidad burguesa que sirve como escapismo frente a la verdadera causa, la lucha contra la burguesía – identificada en su versión fascista en el filme– y la liberación de la clase obrera. Esto es lo que Arregui le reprocha no advertir en la película, porque “los gays se escapan de los hechos”, a lo que Molina responde: “las fantasías no son escapismos”.

Dentro del discurso de izquierda hay escaso lugar para el deseo sexual, “me aburre hablar de sexo”, dice Arregui, a lo cual Molina retruca: “odio la política” y “tu revolución de mierda”. Ambos personajes son tan mutuamente ajenos como para percibirse monstruos el uno al otro. Este es el abismo que retrata Puig en su obra, en virtud del frustrado acercamiento del FLH con la izquierda revolucionaria.<sup>13</sup> Perlongher recuerda la experiencia del Frente como un fracaso rotundo. Autodeclarado como un movimiento anticapitalista, antiimperialista y antiautoritario, no logró interesar a ningún sector político revolucionario sobre la problemática específica de la represión sexual a los homosexuales.<sup>14</sup>

En *El beso de la mujer araña*, Arregui personifica la moral revolucionaria de izquierda, anquilosada en una configuración discursiva en la cual la sexualidad –heterosexual y monogámica–, la familia y la vida cotidiana en general quedan subsumidas bajo los mandatos de una moral de abnegación y ascetismo lindantes con el más austero puritanismo.<sup>15</sup> La liberación requiere por ello del control del ‘cuerpo del deseo’, para

<sup>13</sup> Manuel Puig estuvo presente en el acto fundacional del FLH en agosto de 1971. El resto de los participantes han discutido respecto a su verdadero compromiso. Héctor Anabitarte y Ricardo Lorenzo Sanz impugnaron las opiniones de Sebrelí contra Puig (que versaban sobre su resguardo y distanciamiento a causa de su prometedor carrera literaria), argumentando que costó la publicación del único periódico del FLH, *Homosexuales*, y que colaboró con dinero para una campaña para los gays presos en Devoto. Hernández y Perlongher reconocieron a través de *El beso de la mujer araña*, con sus notas a pie de página y su derroche erótico, un gesto comprometido y una toma de partido por la causa. Testimonios en SEBRELI (1997) y MODARELLI Y RAPISARDI (2001:145).

<sup>14</sup> Frente a las presiones de la derecha peronista que empapeló la ciudad con carteles contra “el ERP, los homosexuales y los drogadictos”, Montoneros respondió en un acto con la famosa consigna “no somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR [o Evita] y Montoneros” (PERLONGHER, 1997:80-83). Por su parte, tanto el PC como el trotskismo propiciaron la directa exclusión (como en el caso de Anabitarte, expulsado del PC) y el ocultamiento de los homosexuales (Nahuel Moreno, dirigente del PST, reservaría un lugar clandestino para reuniones con el FLH) en clara sintonía con las políticas de persecución estalinista y castrista. Cf. BAZÁN (2004:335-345).

<sup>15</sup> Cf. el documento del PRT-ERP (ORTOLANI, 2004-2005:93-102).

constituirlo en un ‘cuerpo del sacrificio’.<sup>16</sup> Dicha moral determina también el lugar que debería ocupar la mujer en una sociedad sin explotación social ni sexual. Arregui desestima los ideales de género de Molina, vinculados al amor romántico y las tareas domésticas –ser “un encanto de persona, que ha hecho muy feliz a su marido y a sus hijos, muy bien arreglada siempre”–, instándolo a reflexionar sobre la opresión burguesa que ello representa. Como contraparte, como sostiene Sánchez Garrido, las cualidades de lo femenino para este militante deberían girar en torno a lo intelectual: “una mujer inteligente, una mujer hermosa, una mujer educada, una mujer con conocimientos de marxismo”.

De esta manera quedan expuestas las paradojas constitutivas de las identidades estigmatizadas. Desde la perspectiva de Arregui, símbolo del cuerpo del sacrificio, la liberación de la mujer implica la renuncia a las cualidades ‘tradicionalmente’ asociadas al género femenino y, por ello, la masculinización de la mujer.<sup>17</sup> Mientras que, en el caso de Molina, en tanto HMF, el estigma es resuelto mediante la sacralización de esas mismas cualidades.<sup>18</sup> Aquí se advierte que los roles y cualidades de lo femenino están abiertos a una disputa simbólica, pero no sólo ello, también el nexo de estas atribuciones genéricas con el cuerpo se abre como terreno de conflictos, ya que el orgullo de Molina como mujer es impugnado por Arregui como una ficción identitaria, increpándolo: “qué tenés entre las piernas”, injuriándolo: “dejá de llorar como una marica”, condensando las sanciones del régimen heteronormativo que regula la coherencia de sexo/género/deseo (Butler, 2001).

¿Cómo es posible entonces que el cuerpo del deseo y el cuerpo del sacrificio logren unirse en el acto sexual al que finalmente llegan Arregui y Molina? ¿cuál es el mecanismo que ha hecho posible que Molina se

<sup>16</sup> Héctor Schmucler sostiene que la práctica de la militancia revolucionaria operaba esta escisión de los cuerpos. Citado por CIRIZA Y RODRIGUEZ AGÜERO (2004-2005:88).

<sup>17</sup> Recordando las mujeres del PRT-ERP, Luis Matini comentaba que “la mujer tenía que ser fría, enérgica, de decisiones rápidas, y esto abortaba su creatividad [...] para ser igual la mujer tenía que ser igual al hombre” (DIANA, 1996:372).

<sup>18</sup> Se conjugan en esta situación las paradojas constitutivas de las identidades estigmatizadas y de los movimientos minoritarios, del feminismo y de los movimientos de liberación homosexual. Molina, como HMF, logra mediante esta estrategia resignificar el doble estigma que el régimen heteronormativo y androcéntrico imprime sobre su cuerpo. Para un análisis de estas paradojas constitutivas de los movimientos feministas y gay-lésbicos, cf., respectivamente, SCOTT (1996) y ERIBON (2001).

comprometa en la causa de Arregui?<sup>19</sup> En definitiva, ¿cómo han hecho estas dos identidades monstruosas la una para la otra, estos dos cuerpos extraños que se ignoran y se injurian, para salirse del guión y derribar la (segunda) frontera de lo monstruoso?

En primer lugar, la prisión surte un efecto no deseado, puesto que no sólo fracasa en su cometido regenerador-normalizador del cuerpo monstruoso, sino que tampoco logra el congelamiento de la nosología criminal (de la prisión como espacio socialmente atemporal y oculto) y su reutilización estratégica.<sup>20</sup> No es fortuito que Puig eligiera la prisión para escenificar los conflictos del incipiente movimiento gay y las organizaciones de izquierda. ¿No es acaso la prisión (símbolo del presidio) el lugar que le corresponde en última instancia a cualquier paria social? Pero ¿cuál es la legitimidad estatutaria por la cual uno debería imponerse sobre el otro?<sup>21</sup> La prisión aparece aquí como una fisura del régimen del poder de control y castigo. Puesto que, si bien delimita una frontera entre lo normal y lo anormal, entre lo humano y lo monstruoso en un momento de convulsión social, faculta para que Molina y Arregui desmitifiquen las monstruosidades que los separan, recordándoles el suelo endeble sobre el que reposan sus especificidades. En efecto, la celda como unidad mínima del sistema carcelario se convierte en metáfora de la unidad mínima de una comunidad de conversación, en la cual las condiciones de relativa igualdad de la situación enunciativa habilitan la negociación de identidades mediante un proceso consensual comunicativo.

<sup>19</sup> Si la razón fuera simplemente que se ha enamorado de Valentín, para que ello sucediera primero Molina debió desmitificar la monstruosidad de su compañero y comprender su causa, como sucede en el filme sobre el nazismo. La misma lógica explica que Arregui haya podido consumir un acto sexual con Molina. De lo contrario, sería absurdo concebir que ambos personajes, en tanto monstruos el uno para el otro, pudieran llegar a unirse.

<sup>20</sup> Al respecto, Foucault sostiene que “la prisión, lejos de transformar a los criminales en gente honrada, no sirve más que para fabricar nuevos criminales. Entonces, como siempre, el mecanismo del poder ha realizado una utilización estratégica de lo que era un inconveniente. La prisión fabrica delincuentes, pero los delincuentes a fin de cuentas son útiles en el dominio económico y en el dominio político” (FOUCAULT, 1992:98). Se comprenden bien entonces las intenciones de los directores de la penitenciaría de convertir a Molina en un espía que les consiga información sobre Arregui y su movimiento.

<sup>21</sup> Cuenta Sebrelí que la novela estuvo inspirada en las denuncias contra el ERP, que rechazaba horrorizado que los homosexuales compartieran las mismas celdas que sus militantes (SEBRELI, 1997:337).

Entre las luchas de colectivos cerrados (o de sus alianzas programadas en forma oportunista) y el gesto solitario de la transgresión de la norma, el mecanismo dialógico podría constituirse en una herramienta interesante que facilite la deconstrucción de las categorías abyectas, para que las diferencias no se transformen en abismos tabicados por fronteras herméticamente selladas que obstruyan la resistencia al poder de normalización.<sup>22</sup> A fin de cuentas, detrás de esta ‘ingenua’ novela de folletín ¿no se esconden las reflexiones de un ‘exiliado social’ que ha participado del FLH en su vano intento de integrarse en un proyecto social revolucionario?<sup>23</sup> En efecto, las notas a pie de página de *El beso de la mujer araña* “configuran un breve tratado sobre la relación entre la liberación sexual y el cambio social” (Balderston, 2004). Se comprende entonces que allí Herbert Marcuse sea una de las figuras centrales y que sintetice los deseos libertarios de una incipiente formación discursiva que todavía no ha leído la ‘crítica a la hipótesis represiva’.<sup>24</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1998) *Gays y lesbianas. Formación de la identidad y derechos humanos*, La Colmena, Buenos Aires.
- BALDERSTON, D. (2004) “Sexualidad y revolución: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña de la mujer araña*” en Balderston, D. (comp) *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Y otros ensayos*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- BAZÁN, O. (2004) *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, Marea, Buenos Aires.

<sup>22</sup> Esto evidenciaría no sólo el suelo endeble sobre el que reposan los discursos normativos de la modernidad orientados a la justificación de lo necesario y universal, sino que también socavaría la supuesta inconmensurabilidad, intraductibilidad e incomunicabilidad de las culturas, caballito de combate de la razón posmoderna.

<sup>23</sup> Recordemos que Puig, después de la prohibición de *The Buenos Aires affaire*, donde una marica termina muerta en un baldío, es amenazado de muerte por la Triple A y tiene que exiliarse. Cf. MODARELLI Y RAPISARDI (2001:145).

<sup>24</sup> En efecto, como sostiene Guillermo Olivera, el FLH pensó su articulación con las luchas políticas como pura exterioridad y negatividad respecto del poder, en base a la oposición represión-liberación, esquema que Foucault problematizó en su crítica a la hipótesis represiva. Cf. OLIVERA (1999). Para profundizar las posturas teóricas de Marcuse y Foucault cf., respectivamente, MARCUSE (1981) y FOUCAULT (2002).

- BEN, P. (2000) “Cuerpos femeninos y cuerpos abyectos. La construcción anatómica de la femineidad en la medicina argentina” en Gil Lozano, F. - Pita, V. - Ini, M. G. (comps) *Historia de las mujeres en Argentina*, Taurus, Buenos Aires.
- BENHABIB, S. (2006) *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*, Katz, Buenos Aires.
- BUTLER, J. (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Paidós, Buenos Aires.
- CAIMARI, L. (2004) *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- CIRIZA, A. y E. RODRÍGUEZ AGÜERO (2004-2005) “La moral del PRT-ERP. Militancia, política y subjetividad”, *Políticas de la memoria*, 5, Anuario de Investigación del CEDINCI, pp. 85-92.
- DIANA, M. (1996) *Mujeres guerrilleras*, Planeta, Buenos Aires.
- DONZELOT, J. (1998) *La policía de las familias*, Pre-Textos, Valencia.
- ERIBON, D. (2001) *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Anagrama, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2004) *Una moral de lo minoritario*, Anagrama, Barcelona.
- FOUCAULT, M. (1992) *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2001) *Los anormales*, FCE, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad del saber*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2002) *La arqueología del saber*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- GIL LOZANO, F. (2006) “Las experiencias de la ‘segunda ola’ del feminismo en Argentina y Uruguay” en Morant, I. (coord) *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Cátedra, Madrid.
- KAUFMAN, M. (1997) “Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres” en Valdés, T. y Olavaria, J. (eds.) *Masculinidades. Poder y Crisis*, Ediciones de las Mujeres N°24, Isis Internacional, Santiago de Chile.
- KORNBLIT, A. L. - PECHENY, M. - VUJOSEVICH, J. (1998) *Gays y lesbianas. Formación de la identidad y derechos humanos*, La Colmena, Buenos Aires.
- MARCUSE, H. (1981) *Eros y civilización*, Sarpe, Madrid.
- MECCIA, E. (2006) *La cuestión gay*, Gran Aldea Editores, Buenos Aires.

- MODARELLI, A. - F. RAPISARDI (2001) *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*, Sudamericana, Buenos Aires.
- OLIVERA, G. (1999) “Políticas de la representación homosexual en Argentina. De las utopías de la transparencia a las disputas por la visibilidad” en Forastelli, F. y Triquel, G. (comps) *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- ORTOLANI, L. (2004-2005) “Moral y proletarización”, *Políticas de la memoria*, 5, Anuario de Investigación del CEDINCI, pp. 93-102.
- PÊCHEUX, M. (1980) *Análisis automático del discurso*, Gredos, Madrid.
- PERLONGHER, N. (1997) *Prosa plebeya*, Colihue, Buenos Aires.
- PUIG, M. (1976) *El beso de la mujer araña*, Seix Barral, Barcelona.
- ROUDINESCO, E. (2003) *La familia en desorden*, FCE, Buenos Aires.
- SALESSI, J. (2000) *Médicos, maleantes y maricas*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- SÁNCHEZ GARRIDO, R. (2004) “Apuntes sobre construcciones de género en *El beso de la mujer araña*”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid.
- SEBRELI, J. J. (1997) *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Sudamericana, Buenos Aires.
- SCOTT, J. (1996) *Only Paradoxes to Offer. French Feminists and the Rights of Man*, Harvard University Press.
- STOLCKE, V. (2006) “La mujer es puro cuento: la cultura del género”, *Desarrollo Económico*, vol. 45, n. 180.
- TROGLIA, M. J. (2006) “De películas y libros. Algunas reflexiones sobre el lugar del cine en la obra de Manuel Puig” en Coira, M. – Baltar, R. – Hermida, C. (edd) *Escenas interrumpidas de la literatura argentina*, Suárez, Mar del Plata.

## ENTRE EL 'CADALSO' Y EL 'PURGATORIO AGUADO': EL CASO DE LÁZARO-ATÚN Y LAS VARIACIONES IDEOLÓGICAS ANTE UN MISMO PORTENTO

JUAN DIEGO VILA

Las nuevas adversidades de Lázaro de Tormes, cuyo prolijo relato intentaron un autor anónimo en Amberes en 1555 y Juan de Luna en 1620, presentan, contra el desinterés de la crítica, ciertos puntos de contacto hartamente ilustrativos para el análisis de las mentalidades supersticiosas, milagrosas y portentosas durante el Renacimiento y el Barroco españoles.<sup>1</sup>

Por sobre el presupuesto secular que ambas producciones asumen, estas segundas partes instauran una evidente pugna simbólica en torno a la prodigiosa metamorfosis del primer marginal y pobre literario en un atún: al borde de la muerte en pleno naufragio, Lázaro muda su identidad primera y es en esta crisis de las convenciones textuales donde se originan, subrepticamente, las preguntas escandalosas y silentes que abonan el sentido político de cada narración: ¿cómo integrar los monstruos en la propia cultura?, ¿cómo surgen?, ¿quiénes son?, ¿cuál es su razón de ser en el mundo?

No nos parece arriesgado postular que, allende la ilusión realista de los verosímiles narrativos puestos en juego en la versión original, la potenciación de un efecto bizarro en las secuelas es un resultado perfectamente esperable. Por lo pronto, porque no debe soslayarse el efecto monstruoso del caso de nuestro primer pícaro.<sup>2</sup> El Lázaro de las primeras

<sup>1</sup> SANTIESTEBAN OLIVA (2003) ofrece un nutrido ejemplo de textos de la alta Edad Media y de comienzos de la Edad Moderna donde diversas actitudes y mentalidades pueden sondearse.

<sup>2</sup> La famosa tesis de FRANCISCO RICO (2000) sobre los tres posibles sentidos del *Lazarillo de Tormes* ("Lázaro estaba condenado a la infamia por el determinismo"; "Lázaro habría podido llegar a buen puerto pero erró el procedimiento para acceder a él", "No existe un único buen puerto para todos") permite entender, en gran medida, el componente revul-

aventuras declara haber llegado a buen puerto, anuncia que ha formado una bella familia y que ha logrado integrarse al mercado laboral. Pero su fama, escrita para el enigmático “Vuestra Merced” en una suerte de biografía por encargo, se insinúa, contrariamente a lo anunciado en el prólogo, por demás problemática y, en todo caso, digna de una paciente *damnatio memoriae*: su esposa dista mucho de ser buena, pues es lo que se denominaba popularmente “mula del diablo”, es decir, manceba de un religioso, y su descendencia no es producto de una virgen consorte ni, mucho menos aun, su verdadera descendencia (todo parecería indicar que Lázaro ha hecho oídos sordos a las habladurías sobre probables partos previos y que su progreso económico no tendría otra explicación que un abyecto *ménage à trois* con su vecino, el arcipreste de San Salvador). Lázaro, muy sombríamente, canta la gloria de haberse incorporado al mercado a costa de su dignidad y de su honor; sin embargo, mercaría con la carne de su esposa a cambio de abrigo y alimento y, lo que es aun peor, se declara feliz y digno. Escribe, como bien se ha visto, para acallar voces, e ingresa así a la luz del control social comunitario para acceder a la indiferenciación de todo buen ciudadano, sin serlo.<sup>3</sup>

El *Lazarillo* difuminaba, deliberadamente, la correcta intelección del caso. Ni los lectores de su tiempo ni la crítica actual han podido fijar una interpretación privilegiada. Y suma a esta buscada perversión del foco narrativo un muy opinable paneo sobre los supuestamente probos del sistema: esa cadena infinita de amos, padres sustitutos y patrones que lo aculturaban desde el simbólico lugar de hijo distaba mucho, por cierto, de exhibirse como un norte deseable de migración identitaria.<sup>4</sup>

sivo y, por ende, ‘monstruoso’ del texto del primer anónimo para una sociedad entrapada por los privilegios sanguíneos y clasistas ante las prédicas humanistas.

<sup>3</sup> Que el *Lazarillo* hubiese sido leído como un libro de burlas, cuyos componentes críticos y mordaces para con la sociedad se apuntalaban en la anonimidad autorial, determinó, efectivamente, su rápido ingreso al *Index* de libros prohibidos. Sin autor a quien castigar, era evidente que poca era la fortuna que podía tener un libro cuya paternidad nadie reclamaba. Y el hecho mismo de que esta prohibición hubiese sido bien conocida quedó demostrada, muy recientemente, por el hallazgo de la biblioteca clandestina de Bancarrota donde, al derribar un muro, se halló una biblioteca tapiada que contenía, entre los múltiples textos proscritos, una versión del *Lazarillo* impresa en Medina del Campo, de cuya existencia, hasta ese entonces, ningún crítico o bibliófilo daba cuenta.

<sup>4</sup> Esta clara tensión entre el niño protagonista y sus padres-amos se potencia por el hecho de que, como bien lo indica CARRETER (2002), el *Lazarillo* confiere protagonismo a un sujeto social que en ese entonces no era percibido como tal. La vida de un niño-

El *Lazarillo* era, germinalmente, una obra envenenada para las directrices ideológicas del programa monológico y totalitario del Imperio de los Austria y lógico resultó que la primera intervención decidida en su burda gesta social fuese su inclusión en los *Índices* de la Inquisición y, posteriormente, la elaboración, para las generaciones subsiguientes que aun recordaban su gran éxito editorial, de una famosa versión expurgada preparada por López de Velazco. Lázaro retorna así en 1573, entre las sagas de 1555 y 1620, como el *Lazarillo castigado*.<sup>5</sup>

Esta primera reescritura del primer escándalo literario del Imperio no se limitaba a cercenar materias inconvenientes –tal el caso del bufarrón Frayle de la Merced– sino que pulía indeseables generalizaciones –hostiles habitualmente a las figuras del clero y la nobleza– y permitía, de un modo nada ingenuo, aquellas críticas sociales que, so pretexto de la censura de conductas particulares, recurrente y obsesivamente podían focalizarse en personajes muy presumiblemente conversos. En esta versión censurada de López de Velazco, el recorrido y la memoria de Lázaro sobre su comunidad se reorienta hacia un testimonio grotesco y artero sobre ese enemigo interno cuya cohabitación resultó autorizada por forzadas conversiones: insinceros judaizantes y también falsos cristianos o hijos de moros cuya maculada sangre recordaba, día a día, que eran ellos los responsables de toda degradación social.<sup>6</sup>

adolescente ganaba prestigio y centralidad e invertía, osadamente, el ángulo de las críticas sobre el todo social. Desde el lugar de aquellos que jamás habían hablado, pone en un primerísimo foco el problema de la cuestionable ‘naturalidad’ y ‘bonhomía’ para con el educando de la pedagogía doméstico-familiar.

<sup>5</sup> La crítica preocupada por historiar en familias los textos llamados “picarescos” no prestó la suficiente atención al detalle de que esta genealogía debió forjarse, necesariamente, en términos editoriales de mercado, a partir de un sustituto, pues la versión castigada o expurgada reemplazó en los negocios de los libreros la versión original. Sobre la fortuna y sentido de esta versión expurgada consúltese el brillante estudio de REDONDO (1999: 135-149).

<sup>6</sup> El ejemplo típico del interés sectario de esta versión es, como bien se sabe, la presencia grotesca del segundo amo, el clérigo de Maqueda, famoso por su avaricia y por llevar a Lázaro a las puertas de la muerte por inanición. La versión castigada considera ofensivas las generalizaciones contra el clero y temerarias las sugerencias contra los frailes de la merced –que se cifran en el cuarto amo, en torno al cual se fragua otro gran escándalo textual: el hecho de que el niño hubiera sido iniciado sexualmente por su supuesto protector–, pero no opera del mismo modo cuando los infamados son los habitantes de Maqueda –lugar de residencia del segundo, odiable y mezquino amo–, puesto que esa ciudad era famosa por ser judía –así lo testimonia Covarrubias– y el número de conversos era altísimo.

Es por este carácter socialmente revulsivo de la primera versión que no extraña que la historia de Lázaro se abra narrativamente en las secuelas de 1555 y 1620 a escrituras en las cuales el plano prodigioso de su metamorfosis monstruosa resulte el corolario lógico del escándalo de su mensaje. Tanto la continuación de Amberes como la de Juan de Luna, dos segundas partes en pugna, despliegan en el nivel de la fábula y por medio de la materialización portentosa de un caso de metamorfosis el rechazo maquínico de lo que se quiere uno de los *imposibilia* vitales: que los pobres también aspiran a fama y que en lo que se reputa el deshonor también puede haber voces de felicidad; avenirse, en definitiva, a la existencia de otros valores y al pilar fundante de la otredad. Dime quiénes son tus monstruos y te diré quién eres.

A pesar de los reparos de Luna respecto a la veracidad histórica del segundo anónimo, la metamorfosis de Lázaro en atún ocurre en sendas continuaciones cuando sus autores asumen como verdad su embarque, poco tiempo después del final de su carta, en los navíos que conducen a las tropas y los oportunistas hacia la campaña de Argel.

Lázaro se embarca para medrar económicamente en los aporéticos confines del otro musulmán. Argel es esa nueva Babilonia donde todo está permitido y donde los inescrupulosos progresan.<sup>7</sup> Y si bien se proclaman los valores patrios puestos en juego a la hora de guerrear, cierto es que la prolongación de la historia no ha convertido al aguador en puntal del Estado monológico sino, muy opinablemente, en un ciudadano muy semejante a tantos vecinos animosos con la idea de que “de oro hemos de venir cargados”.<sup>8</sup> Codicia no muy diferente, por otra parte, de la de su esposa, que necesita “una esclava”, (p. 131).

Lázaro quiere aproximarse a “aquellos perros moros” (p. 131), pero, como toda navegación se hace por agua, en la zozobra y al borde de morir ahogado cuando su navío se hunde, deviene atún. Quizás, para algunos, porque atunes son los que están en Tunes.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Una tesis ineludible sobre estas migraciones culturales es la de BENASSAR Y BENASSAR (1989).

<sup>8</sup> Anónimo (1988) y JUAN DE LUNA (1988: 131). Los *Lazarillos* se citan siempre por esta edición, que contiene ambas versiones, indicando el número de página.

<sup>9</sup> Este juego fónico es el único dato léxico y textual que podría llegar a esgrimirse a favor de la tesis de que la primera continuación narra la conversión de Lázaro al Islam. Tesis que, dicho sea de paso, es refutable desde la lógica misma de las acciones referidas y que carece de toda apoyatura contextual.

El problema principal que enfrentan sendos autores es la elección de las estrategias de verosimilización de una metamorfosis y, en función de ello, la integración de la secuela al original, de modo tal que el suplemento se legitime y aquilate por el punto de partida. Y no es un detalle menor en la búsqueda de estas estrategias el que entre ambas versiones medie casi un siglo, puesto que las coordenadas estéticas son bien diversas y, no hace falta reiterarlo, las realidades político-sociales también.

En el caso de la continuación de Amberes, puesta en circulación tan sólo un año después de las primeras tres versiones conocidas de 1554 y a caballo, por cierto, del favoritismo del público,<sup>10</sup> la apuesta parecería ser la más radical, dado que en ella Lázaro se convierte en atún, mientras que en la de Luna, por el contrario, es simplemente un pobre forzado a devenir monstruo público para generar ganancias, de un modo por demás fraudulento, a terceros.

El Lázaro de Amberes es la ocasión de una aventura submarina. Allí, en el fondo del mar, Lázaro atún vive en una sociedad de peces que espeja en virtudes y defectos la humana; reitera con una atuna su condición de cornudo complaciente, aunque en este caso comparta a su hermosa ‘Luna’ con el rey y eso potencie su sensación de progreso, y lo haga devenir, contra todo lo esperable, en perfecto valido y hombre de confianza de la gestión. En ese mundo invertido, el pobre, como atún monstruoso, llega al gobierno y nada se resuelve sin su sabia opinión.<sup>11</sup>

Se ha remarcado, como vía exegética para tal cambio en el horizonte de expectativas del lector contemporáneo, la indefinición genérica de la primera versión anónima y, en función de ello, el testimonio de lectura del segundo anónimo según el cual –puesto a interpretar la forma del texto– la saga de Lázaro y sus amos podría emparentarse con ciertas formas típicas

<sup>10</sup> La continuación de Amberes en 1555 supuso, para muchos sectores de la crítica, una secuela oportunista, y ello sería demostrable por el hecho editorial de que comenzó a ser editada en conjunto con la primera parte también anónima. Sólo siendo vendidas en un mismo ejemplar, lo que prometía ser un claro *best-seller*, podía generar dividendos sustanciosos a los libreros.

<sup>11</sup> Para muchos no puede desligarse la emergencia de esta primera continuación del *Lazarillo* de la coordenada político-social en la cual muchas voces comenzaban a alzarse reclamando modificaciones en la gestión imperial de Carlos V. El *Lazarillo* de 1555 podía entenderse como una crítica alegórica en la cual, tras la mascarada de una sociedad pisciforme de imposible decodificación recta en términos realistas, se señalaban vicios y defectos de la sociedad humana.

del segundo renacimiento hispánico, las llamadas narraciones lucianescas, fábulas que apuntalaban la visión social por medio de un personaje en tránsito cuya movilidad, en muchas ocasiones, se autorizaba por medio de mágicas transformaciones en la mejor línea del *Asno de Oro* de Apuleyo.

Y no era un detalle menor, tampoco, la pujante presencia de materiales folklóricos, como la fábula del Peje Nicolao continuamente avistado en las costas mediterráneas, cuya figura recuerdan tanto Pedro Mexía en su *Silva de Varia lección* o Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*. El mito del hombre-peze navegaba impresos y pervivía oralmente, sin olvidar, además, el antecedente bíblico de Jonás, repetido desde innumerables púlpitos. Que Lázaro, entre sus muchas fortunas y adversidades, hubiese devenido atún, podía ser algo aceptable para los primeros lectores del clásico; lo llamativo, empero, era el cauce seguido en la narración para convertirlo en evidencia comprobable.

Lázaro no se ahoga y puede vivir bajo el agua –quebrando la frontera de lo humano– no sólo porque tanto vino tomó en el naufragio que no pudo entrar el agua en él, sino también porque, más que irónicamente, éste es el auxilio que en la adversidad Dios le tributa. Dios no pone a resguardo su humanidad, no lo envía a una costa donde sobreviva, si bien inconsciente, luego de la tempestad. Dios es su conservador, porque le permite conservarse como hombre bajo la forma de un atún, en esa aparente infelicidad del más allá marino.

Ni qué decir que todo el texto de Amberes es igualmente irónico con las órdenes religiosas, las formas del culto y la obsesión hispánica por las devociones. Y esto adquiriría para sus lectores plena entidad, por otra parte, por nuevos guiños que el texto ofrecía en torno a las diferencias raciales y religiosas del protagonista. La voz de Lázaro atún no sólo conserva la carga del disenso, sino que también se reputa surgida de medios reformadores, erasmistas y heterodoxos. Sin embargo, este Lázaro submarino, héroe aculturador de los atunes a quienes enseña a guerrear con espadas sostenidas por sus bocas, potenciaba también un sinnón de analogías y expresiones propias avaladas por la ortodoxia religiosa. Está acreditado que un hombre atún, como cualquier concreción pisciforme, no desentonaría –como la festividad del entierro de la sardina en Madrid lo demuestra– en el panteón cazarro de los ritos de muerte y resurrección cristianos y folklóricos y no puede soslayarse que ello proviene de la metáfora fundante según la cual Cristo es pescador de hombres.

Pero si Lázaro es pescado –en tanto atún– y ello explica su retorno fáctico al mundo humano y al de la ortodoxia católica, no debería desatenderse otra línea de lectura mucho más virulenta que es aquella de la cual dan testimonio, si bien de forma difusa, archivos inquisitoriales, textos legales y obras teatrales. Según Diego de Simancas en su *Defensa del estatuto de pureza de sangre de la Iglesia de Toledo* (testimonio que retoma Fray Francisco de Torrejoncillo en su *Centinelas contra judíos, puesta en la Torre de Iglesia de Dios*), los conversos, esos peligrosos criptojudíos, persistían en su error aguardando la llegada del Mesías (espera que desacreditaba la venida de Jesús a este mundo), que, según se reputaba entre las células de infieles, habría de “venir en figura de peze por el río Guadalquivir, temeroso de que los inquisidores le cojan, le prendan y le quemem”, (Ferrer Chivite, 1993:63). Y no extraña, por cierto, que estas creencias se difundieran en ambientes iletrados, puesto que hasta Lope de Vega en *El niño inocente de La Guarda* se hizo eco de esta idea y compone una escena en la que los judíos auguran la llegada del Mesías “por el río Tajo, en figura de Barbo”, (Vega Carpio, 1985:63, vv. 405-413).

Esta coordenada de mesianismo escatológico impregna la metamorfosis de Lázaro en atún y, aunque podríamos explayarnos sobre todos los mitemas ancestrales de la tradición mosaica que habilitaron tales visiones, muy finamente estudiados por François Delepech (2000:379-403), lo importante es, a los fines del análisis de nuestro pícaro monstruoso, detectar la operatividad de esta escenificación grotesca.

Dado que si bien es cierto que el relato potencia la hipótesis de que un converso siempre es alguien que engaña<sup>12</sup> (Lázaro, como atún, incluso oculta su condición humana a sus hermanos oceánicos, detalle en el cual se leyó el sino de los judíos en las comarcas árabes),<sup>13</sup> es evidente, no obstante, que la reconversión humana de Lázaro, narrada como un auto de fe, potencia identidades que los estatutos sanguíneos preferían ignorar. Lázaro es atún en la medida en que su persona sobrevivió, íntegramente, dentro de un atún. No hubo, ni se podría haber contado, una mutación esencial de sus componentes orgánicos, físicos o espirituales.

<sup>12</sup> DELPECH (2000) enfatiza el hallazgo semiológico de tal identificación al indicar que el judío, como el pez, es y ha de ser mudo, debe estar siempre moviéndose, debe permanecer en un ambiente radicalmente opuesto al de los hombres.

<sup>13</sup> Ciertos sectores de la crítica leyeron en las aventuras ultramarinas de Lázaro el sino de los judíos de España luego de la expulsión en Constantinopla.

Ese pobre monstruoso que podía ser leído como encarnación grosera de las supuestas fantasías judías, revelaba, en el momento de la verdad, ser sustancialmente idéntico a sus semejantes. Los pescadores descubren un atún armado con una espada y, al tirar de ella, le “sacaron por la boca un brazo y mano” (pp. 234-235) y llegan a ver dentro de las fauces el rostro de Lázaro. El atún les habla en lengua de hombres y comienzan a sacarlo “como a cuero atestado en costal”, (p. 235). La reconversión humana se realiza en etapas. Primero lo dejan secarse en la arena, “medio hombre y medio atún” (p. 236), luego es llevado con el duque de Medinasidonia,<sup>14</sup> propietario de las almadrabas pesqueras y, ante el clamor popular de que “en grandes tiempos no vino a España cosa que tanto espanto pusiese” (p. 236), Lázaro redobla sus ruegos para que se le devuelva la forma humana y se resuelve dar “pregón en Sevilla para que viniesen a ver (su conversión)” (p. 237).

El auto de fe de Lázaro, tan semejante a todos cuantos organizaba la Inquisición con los disidentes religiosos o civiles para dramatizar juicios y penas y para teatralizar conversiones, enfatiza, en la desnudez con la cual retorna del interior del pez, la imposible diferenciación esencial<sup>15</sup> entre ese supuesto reo monstruoso salvado por el poder y todos aquellos sobre cuya humanidad no se podía dudar en punto alguno. ¿O acaso no es sugestivo que las nuevas ropas de Lázaro sean vestiduras propias del mismísimo duque?<sup>16</sup>

<sup>14</sup> La figura de los duques de Medinasidonia, los famosos propietarios de las almadrabas de Zahara y Conil, dista mucho de ser una simple concesión realista al sistema de explotación de la pesca del atún en el Siglo de Oro, dado que, como innumerables historiadores lo han puntualizado, son el límite que encuentran los reyes Católicos en su envío del primer tribunal inquisitorial a Sevilla. Los únicos grandes de España que no figuran en el pregón infamante a la caza de conversos y judaizantes en los círculos de la nobleza son ellos, pues su poder y prestigio es bien real y concreto. Y es a ellos a quienes acudirán, horrorizadas, todas las comunidades conversas en busca de auxilio. A él, por ejemplo, le piden socorro los sobrevivientes de las masacres cordobesas solicitando autorización para instalarse en Gibraltar.

<sup>15</sup> Uno de los motivos folklóricos presentes en ese entonces era el conocido como “hueso del judío”, extremidad en la espina dorsal semejante a una cola o apéndice caudal que permitía la identificación de aquellos que lo portaban como, indistintamente, conversos y agentes demoníacos. El “hueso del judío” encerraba el principio de la inmortalidad. Pero Lázaro, desnudo, no es distinto de quienes lo han prendido.

<sup>16</sup> Y aquí, efectivamente, ha de leerse un nuevo guiño político sobre el hecho comprobado de la protección de los duques a los perseguidos por la Iglesia oficial. Las ropas del duque, semiológicamente, garantizan la circulación del retornado Lázaro por el sagrado interior de España.

La versión de Amberes resultó editada en un par de ocasiones junto a la primera historia, pero la falta de éxito y las políticas censoras determinaron que se produjeran reediciones en las cuales el inicio previo a la metamorfosis –el capítulo primero– resultaba adosado como Tratado Octavo de la versión original.<sup>17</sup> Esta estrategia de edición anulaba el escándalo primigenio del primer anónimo y extirpaba una secuela que no por menos polémica dejó de ser tildada de fantasiosa.

Por ello es un detalle sugerente el que muchos años más tarde Juan de Luna, al retomar el guante de una continuación para el *Lazarillo* original, enfatice en su prólogo a los lectores los “disparates tan ridículos como mentirosos” (p. 266) de los que estaba plagado su antecedente y que, aunque alegue basar su relato en la escritura de “unos cartapacios, en los archivos de la Jacarandina de Toledo” (pp. 266-267), no se abstenga, pese a todo, del supuesto interludio marino en el suplemento vital que se dispone a ofrendar. Luna intenta demostrar que el que compuso la continuación de Amberes “quiso contar un sueño o una necesidad soñada” (p. 266), pero advierte, muy finamente, la potencialidad ideológica del relato reprobado. Lázaro debe embarcarse a Argel, debe zozobrar con la nao que lo transporta, pero su conversión en atún debe ser un engaño urdido por los propios españoles, colectivo inescrupuloso a la hora de medrar y obtener ganancias a costa ajena.

Que Juan de Luna opte por hostigar a sus compatriotas tiene una explicación muy precisa, puesto que su texto, si bien se revela afín a la estética picaresca, se aproxima claramente a lo que podría denominarse una novela de tesis *avant la lettre*, entre otros motivos, porque, si bien es español, se encuentra exiliado en Francia por su religiosidad protestante.<sup>18</sup> Su lectura de la secuencia portentosa, entonces, supone un testimonio muy claro de las habitualmente censuradas malas praxis religiosas del colectivo católico. Su escritura no progresa por el territorio de la fantasía (a pesar de que el pícaro refiera que luchando por su vida en

<sup>17</sup> Esta práctica editorial ofrecía, efectivamente, otro buen puerto: no se trata ya de la infamia consentida del *ménage à trois* sino, por el contrario, del servicio franco y autónomo a las milicias imperiales; final más dignificante que el de la primera versión.

<sup>18</sup> La *Segunda Parte* de Juan de Luna suele presentarse junto con *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García (París, 1619) y, a la *Vida de don Gregorio Guadaña* de A. Enriquez Gómez (Ruán, 1644), como un conjunto de textos picarescos realizados en la extranjería y en los cuales, efectivamente, no puede ignorarse la influencia estética de las letras francesas de aquel entonces.

alta mar los cardúmenes de atunes se aproximaban diciéndole “no queremos hacerte mal, sólo saber si tienes buen gusto”) (p. 287), por cuanto prefiere dar cuenta de la malicia hispánica, un territorio mucho más real que cuanta frondosa imaginación se le oponga.

Luego de la sorpresa de hallar a Lázaro mezclado con los pescados y tras despejar la duda de si se trata de un “diablo o fantasma” (p. 290), los marineros se sobreponen a la primera impresión, pero deciden, con todo, construirlo como un monstruo. Primero lo esconden con los pescados y empiezan a pregonar que es “un monstruo que habían cogido con los atunes”, (p. 291). Lo secuestran y lo esconden en una choza y aducen, ulteriormente, estar aguardando “licencia del señor obispo e inquisidores” (p. 292), pues su cometido no es otro que lucrar con la exhibición “por toda España [de] un pez que tenía cara de hombre”, (p. 293).

El calvario que los marineros pergeñan no difiere en mucho, en términos de espectacularidad, de aquel que se había ideado en la continuación de Amberes para dar cuenta de la conversión humana de Lázaro, pero aquí, por cierto, lo que se trabaja es la producción monstruosa. Le atan las manos, lo disfrazan con una barba de moho que lo vuelve semejante a un enano de jardín y lo obligan a vivir, por mucho tiempo, dentro de un tonel con agua hedionda al ras de sus labios, sin autorización alguna para pronunciar palabra; cada vez que intente revelar su condición humana será sumergido violentamente en el tonel, a riesgo de morir ahogado. Y por más que Lázaro persistiera en que “no era atún, monstruo, ni otra coscosa, más hombre, tanto como cualquier hijo de vecino” (p. 295), la *tournee* prodigiosa no puede suspenderse, porque los inquisidores han autorizado su exhibición “por las villas y lugares de España” (p. 295) sin corroborar la veracidad de lo pregonado. Nada más edificante, indica Luna, que un “portento o monstruo de natura” (p. 295).

Lázaro queda reducido, por vez primera en todas sus escrituras, a una maquínica condición de monstruo-fantoché productor de hilaridad. Nunca termina bien de comprender que sus captores se están aprovechando, cree oportuno preguntarles (en las contadas oportunidades en que se autoriza su habla) “quien diablos les había puesto en la cabeza” (p. 299) que debía ser trasladado continuamente en ese estanque fétido, y uno tras otros fracasan sus intentos de liberación.

El hombre español se encuentra opreso por la inescrupulosidad de los inquisidores y sus adeptos, exhibe una mentalidad truculenta y caren-

te de principios y no vacila, como el nuevo caso de Lázaro lo testimonia, en reducir a los seres humanos a cosas. El destino de Lázaro, en el mercado español, no es incorporarse en el escalón más bajo de la pirámide clasista, sino, quién lo duda, devenir materia y fuerza bruta de los logros de terceros. Lázaro bebe del tonel donde orina y defeca, se alimenta con pedacitos de pan que le arrojan los curiosos, su salud empeora día a día, y, a pesar de tan ingentes esfuerzos, las únicas arcas que se incrementan son la de sus captores.

El desenlace de su pasión acuosa se muestra subsidiario de la ideología protestante y moralizadora de Juan de Luna, puesto que, si el purgatorio acuático no resiste su reiteración narrativa, tampoco le resulta admisible la falta de castigo en este mundo al mal de los hombres. Por ello no admite dudas, en lo que a intencionalidad teológica respecta, el que la liberación de Lázaro sobrevenga cuando se reputa que el monstruo ha muerto. Lázaro, en impensado *tour de force*, llega a sufrir el martirio de ser exhibido ante sus paisanos y su mujer en Toledo, donde le sobreviene un desmayo por cuanto los maliciosos rumores sobre un embarazo extramatrimonial de su esposa quedan confirmados. Sus captores suspenden el número vivo y resuelven lanzarlo al Tajo antes de que se deleve la identidad de quien creen muerto y es en esa instancia en que el pícaro cautivo triunfa con sus voces de auxilio ante el descuido de sus opresores.

Que la vida se encuentre en la muerte –al menos para los marginales y disidentes en la cultura hispánica de la Inquisición triunfante– es un postulado que, cual parábola, el resto de esta segunda continuación se encargará de desarrollar. Y no sería, en efecto, un corolario absurdo que se llegara a la conclusión de que es mejor ser un monstruo que un ortodoxo y supuestamente honrado español.

Juan de Luna reformula todos los términos en pugna en las controversias teológicas por los prodigios. Por medio de una desautomatización perceptiva de estos mentados fenómenos, la versión de Luna se engalana en el principio informante de la crueldad humana que orientan estas producciones no exentas de claras finalidades político-religiosas. España, según Luna amargamente lo testimonia, se ha convertido en el crisol perfecto en el que una raza y una fe que se cree elegida no ceja en su devenir ella misma monstruosa, so pretexto de una loable lucha contra los monstruos.

Puestos a concluir estas consideraciones sobre las nuevas fortunas y adversidades de Lázaro de Tormes, que bien merecerían ampliarse, no puede soslayarse el modo en que la progresiva materialización narrativa de secuencias monstruosas en la sucesión de las secuelas se organiza con el borrado progresivo de las alteridades políticas, raciales y religiosas representadas en los textos. En efecto, en ese eje que se tensa entre las escandalosas conversiones forzadas, burladas en la primera continuación de Amberes, y esta exacerbación de las pedagogías del temor a los monstruos que en verdad no existen en la obra de Luna, lo que queda en un primerísimo plano es no sólo el triunfo y la consolidación de políticas discriminatorias para con diversos colectivos, sino también la muy inusual y sincera denuncia de que toda empresa de exterminio a los mal llamados monstruos es, por definición, monstruosa. Una empresa que ha borrado de España a los otros, una política que degrada y aniquila la misma humanidad de quienes se reputan a salvo y ejercitan esta persecución.

Dado que cuando ya no existen supuestos monstruos en el afuera – esos judíos que se queman, los protestantes que se encarcelan y torturan o los musulmanes que se expulsan– queda en evidencia que la única Bestia que asola a España es la que se libera, día a día, con la cruz y la espada, desde el propio interior.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1988) *Segunda Parte del Lazarillo*, edición de Pedro M. Piñero, Cátedra, Madrid.
- BENASSAR B. Y BENASSAR. L., (1989) *Los cristianos de Alá. La fascinante aventura de los renegados*, Nerea, Madrid.
- DELPECH, F. (2000) “Du Folklore au discours prophétique: le cas du Messie ichtyomorphe des Marranes” en Redondo, A. (ed) *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XV-XVIIè siècles)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, pp.379-403.
- DE LUNA, J. (1988) *Segunda Parte del Lazarillo*, edición de Pedro M. Piñero, Cátedra, Madrid.
- FERRER CHIVITE, M. (ed) (1993) *La segunda parte de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades (1555)*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison.

- LÁZARO CARRETER, F. (2002) “Los niños pícaros” en *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*, Alianza Editorial, Madrid.
- REDONDO, A. (1999) “Censura, literatura y transgresión en época de Felipe II: el *Lazarillo castigado* de 1573” en *Edad de Oro*, 18, pp.135-149.
- RICO, F. (2000) “*Lazarillo de Tormes* o la polisemia” en *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix-Barral, Barcelona.
- SANTIESTEBAN OLIVA, H. (2003) *Tratado de Monstruos. Ontología Teratológica*, Plaza y Valdés S.A., México.
- VEGA CARPIO, L. DE (1985) *El niño inocente de La Guardia*, edición de A. J. Farrell, Tamesis Books, Londres.



## DATOS DE LAS/OS COLABORADORAS/ES

### **ATIENZA, Alicia María**

Es profesora en Letras. Se desempeña como Profesora adjunta ordinaria del área de Literatura Griega en la UN Patagonia Austral. Dirige la Revista *Espacios. Nueva Serie* de la misma universidad. Su tema de investigación como doctoranda de la UBA es “Monstruos y monstruosidades en *Odisea*.” Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas y de divulgación. E-mail: amatienza@yahoo.com

### **BARRANCOS, Dora**

Doctora en Ciencias Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Investigadora principal de CONICET. Profesora Titular Regular de la materia “Historia Social Latinoamericana” en la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Ha compilado *La historia de las mujeres en España y América Latina*, Tomos III y IV, Editorial Cátedra, Madrid, 2006. Publicó también, *Inclusión/Exclusión. Historia con Mujeres*, (2002), *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores. 1890-1930*, (1996), *Cultura, educación y trabajadores 1890-1930*, (1991), *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, (1989) y diversos artículos de revistas especializadas y numerosos capítulos de libros.

### **BOHOSLAVSKY, Ernesto**

Es Doctor en Historia y Geografía por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente enseña Historia de América Latina en la Universidad Nacional de General Sarmiento y en la UN Noroeste de la Provincia de Buenos Aires. Se ha especializado en historia social de los trabajadores, del delito y la cárcel en Argentina y Chile, así como en la historia de los grupos de derecha y extrema derecha de ambos países. Ha co-editado *Instituciones y formas de control social en América Latina*, Buenos Aires, 2005. Email: ebohosla@ungs.edu.ar

**CABALLERO DE DEL SASTRE, Elisabeth**

Licenciada y Profesora en Letras con orientación en lenguas y literaturas Clásicas. Profesora Titular del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas, UBA. Ha dirigido diversos proyectos UBACyT; en la actualidad, el F 069 “denticidad y diferencia: dinámica de las estrategias preceptivas en la literatura y el arte en Roma” Ha publicado en colaboración los siguientes libros: *El discurso femenino en la literatura latina*, *La fides en Roma. Aproximaciones*, *Discurso, poder y política en Roma* y *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas*. Mail: ecaballero@speedy.com.ar

**CASTELLÓ–JOURBERT, Valeria**

Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra de Literatura del Siglo XIX. Es traductora de ensayo, poesía y narrativa. Es colaboradora de la revista *Diario de Poesía*. Publicó *Vampiria* (2002), en coautoría con Ricardo Ibarlucía. Es investigadora asociada del Programa de Estudios de la Filosofía del Arte y la Literatura en el Centro de Investigaciones Filosóficas de Buenos Aires e investigadora formada del proyecto Ubacyt “Poéticas de lectura”. Como becaria doctoral de la Universidad de Buenos Aires, trabaja actualmente en una tesis sobre poesía y narrativa simbolistas de fines del siglo diecinueve.

**CUADROS CONTRERAS, Raúl**

Profesor de ética y epistemología en la Universidad de Ibagué (Colombia); licenciado en filosofía de la Universidad del Valle (Colombia); especialista en filosofía de la Universidad del Tolima (Colombia), Magíster en Análisis del Discurso de la UBA. Candidato a doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Miembro del grupo de investigación Eulogos sobre problemas éticos contemporáneos. Mail: raul.cuadros@unibague.edu.co.

**CUARTEROLO, Andrea**

Es Licenciada en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, y becaria doctoral del CONICET con un proyecto sobre la influencia de la fotografía en el cine mudo argentino. Es investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y miembro del comité ejecutivo de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía. Ha publicado diversos artículos sobre historia de la fotografía y del cine argentino y es coautora del libro *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005.

**DANTA, Richard**

Nacido en Uruguay, es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República, Uruguay. Actualmente realiza estudios de doctorado en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca, España. Ha desarrollado una variada actividad como docente universitario en las áreas de la Comunicación Organizacional, la Semiótica y la Teoría de la Comunicación, dictando cursos de Semiótica General y Lingüística, Semiótica del Cuerpo y Teoría de la Comunicación aplicada al Diseño. También ha publicado artículos en colaboración en diversos medios especializados, tanto en el Uruguay como en el exterior.

**DOMÍNGUEZ, Nora**

Doctora en Letras, UBA. Es profesora de Teoría Literaria I y se desempeña como Secretaria Académica en el IIEGE de la misma universidad. Ha dictado cursos de posgrado en las Universidades de Chile, Rosario, Tucumán, Córdoba, Duke University (EEUU), Leiden (Holanda). Co-dirige el Proyecto UBACyT “Memoria, violencia y género en la cultura argentina contemporánea” (IIEGE), y dirige “Tradiciones, genealogías y memorias en la literatura latinoamericana (siglos XIX y XX)” (ILH). Se ha especializado en crítica literaria feminista en el campo de la literatura argentina y latinoamericana. Ha publicado *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2007); con Carmen Perilli: *Fábulas del género. Escritura y sexualidad en América Latina* (1998) y con Ana Amado: *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, (2004).

**GAMBÓN, Lidia**

Doctora en Letras. Es docente e investigadora del Departamento de Humanidades de la UNS, donde se desempeña actualmente como Asistente de las cátedras de Literatura Griega y Lengua y Cultura Griega. Desde 1992 participa y ha participado en diversos proyectos de investigación relacionados con el género trágico, dedicándose especialmente a la tragedia eurípidea. Es autora de varios capítulos de libros, ha publicado reseñas y artículos en revistas especializadas con referato y presentado ponencias en numerosos congresos de la especialidad en el país y en el extranjero. Coordinadora del libro *Sofística y Teatro griego*; en estos momentos prepara la edición de su tesis doctoral sobre el imaginario trágico del *oikos* en Eurípides. Es Secretaria de la AADEC (Asociación Argentina de Estudios Clásicos).

**GASPARINI, Sandra**

Es Licenciada en Letras, UBA, y doctoranda en la misma institución. Como docente se desempeña en el cargo de Ayudante de T. P. de Literatura Argentina I, UBA. Como investigadora de la misma universidad ha publicado diversos artículos sobre literatura argentina del siglo XIX y, especialmente, sobre el surgimiento del género fantástico en ese período. Realizó la edición de *Dos partidos en lucha*, de Eduardo L. Holmberg (2005) y, en colaboración, la de *El tipo más original* (2001), del mismo autor. También ha publicado el ensayo *Resquicios de la ley. Una lectura de Juan Filloy* (1994).

**GIL LOZANO, Fernanda**

Es Profesora de Historia, UBA, y Magíster en Sociología y Análisis Cultural de la Universidad Nacional de San Martín. Actualmente está escribiendo su tesis doctoral sobre “Las mujeres, el tango y el cine”. Docente de Historia Social Latinoamericana en la carrera de Sociología de la UBA y en el Instituto Hannah Arendt. Es miembro fundador del IIEGE y participa en diferentes organismos estatales y no gubernamentales dictando seminarios y talleres sobre Género. Tiene publicados varios artículos en revistas especializadas y es directora de la colección de *Historia de las Mujeres en la Argentina* (Taurus). Ha sido distinguida con el premio: “Mención 8 de marzo Margarita de Ponce” por la Unión de Mujeres Argentinas (UMA) por su aporte a la teoría de Género en la Historia. Email: cfernandagillozano@yahoo.com.ar

**MORÍN, Alejandro**

Es Doctor en Filosofía y Letras con orientación en Historia Medieval de la FFyL, UBA. Se desempeña como docente Jefe de Trabajos Prácticos en la Cátedra de “Historia Social General” de la misma Facultad. Como investigador participa en varios Proyectos (PICT y UBACyT) y es director del Proyecto “Derecho y teología en la Edad Media. Mecanismos de poder en un mundo sin ‘política’ ni ‘religión’”, en el Programa de Reconocimiento Institucional de Equipos de Investigación de FFyL - UBA, desde 2007. Ha publicado numerosos artículos en revistas de la especialidad en el país y en el exterior.

**MUSITANO, Adriana**

Es doctora en Letras de la Universidad de Córdoba. Es profesora Titular regular de “Introducción a la Literatura”; como adjunta interina está a cargo de “Hermenéutica”, en la Escuela de Letras de la misma Facultad. Se dedica a estudiar la poéti-

ca de lo cadavérico en producciones de plástica, teatro y videoarte. En el Programa de Incentivos trabaja en torno al teatro de Córdoba y a la dramaturgia argentina de fines del siglo XX. Participa y dirige el proyecto de investigación: “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975”. Participa también de las actividades del Centro de Investigaciones (CIFYH-UNC) en subtemas relacionados con problemas de género, tensiones entre vanguardia, política y estética, creaciones colectivas y humor, con aprobación anual y subsidios de SECyT, UNC. Entre sus numerosas publicaciones de capítulos de libros, artículos en revistas de la especialidad y de divulgación, en papel y virtuales, se destaca el prólogo del libro de Laura Fobbio, *Monólogo Dramático, interpelación e interacción*, Córdoba, en prensa.

### **NENADIC, Roxana**

Es Licenciada en Letras con orientación en Letras Clásicas de la UBA donde también se desempeña como docente de Lengua y Cultura Latinas. Realiza su tesis doctoral sobre los espacios de poder y los actores sociales en la obra de Apuleyo, bajo la dirección de E. Caballero de del Sastre. Es integrante del proyecto UBA-CyT F069 “Identidad y diferencia: dinámica de las estrategias preceptivas en la literatura y el arte en Roma”. Es autora de artículos publicados en revistas nacionales e internacionales, capítulos de libros y numerosas ponencias para congresos de la especialidad. Tradujo en colaboración el *De Officiis* de Cicerón (Colihue, en prensa).

### **PALACIOS, Jimena**

Es Licenciada en Letras con orientación en Letras Clásicas, UBA. Docente de Lengua y Cultura Latinas en la misma universidad. Su tema de investigación es “Modelos y perversiones de lo femenino en *Metamorfosis* de Apuleyo”. Es becaria de doctorado de la UBA. Participó en varios proyectos UBACyT, radicados en el Instituto de Filología Clásica de la UBA y actualmente investiga en el marco del Proyecto UBACyT bajo la dirección de la Prof. E. Caballero de del Sastre. Ha publicado artículos, capítulos de libros y ha participado de numerosas jornadas y congresos tanto de estudios clásicos como de estudios de género.

### **PAVÓN, María Cecilia**

Es Profesora en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, y estudiante de la Licenciatura en Letras en la misma Institución. Se desempeña como adscripta en la Cátedra de Literatu-

ra Española A, bajo la dirección de Gloria Beatriz Chicote en la misma Institución. Correo Electrónico: ceciliapavon@yahoo.com.ar

### **PÉREZ MARC, Gonzalo**

Es Médico Especialista en Pediatría, UBA, y estudiante de Filosofía en la misma universidad. Ejerce como Coordinador Médico de los Servicios de Pediatría del Sanatorio San José y del Instituto Médico Congreso, además de desarrollar tarea docente como Profesor Titular de la Cátedra de Clínica Médica de UNSAM. Su tema de investigación es la Filosofía de la Enfermedad, campo en el que ha publicado numerosos artículos en colaboración como resultados de investigación y de material para la cátedra de Farmacología de la Facultad de Medicina, UBA. Participó, además, con sus poesías en una antología poética, Ed. Dunken, 2005.

### **PITA, Valeria**

Es profesora de Historia. Actualmente se desempeña como docente en la Cátedra “Historia de los Sistemas Políticos” en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en “Historia Social Latinoamericana” en la Facultad de Ciencias Sociales de la misma universidad. Como investigadora desarrolla su tesis de doctorado sobre las relaciones y los conflictos entre médicos, funcionarios, jueces y las integrantes de la Sociedad de Beneficencia en los orígenes de las instituciones asilares para enfermos mentales en la Argentina del siglo XIX. Forma parte del Grupo “Mujeres, política y diversidad en los 70” del IIEGE. Ha publicado numerosos artículos para revistas y libros especializados entre los cuales se encuentran *Historia con mujeres. Luchas, resistencias y representaciones. Argentina, siglos XIX y XX*, compilado junto a María Celia Bravo y Fernanda F. Gil Lozano (2007) y co-dirigió *Historia de las mujeres en la Argentina*, (Editorial Taurus, 2000).

### **POZZI, Martín**

Es Licenciado en Letras con orientación en Letras Clásicas, UBA. Se desempeña como docente del área Lengua y Cultura Latinas en la misma Facultad donde también actúa como bibliotecario en el Instituto de Filología Clásica. Realiza su tesis doctoral sobre las bases ideológicas del discurso astrológico de Manilio con dirección de E. Caballero de del Sastre, y participa en el proyecto UBACyT F069 “Identidad y diferencia: dinámica de las estrategias preceptivas en la literatura y el arte en Roma”. Es autor de varios artículos, capítulos de libros y numerosas ponencias en congresos sobre el tema de su especialidad. Tradujo en colaboración el *De Officiis* de Cicerón (Colihue, en prensa).

**QUINTANA, Isabel Alicia**

Es Licenciada en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UBA y Ph.D., Universidad de California en Berkeley, Estados Unidos. Es autora del libro *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silvia-no Santiago* (Rosario, Beatriz Viterbo:2001), por el cual obtuvo una Mención Honorífica del Fondo Nacional de las Artes. Ha publicado, además, numerosos artículos y capítulos de libros en medios nacionales y extranjeros y obtenido becas y subsidios de instituciones argentinas e internacionales. Actualmente se desempeña como docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires y del Consejo Nacional de Investigación Científica, Educativa y Tecnológica (CONICET).

**RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa**

Profesora y Licenciada en Letras, con orientación Letras Clásicas, UBA. Se doctoró en 2007 con el tema “El mundo femenino fragmentado: lecho, animalización y lamento fúnebre en las tragedias troyanas de Eurípides”, bajo la dirección de la Prof. Elena Huber. Es Profesora Adjunta, “Lengua y Cultura Griegas V” e investigadora del IFC y del IIEGE. Co-dirige el Proyecto del Programa de Reconocimiento Institucional de Equipos de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras: “Cruces ‘genéricos’ en el teatro ateniense: hacia un estudio de las representaciones socio-jurídicas de la mujer en la tragedia y la comedia”. Es investigadora del Proyecto UBACYT “Género, hegemonía y transgresión en la organización sociocultural de la Grecia Antigua”, dirigido por la Prof. Elena Huber. Ha escrito numerosos artículos publicados en revistas del país y del exterior. Mail: elsale@fibertel.com.ar

**SCHNIEBS, Alicia**

Es Doctora en Letras Clásicas (UBA). Actualmente se desempeña como Profesora Adjunta Regular del área de latín del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas. Participa y ha participado en varios proyectos UBACyT referidos a la literatura y cultura de la antigua Roma. Ha publicado el libro *De Tibulo al Ars amatoria* (FFyL-UBA, 2006) y numerosos artículos en revistas de la especialidad.

**STEINBERG, María Eugenia**

Es profesora en Letras, UBA. Como profesora regular adjunta se desempeña a cargo de Lengua y Cultura Latinas y de Filología Latina en el Departamento de Letras Clásicas de la misma Facultad. Dirige el Proyecto UBACyT F040 “Estudio de recursos en nuestro medio para la docencia e investigación en Filología Latina” (IFC-FFyL). Prepara su tesis de doctorado sobre el género satírico y la escri-

tura del *Satyricon* de Petronio como estrategia de supervivencia en la corte imperial. Es autora de una edición bilingüe con introducción, traducción y notas de *Conjuración de Catilina* de Salustio y artículos y capítulos de libros de la especialidad en el país y en el exterior.

### **VESPUCCI, Guido**

Es Profesor en Historia de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Como Becario de Investigación, es miembro del *Equipo Familia* del Programa de Estudios sobre Población y Trabajo en la misma universidad. Actualmente cursa la Maestría en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM).

### **VILA, Juan Diego**

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Profesor Regular Adjunto de Literatura Española II, Secretario Académico del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Codirector de numerosos proyectos UBACyT en la misma sede de investigación, en coordinación con la Dra. Alicia Parodi sobre temas cervantinos. Autor de más de 50 trabajos de la especialidad publicados en volúmenes de libros, revistas y actas de la especialidad. Es coeditor, junto con Alicia Parodi, de dos volúmenes en la editorial Eudeba *Para leer a Cervantes* (1999) y *Para leer el ‘Quijote’* (2001); con Melchora Romanos y Nora González Gandiaga, en la editorial de la Universidad Nacional del Litoral de *Lecturas de ‘El Quijote’. Investigaciones, debates y homenajes* (2005) y, con Alicia Parodi y Julia D’Onofrio, en la Universidad de Buenos Aires, de otro titulado *El ‘Quijote’ en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario* (2006). Fue editor responsable de un volumen de la revista *Olivar* (2005).