

OF ANIMALS, MONSTERS, AND CYBORGS
ALTERNATIVE BODIES IN LATIN AMERICAN FICTION
(1961-2012)

A Dissertation

Presented to the Faculty of Graduate School
of Cornell University

In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy

By Liliana Colanzi

January 2017

© 2017 Liliana Colanzi

OF ANIMALS, MONSTERS, AND CYBORGS
ALTERNATIVE BODIES IN LATIN AMERICAN FICTION
(1961-2012)

Liliana Colanzi, Ph. D.

Cornell University 2017

This work draws from animal studies, biopolitics, and posthumanism to explore the ways in which the body is simultaneously inscribed and erased in seven Latin American texts from the last fifty years: from João Guimarães Rosa's "Meu tio o Iauaretê" (1961) to Martín Felipe Castagnet's *Los cuerpos del verano* (2012), and including Sara Gallardo's *Eisejuaz* (1971), Jorge Baron Biza's *El desierto y su semilla* (1998), Mario Bellatin's *Flores* (2000), Miguel Esquirol's "El Cementerio de Elefantes" (2008), and Rafael Pinedo's *Subte* (2012). In these novels and short stories the body is the place where issues of race, sexuality, and ethnicity are negotiated and contested: I focus on the figures of the animal, the monster, and the cyborg as bodies that escape the confining limits of a white, rational, and heterosexual normativity modeled after modern and contemporary Western ideals. In all these narratives, the marginalized body helps to destabilize binary concepts such as nature/culture, human/animal, normal/abnormal, civilization/barbarism, and is the springboard from which biological life –instead of the usually dominant logos– is able to generate a field of affect, estrangement, or resistance which can be influential in the creation of alternative communities. In the aforementioned cases, the animal sign is instrumental in thinking on those bodies –whether they are sick, disabled, queer, poor, marginalized, female, indigenous, minority– that do not conform to an hegemonic image of Man.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Liliana Colanzi holds a BA in Communication at Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), and a masters degree in Latin American Studies at Cambridge University (United Kingdom). Her scholarly interests are modern and contemporary Latin American literature, animal studies, science fiction, and issues of indigeneity and race.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to express my profound gratitude to Debra A. Castillo for her mentorship, support, and friendship throughout my years as a graduate student at Cornell. Many thanks as well to Jonathan B. Monroe and Pedro Erber, whose invaluable comments and insightful reading helped to shape this work.

Susan Besemer contributed to make my life easy in Cornell; without her kindness and her generous help I would have gotten lost many more times than I did. Anindita Banerjee's trust in me as a T.A. in her course on Science Fiction was enormously important; her course triggered many of the ideas developed in this dissertation. At the beginning, Dominick LaCapra's brilliant classes were responsible for my interest in animal studies.

The Brazilian Modernisms reading group was a lively source of ideas and exciting discussions on Brazilian critical theory, cinema, and literature. The Sunday writing workshop allowed me to stay in touch with my creative side.

To my partner Edmundo, for all his patience, love, and understanding.

To my friends, Pauline Goul and Pablo García Piñar.

To my parents, Rocco and Clary, and to Nancy Rodriguez.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1	28
LA ALIANZA HUMANO-ANIMAL EN “MEU TIO O IAUARETÊ” (1961), DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, EISEJUAZ (1971), DE SARA GALLARDO, Y SUBTE (2012), DE RAFAEL PINEDO	
CAPÍTULO 2	70
MONSTRUOSIDAD, CUERPO Y LENGUAJE EN FLORES (2000), DE MARIO BELLATIN, Y EL DESIERTO Y SU SEMILLA (1998), DE JORGE BARON BIZA	
CAPÍTULO 3	121
VERSIONES LATINOAMERICANAS DEL CYBORG: CUERPOS, MERCADO, TECNOLOGÍA Y ANIMALIDAD EN “EL CEMENTERIO DE ELEFANTES” (2008), DE MIGUEL ESQUIROL Y LOS CUERPOS DEL VERANO (2012), DE MARTIN FELIPE CASTAGNET	
CONCLUSIÓN	171
BIBLIOGRAFÍA	174

Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo.
Héctor Viel Temperley, *Hospital Británico*

INTRODUCCIÓN

En su clásica autobiografía sobre su cautiverio entre los tupinambas del Brasil, el soldado y marinero alemán Hans Staden (1525-1579) narra el primer testimonio de canibalismo del que se tiene conocimiento: el jefe de los tupinambas, Cunhambebe, está comiendo una pierna humana y le pregunta a Staden si quiere un poco. Staden se niega, alegando que un animal no come a otro de su misma especie. Cunhambebe responde: “Jau ware sche”, que Staden traduce como “ich bin ein Tigertier, es schmeckt wohl”¹ (182). Este es uno de los primeros relatos del Nuevo Mundo en los que un humano se identifica a sí mismo como un animal, mostrando las fluidas relaciones entre lo humano y lo no-humano en las culturas amerindias: para Cunhambebe ser jaguar no es degradante, sino una señal de poder. La declaración, sin embargo, puede resultar chocante para una cultura occidental que se ha construido sobre el paradigma de civilización y barbarie, y en la que el salvaje o bárbaro es un cuerpo codificado como menos humano y más próximo a la animalidad.

El cuerpo es el espacio donde se hacen visibles las pugnas sobre lo humano y lo animal, lo normal y lo anormal, naturaleza y cultura, civilización y barbarie: el cuerpo es, como dice Michel Foucault, esa “superficie de inscripción de los acontecimientos” (*Nietzsche* 30-2), lugar atravesado por el poder y por las articulaciones de lo político; también es el espacio donde el Yo se disgrega y se fragmenta, el sitio de instintos desconocidos, placeres, sufrimiento, enfermedad, fortaleza, debilidad y deseos que no

¹ “Soy un tigre, sabe bien”. Dado que en el Viejo Mundo no existían los jaguares, Staden nombra al jaguar como tigre, aunque la frase citada en idioma el tupí alude al jaguar, “jau ware”. El tropo del devenir jaguar, presente en una de las primeras narrativas sobre Brasil, reaparece cuatro siglos más tarde en el cuento “Meu tio o Iauaretê” (1961) de João Guimarães Rosa.

pueden ser aprehendidos solamente a través de la razón. Por ello no es extraño que en el siglo XIX, durante el periodo fundacional de las repúblicas latinoamericanas, algunos textos canónicos del continente se hayan preocupado por narrar estas tensiones. En el mundo criollo que organizaba las repúblicas a través de la escritura de leyes y gramáticas, existía una ansiedad por definir las cualidades de un ciudadano modelo en un espacio amenazado por la presencia de las culturas indígenas vistas como “bárbaras”.

La preocupación sobre el signo animal en la cultura aparece en libros emblemáticos del siglo XIX y principios del XX, como *Facundo: Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), del intelectual y presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento, y *O Sertões* (1902), del brasileño Euclides da Cunha. En el *Facundo*, publicado como folletín mientras Sarmiento vivía exiliado en Chile, Sarmiento intenta ilustrar la lucha entre civilización y barbarie en Argentina, tomando la influencia de Francia e Inglaterra como eje de la civilización, mientras que los gauchos, los indígenas, los españoles y los federales — representados por Juan Manuel de Rosas y Facundo Quiroga, el “caudillo bárbaro”— serían los culpables de la ignorancia, la violencia y la crueldad que mantenían atrasado al país.

Sarmiento se refiere a Quiroga como “el Tigre de los Llanos” y lo describe con características asociadas a la naturaleza: su cara está protegida por una “cubierta selvática” y por un “bosque de pelos” (73), y en todos sus actos muestra su “barbarie primitiva” (80), se conduce como una “bestia” (81) y su “cólera e[s] la de las fieras” (80). Muy en consonancia con su época, Sarmiento suscribe teorías racistas como la frenología que relacionan los rasgos físicos de las personas con sus características morales, y también conecta el paisaje natural de la Argentina —en especial las vastas y desoladas pampas— con el carácter

“bárbaro” de la nación. Para remediar esta barbarie, la propuesta de Sarmiento consiste en “[l]lenar vacíos: poblar desiertos, construir ciudades, navegar los ríos. La imagen del transporte, a lo largo de *Facundo*, es privilegiada: condensa el proyecto de someter la heterogeneidad americana al orden del discurso” (Ramos 36).

En Brasil, durante el siglo XX, el sertón fue retratado como una alegoría de la identidad nacional —es el caso de *Grande Sertão* (1956): *Veredas*, de João Guimarães Rosa—, pero también como una zona de colisión entre civilización y barbarie, como en la crónica de Euclides da Cunha *Os Sertões* (1902), y de descontento social, como en las novelas *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (1930), *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos, y la película *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1962), de Glauber Rocha. La crónica de da Cunha reconstruye la Guerra de Canudos (1896-1897), en la que los soldados de la recién formada república se enfrentaron a los empobrecidos habitantes de los sertones, que defendían la monarquía. El libro relata la feroz resistencia que los sertanejos opusieron a las tropas, enfrentándose a ellos con armas muy rudimentarias y en estado de malnutrición; también describe la comunidad “bárbara” que se formó en torno al líder, Antônio Conselheiro, una comunidad alternativa que rechazaba las leyes de la república, que abolió la propiedad privada y estableció el amor libre, y en la que todos se ocupaban de las mismas funciones sin importar el estatus, el estado civil o la edad.

Da Cunha consideraba que los habitantes del sertón poseían una “animalidade primitiva” que había sido expurgada por la civilización y que resurgió entera durante la campaña de Canudos (538); la paradoja está en que Canudos debió ser destruida para que la civilización pudiese triunfar, pero para que esto sucediera, el ejército debió utilizar las

mismas estrategias y tácticas de los sertanejos, lo cual, de acuerdo a la lógica de da Cunha, equivalía a convertirse en bárbaro (Dabove 225). Así pues, se trata de un triunfo engañoso, en el que el vencedor es socavado desde adentro por el bárbaro: la modernidad se inaugura sobre los cuerpos de esos anti-ciudadanos que, al ser vencidos, contagian al otro parte de su barbarie. Para da Cunha, la campaña de Canudos sería “um crime inútil e bárbaro” si no se consiguiera “trazer para nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários” (499), lo cual implicaba consolidar la presencia estatal en la región. Si bien el texto de da Cunha es de 1902, muchos años después de la Guerra de Canudos el sertón continuó siendo el espacio real y simbólico sobre el cual se proyectó la tensión entre civilización y barbarie y la preocupación sobre el destino de los relegados del proyecto modernizador: estos temas también están presentes en la obra de João Guimarães Rosa, abundante en seres que viven en los márgenes de la sociedad.

Sarmiento y da Cunha son los ansiosos guardianes de la civilización en un continente en el que es fácil que el cuerpo de los ciudadanos de las nuevas naciones sea seducido por las fuerzas de la barbarie (lo indígena, lo animal). Este debate se reescribirá de diversas maneras a lo largo del siglo XX, y mostrará los límites del intento de universalizar una forma de subjetividad como el paradigma de lo normal; sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, habrá escritores que contesten este paradigma y representen, más bien, subjetividades alternativas que se reconceptualizan a partir de, por un lado, cosmovisiones indígenas, y por otro, seres en los márgenes de la sociedad (monstruos) y máquinas (cyborgs).

La preocupación acerca de los límites de lo humano es, según el filósofo italiano Giorgio Agamben, una característica asociada intrínsecamente a la irrupción de la modernidad: el hombre, o más bien el Estado, comienza a gestionar la propia vida animal a través de la práctica que Foucault denominó como biopoder (*Lo abierto* 28). Esa preocupación puede verse con anterioridad en la forma en que, desde los primeros años de la Conquista, el imperio español buscó justificativos jurídicos y teológicos para validar la esclavitud y la masacre de los indios. Las razones esgrimidas buscaban separar a los indios de lo humano, poniendo como ejemplos la supuesta ausencia de legislación, moral, religión, ciencia y arte de estas poblaciones. En su *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios* (1547), fray Juan Ginés de Sepúlveda llamaba a los indios “hombrecillos en los cuales apenas encontrarás vestigios de humanidad” (105) y sostenía que un indio era tan diferente de un español como podía serlo un mono de un hombre (101)². El indígena fue expulsado de lo humano y situado junto a los animales, de manera que estuviera justificado privarlo de los derechos de un ciudadano e incluso matarlo.

Según Michel Foucault, el Estado moderno se dedica a la administración de los cuerpos y de la vida a través de controles reguladores como la medicina, la policía, la psicología y la pedagogía. Si en la Edad Media reinaba el poder soberano simbolizado por la espada, mediante el cual el príncipe decidía “hacer morir” o “dejar vivir” a sus súbditos, en el periodo moderno este es reemplazado por el poder de “hacer vivir” o “de arrojar a la

² “Y siendo esto así, bien puedes comprender ¡oh Leopoldo! si es que conoces las costumbres y naturaleza de una y otra gente, que con perfecto derecho los españoles imperan sobre estos bárbaros del Nuevo Mundo é islas adyacentes, los cuales en prudencia, ingenio, virtud y humanidad son tan inferiores á los españoles como los niños á los adultos y las mujeres á los varones, habiendo entre ellos tanta diferencia como la que va de gentes fieras y crueles á gentes clementísimas, de los prodigiosamente intemperantes á los continentales y templados, y estoy por decir que de monos á hombres”. (101)

muerte” (*La voluntad* 144-46); para Foucault, “el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” (*La voluntad* 152). La obra de Agamben profundiza el concepto de biopolítica de Foucault para indagar en los procedimientos jurídicos por los cuales el ser humano es separado de lo humano, convirtiéndose en vida desnuda o *zoé* (la vida que es común a todos los vivientes), la cual, a diferencia de la vida política o *bios* (la vida con derechos), es susceptible de ser sacrificada. El dispositivo que separa lo humano de lo no-humano —y que Agamben llama “máquina antropológica”— es el resultado de un procedimiento semántico a través del cual se genera la oposición hombre/animal, humano/inhumano: la máquina antropológica funciona mediante la creación de un afuera que no es más que la exclusión de un adentro, mientras que el adentro no sería otra cosa que la inclusión del afuera. En otras palabras, la máquina antropológica produce lo inhumano por medio de la animalización de lo humano: “el no-hombre [se consigue] a través de la humanización de un animal: el mono-hombre, el *enfant sauvage* o el *Homo Ferus*, pero, también, y sobre todo, el esclavo, el bárbaro, el extranjero como figuras de un animal con formas humanas” (*Lo abierto* 76).

Agamben apunta a la importancia del animal en la cultura como signo de esos otros a quienes se “arroja a la muerte”, cuyos cuerpos están marcados por una raza, una sexualidad y una historia; el filósofo elige el campo de concentración nazi como el ejemplo más extremo del biopoder en el Estado moderno, situándolo como paradigma de la política moderna. La elección del Holocausto como el ejemplo paradigmático de la vida desnuda ha sido criticada desde los estudios postcoloniales; en su lectura de Agamben, Alexander G. Weheliye ha sugerido que el filósofo italiano desestimó la larga historia

occidental de colonialismo, cuyo propósito no era necesariamente el exterminio, como en el caso de las plantaciones esclavistas (aunque la brutalidad y la crueldad hacia los esclavos muchas veces resultara en asesinato o en muerte por inanición y agotamiento). Mientras que tanto los campos de concentración nazis como las plantaciones emergieron a partir de formas de dominación colonial, cada uno tenía objetivos diferentes: el primero la aniquilación física, el segundo la explotación física y laboral de los esclavos. Weheliye sugiere que la versión más prevalente de vida desnuda no es la que existió en los campos de concentración nazis sino la de las plantaciones, y se pregunta por qué, a pesar de que cualquier sujeto tiene el potencial de ser reducido a vida desnuda, algunos sujetos son “structurally more susceptible to personifying its actualization” (35), como los negros y los indígenas. Para Weheliye es imperativo insistir en la importancia del racismo y del colonialismo en cualquier aproximación biopolítica, y en la relacionalidad —que no comparabilidad— del Holocausto con las plantaciones y otros tipos de dominación colonial, ya que las plantaciones han resultado de alguna forma más “naturalizadas” que la excepción histórica de la Shoah.

Por otro lado, Agamben condensa su teoría en la figura del *homo sacer*, aquel que ha sido expulsado de lo humano y al que cualquiera puede dar muerte sin que constituya un delito, pero no contempla otros tránsitos hacia lo no-humano en los que la animalización del humano se da por voluntad propia en la búsqueda de vías alternativas de conocimiento, como ocurre entre los indígenas de América Latina. En consecuencia, el campo de los estudios animales en Latinoamérica debe tener en cuenta necesariamente

estas otras éticas, políticas y epistemologías con respecto a la vida animal que existen en el continente.

El antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, en su *Metafísicas canibais* (2009), señala que el chamanismo americano está definido por “a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades ‘estrangeiras’, de modo de administrar as relações entre estas e os humanos” (*Metafísicas* 49). Los chamanes poseen la capacidad de ver a las criaturas no-humanas como ellas se ven a sí mismas —es decir, como personas, puesto que un tigre ve la sangre que bebe como los humanos ven la cerveza—, de ser interlocutores en esas relaciones entre especies y de regresar de sus experiencias para contarlas. El chamán consigue ver y sentir desde la perspectiva del no-humano, lo cual es un proceso peligroso y también político, pues el chamán se convierte en un mediador entre las especies.

Para Viveiros de Castro, no es que haya un solo mundo y múltiples perspectivas acerca de él, sino que de hecho hay múltiples mundos: “Se o multiculturalismo ocidental é o relativismo como política pública (a prática complacente da tolerância), o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica” (*Metafísicas* 49-50). El chamanismo no rechaza necesariamente el concepto de naturaleza, sino que rechaza el concepto de una naturaleza única. Otra diferencia importante es la manera en que se administra la relación cuerpo/alma: Viveiros de Castro cita una anécdota registrada por Lévi-Strauss, en la que, poco después del descubrimiento de América, un grupo de indígenas de las Antillas ahoga a una comisión de españoles que había llegado para determinar si los nativos tenían alma. Los indígenas, a su vez, querían determinar si los

cuerpos de los indígenas se pudrían para establecer si eran humanos o dioses. Dice Viveiros de Castro: “a despeito de uma igual ignorância a respeito do outro, o outro do Outro não era exatamente o mesmo que o outro do Mesmo” (*Metafísicas* 36). Mientras que para los españoles el alma era lo que designaba la humanidad de los indígenas, para los indígenas era el cuerpo lo que establecía la humanidad de los españoles: “os europeus nunca duvidaram de que os índios tivessem corpo (os animais também os têm); os índios nunca duvidaram de que os europeus tivessem alma (os animais e os espectros dos mortos também as têm)” (*Metafísicas* 37). Para Levi-Strauss, el hecho de que los indígenas jamás dudaran de la existencia del alma de los españoles significaba que estos trataban a sus alteridades con más dignidad (*Metafísicas* 36).

Esta tesis se enfoca en el signo animal a manera de matriz para explorar cómo, en Latinoamérica, se han articulado los cuerpos que se separan de lo normativo con la política, la sexualidad, el mercado y la raza. Lo importante del signo animal es que este permite conectar con otros elementos fundamentales para mi reflexión: lo monstruoso y lo cyborg.³ Hay un signo animal que se vincula con lo monstruoso y hay un signo animal que se vincula con lo cyborg; a partir de esos encuentros, este trabajo se enfoca en tres tipos de cuerpos que vuelven borroso el límite de lo humano: cuerpos en transición hacia lo animal, cuerpos monstruosos y cuerpos cyborgs. En todos los casos mencionados, el signo animal funciona para pensar en esos cuerpos —enfermos, discapacitados, queer, pobres, marginales, femeninos, indígenas, minoritarios— que no responden a la imagen

³ Gabriel Giorgi hace una reflexión similar acerca de la flexibilidad de la “vida animal” en la cultura para conectarse con categorías como “máquina”, “espectro”, “monstruo”, etc. (*Formas* 27-8).

hegemónica del Hombre (blanco y occidental), y cuya vida animal “ilumina ese campo de cuerpos vivientes en su distancia o su dislocación con respecto de lo humano” (*Formas* 31).

El animal también está ligado al binomio naturaleza/cultura, que en Latinoamérica creó las narrativas de lo salvaje que produjeron al bárbaro, figura esencial y antagónica en la narrativa de la modernidad en el continente (31-32). Guiado por la racionalidad cartesiana, el binomio cuerpo/razón (o alma) implica un constante proceso de inclusión y exclusión: ser cuerpo es no ser mente y ser mente es no ser cuerpo, pero cada uno necesita de su opuesto para construirse. Así, el cuerpo es el lugar de las pasiones, de los instintos y de los deseos, mientras que la mente es el espacio de la razón convertida en modelo a partir del cual se dibujan los contornos adecuados del cuerpo. El cuerpo se construye como naturaleza, una instancia incivilizada y opuesta a la cultura que necesita ser dominada, guiada, conquistada y explotada. Como sugiere Lucía Herrera Montero, la dominación del cuerpo será fundamental para el desarrollo del sistema capitalista en Occidente y sus periferias (el continente latinoamericano), pues esa dominación resulta paralela a la dominación del sujeto: “Y así como los cuerpos ingresan a la dinámica capitalista en calidad de piezas dóciles, infinitamente maleables y dispuestas para su correcta utilización dentro de las instancias productivas, los sujetos que hacen parte de las sociedades capitalistas deben también, dóciles y adecuadamente disciplinados, adherirse a una normativa que define límites y prohibiciones” (4).

El cuerpo puede ser también un cuerpo excesivo, un monstruo: si el animal es la alteridad del hombre, el monstruo vendría a ser, según Gabriel Giorgi, “un ‘interior externalizado’ de lo humano” (*Políticas* 325) que señala una desviación: el monstruo es

aquel que alguna vez fue o pudo haber sido humano, pero que a fin de cuentas no lo es. Allí donde las tecnologías intentan dirigir, corregir y normar los cuerpos de la población en aras de la salud de la nación —y cuyo horizonte último es la eugenesia, la destrucción de los cuerpos que se escapan de la norma para mejorar la población— el monstruo se enfrenta a estas taxonomías y encarna todo lo que en el humano es variación y desviación de la norma. La existencia del monstruo —que viene del latín “monere”, advertir— es el aviso de que se ha cometido una transgresión: dicha transgresión inevitablemente acarrea un castigo. Los monstruos, al constituirse como una amenaza al *status quo*, son colocados en los márgenes de la comunidad humana, convirtiéndose en vidas desechables que no merecen protección.

La racionalidad de las leyes y las taxonomías se contraponen a la heterogeneidad de lo monstruoso, y es por esto que el monstruo es político: Antonio Negri propone “reconquistar al monstruo” (98), un monstruo entendido como una ciudadanía híbrida que busca liberarse de toda dominación y de todo límite disciplinario (106), un monstruo que es pueblo, diversidad y potencia. Negri contrapone “monstruo” y “vida desnuda”, puesto que la vida desnuda es “vida indefensa y arrojada al límite de una resistencia imposible” y que “representa al hombre, o más bien presenta a los cuerpos al borde de un peligro y una miseria indecibles” que anulan toda potencia (123). En cambio, desde su posición de alteridad el monstruo se rebela ante un sistema que lo explota y su insubordinación es una forma de resistencia y de lucha. El lugar marginal que ocupa el monstruo le permite establecer comunidades alternativas generadoras de otras formas de organización social, afectiva o sexual.

El cyborg, a su vez, ingresa en la cultura a través de la violencia: su cuerpo está atravesado por prótesis e implantes que recuerdan un origen traumático. Donna Haraway, autora de “A Cyborg Manifesto” (1991), explica que el cyborg es “a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction” (292) cuya hibridación le permite desafiar las nociones de origen, unidad y pureza de la cultura occidental.⁴ A pesar de que Haraway utiliza al cyborg como punto de partida de una utopía feminista que imagina comunidades híbridas que gozan del acoplamiento con el animal y la máquina, en Latinoamérica el cyborg tiene connotaciones más sombrías. En el continente, el cyborg irrumpe en el imaginario como un producto del neoliberalismo, la globalización y la dictadura: en *Cyborgs in Latin America* (2010), Andrew Brown explica que los seres posthumanos en la literatura latinoamericana nacen de la violencia; las ficciones de implantes y chips electrónicos en el cuerpo humano surgen a partir de las herramientas de tortura usadas en periodos dictatoriales en los que se buscaba arrancar información, vigilar o modificar la memoria de los prisioneros políticos por medio de la tecnología. El cyborg tiene un origen problemático ya que es, en palabras de Haraway, “the illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism, not to mention state socialism”; sin embargo, Haraway enfatiza el hecho de que “illegitimate offsprings are often exceedingly unfaithful to their origins. Their fathers are, after all, inessential” (293).

Para Brown, el carácter híbrido del cyborg es el resultado de la “economic hybridity

⁴ “The cyborg skips the step of original unity, of identification with nature in the Western sense. . . . The cyborg does not dream of community on the model of the organic family, this time without the Oedipal project. The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of mud and cannot dream of returning to dust.” (293)

of neoliberalism” (115), de un proceso de globalización económica que inscribe una tecnología importada en los cuerpos latinoamericanos: “In this dual function we find that the posthuman couplings not only fuse foreign technology and Latin American bodies, but they also couple neoliberal policy with dictatorial practice” (115). El cyborg entra en el imaginario latinoamericano de los años 90s y principio de 2000 de la mano del hacker, una figura que busca desestabilizar el corrupto poder del Estado y de las corporaciones a través del ciberespacio.

Si el hacker de esa época consigue situarse por afuera de un sistema neoliberal y corrupto para sabotearlo, más adelante, con el avance del capitalismo, la postura de outsider se vuelve una falacia, ya que no existe ninguna esfera de la vida y de la subjetividad que no esté permeada por el capital. Ingresamos así a lo que el colectivo Tiqnn a bautizado como un “nuevo capitalismo” caracterizado por la consolidación de la cibernética como una tecnología de gobierno “que federa y asocia tanto la disciplina como la biopolítica, tanto la policía como la publicidad” (66). En esta nueva etapa, la gestión de la vida pasa por internet y la manera en que compartimos información online —de hecho, nos convertimos en patrones de información— a través de nuestros perfiles de Facebook, Google, Twitter, Apple o Amazon; esta información facilita la vigilancia del gobierno cibernético, que ya no necesita presionar a los ciudadanos para obtener sus datos: ahora los compartimos voluntariamente. Al trasladarse la actividad humana a la red, la subjetividad se ve absolutamente atravesada por el capital: ya no hay un “afuera” del sistema neoliberal, y la explotación del sujeto no ocurre a través de una forma disciplinaria del capitalismo sino a través de la autoexplotación y del consumo. En este sistema de autoexplotación el cuerpo

deviene mercancía, y el sujeto establece con su cuerpo una relación de propiedad: no es un cuerpo, sino que *posee* un cuerpo. En *Psicopolítica* (2014), el filósofo Byung-Chul Han afirma:

Hoy el cuerpo es liberado del proceso productivo inmediato y se convierte en objeto de optimización técnico-sanitaria. Así, la intervención *ortopédica* cede a la *estética*. El ‘cuerpo dócil’ ya no tiene ningún lugar en el proceso productivo. La ortopedia disciplinaria es reemplazada por la cirugía plástica y los centros de *fitness*. La optimización corporal es mucho más que una mera *praxis estética*. El *sexness* y el *fitness* se convierten en recursos económicos que se pueden aumentar, comercializar y explotar. (42)

Los cyborgs ya no son productos de un Estado disciplinario sino hijos del consumo. Y en una cultura en la que el humano es cada vez más una serie de datos (un perfil de Facebook puede ser tan o más real que la persona que hay detrás de él), el cyborg señala el inestable lugar del cuerpo, ese signo animal en el que se negocian marcadores de humanidad como la raza y la identidad sexual.

He dividido en tres capítulos mi tesis sobre los cuerpos latinoamericanos que se alejan de lo humano y cuyas vidas biológicas están atravesadas por el poder. En los tres capítulos me concentro en siete textos —cinco novelas y dos cuentos—, entre los cuales hay cuatro argentinos, un brasileño, un boliviano y un peruano-mexicano: si bien el énfasis es en el Cono Sur, la intención es ofrecer una mirada panorámica de cómo el signo del animal, del monstruo y del cyborg han servido para designar identidades marginales no

propertizadas a lo largo del continente desde principios de los años sesenta del siglo pasado hasta nuestros días.

En el primer capítulo, “La alianza humano-animal”, me enfoco en tres textos que recorren sesenta años de reflexión y representación del animal en Latinoamérica: el cuento “Meu tio o Iauaretê” (1961), del brasileño João Guimarães Rosa, la novela *Eisejuaz* (1971), de la argentina Sara Gallardo, y la novela *Subte* (2012), del argentino Rafael Pinedo. Los tres textos exploran la posibilidad de comunidades no-humanas que desafían los binomios civilización/barbarie, naturaleza/cultura, humano/animal que han marcado la modernidad en Latinoamérica: si el capitalismo liberal tiene como sujeto civilizado a un individuo perfectamente demarcado y separado de los otros —“dueño” de sí mismo— en estos textos la barbarie es precisamente el borramiento de esos límites individuales en la forma de una comunidad heterogénea y bárbara, compuesta por múltiples formas de vida animal.

En el caso del cuento de Guimarães Rosa, el hombre establece una alianza con el jaguar y termina convirtiéndose en uno de estos animales a partir de la adopción de sus sonidos, que contaminan su lenguaje y generan espacios donde se rompe el sentido: la “barbarización” del lenguaje deja entrever esos otros cuerpos (el indígena y el animal) que han sido excluidos del proyecto modernizador. El acercamiento entre el humano y el animal se da a través del tacto y no a través de la lengua: el reconocimiento de lo común ocurre por la vía de los cuerpos y de los afectos, y no por la vía de la razón. En este caso el tránsito hacia lo animal —la desestabilización de las fronteras de lo humano en el protagonista— se produce como acto de rebelión ante el avance imparable de un

capitalismo que está devastando la selva y a sus habitantes; el fracaso de esta rebelión apunta a la derrota del animal y al triunfo de las fuerzas capitalistas.

En la novela de Gallardo, el fin del mundo indígena coincide con una modernidad avasalladora que expulsa, desplaza, acorrala y explota al indígena. Eisejuaz, un mataco (wichí) del norte argentino, “barbariza” el cristianismo con su cosmovisión indígena en la que Dios no es una singularidad, sino la multiplicidad de lo viviente: Dios tiene cara animal. Eisejuaz huye al monte, donde establece fugazmente una comunidad entre especies basada en la hospitalidad radical y que, al igual que en el cuento de Guimarães Rosa, será destruida por la irrupción de un “Afuera” violento y modernizador.

Por su parte, la novela de Pinedo imagina lo inimaginable: la destrucción del capitalismo, de la civilización y de la cultura. En un futuro distópico, los seres humanos viven en tribus primitivas en las ruinas de subte de Buenos Aires y llevan a cabo rituales mágicos en los que la mujer que está dando a luz debe ser sacrificada para que su espíritu pase al cuerpo del recién nacido. Proc, la protagonista, desafía el tabú de su clan y se autoexilia a la comunidad de los perros: su tránsito hacia la animalidad es el inicio de una alianza humano-animal que está en constante devenir. *Subte* cierra este capítulo con una trayectoria circular: la barbarie ha ganado, pero el encuentro con el animal es gozoso y se desvía del paradigma darwinista de la pureza racial que caracterizó el discurso latinoamericano sobre civilización y barbarie durante el siglo XIX y principios del siglo XX.

En el segundo capítulo, “Monstruosidad y lenguaje”, exploro las novelas *Flores* (2000), del peruano-mexicano Mario Bellatin, y *El desierto y su semilla* (1998), del argentino Jorge Baron Biza, concentrándome en estos casos en cómo el alejamiento de lo humano

ocurre a través del paradigma de lo monstruoso. Tal como en algunos ejemplos específicos del relacionamiento del humano con lo animal –sobre todo en la novela de Pinedo–, lo monstruoso se asocia a lo apocalíptico, a la destrucción de una forma racional de entender el mundo y a su superación por una fuerza heterogénea relacionada con el desorden, con el caos, con impulsos atávicos, irracionales; esa figura también desestabiliza las coordenadas de lo normal y lo patológico como valores para entender el mundo en la modernidad, y muestra que, más allá de la “norma civilizada”, pueden aparecer cuerpos asociados a subjetividades alternativas, capaces de reformular nuevas ideas de comunidad. En el caso de Mario Bellatin, el cuerpo enfermo y monstruoso es también un cuerpo político, que se enfrenta a instituciones –el Estado, la familia, los organismos de salud– que buscan regularlo y reestablecerlo dentro de la ley; el monstruo, sin embargo, se rebela a ese ordenamiento al explorar una posible reinención de lo social que no pase por normas reguladoras y panópticas, sino por prácticas sexuales y religiosas alternativas. La estética de Bellatin se decanta por un estilo frío que evita toda introspección y construcción de la subjetividad de los personajes, como si quisiera insistir en que sus personajes son, ante todo, cuerpos.

En cuanto a Baron Biza, el cuerpo deforme de la madre del narrador le sirve al autor argentino para representar la crisis del Estado-nación durante buena parte del siglo XX (con raíces en las luchas entre unitarios y federales en la mitad del XIX), y sugerir incluso cómo esta crisis es también la del proyecto de la Ilustración en Occidente, que se ha alejado de los afectos y de la sensibilidad popular; el fracaso de los ideales políticos de los radicales argentinos está ligado a una política racional que les impide reconocer la

potencia política de los afectos y su capacidad emancipatoria en las clases populares. Este fracaso de la razón se refleja en la cara deformada de la madre del protagonista, que se aleja de toda gramática y de toda noción de lo humano, y que el narrador describe obsesivamente sin poder dar cuenta cabal de las transformaciones que se operan en ese rostro. Así, lo monstruoso es, desde el punto de vista estético, “una experiencia para la cual no hay lenguaje” (Boero 529n7), el desborde de todo límite de representación que fractura y desvía el sentido, y toda escritura de lo monstruoso es el paradójico testimonio de una imposibilidad. Como en Guimarães Rosa y en Gallardo, Baron Biza experimenta con el lenguaje, creando un lenguaje paródico tomado del cocoliche —el habla de los inmigrantes que llegaron a la Argentina—, y muestra cómo la misma lengua puede ser un artefacto monstruoso, una desestabilización de la idea misma del “buen estilo” y de la inteligibilidad del texto.

Por último, el tercer capítulo, “Versiones latinoamericanas del cyborg”, se configura a partir de la lectura del cuento “El Cementerio de Elefantes” (2008), del boliviano Miguel Esquirol, y la novela *Los cuerpos del verano* (2012), del argentino Martín Felipe Castagnet, en un abordaje a la representación de la relación cada vez más intensa entre el ser humano y la máquina; estos autores recalcan cómo la ciencia ficción es un género popular capaz de provocar miradas distorsionadas de la realidad que nos permitan acercarnos mejor a esta y anticiparse a problemáticas que luego trabajará la literatura realista, pues en las próximas décadas es muy probable que la máquina siga colonizando al ser humano y reinventándolo desde adentro. “El Cementerio de Elefantes” es una reescritura en clave futurista del mito del aparapita, el indio aymara que acarrea los bultos en el mercado —en aymara, aparapita

significa “el que carga”—, un personaje emblemático de La Paz gracias al retrato que hizo de él el poeta Jaime Saenz (probablemente el escritor boliviano más importante del siglo XX). El cuento está ambientado en un mercado popular en el que los cargadores se inyectan sustancias químicas ilegales para fortalecer sus músculos y se añaden prótesis al cuerpo para integrarse mejor a un mercado laboral que los explota.

“El Cementerio de Elefantes” recoge algunos temas paradigmáticos de la tradición literaria boliviana y los actualiza, añadiendo un nuevo enfoque: por un lado, regresa a la figura del aparapita, utilizada por Saenz como símbolo de la identidad indígena que sobrevive en la ciudad de manera contradictoria, tanto como presencia espectral a la vez que como piedra angular de la identidad nacional; por otro lado, Esquirol añade una mirada más contemporánea, preocupada por la exploración del cuerpo conectado a la economía —una economía capitalista pero altamente pirata— a través de múltiples implantes, prótesis y sustancias químicas. Tanto en Saenz como en Esquirol, lo indígena está asociado a la basura, al desperdicio, a lo que queda al margen del proyecto civilizatorio, capitalista y modernizante; es en este lugar marginal donde la ciudad se rearticula, donde la identidad nacional se redefine y pone en evidencia su carácter abigarrado en el que se superponen tradición y modernidad, pasado y presente, campo y ciudad, naturaleza y cultura, lo indígena y lo occidental, cultura letrada y cultura popular.

En cuanto a Castagnet, su ambiciosa novela sugiere que en tiempos de internet, el cuerpo no solo se desfamiliariza sino que se desvanece: las nuevas subjetividades se mudan a la red y son parte de la gran nube, separándose por completo de la adscripción a un cuerpo. El cuerpo se ha dissociado tanto de la identidad que se convierte en una mercancía

intercambiable, sujeta a la lógica del mercado. Una de las consecuencias de esta división es la aparición de una sociedad post-identitaria en la que la adherencia a cualquier identidad racial, sexual o étnica se ve socavada por el constante recambio de cuerpos incentivado por el capitalismo. En este mundo hipermediatizado por las nuevas tecnologías, la resistencia ante la mercantilización del cuerpo la da el retorno a un cuerpo que es susceptible de morir: la muerte —condición que compartimos con los animales— es la última frontera del capitalismo.

Los cuerpos explorados en los dos textos de este capítulo y en los siete libros de esta tesis son cuerpos atravesados por el poder y el capital; pese a que el Estado, las instituciones y cultura se esfuerzan por sujetarlos para que se adscriban a los parámetros normalizadores establecidos por las leyes y la doxa social, estos cuerpos logran asociarse con los signos de lo animal, de lo monstruoso y de la máquina para permitir creativas y estimulantes reinenciones de lo que entendemos por humano y por comunidad.

CAPÍTULO 1

LA ALIANZA HUMANO-ANIMAL EN “MEU TIO O IAUARETÊ” (1961), DE JOÃO
GUIMARÃES ROSA, EISEJUAZ (1971), DE SARA GALLARDO,
Y SUBTE (2012), DE RAFAEL PINEDO

¿No habéis oído la palabra salvaje, que anda revoloteando sobre nuestras cabezas?
Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*

“De eso se trata: de ser o no ser *salvaje*” (17). Con estas palabras, Domingo Faustino Sarmiento definía en 1845 el mayor problema que enfrentaba la joven república argentina. Amenazada por caudillos bárbaros y “hordas” de bandidos que se dedicaban al pillaje en las desoladas pampas, la república estaba dividida por dos fuerzas antagónicas: “la una, española, europea, culta, y la otra, bárbara, americana, casi indígena” (57). La pugna entre “civilización” y “barbarie” fue el foco de preocupación que marcó el nacimiento de las repúblicas en toda América Latina y que concentró los esfuerzos de intelectuales, políticos y militares.

La “barbarie” podía admirarse: en el caso del gaucho en el *Facundo*, Sarmiento reconoce cuatro “tipos originales”: el rastreador, el baqueano, el gaucho malo y el cantor (51). Cada uno de ellos posee características notables de cercanía con la tierra; el rastreador, por ejemplo, es capaz de “seguir las huellas de un animal, y distinguir las de entre mil” (43), y el baqueano puede orientarse en la pampa con solo oler la raíz y la tierra del pasto (46). Gracias a estos valores, la nación podía fundarse en la admiración a estos

hombres, pues ellos permitían que el país se diferenciara de los demás, tuviera una “esencia” propia; paradójicamente, sin embargo, como sugiere Juan Pablo Dabove en *Nightmares of the Lettered City* (224-26), estos hombres solo podían ser admirados una vez que fueran eliminados del cuerpo de la nación a partir de la violencia estatal: la “civilización” debía triunfar a toda costa, ya fuera a través de planes de aumento de población que fomentaban la llegada del inmigrante de alta calidad –esto es, europeo– o, en los casos más radicales, proyectos de genocidio de poblaciones indígenas llevados a cabo por el Estado, como la denominada Conquista del Desierto en Argentina (1878-1885) y la Guerra de Canudos en Brasil (1896-1897).

El indígena era construido en todos los casos como una alteridad que debía ser asimilada, evangelizada, protegida, educada o, en muchos casos, eliminada. El indio era el bárbaro, un ser nunca del todo humano que existía en la frontera misma de la animalidad, en el límite entre naturaleza y cultura, y que sirvió como un lienzo sobre el cual la cultura criolla proyectó sus miedos, ansiedades y deseos. La modernidad se inauguró en Latinoamérica con la Conquista y teniendo como su enemigo principal al indígena, acusado desde el principio de ponerle freno al proceso modernizador; incluso los valores comunitarios de los indígenas fueron considerados anacrónicos e indeseables por una élite intelectual que promovía el liberalismo individualista (Franco 8). No es casual que en países como Bolivia la historiografía recupere como uno de los momentos centrales del inicio del período moderno el de la promulgación de la Ley de Exvinculación de tierras en 1874, por la cual las comunidades indígenas perdían el derecho a poseer la tierra de

manera colectiva, a través de ayllus, como se hacía tradicionalmente, en favor de la propiedad individual.

En ese sentido el indígena, independientemente de la jerarquía que ocupara en su comunidad, es más susceptible de convertirse en vida desnuda que el inmigrante europeo más estigmatizado: la piel del indígena es recodificada para construirlo como el bárbaro, el no-hombre, el animal con forma humana. Precisamente por su alineación con el animal, al indígena se le niega una palabra política reconocible: durante siglos su idioma no tiene valor para el Estado (Perú fue el primer país latinoamericano en oficializar una lengua indígena —el quechua—recién en 1975; más tarde siguió Paraguay con el guaraní, Colombia en 1991, Bolivia en 1994 y Ecuador en 1999⁵), su sistema jurídico no forma parte del corpus legal de la nación, su historia es borrada o negada⁶. Como los animales, el indígena carece de voz y de subjetividad. Como ellos, solo posee un cuerpo que el Estado se encarga de explotar, estudiar, contener o aniquilar. Pero también es a través del cuerpo que puede rebelarse contra el sistema hegemónico y establecer otro tipo de vínculos y afectos que cuestionan el modelo liberal racionalista, eurocéntrico, antropocéntrico e individualista.

Los textos a analizarse en este capítulo ofrecen una mirada de lo que puede ocurrir cuando la máquina antropológica es puesta en suspenso. Todos ellos retratan la crisis de la noción de lo humano a través de la formación de una comunidad bárbara, animal, entre

⁵ Lee, Man Kee. “Lenguas indígenas y políticas del lenguaje en América Latina —con especial atención a Paraguay—” <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/lengindi.html> Acceso: 06/05/2016

⁶ Si bien durante la primera mitad del siglo XX hubo revoluciones que se hicieron con el expreso propósito de darles derechos y tierras a los indígenas —México en 1910-1917, Bolivia en 1952—, y se consiguieron cosas fundamentales —en Bolivia, por ejemplo, el derecho al voto—, al final las clases medias criollas terminaron cooptando esos proyectos y hubo que esperar hasta fines del siglo XX para una verdadera reestructuración social en la que el indígena se convertía finalmente, pese a muchos obstáculos todavía por superar, en un verdadero actor político.

especies, que muestra otras posibilidades de concebir el mundo en común a través de los cuerpos. En el cuento “Meu tio o Iauaretê” (1961), del escritor brasileño João Guimarães Rosa, la metamorfosis del protagonista en animal acontece en la esfera lingüística, con la irrupción de palabras del idioma tupí y sonidos animales —gruñidos, gemidos, jadeos— que “barbarizan” el lenguaje y que producen zonas de vacilación entre aquello que es palabra y aquello que es puro sonido. En la novela *Eisejuaz* (1971), de la argentina Sara Gallardo, la cosmovisión indígena contamina el misticismo cristiano, cuestionando la idea de un “prójimo” en favor de una apertura radical a otras formas de vida animales y vegetales. La novela plantea la cuestión de la responsabilidad hacia aquel que es más diferente y lejano y se resiste a resolver el problema de la convivencia intercultural en una síntesis feliz. Por último, *Subte* (2012), del argentino Rafael Pinedo, muestra un futuro postapocalíptico en el que hay intentos por crear nuevas comunidades humanas en las ruinas de un viejo sistema de tren subterráneo que remite al fracaso de la civilización occidental. El cuerpo de la mujer es aquí el espacio donde se llevan a cabo los rituales que definen un concepto primitivo de civilización y humanidad, y que será interrumpido por la protagonista, que decide separarse del clan para vivir con los perros.

La metamorfosis animal

Hacia mediados del siglo veinte, los escritores que el crítico uruguayo Ángel Rama llamó “transculturadores” —entre ellos el mexicano Juan Rulfo, el peruano José María Arguedas, el paraguayo Augusto Roa Bastos y el cubano Alejo Carpentier—⁷ buscaron renovar la

⁷ Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

literatura latinoamericana fusionando formas importadas del *high modernism* europeo y norteamericano (Faulkner, Woolf, Joyce, Kafka, Proust) con estructuras narrativas locales e idiolectos regionales. Escritores brasileños como Graciliano Ramos y João Guimarães Rosa se emparentan por su obra al trabajo de los “transculturadores”. Ramos, por ejemplo, unió formas narrativas vanguardistas con una crítica social aguda del regionalismo; Guimarães Rosa, por su lado, usó las *cantigas* del sertón como punto de partida para explorar diversos registros lingüísticos a la manera de Joyce. La obra de Guimarães Rosa puede entenderse como un compendio de las preocupaciones artísticas latinoamericanas a mediados del siglo veinte: desde el énfasis en la región como síntesis de la nacionalidad, hasta las búsquedas formales y lingüísticas de los transculturadores.

El cuento “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, publicado en 1961 e incluido póstumamente en el volumen de cuentos *Estas Estórias* (1968), señala el lugar de resistencia del animal en la cultura ante el avance del Estado-nación: en este emblemático relato del escritor brasileño, la subversión se produce a través de la alianza entre el hombre y el animal gracias al reconocimiento de un vínculo de parentesco entre ambos.

“Meu tio o Iauaretê” está narrado en la forma del monólogo de un mestizo que llega al sertón con el propósito de “desjaguarizar”, acabar con los jaguares y hacer al territorio apto para su uso capitalista. El narrador le habla a un interlocutor que llega al sertón con un propósito desconocido; durante la visita beben cachaza, y ya sea como consecuencia del alcohol o de alguna enfermedad mental, el cazador de jaguares se pone cada vez más agresivo, revela que ha sido el autor de unos asesinatos ocurridos en esa región y se va metamorfoseando en jaguar: el cuento concluye con el interlocutor

disparando al hombre/jaguar, que emite gruñidos y frases deshilvanadas mientras agoniza.

En el cuento, el narrador se dirige a un interlocutor cuya voz no se escucha durante todo el relato, y al que el narrador intenta emborrachar y adormecer; el narrador, a su vez, es un caboclo, un hombre de madre india y padre blanco que actúa de intermediario entre el mundo “salvaje” y el mundo “civilizado”, pero sin pertenecer del todo a ninguno de los dos. El sertón⁸ funciona como el telón de fondo de la obra de Guimarães Rosa: es el paisaje donde transcurren la mayoría de sus historias, entre ellas su novela cumbre *Grande Sertão: Veredas* (1956). En Guimarães Rosa el sertón aparece como un lugar de extraordinaria heterogeneidad (tanto en su geografía como en su composición social), poblado por personajes marginales y aventureros —jagunços, indios, cangaceiros, larimpeiros— que han sido relegados por el proyecto modernizador; en ese sentido, el sertón representa por un lado el fracaso de la utopía modernizadora, ya que demuestra la ausencia de las instituciones estatales en buena parte del territorio nacional, pero al mismo tiempo esta ausencia se presta a la exploración de comunidades alternativas que desafían los valores hegemónicos de la nación.

Si *Grande Sertão: Veredas* concluía con Riobaldo, el protagonista, abandonado la vida de bandido errante para establecerse como hacendado —es decir, reintegrándose al sistema capitalista contra el cual se rebeló—, en “Meu tio o Iauaretê” el narrador no busca retornar al sistema sino que se mantiene en los márgenes, en estado de rebelión. Para el historiador Eric Hobsbawm “[bandits] are peasant outlaws whom the lord and state regard as criminals, but who remain within peasant society, and are considered by their people as

⁸ El sertón es un territorio que comprende partes de los estados de Sergipe, Alagoas, Bahia, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará y Piauí.

heroes, champions, *avengers*, fighters for justice, perhaps even leaders for liberation, and in any case men to be admired, helped and supported” (18); según observa acertadamente el crítico Juan Pablo Davobe en *Nightmares of the Lettered City*, su figura se construyó como el Otro de la modernidad latinoamericana (3), ya que el bandido, por principio, representa una amenaza contra el poder estatal y la propiedad privada. Davobe mantiene que las élites latinoamericanas vieron como amenaza a su dominación no tanto a las elites de otros países, sino más bien a las masas populares de su propio país; a partir de este temor se erigió la figura del bandido

En ese sentido, los jaguncos de *Grande Sertão: Veredas* eran bandidos clásicos que buscaban en su ataque a la propiedad privada una forma de legitimación y ascenso social a la que no podían acceder de otra manera. Al protagonista de “Meu tio o Iauaretê”, en cambio, no le interesa reinsertarse a un sistema productivo ni buscar la admiración de sus pares, sino que reivindica su ocio, su improductividad y su pobreza:

Nhuão Guede trouxe eu pr’aquí, ninguém não queria me deixar trabalhar junto com outros... Por causa que eu não prestava. Só ficar aqui sozinho, o tempo todo. Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça. Ah, não devia! Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo mundo me xingando⁹. (844)

⁹ “Ño Ñuan Guede aquí me trajo, nadie quería dejarme trabajar con los demás... Porque yo no servía. Nada más estarme aquí solito, todo el tiempo. Era un bueno para nada, no sabía trabajar bien, no me gustaba. Nada sabía más que cazar jaguares. ¡Ah, no debería! Nadie quería verme, no me querían, todo el mundo me maldecía”. (442)

Si los valores de las elites latinoamericanas han sido paternidad, propiedad y palabra escrita (Dabove 48), el narrador de “Meu tio o Iauaretê” está lejos de ser un ciudadano moderno: su sexualidad no está del todo clara (dice que no le gustan las mujeres), carece de posesiones y su lenguaje está “contaminado” por la intervención de la palabra indígena y los onomatopeyas animales. Esa “contaminación” es fundamental en el proyecto subversivo del escritor brasileño: considerado uno de los textos más cómplexos de Guimarães Rosa, el cuento está escrito en un portugués matizado por arcaísmos, neologismos, palabras en idioma tupí y onomatopeyas que imitan sonidos animales. Se han escrito muchos estudios etimológicos del lenguaje usado en el texto¹⁰; uno de los más famosos es el del poeta y traductor brasileño Haroldo de Campos, quien observó en este texto un “cuestionamiento del lenguaje común” y la “tupinización” de la lengua portuguesa, resaltando la metamorfosis que experimenta la prosa (48-49). “Meu tio o Iauaretê” es uno de aquellos textos que pone en escena aquello de lo que habla: en este caso, la hibridación cultural y la oscilación entre un código de civilización y el territorio de lo bárbaro, de lo salvaje.

“Meu tio o Iauaretê” revela la tensión entre la civilización y lo salvaje a través del signo del animal: el protagonista se declara en repetidas ocasiones “pariente” del jaguar, estableciendo un pacto con el animal a pesar de que su misión original era la “desjaguarización” de la selva a cambio de dinero. El narrador deviene jaguar, un devenir que está dado por la matanza del animal: en varias culturas amerindias totémicas, los seres humanos establecen relaciones de pertenencia a un clan con algunos animales a los que matan. Para los tupí, el espíritu del jaguar permanece junto a su cazador, mostrándole en

¹⁰ Ver Perrone, Charles A. “Notas para facilitar a leitura de ‘Meu Tio o Iauaretê’”. *Hispania*, 91. 4 (diciembre 2008), 765-773.

sueños los sitios de caza abundante; el espíritu del jaguar también puede ingresar en los cuerpos de otros animales, “jaguarizándolos” (Viveiros de Castro, citado en Ferreira de Almeida 65-66).

El antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro ha propuesto una filosofía alternativa a la occidental a partir del pensamiento de las culturas amerindias: su “perspectivismo amerindio” sugiere que para los pueblos indígenas amazónicos “a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (*Metafísicas* 60); de acuerdo a sus mitos, todos los seres vivos, incluyendo animales y plantas, son personas que se fueron distanciando de su humanidad. Es decir que, al contrario de la cultura occidental, los indígenas amerindios presuponen que los seres vivos tienen en común las almas, pero se diferencian en sus cuerpos. Esto permite que el fenómeno de la metamorfosis animal, tan presente en estos grupos, exprese la ansiedad “de não se poder mais diferenciar o humano do animal, e, sobretudo, o temor de se ver o humano que insiste sob o corpo animal que se come. Onde a importância do complexo de proibições ou precauções alimentares associadas à potência espiritual dos animais (...)” (132).

En “Meu tio o Iauaretê” el protagonista comparte este vínculo de parentesco con el jaguar, consigue adoptar el punto de vista del jaguar y volverse uno de ellos, y se hace posible una alianza con los animales y un recorrido opuesto al del horizonte civilizador.

El estatus de caboclo o mestizo del protagonista es clave para entender este cuento: el mestizo es el intermediario de mundos antagónicos, pero él se presenta como un intermediario poco fiable, escurridizo, cuya lealtad se traslada del mundo civilizado al mundo animal: si bien comienza cazando a los jaguares para permitir el avance humano en

el sertón, luego será capaz de “entregar” a los seres humanos a las garras de los jaguares o de asesinarlos por mano propia. En ese sentido, la representación del caboclo en este cuento se acerca a la concepción colonial del mestizo como un ser ladino, poco confiable y moralmente degradado.¹¹

En “Meu tio o Iauaretê” hay varios indicios de la desconfianza que produce el narrador en su interlocutor: sabemos que este último sostiene una pistola durante toda la conversación y que, en diversas oportunidades, el narrador intenta arrebatarla recurriendo a varias tretas; el narrador pasa del lenguaje zalamero –le llama repetidamente “bom-bonito” y “amigo”– a las amenazas veladas, y con frecuencia se contradice o se muestra poco preciso en el recuento de los crímenes que han ocurrido en la zona. El narrador es un ser híbrido que transita entre varias identidades: la indígena, la blanca y la animal; además, se sitúa en la frontera entre la lucidez y la locura, el mundo moderno y el premoderno, la cultura y la barbarie. Su calidad de híbrido también se refleja en los múltiples nombres que tiene para sí mismo:

Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou para o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tônico; bonito, será? Artonho de Eiesus... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é - um sítio que chamavam de

¹¹ Es interesante comparar el cuento de Guimarães Rosa con *Os Sertões* en cuanto al tema de la representación del mestizo. Muy en consonancia con las teorías del darwinismo social de la época, da Cunha creía, por ejemplo que la raza determinaba la inclinación psicológica de las personas y de las colectividades, y que de la mezcla de indios y blancos resultaba un mestizo de carácter volátil y tendencias supersticiosas; en tiempos difíciles, las características de las razas “inferiores” prevalecían y se imponían sobre las virtudes de las razas “superiores”. Sin embargo, a través de todo el libro da Cunha manifiesta su admiración por el ingenio y la adaptabilidad de los habitantes del sertón, una admiración que contradice su tesis sobre la inferioridad de los mestizos: *Os Sertões* está construida sobre un discurso paradójico acerca del mestizaje.

Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. (...) Agora tenho nome mais não... ¹² (840)

El narrador se presenta, pues, con un nombre indígena puesto por su madre: la investigadora Maria Cândida Ferreira de Almeida explica que “Bacuriquirepa” proviene de “bacuri” o “niño” en idioma tupí (253) —en el glosario de la traducción de Valquiria Wey, “bacuri” significaría “árbol” en tupí (457)—; más tarde, al narrador le darán otro que señala su origen mestizo: Breó, Beró, del tupí “Peró”, que quiere decir “portugués” (Ferreira de Almeida 253; Wey 453), nombre que indica el estatus de extranjero del narrador incluso dentro la comunidad en la que nace. Años después recibe el ritual católico del bautismo, en el que lo nombran Antonio o Toño. Su siguiente nombre, Macuncôzo, refleja su pertenencia a un territorio; Guimarães Rosa le explicó por correspondencia a Haroldo de Campos que este nombre tenía orígenes africanos¹³. Muda de nombre otra vez, pasando a ser conocido por su oficio (Tigreiro), y finalmente, cuando ya se ha producido su alianza animal, renuncia al nombre. El nombre es la primera inscripción de pertenencia a una comunidad humana; rara vez se mata a un animal al que se la ha dado un nombre: por ello, las mascotas tienen nombre y no así los animales en estado salvaje. El narrador atraviesa un

¹² “Mi nombre me lo puso mi madre: Bacuriquirepa, Breó, Beró, también. Mi padre me llevó al misionero. Me bautizó, me bautizó. Nombre de Toñito; bonito, ¿será? Antonio de Jesús... Después me llamaban Macuncozo, nombre de un rancho de otro dueño, sí —un rancho que llaman Macuncozo... Ahora no tengo ningún nombre, no lo necesito. Ño Ñuan Guede me llamaba Toño Tigreiro. (...) Ahora ya no tengo nombre...” (434-35)

¹³ “...o *macuncôzo* é uma nota africana, respingada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação (conscientemente, por ingênuo, primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso?) com os pretos assassinados; fingindo não ser índio (onça) ou lutando pra não ser onça (índio), numa contradição, perpassante, apenas, na desordem, dele, final, o sobrinho-do-iauretê emite aquele apelo negro, nigrífico, pseudonigrificante, solto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações”. (de Campos, 52n5)

espectro de nombres y afiliaciones sin permanecer fijado a ninguno; su proceso de deshumanización también pasa por deshacerse de los nombres, por no identificarse con ellos (en cambio, como veremos más adelante, a medida que pierde sus nombres, el narrador empieza a conocer los nombres de los jaguares).

El mestizaje no tiene un rol conciliador en “Meu tio o Iauaretê”. Si en su tratado seminal *Casa Grande & Senzala* (1933) el sociólogo Gilberto Freyre celebra el mestizaje, señalando sus aspectos positivos en la formación de la identidad nacional y su capacidad de generar civilización (más adelante Freyre acuñaría el término de “democracia racial” para designar al Brasil), en Guimarães Rosa el mestizaje es conflicto y desunión. Para Gabriel Giorgi, el mestizaje en este cuento “no conduce a la superación de antagonismos que el discurso oficial latinoamericano le había proyectado; al contrario, aquí el mestizo es división, disyunción, dispersión de orígenes; el mestizo es el anónimo, el individuo sin nombre propio” (*Formas* 57). El narrador no quiere regresar a sus orígenes en una cultura indígena que está desapareciendo ante el avance moderno, así como tampoco abraza el proyecto modernizador que se le ha encargado; para Giorgi, la alianza humano-animal del cuento no hace tanta referencia a una identidad indígena que se está perdiendo como a otro modo de entender la comunidad “que no pasa por las ‘identidades culturales’ (y por la *diferencia cultural* como modo de resistencia anticolonial) sino por una reinención de universos biopolíticos y una reconfiguración de lo común y la comunidad” (*Formas* 56). Si la cultura es el orden mediante el cual se mapea y redistribuye el poder, en “Meu tio o Iauaretê” esta gramática queda puesta en suspenso en favor de otro tipo de lazos entre los

seres vivientes que pasan por los cuerpos y sus posibilidades de establecer formas de comunidad que aún no tienen nombre ni destino, que son puro devenir.

Es curioso que, mientras que el protagonista va mudando de nombre hasta perderlo por completo en esa transición hacia lo animal, los jaguares, en cambio, sí son reconocidos por él con nombres y características muy definidas. Así los describe, diferenciando a las hembras de los machos:

Nhá-em? Eh, mais outras? Ói: mais adiante, no ruma mesmo, obra de cinco léguas, tá a onça pior de todas, a Maramonhangara, ela manda, briga com as outras, entesta. Da outra banda, na beirada do brejo, tem a Porreteira, malha-larga, enorme, só mecê vendo o mãozo dela, as unhas, mão chata... Mais adiante, tem a Taticica, preta, preta, jagaretê- pixuna; é de perna comprida, é muito braba. Essa pega muito peixe... Hem, outra preta? A Uinhua, que mora numa soroca boa, buraco de cova no barranco, debaixo de raizão de gameleira... Tem a Rapa-Rapa, pinima velha, malha larga, ladina: ela sai daqui, vai caçar até a umas vinte léguas, tá em toda a parte.

(837)¹⁴

¹⁴ “¿Na-em? Eh, ¿otras más? Vea: adelantito, por el rumbo, cosa de cinco leguas, ta la peor de todas, la Maramoñangara, ordena, pelea con las otras, las enfrenta. Del otro lado, en la orilla del pantano, está la Porreteira, raya-ancha, enorme, nada más viera la manota, las uñas, mano chata... Adelantito está Taticica, la negra, la jagareté-pixuna; de piernas largas, muy brava. Agarra mucho pescado... ¿Qué, otra negra? Uihúia, que vive en una soroca muy buena, hoyo de la cueva en el barranco, debajo de la raizota de la higuera... Está Rapa-Rapa, pinima vieja, raya ancha, ladina: sale de aquí y se va a cazar hasta veinte leguas adelante, ta en todas partes”. (430-31)

Si el animal no domesticado no tiene nombre ni personalidad dentro de la máquina antropológica, si el animal está privado de un *unwelt* o mundo circundante¹⁵ dentro de sus representaciones literarias, Guimarães Rosa subvierte la supuesta pobreza de mundo del animal al retratar a los jaguares como seres diferenciados y con formas de ser particulares y únicas. En vez de representar al jaguar como una categoría abstracta, como un solo jaguar que encarna la esencia de una ontología animal genérica, en el cuento los jaguares son heterogeneidad y variación. No hay en las descripciones el afán taxonómico del humano que observa al animal desde afuera con el objetivo de ejercer control sobre él; la mirada del narrador no tiene como propósito el ordenamiento biopolítico de los cuerpos: es la mirada del que intuye en el animal algo de sí mismo, sin necesidad de proyectar rasgos de la cultura humana en el animal. De hecho, el parentesco con el jaguar no ocurre a través de la antropomorfización del jaguar, sino más bien en el reconocimiento de lo común en los cuerpos.

El pacto con los animales se da a través del afecto: el narrador se enamora de un jaguar hembra, Maria-Maria, y a partir de entonces cesa de cazar a las bestias — curiosamente, hay ecos del nombre del jaguar en el nombre de la madre indígena del narrador, Mar'Iara Maria, cuyo nombre también tiene un origen sincrético: Iara es una importante diosa tupí (Oliver 141n8). La relación humano-animal que se establece entre ambos está constituida por una condición de corporalidad compartida mediante la cual se

¹⁵ Uso el concepto e *unwelt* o mundo circundante en el sentido del biólogo Jacob von Uexküll en *Cartas biológicas a una dama*, es decir como un sistema semiótico particular a cada organismo vivo, y a través del cual este “entiende” el mundo: “No sabemos nada de las sensaciones de los animales. Pero vemos que algunas propiedades del mundo exterior tienen efectos en ellas como características. Y cuando por pereza conservamos las propiedades que nos son conocidas por nuestras sensaciones como marcas de características para los animales, no somos conscientes de que, por ejemplo, el color azul de la campánula que atrae al abejorro no necesita despertar la sensación de azul en el ánimo del abejorro” (86).

establece el afecto. En otras representaciones literarias de animales como, por ejemplo, el clásico cuento “Anaconda” (1921) del uruguayo Horacio Quiroga, los animales aparecen como seres parlantes, lo que sugiere que el pensamiento abstracto —el habla— y la reflexión moral serían las condiciones más importantes de la capacidad de los seres para crear comunidad. En “Meu tio o Iauaretê”, sin embargo, la comunidad se produce a través del contacto con esa insalvable exterioridad que es la piel. Así narra su primer encuentro con Maria-Maria:

Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. (...) Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. (...) Ela chega esfregou em mim, tava me olhando. (...) Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita fineza. Pensei – agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afofado com a outra, de sossoca, queria me acordar. (...) Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: – “Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...” Eh, ela rosnou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhém, jaguanhém... (...) Então deitou encostada em mim, o rabo batia bonzinho na minha cara...¹⁶ (835)

¹⁶ “Ella vino. Me despertó, me olía. [...] Entonces fingí que estaba muerto, no podía hacer nada. [...] Ella se acerca, se restriega en mí, me estaba mirando. [...] Después puso su manaza sobre mi pecho, con mucha fineza. Pensé – ahora estaba muerto: porque ella vio que mi corazón estaba allí. Pero apretaba suavemente, con una mano, acariciaba con la otra, sosoca, quería despertarme. [...] Abrí los ojos, la encaré. Dije bajito: – “Ei, María, María... Te hace falta tener juicio, María-María...” Eh, ella ronroneó y le gustó, volvió a restregarse en mí, miaumiá. Eh, ella hablaba conmigo, jaguañeñén, jaguañeñén... Tenía la cola dura, la sacudía, sacé-sacemo, la cola del jaguar casi nunca descansa: a, a. Fue, salió, para espíarme de más lejos, se quedó agachada. [...] Entonces se acostó recostada en mí, la cola golpeaba buenita en mi cara...” (426-27)

El encuentro pone énfasis en el contacto físico entre las diferentes especies: es peligrosa la cercanía con el otro porque los resultados son impredecibles y potencialmente mortales, y sin embargo hay delicadeza en la forma en que Maria-Maria se aproxima y toca al narrador, hay placer en el roce de los cuerpos, en el reconocimiento de las texturas. Se trata de un momento fundamental en el relato: a partir del contacto entre los cuerpos se establece la alianza humano-animal; en adelante ni los jaguares matarán al narrador ni el narrador seguirá cazando jaguares. La relación jerárquica y de dominación hombre-animal se quiebra a través del tacto y se vislumbra la posibilidad de una comunidad entre especies que, sin embargo, no durará mucho: el final violento del relato da cuenta de su clausura.

Vale la pena también notar el lugar de la mirada en esta escena: es la mirada del jaguar la que se posa sobre el humano, la que tiende un puente sobre el “abismo de no-comprensión” del que habla John Berger en el ensayo “Why Look at Animals?” (1980). Para Berger, la progresiva desaparición de los animales a partir del siglo XIX por causa de las empresas imperiales y modernizadoras ha estado acompañada de su captura real o simbólica a través de los zoológicos, los medios de comunicación (la fotografía, el cine) y el discurso científico; en todos los casos, los animales son los observados: “The fact that they can observe us has lost all significance. They are the object of our ever-extending knowledge. What we know about them is an index of our power, and thus an index of what separates us from them. The more we know, the further away we are” (14).

En “Meu tio o Iauaretê”, el vínculo humano-animal se inicia con la mirada del jaguar hembra sobre el hombre mientras este, fingiendo estar muerto, se deja observar; el animal ve al humano sin que este pueda saber cómo es visto por él y esto, según Berger, es

lo que le da al animal un poder, “comparable with human power but never coinciding with it” (3). Si la mirada del animal, así como la humana, están condicionadas por el miedo a y la ignorancia del otro, el contacto físico es lo que permite en “Meu tio o Iauaretê” un relacionamiento entre especies no jerárquico.

Otro factor importantísimo en el encuentro entre el narrador y Maria-Maria es la presencia de un lenguaje animal constituido por gruñidos y onomatopeyas que irrumpen y desordenan la gramática, como el compás que marca la cola de Maria-Maria (“a, a”) y la respiración de la onza (“jaguanhenhém, jaguanhém”). Para Giorgi, estas irrupciones son la forma en que el animal se inscribe en la lengua, introduciendo instancias de indeterminación en las que no es posible distinguir entre aquello que es palabra articulada y aquello que es solo ruido (*Formas* 75). Giorgi menciona el ejemplo de la expresión “n’t, n’t” en el último párrafo del cuento: de acuerdo con Haroldo de Campos, sería onomatopeya animal, mientras que para la traductora de Guimarães Rosa al español, Valquiria Wey, se trata del apócope de un insulto guaraní (78); la ambivalencia entre lo que es palabra pública y lo que es mero ruido producido por el cuerpo se vuelve política, pues pone en suspenso cualquier forma de separar lo humano de lo no-humano: si el bárbaro fue construido en Latinoamérica como aquel que no tenía un lenguaje reconocible, Guimarães Rosa consigue crear una zona de incertidumbre en la que no sabemos si estamos escuchando una palabra o un gruñido (80).

En la lectura de Giorgi, los ruidos animales, junto con las palabras en idioma indígena, sabotean la producción de sentido transparente y lineal: el lenguaje está tomado por fuerzas (el animal y el indígena) que lo vuelven inestable, que lo hacen testimonio de

barbarie; la “barbarización” del lenguaje deja asomar esos otros cuerpos negados por la civilización. No se trata de un proceso de inclusión de la lengua dominante hacia las demás, ni de síntesis entre varias lenguas: lo que sucede en el texto es una irrupción desestabilizadora de esas otredades que no se resuelve, que no termina en unión.

De hecho, no habrá entendimiento entre el narrador mestizo-indígena y su interlocutor: Haroldo de Campos señala que la interjección “Nhem” funciona como un “Hein?”—en español: “¿qué?”— pero también como el tupí “nhemnhem”, que quiere decir “hablar” (49); el cazador de jaguares repite “Hein?” a través de todo el texto, poniendo en evidencia el poco entendimiento que existe con su interlocutor.

El cuento no tiene un final, sino que se interrumpe con la muerte del narrador, a quien su oyente dispara después de verse amenazado; para entonces, la transformación del hombre en jaguar se ha llevado a cabo no solo en el plano narrativo sino también en un nivel lingüístico: en las últimas líneas inconclusas el lenguaje se termina de fragmentar y estalla hasta convertirse en una serie de gemidos de animal agonizante:

Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu - Macuncozo...

Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!...

Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê...

Araaã...Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê...¹⁷ (852)

¹⁷ “Ui, ui, usted es bueno, no me haga eso, no me mate... Yo —Macuncozo... No haga eso, no lo haga...

Ñeñeñén... ¡Heeé!...

He... Aar-rrâ... Aaah... Usted me arahoou... Remuaci... Reiucaanacé... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... Uh... eeee... ee... e... e...”. (454)

“Remuaci” proviene del tupí y significa “por qué, si tú eres mi pariente del lado de mi madre”, mientras que “rêiucàanacê” quiere decir “por qué me matas, no sé por qué” (de Campos 52n5; Wey 463). En estas últimas líneas deshilvanadas se evidencia el fracaso del proyecto modernizador: el encuentro entre el narrador y el mestizo concluye en desentendimiento, violencia y muerte, el lenguaje deviene en opacidad y en la destrucción del sentido y la narración queda suspendida, inacabada, interrumpida. Y sin embargo, “Meu tio o Iauaretê” anuncia la posibilidad de una nueva forma de política que no pasa por la racionalidad positivista y civilizatoria ni por una política de la diferencia, sino por una alianza humano-animal en la que el reconocimiento de los cuerpos es la base de una comunidad que está en constante re-construcción.

El Dios animal

Si “Meu tio o Iauaretê” muestra la rebelión del mestizo/animal ante el avance de una modernidad vacilante e incompleta pero siempre destructora, la novela *Eisejuaz* (1971), de Sara Gallardo, narra el apocalipsis desde la perspectiva de un indígena matabo (wichí) del norte argentino cuya cultura ha sido arrasada por la civilización. Resulta significativo que ese apocalipsis se enfoque en un matabo: los matabos no son un grupo indígena grande, pero sí simbólicamente importante en la historia argentina, pues se cuentan entre los que más sufrieron explotación laboral y masacres por parte de colonos y del Estado. La iglesia católica y la ciencia también abusaron de ellos; hubo trabajos científicos, como el de R.

Lehmann-Nitsche en 1903, que utilizaron especializaciones científicas hoy desacreditadas como la frenología y la antropología criminal para estudiar cráneos maticos.¹⁸

En la novela de Gallardo, Eisejuaz es testigo del fin de su pueblo, cuyas tierras son apropiadas por los terratenientes y cuya memoria se pierde al asimilarse los maticos a la vida del pueblo y de la misión religiosa. Engañados, divididos, empleados en oficios miserables, soportando el escarnio de blancos e indios, prostitutas las mujeres, los maticos están viviendo el ocaso de su cultura, vencida por la civilización de los blancos: “Ya terminó la hora de nosotros en el monte, ya terminó el monte y todo bicho del monte. Es la hora del blanco”, dice Eisejuaz (146), sabedor de que su pueblo no podrá ya eludir el contacto con la modernidad y tendrá que lidiar con el lugar de opresión que ocupa dentro de ella. Es el fin del tiempo indígena, que comparte destino con un mundo natural devastado; así lo ve Ayó, el mentor de Eisejuaz, durante un ritual en el que fuman cebil¹⁹:

”No lloremos si nuestro tiempo terminó.

”No lloremos ¿y para qué llorar?

”Moriremos juntos: el tigre, el monte, los ríos sueltos como pelos del Señor, y nosotros”. (64)

El indio se ha convertido en una figura anacrónica, desplazada, melancólica, que contempla impotente las ruinas de su mundo, próximo a la extinción. En esas circunstancias, Eisejuaz está escindido entre el llamado a ser el líder de su pueblo —la voz política que represente a los maticos en la ciudad, el enclave civilizatorio que se aprovecha

¹⁸ Ver “Dos cráneos maticos,” un trabajo de R. Lehmann-Nitsche fechado en 1903 y publicado en Buenos Aires en 1916.

¹⁹ El cebil (*anadenanthera colubrina*) es una planta con propiedades psicotrópicas y enteógenas utilizada por las culturas amerindias como vía de conocimiento.

de ellos— y el llamado a seguir un propósito divino que le resulta tan misterioso como ineludible: cuidar de Paqui, la “carroña de los blancos” (95), un estafador tullido y odioso.

Publicada en 1971 —diez años después que el cuento de Guimarães Rosa—, *Eisejuaz* es una novela tan original y extraña que no encontró inmediatamente su lugar en el canon argentino: han tenido que pasar más de cuarenta años para que empiece a cobrar mayor relevancia crítica.²⁰ Ricardo Piglia ha comparado a *Eisejuaz* con *Zama*, de Antonio di Benedetto, esa otra novela fronteriza que según Beatriz Sarlo inaugura un “regionalismo no regionalista”²¹ lejano al costumbrismo pintoresco, y que indaga en el tema del choque entre civilización y barbarie de formas novedosas. Pero si *Zama* está narrada por un funcionario del imperio que se queda varado en Paraguay esperando su reasignación a un puesto más prestigioso dentro de la empresa colonial, la novela de Sara Gallardo es aun más audaz en su ejercicio de la imaginación: la autora se mete en la cabeza de ese gran Otro de la modernidad que es el indígena y recurre a lo que ella denomina “un idioma medio inventado” (7) para recrear su cosmovisión. La forma de ver el mundo del mataco se plasma no solo en la historia sino también en la sintaxis alterada (“No se comemos: no se trabaja, se es flojo”, 32), en el fraseo corto muchas veces carente de verbos y rico en elipsis (“El rayo fue a caer en un árbol grande. Y el árbol: ‘¿Dónde iré a caer?’. El miedo: ‘Aquí,

²⁰ Gallardo encontró inspiración para su libro en una estadia en la provincia de Salta, región fronteriza con Bolivia y habitada por varias comunidades indígenas; en el departamento de Orán (uno de los más empobrecidos de Argentina) entró en contacto con el indígena mataco (wichí) Lisandro Vega, también conocido por su nombre wichí Eisejuaz, quien le serviría para moldear el personaje de su novela. Según el escritor y crítico Martín Kohan, la escritura de Gallardo tiene cierta afinidad con la de Guimarães Rosa y Rulfo en la creación de un lenguaje regional que explora formas nuevas de narrar, pero “hay en Sara Gallardo una originalidad tan radical, que lo más justo es inscribirla en esa zona de la literatura latinoamericana de los libros que no se parecen a nada, y que no encajan ni aun en el canon de la heterodoxia finalmente establecida” (8).

²¹ Saítta, Sylvia. “Antonio Benedetto y la espera”. *La Nación*. 08/10/06.
<http://www.lanacion.com.ar/847275-antonio-di-benedetto-y-la-espera>. Acceso 08/08/16.

donde nadie nombra al Señor'. El árbol cambió su pensamiento, cayó sobre la casa, hundió el techo", 119), en la construcción de un yo curiosamente descentrado y compuesto por muchos otros, un yo que es comunidad porque "un animal demasiado solitario se come a sí mismo" (62).

Como el cazador de jaguares de Guimarães Rosa, el mataco de Sara Gallardo es varios a la vez: si el mundo del blanco está construido por una subjetividad individual perfectamente demarcada de los demás, el mundo del mataco existe siempre en relación con la alteridad, una alteridad que es divina, pero también animal. Y así, cuando él habla también está hablando otro, a quien Eisejuaz llama "el que me habita" (125).

La potencia de Eisejuaz se cifra en su carácter ambivalente. El mataco que escucha la voz de Dios, ¿es un loco o es un místico? Al igual que el mata-jaguares de Guimarães Rosa, Eisejuaz es un personaje liminal que se mueve entre la cordura y la locura, entre el monte y el pueblo, entre la civilización y la barbarie, entre lo humano, lo animal y lo divino. Y desde esa posición siempre incierta, intermedia y en tránsito es capaz de contraponer otras formas de entender lo humano distintas de la racionalidad cartesiana y civilizatoria.

El otro que me habita

¿Quién es el yo que habla a través de Eisejuaz? El que enuncia es siempre otro; de hecho "Eisejuaz" significa "Este También" en idioma wichí. Eisejuaz se refiere a sí mismo en tercera persona, como una alteridad instalada dentro suyo y con la que dialoga: "El que me habita se levantó y me habló: '¿Es justo lo que estás pensando?'" (125). Este estar habitado

por un Otro implica aceptar la proximidad de aquello que no puede conocerse del todo, que permanece opaco e indescifrable, a la vez próximo e insondablemente lejano. Eisejuaz interroga a ese Otro que está en él: “Trabajaba y decía al espíritu que me habita: ¿Cuál es tu nombre?” (75). El espíritu se le aparece, a la manera bíblica, con un cambio de luz, y le revela su nombre: Agua Que Corre, con el que Eisejuaz pasará a llamarse. De esta manera, el mataco tendrá tres nombres: Lisandro Vega, su nombre de cara a la civilización, Eisejuaz o Este También, su nombre mataco, y Agua Que Corre, su nombre sagrado, y que representan los tres mundos en conflicto en él: el indígena, el occidental y el divino. Eisejuaz no puede cumplir con ninguno: el mundo occidental lo desprecia por bárbaro y atrasado, los matacos le reclaman que no acepte ser jefe de su pueblo cuando más lo necesitan (“¿Creen que Eisejuaz no sufre? Es jefe, y no nació para ser jefe”, 96), y Dios calla a través de la novela: “¿Qué pecado levanté contra vos?” (41), pregunta el mataco, pero Dios permanece en terrible silencio la mayor parte del tiempo. Eisejuaz, el personaje, se resiste a una lectura unívoca: según la crítica Mónica Velásquez, el mataco de Sara Gallardo excede la lectura del indigenismo del siglo XIX y principios del siglo XX que presenta al indio como una colectividad sin rostro que solo aparece para hablar

de la fuerza de trabajo, de resistencia o de barbarie restante del proyecto colonial. Tampoco se trata ahora de un arquetipo cuyo hablar se transcribe en sus peculiaridades de pronunciación o sintaxis; no existe ya la más mínima posibilidad de hablar de, o por, el indígena, hay que oírlo desde su subjetividad, desde su particular visión de mundo. Estamos frente a la extrañeza de un mataco elegido por Dios, un personaje con delirios místicos

que ya no halla lugar entre su tribu ni en las fisuras que le ha dejado el mundo occidental. Eisejuaz, portador de tres nombres, transita y desmiente todos los sitios de “civilización” históricamente reforzados y ejercidos por los poderes hegemónicos. La novela escribe a la vez un neo-indigenismo y un neo-misticismo. (16)

En este neo-indigenismo del que habla Velásquez, Gallardo se emparenta a autores como el peruano José María Arguedas, que en novelas como *Los ríos profundos* (1958) y *Todas las sangres* (1964) trabajó la subjetividad de los personajes indígenas ya no concebidos como un “problema” a solucionar –un desafío para la mirada paternalista criolla, que intentaba encontrarles un lugar de utilidad capitalista en el Estado–, sino como dueños de su propia voz y agencia; según el crítico peruano Antonio Cornejo Polar en libros como *Escribir en el aire* (1994), este neo-indigenismo vendría a ser el género representativo de los países andinos –Perú, Bolivia, Ecuador– en los que la heterogeneidad sociocultural es la norma, y nace como respuesta a un indigenismo clásico –el de autores como el boliviano Alcides Arguedas en *Raza de bronce* (1919) o el ecuatoriano Jorge Icaza en *Huasiplungo* (1934)– que representa al indígena y a su mundo rural desde los valores y prejuicios de la clase media urbana; lo interesante del caso de Gallardo es que su novela *Eisejuaz* expande a las tierras bajas del norte argentino el área geográfica donde se pueden aplicar las teorías de Cornejo Polar.

Otro elemento clave del neo-indigenismo es que sus personajes indígenas muchas veces actúan a contrapelo de las mismas figuraciones del Estado-nación. En el caso de *Eisejuaz*, por ejemplo, los arrebatos místicos del personaje lo convierten en un ser muy

poco útil tanto para su pueblo como para la nación, alguien muy alejado de los “proyectos de racionalización del indio, es decir, su ‘civilización’, su integración en el orden racional del Estado” (García Pabón 123) del indigenismo clásico de la primera mitad del siglo veinte, necesarias para el funcionamiento económico de las grandes haciendas en el altiplano boliviano o la sierra peruana.²² A Eisejuaz Dios le pide que “entregue las manos”, es decir que abandone toda pretensión terrenal —ya sea el trabajo en el aserradero, el liderazgo de su gente, las relaciones personales— para cumplir con un plan divino; Eisejuaz se escapa del “deber ser” que habría de inscribirlo como sujeto civilizado y útil a la sociedad: así, elige abandonar todo lo que ha aprendido en la misión evangelista de los noruegos, deja de trabajar en el aserradero a pesar de que pasa hambre y sufrimientos, rechaza el pedido de sus hermanos de erigirse en representante de la comunidad, renuncia a la posibilidad de formar una familia y se va despojando de todas sus posesiones hasta acabar casi desnudo. Por último, se interna en la selva para vivir con los animales y para cuidar a Paqui, el estafador tullido al que nadie quiere.

A pesar de escapar de todo mandato civilizatorio, la particularidad de *Eisejuaz* está en la forma en que se invierten los roles del civilizado y del bárbaro al ser el mataco quien tenga que cuidar y hacerse cargo de lo más despreciable de la cultura blanca. Pero, como bien señala Velásquez, Eisejuaz “[n]o es un ser que se agota en su pertenencia étnica, puede, como todo gran personaje, desempeñar múltiples y contradictorios papeles, porta mundos encontrados que resumen su historia, rompe con su lengua los límites con que

²² En *Raza de bronce*, por ejemplo, se intenta justificar la necesidad de supervivencia del indígena a partir de su capacidad para ser mano de obra en las grandes haciendas del altiplano.

frecuentemente habíamos leído la tensión español-lenguas nativas; impregna con su visión mística su visión indígena y viceversa” (16).

En suma, Eisejuaz defrauda a la vez que trasciende todas las expectativas de encontrar en él al buen salvaje, al indígena aculturado y cristianizado o al mártir de su pueblo. Eisejuaz no es el Apiaguaiki Tumpa de los guaraní ni el Tupac Amaru de los quechuas, mártires de la rebelión épica contra el blanco²³, ni es un santo de moral cristiana; él abandona a su pueblo en aras de una búsqueda espiritual contradictoria, y también sabotea el misticismo cristiano al añadir su propia cosmovisión indígena. Es cierto que su trayecto religioso replica muchas instancias del relato bíblico del Elegido: como Moisés o Samuel, profetas del Antiguo Testamento, Eisejuaz escucha la llamada de Dios, recibe un nuevo nombre y asume una misión; como ellos, es sometido a pruebas y tentaciones, es rechazado por los suyos, obtiene revelaciones en sus sueños y debe peregrinar en pos de su misión²⁴.

²³ En *Religión y magias indígenas de América del Sur* (1976), Alfred Metraux dedica un capítulo al fenómeno de los mesías indígenas en Sudamérica, señalando su carácter político nacido de la opresión colonial y el descontento social: “La agitación mesiánica es considerada generalmente como el signo de un profundo malestar social. Es la expresión de la desesperación más o menos consciente, que se apodera de las sociedades arcaicas que se sienten amenazadas en sus tradiciones más queridas y en su existencia misma. La situación colonial, por las reacciones que suscita, engendra a menudos estos levantamientos político-místicos que se proponen frenar la desorganización social y cultural. Según los casos, estos movimientos se orientan hacia una vuelta pura y simple a un pasado abolido y casi mítico o hacia una síntesis nueva en la cual las antiguas tradiciones, de alguna manera revitalizadas, se armonizarían con las aportaciones y las ventajas del mundo moderno” (4). No es el caso de Eisejuaz, que ni reivindica el regreso a un origen puro liderando una revolución contra la ley del blanco ni propone una síntesis entre el mundo indígena y el mundo occidental; su misión es más compleja y contradictoria: cuidar del ser más abyecto entre los blancos, aquel que fue abandonado para morir, y aprender a convivir con él.

²⁴ Para saber más sobre las similitudes entre *Eisejuaz* y la Biblia, consultar: Bailo, Florencia. “La isotopía del «elegido»: itinerario espiritual en la novela *Eisejuaz* de Sara Gallardo”. *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología: Miradas desde el bicentenario: Imaginarios, figuras y poéticas*, IV (12-14 octubre 2010), Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/isotopia-elegido-itinerario.pdf>. Acceso 27/03/2016.

A pesar de estos elementos simbólicos tomados de la tradición cristiana y de la semejanza con la parábola del Buen Samaritano, el de Eisejuaz es un misticismo bárbaro que se sustenta en una ética distinta a la del cristianismo: si para la fe cristiana el hombre es el centro de la creación, el que gobierna sobre todos los seres vivos y el único que puede alcanzar la salvación, Eisejuaz suspende el antropocentrismo cristiano al incluir en su comunidad a los animales y a las plantas. En su cosmovisión cada ser vivo posee un espíritu que es fortalecido en la compañía espiritual de los seres de otras especies; quien rompe sus vínculos espirituales con los otros enferma, pierde su alma y es susceptible de ser matado; en el mismo vínculo recíproco, curar y ayudar a otro permite curarse a uno mismo. El misticismo de Eisejuaz establece una comunidad física y espiritual con los animales que se desvía del esquema cristiano de la salvación: el mataco no se pregunta si los animales pueden ser salvados, ni se interroga sobre ese principio de la diferencia por el cual el hombre es el ser elegido para administrar y gestionar el mundo; Eisejuaz parte más bien de un principio de vida heterogénea y en común: Dios tiene rostro animal. Así reza Eisejuaz:

Ángel del anta, haceme duro en el agua y en la tierra para aguantar el agua y la tierra. Ángel del tigre, haceme fuerte con la fuerza del fuerte. Ángel del suri, dejame correr y esquivar, y dame la paciencia del macho que cuida de la cría. Ángel del sapo rococo, dame corazón frío. Ángel de la corzuela, traeme el miedo. Ángel del chancho, sacame el miedo. Ángel de la abeja, poneme la miel en el dedo. Ángel de la charata, que no me canse de decir

Señor. Díganme. Vengan aquí, prendan sus fuegos aquí; hagan sus casas aquí, en el corazón de Eisejuaz, ángeles mensajeros del Señor Ángel del tatu, para bajar al fondo, para saber, cuero de hueso para aguantar. Ángel de la serpiente, silencio. Vengan, díganme, prendan sus fuegos, hagan sus casas, cuelguen sus hamacas en el corazón de Eisejuaz. (35)

Si el animal aparece en la Biblia como ofrenda para lavar los pecados del hombre, como vida a ser sacrificada a Dios (en la metáfora de Jesús como el cordero que quita los pecados del mundo), en la novela de Gallardo los animales enseñan, guían, acompañan, ayudan y curan. No hay en Eisejuaz una voluntad de conquista del mundo natural, sino una búsqueda de restauración del equilibrio: para sanarse, Eisejuaz debe estar en armonía con todas las criaturas del monte, desde las más pequeñas hasta las más grandes. Y para ello debe llamar a sus espíritus, invitarlos al interior de sí mismo, a que “hagan sus casas” y “prendan sus fuegos” en su corazón: hay una ética de la hospitalidad en la que el Otro animal es invitado, recibido y bienvenido sin que sea necesario revestirlo de características humanas. Dios se manifiesta en la multiplicidad de lo viviente; en lugar de la figura del Padre antropomorfo y único, este Dios bárbaro es tropel, multitud animal, comunidad:

Cuando los mensajeros de los bichos volvieron a mi corazón me volvió también la fuerza. (...) Entonces llegaron todos los mensajeros sin faltar uno, sin faltar los bichos de la noche, enemigos del sol. Todos entraron de nuevo en mi corazón, entraron por mi boca, y otros entraron por mi pecho. El Señor me los mandó de vuelta. Yo levanté los brazos, les dije: “¿Trajeron

sus hamacas, sus fuegos? ¿Están aquí otra vez?”. Y agradecí al Señor que me los había mandado de vuelta. (65)

Eisejuaz no es el sujeto de una tradición liberal, individualista, capitalista y europea; en Eisejuaz el sujeto es comunidad entre especies, es siempre alteridad ininteligible y múltiple. La cultura occidental busca definir lo humano a partir de aquellos que son menos que humanos; el signo animal le ha servido para señalar al extranjero, al bárbaro, al distinto, como vidas a ser explotadas, abandonadas o sacrificadas. El misticismo de Eisejuaz es contestatario porque articula una comunidad física y espiritual que se extiende a lo no-humano; esta comunidad prescinde de enclaves administrativos como la iglesia o la misión —centros de acumulación del capital— y no pretende llevar a cabo un proyecto civilizatorio: la misión espiritual de Eisejuaz se basa en una apertura radical a esas otredades humanas y no-humanas.

Esta apertura no es comprendida por el reverendo de la misión, que expulsa a Eisejuaz de la misión acusándolo de infiel, traidor y mal cristiano cuando escucha su rezo sincrético y animal: la religión del reverendo es el dispositivo que pone en marcha el paradigma de civilización y barbarie que sirvió como instrumento colonial de exterminio de los indígenas americanos, y que en la novela vuelve a activarse para excluir y castigar a Eisejuaz, para inscribirlo en la categoría de salvaje. “Andate ahora de aquí. Ya irás a la coca, al alcohol, al tabaco, al juego, a enfermarte, a no tener trabajo” (36), dice el reverendo, asociando a la barbarie con el ocio improductivo y el exceso.

Para Eisejuaz, sin embargo, seguir a Dios no es levantar una Iglesia ni evangelizar, sino “entregar las manos” para cuidar a Paqui, el extranjero blanco ingrato, enfermo,

perezoso, con quien no tiene ligazón familiar, cultural o afectiva.²⁵ No hay resolución amigable entre Eisejuaz y Paqui: hasta el fin de sus vidas ambos continuarán manteniendo sus diferencias. Para Paqui, Eisejuaz es el “mataco inmundo”, el “salvaje”, el “hijo de perros”, la “bestia hedionda” (81), el ignorante (102), el semi-humano que necesita para sobrevivir después de que todos le han dado la espalda, pero al que desprecia profundamente; por su parte, no hace falta mucho esfuerzo para comprender por qué Eisejuaz no gusta de Paqui, un comerciante egoísta, desagradecido, cobarde y fanfarrón. Para Paqui, la única religión es el dinero y el placer: en la novela lo vemos robando las cabelleras de las mujeres indígenas para venderlas, vanagloriándose de su vida de señor de mundo y de sus fechorías.

Ante el ejemplo de Eisejuaz de hacer camino espiritual y comunidad, Paqui ve barbarie o, en todo caso, la posibilidad de hacer negocio y sacar provecho; las acciones del mataco solo tienen valor para él en cuanto puedan ser explotadas comercialmente: el flujo del capital funciona como marcador de civilización. Por ejemplo, donde Eisejuaz intenta hacer comunidad con los animales del monte, viviendo en armonía con la naturaleza, Paqui ve la oportunidad de armar un circo:

Te digo: ¿por qué no vamos a trabajar a un circo? Harías estas pruebas con los animales y con las flores. La vida sería mejor que aquí. En el circo hay mujeres. Hay viajes. (...) Y plata para los dos. He dicho que para los dos porque yo sé hablar, soy educado, viajé, vendí jabones de fina calidad, viví

²⁵ Dice Mónica Velásquez: “No estamos ante un Robinson domesticando a un Viernes, sino a un Eisejuaz soportando a Paqui; el cuidador no civiliza, no adoctrina, no traduce al otro ni lo inserta en su lógica por considerarla imperante. Más bien ora, da de comer y de beber, vela el sueño, pide librarse del otro. Ve al otro como otro. La pluralidad de lenguajes nos dejan ver a cada quien en su mundo, sin reducirlo a la univocidad” (17).

en hoteles, llegué al Paraguay. Este Paqui que ves aquí hablaría por vos. Vos no hablás castellano. No te acuso, pensando que has nacido entre las fieras del bosque, y que tu idioma parece la tos de los enfermos. Hablaría por vos al director del circo. ¿Por qué razón pensás que tu dios te obliga, salvajón mataleones que sos, a cuidar del gran señor, del caballero? Para enseñarte a ser civilizado. (117)

La civilización de Paqui está aparejada a la capacidad de comprar y vender, a hacer uso de objetos suntuosos, a lucrar con Eisejuaz y los animales, al uso de una lengua dominante (el castellano) que no reconoce el idioma del indígena como lenguaje sino como mero ruido del cuerpo sin ningún sentido simbólico (“tu idioma parece la tos de los enfermos”). La lengua del matakó está excluida de la esfera de lo político y no le sirve como herramienta de negociación: el blanco debe hablar por él, representarlo.

Comunidad y alteridad radical

Y sin embargo, el abismo cultural y ético entre ambos personajes no merma la responsabilidad de Eisejuaz de responder a Paqui, su otro cultural. La novela explora en profundidad la cuestión de la responsabilidad con respecto al radicalmente otro, cuestionando y poniendo en crisis los límites de la noción de comunidad. Eisejuaz tiene que desoír a su propia comunidad matakó de origen para hacerse cargo de un extranjero, lo que le proporciona constantes conflictos con los matakos y lo convierte en objeto de burlas y reproches. “El mejor de nosotros no puede vivir en esta forma, para servicio de una carroña de los blancos”, le reclaman (95). Eisejuaz tiene que trascender también su propio

desagrado hacia Paqui, con quien no finge ni fuerza una amistad: “Tenés que saber una cosa: tampoco me gustan tus palabras, tu cara ni tu olor”, le dice, admitiendo que el desagrado es mutuo, pero también es capaz de reconocer que “así como un bien me viene de vos, un bien tiene que llegarte de mí” (118).

La novela de Sara Gallardo despliega un complejo modelo narrativo de relacionamiento a partir de la noción de la hospitalidad: Paqui es el gran otro cultural de Eisejuaz, con el que tiene más diferencias que coincidencias; aun así, Eisejuaz está dispuesto a cargar el fardo –literalmente– de ese otro tan poco agradable y hacerle un hueco en su espacio, darle hospedaje práctico y espiritual en su mundo.

En *Acts of Religion*, Jacques Derrida habla del concepto de hospitalidad absoluta, la cual requiere que “I open up my home and that I give not only to the foreigner (provided with a family name, name, with the social status of being a foreigner, etc), but to the absolute, unknown, anonymous other, and that I give place to them, that I let them come, that I let them arrive, and take place in the place I offer them, without asking of them either reciprocity (entering into a pact) or even their names” (25). Esta forma de hospitalidad cuestiona el concepto de comunidad como el vínculo entre semejantes, aquello en común que hace del otro un “hermano”, un “prójimo” o un “amigo”. El semejante es aquel a quien se ama en base a lo que reconocemos como propio dentro de él, en una identificación narcisista. Sin embargo, el lejano es ese quien nos resulta desconocido y a quien no se puede amar en base a lo que conocemos de él, y que incluye al que no está presente (porque no ha nacido, o porque está muerto) y al no humano²⁶.

²⁶ El peligro de lo comunitario es que existe un factor de exclusión; por eso, Derrida piensa la hospitalidad en relación a la alteridad más radical que es la muerte: la figura del espectro nos recuerda que llevamos la

Derrida propone una hospitalidad en la que se reconozca al otro como otro, sin buscar semejanzas con uno mismo o con el grupo, y que rehúya del concepto de hermano, amigo o prójimo en favor de una hospitalidad que acoja a aquel que nos resulte más lejano y con quien no tengamos afinidades.

En *La comunidad desobrada*, Jean-Luc Nancy propone otra interpretación del semejante que se aleja de la de Derrida. Para Nancy, el semejante

no es el parecido. No me encuentro ni me reconozco en el otro: en él y de él experimento la alteridad que ‘en mí mismo’ pone mi singularidad fuera de mí, y le da fin infinitamente. La comunidad es el régimen ontológico singular en lo que lo otro y lo mismo son lo semejante: es decir, la partición de la identidad. (65)

Esta “partición de la identidad” está presente en Eisejuaz, que reconoce la alteridad en sí mismo y es capaz de abrirse a los otros culturales y no-humanos. La ética de Eisejuaz conduce a una política de lo común de la carne que trasciende toda jerarquía o distinción, rebasando cualquier vínculo étnico, de clase o semejanza. Abrirse a esa otredad es la misión espiritual de Eisejuaz, que no exige a Paqui reciprocidad o pacto, no busca convencerlo o transformarlo. Por el contrario, ofrece el oído y las manos al extranjero, y al hacerlo cuestiona, amplía y reconfigura su propia comunidad.

Derrida plantea que toda comunidad implica una forma de exclusión ya que

alteridad dentro de nosotros. Sobre una crítica derridiana a la comunidad basada en la noción de la semejanza, ver el ensayo de Claudia Llevadot, “No hay mundo común. Jacques Derrida y la idea de la comunidad”.

siempre hay un otro que se queda afuera y al que se deja morir; la novela de Sara Gallardo es precisamente la puesta en crisis del concepto de comunidad en una situación altamente contradictoria y problemática: es al más discriminado, al más excluido, al más explotado a quien se le pide ser hospitalario con su otro explotador, abusivo y racista. Y en lugar de una mera inversión de roles en la que aquel indio que ha ocupado históricamente el lugar del bárbaro se reivindicque como portador de civilización ante un blanco ignorante y desvalido, la novela consigue desactivar el dispositivo civilizatorio a través de la hospitalidad radical que interrumpe la articulación de comunidad basada en principios de semejanza, y que anuncia un devenir no-humano.

Oculto en el monte junto a Paqui, Eisejuaz inaugura una comunidad que traspone las fronteras de lo humano al incluir a seres de diversas especies —un mono, un loro, un perro—, la utopía de un indio mataco en la segunda mitad del siglo XX. Como toda utopía, esa comunidad es un espacio frágil, que se quiebra muy pronto con la llegada de los cazadores al monte: es la misma civilización la que comete el acto de barbarie con el que concluye el sueño de Eisejuaz de trascenderse a sí mismo y encontrarse con el otro cultural (Paqui), y trascender su propia especie y encontrarse con el otro animal.

La mujer-perro de Rafael Pinedo

Algunas décadas después de la publicación de las obras de Guimarães Rosa y Gallardo, el escritor argentino Rafael Pinedo concebiría tres novelas postapocalípticas —*Plop* (2002), *Frío* (2013) y *Subte* (2013)— a las que definió como una saga sobre “la destrucción de la

cultura”²⁷. Todas ellas contemplan el fin de la civilización debido a un desastre ecológico indeterminado y el regreso a un estadio más primitivo de supervivencia.

Una preocupación recurrente en la obra de Pinedo es la forma en que los grupos humanos construyen rituales y tabúes en torno a los cuales se organiza la cultura. Toda comunidad, incluso la más primitiva, necesita de símbolos y prohibiciones que le confieran una identidad, una sensación de pertenencia. Los libros de Pinedo —en especial *Plop* y *Subte*— recuerdan la naturaleza arbitraria de los símbolos y las jerarquías sobre los cuales armamos una idea de “civilización”. “Tengo la permanente sensación de que este mundo es absolutamente ridículo, que las estructuras son absurdas”, dijo Pinedo en una entrevista: “Me di cuenta de que no había otra cosa que fueran ritos, o lo que es peor, que no había nada detrás de la cultura humana” (ver Frieria). A través del distanciamiento cognitivo que produce el replicar ciertas conductas y situaciones en un escenario lejano, la ciencia ficción permite desnaturalizar estos rituales y desmontar el dispositivo civilizatorio que produce a su contrario, el bárbaro.

En *Subte* —que me interesa discutir por sus conexiones con la obra de Guimarães Rosa y Gallardo—, una joven embarazada que se alejó de su clan huye de una manada de lobos en los pasadizos de un subte en ruinas.²⁸ El final de esa joven en la novela muestra el viaje circular del paradigma civilización-barbarie a lo largo de dos siglos: el impulso

²⁷ Entrevista a Rafael Pinedo, por Silvina Frieria. “Argentina ayuda mucho al pesimismo”. *Página 12*, 17/01/2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1552-2006-01-17.html> Acceso 23/04/2016.

²⁸ En *Plop* (2002), la única de las tres novelas que fue publicada durante la vida del autor, el protagonista es el líder tirano de un clan nómada que se mueve por un mundo convertido en un inmenso barrial tóxico. En *Frío* (2013), una profesora de economía doméstica se encierra en un convento infestado de ratas a resguardarse de una ola de frío que provoca la migración masiva de todos los seres vivos.

civilizador de Sarmiento, el empeño por derrotar a los “bárbaros”, ha fracasado, y la mujer decide renunciar a su pertenencia dentro de la comunidad humana y transformarse en perro. En ese gesto, la pulsión de *Subte* se halla cercana a las de “Meu tio o Iauaretê” y *Eisejuaz*, y apunta a la creación de nuevas formas de comunidad que trasciendan un paradigma antropocéntrico que expulsa la diferencia a los límites de lo humano. La apertura a una comunidad entre especies en los textos de Guimarães Rosa y Sara Gallardo es una respuesta a las violencias impuestas en el siglo XIX por los estados modernos latinoamericanos: esta respuesta implica un regreso a los cuerpos y sus latencias como otra forma de entender lo político. En el siglo XXI el bárbaro y el animal vuelven en la obra de Pinedo, pero ya no como el enemigo que amenaza al proyecto civilizatorio sino más bien para mostrar el colapso de la categoría de naturaleza —pues la naturaleza ha devenido en las ruinas del capitalismo— y para exponer los inestables y arbitrarios cimientos de la cultura. Y si los textos de Guimarães Rosa y Gallardo terminan en utopías fugaces, rotas por el mismo ser humano que es desafiado por ellas, en Pinedo hay, al final, al menos, la posibilidad de que esa utopía permanezca.

Situada en un mundo futuro devastado por la radiación, *Subte* narra la historia de Proc, una joven que vive junto a los miembros de su clan en las ruinas de lo que alguna vez fueron las líneas del subte de la ciudad. En el interior de los antiguos pasadizos, alejados de la peligrosa luz del sol y asediados por manadas de lobos, los miembros del clan de Proc han desarrollado una cultura muy rudimentaria: cuentan la edad de las personas con las manos, llevan a cabo ceremonias colectivas de apareamiento una vez al mes para asegurar la fertilización de las mujeres, y los hombres abren el vientre de las mujeres con un cuchillo al

momento de dar a luz. Esta ceremonia es la más importante de todas: de acuerdo con sus creencias, el cuchillo que raja el vientre de la madre permite que su alma sea transferida al cuerpo del recién nacido, haciéndolo humano. La madre muere desangrada, pero su espíritu pervive en el nuevo niño. A partir de entonces los bebés son amamantados por grupo de perras domesticadas hasta que tengan edad suficiente como para acompañar a las mujeres en las cacerías.

En *Subte*, la ritualización del sexo y del parto cumplen una función mágica: garantizar la humanidad de la criatura traída al mundo a través de la transmigración del alma de la madre. La madre debe morir para que su alma habite el cuerpo del bebé —su hijo será criado por la tribu—, lo cual impide cualquier posibilidad de vínculo madre-hijo. Solo las perras, que no tienen un alma para entregar, pueden parir cuantas veces quieran y criar a sus cachorros. En un proceso de inversión, los vínculos maternos son una señal de animalidad en la novela. La sexualidad está rigurosamente normada a través de coitos colectivos —Ceremonias de Apareo— que no tienen mucho de espontáneos. Las mujeres mantienen relaciones sexuales con los hombres solamente para garantizar la reproducción de la especie: Proc queda embarazada en una de aquellas ceremonias. Las relaciones homosexuales están permitidas (de hecho, son las únicas que implican algunas muestras de afecto), pero el sexo entre un hombre y una mujer fuera de la ceremonia es completamente tabú. La ritualización del sexo y del parto cumplen una función mágica: garantizar la humanidad de la criatura traída al mundo a través de la transmigración del alma de la madre. Luego, el clan de Proc echa a andar la máquina antropológica; Pinedo muestra cómo incluso en los estadios más precarios del desarrollo social, las culturas necesitan

distanciarse de lo animal. Y ante la incapacidad para encontrar una característica que defina lo humano, se crean instancias de exclusión —o zonas de excepción— que separan al no-humano incluso dentro del humano. Como señaló Agamben, “el hombre es el animal que tiene que reconocerse humano para serlo” (*Lo abierto* 57).

En un tropo paradigmático de la ficción argentina²⁹ —hay que pensar en *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría, o en *Ema la cautiva* (1981), de César Aira—, Proc, embarazada de ocho meses, es capturada por los bárbaros y obligada a convivir con ellos: esos bárbaros son los “ciegos”, la tribu que vive en lo más profundo del subte, donde permanece en total oscuridad, guiándose por el oído; ellos consideran a Proc parte de los “sordos”, el grupo que vive cerca de la entrada del subte. Proc consigue escapar y emprende un largo y tortuoso camino a través de las vías del subte para regresar a su comunidad, donde espera dar a luz dentro de los rituales de su cultura. Pero los dolores de parto le llegan antes de que se reúna con el clan y descubre, perpleja, que es posible dar a luz sin tener que pasar —de manera literal y simbólica— por el cuchillo de la cultura. El descubrimiento llega con otra realización: “¡Ella es una perra! [...] Eso es: ¡ella perdió su alma! Ella tuvo un feto humano, pero para eso perdió su alma. [...] Es así. Ella ya no es persona. No sabe cómo pero el alma pasó a su hija. Y ella es una perra, que debe alimentarla y cuidarla. Su hija se llama Proc. Ella no tiene nombre” (177).

²⁹ El cuerpo femenino está asociado, desde relatos fundacionales como *La cautiva* (1837), a la nación argentina: es el vientre que hay que cuidar de la barbarie, porque de esa matriz saldrá el pueblo, los ciudadanos, la continuidad generacional de las elites. Pero a pesar de todos los intentos de regular el cuerpo de la mujer y de fijarlo en un orden católico, heterosexual y monógamo, el cuerpo femenino siempre es sospechoso de estar tomado por fuerzas y deseos que amenazan la reproducción de lo humano: su sexualidad es una suerte de monstruo que es capaz de desbarrancar el destino de la especie y de la cultura.

A partir de entonces, ella —la mujer-perro-madre— avanza lentamente en cuatro patas, cargando a su hija en la espalda, hasta dar con su grupo. Pero sabe que la transgresión de la maternidad la ha expulsado de la comunidad humana, así que, cuando anochece, deja a su hija Proc en el túnel, cerca de los miembros del clan, y va a reunirse con los perros domesticados, que la reconocen de inmediato. Al día siguiente, cuando las mujeres del grupo llevan a los bebés a ser amamantados por las perras, la encuentran parada en cuatro patas, ladrando. Después de la sorpresa inicial, la aceptan en su nuevo rol de mujer-perro y le permiten dar el pecho a su hija. Así comienza una nueva vida para ella, entre los perros:

Pasan los días (...) Acostumbrarse a las ratas crudas y a la comida de los perros fue difícil. (...)

Un día otra perra la enfrenta por la comida. Quedan frente a frente, la otra muestra los dientes. Ella se da cuenta de que no tiene ninguna posibilidad. Se para. Le duelen los músculos de las rodillas y de la cintura, pero se yergue todo lo que puede. La otra perra mete el rabo entre las piernas y gime, ella camina, erguida, y le acaricia la cabeza. Luego come.

A partir de ese día todas las perras esperaron que ella se alimentara antes.
(188)

La transgresión de Proc —que constituyó en alejarse de su grupo y en romper el tabú de la maternidad— la lleva a asumirse como animal y a perder el lenguaje, el alma y el nombre. En *Subte*, así como las ruinas de la civilización persisten a manera de fantasmas de una

cultura que ya no tiene sentido para los sobrevivientes (la historia ha sido borrada por el desastre), también el lenguaje existe apenas en una versión simplificada y funcional, despojado de toda retórica y simbolismo, para informar o dar órdenes. Como en “Meu tio o Iauaretê”, podemos hablar de una “barbarización” del lenguaje, pero esta barbarización tiene lugar de distintas maneras en ambos autores: en “Meu tio o Iauaretê” el animal irrumpe en la lengua como ruido y exceso, mientras que en la obra de Pinedo el lenguaje involuciona, se simplifica al máximo. “[U]n varón iba a la noche a un lugar donde dormía una hembra, le tapaba la boca y ponía su ‘cosa’ en la ‘cosa’” (158), cuenta *Subte*; si gran parte de la literatura se ha narrado con gran complejidad el encuentro amoroso, en Pinedo todos los aditamentos resultan superfluos: su lenguaje —así como sus personajes— se deshace de los adornos de la cultura para ir directo a la necesidades más básicas.

La novela concluye con la imagen de la mujer volviendo a ponerse de pie entre los perros: sabe que nunca podrá tomar la identidad de un perro y que basta con que ella se alce sobre sus pies para que los perros reconozcan en ella al humano. Pero la mujer ha mutado, y la novela acaba justo cuando anuncia el advenimiento de lo nuevo: del vientre de la mujer-perro saldrán los próximos niños-animales. Pero además, la práctica de eliminar a la madre tendrá como consecuencia una drástica reducción en el número de habitantes de la población: cada generación será 50% menos que la anterior. Es decir que los perros heredarán este mundo postapocalíptico. Para Jorge de Barnola, en *Subte* se materializa el sueño inverso de la civilización: “*Subte* supone el broche definitivo del regreso a lo

animal”³⁰.

Pero, ¿qué significado tiene la metamorfosis animal en la literatura latinoamericana? Jens Andermann sugiere que los estados criollos buscaron la manera de hacer coincidir los límites de lo político con las fronteras de lo humano, de manera que aquello que se dijera fuera de ese lugar de enunciación sería tomado por aullido o gruñido ininteligibles, por ruido que sale de un hocico animal (1). Sin embargo, Andermann se pregunta qué sucede cuando el tránsito hacia lo animal no es impuesto por un “otro dominante” sino que nace a partir de las fluidas relaciones humano-animal que ya existían en Latinoamérica antes de la Conquista. Andermann señala que la metamorfosis animal inscribe una zona de rebelión y resistencia ante los límites impuestos por la máquina antropológica y el avance capitalista; la metamorfosis, asimismo, irrumpe en la escritura, “trabándola” a la vez que la abriéndola a otredades que la modernidad percibe como ruidos animales, y que representan “la emergencia del animal en la lengua” (6-7).

Y sin embargo, la metamorfosis animal de la protagonista de *Subte* no es completa. Las últimas líneas de la novela son profundamente ambiguas: al ponerse de pie, la mujer establece su diferencia con los perros, pero ya no podrá regresar al clan humano como la antigua Proc: hay algo mutante y monstruoso en ella que ha germinado desde su capacidad reproductora, y que excede y modifica su antigua identidad.

En ese intersticio que queda entre una especie y otra, entre lo que no se puede saber de uno y lo que se proyecta y adquiere del otro, se crean los modelos para una nueva

³⁰ de Barnola, Jorge. “Una distopía sobre la maternidad. *Subte*; de Rafael Pinedo”. Factor Crítico, 18/06/2012. <http://www.factorcritico.es/rafael-pinedo-subte/> Acceso: 05/05/2016

especie de comunidad: una que abraza la alteridad en sí misma y que se se reafirma en la potencialidad de los cuerpos. Que el encuentro con la propia alteridad —el animal interior— sea una experiencia gozosa y esperanzadora, incluso si ocurre en el marco de un paisaje sombrío y devastado, habla de un cambio radical con respecto al paradigma higienista y de la pureza racial del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX —un paradigma que sobrevive, por ejemplo, en las novelas del indigenismo clásico, a la manera de espectro que acosa el encuentro violento entre seres de distintas clases sociales y grupos étnicos.

En ese sentido, lo que hace *Subte* es terminar de imaginar aquello que está presente en “Meu tio o Iauaretê” y *Eisejuaz*, y sembrar los cimientos de un nuevo paradigma capaz de hacernos comprender de mejor manera los cambios en la cultura latinoamericana entre el fin del siglo pasado y el principio de este nuevo siglo.

CAPÍTULO 2

MONSTRUOSIDAD, CUERPO Y LENGUAJE EN *FLORES* (2000), DE MARIO BELLATIN, Y *EL DESIERTO Y SU SEMILLA* (1998), DE JORGE BARON BIZA

La palabra “monstruo” proviene del latín “monere”, que significa advertir: los monstruos son la señal de que algo se ha desviado de la norma y tiene como resultado un castigo. Desde tiempos de la literatura clásica que el monstruo encarna y anuncia el castigo: el cuerpo de Polifemo en la *Odisea* es la prueba de que alguna transgresión ha sido cometida en sus orígenes, pero también el presagio de futuras plagas y catástrofes. Al respecto, el crítico y escritor argentino Juan Terranova señala en su ensayo “Monstruo”:

La idea de que el monstruo nos habla del futuro parece inteligente. Si tiene ojos, si se los descubrimos, podremos ver que hay algo entrópico en su mirada, algo se disuelve, se pudre y se deshace. En la antigüedad, los dioses, entonces, nos advertían. El monstruo que alternativamente deseamos y

matamos es parte de ese mensaje que siempre resulta incompleto (...) (Sexo 183)

El futuro que señala el monstruo es uno apocalíptico, en el que las fuerzas del orden y la racionalidad han fracasado y el caos se apodera de todo: este futuro debería resultarnos lo suficientemente desolador como para conminarnos a corregirnos y a regresar al sistema³¹, y sin embargo hay algo que nos atrae y nos fascina en esa visión del desorden. En *Purity and Danger*, la antropóloga Mary Douglas explora tanto la seducción como el temor que provoca el desorden:

Order implies restriction; from all possible materials, a limited selection has been made and from all possible relations a limited set has been used. So disorder by implication is unlimited, no pattern has been realized in it, but its potential for patterning is indefinite. This is why, though we seek to create order, we do not simply condemn disorder. We recognize that it is destructive to existing patterns; also that it has potentiality. It symbolizes both danger and power. (95)

Así pues, el monstruo está asociado a una fuerza heterogénea que abre la vía a múltiples devenires a la vez peligrosos y poderosos. El monstruo es, ante todo, un cuerpo: su identidad está inexorablemente ligada a su apariencia, de la que no puede escapar. El monstruo es un cuerpo altamente metaforizado, convertido en discurso y amenaza: es el exceso que se transforma en una llamada al orden.

³¹ El libro del Apocalipsis está lleno de seres fantásticos que presagian la llegada del fin de los tiempos: Leviatán es una gigantesca criatura marina que representa el caos antes de que se imponga el Reino de Dios.

El cuerpo del monstruo ha vivido múltiples reencarnaciones de la mano de los grandes impulsos de la modernidad: en *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley ese cuerpo retorcido es la advertencia ante los excesos de la ciencia; en *Dracula* (1897), de Bram Stoker, el conde inmortal es el vampiro capaz de seducir a sus víctimas porque la fe radical en la ciencia impide usar otras formas de conocimiento que pueden ser útiles; en la era actual del capitalismo tardío, la presencia ubicua de zombies en películas, videojuegos y series de televisión habla de la influencia de los sistemas económicos en nuestras vidas: el proletariado puede ser entendido como un zombie, pero también la clase media y su doble relación como agente y objeto de la cultura de consumo, en la que es consumidor y consumido (Özgenalp 106).

Más allá de los discursos moralizantes asociados a lo monstruoso, el monstruo también ofrece una vía de acceso a aquello que queda fuera de un discurso social racional y modernizante: si los valores modernos, como hemos visto con anterioridad, exaltan la racionalidad cartesiana por encima del cuerpo e insisten en aquello que es “normal” en oposición a lo patológico (es decir todo lo que escapa a la norma), la figura del monstruo viene a desestabilizar estos valores y a introducir la posibilidad de nuevos cuerpos, nuevos deseos y nuevas formas de establecer comunidad. El cuerpo es esa superficie donde el poder busca su perpetuación; la monstruosidad es un constructo que viene a revelar qué es aquello que más teme determinada sociedad y a la vez afianzar ciertos valores que esta sociedad defiende. Por dar un ejemplo: en *El obscuro pájaro de la noche* (1970), de José Donoso, Boy es el niño monstruoso al que se le debe crear una realidad monstruosa para engañarlo, pero las ancianas son también vistas como monstruos. Entre Boy y las ancianas,

Donoso comenta sobre las ansiedades de una sociedad chilena aristocrática que ha entrado en decadencia, que ha envejecido, y que, al ver que la realidad ya no responde a sus deseos, prefiere inventarse una realidad falsa, vivir en el engaño, a asumir la verdad.

Dos novelas influyentes que han trabajado el tema del monstruo son *Flores* (2000), del mexicano-peruano Mario Bellatin, y *El desierto y su semilla* (1998), del argentino Jorge Baron Biza. ¿Qué dejan entrever los monstruos tanto de Bellatin como de Baron Biza? En ambos casos, el monstruo permite pensar en el desplazamiento de lo humano hacia lo no-humano: el monstruo tiene por un lado un elemento robot o cyborg (a través de sus implantes y prótesis y su asociación con la máquina) y un elemento animal. El monstruo no puede escapar de su corporalidad, y esta corporalidad siempre se revela política; el monstruo es por ello un cuerpo y a la vez una metáfora ideal para pensar en subjetividades capaces de desafiar la normatividad imperante.

En ambos escritores, lo monstruoso asoma en el lenguaje, es también escritura. En el caso de Bellatin, se trata de una apuesta por un lenguaje frío, clínico, que niega toda subjetividad a sus personajes, como para ubicar siempre en un primer plano estos cuerpos extra-ordinarios. En el caso de Baron Biza, el lenguaje se enrarece y se deforma, contaminado por otras sintaxis, por las lenguas extranjeras de los inmigrantes a la Argentina, y se tuerce en una parodia que alumbra las instancias más profundas de la crisis sociopolítica del Estado-nación (una crisis que incluso va más allá de ese Estado-nación, pues apunta al mismo proyecto racionalista de la Ilustración).

Flores: *los niños mutantes*

En la novela *Flores*, de Mario Bellatin, una medicina diseñada para calmar las náuseas en las mujeres embarazadas termina por causar mutaciones en los fetos, dando lugar a toda una generación de niños que carecen de brazos o piernas. Estos niños serán tratados brutalmente por sus padres y por las instituciones a cargo de ellos. Bellatin retrata al Estado, la religión católica y la familia como instituciones represoras que inscriben violencia en los individuos, especialmente en aquellos que no conforman con ciertos ideales de belleza, salud y normalidad.

Flores muestra al cuerpo como el escenario donde ocurre lo político: las personas con anomalías físicas son privadas de sus derechos ciudadanos, confinadas a asilos o explotadas. Las instituciones son las encargadas de administrar esos cuerpos anómalos a través de los médicos, los enfermeros, los psicólogos y los profesores. Bellatin pareciera interrogarnos acerca de las relaciones de poder que atraviesan un cuerpo, y el cuerpo del monstruo –ese cuerpo que trastorna todo límite y que por eso mismo provoca atracción y repugnancia– es el lugar que elige para dar cuenta de estas tensiones, para escenificar el desborde. Douglas apunta que los márgenes son peligrosos porque, al ser empujados, la forma de las experiencias más fundamentales se ve transformada, de manera que “[a]ny structure of ideas is vulnerable at its margins” (122). El cuerpo del monstruo, en parte animal y en parte máquina, confunde y altera los márgenes de lo humano, traiciona toda esencia y toda idea de pureza. Y por esa transgresión es castigado, aunque también provoque deseo.

Una marca del estilo de Bellatin en la manera en que representa a los cuerpos monstruosos con absoluta parquedad, sin interesarse por las emociones. En oposición a

convenciones realistas que presentan a los personajes a través de una construcción cuidadosa de la subjetividad, Bellatin se enfoca en el cuerpo en vez de la conciencia; no se preocupa por los pensamientos o los sentimientos de sus personajes. En sus novelas casi no hay diálogos, como si intentara borrar el lenguaje de sus personajes y poner énfasis en los cuerpos. De hecho, muchos de sus personajes ni siquiera tienen un nombre, sino que se los llama según sus ocupaciones o con una descripción genérica: el escritor, el sheik, el niño, el joven travesti. Si la literatura generalmente trata sobre los conflictos internos y las turbulencias psíquicas de los personajes, Bellatin nos recuerda que nuestra relación con el mundo está mediada por una corporalidad de la que no se puede escapar, y que las instituciones estatales y religiosas tratan de controlar, normar, reprimir y homogeneizar.

Bellatin dirige su mirada hacia el cuerpo como el centro de las batallas del poder político, y lo hace a través de seres que con su apariencia desafían los códigos estéticos o políticos imperantes: enfermos, mutilados, deformes, mutantes. La crítica Diana Palaversich ha observado que los personajes de Bellatin “que perturban al orden, que no respetan reglas y límites sociales, constituyen ejemplo paradigmático de la crisis del sujeto cartesiano, y de la disolución de significados fijos y verdades absolutas que han estructurado la modernidad” (*Prólogo* 17). Una de aquellas “verdades absolutas” es, por ejemplo, la certeza acerca de la infalibilidad de la ciencia, que Bellatin se encarga de poner en entredicho desde las primeras líneas de *Flores*, en una entrada que atribuye a un supuesto “diario del Premio Nobel de la Física, 1960”:

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 mano 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. (*Flores 375*)

La ciencia —o en este caso una pseudo-ciencia como la homeopatía— es retratada con ironía: no es una verdad indiscutible y universal, sino un discurso sujeto a las veleidades de quienes lo ejercen y de su época. ¿Por qué el médico no reconoce que no le encuentra pulso al paciente? En un discurso que exige certezas, como la medicina, quizás no importen tanto los síntomas sino la apariencia de verdad a través del cual se legitima un saber, de manera que le es más fácil al médico simular que escucha el inexistente pulso cardiaco en una mano ortopédica que reconocerse ante una situación que lo coloca en un estado de incertidumbre.

Flores explora lo que sucede con los “errores” de la ciencia, cuando este saber se desvía de los cauces programados y da lugar a resultados inesperados y monstruosos. “¿Habrá mecanismos creados especialmente para olvidar esos errores, para hacer posible que la comunidad científica retroceda, de pronto, frente a sus convicciones?”, se interroga uno de los personajes mientras piensa en la pierna que le falta, consecuencia de un error médico (*Flores 379*). Los niños sin brazos y piernas de *Flores* son la constatación de una falla, de un desvío que cuestiona la fe en la razón, la ciencia y el progreso. Algo se ha salido de la norma y su aparición hace tambalear los cimientos de los valores modernos. Para que

todo vuelva a la normalidad, la sociedad intenta relegar a los seres monstruosos a orfanatos o “corregirlos” a través de la ortopedia.

La representación del cuerpo enfermo y del cuerpo violentado es una de las marcas de la literatura latinoamericana de las últimas décadas: Bellatin dialoga con autores como Gonzalo Millán y Julio Ramón Ribeyro, que trabajan el registro de su propia enfermedad, y Diamela Eltit y Pedro Lemebel, preocupados por explorar el cuerpo asediado por el poder (a esta lista podemos añadir, en la generación posterior a Bellatin, a Julián Herbert y Lina Meruane).

En las novelas de Bellatin los orígenes de la violencia están ocultos. No hay mención a la historia mexicana (o del Perú, país en el que Bellatin vivió durante buena parte de su vida); los lugares donde transcurren los hechos rara vez tienen nombre o coordenadas geográficas determinadas, o si los tienen, aluden a regiones culturalmente distantes –Asia, Europa del Este–, como si el autor buscara descontextualizar la violencia o, más bien, autocontenerla en el espacio autónomo de la literatura, en el que los referentes extraliterarios son “traducidos” para jugar dentro de las reglas de generación del texto literario. Al respecto, Bellatin indica:

Una de las ideas que suelo repetir es la necesidad de crear mundos propios, universos cerrados que sólo tengan que dar cuenta a la ficción que los sustenta. ¿Será acaso esto posible? También acostumbro referirme a la necesidad de que el lenguaje se libere de la retórica que lo constituye y que

muchas veces le impide nombrar las cosas tal como las cosas son.³²

Hay en *Flores* menciones a civilizaciones antiguas, a ceremonias musulmanas y a rituales esotéricos que remiten a posibles pistas para llegar a una verdad última, para resolver un misterio.³³ Las estructuras narrativas pueden ser circulares; Diana Palaversich apunta que los caminos narrativos de Bellatin se muerden la cola: el comienzo de *Flores* alude a una “antigua técnica sumeria” que “permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo” (*Flores* 377), técnica que implicaría la promesa de iluminar el sentido del texto; sin embargo, la postdata de *Flores* vuelve a apuntar a esta técnica sumeria, clausurando el misterio con un lacónico: “Es posible que frente a esto, el lenguaje de las flores sea más expresivo de lo que parece” (*Flores* 433). Palaversich sugiere que “la lectura cuidadosa de *Flores* no revela al final un armonioso jardín sumerio lleno de significado, sino que simplemente confirma que todas las historias son circulares, rizomáticas o contradictorias” (*Apuntes* 31).

De esta manera, es difícil leer *Flores* (o para el caso, cualquier obra literaria) como una representación mimética de la realidad, ya que su obra apunta más bien a la creación de un texto literario coherente pero hermético y guiado por sus propias y arbitrarias reglas. Y sin embargo, tampoco es posible leer la obra desde la absoluta autorreferencialidad, ya que hay en *Flores* múltiples correlaciones y puntos de contacto tanto con hechos biográficos del autor como con datos históricos sobre el caso de la talidomida. Más que pensar en una

³² “Underwood Portátil. Modelo 1915”. *Revista Fractal*. <http://www.mxfractal.org/F32Bellatin.html>. Acceso 10/10/2016.

³³ Diana Palaversich señala que “Bellatin está consciente de que los lectores occidentales no pueden resistir la tentación de jugar al detective y por esta razón conscientemente deja pistas, es decir, tiende trampas textuales que prometen el desciframiento del sentido. Sus narrativas, desde el mero principio, se insinúan como enigmas que hay que descifrar después de seguir un camino textual laberíntico” (2003:31).

búsqueda —fallida— de la perfecta autonomía de la obra literaria, habría que pensar que Bellatin utiliza la posibilidad de esa autonomía como motor generador del texto, descontextualizando y confundiendo al máximo sus referencias, pero sin despegarse por completo de ellas. O, como Lucía Herrera comenta con respecto a otro libro de Bellatin, “*Salón de belleza* no busca representar la realidad y sin embargo no es ni puede ser ajeno a ella” (292).

En el caso de *Flores*, no hay respuesta al misterio que ocupa al narrador, que es la pregunta sobre “lo que sucede con los mecanismos de información de la ciencia cuando esta se equivoca” (*Flores* 433), en relación a la sustancia que provocó la deformidad en los niños. El narrador admite que estas interrogantes “tal vez nunca sean contestadas”, y termina enumerando las otras inquietudes presentes en la novela: “las relaciones entre padres e hijos, entre lo normal y lo anormal en la naturaleza, la búsqueda de sexualidades y religiones capaces de adaptarse a las necesidades de cada uno de los individuos” (ib.). El no resolver el misterio, el negarse a adelantar una respuesta, también indica que el estado de la ciencia es inseguro y que no ha logrado erradicar el error y la incertidumbre.

El paisaje indefinido donde Bellatin sitúa sus historias hace imposible identificar un país en concreto, de manera que es difícil hablar de una idea de lo nacional en el autor. El paisaje es, en realidad, es el cuerpo y su devenir. Así, el cuerpo dice todo lo que la Historia calla: los cuerpos mutantes, enfermos y perseguidos por el Estado son profundamente históricos y revelan aquello que está oculto en el discurso dominante. No existe, asimismo, una temporalidad lineal en *Flores*, como tampoco una narrativa lineal; la

única constante es la fragmentación, que recuerda los cuerpos desmembrados e incompletos de sus personajes.

Los libros de Bellatin no buscan ser por completo fieles a una realidad histórica, sino que ponen más bien el énfasis en la artificialidad de toda construcción narrativa a través de la exposición de su ensamblaje: de esta forma, también el discurso literario es desnaturalizado y exhibido como construcción. Bellatin no recurre a una mimesis de la realidad: prefiere crearla a través de su escritura, tomando elementos y temporalidades superpuestas que, a pesar de su descontextualización, constituyen un universo reconocible en el cual proyectar algunas preocupaciones sobre la manera en que los cuerpos hoy en día son atravesados por el poder, y sobre la formas que toma la resistencia a este poder.

Cuerpo y enfermedad

Bellatin hace de los cuerpos indóciles e imperfectos el centro de su universo ficcional, y muestra los esfuerzos de la sociedad por capturarlos, reducirlos y explotarlos a través de instituciones como el Estado, la Iglesia y la familia. El cuerpo, a diferencia del alma, es la expresión animal por excelencia, y como tal, el causante de ansiedades y el objeto de constantes redefiniciones.

En *Flores*, la regulación biopolítica se manifiesta a través de la ciencia y la medicina, uno de los motores del tipo de progreso que persigue el Estado. Las víctimas necesitan probar que sus malformaciones fueron causadas por el fármaco para acceder a la remuneración económica del Estado. Para esto, deben pasar por exámenes físicos en los que se los califica como Afectados si pueden probar que son víctimas del fármaco, o

Mutantes si el examinador decide que el defecto tiene un origen genético. El proceso es llamativamente endogámico: el científico Olaf Zumfelde, encargado de dar el veredicto sobre las víctimas, es amigo del maestro Panser, el científico que sintetizó el fármaco. Y el sistema de verificación hace imposible para la mayoría obtener el reconocimiento: “Treinta años después del veredicto, las únicas víctimas con derechos que quedan en el mundo son tal vez aquellas que estuvieron encerradas detrás del muro de Berlín”, relata el narrador con ironía (*Flores* 380). Así, son muy pocos los Afectados y muchos los Mutantes, de los cuales el Estado se desentiende de toda obligación. Al asignarles la categoría de Mutantes, el Estado sugiere que ellos no son una consecuencia de un error médico reconocido por el Estado, sino de una falla intrínseca, genética, que los desvía de lo humano, convirtiéndolos así en seres “sin derechos”.³⁴ La violencia original proviene del Estado, que es el que asigna las categorías identitarias que sirven para oprimir o marginar a las personas.

Ante todo, lo que los procesos descritos anteriormente develan es la gran necesidad estatal de controlar la vida de los ciudadanos, y en especial de los que se separan biológicamente de la norma. Este control se traduce en *Flores* en el afán burocrático de clasificar, por un lado, y encerrar, por otro, a los que son diferentes. Los niños que nacen con deformidades y que son rechazados por sus padres son enviados a orfanatos estatales “protegidos por unos muros altos” (*Salón* 387) y de los que no pueden salir ni siquiera a pasear, de manera que permanecen aislados de la sociedad. En estos orfanatos los niños están sometidos a la voluntad despótica de las voluntarias que los cuidan: estas madres

³⁴ Hannah Arendt señala la importancia de la clasificación legal en *The Origins of Totalitarianism*, cuando describe cómo a los judíos debía serles arrebatada su nacionalidad antes de mandarlos a los campos de concentración: a través de este proceso jurídico, los judíos se convertían en “rightless people”, personas que porque solo tenían su condición humana eran menos que humanos, lo que justificaba su asesinato. En *Flores*, los Mutantes también tienen que pasar por un proceso de identificación legal para que el Estado pueda rechazarlos oficialmente.

sustitutas “cambiaban de hijos en forma constante”, “[p]odían educarlos con golpes o reprimendas”, “[t]enían el derecho de hacerles comer, incluso a la fuerza, los alimentos que les llevaban en termos y en vasijas de plástico” (*Salón* 387).

Estos espacios cerrados, ocultos a la mirada de los demás, se constituyen en enclaves donde ocurre una especie de estado de excepción en el que los huérfanos se convierten en *vida desnuda*: ya no ciudadanos ni personas, sino criaturas sobre las que sus guardianes ejercen un dominio absoluto y en las que pueden llevar a cabo sus fantasías privadas. Los huérfanos son tratados como propiedad, como vidas que no tienen valor por sí mismas sino en la medida en que satisfacen los deseos o maquillan las frustraciones de sus cuidadores. Alba la Poeta, una alcohólica, dedica mucho tiempo a una niña, leyéndole cuentos y alimentándola, hasta que se harta de ella y decide abandonarla: “A pesar de que en muchas ocasiones la niña repudiada se acercaba al verla llegar, Alba la separaba con firmeza, prefiriendo dedicarse a encontrar un infante que pudiera realmente satisfacerla” (*Flores* 399). Otra mujer asesina a su hijo adoptivo porque “aquella adopción había modificado demasiado su vida” (*Flores* 392). Las madres adoptivas están más interesadas en cumplir el mandato social de la maternidad aunque les interese muy poco el bienestar de los niños. Hay, pues, una mirada oscura y brutal hacia las relaciones entre madres e hijos, en las que, bajo el manto socialmente aceptado del instinto maternal, las mujeres practican un narcisismo desenfrenado o intentan cumplir con el rol que la sociedad espera de ellas. Los padres están, por lo general, ausentes, ya sea porque se desentienden de la crianza o porque rechazan a sus hijos después de enterarse de sus malformaciones.

La familia en *Flores* también es representada como totalitarista y tiránica: hay padres

que abandonan a sus hijos cuando se cansan de ellos, que les inoculan el virus del sida o los arrojan a las vías del tren. Así, la violencia sistémica es el gran punto de coincidencia de instituciones como la familia, el Estado y la Iglesia. Se trata de una violencia tan internalizada que ni siquiera necesita ya de un aparato ideológico que la defienda. Según Mary Louise Pratt, la violencia en la obra de Bellatin actúa como una especie de epidemia: una vez que el “virus” de “una mentalidad racionalista, indiferente, antilúdica, fascista” ha sido inoculado, “[n]o hace falta un estado para reprimir y racionalizar: una vez contagiados, los ciudadanos lo harán solos” (100).³⁵

Pero los orfanatos no son la única expresión del control estatal. El Estado también financia una investigación sobre los que ejercen sexualidades diferentes con el fin de abrir una oficina de asistencia para ellos. El asistencialismo enmascara la ansiedad por clasificar, controlar o normar una de las facetas más íntimas –y también más opacas e ingobernables– del ciudadano, como es la sexualidad. Así, uno de los personajes, el escritor, vive del “dinero que le otorga el ayuntamiento por hacer una investigación sobre las distintas maneras en que se ejerce el sexo en la ciudad” (*Flores* 395). Este programa a nivel nacional “[c]onsistía en descubrir cuántas variantes de sexo podían encontrarse en los distintos grupos de ciudadanos, y estudiar así la forma de implementar oficinas de auxilio para cada

³⁵ Se puede hacer conexiones entre *Flores* y *Salò, o le 120 giornate di Sodoma* (1975), película de Pier Paolo Pasolini, basada en una novela del Marqués de Sade, en la que cuatro fascistas raptan a un grupo de adolescentes en un palacio para someterlos a varios tipos de torturas o hacerlos representar escenas sacadas de sus perversas fantasías sexuales. Mientras que ambas obras comparten el tema de la corrupción política, el abuso de poder y el sadismo ejercido contra menores de edad, hay una diferencia importante entre ambas. Si en *Salò* el sadismo está asociado a la violencia del régimen fascista, en *Flores*, en cambio, el abuso se esconde no solo en el poder estatal, sino también tras la máxima judeocristiana de ayudar al prójimo y tras la máscara del amor filial. Así, los niños afectados no son sujetos, sino que apenas cumplen una función social: la de servir como receptores de la beneficencia y la caridad ajena.

una de ellos” (*Flores* 395). Pero el pretendido auxilio es en realidad una forma de biopoder, ya que es el mismo gobierno el que decide cerrar el *Hell kitchen* (sic) —el espacio donde se reúnen aquellos que practican sexualidades alternativas— y el escritor “[h]a enviado una queja denunciando esta decisión de las autoridades como una ilegal injerencia en la vida privada de los ciudadanos” (397).

La forma en que el biopoder actúa en la vida cotidiana y su relación con la temática de la deformidad también está conectada con la historia personal de Mario Bellatin. Entre fines de los años 50 y principios de los 60 nacieron más de 10.000 niños con malformaciones genéticas en brazos y piernas causados por la talidomida, una droga que por entonces se recetaba a las mujeres para evitar las náuseas durante el embarazo. Mario Bellatin nació en 1960 en México, de padre peruanos, sin la mitad de su brazo derecho. Aunque no está completamente seguro de lo que ocurrió, Bellatin en cierto punto conjeturó que su madre había tomado las pastillas de talidomida durante el embarazo.

Años después, Bellatin llegó a entrevistarse en Alemania con el médico que descubrió los efectos desastrosos de la talidomida y que participó en los juicios que hubo en ese país; este le dijo que la anomalía de su brazo “no había sido la talidomida, sino el hecho de que yo fuera un mutante” (ver Lennard 2006). Bellatin utilizó luego ese encuentro en *Flores*. La particularidad del brazo ausente es constante en la obra de Bellatin: así aparecen, por ejemplo, además de lo que vemos en *Flores*, un niño con un brazo ortopédico en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) y brazos artificiales electrónicos marca Otto Beck en *Lecciones para una liebre muerta* (2005).

Pero esa obsesión a partir de una experiencia personal se abre a la exploración de lo social. Su novela más conocida, *Salón de belleza* (1994) es, precisamente, la historia de un salón de belleza convertido en moridero para enfermos de un mal que no se nombra pero que se asemeja al sida. El peluquero que está a cargo del salón de belleza convierte ese pequeño templo de lo estético en un espacio para los seres literalmente apestandos por la sociedad. Alrededor de los seres enfermos o anómalos se configura en la obra de Bellatin una comunidad que se relaciona con ellos con una mezcla de fascinación y horror. La enfermedad une a los personajes: es una marca en el cuerpo, un símbolo de la decadencia, un estigma del rechazo de los otros que permite la identificación.

Susan Sontag señala el peligro de metaforizar las enfermedades: “Nothing is more punitive than to give a disease a meaning—that meaning being invariably a moralistic one” (49). Georges Canguilhem también indica que “[i]t is very important not to identify disease with either sin or the devil” (104); a pesar de ello, anota que importantes científicos como Paracelso, Van Helmont o Stahl estaban influenciados por ideas místicas y religiosas de su época que los llevaban a equiparar la enfermedad con el pecado (ib.).

En *Salón de belleza*, los acuarios del peluquero son la metáfora perfecta de la descomposición social: van decayendo a la par que decae el salón de belleza y se transforma en moridero; los peces mueren ante la indiferencia general y los acuarios se convierten en tumbas. En *Flores*, el nacimiento de los primeros niños afectados por el fármaco “llevó a más de uno a pensar en el cumplimiento de ciertas profecías bíblicas” (388). La ayudante del científico Olaf Zumfelde, la señora Henriette Wolf, es seguidora de los filósofos y místicos esoteristas Gurdieff y Ouspensky y tiene ideas muy arbitrarias con respecto a las

enfermedades, las cuales interpreta teniendo en cuenta pasajes de la Biblia (Flores 394); a pesar de que al entrar a trabajar en la universidad Zumfelde le pide que renuncie a sus creencias esotéricas, la señora Wolfe todavía se aferra a ellas y se deduce que esta es la razón por la que maltrata a los pacientes (Flores 409-10) y por la que les niega en ocasiones la certificación que necesitan para recibir ayuda del Estado.

La noción de enfermedad está asociada con el caos, el desorden, el exceso, el castigo, se construye en oposición a la idea de pureza y armonía. Aquí juega un papel importante la religión católica y la forma en que introyecta en el individuo la noción de culpa ante ciertas desviaciones de la norma social que son vistas como pecados (Sontag 43).³⁶ Gracias a la vinculación cultural que se ha hecho de la enfermedad con el castigo, subyace la percepción de que el afectado es culpable de una transgresión por la que está pagando con su enfermedad (el sida y otras enfermedades de transmisión sexual han sido largamente asociadas con la promiscuidad o la homosexualidad). Se nos dice constantemente que estas cosas no ocurren por accidente sino que son resultado de una conducta equivocada. La estigmatización se refuerza a través de un campo semántico comprendido por términos como *víctima, epidemia, infección, contagio*.³⁷

En *Salón de belleza* se insinúa esta conexión: el peluquero travesti lleva una vida disipada, y eso tiene un castigo: “las aventuras callejeras” lo llevan a perder “su centro” (*Salón* 47). Bellatin, sin embargo, elude las implicaciones religiosas, pues la labor del

³⁶ *La Biblia* —en especial el Libro del Apocalipsis— abunda en referencias a plagas terroríficas que sobrevienen como resultado de la desobediencia a las leyes divinas.

³⁷ La persistencia de la enfermedad y del contagio como tropos de innumerables películas y novelas de las últimas décadas —hay que pensar en los contagiados del cine de horror como *28 Days Later* (2001), *REC* (2007) y *World War Z* (2013)— tienen obvia relación con lo que James Berger llama “a pervasive post-apocalyptic sensibility” (xiii).

peluquero en el salón de belleza es retratada, por un lado, como un gesto humanista, y por otro, como un acto caprichoso y contradictorio por parte del peluquero. De hecho, incluso se rechaza específicamente toda la simbología religiosa: “Aquí nadie está cumpliendo ningún sacerdocio. La labor obedece a un sentido más humano, más práctico y real. Hay otra regla, que no he mencionado por temor a que me censuren, y es que en el Moridero están prohibidos los crucifijos, las estampas y las oraciones de cualquier tipo” (*Salón* 61).

Si la sociedad considera a la enfermedad como un fenómeno al que hay que aproximarse con compasión y piedad, Bellatin se encarga de erosionar este discurso a través de una narrativa que no solamente demuestra la hipocresía intrínseca de estas prácticas, sino que la desarma a través de una completa “desdramatización del dolor y la muerte” (Quintana 490). La frialdad clínica con la que Bellatin presenta la violencia, la manera en la que el narrador mantiene una distancia objetiva y aséptica con respecto a lo que está contando, dificulta la creación de un vínculo afectivo entre el lector y los personajes. La falta de emotividad y de afectos se erige como una estética en oposición al discurso de la lástima que victimiza y disminuye a los individuos, ejerciendo control sobre ellos. La muerte es despojada de su contenido religioso y de su parafernalia de llanto y duelo (Palaversich, *Apuntes* 19).

Gracias al historiador francés Georges Canguilhem, se sabe cómo el poder institucional de países de Occidente como Francia, ha ido elaborando, a partir del siglo XVII, los conceptos de “salud” y “enfermedad”. De ahí se llegaron a derivar conceptos como lo “normal” y lo “patológico”, más relacionados con el contexto tecnológico, cultural o político de un determinado período que con una cuantificación estadística de resultados

o de experimentos; de hecho, Canguilhem expone en numerosas ocasiones la imposibilidad de establecer con exactitud qué es lo normal, ya que una norma no se puede entender sin sus excepciones:

When we say that continually perfect health is abnormal, we are expressing the fact that the experience of the living indeed includes disease. Abnormal means precisely nonexistent, inobservable. Hence it is only another way of saying that continual health is a norm and that a norm does not exist. In this misconstrued sense, it is obvious that the pathological is not abnormal.

(137-8)³⁸

Foucault sugiere que Canguilhem, influido en la década del cuarenta por la naciente teoría de la información, desarrolló para la biología el concepto del error. Codificar y decodificar

³⁸ La “normalización” es un largo proceso social y jurídico relacionado con el avance del Estado moderno, capitalista, en Occidente. La economía capitalista requiere de la homogeneización –conseguida por medios tecnológicos– de los productos de consumo masivo; se necesitan medidas inmutables para todas las cosas para que el capitalismo pueda funcionar. La estandarización también se impuso a otros aspectos de la vida como la educación, la medicina, el transporte, etc.; en Francia, país de donde salieron varias de las medidas estándar que se usan hoy en día, se prefirió el uso del concepto de “normalización” al de “estandarización” (247). La “normalización”, nacida de un proceso de tecnificación y mecanización industrial, se extendió también a las organizaciones sociales a través de la idea positivista de que la sociedad debe actuar como un ente orgánico en aras del bien común, entendido como el progreso (251-52). Para Canguilhem, “[t]o set a norm (*normer*), to normalize, is to impose a requirement on an existence, a given whose variety, disparity, with regard to the requirement, present themselves as a hostile, even more than an unknown, indeterminant” (239). Los estudios sobre discapacidad (*disability studies*) hacen hincapié en la manera en que la norma es socialmente construida a partir de los valores hegemónicos, que son los de la clase burguesa. El estadístico francés Aldolphe Quetelet (1796-1847) generalizó la noción de lo normal al formular el concepto de “l’homme moyen” o el hombre universal, cuyas características –extraídas del promedio entre los valores extremos– se correspondían con la ideología de la clase media (moderación y medianía), a la vez que servían para justificarla. Los ideales de belleza y moral empezaban a ser los del promedio, e incluso Marx tomaría la noción del hombre universal para producir su concepto del obrero promedio y del trabajo abstracto (Davis 11-13). La estadística, que estuvo en los orígenes de la creación del concepto de norma, también sirvió para la creación de la eugenesia, que buscaba “normar” a la población eliminando a los individuos que presentaban características anómalas. Como señala Davis, el afán de la eugenesia por eliminar los elementos no-estándares de una población es altamente paradójico, “since the unviolable rule of statistics is that all phenomena will always conform to a bell curve” (14). En todo caso, tanto la estadística como la eugenesia coincidieron en el establecimiento de una norma para los cuerpos que a su vez creó al sujeto discapacitado; de la misma manera, estas desviaciones de la norma empezaron a ser criminalizadas, al punto que los pobres, los criminales y las personas discapacitadas eran puestas en el mismo saco por los defensores de la eugenesia (13-14).

es parte fundamental de la biología, y es el azar el que produce los errores, las alteraciones en la transmisión de la información que producirán lo que se vendrá a llamar “disease, deficit or monstrosity” (Canguilhem 22). Para Foucault, “life is what is capable of error” (22), y los valores de lo “normal” y lo “patológico” son, así, “the latest response to this possibility of error, which is intrinsic to life” (22).

La narrativa de Bellatin podría verse entonces como un desafío a la normativa social que tiene sus orígenes en la modernidad. Si la “normalización” es un proceso, una respuesta a la forma en que se presenta en la vida lo que Foucault llama el “error hereditario” (Canguilhem 22), entonces toda la obra de Bellatin se constituye como una crítica a ese proceso de homogeneización impulsado por el aparato estatal. Hay que recordar que ese proceso homogeneizador tuvo efectos muy dañinos en América Latina: las élites de las nuevas naciones republicanas se moldearon en Francia a lo largo del siglo XIX, e interpretaron que la fallas de las nuevas naciones en el proceso de “normalización” eran fracasos en el proceso de modernización: la sociedad “enferma”, la sociedad “decadente”, es aquella que no ha podido mantener un progreso capitalista sostenido –en el modelo europeo– y ha mostrado, más bien, retrocesos, desajustes en ese proceso. No es casual que, a fines del siglo XIX, en América Latina hayan aparecido varios libros que insisten en metáforas organicistas y en el discurso de la degeneración al tratar de explicar las causas del fracaso de la modernización en el continente, comparado con el modelo ideal europeo.³⁹

³⁹ Entre los ejemplos más conocidos están *Nuestra América* (1903), un ensayo de “psicología social” del argentino Carlos Octavio Bunge, y *Pueblo enfermo* (1909), del boliviano Alcides Arguedas. Lo contradictorio y complejo de estos discursos es que nacieron influidos por el discurso español de la regeneración, con el que, a fines del siglo XIX, ensayistas como Unamuno, Ganivet y Maeztu intentaron explicar las causas por las que España había dejado de ser un imperio y buscar una “regeneración” nacional; los “regeneracionistas” latinoamericanos, sin embargo, estaban tan marcados por el discurso degeneracionista que su “terapéutica”

Por otro lado, la Iglesia católica y la Iglesia protestante han instaurado la noción de la familia nuclear y heterosexual como sinónimo de “familia natural”; entre noviembre de 2015 y septiembre de 2016, miles de católicos y cristianos marcharon en toda Latinoamérica en “defensa” de la “familia natural” y en protesta por las leyes de género que han sido implementadas o están siendo discutidas en países como México, Bolivia y Colombia, y que supuestamente amenazan con un extinguir la denominada “familia natural”.

Una de las facetas más interesantes de la obra de Bellatin es la manera en que transforma a la enfermedad, la deformidad y la monstruosidad en vías de apertura hacia un exceso que abraza la heterogeneidad, y donde nada puede ser reducido a categorías fijas y manipulables. A partir de la exclusión y de la violencia, los seres con cuerpos enfermos o deformes, o los que ejercen sexualidades distintas, crean comunidades alternativas, espacios propios y secretos donde se dedican a otras prácticas religiosas, a nuevas formas de entender el deseo. Ante la homogeneización que exige una sociedad represora, los personajes de Bellatin responden con la creación de identidades que interpelan la lógica totalitaria y capitalista. El peluquero de *Salón de belleza* se pierde en los Baños, un espacio donde rige la promiscuidad y en el que se siente “como si estuviera dentro de uno de mis acuarios” (*Salón* 19). Los afectados y mutantes de *Flores*, a partir de sus carencias, se vuelcan a un exceso que toma la forma de “búsqueda de sexualidades y religiones capaces de adaptarse a las necesidades de cada uno de los individuos” (433).

vendría a ser siempre negativa: en países en los que predominaba la sangre indígena o el mestizaje, la falta de desarrollo modernizador estaba predeterminada.

A través de la diferencia, de la oposición a lo que se considera normal, bello y deseable, los personajes de Bellatin se convierten en subversivos. Todo lo que es diferente, grotesco, impuro, rompe con el orden y con la armonía; por ello, lo diferente está asociado con el desorden. Los personajes de Bellatin son marginados a causa de sus deformaciones o perversiones y sus derechos son coartados. Sin embargo, su calidad de excluidos les permite acceder a espacios, sexualidades y situaciones que escapan a la norma: travestismo, operaciones de cambio de sexo, ceremonias sadomasoquistas, experiencias místicas.

Este exceso resiste la noción utilitaria del ser humano que surge de la concepción organicista, teleológica y capitalista de la sociedad. Los personajes homosexuales o travestis de *Flores y Salón de belleza* practican una sexualidad que no tiene la función reproductiva destinada a garantizar el futuro de la humanidad, como es el caso de la sexualidad heterosexual dentro del marco de la familia; para estos personajes, el sexo es una experiencia desmesurada, muchas veces dolorosa. De la misma forma, las experiencias místicas se contraponen a una mentalidad racional y logocéntrica, presentada en *Flores* como el discurso científico; los sueños, las revelaciones, la fe y la oración se constituyen en vías alternativas de conocimiento.

En Bellatin no propone una comunidad utópica de enfermos o mutantes en la que el trauma ha sido superado y en la que lo único que sucede es la celebración de la diversidad. Muy al contrario, sus personajes vuelven al trauma una y otra vez, convirtiéndolo en un dispositivo narrativo que produce una poética del dolor y de lo monstruoso muy estilizada, que se vale del uso de la vestimenta, el maquillaje, los aparatos ortopédicos para la creación de nuevas subjetividades y nuevas estéticas en aquellos que

han tenido como origen la violencia. El personaje escritor de *Flores*, por ejemplo, acude a los depósitos de las carnicerías para presenciar los Altares, ceremonias secretas donde a veces se utilizan animales o se llevan a cabo performances:

Para saber cuándo se va a producir el siguiente Altar, se ha establecido una peculiar cadena telefónica a la cual pueden acceder sólo los usuarios habituales. Los datos, además, sólo se conocen horas antes de iniciada una sesión. Es posible que se trate de un encuentro sadomasoquista en sus distintas variantes. [...] En oportunidades el Altar está dedicado a los *Adultos maltratados en la infancia*. En esas ocasiones aparecen en el escenario hombres y mujeres vestidos como niños, haciendo el simulacro de ser apaleados por sus padres o tutores. (*Flores* 381)

No hay en Bellatin ningún intento por superar los efectos de la violencia a partir de alguna terapia redentora (el psicoanálisis, la medicina). Más bien, Bellatin insiste compulsivamente en presentar al cuerpo y sus excesos como el escenario privilegiado del trauma, cruzado por performances, disfraces, y un uso continuado de diversas prácticas sexuales y religiosas.

La estética bellatiniana opera también desde el fetiche: la pierna ortopédica del escritor tiene incrustaciones de piedras artificiales, aunque “nadie parece nunca dispuesto a conocer las posibilidades sádicas o masoquistas que ese miembro falso es capaz de ofrecer” (2000: 381). Asimismo, si la vejez está de-sexualizada o adquiere tintes repulsivos o prohibitivos cuando está asociada con la sexualidad, en *Flores* se convierte en un fetiche. Por ejemplo, hay Altares dedicados a los “Jóvenes que aman a los ancianos” (*Flores* 381) y uno de los personajes, el Amante Otoñal, después de ser acuchillado por un viejo, adquiere

el hábito de disfrazarse de anciana (usa “una blusa blanca con lazo, una chaqueta y una falda recta que le cubría las rodillas”) para acudir a bares sadomasoquistas (*Flores* 402-3).

De la misma forma, la falta original de extremidades es la que posibilita la aparición del arte en Bellatin como respuesta excesiva. Si la sociedad intenta “corregir” y uniformar al individuo a través de la ortopedia, Bellatin hace de esa “falta” original una poética que no elude el trauma ni la historia, sino que los representa compulsivamente.

Mi madre es un monstruo: El desierto y su semilla (1998)

En 1998, el escritor argentino Jorge Baron Biza publicó su primera novela, *El desierto y su semilla*, en una edición pagada de su propio bolsillo. La novela tuvo una excelente acogida entre la crítica. Tres años después, el 9 de septiembre de 2001, Baron Biza se suicidó arrojándose desde el piso 12 de un edificio en Córdoba, su ciudad natal. Cumplía así con una trágica tradición familiar: en 1964, su padre —un escritor de novelas pornográficas, afiliado a la Unión Cívica Radical y rabioso antiperonista— se suicidó de un disparo en la cabeza después de arrojar ácido al rostro de su madre durante una reunión en la que se decidían los términos del divorcio. La madre, Rosa Clotilde Sabattini, una reconocida educadora (presidenta del Consejo Nacional de Educación, encargada de aprobar el primer Estatuto del Docente, hija del gobernador radical de los años 30, Amadeo Sabattini), pasó por múltiples reconstrucciones faciales en Argentina y Milán, hasta que acabó con su propia vida 12 años después lanzándose desde la ventana del apartamento donde años atrás fuera atacada por su marido. La única hermana de Baron Biza, María Cristina, acabó con su propia vida en 1998 con una sobredosis de barbitúricos.

Baron Biza entrecruza literatura y vida, confundiéndolas y haciéndolas una sola: si bien la obra no necesita de las circunstancias biográficas del autor para sostenerse, es imposible no leer la novela como un enfrentamiento con los fantasmas familiares que inevitablemente conduce a los límites del lenguaje. Esos fantasmas están presentes en su mismo nombre: es inscrito como Jorge Barón Biza en el registro civil, pero las peleas de sus padres llevan a su madre a exigirle que use su apellido Sabattini cada vez que se separaba; además, él usa Jorge Baron como nombre profesional, hasta que en 1987, cuando comienza a trabajar en una revista dedicada a cubrir las idas y venidas de la alta sociedad argentina, vuelve a ser Jorge Baron Biza: “la idea es de Rubén Tizziano, su jefe: hubiera sido una estupidez imperdonable desaprovechar el perfume aristocrático que irradia el Baron Biza”, cuenta Alan Pauls (27). Esto no termina ahí: si bien firma su novela como Jorge Baron Biza –solo el acento en Barón lo separa de su padre, en la nota del epílogo firma como JBB, “reconoce que su ‘nombre actual’ es Jorge Barón Sabattini, y confiesa que no sabe “si ‘Jorge Baron Biza’ debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional, o un desafío” (*El desierto* 222).

Desde su mismo nombre, el escritor está consciente de la inestabilidad del lenguaje para aprehenderlo en su justa medida. Esa insuficiencia se traslada a la novela, que representa los límites del lenguaje para dar cuenta del sufrimiento de la madre transformada de la noche a la mañana en monstruo, en un cuerpo irreconocible del cual no es posible extraer sentido.

Como vimos anteriormente, el monstruo es una advertencia, es la señal de una transgresión. En el caso de *Eligia*, su transgresión ha sido la de animarse a abandonar a su

esposo, varios años mayor que ella, en una época en la que el divorcio era poco corriente. Mario, el narrador, cuenta que el propósito del ataque de Arón a Eligia era generar “una cara sin sexo” (*El desierto* 21); el ataque con ácido es un intento por reprimir y dominar una sexualidad femenina percibida como amenazante y fuera de control. En *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Barbara Creed ha escrito que la feminidad en sí misma es algo monstruoso, ya que las mujeres han sido “constructed as ‘biological freaks’ whose bodies represent a fearful and threatening form of sexuality” (6). Esta construcción de la mujer como un ser monstruoso está inscrita en la base misma de la civilización occidental: Aristóteles fue uno de los primeros pensadores que asoció a la mujer con la monstruosidad, al utilizarla como ejemplo de aquello que se aparta de la norma: “anyone who does not take after his parents is really in a way a monstrosity, since in these cases Nature has in a way strayed from the generic type. The first beginning of this deviation is when a female is formed instead of a male” (Garland Thomson 279). De esta manera, Aristóteles establece lo masculino como la norma, mientras que representa al cuerpo femenino como aberrante porque se ha apartado del camino desde el momento de la concepción. Más adelante, Aristóteles confirma el vínculo entre el cuerpo femenino y la monstruosidad al afirmar que “the female is as it were a deformed male” (Garland Thompson 280).⁴⁰

En *El desierto y su semilla*, la voluntad de Arón de anular lo femenino —esa sexualidad que escapa de su control— termina por convertir a Eligia en un monstruo, en

⁴⁰ En los discursos científicos occidentales centrales de los últimos siglos, se puede ver repetida la insistencia en la conexión de lo femenino con lo monstruoso. El psicoanálisis, por ejemplo, representa a la mujer como un ser castrado, que está siempre en falta por la ausencia del pene. Es decir que la mujer siempre es comparada con una norma masculina ante la cual resulta incompleta, inferior, inadecuada o excesiva.

una cara que se había apartado “del mandato de parecerse a una cara” (*El desierto* 21). El ataque la deja marcada de por vida. Es evidente que Arón no busca su muerte —en ese caso habría sido más efectivo eliminarla de un balazo, ya que Arón guarda un revólver en el dormitorio—, sino marcarla como propiedad suya, haciéndola inasequible para otros hombres y avergonzándola públicamente. Eligia paga por la transgresión de ser mujer y de buscar su autonomía —sexual, afectiva, económica— en una sociedad en la que las mujeres están subordinadas al poder masculino. Incluso una figura política influyente y poderosa como su contemporánea Eva Perón —que a lo largo de *El desierto y su semilla* se presenta como el contrapunto a la desfigurada Eligia— necesita reiterar públicamente su completa subordinación y lealtad a su esposo, Juan Domingo Perón, para poder integrarse a la arena pública (ver la autobiografía de Eva Perón, *La razón de mi vida*).

Si el mandato social exigía de Eligia el papel de esposa sumisa y relegada a la casa, ella subvierte este mandato al asumir una actividad política fuera de la casa y al decidir acabar su matrimonio. El ataque con vitriolo tiene como objetivo exponer y castigar su transgresión: es un intento por anular lo intrínsecamente monstruoso en ella (su femineidad), deformándola de tal manera que la sitúa en una doble alteridad de mujer y discapacitada. El hijo es quien se encarga de documentar obsesivamente la “nueva realidad” (*El desierto* 21) de la madre, en la que Eligia es percibida como un cuerpo sufriente y cambiante que se aleja de lo humano.

Quizás uno de los aspectos más trágicos de la historia sea la contradictoria situación en la que se encuentra Eligia después del ataque. Ella, una mujer “tan aplicada, tan trabajadora, con sus vestidos sobrios, sus pedagogías”, que mantiene una “fe empecinada

en la razón y en la voluntad de saber” (*El desierto* 23) y que dedica su vida a la política y a numerosos proyectos educativos para llevar el progreso a las clases populares en Argentina, de pronto debe hacerse cargo de un rostro monstruoso que desafía todos los principios de orden en los que se sustenta su mundo. El suyo es un rostro cuyos colores “iban dejando atrás toda cultura, se burlaban de toda técnica médica que los quisiese referir a un principio ordenador” (*El desierto* 22). Vemos a Eligia reintegrándose valientemente a sus funciones políticas y educativas, viajando a la provincia, dando discursos en los que cita cifras, datos, estadísticas. Pero nadie presta atención a sus palabras: “El público estaba solo interesado en el coraje de la oradora, que daba la cara a la adversidad, lo cual era considerado una virtud mucho más importante que el análisis de las estadísticas de la educación” (*El desierto* 200). Ella, que confía en la razón, de pronto descubre que no tiene voz, puesto que su lugar de enunciación es el de la mujer discapacitada, y su cuerpo es el lugar de un acontecimiento terrible e irracional. Eligia intenta llevar el orden, el progreso y la educación a los lugares más atrasados de Argentina, donde el pueblo adora a Eva y Juan Domingo Perón con un fervor casi religioso. Ella, como militante radicalista, es contraria a las manifestaciones de afecto en la política asociadas con el populismo peronista, y más bien aboga por un acercamiento racional a los problemas del pueblo, con énfasis en una educación que conduciría al triunfo de la razón por sobre la emoción: “Eligia se ilusionaba con demostrar que, gracias a una educación racional, las mujeres de su país estaban a la altura de todos los desafíos del mundo moderno” (*El desierto* 55). Se trata de un proto-feminismo compartido por su rival Eva Perón, que en su autobiografía *La razón de mi vida* (1951) consideraba urgente proporcionar a la mujer “independencia económica y progreso

técnico” (280) a través de la educación; durante su carrera política, Eva Perón se encargó de expandir los derechos de las mujeres y de incorporarlas ampliamente en la esfera pública. Sin embargo, si Eva Perón aludía muchas veces al sentir del corazón (“¡el pueblo siente!”, 57), Eligia tenía una aproximación mucho más cerebral a la política.

Baron Biza describe al partido político de Eligia como un “partido de personas tan estudiosas y razonables que parecían todo lo opuesto a los fogosos partidarios del General”, aunque a continuación añade: “y por consiguiente terminaron siendo sus aliados” (*El desierto* 107). Eligia, sin embargo, se mantiene fiel a su antipatía hacia una política de las emociones y nunca se alía con el peronismo; Eva Perón incluso la manda a encarcelar durante varios meses. El rechazo de las elites por el movimiento popular de un peronismo que apela a los afectos está presente también en el cuento “La fiesta del Monstruo” (1947), escrito por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares bajo el seudónimo de H. Bustos Domeq (y recopilado en libro recién en 1977, por obvias razones). En el cuento, una reescritura y actualización de *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría, Perón es el Monstruo, y sus seguidores son una turba que asesina a un joven estudiante judío que se niega a saludar el retrato del Monstruo, en lo que es una clara extrapolación del paradigma civilización/barbarie: una vez más, las clases populares son representadas como irracionales y salvajes.⁴¹

⁴¹ Ver, por ejemplo, la descripción de la muerte del estudiante judío a manos de los simpatizantes del Monstruo: “El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías, y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arrimé otro viaje con un cascote que le aplasté una oreja y ya perdí la cuenta de los impactos, porque el bombardeo era masivo. Fue desopilante; el jude se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente en su media lengua. Cuando sonaron las campanas de Monserrat se cayó, porque estaba muerto. Nosotros nos desfogamos un rato más, con pedradas que ya no le dolían. Te lo juro, Nelly, pusimos el cadáver hecho una lástima. Luego Morpurgo, para que los muchachos se rieran, me hizo clavar la cortapluma en lo que hacía las veces de cara” (101-2).

Eligia intenta conectar con el pueblo a través de un racionalismo aséptico que aburre a sus interlocutores, más intrigados por su rostro devastado que por sus palabras. Paradójicamente, ese rostro desfigurado que apunta a una historia personal trágica y contradice el discurso racional de Eligia la habría ayudado a acercarse al pueblo, pero ella se rehúsa a hablar del ataque: “[e]se toque personal y emotivo era precisamente la nota que Eligia nunca iba a tañer” (200). Su figura, entonces, produce curiosidad y extrañeza, y su mensaje político y educativo no consigue conmover al público al que está destinado.

Una escena de particular interés en *El desierto y su semilla* es aquella en la que un coleccionista de arte milanés le muestra a Mario un falso “El Jurisconsulto”, un cuadro del pintor renacentista italiano Giuseppe Arcimboldo que retrata a un miembro de esta profesión legal a través de la yuxtaposición de un pollito desplumado y vivo y un pescado en la cara; a Mario le impresiona profundamente la monstruosidad de ese retrato, que le produce sensaciones encontradas: en él se superponen “la inocencia más despojada y el cálculo frío y despiadado” (*El desierto* 118). El coleccionista reflexiona: “Piense, ¿de dónde proviene la fascinación de este retrato, si no es del contraste tan evidente entre las ropas y los libros del jurista, que simbolizan un orden social, y el caos de esa cara?” (*El desierto* 119). De la misma forma, las ropas severas de Eligia, la educadora popular y racionalista, contrastan profundamente con el “caos” irracional de su cara; en esta contradicción se pueden leer algunas de las contradicciones o limitaciones del proyecto de los radicales.



El jurista (L'Avvocato), Giuseppe Arcimboldo, 1566

Baron Biza mencionó que el rostro desfigurado de la madre sirvió para hablar de una dimensión política del cuerpo, conectada a los vaivenes de la época: “Algunos lectores europeos vieron ciertas cosas. Por ejemplo, el paralelismo entre la corrosión de la carne y la corrupción de ciertas ideologías del sesenta en adelante” (ver Link, “Un Edipo demasiado grande”). Baron Biza probablemente se haya referido en parte al gobierno de Arturo Umberto Illia (1963-1966), de la Unión Cívica Radical, que no levantó la proscripción a Perón y lo mantuvo en el exilio: el proyecto radical, en su crítica al peronismo, promovía una democracia liberal y laica alejada de los caudillos y de los afectos, y por eso fracasó, al no poder expandirse más allá de la clase media y desconfiar de las clases populares fieles a Perón; terminó dividiéndose de acuerdo al acercamiento o el rechazo a Perón, entre radicales intransigentes y radicales del pueblo. En ese sentido, el culto a Eva Perón –

muchas veces representada popularmente en estampitas a la manera de la Virgen María—era considerado como signo del atraso de la plebe ignorante y fanática. Pero la corrupción de las ideologías del periodo mencionada por Baron Biza también puede verse en la derechización de Argentina en esa época, que desembocaría en la dictadura militar de Onganía en 1966; esa “Revolución Argentina” —así se conocía a la dictadura de Onganía, paradójicamente— fue la que cultivó la doctrina de seguridad nacional que, con el apoyo de la CIA, combatiría sin piedad a los movimientos de izquierda y a las guerrillas nacidas al calor de la revolución cubana, y desembocaría en el terrorismo de Estado y la “guerra sucia” de los setenta.

El crítico Daniel Link señala que es significativo el hecho de que la cura de Eligia se hubiera realizado en un sanatorio de Milán situado a menos de dos kilómetros del lugar donde se ocultaba el cadáver cuidadosamente embalsamado de Eva Perón (ver “Un Edipo demasiado grande”); en el *El desierto y su semilla*, Mario Gageac comenta así esta coincidencia: “una, perfecta, eterna, enterrada a escondidas y bajo falso nombre; otra, destrozada, ansiosa de trabajar, tratando de regenerar su propio cuerpo bajo la mirada asombrada de todos” (199).

Autobiografía de un sobreviviente

La dimensión autobiográfica del proyecto de Baron Biza indaga en su lugar de sobreviviente de la tragedia familiar: el autor “no es mucho más que un despojo, el excedente de una experiencia protagonizada por quienes le *dieron* la vida”, de manera que “la vida verdadera solo puede enunciarse en pasado porque ya ha sido vivida, diseñada,

escrita por otros” (Pauls 30). El autor/narrador debe construirse una identidad a partir de los fantasmas de la familia desaparecida, y a la sombra de la violencia del padre. Este no es un libro que intenta justificar al padre, “humanizarlo” o intentar conocerlo, sino que procura contar la historia de la tragedia y sus consecuencias con la mayor precisión posible, enfocándose no en las interpretaciones del ataque o en la interioridad de los personajes, sino más bien en la evolución de la carne y en los avatares del cuerpo dañado de la madre. Hay, eso sí, momentos en los que el protagonista reflexiona sobre su padre con una mezcla de desprecio y admiración: “el viejo había sido violento, cruel, furioso, pero hizo las cosas con pasión, se había jugado por ideas, había malgastado fortunas en combatir a los dictadores, después de malgastar otras mayores en putas europeas” (*El desierto* 41).

Mario necesita construirse una identidad en oposición al padre, negando todo vínculo con él: ridiculiza las novelas del padre por considerarlas cursis y declara en varias ocasiones que aborrece la violencia. “Me considero un enemigo personal de la violencia, ¿sabe?”, dice en una ocasión (*El desierto* 122), y poco después lo confirma: “Me interesa la gente que hace daño, porque la odio” (*El desierto* 124). La violencia y el caos paterno le repugnan y le fascinan por partes iguales (por un lado, no le perdona el dañino desdén con el que Arón Gageac se refiere a él en el último libro que escribió; por otro, un amigo editor de Mario comenta con cierta admiración que “[l]a autoexclusión de la clase social alta que hace Gageac es única en este país cholulo y trepador”, *El desierto* 210). La conducta autodestructiva e iconoclasta de Arón Gageac es entendida como “una advertencia sobre la dirección que estaba tomando el país” (1998: 210); en palabras de un amigo de Mario, la

caída de Arón representa “el fracaso de los grandes discursos y de la razón universal del Iluminismo...” (1998: 210).

El viaje a Italia es, en cierta forma, una búsqueda de sentido a través de la estética del Viejo Mundo, pero lo que se aprende es más bien cómo la evolución del arte puede terminar en un “pastiche” disonante; Mario recorre iglesias, catedrales y antiguos cementerios, analizando la idea estética detrás de cada arquitectura, y descubre que la idea de la Europa racional –un lugar en el que dominan los valores del orden, de la armonía, de la simetría~, se disuelve sobre sí misma pues el resultado es más bien confuso: “Todo se sale de quicio. Esa mescolanza de ángeles barrocos, arcos románicos, capuchinos románticos y columnas romanas, hace rechinar a cada elemento en su lugar, los desacomoda entre sí y los convierte en una totalidad heterogénea” (*El desierto* 163). La conclusión: Dios se desarrolla a través de “contradicciones” y “disonancias”: “A Él le sirven todos los materiales, hasta los deberes mal hechos y las narigonas” (*El desierto* 163). Así, lo que se aprende es que la semilla de la sinrazón está inscrita en la misma cultura: el padre culto y educado lleva en sí mismo las futuras huellas de su caída.

Cuando Eligia le ruega que no beba tanto como Arón, él retruca: “No me compares con ese gángster. Mirá lo que te hizo. Soy exactamente lo contrario” (*El desierto* 62). No obstante, bajo esta enérgica negación del padre se agita la amenaza de que, en realidad, él sea un continuador de la violencia paterna. De hecho, comparte con el padre varios rasgos, como la afición por la bebida y las prostitutas, la fascinación por los márgenes de la sociedad y la inclinación literaria. Pero es el no saber qué hacer con la herencia violenta lo que inquieta a Mario: “Ahora, la opción parece ser, para mí, o parricida de su memoria, o

resentido por herencia, sin beneficio de inventario; o vulgar imitador en la copa o el balazo” (*El desierto* 217).

La sospecha de que Mario es un heredero de Arón queda confirmada en las páginas finales, cuando Mario tajea la mejilla de Dina, una prostituta italiana y su compañera durante la estadía en Milán, desfigurándola, poco antes de partir de regreso a Buenos Aires con Eligia. Este acto de violencia acelera el desenlace de la novela: a pesar de que aún falta por narrar casi una década de la vida de Eligia a su regreso a Buenos Aires, Baron Biza comprime la historia en unas pocas páginas, lo cual acentúa la conexión entre el ataque a Dina y el suicidio de Eligia, quien se arroja por la ventana del apartamento que alguna vez fue también de Arón. Mario siente que no ha sido capaz de evitar el suicidio de la madre, convirtiéndose de alguna forma en responsable de su muerte. Ambos hechos —la desfiguración de Dina y el suicidio de su madre— lo conducen a la conclusión de que no hay una escapatoria al violento destino familiar:

Todas las reflexiones que me he planteado con respecto de Arón, valen también para mí. Parece la única puerta que me dejó entreabierta. Comprendo que esa abertura hacia el abismo quedará para el resto de mi vida. No sé qué voy a hacer con ella, pero sobre todo, no sé qué va a hacer ella conmigo. (*El desierto* 217)

Quizás de lo que se trate sea, en palabras de Daniel Link, de un intento por “encontrar los artificios necesarios para sostener una conciencia narrativa que de otro modo resultaría aniquilada (cómo podría ser de otro modo) por la catástrofe familiar” (“Un Edipo demasiado grande”). Baron Biza debe distanciarse de su propia historia para convertirla en

literatura y para evitar que la tragedia personal lo consuma. Son varias las estrategias a las que recurre para conseguir este distanciamiento: por un lado, los padres serán siempre llamados por su nombre, Eligia y Arón; por otro -y en esto hay ecos que lo emparentan con Bellatin-, el narrador renuncia a psicologizar la tragedia, limitándose a la facticidad: hay pocos momentos de introspección y la voz de Eligia aparece en contadísimas ocasiones, a la manera de frases breves y a menudo incompletas; en cambio, el narrador se expande en la minuciosa observación y descripción del rostro de Eligia, ahora convertida en carne abierta y expuesta. Por último, otra instancia de distanciamiento se consigue a través de las diferentes hablas paródicas que atraviesan el texto: el español se impregna con la sintaxis del alemán, del italiano, del inglés y del criollo, alterando la sintaxis del idioma y añadiendo un elemento de extrañeza. El camino de Baron Biza es aquí opuesto al de Bellatin: si el escritor de *Flores* buscaba un lenguaje aséptico, neutro, que no diera señales precisas de su conexión con un referente real -temporal y geográfico-, el autor argentino muestra más bien las cicatrices del lenguaje, la forma en que este va siendo influido por los diversos grupos de inmigrantes que llegan a la Argentina. Es un lenguaje inestable, que muestra la fluidez de las identidades en un país que no recibe oleadas de individuos que responden, a su manera desordenada, a la interpelación que les hace el Estado nacional: la lengua del poder es el español y todo debe homogeneizarse en torno a este.

Para María Soledad Boero, el proyecto de Baron Biza desborda los límites del proyecto autobiográfico: “Se trata de la construcción de un sentido vital con los datos caóticos de la realidad; de encontrar una verosimilitud *en* la escritura a una historia excesiva, irracional” (524). Baron Biza insistió en que la suya era una “novela

autobiográfica, aunque no confesional”⁴²; con esto posiblemente se haya referido a que no es una novela en la que el autor expone sus sentimientos, sino más bien una que revela la incapacidad del autor/narrador de organizar su experiencia traumática en un relato coherente. De hecho, y como desarrollaré más adelante, el autor debe recurrir al cocoliche, un lenguaje bastardo atravesado por otras sintaxis, ya que el acontecimiento rebasa aquello que puede decirse con el lenguaje ordinario.

Conviene aquí recordar las reflexiones del crítico deconstruccionista Paul de Man sobre la autobiografía, usadas por el mismo Baron Biza de manera central en *El desierto y su semilla*, como epígrafe de uno de los últimos capítulos: la autobiografía está conectada con “el dar y el quitar caras, con cara y descaro, ‘figura’, figuración y desfiguración” (*El desierto* 198). Es decir, cualquier proyecto autobiográfico esconde tanto como revela, deforma tanto como forma (un juego de palabras tan perverso como apropiado, dado el tema central de la novela): la “ilusión referencial” que legitima ese proyecto muestra que es simplemente eso, una ilusión, pues nunca “hay clara y simplemente un absoluto, sino algo similar a una ficción” (de Man 113); así, “la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía [...] desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (118). En otras palabras: Baron Biza está consciente en su novela de los límites de su proyecto autobiográfico, pero son esos límites los que en cierto modo establecen la “verdad” de su novela; el autor sabe que, al narrar la

⁴² Jiménez España, Paula. “Barón Biza: una novela esculpida sobre la cara destrozada de la madre”. *Clarín*, *Ñ Revista de Cultura*, 07/11/13. http://www.clarin.com/sociedad/Baron-Biza-novela-esculpida-destrozada_0_1025297527.html Acceso 10/09/2016.

historia de la desfiguración del rostro de su madre, el texto será desfigurado por el trauma: leeremos no tanto la autobiografía sino los efectos del trauma en las figuras del lenguaje.

Pero también la novela rebasa el proyecto autobiográfico al poner de relieve lo que Gabriel Giorgi llama “el abismo entre el sujeto y su cuerpo, entre la persona y su ser viviente” que se esconde en las denominadas “escrituras del yo”, y que pone a prueba los límites de lo humano y “deshace el rostro de la persona” (*Formas* 39). Este abismo señala el lugar del cuerpo en la literatura, un espacio ilegible cruzado por la enfermedad, la sexualidad, el deseo, el dolor, las emociones, y que se constituye en un umbral entre lo humano y lo no humano. Así, el rostro herido y monstruosos de Eligia recuerda la fragilidad de una identidad femenina asociada a un cuerpo animal, y la persistencia del signo animal en el relato del yo.

Según Giorgi, la autobiografía, en su construcción de la voz y de la subjetividad humanas, se deshace definitivamente del animal, de la parte biológica y orgánica del yo, traduciendo al sujeto a un relato inteligible y narrable (*Formas* 118-19). Para el autor, un contraejemplo a este tipo de autobiografía es *Agua viva* (1973), de la escritora brasileña Clarice Lispector que en lugar de centrarse en el relato narrativizado del yo, se plantea indagar en el individuo como “principio de inteligibilidad”, como un cuerpo en relación con otros cuerpos y que está en constante proceso de vaciamiento y resignificación (*Formas* 119). Algo similar puede extraerse de *El desierto y su semilla* como texto autobiográfico que trabaja precisamente sobre la materia biológica, sobre la madre convertida en cuerpo que se resiste a ser capturado en el relato como un discurso de significados unívocos. El cuerpo, con sus enfermedades, sus pasiones y sus imperfecciones, es el que permite la comunidad.

Dice el narrador de *El desierto y su semilla*: “no hay carne indiferente. La carne sirve: porta placer o porta sufrimiento. En ambos casos, lleva consigo a otro, un enamorado o un torturador, y comparte con otros su destino” (*El desierto* 219). Ese “llevar consigo a otro” apunta a la potencia de los cuerpos, a la construcción de una comunidad que siempre resulta frágil, impredecible, peligrosa y cambiante.

El desierto y su semilla comienza con Eligia, la madre del narrador, camino al hospital después de la agresión sufrida por parte de Arón Gageac, su esposo. El ataque, motivado por los celos, inaugura no solo la destrucción del núcleo familiar, sino también la aniquilación de cualquier certeza y de cualquier norma. Así lo narra Mario Gageac:

La cara ingenuamente sensual de Eligia empezó a despedirse de sus formas y colores. Por debajo de los rasgos originarios se generaba una nueva sustancia: no una cara sin sexo, como hubiera querido Arón, sino una nueva realidad, apartada del mandato de parecerse a una cara. Otra génesis comenzó a operar, un sistema del cual se desconocía el funcionamiento de sus leyes. (*El desierto* 21)

Junto con el rostro de su madre se disuelve la identidad de Mario Gageac, que deberá buscar a través de la escritura los rasgos de una nueva identidad a partir de las ruinas. La catástrofe familiar significa para el protagonista no solo una crisis personal, sino también una crisis de representación. Al rostro desfigurado de la madre le sigue una desfiguración del lenguaje, puesto que el narrador no encuentra palabras que otorguen un sentido a esa experiencia traumática:

La transformación de la carne en roca tapó los colores brillantes. Comprendí que, para mí, había terminado la ilusión de las metáforas. El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Eligia en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos figurados. La fertilidad del caos la abandonó. Solo con el transcurso de los meses pude comprender esto en su acepción completa, y más adelante supe cómo la imposibilidad de ver metáforas en su carne se convertía para mí en la imposibilidad de pensar en metáforas para mis sentimientos. (*El desierto* 33)

El trauma tiende a ser representado, a pesar de que su misma naturaleza se resiste a la representación. La experiencia traumática “suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to see it” (Caruth 91-2). Un evento puede ser considerado traumático solamente después de que ha sucedido, y solo puede ser reconstruido en conexión con el pasado. De esta forma, el trauma es “a crisis of representation, of history and truth, and of narrative time;” el psicoanálisis y la literatura, que trabajan con el lugar de la memoria en la representación de una historia individual o colectiva, son “particularly privileged forms of writing that can attend to these perplexing paradoxes of trauma” (Lockhurst 5). Ambos discursos han sido usados sobre todo como espacios privilegiados para tematizar el trauma, y, en menor medida, como en el caso de *El desierto y su semilla*, para explorarlo formalmente, mostrando cómo, en el mismo texto, las rupturas de sentido, los silencios, las omisiones, las repeticiones obsesivas compulsivas, dan cuenta de una psiquis herida.

Otro de los elementos centrales de la representación de la experiencia traumática tiene que ver con una suerte de ceguera crítica del autor con respecto a lo que él mismo está haciendo; en *El desierto y su semilla*, el narrador menciona “la imposibilidad de ver metáforas” en la carne de su madre, al mismo tiempo que una de las cosas que más hace a lo largo de la novela es, precisamente, ver metáforas. Es una aporía fundamental en la construcción del texto: la imposibilidad de Mario de encontrar palabras para su sufrimiento lo lleva a centrarse en la minuciosa descripción de las transformaciones que se llevan a cabo en el rostro de su madre: ese rostro devastado es comparado con un paisaje natural en el que hay “arroyitos”, “pozos”, “cavernas”, “rocas”, “actividad volcánica”; también se asemeja a “frutos inciertos”, “florecimientos”, “manzanas”, “pera roja”, “frutilla inmensa” (*El desierto* 30-1); por último, Mario asocia la cara de Eligia con las ruinas de Pompeya (*El desierto* 35). No se puede nombrar directamente el horror; este debe nombrarse a través de un lenguaje indirecto, que prefiere, a pesar de sus reservas hacia el lenguaje metafórico, lo metafórico a lo literal: es quizás una forma de acercarse a una madre monstruosa que es también familiar. Sylvia Saïtta sugiere algo similar; para ella, la atención con la que Mario observa la reconstrucción de la madre

le permite narrar el horror de esa cara desfigurada desde un punto de vista puramente espacial e impersonal. La descripción ocupa entonces el lugar de las meditaciones sentimentales y evita tanto el tono patético como el gesto interpretativo. Mientras la cara de su madre exhibe su interioridad, el narrador describe su superficie porque solo puede hablar de lo que ve con la misma distancia de un narrador no omnisciente: no puede dar cuenta de

sus actos ni de sus palabras porque tampoco puede dar cuenta de lo que ha pasado. (10)

Baron Biza rechaza el tono melodramático y también el gesto redentor. No hay ninguna enseñanza qué extraer de la desdicha, ningún mensaje moralizante o consolador: la suya es una apuesta ética y estética que se enfrenta al dolor, la enfermedad y lo monstruoso como una experiencia que traspone el umbral del sentido; su proyecto trabaja sobre esta imposibilidad como un límite generador de otro tipo de discurso que, más que encontrarle un sentido al caos y a lo monstruoso, exhibe una y otra vez su incapacidad para aprehenderlo racionalmente.

Mario Gageac se concentra con obsesiva atención en las heridas de la madre: “desmenuzaba con el ojo la piel quemada hasta llegar a fragmentos tan pequeños que en ello se perdía el sentido humano de lo que ocurría. En estos espacios minúsculos centraba mi atención y construía con ellos relaciones con las que trataba de explicarme lo que acontecía allí” (*El desierto* 34). En el rostro de su madre, Mario ve un espacio que ha perdido sus contornos humanos y que se abre hacia lo indómito, hacia el territorio de la naturaleza, en oposición a la cultura. Estamos hablando de un proceso de deshumanización de Eligia, un tránsito desde el terreno de las leyes y las reglas hacia un espacio de caos en el que se rompe toda gramática. Para Boero, “El rostro cobra autonomía de sus funciones y se abre a lo Otro, una apertura abismal a una zona anterior a todo lenguaje que pulverizaría, de alguna manera, lo que de imaginario y simbólico porta un rostro” (533).

La corrosión del ácido pone en marcha un proceso activo de transformación en la carne de Eligia, que cobra distintas e inesperadas formas y colores, desafiando cualquier principio regulador; las fuerzas que operan en Eligia son las de una naturaleza salvaje capaz de proyectarla hacia espacios incontrolables, de exponer lo que se esconde bajo la piel hasta perder la noción de lo humano.

“¿Qué nos oculta la piel?” (*El desierto* 74), se pregunta Mario; el protagonista intuye en el rostro deformado de su madre la emergencia de formas geológicas, vegetales y arquitectónicas que la vuelven irreconocible. Las múltiples cirugías —con sus implantes y colgajos— que deberían darle un nuevo rostro, paradójicamente la dejan sin rostro. El lugar de lo humano es tomado por fuerzas caóticas e irracionales que pueden ser al mismo tiempo destructoras, dinámicas y creativas. Estas fuerzas contradictorias —la vida y la muerte, el bien y el mal— que entrecruzan en el rostro materno también están presentes en el retrato “El Jurisconsulto”, que yuxtapone la inocencia y el cálculo despiadado; en este cuadro Mario se encuentra fascinado por la sensación de lo no-humano, que asocia con la geología:

Reconocí en la segunda mirada que despedía el retrato —la fría y despiadada— una materia tan atenta al mal que había perdido la conciencia de sí misma y exhalaba esa misma cualidad maligna de no poder reconocerse, que yo hasta entonces le había atribuido a las rocas, esa perversidad más allá de las posibilidades humanas, instrumento de la transrazón, que de pronto encontraba yo encarnada desde tiempos remotos,

como si las rocas conformasen, detrás de la carne sin plumas, una aterradora y escondida referencia al desierto. (*El desierto* 119)

Un rostro convertido en paisaje, trasmutado en desierto. El lenguaje revela sus límites para hablar de lo monstruoso, para dar cuenta del cuerpo en su devenir animal, vegetal o páramo: la obstinada aplicación con que Baron Biza detalla el proceso dinámico de la reconstrucción de Eligia no consigue develar el misterio del cuerpo, pero consigue tensar el lenguaje y el sentido hasta umbrales inesperados.

Cocoliche: lenguaje y desfiguración

A la desfiguración del cuerpo se le suma la desfiguración del lenguaje. *El desierto y su semilla* se caracteriza por la presencia de lenguajes deformados que parodian discursos como el ensayo académico y el discurso científico; Jorge Baron Biza llegó a decir que “todo el libro está escrito en cocoliche” (en Link, “Un Edipo demasiado grande”). El cocoliche es un tipo de habla resultante de la mezcla del español con los diversos dialectos italianos que trajeron los migrantes a Argentina entre el siglo XIX y el siglo XX; aunque el cocoliche fue desapareciendo, muchas palabras sobreviven en el lunfardo, el léxico asociado al hampa. Pero si el lunfardo tiene algunas reglas y expresiones fijas y un uso cerrado, el cocoliche se caracteriza precisamente por la ausencia de toda regla, ya que su origen está en la circunstancia del hablante que debe expresarse en un idioma que no conoce bien, de manera que va inventando o adaptando el léxico de acuerdo a su (falta de) conocimiento del español. Y mientras que el lunfardo obtuvo prestigio simbólico a través del tango y de

autores como Roberto Arlt, el cocoliche, en cambio, rara vez fue capturado en la literatura o en la música popular.

El cocoliche nació con la llegada de inmigrantes —en su mayoría italianos— a Argentina entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX: según Baron Biza en su ensayo “La libertad del cocoliche” (1999), el lenguaje de estos inmigrantes “se convirtió en una mezcla poco comunicadora de sonidos tartajeados en los que se distinguían palabras usadas con impropiedad y extraídas de dos idiomas mal casados” (*Por dentro* 154). Este habla impropia acusaba la condición extranjera y de recién llegado del hablante, que aún estaba en proceso de adquisición del español. También existió un cocoliche de reflujo, perteneciente a autores argentinos como Rodolfo Wilcock, Copi y Héctor Bianciotti, en tránsito hacia el francés o el italiano. Para Baron Biza, la literatura argentina estaba fundada por la condición del viaje, el exilio y el extrañamiento, y estas condiciones debían reflejarse en el lenguaje (*Por dentro* 156).

A Baron Biza le interesaba el potencial literario y político de un habla compuesto por la colisión de dos gramáticas diferentes:

El cocoliche nos ha llegado a través de la escenificación paródica hecha por autores que pueden ser geniales, pero que descalifican al cocoliche a través de un marco de lenguaje correcto. Ya en el *Martín Fierro* se lee una burla del habla titubeante del ‘papolitano’. En el criollismo se trata de acallar esas voces inmigrantes. Es por eso que no se conservan fragmentos largos de escrituras cocoliche. Y es una pena, porque el cocoliche es una de las prácticas lingüísticas más imaginativas, porque trabaja con un doble código,

superpone dos lenguas. Eso elimina la idea misma de error gramatical. El cocoliche es una pura intensidad, el lenguaje tiene una enorme carga existencial. Todo lo que se puede decir viene de un diálogo entre el saber y el no saber (otra lengua)” (ver Link, “Un edipo demasiado grande”).

El cocoliche era una amenaza para una Argentina que, a principios del siglo XX, temía ser un conglomerado amorfo de inmigrantes de distintas procedencias que no podrían cohesionarse en una nación; además, el cocoliche venía a mancillar la pureza de las tradiciones hispánicas. Sin embargo, el aspecto del cocoliche que más le atrae a Baron Biza es la creación de un habla absolutamente personal e intransferible, sujeta a las reglas de cada hablante: “Nunca hubo una escuela o academia de cocoliche. Los cocoliches son propiedad intransferible e inalienable: dos cocoliches son tan diferentes entre sí como lo son las vidas de los que hablan” (*Por dentro* 155).

Podría decirse, pues, que el cocoliche es un habla monstruosa, resultado de la desfiguración de dos idiomas; el resultado es una expresión deformada pero viva, completamente atravesada por la experiencia vital del hablante, que a la vez que rompe un sentido es capaz de crear otro nuevo y de expresar aquello que el lenguaje ordinario no consigue de una manera única e intensamente original; no hay un cocoliche estándar o normativo con el cual compararse, de allí su dinamismo y también su fugacidad. La marginalidad del cocoliche se encuentra en su relación con la lengua “correcta” y en lo que Baron Biza denomina como el “drama de la unidad perdida” (*Por dentro* 156): es un habla bifurcada, de sentidos móviles y en tránsito hacia el dominio del español, y por lo tanto su relación con respecto a la lengua dominante es de parodia involuntaria.

En *El desierto y su semilla* el cocoliche irrumpe como parodia de los discursos hegemónicos: en la composición escolar “Yo estoy orgulloso de esta colegio”, escrita por un Mario Gageac de doce años, la invasión de la sintaxis alemana en el texto socava el mensaje apologético. Mario ensalza las bondades de la escuela y de la educación que recibe —se trata de un colegio alemán en Montevideo, ciudad en la que se ha refugiado su familia, escapando de la persecución política en Argentina—, pero el recurso del cocoliche permite una lectura irónica del texto: “*Ahora que estoy por ser treceañero, convencido estoy de que mi Colegio la mejor Enseñanza me ofrece, sin descontroladas Emociones privadas ni femeninas Sentimentalidades*”⁴³ (*El desierto* 46). La intención irónica también se revela en la descripción de la educación violenta y autoritaria que recibe en dicho colegio, en el que los profesores obligan a los alumnos a romper las tareas mal hechas delante de toda la clase y azotan a los que se comportan mal: “*Aquí, por Suerte, los únicos que Derecho a aplicar Correcciones físicas tienen son los Profesores y Celadores, no los Alumnos mayores, y siempre con toda Justicia lo hacen; no hay ninguna Duda*” (*El desierto* 45). Asimismo, la frágil situación de la familia, obligada a exiliarse en Montevideo por motivos políticos, adquiere un tinte humorístico:

Tengo ahora de Regreso viajar, con mis señores Padres, a mi País, porque el tirano General ha sido depuesto (¡y voy a volver en un Crucero!); estoy seguro de que ya no voy a expresar más Emociones ante cada una de las Mudanzas de Calle, Ciudad, País y Clase social de mi Señor Padre Arón. No estoy seguro de que yo tan sentirme seguro como aquí. Pero cuando uno un Sobresaliente en recitado de Goethe obtiene, no puede asustarse por lo que en América del Sur ocurre. (El desierto 47)

⁴³ A menos que indique lo contrario, todas las citas en itálicas estaban así en el original.

La ingenua confianza en el orden de la escuela alemana en Montevideo se contrapone a un Afuera amenazante hecho de pura inseguridad: más allá de los límites de la escuela se encuentra una realidad familiar inestable, y el inminente regreso a un país en turbulencia. Para Mario, Argentina “es no un País que la Era de la Razón vivido haya: solo Medioevo y Romanticismo” (*El desierto* 44). Pero la educación alemana, a pesar su énfasis en la disciplina y el arte clásico, deja entrever su carácter violento y vertical. Y así como los grandes ideales se corrompen o se convierten en significantes vacíos, el lenguaje acompaña esta descomposición.

Más adelante, el cocoliche reaparece en una conversación con Sandie Mellein, una joven a quien Mario conoce en el hospital de Milán en el que atienden a su madre. Sandie está internada por motivos más triviales que Eligia —una cirugía correctiva de la nariz— y se la pasa hablando de la relación entre el psicoanálisis y la astrología: “Hay una psíquica aquí en Milán, que está a trabajar en una combinatoria de las teorías de Freud con los astros. La he consultado antes de hacerme operar, por supuesto, y me dijo que las mías pulsiones cósmicas me modelarán desde el interno, apoyando el modelado exterior del profesor Calcaterra, gracias a una combinación de Júpiter y Saturno” (*El desierto* 104). Sandie coloca a la medicina codo a codo con el psicoanálisis y la astrología; si bien el narrador no comenta su propia opinión, el cocoliche —en este caso a partir de la sintaxis del italiano— hace las veces de dispositivo paródico para referirse a un saber científico que se muestra impotente ante un caso extremo como el de Eligia (en Argentina, un doctor recomienda a Eligia darse baños de luna para ayudar a curar su rostro destrozado).

Hay otros textos que no están escritos en cocoliche, pero cuya descontextualización los vuelve paródicos. Uno de ellos es la proclama política “¡LA HORA DE LA LUCHA HA LLEGADO!”, de autoría de Arón Gageac (en realidad este texto, redactado en 1934, perteneció a Raúl Barón Biza), en el que se exhorta a “todos los argentinos valientes” a rechazar el avance de la “derecha conservadora” que busca esclavizar a las clases trabajadoras y vender el país a intereses extranjeros (*El desierto* 40). El texto finaliza con la firma de Arón Gagea, precedida de un solemne “Quedan empeñados en la lucha nuestro honor y nuestra vida” (*El desierto* 40). Esta arenga política está colocada en medio de escenas que muestran a Eligia en el hospital lidiando con sus heridas; a la luz de cómo acabó Arón, suicidándose sin heroísmo ni dignidad después de haber atacado a su propia esposa, el mensaje heroico de la proclama resulta ridiculizado. Algo similar sucede con un artículo que Arón le lee a Eligia durante su curación en Milán: se trata de un texto autobiográfico publicado por una revista de historia, un texto escrito por un oficial que participa de lo que parece ser uno de los enfrentamientos entre unitarios y federales durante el siglo XIX; el oficial describe cómo manda a degollar a los enemigos y a clavar sus cabezas en picas a manera de “imponerles a sangre y fuego los principios de la civilización” (*El desierto* 92). La inclusión del fragmento sobre esa batalla parece arbitraria en medio de la narración del tratamiento de Eligia, pero consigue traer a escena una vez más la idea de la corrupción de los ideales políticos, una idea que está en consonancia con la corrupción del cuerpo de Eligia.

La conexión entre el cuerpo destrozado, el lenguaje y el fracaso de un proyecto político se hace evidente hacia el final, en la escena en que Eligia asiste a la provincia a dar

una charla sobre educación en medio de una campaña electoral. En esta escena, descrita con anterioridad, Eligia se dirige al pueblo en un lenguaje racional cargado de números y estadísticas que no consigue entusiasmar a su audiencia. Al retirarse, Mario y Eligia ven a una anciana de más de ochenta años que le habla a la gente pobre con pasión peronista. La mujer habla del carácter milagroso de Eva Perón —convertida en una santa popular—, cuyo cuerpo embalsamado es capaz de resistir el fuego y el ácido de sus enemigos. Este es un momento clave en *El desierto y su semilla*: Eligia se da cuenta del abismo que se erige entre ella y las clases populares, a las que no consigue entender, por lo que toda su vida política se convierte en un sinsentido. Poco después, Eligia se suicida. Baron Biza construyó con gran cuidado el habla de esta mujer: “La mujer no es litoraleña, ni chaqueña ni nada: habla una suerte de pan-criollo que me resultó muy difícil construir. Traté de que hubiera ahí una lengua espontánea y verdadera, pero completamente inventada” (en Link, “un Edipo demasiado grande”). Para Link, el habla de esta mujer es utópica, ya que está compuesta por hablas de diferentes provincias argentinas, y en ella se cifra “el secreto de la lengua argentina, que es un puro eclecticismo, una tensión existencial, en todo caso, una utopía lingüística y política” (“Un Edipo demasiado grande”).

Lo político y lo monstruoso

En la literatura latinoamericana de las últimas décadas, el uso metafórico que se le ha dado al monstruo es, sobre todo, político, incluso cuando las ficciones parecen en principio replegarse a narrar la intimidad y lo doméstico; paradójicamente, es precisamente ese

enfoque en la intimidad y lo doméstico lo que da fuerza a la representación. En Baron Biza, una mujer con el rostro desfigurado por su pareja puede ser el punto de ingreso a la narración de una crisis social más amplia. En Bellatin, los sujetos que le dan la espalda al Estado pueden servir para mostrar cómo ese Estado y sus instituciones se despliegan para construir subjetividades “normales”, ciudadanos respetuosos del contrato social. Tanto Bellatin como Baron Biza hablan necesariamente de lo político a través de lo monstruoso. Bellatin está preocupado en *Flores* por la construcción de sujetos capaces de oponerse a la interpelación del Estado, que se inmiscuye en los sujetos a través de dispositivos biopolíticos que regulan la vida; en *El desierto y su semilla*, el Baron Biza muestra a través de la tragedia en el cuerpo de Eligia –la cara convertida en una versión literal y metafórica del monstruo– el fracaso no solo de un proyecto político-estatal en la Argentina, sino el fracaso de los ideales iluministas que procuraban ensalzar el poder de la razón.

En ambos autores, el uso del lenguaje y la escritura son los mecanismos a través de los cuales se representan las diversas versiones de lo monstruoso: la escritura “clínica” y rizomática de Bellatin, el cocoliche paródico del Baron Biza, son diferentes formas de narrar la resistencia a las instituciones (o su crisis). Así, estos dos autores se inscriben en una tradición latinoamericana de usar la novela realista como un instrumento de crítica social: aquí, el monstruo no es patrimonio de los géneros populares; metafórico y todo, el monstruo latinoamericano pertenece a la esfera de lo real: es un estado alterado –de conciencia y cuerpo–, un humano con elementos no humanos –de robot o de animal–, una subjetividad alejada de la norma, a veces porque se ha enfrentado a ella y otras porque es la misma norma la que ha entrado en crisis.

CAPÍTULO 3

VERSIONES LATINOAMERICANAS DEL CYBORG:
CUERPOS, MERCADO, TECNOLOGÍA Y ANIMALIDAD
EN “EL CEMENTERIO DE ELEFANTES” (2008), DE MIGUEL ESQUIROL
Y LOS CUERPOS DEL VERANO (2012), DE MARTÍN FELIPE CASTAGNET

En *Mind Children* (1988), el experto en robótica Hans Moravec planteó la posibilidad de que eventualmente descargáramos los recuerdos y la conciencia de una persona en una computadora. Moravec quería probar que no somos otra cosa que patrones de información y que el siguiente paso del ser humano sería su traslado del soporte orgánico a la máquina:

el hombre del futuro es concebido como un cyborg. Estas ideas, desarrolladas luego por futurólogos como Ray Kurzweil, nunca pudieron ser probadas, por la sencilla razón de que el cerebro humano no funciona como una computadora: las conexiones de billones de células ocurren de manera diferente a las conexiones digitales en una computadora; una conciencia como la del ser humano tampoco aparece a partir del funcionamiento de la red digital. En los últimos años, más bien, ha tomado cuerpo una teoría inversa, que sugiere que es el ser humano quien asimilará a las máquinas a su cerebro y a su cuerpo: implantes tecnológicos en el cerebro permitirán que este desarrolle nuevas capacidades; paradójicamente, aunque por el camino inverso, en esta teoría el hombre del futuro también es concebido como un cyborg.⁴⁴

Pese a que la interfaz entre lo humano y la máquina ha sido ampliamente abordada en la ciencia ficción norteamericana, y en especial desde el subgénero del cyberpunk –en clásicos de la literatura y el cine como *Blade Runner* (1982), *Neuromancer* (1984), y *The Matrix* (1999), solo recientemente la literatura latinoamericana ha comenzado a explorar sus implicaciones sociales y éticas.

En ese sentido, dos de los textos narrativos más complejos a la hora de abordar la relación humano-máquina son el cuento “El Cementerio de Elefantes” (2008), del boliviano Miguel Esquirol, y la novela *Los cuerpos del verano* (2012), del argentino Martín Felipe Castagnet. Tanto en Castagnet como en Esquirol hay una preocupación por la forma en que las nuevas tecnologías desfamiliarizan nuestra relación con el cuerpo. En el caso de la novela de Castagnet, esta desfamiliarización llega al punto tal que la identidad del individuo ya no pasa por el cuerpo: el sujeto se muda a internet y se convierte en parte

⁴⁴ Ver “The Brain is not Computable”, artículo de Antonio Regalado que hace referencia a estas teorías.

de la gran red electrónica que nos entrecruza. En el cuento de Esquirol, por su lado, los cambios tecnológicos permiten modificaciones corporales que resumen, de cierta forma, la ambivalencia que tenemos en el continente con el uso de la tecnología, y que conectan estos textos a una larga tradición literaria latinoamericana: como en *La invención de Morel* (1940), del argentino Adolfo Bioy Casares, la máquina en Esquirol da vida — específicamente, lo hace a uno más apto para el trabajo— a la vez que la quita: las cirugías “pirata” de ampliación hieren el cuerpo y pueden llevarlo a la muerte.

Castagnet y Esquirol muestran otra preocupación del presente: la forma en que la sociedad de mercado se inmiscuye tanto en nuestras vidas que debemos pensar al sujeto en relación a dicha sociedad. En Castagnet, el cuerpo es parte inerme de las leyes del mercado capitalista, sin que haya formas de defenderse ante ellas; en Esquirol, ese mismo mercado capitalista, pero en su versión andina —esto es, con un mayor componente de relacionamiento social y de ilegalidad—, convierte al sujeto en un *bricoleur* de su propio cuerpo: si en la primera mitad del siglo veinte escritores como el uruguayo Horacio Quiroga —en un cuento como “Los destiladores de naranja” (1926)— y el argentino Roberto Arlt —en prácticamente toda su obra— sugirieron que la forma de trabajo con la cultura en el continente pasaba por la apropiación original de otros saberes, desde los “altos” (la enciclopedia europea) hasta los “bajos” (las revistas científicas de divulgación popular), prácticamente un siglo después “El Cementerio de Elefantes” sugiere que el bricolaje debe aplicarse a la misma identidad del individuo: somos aquellas piezas de segunda mano, aquellos descartes que conseguimos en el mercado informal, y nuestros saberes son, en palabras de Beatriz Sarlo, “los saberes del pobre... una mezcla desprolija de

discursos” (*La imaginación* 9), que se apoya tanto en la información científica más respetable como en materiales vulgarizadores del saber culto.⁴⁵

Castagnet y Esquirol también se enfocan en el cuerpo como lugar de las inscripciones de lo animal en la cultura, donde se disputan continuamente eso que el crítico argentino Gabriel Giorgi, en su libro *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, llama “formas y políticas de lo viviente que resisten el orden ‘propertizado’ y privatizado de cuerpos y formas de vidas” (289). El signo animal es el que permite al protagonista de la novela de Castagnet reafirmarse como cuerpo ante una cultura cada vez más incorpórea que ha terminado de escindir al sujeto, convirtiendo su cuerpo en mercancía; en Esquirol, el animal está asociado al pobre y al indígena como figuras marginales, expulsadas de una sociedad con voluntad modernizante, pero a la vez necesarias para la construcción de una mitología sobre la identidad de la ciudad.

Esquirol y Saenz: los cuerpos marginales

En 2008, Miguel Esquirol publicó el volumen de relatos *Memorias de futuro*, una de las pocas muestras de literatura de ciencia ficción producidas en Bolivia, un país con una tradición literaria mayormente realista. Uno de los cuentos, “El Cementerio de Elefantes”, era una reescritura en clave futurista del mito del aparapita, el indio aymara que acarrea los bultos en el mercado —en aymara, aparapita significa “el que carga”—, un personaje emblemático de la ciudad de La Paz y que retrata la contradictoria figura del indígena en el imaginario nacional. El cuento está ambientado en un mercado, espacio caracterizado por

⁴⁵ Ver Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica: Sueños modernos de la cultura argentina*. 1992. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

ser el punto en el que confluyen todas las clases sociales en Bolivia; en el mercado de Esquirol la cuestión étnica está representada de forma más explícita que en la novela de Castagnet, lo cual producirá diferencias significativas al analizar ambas obras.

La historia de Esquirol está narrada por un ex-peleador de lucha libre que ahora trabaja como cargador del mercado; estos cargadores se llaman a sí mismos “elefantes” porque sus músculos están descomunadamente hinchados por los *testos*, una sustancia inyectable que también les provoca una gran sensación de euforia⁴⁶. Los elefantes son cyborgs que tienen el cuerpo atravesado por diferentes prótesis que los hacen más resistentes para soportar el duro trabajo físico que los obliga a llevar muebles, sacos de cemento e incluso personas a sus espaldas. Este cuerpo intervenido por la máquina está representado con una variación significativa –y que veremos luego en más detalle– en relación a la forma del cyborg en Castagnet: si en *Los cuerpos del verano* los cuerpos parecen perder sustancia, en “El Cementerio de Elefantes” esos cuerpos no solo no la pierden sino que ganan consistencia física con la intervención de la máquina.

“El Cementerio de Elefantes” recoge algunos temas emblemáticos de la tradición literaria boliviana y los actualiza, añadiendo un nuevo enfoque: por un lado, regresa a la figura del aparapita, utilizada por Jaime Saenz como símbolo de la identidad indígena que sobrevive en la ciudad de manera contradictoria, tanto como presencia espectral a la vez que como piedra angular de la identidad nacional; por otro lado, Esquirol añade una

⁴⁶ El testo de “El Cementerio de Elefantes” se asemeja mucho al Testogel del que habla Paul B. Preciado en *Testo Yonqui*, testosterona en gel que los “piratas de género” o “gender hackers” consiguen en el mercado negro para adquirir rasgos masculinos, y que no solo produce cambios físicos, sino también cambios en el humor. Los “piratas de género” están a favor de la liberación de las sustancias utilizadas en los procesos de cambio de género. “Somos usuarios *copyleft*: es decir, consideramos las hormonas como biocódigos libres y abiertos cuyo uso no debe estar regulado ni por el Estado ni confiscado por las compañías farmacéuticas”, dice al respecto Preciado (49).

mirada más contemporánea, preocupada –al igual que en Castagnet– por la exploración del cuerpo conectado a la economía –una economía capitalista pero altamente pirata– a través de múltiples implantes, prótesis y sustancias químicas. Su cuento sugiere que, como menciona Andrew Brown, la “esencial hibridez” del sujeto posthumano “es un conducto ideal para explorar el neoliberalismo en la América Latina contemporánea” (114).

Tanto en Saenz como en Esquirol, lo indígena está asociado a la basura, al desperdicio, a lo que queda al margen del proyecto civilizatorio, capitalista y modernizante; es en este lugar marginal donde la ciudad se rearticula, donde la identidad nacional se redefine y pone en evidencia su carácter abigarrado en el que se superponen tradición y modernidad, pasado y presente, campo y ciudad, naturaleza y cultura, lo indígena y lo occidental, cultura letrada y cultura popular.

En el cuento de Esquirol, los personajes ya no buscan la preservación infinita de la vida a través de los arreglos corporales, no usan la tecnología para dejar atrás una realidad física y alcanzar un estado de inmortalidad en el que se ha superado la fragilidad del cuerpo. Al contrario, los cargadores experimentan con sus propios cuerpos para integrarse al eslabón más modesto de la economía y, desde su lugar marginal y el exceso alcohólico que destruye el cuerpo, se dedican a sabotear el concepto de productividad del capitalismo. El indígena aparece como el gran Otro del proyecto modernizador, un ser desplazado que nunca podrá integrarse del todo a la ciudad, y que hace de la basura y los desechos una proyecto de resistencia.

El aparapita: el que carga la ciudad sobre sus espaldas

La representación del sujeto indígena en “El Cementerio de Elefantes” de Esquirol tiene como puntos de partida textuales las obras de dos autores clásicos en la literatura boliviana, Jaime Saenz y Víctor Hugo Viscarra. El cementerio de elefantes es una leyenda africana: supuestamente, cuando un elefante siente aproximarse la muerte, se retira al lugar donde sus congéneres han fallecido; este lugar estaría lleno de valiosos colmillos de marfil, por lo cual los cementerios de elefantes se convirtieron en una obsesión para los cazafortunas del siglo XIX.

En su novela *Felipe Delgado* (1984), Saenz hace mención al *Cementerio de los elefantes* como un lugar legendario en el imaginario de la ciudad de La Paz, un bar en el que los alcohólicos que deciden poner fin a sus vidas van a beber, encadenándose literalmente al lugar, hasta morir; esa muerte en Saenz tiene connotaciones metafísicas, pues allí morir es “sacarse el cuerpo”, desprenderse de la sustancia corporal para quedarse en la tierra en forma de espíritu. Por su parte, Viscarra, en sus memorias de la vida marginal en las calles de La Paz, *Borracho estaba pero me acuerdo* (2002), también trabaja el “cementerio de los animales” como un bar terminal, aunque en su caso, más bien, las connotaciones derivadas de la muerte son más sórdidas y terriblemente físicas que metafísicas.⁴⁷

El aparapita de Esquirol tiene también textos de Saenz como puntos de partida. El poeta paceño, preocupado continuamente en su obra por la representación del Otro indígena, sentía especial fascinación por los aparapitas, al punto que son el tema de dos de sus ensayos más conocidos, “El aparapita de La Paz” (1968), que es parte del libro póstumo

⁴⁷ Hay también una película, *El cementerio de elefantes* (2008), del director boliviano Tonchy Antezana, que continúa la indagación en la conexión del espacio del bar con la muerte. En el caso de Antezana, su obra parece más ligada al ethos de Viscarra que al de Saenz.

Prosa breve (2008), y “El aparapita”, recogido en el libro *Imágenes paceñas* (1979)⁴⁸. En estos ensayos, Saenz retrata al aparapita como un aymara que ha migrado del campo a la ciudad para vivir entre la basura, que sobrevive casi sin comer pero bebiendo cantidades increíbles de alcohol y que, a pesar de su extrema pobreza, nunca pide limosna. El aparapita es el anti-ciudadano, atrasado y fuera de lugar en la urbe; en su incapacidad para integrarse y en la repulsión que provoca, evidencia el fracaso de los sueños civilizatorios y europeizantes de la nación: “Para algunos es una bestia, para otros un animal, y para aquellos un leproso” (*Prosa* 18). Incluso su trabajo —físico, rudimentario, no especializado— es síntoma de su anacronismo; el aparapita está siendo rápidamente reemplazado por tecnologías más eficientes, rápidas e impersonales como las camionetas, que pueden transportar mucho más carga que en un aparapita.

⁴⁸ *Imágenes paceñas. Lugares y personas de las ciudad* es el libro de Jaime Saenz que describe 35 lugares y 14 personajes memorables de la ciudad de La Paz. Saenz se centra en personajes de la ciudad que están desapareciendo porque sus oficios se han vuelto anacrónicos —como el vendedor de velas (“velero”), el afilador de cuchillos y el “vendecositas”—, o que ocupan un lugar en los márgenes de la modernidad por su origen indígena o alguna otra razón —como el aparapita, el adivinador o el loco. Para Saenz, los lugares y personajes olvidados por la ciudad son, paradójicamente, aquellos que la hacen indestructible, los que la enraizan en su tradición y los que ocupan un lugar de resistencia ante los avances de la modernidad.



Puede llevar perfectamente un peso de seis quintales. . .

Foto de un aprapita pazeño

Jaime Saenz, *Imágenes pazeñas* 134

Y sin embargo el aprapita —nos dice Jaime Saenz— tiene acceso a lugares donde nadie más llega, permitiéndole entender la ciudad mejor que nadie: “El aprapita conoce la ciudad en sus más recónditas interioridades, y —yendo más lejos— hasta podría decirse que la ciudad es él” (*Imágenes* 139). El aprapita trabaja cuando quiere y no tiene que rendirle cuentas a nadie: en su pobreza económica y material, es mucho más libre y “dueño” de sí mismo que el hombre de la clase media, atado a rutinas laborales y a la acumulación de bienes. En eso, es un personaje cuyas resonancias pueden retrotraerse a los pobres de Baudelaire en *Pequeños poemas en prosa* (1869): alguien que es capaz de extraer sus juguetes de la “vida

misma”, de la calle, y al que le puede despertar fascinación un café nuevo al que “solo pueden entrar gentes que no son como [ellos]” (46).⁴⁹ Tiene también algo del *flâneur* baudelaireano en su recorrido por la ciudad, contemplando el mundo mientras discurre por las calles sin ser asimilado por la sociedad de consumo. Lo que tiene Saenz de peculiar en su obra es que, en su representación de la ciudad moderna, lo indígena se halla intrínsecamente ligado a la pobreza a través de la figura del aparapita.

Para Saenz, un poeta que busca la trascendencia mística a través de una “vía negativa” que involucra las drogas, el alcohol, la calle, el cuerpo y la muerte (Gander y Johnson 3), la figura del aparapita condensa las cualidades de un místico:

En cuanto a la propia significación del aparapita y su contenido espiritual, es ciertamente un hecho que estos valores jamás desaparecerán, aun a pesar de los dictados de las ciencias económicas y sociales, siendo además necesario puntualizar que, si alguna vez surgiera el tema del aparapita en las discusiones académicas, y se llegase a mencionar su ya inminente o ya consumada desaparición, ésta no será sino aparente.

Y según resulta obvio, si el aparapita es la ciudad, como que efectivamente lo es, mal podrá sentirse ajeno a ella y mucho menos desaparecer –pues el aparapita, dicho sea en conclusión, ha cargado la ciudad sobre sus espaldas.

(*Imágenes* 139)

⁴⁹ Por cierto, Baudelaire no idealiza a los pobres. En “Los ojos de los pobres”, el pobre disfruta de la contemplación del café nuevo “¡Qué belleza! ¡Qué belleza! ¡Se diría que todo el oro del miserable mundo hubiese sido traído para adornar estos muros!”, pero lo que expresan los ojos de su hijo es un “deleite estúpido y profundo” (46).

El aparapita tiene en Saenz una importancia metafísica. No se puede acceder al misterio del aparapita a través de la vía del raciocinio: para entender el significado del aparapita tenemos que librarnos de la razón y sus expresiones académicas (las ciencias económicas y sociales). Solo así comprenderemos que, a pesar de su aparente insignificancia y de ser supuestamente una figura en vías de extinción, el aparapita es la base misma de la ciudad, aquel que “ha cargado la ciudad sobre sus espaldas”.

Valeria Canelas afirma que Saenz aborda la ciudad de La Paz como una construcción paradójica en la que coexisten cosmovisiones que no llegarán a entenderse nunca entre sí, pero que al mismo tiempo son la condición de posibilidad de la ciudad:

[L]a ciudad indígena permanece, en muchas ocasiones, indescifrable para aquellos habitantes que desconocen los misterios que la constituyen. Mientras que la ciudad moderna es, frecuentemente, inaccesible para los habitantes indígenas, aymaras en su mayoría. Sin embargo, hay personajes paceños que anulan esta división pues constituyen en sí mismos una paradoja: la de ser la esencia de una ciudad que, en cierta forma, los hace desaparecer”. (111)

Al respecto, Forrest Gander y Kent Jonhson señalan que Saenz sintió gran simpatía por los aymaras y otros grupos marginalizados, pero sin romantizarlos: prueba de ello es que nunca describió a los aymaras vestidos con los coloridos ponchos tradicionales, sino con harapos, nunca aislados sino como parte del rico collage urbano y de la cultura híbrida de La Paz (24).

La segunda mitad del siglo XX, en la que se despliega la obra de Saenz, no abunda en tantas representaciones del indígena apartadas de los marcos conocidos (o al menos su figura ya ha sido tan narrada que la narrativa de ese periodo no hace nuevas contribuciones a esa representación). De hecho, en la narrativa ocurre un desplazamiento geográfico, del campo a la ciudad: el indígena aparece en la ciudad, pero ya no como un ser racial y culturalmente puro, sino como una mezcla creativa que representa al país emergente. Por eso es interesante ver, cómo, gracias al trabajo con los géneros populares —sobre todo la ciencia ficción— a principios del siglo XXI, de la mano de la revolución etnopopulista de Evo Morales, el indígena reaparece en la narrativa boliviana en novelas como *De cuando en cuando Saturnina* (2004), de Alison Spedding, y en libros de cuentos como *Para comerte mejor* (2015), de Giovanna Rivero, y *Memorias del futuro* (2008), de Miguel Esquirol.

El mercado boliviano, espacio de encuentro entre clases sociales y culturas

En “El Cementerio de Elefantes”, el centro de la vida de la ciudad es el mercado, un lugar en apariencia caótico: solo un observador muy atento podrá desentrañar las múltiples operaciones, movimientos, conflictos, acuerdos, solidaridades, encuentros y desencuentros que se van tejiendo en simultáneo y que cambian constantemente la distribución del mercado. Se trata de un espacio heterogéneo por excelencia que tiene sus propios códigos y estructuras, y que transita la ilegalidad:

Aunque existían asociaciones y sindicatos de vendedores con complicadas estructuras y categorías sociales, toda la geografía del mercado podía cambiar de un día para otro. La información corría entre los puestos

mayores gracias a los vendedores ambulantes, contraseñas, informes e instrucciones permitía que el mercado se autorregulara de forma automática. Así entonces la marea humana de compradores entraba en íntimo contacto con los vendedores ansiosos.

Fuera de estos puestos de venta, se podían encontrar muchos otros particulares desparramados en toda la superficie del mercado. Por ejemplo, bloques enteros de comedores al aire libre, gigantescas ollas cocinando desde muy temprano guisos y sopas. Vendedores cargados con platos de comida, refresco, café o helados avanzando entre la multitud. Pequeños ataúdes verticales de vidrio donde podías encontrar a los tecnos, estos te arreglaban la radio, te cambiaban la pila del reloj o te hacían una reparación sobre la marcha en el procesador que llevabas implantado en la órbita del ojo. Matones y agentes de seguridad recorrían el mercado con arpones eléctricos y cámaras filmadoras detrás las pupilas de vidrio. Hombres pequeños con chaquetas amplias que ocultan relojes falsificados, implantes orgánicos y títulos de propiedad de lunas que no existen. (156)

La que describe Esquirol es una economía que, a diferencia de la que representa Castagnet en *Los cuerpos del verano*, aún no se ha desmaterializado, en la que las transacciones todavía se hacen de manera personal. En Castagnet también hay un mercado informal, pero en su caso se trata de un espacio contrapuesto a la ciudad normada y segura, una zona de exclusión revestida de cierta peligrosidad; en Esquirol el mercado es más bien el lugar donde confluyen todas las clases sociales –el corazón mismo de la ciudad– y donde las

transacciones están revestidas por un componente de informalidad e ilegalidad contrarios a la economía liberal e impersonal.

De esta economía informal participan innumerables vendedores que ofrecen sus productos directamente en la calle, sin necesidad de alquilar un puesto; también proliferan las actividades ilícitas, los productos pirateados y falsos, la alta tecnología se ofrece junto a los materiales más autóctonos. Como vemos, la naturaleza del mercado es muy diferente al espacio ordenado, transparente e impersonal que caracteriza a la economía de los países desarrollados; el hecho de que convivan los productos auténticos con los pirateados habla de un escaso control estatal.

Si bien el cuento de Esquirol sugiere un mercado futurista con tecnología más avanzada, es muy fácil reconocer en su descripción muchas características del mercado boliviano, el cual funciona metonímicamente, a su vez, para ayudar a concebir la ciudad como un todo y como forma de entender lo social. En el mundo andino, la economía que predomina no es la individualista —fundamental en los países desarrollados de Occidente—, sino la que está compuesta por complejas redes de solidaridad y reciprocidad; de la misma forma, en el mercado se escenifican asuntos de género y etnicidad: la mujer tiene un papel preponderante en el comercio y puede negociar su condición indígena de acuerdo con el grupo con el que trata⁵⁰. El mercado es el lugar donde confluyen el campo y la ciudad, y donde se encuentran los blancos, los cholos y los indígenas; usualmente, la mujer chola hace de intermediaria entre los productores del campo y los consumidores blancos y mestizos (Lazar 17). Si bien el capitalismo es parte central de las dinámicas del mundo

⁵⁰ Para saber más sobre economía andina y organización social, ver *El Alto, Rebel City. Self and Citizenship in Andean Bolivia*, de Sian Lazar.

andino (el actual vicepresidente de Bolivia, Alvaro García Linera, incluso ha acuñado el término “capitalismo andino-amazónico”⁵¹ para describir el modelo económico del país), la práctica extendida del comercio informal, la ilegalidad y los vínculos de reciprocidad hacen de la economía andina un tejido de relaciones muy diferentes del capitalismo liberal: el 46% de la población no tiene contrato laboral, sino que trabaja por cuenta propia (Barragán 108n2). Un ejemplo es la ciudad de El Alto (La Paz), poblada en su mayoría por inmigrantes rurales: en su mercado, el más grande de Bolivia (al punto que se puede hablar de El Alto como una ciudad-mercado), se puede comprar desde un solo zapato hasta baba de caracol, ropa usada y todo tipo de softwares piratas u obsoletos.

Lo que las economías de países desarrollados desechan —modelos antiguos de celulares, automóviles de más de treinta años de antigüedad, juguetes viejos, limpiaparabrisas usados, maniqués rotos, electrodomésticos parchados y vueltos a parchar hasta volverse irreconocibles— encuentran su utilidad en la economía boliviana; muchos de los productos que irían a parar a un vertedero en otros países, son rescatados, remendados y puestos en circulación en los mercados bolivianos. La economía boliviana es poco respetuosa de la propiedad intelectual y su rama informal se alimenta, en buena parte, de la piratería de películas, software, marcas de ropa, medicinas, libros y música.

Miguel Esquirol ha opinado en entrevistas que la cultura de la piratería tiene su origen en el retraso científico de Bolivia, que obliga a copiar y adaptar la ciencia del Primer Mundo. El periodista Andrés Laguna planteó la pregunta a Esquirol: ¿cómo escribir ciencia ficción en un país que no tiene ciencia? Esquirol respondió así:

⁵¹ García Linera, Álvaro. “Capitalismo andino-amazónico”. *Le Monde diplomatique*. Enero de 2016. <https://www.lemondediplomatique.cl/El-capitalismo-andino-amazonico.html> Acceso: 26/04/2016

“Porque si bien no tenemos una propia, somos muy buenos utilizando la que se inventaron otros. La adaptamos”, me dijo. Entonces las imágenes de autos transformers o tuneados, de DVD’s piratas de “El Cholo Juanito” o de *La bicicleta de los Huanca*, o las artesanías for export, se me vienen a la cabeza con fuerza. Esas son algunas de nuestras formas de hacer ciencia. Esas son nuestras formas de mezclar el saber de occidente con el nuestro. Sí, es tercermundista, casi antimoderna, pero es ciencia, al fin. Creo que es a partir de esa vertiente que se puede hacer ficción.⁵²

La adaptación de la ciencia del Primer Mundo a las necesidades y los usos del Tercer Mundo se transforma en una copia deformante, en parodia y resistencia, y lo mismo puede decirse de la ciencia ficción de Esquirol, elaborada con los materiales más modestos: en “El Cementerio de Elefantes” los cargadores son cyborgs que se construyen a sí mismos no con tecnología de última, sino reciclando partes viejas y utilizando marcas piratas; también se puede ver a “El Cementerio de Elefantes” como un intento deliberado de “piratear” el texto clásico de Saenz adaptándolo a un género popular como la ciencia ficción, un gesto que seguramente habría divertido al poeta.

Uno de los personajes de “El Cementerio de Elefantes” es el Escritor, un hombre callado, observador y físicamente frágil que decide ponerse un implante de “caparazón de tortuga” en la espalda, inyectarse testo y empezar a trabajar como cargador; debido a su porte pequeño y débil, los otros cargadores le llaman “el ratón”. La prótesis que se coloca el

⁵² Laguna, Andrés. “No siempre hay un mañana mejor”. *Ciencia Ficción y Fantasía en Bolivia*. http://cffbolivia.blogspot.com/2009/02/no-siempre-hay-un-manana-mejor_27.html Acceso 26/04/2016.

Escritor “[e]ra buena marca aunque se veía óxido entre las articulaciones, eso quería decir que no era tan nueva” (154). Asimismo, el narrador está acostumbrado a inyectarse testos de marcas baratas porque no puede pagarse la original; los cuerpos están conectados a la economía a través de sustancias y prótesis falsificadas o usadas que no pasan por la regulación estatal. Hay que pensar aquí, como sugiere Andrew Brown, en la utilidad metafórica del concepto del hacker: así como en una novela como *Las islas*, de Carlos Gamerro, el cyborg es capaz de “hackear” el “pasado traumático” de su país (122), en “El Cementerio de Elefantes” el Escritor es un cyborg que puede hackear la economía contemporánea de su país.

A diferencia de *Los cuerpos del verano*, en la que el protagonista necesitaba la mediación del Estado para “poseer” un cuerpo, en “El Cementerio de Elefantes” las cirugías y los tratamientos médicos no están fiscalizados y se mueven dentro del mercado negro:

Es lo bueno de Don Pedrolo, le puedes decir que te extirpe la cabeza sin anestesia o que te inyecte alquitrán en una vena, si le pagas no se hace ningún problema. Él hace operaciones rápidas, implantes sencillos como los que tiene el Escritor en su brazo, abortos o implantaciones de óvulos. También tiene una pequeña farmacia con todo lo que puedas necesitar.
(154)

Hay una calidad ilegal y pirata dentro de todas estas operaciones: Don Pedrolo ejerce el oficio de doctor sin tener título y su actividad no se somete a regulación alguna aparte de la ley de la oferta y la demanda; los implantes mamarios que coloca a las mujeres les dejan

los pezones inflamados y denotan su artificialidad, las caparazones de tortuga que venden son de segunda mano. El Estado es una institución precaria y casi ausente que no ejerce sus funciones de control o las ejerce de manera inconsistente, muy distinta de la representación europea o estadounidense del Estado como el Gran Hermano, el Gran Ojo que todo lo ve.

Los cargadores usan las modificaciones físicas para volverse más aptos para el trabajo, aunque saben que esas drogas y cirugías terminarán por destruirlos. Cuenta el narrador:

Le expliqué (al Escritor) que si quería (ser cargador) de verdad podía comprar un poco de *testo*, y que había cosas más fuertes, pero que le iban a destrozar el cerebro y los músculos. Yo conocía a tipos que le habían reventado los brazos cargando un paquete, que la espalda se les había roto debajo de un saco lleno de papas. El Escritor dijo que no importaba, y que tenía dinero para comprar los *testo* y todo lo que hiciera falta. (152)

Las hormonas que engrosan los músculos y los numerosos implantes que previenen accidentes procuran aumentar la resistencia y la fortaleza. Sin embargo, la intervención del cuerpo también demuestra su vulnerabilidad: las heridas de los implantes provocan grandes sufrimientos, las inyecciones inducen estados alterados de la conciencia. Los cargadores están identificados con sus cuerpos, su inscripción social pasa por la magnificación de sus características físicas. Por ello, no parece casual que el narrador utilice simbología animal para designarse a sí mismo y a sus colegas: los cargadores son elefantes,

el Escritor es un ratón, todos llevan escarapates de tortuga en las espaldas. A otro cargador, el Karetas, los militares le cambiaron la base del cerebro por la de un gorila, y “si ves sus ojos muertos puedes ver al gorila mirándote en ellos” (151). El narrador cuenta: “Aquí nos cuidan, quizás nos tratan como si fuéramos burros de carga, nos alimentan y drogan, nos dan de palos cuando hacemos algo mal, pero al menos es un trabajo” (153).

Para Giorgi, el animal entra en la cultura subvirtiendo el orden político: “El animal llega ‘junto’ al trabajador, al empleado, al explotado, al esclavizado, en sus cuerpos, como cuerpos ... El pueblo nunca fue –nunca lo será– ‘humano’: ha sido, y seguirá siendo, el testimonio de ese límite, que comparte con el animal, desde el cual se trazan jerarquías de clase, raciales, de género, sexuales, etc., pero desde el cual también se las altera, se las disloca y se las impuga” (*Formas* 92). Los cargadores transitan el límite animal/humano/máquina, un límite inestable que inscribe a la vez que interpela el lugar político de los cuerpos subalternos: cuerpos en el umbral de lo animal, en los márgenes de la sociedad, viviendo entre la basura del capitalismo.

Basura y resistencia

En su obra, Jaime Saenz demostró su interés por la basura como objeto de conocimiento, contemplación, como tesoro escondido. Precisamente aquello que se desecha y se desprecia es el lugar de aparición de maravillas:

En los muladares hay maravillas, según consta a quienes conocen los muladares, como me consta a mí que los conozco. Y las hay por montones para el aparapita. Puede que sean unos trapos. Los trapos le sirven para

remendar su ropa, tarea que él ejecuta asimismo en el muladar. Puede ser un trozo de espejo, puede ser un alambre; puede ser un zapato o simplemente una suela; todo le sirve, él ya sabrá para qué. Puede ser una lata. Quizá algún botón. Papeles. En una bolsa de cotense embute los papeles, escoge la basura para hacer fuego y, en medio de la humareda y de las chispas, encuentra talismanes, es más supersticioso que Satanás. Encuentra un clavo, una muñeca, un guante. Unas botellas; se ve que están rotas pero a lo mejor sirven. No puede haber persona con mayor sentido del humor. Él no se ríe, sino que se pone serio mientras que alguien se encarga de reírse por él, o sea él mismo, quien lo hace para darse cuenta de que se ríe de nada. (*Imágenes: 22*)

Objetos rotos, gastados, imperfectos, desdeñados: cuerpos rotos, gastados, imperfectos, desdeñados. Ambos circulan en el mercado, apropiados por el sistema y sus racionalidades, inseparables de un poder que gestiona las cosas y los cuerpos decidiendo qué vale y qué no, qué vidas se protegen de las que no. En un gesto paradigmático de su escritura, Saenz narra un desdoblamiento del aparapita: él es un otro, capaz de reírse de esos objetos a los que, como un *bricoleur*, puede encontrar otra utilidad en una sociedad de consumo que los descarta, y que encarnan aquello que él posee con más fervor, que es, paradójicamente, su desposesión; a la vez, esa risa va por dentro, pues él mismo se pone “serio”, como descubriendo, de la manera más literal posible, que “se ríe de nada”: esa nada, esa desposesión, esa marginalidad, son (y no son) él.

En “El Cementerio de Elefantes”, el Escritor es el personaje que se acerca a los cuerpos y los objetos “desechados” con curiosidad. Aunque en ningún momento se dice que el Escritor es Jaime Saenz, se puede inferir que el personaje está basado en el escritor paceño; de hecho, el epígrafe del cuento son unos versos de Saenz. El narrador no entiende qué es lo que el Escritor encuentra de interés en la cotidianidad del mercado o en el oficio de cargador: “Tenía los ojos bien abiertos y observaba lo que ocurría delante suyo como si de verdad fuera digno de ser admirado. Yo me quedé viéndolo sorprendido por su propia sorpresa” (157). Es esa mirada del Escritor la que empieza a transformar al narrador, la que lo motiva a indagar sobre lo que lo rodea en busca de esa sensación de extrañeza o maravilla: “Comí en silencio como siempre he acostumbrado hacerlo, aunque miraba a mi alrededor curioso, intentando ver lo que le sorprendía y atraía tanto al Escritor como para venir a trabajar con nosotros. No pude descubrirlo” (172).

La mirada del Escritor suspende un sistema naturalizado a través de la rutina y la repetición; en esa desactivación se abre la posibilidad de entender el mundo y sus relaciones de formas totalmente inesperadas. La contemplación aquí se presenta subversiva: no tiene utilidad en las dinámicas del mercado. Es distinta esa mirada, por ejemplo, a la de doña Juanita, la chola que regenta el bar donde se reúnen los cargadores y en el que las peleas entre borrachos son frecuentes. Doña Juanita posee un ojo mecánico: “se lo pusieron cuando su primer esposo le reventó el ojo de un navajazo. Dicen que con su nuevo ojo puede ver calor y sentir metales para que no metamos armas y esas cosas” (175). El implante de doña Juanita es síntoma de un trauma relacionado con un episodio de violencia doméstica y tiene una función: controlar el uso de armas en su rol de propietaria

de un negocio en el que a veces ocurren situaciones peligrosas. La mirada del Escritor, sin embargo, le resulta tanto más desconcertante al narrador porque es una mirada ociosa; como la basura que tanto le fascina al Escritor, no tiene un uso.

Incluso la función de escritor del Escritor está suspendida de su utilidad: él, en todo rigor, no escribe, sino que le dicta frases a un procesador de palabras que lleva injertado en la muñeca. Curiosa doble inscripción: las palabras se escriben dentro del cuerpo mismo del escritor, quien luego utiliza cabinas para descargar el contenido del aparato y enviarlo a su editor. Si, como sugiere el teórico alemán de los medios Friedrich Kittler en *Gramophone, Film, Typewriter* (1989), desde fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX las nuevas tecnologías de inscripción —la máquina de escribir, la computadora— han ido distanciándonos de los procesos artesanales de escritura —hemos perdido el saber que implica escribir a mano—, ahora, Esquirol sugiere que el mismo avance tecnológico, cuyo siguiente paso son los “wearables” o computadoras y chips incorporadas al cuerpo mismo, hará que volvamos a escribir con el cuerpo: así, si hubo un momento en el que escritores como Kafka decían que escribir a máquina no era una actividad natural, a principios del siglo XXI la máquina nos ha entrenado tanto a escribir con ella que es posible pensar, como sugiere el escritor argentino Sergio Chejfec en su ensayo “What Comes Next”, que lo natural hoy es escribir a máquina: “I prefer to write with a word processor. From my point of view it most closely approximates writing by hand in terms of the text’s flexibility and also in terms of immediacy. Writing with computers is more intimate and involving” (2); en ese contexto, la forma de escritura del Escritor de Esquirol es una vuelta de tuerca más en el largo proceso de naturalización de nuestra relación con las máquinas de escritura, con las tecnologías de inscripción.

Si bien el lector no llega a saber qué escribe el Escritor, este parece encontrar el sentido de su búsqueda en los aparapitas, a quienes descubre en el mercado sobreviviendo

en un estado espectral: “nunca nadie los ve, son como fantasmas o sombras” (187). Los aparapitas han sido tan desplazados por la modernización —no pueden competir con los músculos y las prótesis de los elefantes— que el único medio de subsistencia que les queda es recolectar la basura en gigantes hatos y cargarla a sus espaldas: “Se subían [al camión basurero] junto a sus propios atados de basura defendiéndola y reclamando su pertenencia y se marchaban hacia el basurero situado en las afueras de la ciudad” (187). En su defensa de la basura y su identificación con ella, los aparapitas están afirmando su posición de *outsiders* y reivindicando una cultura —la aymara— que ha quedado obsoleta dentro de la ciudad, al punto de convertirse en una sombra o un fantasma. Y sin embargo, el Escritor afirma que los aparapitas “hacen las calles cuando avanzan por ellas y no al revés” (191); en el texto de Esquirol regresa a la paradoja del indígena, apuntada antes por Saenz: ser esencia de una ciudad que los quiere borrar. En esta tensión no resuelta podría decirse que se concentran muchos de los debates que la literatura boliviana ha tenido desde el siglo XIX en torno a la figura del indígena y su lugar marginal dentro del Estado-nación, un lugar que sin duda se ha transformado considerablemente en la última década y cuya representación literaria está encontrando un espacio cada vez más rico y creativo en los géneros populares.

Cuerpos fugitivos: Los cuerpos del verano (2012)

La novela de Castagnet se sitúa en la línea de algunas obras de ficción latinoamericanas de las últimas décadas que conectan la informática y la cibernética con profundos cambios sociales en un contexto futurista, como por ejemplo las novelas *Santa Clara Poltergeist* (1990), del brasileño Fausto Fawcett (1990), *Las islas* (1998), del argentino Carlos Gamerro y *El delirio de Turing* (2003), del boliviano Edmundo Paz Soldán. Si algo tienen en común estas tres obras es el énfasis en la figura del hacker como héroe marginal en lucha contra un sistema opresor simbolizado por el Estado y las corporaciones; las ficciones de Fawcett, Gamerro y Paz Soldán se mueven dentro de un paradigma en el que el sujeto todavía puede situarse por afuera del Estado y las corporaciones, de modo que el hacker ocupa un lugar romántico y contestatario en las utopías tecnológicas. *Los cuerpos del verano*, en cambio, anuncia el momento en el que individuo, Estado y mercado se fusionan por completo a través de internet: el poder ya no se entiende como un agente foráneo contra el cual combatir sino como un conjunto de relaciones en las que nos movemos; internet es parte de la identidad del individuo.

En Argentina, el cuerpo conectado a chips, implantes y prótesis ha servido como metáfora de la cambiante relación entre individuo, Estado y mercado (King 1). En *Science Fiction and Digital Technologies in Argentine and Brazilian Culture* (2014), Edward King señala que “the figure of the implant also points toward the continuities between the dictatorship period and postdictatorship neoliberalism in which mass media networks have taken the place of the state in the manipulation of memory” (2). La novela gráfica *El Eternauta* (publicada por entregas entre 1957-1959 y reescrita en 1969), de Héctor Germán Oesterheld, traza una conexión entre la represión de la dictadura y la intervención de los

cuerpos a través de implantes que convertían a los hombres en robots: privados de memoria, estos robots se transforman en esbirros de la invasión alienígena y atacan a sus semejantes. En *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, Elena, la mujer de Macedonio Fernandez, una vez muerta, es recuperada convertida en máquina; esa “máquina de narrar”, sin embargo, va más allá de la misma memoria de Elena y se conecta a la ciudad ocupada por los militares; sus historias son también narraciones del “inconsciente” de la ciudad reprimida (Corbatta 56). En *Cyborgs in Latin America*, Andrew Brown sugiere que las ficciones argentinas del cuerpo post-humano hibridado con la máquina no apuntan a un acoplamiento gozoso, sino que son recordatorios de un pasado dictatorial traumático: “The cyborg becomes a re-membering figure that can never forget the dismembering reasons for its prosthetics grafts and metallic replacements” (36).

Si en los ejemplos anteriores la tecnología está asociada a un Estado totalitario que ejerce control sobre los ciudadanos, en *Los cuerpos del verano* el poder no está representado a través de un sistema soberano o de la ley. El gobierno cibernético que retrata Castagnet no tiene la cara de un caudillo o de un dictador: de hecho, pareciera no tener cara alguna, lo que no significa, por supuesto, que esté exento de ideología y de objetivos.

En *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (1976), Foucault señala que en la modernidad el poder ya no se presenta solamente como represión o ley, sino como condición de posibilidad, como conjunto de relaciones que no tiene un punto donde concentrarse, sino múltiples puntos que garantizan la reproducción del sistema (98). A Foucault no le interesa pensar el poder como una estructura o una institución, ni como una cualidad que está en posesión de unos cuantos (aunque sin duda el poder también se

manifiesta de estas maneras): “las relaciones de poder no se hallan en posición de superestructura, con un simple papel de prohibición o reconducción; desempeñan, allí donde actúan, un papel directamente productor” (*La voluntad* 99).

¿Cuál es el sistema o la ideología que produce y reproduce el gobierno cibernético? ¿Qué posibilita esta forma de poder que está implícito en todo el conjunto de nuestras relaciones? Para el colectivo Tiqqun, “la cibernética no es simplemente uno de los aspectos de la vida contemporánea, su vertiente neotecnológica por ejemplo, sino el punto de partida y el punto de llegada del nuevo capitalismo” (96).⁵³

Capitalismo y cibernética son los ejes de la novela de Castagnet: *Los cuerpos del verano* explora un nuevo tipo de sensibilidad en el que las personas ya han internalizado la realidad virtual como parte fundamental de la identidad contemporánea, una realidad inextricablemente ligada a la lógica de mercado. Sin llegar a ser una novela de denuncia sobre los peligros de un presente cada vez más atravesado por los dispositivos tecnológicos y el consumo, *Los cuerpos del verano* no pierde de vista que la tecnología no es un ente racional, aséptico, exento de ideología: “La tecnología no es racional; con suerte, es un caballo desbocado que echa espuma por la boca e intenta desbarrancarse cada vez que puede. Nuestro problema es que la cultura está enganchada a ese caballo” (32). Y más que ser un retrato del futuro, *Los cuerpos del verano* captura varias de las obsesiones del siglo XXI con respecto a la intervención de los cuerpos y al desplazamiento de la experiencia humana

⁵³ Si hubiera que fechar la llegada de ese nuevo capitalismo a Latinoamérica, en su versión neoliberal salvaje, puede pensarse en el Chile de Pinochet en los setenta, seguidor de las recetas de Milton Friedman y los Chicago Boys; a fines de los ochenta, esas recetas se expanden por el continente y llegan a la Argentina de la mano de Carlos Menem.

hacia internet; en ese sentido, se trata de una novela que retrata ansiedades profundamente contemporáneas.

El cuerpo como mercancía

Los cuerpos del verano propone un mundo en que se ha conseguido la inmortalidad digital: la conciencia del individuo pasa a internet después de la muerte física, donde se permanece en “estado de flotación” hasta el momento en que pueda ser descargada —o “quemada”, el término utilizado por Castagnet— en otro cuerpo. La reencarnación se lleva a cabo en los cuerpos de personas que han muerto y cuyos órganos funcionan gracias a una batería; de esta manera, el nuevo humano se reconfigura como un cyborg-zombie, una especie de muerto viviente que trabaja para pagarse los cuerpos que le sirven de cáscara.

La historia está contada a través de Ramiro “Rama” Olivaires, quien “reencarna” por primera vez en el cuerpo de una mujer gorda de mediana edad después de pasar varias décadas en estado de flotación. Rama decide regresar al “mundo físico” para buscar al amigo que lo traicionó y que se casó con su ex esposa después de que él pasara al estado de flotación. La elección del punto de vista narrativo es muy acertada: al haber pasado tanto tiempo en flotación, Rama se encuentra en la situación de tener que descubrir poco a poco cómo se han transformado las relaciones sociales en su ausencia, y el lector se entera de los cambios del entorno a través de su mirada un tanto extrañada. Así describe Rama las impresiones sobre su nuevo cuerpo:

Lo primero que hice al estar solo fue meterme los dedos en la concha. No sentí nada. Acostado en la cama del hospital, la ventana hermética pero sin

cortinas, observo la batería por primera vez, enchufada a mi cuerpo como una correa entre el perro y su amo. Los médicos querían que durmiera. Mi mente estaba fresca aunque el cerebro fuera usado; si la cabeza tenía algún historial, había sido borrado. (11-12)

Es curiosa la forma en que Rama habla de sí mismo: por un lado dice “mi cuerpo” y “mi mente”, pero a continuación se refiere a “la cabeza” y “el cerebro”, como estableciendo distancia con ciertas partes de su cuerpo. El cuerpo es “suyo” en la medida en que le ha sido asignado, pero Rama se concibe a sí mismo como un ser que *habita* un cuerpo. En esta novela, los cuerpos son objetos sin historia, receptáculos de otras subjetividades, mercancías intercambiables.

La división binaria del sujeto en cuerpo y mente —o cuerpo y alma—, en la que el cuerpo ocupa un lugar inferior dentro de la construcción del yo, tiene una larga historia en la cultura occidental. Katherine Hayles, en su libro *How We Became Posthuman*, traza el origen del cyborg posthumano en la tradición liberal que privilegia el pensamiento abstracto por encima de la materia (5). La novela de Castagnet está concebida dentro del paradigma cartesiano que divide al sujeto en cuerpo y conciencia a través del planteamiento “*cogito, ergo sum*” (pienso, luego existo). En el *Discurso del método* (1637), que sirvió de base al pensamiento occidental moderno, Descartes propuso que la razón —el pensamiento abstracto— era lo que nos hacía humanos, mientras que el cuerpo pertenecía a la esfera de lo animal. El vehículo de la razón era el habla: Descartes no les reconocía a los signos de los animales la categoría de lenguaje, y por tanto señalaba que sus habilidades y

destrezas no probaban que los animales fueran nuestros semejantes, sino que eran más bien autómatas cuyos procesos no se diferenciaban del mecanismo de un reloj⁵⁴. Descartes creía que estas diferencias con respecto a los animales probaban la existencia del alma humana y concluía que “nuestra alma es de naturaleza enteramente independiente del cuerpo, y, por lo tanto, que no está condicionada a morir con él; y, en fin, dado que no se ven otras causas que puedan destruirla, es natural inclinarse a pensar que es inmortal” (81).

Esta preferencia por el proceso cognitivo en detrimento de la corporalidad marca también una relación de propiedad con el cuerpo: Hayles afirma que “[i]dentified with the rational mind, the liberal subject *possessed* a body but was not usually represented as *being* a body” (4). De este modo, al no identificarse con su cuerpo (la parte “animal” del yo), el sujeto establece con él una relación de dominio similar a la que ejercería un amo con su esclavo; Gillian Brown, compara esta relación con la del anoréxico que somete a su cuerpo a una regimén tiránico en busca del completo triunfo de la mente sobre la necesidad física de comida (citado en Hayles, 5).

Si bien la era cibernética ha reemplazado el concepto de “alma” por el de “conciencia” o “información”, su concepción de un sujeto escindido continúa la línea del pensamiento cartesiano. Por ello, cuando el protagonista de *Los cuerpos del verano* describe la batería que conecta a su cuerpo como “una correa entre el perro y su amo”, está adscribiéndose a una larga tradición liberal que establece una relación de desidentificación

⁵⁴ “Es asimismo algo muy destacable que, aunque haya algunos animales que dan muestras de mayor habilidad que nosotros en algunas de sus acciones, se observa, sin embargo, que estos no muestran ninguna en muchas otras; de manera que lo que hacen mejor que nosotros no prueba que tengan ingenio, porque, en ese caso, tendrían más que ninguno de nosotros y lo harían mejor en todo; por el contrario, carecen totalmente de él, y no es sino la naturaleza quien obra en ellos, según la disposición de sus órganos, tal como se observa que un reloj, compuesto únicamente de ruedos y resortes, puede marcar las horas y medir el tiempo con mayor precisión que nosotros a pesar de nuestra prudencia” (80).

con el cuerpo, y de dominio y propiedad sobre él: la conciencia es el “amo”, mientras que el cuerpo es el “perro”, el animal que debe ser dirigido, comandado y domesticado.

Rama, pues, “posee” un cuerpo asignado por el Estado, un cuerpo cuya historia personal ha sido enteramente borrada y por el que Rama siente una vaga curiosidad. Al protagonista no le preocupa tanto regresar al mundo físico en un cuerpo de diferente sexo y con algunos desperfectos —le falta un riñón— como el hecho de que su familia no pudo pagarle una batería inalámbrica, obligándolo a cargar la batería en una mochila a todas partes. Porque si bien la promesa de la inmortalidad se ha vuelto real y se ha socializado como un derecho, no se aplica de la misma manera para todos: los ricos pueden pagarse cuerpos jóvenes y sanos, mientras que la clase media tiene que conformarse con cuerpos imperfectos. La inmortalidad está sujeta a la lógica del capitalismo: los cuerpos son considerados “un recurso natural valioso” (17). Si la mercancía es la unidad de medida de todo el sistema capitalista, en la novela de Castagnet los cuerpos humanos devienen en mercancía. Estos cuerpos/mercancías se comercian de acuerdo con los valores imperantes: juventud y belleza determinan el precio en el mercado.

En un mundo en que internet se convierte en el repositorio de la identidad humana (la red es la “pecera” donde flotan apaciblemente los muertos), los cuerpos, en cambio, pasan a ser vistos como prótesis. “Vivo en mi cuerpo original, aunque a veces fantaseo con intercambiarlo por el de una chica asiática”, se presenta Azafrán, una adolescente de 16 años (45-46). La novela persigue esta idea, dado que la identidad se independiza de lo material: el cuerpo no es lo que se es, sino algo que se compra o que es proveído por el Estado.

Lo humano se resignifica, hay una nueva forma de entenderlo que no pasa necesariamente por una adscripción indisoluble a un cuerpo; si podemos comprarnos uno, entonces es posible redefinirnos cuantas veces queramos. Al respecto, Hayles propone que “[o]nly because the body is not identified with the self is it possible to claim for the liberal subject its notorious universality, a claim that depends on erasing markers of bodily difference, including sex, race, and ethnicity” (5). En la novela, estos “markers of bodily difference” no están necesariamente borrados, sino que son sometidos a la implacable ley del mercado: un cuerpo joven es más costoso que un cuerpo viejo, y un cuerpo femenino, que es el que hace posible la reproducción de la especie, vale más que un cuerpo masculino. Es decir que la posibilidad de acceder a cuerpos más sanos, más jóvenes y capaces de concebir sirve como símbolo de clase. No obstante, el mercado de los cuerpos permite fetichizar hasta tal punto la experiencia de ser “otro” que el deseo se extiende a los cuerpos que se alejan de los cánones de belleza imperantes: la “otredad” también adquiere valor de mercado con la aparición de las parafilias.

El comercio de cuerpos de la novela alude a un mercado global cada vez más envuelto en la compra y venta de material genético y en la disposición de la capacidad reproductiva de las personas como fuente de trabajo. En *The Outsourced Self*, la socióloga Arlie Russell Hochschild investiga las maneras en que las partes más íntimas de la vida se ven intervenidas por el mercado, como la aparición de los “wedding planers”, las lloronas profesionales contratadas en funerales en la India o los “wantologists” que cobran por ayudar a una persona a descubrir lo que esta realmente desea. Una de las formas más controversiales de la mercantilización de lo privado es el caso de las mujeres que ofrecen su

vientre en alquiler para parejas o individuos —la mayoría de las veces gente de clase media o acomodada de los países más desarrollados de Occidente— que no pueden concebir, o incluso para aquellas mujeres que no quieren arruinar sus figuras con un embarazo.

Se trata de un mercado en el que no se pueden soslayar las relaciones desiguales entre Primer y Tercer mundo y otros factores como género, raza y clase social: muchas de las que ofrecen su vientre en alquiler son mujeres pobres de la India que encuentran en la “terciarización” de su cuerpo una forma de mejorar sus condiciones económicas y asegurar la educación de sus hijos.

El documental *Google Baby* (2006), de la directora israelí Zippi Brand Frank, muestra un mercado cada vez más globalizado para la vida humana: una pareja de homosexuales en Israel elige el óvulo en un sitio web que especifica las características de las donantes, como color de piel, etnicidad y ocupación. La pareja escoge a una donante y hace implantar su óvulo fecundado en el vientre alquilado de una mujer en una clínica de la India. Nueve meses más tarde, el bebé está listo para ser recogido de la clínica por sus padres/propietarios. El bebé es parte de una transacción en la que personas de distintas partes del mundo ponen a disposición su capacidad reproductiva y su material genético en un mercado globalizado.

El documental *DNA Dreams* (2012), por su parte, muestra cómo las innovaciones tecnocientíficas están abriendo mercados futuros de la vida misma: el Beijing Genomics Institute (BGI), un centro de secuenciación del genoma, tiene por objetivo producir, en un futuro no muy lejano, bebés por encargo con características específicas elegidas por los padres, como el color de los ojos o la aptitud para la música o las matemáticas.

En *Escenas de la vida posmoderna*, Beatriz Sarlo remarca que el cuerpo está totalmente atravesado por el mercado y las tecnologías:

Se sueñan objetos que modificarán nuestros cuerpos y este es el sueño más feliz y más aterrador ... [A]hora se nos ofrecen objetos que alteran nuestro cuerpo: prótesis, sustancias sintéticas, soportes artificiales, que entran en el cuerpo según pautas de un *design* que cambia cada quinquenio (¿quién quiere los pechos chatos que se usaron hace diez años o la delgadez de la década del sesenta?) En el escenario público, los cuerpos deben adecuarse a la función perfecta, resistente a la vejez, que antes se esperaba de las mercancías. (32-3)⁵⁵

Si Oesterheld imaginaba en *El Eternauta* a los “hombres-robot” como productos siniestros de una fuerza imperialista que controlaba a los ciudadanos a través de implantes, en tiempos más recientes las prótesis se han convertido en objetos de deseo, en medios para reinventarse y poner en escena una identidad. “Es nuestro narcisismo el que va a convertinos en cyborgs, no los cambios climáticos o la falta de bosques y alimentos”, dice el protagonista de la novela *La piel* (2015), del argentino Juan Terranova (146).

En el “nuevo capitalismo” al que se refiere Tiqqun, el cuerpo es la primera propiedad. Nos pertenece para ser modificado, alterado, mutilado, conectado, ensanchado

⁵⁵ En Argentina, el exponente más mediático de esta asociación entre cuerpo, tecnología y capitalismo tal vez haya sido el empresario, actor y personaje de la farándula Ricardo Fort, heredero de una de las mayores fortunas de su país. Fort se sometió a 27 cirugías para modificar su cuerpo, que incluyeron la instalación de 16 tornillos de titanio en la columna y anillos para separar las vértebras, prótesis para resaltar sus pómulos y la manzana de Adán e incluso un implante de talones para ser más alto. Conocido por su intensa vida mediática, Fort era para algunos un cyborg, pero también “una mercancía más”, “la puesta en escena de su propio cuerpo” (Lennard 2009).

y, en última instancia, destruido. *Los cuerpos del verano* muestra cómo la relación de propiedad con respecto al cuerpo exagera el impulso autodestructivo: se ponen de moda los deportes de alto riesgo, los millonarios se prenden fuego para evitar que sus cuerpos sean reutilizados, la tortura gana adeptos. El momento en que el cuerpo pierde su rol central en la supervivencia, la sociedad se dedica fervientemente a su fetichización; las personas están más obsesionadas que nunca con las posibilidades que ofrece la experiencia sensible, cuanto más peligrosa o escatológica, mejor. La sociedad que se ha empeñado en negar y borrar el cuerpo hasta el punto de convertirlo en una prótesis, regresa una y otra vez a él en busca de aquello que ha perdido: el mundo de las sensaciones. Solo que, una vez separado el individuo de su cuerpo, las sensaciones ya no le pertenecen sino como “experiencia” mediada por el mercado: yo compro el cuerpo que necesito para experimentar lo que significa ser otro.

El cuerpo es el lado animal que ha sido borrado de la cultura: sobrevive como zombie, como prótesis, y retorna como obsesión. Rama, por ejemplo, describe fascinado las necesidades biológicas del cuerpo anfitrión: “Sonríe mientras me hago pis. Lo interpreto como una falla, como haría al escuchar un ruidito dentro del auto; luego lo disfruto, de pie, en un mediodía cada vez más fuerte” (12). Son precisamente las necesidades biológicas asociadas con el exceso animal —orinar y defecar— las que Rama registra con un interés placentero.

Para Gabriel Giorgi, el cuerpo animal es importante porque permite visibilizar los procedimientos que hacen que la vida se convierta en “apropiable y privatizable”, en propiedad y mercancía (*Formas* 297). De esta forma, ser persona significa ser en primer

lugar “dueña de su cuerpo y de su vida”, tener absoluto control sobre un cuerpo cosificado y aislado que es al mismo tiempo su primera propiedad (*Formas* 298). En *Los cuerpos del verano*, el consumo de esta cosa/mercancía/propiedad/cuerpo animal bordea la auto-canibalización: “Podría meter mi brazo en crema y lamerlo y morderlo hasta dejarlo en hueso”, dice Rama (70); la destrucción del cuerpo asegura una relación de propiedad y dominio sobre él.

¿Mundo queer?

La falta de identificación con respecto al cuerpo crea numerosos problemas de identidad, situación que se hace evidente en el ámbito de la sexualidad; en *Los cuerpos del verano* asistimos al colapso de lo heteronormativo. ¿Cómo es posible mantener una sola identidad sexual cuando el cambio de sexo es algo inevitable y constante? Rama, por ejemplo, es “quemado” por primera vez en un cuerpo de mujer, pero después de una pelea en la que su cuerpo anfitrión es destruido, vuelve en el cuerpo de un varón africano. La gente se dirige a él llamándolo alternativamente “señora” y “señor” (53); su hija Vera —quien permanece en estado de flotación— sueña con organizarle una boda en la que él se case vestido de novia (40).

Entretanto, Gales, el nieto de Rama, descubre que quiere ser mujer y solicita ser “quemado” en un cuerpo femenino, lo cual genera situaciones confusas. Dice Rama: “Me encuentro en mi restaurante favorito con una chica muy bonita; me siento orgulloso que sea mi nieto. Varones y mujeres se giran para mirarlo, quizás evaluando el precio de la intervención. En las redes sociales fingimos que Gales es mi novia, así Azafrán no me

persigue más” (111). Azafrán es la nieta de la ex esposa de Rama; este intenta seducirla. Rama va a visitar a Azafrán mientras está “quemado” en el cuerpo del africano y le miente que su cuerpo original era de mujer. Más tarde, cuando intenta besarla, Azafrán se niega alegando que, aunque Rama tenga cuerpo de hombre, no deja de ser una mujer:

Tomo un trago de limonada. Una hoja de menta se me pega a los labios gruesos. Azafrán se aproxima y me la quita. Yo la sostengo de la cintura y le doy un beso. Abre los labios y después los cierra, se los abro con la lengua, ella aprieta los dientes.

“¡No, sos lesbiana! ¡No quiero!”.

“Soy un hombre. Siempre fui un hombre”.

“¡Sos lesbiana y me querés seducir!”.

Aprieta las piernas contra el cuerpo y me acusa con los ojos color oliva desorbitados: “Te dejaste morir a propósito para conseguir un cuerpo de hombre y seducirme”. Me río. “¡Es verdad!”, grita ella. (88)

La desorientación de Azafrán es un síntoma de la desestabilización de las ficciones identitarias en un mundo en el que el cuerpo se ha vuelto una prótesis del yo, y no necesariamente una parte consustancial de él. Las categorías de hombre y mujer, pero también las de lesbiana, gay o transexual ya no son suficientes en esta sociedad: Rama, por ejemplo, se sigue identificando como hombre aunque habite un cuerpo de mujer, mientras que su nieto Gales, aunque ha nacido en un cuerpo de hombre, se define como mujer.

El cuerpo resulta un referente escurridizo para establecer la identidad “original” de un sujeto. La gente puede consultar el Registro Koseki, una base de datos donde se constatan todas las sucesivas reencarnaciones de una persona y los usuarios de cada cuerpo, y que es el sistema que garantiza la inscripción del sujeto como ciudadano. Pero es el deseo el que irrumpe, perturba y, finalmente, expande las fronteras de lo posible. Así registra Rama los cambios que se producen en este mundo nuevo para él:

Una mujer en un cuerpo de hombre que se viste de mujer.

Un quemado se frota con su hermana dentro de la cama hasta que ella pide más.

Una monja se suicida para poder ser sacerdote con su nuevo cuerpo.

El sexo siempre encuentra la forma de reinventarse pese a la limitada variedad de posiciones y combinaciones. El sistema lo continúa utilizando como motivación: es común la exigencia entre parejas de ganar más plata para obtener mejores cuerpos. Ya se venden paquetes turísticos que incluyen en el precio los cuerpos más apropiados. La permisividad se borronea; las distinciones se rejerarquizan antes de volver a decantar. Conozco a un hombre que le quería poner Bukkake tanto si fuera hijo como si fuera hija; los nombres son los primeros en adaptarse a las nuevas circunstancias.

Muchos grupos de presión intentan regular la actividad sexual, con un éxito bastante significativo en los adolescentes. El movimiento más publicitado

aboga por la castidad como el valor principal de la sociedad. Está comandado por una liga que se denomina de mujeres auténticas; una investigación en un periódico reveló que al menos dos miembros de la comisión directiva habían sido, en sus cuerpos anteriores, hombres.

En general, el sexo está abierto más que nunca a las posibilidades de la imaginación. Las oficinas públicas e internet siguen siendo los ambientes principales de circulación de rumores. El otro día escuché que un hombre fue eutanizado para ocupar el cuerpo de su mujer, muerta por accidente cerebrovascular; luego, la mujer encarnó en el cuerpo de su esposo que esperaba vacío en un frigorífico del hospital. (31-32)

La retratada por Castagnet es una sociedad post-género que pone en evidencia la ficcionalidad de toda identidad y en la que la tecnología y el mercado posibilitan más identidades de género que el binomio hombre-mujer. Pero ¿se trata de una sociedad *queer*? Para el filósofo y activista Paul B. Preciado (anteriormente conocido como Beatriz Preciado), la identidad *queer* conlleva necesariamente una toma de posición política:

queer no es una identidad más en el folklore multicultural, sino una posición de crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria. El movimiento *queer* no es un movimiento de homosexuales ni de gays, sino de disidentes de género y sexuales que resisten frente a las normas que impone la sociedad

heterosexual dominante, atento también a los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura gay.⁵⁶

Lo que muestra *Los cuerpos del verano* no es necesariamente la fluidez de las identidades sexuales como proyecto de resistencia a un poder hegemónico, sino más bien como consecuencia del mercado en el que la experiencia se fetichiza.

Los cuerpos del verano fue publicada en 2012, dos años después de que se modificara en Argentina la Ley de Matrimonio Civil 26.618 para permitir el matrimonio entre personas del mismo sexo, haciendo de Argentina el primer país latinoamericano en reconocer legalmente la unión civil entre homosexuales y el décimo a escala global. El 2012 también se aprobó la Ley de Identidad de Género que garantiza que las personas “trans” puedan registrar sus documentos con la identidad sexual de su elección, además de asegurarles tratamiento médico estatal; esta ley también estipula la gratuidad de los tratamientos hormonales y las operaciones de cambio de sexo. El reconocimiento político y jurídico de las sexualidades alternativas anuncia el momento en que estas pasan a ser asimiladas socialmente; las identidades *queer* ya no serían alteridades culturales: a partir del matrimonio gay y la ley de identidad de género, esos cuerpos se inscriben dentro de la institución jurídica de la familia y se les hace un espacio de inclusión social, un espacio que viene con su consiguiente escuadrón de médicos, pedagogos, psicólogos, psiquiatras y visitantes sociales.

⁵⁶ Preciado, Paul B. “Queer: Historia de una palabra”. *Parole de Queer*. <http://paroledequeer.blogspot.com/p/beatriz-preciado.html> Acceso 15/02/2016.

Y, por supuesto, también se abren nuevos mercados para la cirugía plástica. Hoy en día las empresas públicas y privadas argentinas pueden realizar cirugías totales o parciales de “aumento de busto, mastectomía, penectomía, vaginoplastía, vaginectomía y prótesis peneana, entre otras”⁵⁷. Durante la dictadura militar argentina las personas LGBT fueron repudiadas, perseguidas e incluso asesinadas; ahora el matrimonio homosexual y la cirugía de cambio de sexo son un derecho constitucional.

En *Los cuerpos del verano* cambiar de sexo ya no es un estigma, sino una oferta más en el mercado de la experiencia, una especie de turismo (incluso turismo sexual, si se quiere): los cuerpos son intercambiables y transitorios, no se está obligado a establecer con ellos una relación política. Se puede comprarlos, experimentar con ellos y desecharlos en un ciclo infinito.

En un mundo incorpóreo y post-identitario como el de *Los cuerpos del verano*, el cuerpo ha sido borrado hasta tal punto que tanto ciudadanía como identidad no pasan por lo físico, sino por la adscripción a internet. Después de todo, no es una idea tan apartada de la realidad: cada vez se es más a través de las redes sociales, al punto de que los perfiles públicos en lugares como Facebook o Twitter pueden parecer más reales que la persona de carne y hueso que hay detrás de ellos. Con la progresiva migración de las relaciones sociales y las operaciones económicas a la red se está acelerando el “disembodiment” de la cultura; en la novela de Castagnet, el siguiente paso, más radical, es el traslado del ser humano a una realidad virtual.

⁵⁷ “Argentina ofrece operaciones gratuitas de cambio de sexo”. *El Comercio*, 29/05/2015.
<http://elcomercio.pe/ciencias/medicina/argentina-ofrece-operaciones-gratuitas-cambio-sexo-noticia-1814932>
Acceso 26/04/2016

Este mundo virtual no es del todo etéreo, sino que tiene su propia “corporalidad”: Rama describe a internet como un cuerpo “transparente, viscoso, translúcido”, similar al de una medusa que agrupa a millones de algas bajo su campana (20), mientras que la pantalla de la computadora “huele a sangre, a líquido amniótico” (14). Una vez que se ha sido parte del cuerpo virtual es posible regresar al mundo físico, siempre y cuando no se lo haga en el cuerpo original: mediante este procedimiento, el sujeto es consciente de que ya no “es” más un cuerpo, sino que simplemente “posee” uno durante un determinado tiempo.

Como consecuencia de la desaparición del cuerpo en la concepción del yo, las fronteras de los géneros se reconfiguran y se difuminan, y se visualizan y se hacen posible otros deseos, otras sexualidades. El gesto contestatario viene de los que deciden rechazar la inmortalidad y respetar el ciclo biológico natural, así como de los panchamas, los seres que eligen ser quemados en sus cuerpos originales, y de quienes hablaré más adelante.

Las posibilidades que ofrece la experimentación sexual mantienen entretenida a la población; la novela describe con detalle la emergencia de distintas parafilias. Aunque su poética es diferente, el interés en este tema acerca a Castagnet a Mario Bellatin, en cuya narrativa emergen constantemente diversos patrones de comportamiento sexual alternativo. Mientras que para los *freaks* de Bellatin las identidades sexuales fluidas y ambiguas se constituirían en un espacio de resistencia ante un sistema dominante heterosexual, católico y orientado a la familia nuclear, en *Los cuerpos del verano* el sistema dominante es el que permite, gestiona y estimula la experimentación como modalidad de consumo.

Ante la tentación de adscribir *Los cuerpos del verano* a una lectura distópica, a la manera de la crítica social del cyberpunk, o a una utopía cyborg como la que visualiza Donna Haraway en su “A Cyborg Manifesto”⁵⁸, Castagnet ofrece un futuro más complejo en que capitalismo y deseo, a través de los avances tecnocientíficos, son capaces de convertir al cuerpo en mercancía a la vez que desestabilizan la institución heterosexual y crean otras formas de comunidad.

En su exploración del sujeto fundido en internet y el cuerpo conectado a prótesis y librado a las leyes del mercado, el tono de *Los cuerpos del verano* no es ni apocalíptico ni apologético. En cualquier caso, la novela hace énfasis en las paradojas del nuevo orden, como sugiere el mismo Castagnet:

Me parece que justamente allí yace la gracia de la novela, en que son todos cuerpos fallidos, son cuerpos que se desmoronan y al mismo tiempo cuerpos con los que se puede fantasear ... [P]uede inventar circunstancias en las que se empezaran a valorar cuerpos que ahora no estamos valorando. Es decir que siguen siendo objetos fetichizados y mercantilizados pero lo que cambia es cuáles son los que se buscan.⁵⁹

Animales en un mundo cibernético

⁵⁸ “[A] cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints” (295).

⁵⁹ Morley, Josefina. “Creo que esto es el futuro”. *Lupa Zoom Contemporáneo*. <http://www.mdzol.com/nota/514623-creo-que-esto-es-el-futuro> Acceso 26/04/2016

Los cuerpos del verano muestra una sociedad permisiva y hedonista en la que el crimen es relativo en el horizonte de la eternidad, y en la que el rol disciplinario del Estado ha sido desplazado en buena parte por la sociedad de consumo. A diferencia de *El delirio de Turing*, novela en la que el protagonista se enfrenta a un servicio de inteligencia preparado desde los tiempos de la dictadura para la guerra cibernética, en *Los cuerpos del verano* no hay regímenes opresores visibles ante los cuales luchar. El estado de flotación en internet permite la gozosa suspensión del tiempo y del espacio, convirtiéndose en “el lugar donde solo se vive el momento, la luna y la nieve, las canciones y los fuegos artificiales, donde todos rehúsan caer en la desesperación y en las responsabilidades” (38).

Para los que están “quemados” en algún cuerpo, la inmortalidad establece una relación ambigua con la ley, ya que ningún crimen tiene consecuencias definitivas (la pena de muerte se vuelve obsoleta, por ejemplo). Internet es el nuevo gobierno que gestiona lo vivo de tal manera que el ser humano termina literalmente fundiéndose en él; no existe espacio del sujeto que no esté atravesado por la cibernética. Internet ya no es una extensión del ser humano, sino que el humano es una extensión de internet. El horizonte civilizatorio, pues, está determinado por el avance cibernético, y los disidentes del sistema son aquellos que rechazan la inmortalidad que ofrece lo virtual o los que no quieren abandonar sus cuerpos.

Los que eligen morir son tan pocos que “ni siquiera llegan a ser una estadística” (17); entre ellos están la ex esposa de Rama y su hijo Teo. La muerte es la verdadera frontera, una que está signada por el cuerpo y su condición animal, perecedera, frágil. Nada debe recordar al hombre su mortalidad, por lo que en *Los cuerpos del verano* los

símbolos de la muerte y sus rituales son borrados, como los cementerios, que se transforman en granjas o son convertidos en museos. Si el ser humano se separa de su armazón biológica, si se define como patrones de información, entonces el verdadero cementerio es internet –“en internet me esperan mis muertos”, dice Rama (14)–, y la cultura es una cultura zombie sostenida por muertos vivientes.

Una de las normas en esta sociedad es que el individuo debe reencarnar siempre en otros cuerpos, nunca en el propio. Los llamados panchamas son la minoría de la población que elige ser “quemada” en su propio cuerpo. Debido a ellos son considerados seres inferiores, degenerados, más cercanos a la animalidad. El regreso a la mente original evidencia un cortocircuito, una suerte de fractura que hace que los panchamas tengan movimientos torpes. Los panchamas están destinados a morir cuando su organismo decaiga y no pueda ser reacondicionado. Aferrarse al cuerpo original no es ilegal, pero está penalizado con la exclusión social. Cuzco, por ejemplo, el hombre que hace la limpieza en casa de Rama, tuvo que escapar del campo porque allá “lo escupían por panchama” (90). En la ciudad tampoco lo tratan mucho mejor; Gales, el nieto de Rama, opina que Cuzco es “un discapacitado de mierda” (33).

Elegir la muerte es el gesto de resistencia más revolucionario en un cuerpo social que ha conseguido suprimirla o postergarla indefinidamente. Si el cuerpo es propiedad en la sociedad neoliberal, los panchamas de la novela desarticulan ese devenir mercancía negándose a abandonar sus cuerpos y aceptando su condición mortal (y por tanto biológica, animal). El racismo hacia los panchamas se manifiesta en comentarios en los que se los compara con animales: “Se dice que los panchamas tienen la sangre y los huesos

diferentes, que tienen los pitos más grandes o que son animales; algunos se refieren a ellos como los cuatro dedos o las bestias de cuatro patas” (73).

La comparación con los animales establece el contraste entre naturaleza y cultura, civilización y barbarie, hombre y animal, binomios que moldearon la mentalidad colonial en Latinoamérica y fueron el eje de su proyecto de modernidad, una modernidad civilizadora en constante antagonismo con el mundo ingobernable, salvaje, de lo animal.

“La frenología y la anatomía comparada han demostrado, en efecto, las relaciones que existen en las formas exteriores y las disposiciones morales, entre la fisonomía del hombre y de algunos animales, a quienes se asemejan en su carácter” (73), escribe en 1845 el educador y político argentino Domingo Faustino Sarmiento en su libro *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Los animales son el eje de un constante reordenamiento biopolítico, el lugar donde el poder civilizatorio redefine incesantemente los términos de lo viviente: la comparación con los animales, incluso cuando está codificada en términos científicos o pseudocientíficos, como en Sarmiento, es siempre una distribución de jerarquías, de valores, que opera para decidir a quiénes se hace vivir y a quiénes se deja morir.

Los panchamas existen como rebeldes en los márgenes de la ciudadanía; el resto de la población se niega a dejarse ver públicamente con ellos o a contratarlos, y los empleos que consiguen son los peor pagados. El mismo término “panchama” hace referencia a uno de los nombres que se les da a los miembros de las castas inferiores en el Asia del Sur, los dalit o “intocables”, discriminados por la creencia tradicional de que son impuros y obligados a ocuparse de los trabajos más estigmatizados. Al reivindicar el cuerpo como base

de la identidad, los panchamas hacen visible el elemento animal que está sublimado y latente en la cultura, la cualidad inestable y opaca que resiste a someterse a cualquier ordenamiento. La novela construye a los panchamas dentro de un sistema de exclusión que los convierte en *zoé*, en vida desnuda que no ha de ser protegida y a la que no se le reconoce una existencia política, una característica que comparten con los animales. Hay varias instancias en la novela en que los panchamas están asociados a los animales: Cuzco tiene “aliento a rata” y trabaja esporádicamente en un establo cuidando caballos, junto a los que duerme a veces (85), otro panchama “huele a mariscos” (75).

Los cuerpos del verano revela la ambivalencia de lo natural en un mundo entretejido con la realidad virtual. La naturaleza existe como simulacro en los iconos de flores y caballos de los que están suspendidos en flotación. En los hogares de la clase media, el perro es una computadora que salta y ladra. Esta naturaleza virtual, inmortal y controlable es la que se presenta a primera vista como aceptable y civilizada; la otra, la de los panchamas animalizados y alejados del control cibernético, contiene un elemento de imprevisibilidad y exceso que la hace potencialmente amenazante.

Resulta significativo que los panchamas sean relegados a Gorila, una villa miseria construida en un antiguo cementerio que a la vez funciona como mercado negro de órganos, y donde se cree que no hay conexión a internet, ese dispositivo que funciona como codificador de humanidad (aunque el narrador explica a continuación que la conexión existe, pero de manera más precaria)⁶⁰. Nótese la elección del nombre “Gorila”,

⁶⁰ En *Los cuerpos del verano*, el acceso a la red se presenta como marcador de humanidad. De acuerdo al filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han en *En el enjambre*, estaríamos viviendo ya no tanto en una época biopolítica sino más bien en una “psicopolítica”, en la que la internalización de la red digital por parte del

que hace referencia al animal que ha devenido en símbolo pop (King Kong), representado como monstruo racializado y brutal que irrumpe en las grandes urbes aterrorizando a los habitantes: los binomios naturaleza/cultura, civilización/barbarie operan en la representación de la villa en la que viven los panchamas⁶¹. El hecho de que Gorila esté situada en el espacio que antiguamente ocupó el cementerio habla del estatus de tabú de la muerte y de su expulsión de la sociedad (para la gente, las tumbas traen mala suerte). Gorila es el trazo animal –biológico, indomable, mortal– que ha sido expulsado de la sociedad pero que existe contiguo a la ciudad, recordándole de su potencial destabilizador.

El componente racial de Gorila aparece mencionado en la novela, y si bien no es un tema predominante –Rama habla de la presencia de negros e indígenas en la villa–, actúa como un elemento latente; es imposible no asociar Gorila con las villas miserias que proliferan en Buenos Aires, en las que viven migrantes latinoamericanos y rurales discriminados no solo por la falta de educación y recursos, sino también por su extracción indígena (por ejemplo, muchos migrantes bolivianos, peruanos o paraguayos son llamados despectivamente “cabecitas negras”). Tampoco entra hasta Gorila el Registro Koseki, de manera que aquellos que habitan la villa miseria son indocumentados, gente sin existencia política que transita la zona opaca entre lo humano y la animalidad y que, al apartarse del

individuo lo convertiría en un ser más dócil; en vez de ser controlado desde un afuera, como en un clásico modelo biopolítico, el individuo se deja controlar por el psicopoder desde adentro, a través de sus mismos impulsos inconscientes; “la psicopolítica digital se apodera de la conducta social de las masas, pues echa la zarpa en su lógica inconsciente”, dice Han (112), y en sus palabras resuena la incapacidad de entender a los panchamas en la novela de Castagnet, pues estos viven alejados de la red.

⁶¹ Hay un subtexto más: en Argentina, “gorila” es un término político usado para designar a los antiperonistas radicales, y que se extiende a las personas con ideas políticas de extrema derecha.

control cibernético, se convierte además en potencialmente criminal. Porque si internet es el imperio de la transparencia y del flujo de información, Gorila es el lugar del apagón informativo, de la conexión a internet precaria o ausente, el lugar que puede evadir el control gubernamental.

En Gorila reinan el contrabando y la ilegalidad. Así describe Moisés, el jefe de Rama, lo que se puede encontrar en el mercado negro: “Cuerpos sin notificar. Intervenciones fuera de la ley. Alquileres por un día. Menores de edad. Grupos de cuerpos desechables para actividades de riesgo. Guerrillas. Experimentos químicos. Clitoris del tamaño de un pulgar, si eso te interesa” (72). El comercio de los cuerpos existe, pero su dinámica escapa la regulación estatal. En este mercado informal, los cuerpos tienen usos inesperados, peligrosos, no permitidos, fuera de la legislación. Gorila es uno de los posibles resultados de la aplicación salvaje del modelo neoliberal a una población sin redes asistencialistas: migración, empleos de mala calidad, exclusión de los sistemas jurídicos y de protección social y de los servicios de salud. Es, también, el paraíso de la piratería, de lo “trucho”, de la imitación, de lo obsoleto, de lo kitsch: en Gorila se puede encontrar desde órganos humanos “de baja calidad” hasta mapas del subte de hace veinte años y —en un guiño irónico— libros de poesía.

Al final, después de ser quemado en dos cuerpos humanos, Rama encarna sorpresivamente en un caballo. El panchama Cuzco es el encargado de alimentarlo y cuidarlo; Rama disfruta del “olor a excremento y orina” y se masturba “frotando el pene contra mi estómago” (113). Es evidente la multiplicidad de identidades en Rama: “Vera me llama ‘papá’. Gales me llama ‘abuelo’. Septiembre me llama ‘Ramiro’. Los chicos me

llaman 'Rama'. Cuzco continúa llamándome 'señor'. Puedo oler cómo se disuelve mi ego. Los demás caballos no tienen un nombre para mí" (114). *Los cuerpos del verano* muestra una sociedad en la que la tecnología ha resignificado el concepto de familia e identidad; Rama se encuentra repartido entre diversos roles —padre, bisabuelo, tatarabuelo, empleado, patrón—, se mueve entre varias generaciones y realidades, y en cuerpos frágiles y pasajeros. En un momento en que el cuerpo se borra cada vez más de la cultura, en que toda la cultura está mediada por la tecnología y el capitalismo, la novela de Castagnet explora, sugiere e interroga las formas de pensar y construir lo común a partir de los cuerpos. *Los cuerpos del verano* es un viaje a lo físico, a lo animal, a aquello que todavía no tiene un nombre porque permanece opaco, ininteligible, heterogéneo y mutante, aquello donde se ensayan formas alternativas y no privatizadas de entender la comunidad.

A modo de conclusión

En *We Have Never Been Modern: Science Fiction and the Making of Russian Modernity* (2013), Anindita Banerjee sugiere leer la ciencia ficción no tanto como un género sino como una forma desplazada de percibir las cosas. Cuando uno se pregunta por qué, de pronto, la ciencia ficción ha intensificado su presencia entre las herramientas de escritura de los escritores latinoamericanos del siglo XXI, habría que pensar en las palabras de Banerjee para intentar una respuesta: porque, gracias al "género", podemos repensar nuestra relación con ciertos componentes fundamentales del presente.

Las obras de Castagnet y Esquirol muestran un interés fundamental en explorar cómo las nuevas tecnologías van apropiándose de la identidad del sujeto y la resignifican,

convirtiendo a este en un sujeto posthumano, con una relación desfamiliarizada con el cuerpo; en el caso de Castagnet, el sujeto cyborg prácticamente desprende su identidad de su relación con el cuerpo: parte de su yo se desplaza a internet y es asimilado por el gran enjambre tecnológico que es la red: se fusiona a la máquina, su yo pierde contornos precisos; el sujeto posthumano de Esquirol, por su lado, está tan modificado por la tecnología que ya no se puede hablar de una esencia humana que no esté de una forma u otra intervenida por máquinas.

Castagnet y Esquirol se enfocan en otro engranaje fundamental de la vida del sujeto posthumano: su relación con la sociedad de mercado, la forma en que esta modifica su identidad. En Castagnet, el mercado capitalista ha conseguido su máximo objetivo, que es colonizar el inconsciente del sujeto; esta colonización es insidiosa, porque no es tanto que el mercado migra hacia el sujeto sino, más bien, es el sujeto el que se fusiona a la máquina, convertida este en una metonimia del mercado capitalista. En Esquirol, el mercado andino proporciona una metáfora para entender las nuevas identidades que sugiere el cuento: así como el mercado es el espacio del bricolaje, donde uno encuentra en venta piezas viejas reconfiguradas para su retorno a la economía de intercambio, la misma identidad también debe configurarse como un bricolaje, y el sujeto como un *bricoleur*, alguien que se arma a partir de retazos de otras identidades.

Para terminar, Castagnet y Esquirol muestran un cuerpo en el que el animal es simultáneamente inscrito y borrado. Ese signo de animal es quizás la única resistencia que tiene el personaje de la novela de Castagnet ante ese avance imparable de lo incorpóreo como señal de las nuevas identidades en tiempos de internet; en Esquirol, el animal se

conecta a lo marginal, en este caso en las figuras del pobre y del indígena, que han sido expulsadas del proyecto modernizador de la ciudad y el país pero que, paradójicamente, son necesarias para configurar las identidades de esa ciudad y ese país.

CONCLUSIÓN

Los proyectos hegemónicos de modernidad en Latinoamérica se concibieron desde sus inicios en oposición a la amenaza de la barbarie, representada por esos cuerpos que se definían por su distancia con respecto a lo humano y su proximidad con lo animal. En esos proyectos el Estado fue visto con ambivalencia: era una entidad omnipotente –el “ogro filantrópico” de Octavio Paz–, capaz de administrar los cuerpos dóciles; era también esa institución que no llegaba a todos los confines de la nación, y que permitía la circulación informal de cuerpos y productos. En este trabajo, el animal, el monstruo y el cyborg han servido como matrices para reflexionar sobre esos cuerpos que, enfrentados al Estado –o al margen de este–, no conforman con una norma social blanca, heterosexual, masculina, racional y occidental en el continente.

En esta disertación tracé un arco temporal que recorre 50 años de aproximación al tema de la barbarie, un tropo presente desde mucho antes en textos fundacionales como *Facundo. Civilización y barbarie en las pampas argentinas* y *Os Sertões*, que emparentan al indígena con el bárbaro. Si “Meu tio o Iauaretê” o *Eisejuaz* dan cuenta de una identidad indígena sitiada por el avance de la modernidad, medio siglo después, en *Los cuerpos del verano* o en “El Cementerio de Elefantes”, las fuerzas de la modernidad no parecen haber terminado de ganar la batalla pero sí la han desplazado a espacios urbanos (el mercado

popular) o virtuales (internet). La identidad indígena permanece en figuras como el aparapita del cuento de Esquirol, por ejemplo, pero su lugar es paradójico: si bien el indígena ocupa un lugar central en la reconfiguración de la identidad nacional, se trata a la vez de una figura anacrónica, asociada a la basura y a los deshechos de una ciudad que en un mismo gesto enaltece la identidad indígena y la intenta borrar. *Subte*, a su vez, ofrece una mirada devastadora con respecto a la civilización: en la novela de Pinedo, construida bajo los restos de una civilización colapsada, la cultura no es otra cosa que el encantamiento que justifica la creación de rituales arbitrarios en los que se lleva a cabo la separación de lo animal y de lo humano.

He evitado en lo posible hablar de “subjetividades” para enfocarme en los cuerpos, porque incluso la formación de una subjetividad implica un proceso cultural y de “sujeción” o identificación con una norma, mientras que los cuerpos están atravesados por instintos, afectos, pasiones, enfermedades y dolores que los vuelven más indóciles y difíciles de ser leídos. Precisamente por ello es que autores como Mario Bellatin o Jorge Baron Biza prefieren centrarse en los cuerpos de sus personajes más que en sus procesos psicológicos: el cuerpo, después de todo, es la condición de posibilidad de la comunidad y de la política. En Bellatin, la comunidad de monstruos resiste al proceso de normalización a través de prácticas sexuales y religiosas alternativas; en Baron Biza, el cuerpo materno devenido monstruo le recuerda al narrador el fracaso del proyecto del partido radical argentino, que favoreció una aproximación racional a los problemas del pueblo, ignorando el potencial afectivo, irracional, de la política.

El cyborg, conectado a una economía neoliberal, globalizada y —en el caso latinoamericano— signada por tecnología de contrabando, ofrece una ventana a un horizonte en el que el cuerpo empieza a ser borrado de la cultura: internet anuncia un nuevo paradigma en el que los marcadores físicos como el sexo y la raza se difuminan en el mundo virtual. Quizás ya no haya que pensar en la biopolítica sino en lo que Byung-Chul Han ha denominado psicopolítica, un sistema de dominación que no ocurre a través del viejo modelo disciplinario que involucra un poder externo y su capacidad de regular y controlar los cuerpos, sino a través de un gobierno cibernético caracterizado por el flujo descentralizado de información, por la autoexplotación y por las redes sociales como sustitutos de la comunidad: en este panorama, el animal y el cuerpo cobran relevancia como vidas que se resisten a la mercantilización, como locus de la política y de la comunidad. Si el nuevo espacio de batalla es el de las redes virtuales y sus flujos, con toda seguridad la literatura latinoamericana se encargará pronto de ampliar allí el campo de reflexión sobre todos aquellos cuerpos rebeldes a la norma social y estatal.

Por último, otro posible camino de exploración es el abierto hace algunos años por Ecuador y Bolivia, países que han decidido incluir en sus constituciones a la naturaleza como sujeto de derecho, susceptible de ser representada legalmente. Se trata de las primeras constituciones latinoamericanas que le otorgan calidad de sujeto jurídico a un “cuerpo” no-humano como la naturaleza: es un paso en dirección al reconocimiento de la cosmovisión indígena dentro del aparato estatal, un movimiento que con seguridad dará lugar a narrativas menos antropocéntricas en el continente.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. 2002. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . *La comunidad que viene*. 1990. Trans José L. Villacañas y Claudio de la Roca. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- Andermann, Jens. “Tesis sobre la metamorfosis”. *BOLETIN/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Dec 2011). 1-14.
- Arcimboldo, Giuseppe. *L'Avvocato*. 1566. Milán: colección privada.
- Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa*. 1869. Tr. Marco Antonio Campos. México: Premiá Editora, 1989.
- Bellatin, Mario. *Flores*. 2000. *Obra reunida*. México D.F.: Alfaguara, 2005. 373-433.
- . *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- . “Underwood Portátil. Modelo 1915”. *Fractal*. <http://www.mxfractal.org/F32Bellatin.html> Acceso 10/10/2016.
- Banerjee, Anindita. *We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity*. Middletown: Wesleyan, 2013.
- Bailo, Florencia. “La isotopía del «elegido»: itinerario espiritual en la novela *Eisejuaz* de Sara Gallardo”. *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología: Miradas desde el bicentenario: Imaginarios, figuras y poéticas*, IV (12-14 octubre 2010), Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/isotopia-elegido-itinerario.pdf>. Acceso 27/03/2016.
- de Barnola, Jorge. “Una distopía sobre la maternidad. *Subte*; de Rafael Pinedo”. *Factor Crítico*, 18/06/2012. <http://www.factorcritico.es/rafael-pinedo-subte/> Acceso: 05/05/2016
- Barragán, Rossana. “Más allá de lo mestizo, más allá de lo aymara: organización y representaciones de clase y etnicidad en La Paz”. *América Latina Hoy*, 43 (agosto 2006), 107-130.

- Baron Biza, Jorge. *El desierto y su semilla*. 1998. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- . “La libertad del cocoliche”. 1999. En *Por dentro todo está permitido. Reseñas, retratos y ensayos*. Buenos Aires: Caja negra editora, 2010.
- Berger, James. *After the End. Representation of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1999.
- Berger, John. “Why Look at Animals?” *About Looking* (1980), 1-26.
- Boero, María Soledad. “Los misterios del rostro. Notas sobre *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza”. *Revista Iberoamericana*, LXXV.227 (Abril-Junio 2009), 523-538.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. “La fiesta del monstruo”. 1947. *Nuevos cuentos de Bustos Domeq*. Buenos Aires: Librería La Ciudad, 1977.
- Brown, Andrew J. *Cyborgs in Latin America*. New York: Palgrave MacMillan, 2010.
- de Campos, Haroldo. *Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- Canelas, Valeria. “La Paz y el aparapita, textos de Jaime Saenz sobre una ciudad ambivalente”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 6.1 (2014), 111-124.
- Canguilhem, Georges. *The Normal and the Pathological*. 1904. Trans. Carolyn R. Fawcett. New York: Zone Books, 1991.
- Castagnet, Martín Felipe. *Los cuerpos del verano*. Buenos Aires: Factotum, 2012.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press: Baltimore, 1996.
- Chefjec, Sergio. “What Comes Next.” *The Quarterly Conversation* 32 (2013).
<http://quarterlyconversation.com/what-comes-next> Acceso 10/10/2016.
- Creed, Barbara. *The Monstruos-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. 1993. New York: Routledge, 2007.
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

- da Cunha, Euclides. *Os Sertões*. 1902. Ed. Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City. Banditry and Literature in Latin America 1816-1929*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- Davis, Lennard J. "Constructing Normalcy. The Bell Curve, the Novel, and the invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century". *The Disability Studies Reader*. Ed. Lennard J. Davis. London: Routledge, 1997.
- Descartes, René. *Discurso del método*. 1637. Trad. Eduardo Bello Reguera. Madrid: Tercer Milenio, 2012.
- Derrida, Jacques. *Acts of Religion*. New York: Routledge, 2002.
- DNA Dreams. Dir, Bregtje van der Haak. Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep (VPRO), 2012. Film.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*. 1966. London and New York: Routledge, 1996.
- Esquirol Ríos, Miguel. "El Cementerio de Elefantes". *Memorias de futuro*. Santa Cruz: La Hoguera, 2008. 149-193.
- Ferreira de Almeida, Maria Cândida. *Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo : Annablume, 2002.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 2. La voluntad de saber*. 1976. Tr. Martí Soler. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- ... "Introduction." *The Normal and the Pathological*. Georges Canguilhem. 1904. Tr. Carolyn R. Fawcett. New York: Zone Books, 1991. 7-24.
- ... *Nietzsche, la genealogía, la historia*. 1971. Tr. José Vázquez Pérez. Valencia: Pretextos, 2008.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- Frank, Zippi Brand. *Google Baby*. 2009.
- Friera, Silvina. "Argentina ayuda mucho al pesimismo". *Página 12*, 17/01/2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1552-2006-01-17.html> Acceso 23/04/2016.
- García Linera, Álvaro. "Capitalismo andino-amazónico". *Le Monde diplomatique*. Enero de 2016. <https://www.lemondediplomatique.cl/El-capitalismo-andino-amazonico.html> Acceso: 26/04/2016

- García Pabón, Leonardo. *La patria íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural, 1998.
- Gallardo, Sara. *Eisejuaz*. 1971. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2013.
- Gander, Forrest, y Kent Johnson. "Notes from Bolivia". *The Night*. Jaime Saenz. New Jersey: Princeton UP, 2007.
- Garland Thompson, Rosemarie. "Feminist Theory, the Body, and the Disabled Figure". *The Disability Studies Reader*. Ed. Lennard J. Davis. London: Routledge, 1997. 279-292
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- . "Políticas del monstruo". *Revista Iberoamericana*, 1.227, (abril-junio 2009), 323-29.
- Google Baby*. Dir. Frank, Zippi Brand. HBO Documentary Films, 2009. Film.
- Guimarães Rosa, João. "Meu tio o Iauaretê". 1961. *Ficção Completa Volume II*. Rio de Janeiro: Editora Nove Aguilar, 1994. 825-852
- . "Mi tío el jaguareté". 1961. *Campo General y otros relatos*. Selección y prólogo Valquiria Wey. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001. 411-454.
- Han, Byung-Chul. *En el enjambre*. 2013. Tr. Raúl Gabás. Buenos Aires: Herder, 2014.
- . *Psicopolítica*. Tr. Alfredo Bergés. Barcelona: Herder, 2014.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto". *The Cybercultures Reader*. Eds. David Bell y Barbara M. Kennedy. London & New York: Routledge, 2000. 291-324.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Herrera Montero, Lucía. "Cuerpos al límite: espacios y experiencia de marginalidad en la narrativa latinoamericana actual". Ph.D. Diss. University of Pittsburgh. School of Arts and Sciences. 2010. Acceso 20/10/2016.
- Hobsbawm, E.J. *Primitive Rebels. Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. 1959. New York: The Norton Library, 1965.
- Hoschild, Arlie Russell. *The Outsourced Self*. New York: Picador, 2012.
- Jiménez España, Paula. "Barón Biza: una novela esculpida sobre la cara destrozada de la madre". *Clarín, Ñ Revista de Cultura*, 07/11/13.

- http://www.clarin.com/sociedad/Baron-Biza-novela-esculpida-destrozada_0_1025297527.html Acceso 10/09/2016.
- King, Edward. *Science Fiction and Digital Technologies in Argentine and Brazilian Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. 1986. Tr. Geoffrey Winthrop-Young & Michael Wutz. Palo Alto: Stanford UP, 1999.
- Kohan, Martín. "Prólogo". *Eisejuaz*. Sara Gallardo. 1971. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2013.
- Laguna, Andrés. "No siempre hay un mañana mejor". *Ciencia Ficción y Fantasía en Bolivia*. http://cffbolivia.blogspot.com/2009/02/no-siempre-hay-un-manana-mejor_27.html Acceso 26/04/2016.
- Lazar, Sian. *El Alto, Rebel City. Self and Citizenship in Andean Bolivia*. Durham and London: Duke University Press, 2008.
- Lee, Man Kee. "Lenguas indígenas y políticas del lenguaje en América Latina —con especial atención a Paraguay—". <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/lengindi.html> Acceso 06/05/2016
- Lehmann-Nitsche, Robert. "Dos cráneos matacos". *Anales del Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires*, t. XXVIII, 1916.
- Lennard, Patricio. "Señas particulares". *Página 12*, 10/12/2006. Web. Acceso 15/05/2011.
 ~. "Ricachondo". *Página 12*, 18/12/2009. Web. Acceso: 26/04/2016.
- Link, Daniel. "Un Edipo demasiado grande". *Página 12*.
<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-09/01-09-16/nota1.htm>
 Acceso 01/09/2016.
- Llevadot, Claudia. "No hay mundo común: Jacques Derrida y la idea de comunidad". *ISEGORÍA*, 49 (julio-diciembre 2013), 549-566.
- Lockhurst, Roger. *The Trauma Question*. Routledge: London, 2008.
- de Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". 1979. Trad. Ángel G. Loureiro. *Anthropos Suplemento Nro. 29*. Barcelona: Editorial del Hombre Anthropos, 1990. 113-18.

- Metraux, Alfred. *Religión y magias indígenas de América del Sur*. 1967. Trad. Miguel Rivera Dorado. Madrid: Aguilar, 1973.
- Moravec, Hans. *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- Morley, Josefina. "Creo que esto es el futuro". *Lupa Zoom Contemporáneo*. <http://www.mdzol.com/nota/514623-creo-que-esto-es-el-futuro> Acceso 26/04/2016
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. 1981. Trad. Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2001.
- Negri, Antonio. "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. G. Giorgi y F. Rodríguez (comps). Buenos Aires: Paidós, 2007. 93-139.
- Oliver, Élide Valarini. "Queneau's Poissons and Rosa's Jaguar. Two Literary Contributions on Animal and Human Condition". *Mosaic Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 41.4 (December 2008), 129-42.
- Ozgenalp, Nur. "Zombie Narratives: Critics on Capitalism from *Dawn of the Dead* to *Resident Evil*." *International Journal of Sociology and Social Anthropology*. XV.6 (2012), 105-112.
- Palaversich, Diana. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin". *Chasqui* 32.1 (May 2003), 25-38.
- . "Prólogo". *Obra reunida*. Mario Bellatin. México D.F.: Alfaguara, 2005. 11-23.
- Pauls, Alan. "Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo". *Los malditos*. Ed. Leila Guerriero. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. 23-43.
- Perón, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951.
- Perrone, Charles A. "Notas para facilitar a leitura de 'Meu Tio o Iauaretê'". *Hispania* 91.4 (Diciembre 2008), 765-773.
- Pinedo, Rafael. 2012. *Frío. Subte*. Buenos Aires: interZona editora, 2013.
- Pratt, Mary Louis. "Tres incendios y dos mujeres extraviadas". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: ILLI-University of Pittsburgh, 2002.

- Preciado, Paul B. "Queer: Historia de una palabra". *Parole de Queer*.
<http://paroledequeer.blogspot.com/p/beatriz-preciado.html> Acceso 15/02/2016.
- . *Testo yonqui*. Barcelona: Espasa, 2008.
- Quintana, Isabel A. "Escenografía del horror: Cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin". *Revista Iberoamericana* 75.227 (Abril-Junio 2009), 487-504.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. 1991. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Regalado, Antonio. "The Brain Is Not Computable". *Technology Review*, 18/02/2013.
<https://www.technologyreview.com/s/511421/the-brain-is-not-computable/>
 Acceso 24/09/2016.
- Saenz, Jaime. *Imágenes paceñas: lugares y personajes de la ciudad*. La Paz: Difusión, 1979.
 ---. *Felipe Delgado*. 1979. La Paz: Difusión, 1980.
 ---. *Prosa breve*. Ed. Leonardo García Pabón. 2008. La Paz: Plural, 2014.
- Saïtta, Sylvia. "Antonio Benedetto y la espera". *La Nación*. 08/10/06.
<http://www.lanacion.com.ar/847275-antonio-di-benedetto-y-la-espera>. Acceso 08/08/16.
- . "El desierto y su semilla de Jorge Barón Biza o el derecho de escribir". *Entrepasados* VII.14 (1998), 185-196.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
 ---. *La imaginación técnica: Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. 1845. Buenos Aires: Losada, 1963.
- de Sepúlveda, Juan Ginés. *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. 1547. Tr. Marcelino Menéndez y Pelayo. Pánuco: Fondo de Cultura Económica, 1941.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Staden, Hans. *Brasilien – Die wahrhaftige Historie der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresser-Leute – 1548-1555*. 1557. Traducido del alemán antiguo por Ulrich Schlemmer. Tübingen: Edition Erdmann, 1983.

- Tamayo, Franz. *Creación de la pedagogía nacional*. 1910. *Obra Escogida*. Lima: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Terranova, Juan. *La piel*. Buenos Aires: Galerna, 2015.
- . “Monstruo”. *Sexo, nazismo y astrología*. Buenos Aires: Punto de Encuentro, 2014. 183-188
- Tiqqun. *La hipótesis cibernética*. Madrid: Acuarela & A. Machado, 2015.
- von Uexküll, Jakob. *Cartas biológicas a una dama*. 1920. Tr. Tomás Bartoletti y Laura Cecilia Nicolás. Buenos Aires: Cactus, 2014.
- Velásquez Guzmán, Mónica. “Toda civilización calla su barbarie”. *Nueva Crónica y buen gobierno* 142 (2da. quincena de abril 2014), 16-17.
- Weheliye, Alexander G. *Habeas Viscus: Racializing Assemblages, Biopolitics, and Black Feminist Theories of the Human*. Duke UP, 2014.
- Wey, Valquiria. “Prólogo”. *Campo general y otros relatos*. João Guimarães Rosa. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001. 7-24.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibais*. 2009. São Paulo: Cosacnaify, 2015.
- . “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *MANA*, 2.2, (octubre 1996), 115-144.
- Wolfenzon, Carolyn. “La figura del aparapita en *Felipe Delgado*, de Jaime Saenz: nacionalismo, misticismo y conflicto social”. *Chasqui* 44.2 (Nov. 2015), 241-257.
- “Argentina ofrece operaciones gratuitas de cambio de sexo”. *El Comercio*, 29/05/2015.
<http://elcomercio.pe/ciencias/medicina/argentina-ofrece-operaciones-gratuitas-cambio-sexo-noticia-1814932> Acceso 26/04/2016