

POLÍTICA DEL MONSTRUO

POR

GABRIEL GIORGI
New York University

¿Cuál es el saber del monstruo? El monstruo ha sido objeto e instrumento de análisis sobre los modos en que los textos, los imaginarios sociales y las culturas distribuyen sus límites, inscriben sus exterioridades, fantasean sus deseos y fobias: el monstruo es allí, como dice Jeffrey Cohen, un cuerpo que es “pura cultura”.¹ Las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudios y fascinaciones que atraviesan las ficciones culturales y la imaginación social; eso que, como escribía Foucault, define las coordenadas de lo prohibido y lo impensable y se condensa en la figuración de un cuerpo irreconocible. Pero el monstruo también trae otro saber, que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad (que pueden, apaciblemente, reafirmar los límites convencionales de lo “humano”) sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase. El monstruo tiene lugar en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala; viene, por lo tanto, con un saber sobre el cuerpo, sobre su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular; si expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo “humano”, su legibilidad y sus usos.

Es en este sentido que los recorridos críticos reunidos en este volumen no indagan solamente una política de las representaciones, sino que involucran también una política de lo viviente, de los modos en que los cuerpos son distribuidos,

¹ “The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place. The monster’s body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture” (Cohen 4).

constituidos, “formados” políticamente según regímenes cambiantes de poder. Se trata, en este sentido, de leer el monstruo en su umbral biopolítico, allí donde pone en escena una política de la “vida” y sus distribuciones entre la “vida humana” y sus otros. Antonio Negri señala la profunda identificación entre poder, filosofía y eugenesia en Occidente: el poder se reclama, desde los griegos, poder sobre la vida, sobre sus modos de reproducción; el poder informa la vida según criterios normativos en torno a qué “formas de vida” merecen reconocimiento, autoridad y protección, mientras que relega otros cuerpos a la subyugación, a la explotación o directamente al genocidio. La eugenesia expresa la voluntad del poder soberano de controlar la vida en su misma concepción, siempre dividiéndola y separándola de sí misma y trazando jerarquías entre cuerpos y poblaciones. Por eso para el pensador italiano el monstruo es político: afirma la potencia inmanente de la vida contra y más allá de los intentos de normalizarla y controlarla según criterios normativos que encuentran, en última instancia, su verdad en los sueños eugenésicos. La política del monstruo explora y afirma la potencia de variación de los cuerpos contra los imaginarios y las tecnologías eugenésicas que apuntan a la construcción y reproducción normativa de lo humano.

Es en relación a esta ambivalencia entre lo humano y lo monstruoso que podemos pensar en las “tecnologías” que producen la legibilidad social y cultural, y la reconocibilidad política de lo humano: lo que reconocemos como “humano” resulta de una producción política, jurídica, epistémica, estética, que tiene lugar sobre el fondo de lo monstruoso. El hombre como modelo normativo se recorta así contra la singularidad radical de lo monstruoso: es esta oscilación y esta **inestabilidad** entre lo humano y lo inhumano, entre el hombre y ese cuerpo desconocido al que sin embargo siempre retorna—el monstruo— lo que se vuelve instancia de politización y exploración estética y ética. Hay, en este sentido, algo inherentemente ficcional en el monstruo, pero no porque sea un cuerpo imaginario, fantaseado o fantasmático—todo lo contrario— sino porque registra eso que en los cuerpos los lleva más allá de sí mismos y los metamorfosea: eso que en los cuerpos es virtual, invisible o inmaterial pero real en la medida en que forma parte de los devenires potenciales de un organismo. El monstruo es el registro de esas líneas, de esas potencias: materializa lo invisible, y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas pero no por ello menos reales. Por eso encuentra en la literatura y el arte un lugar para presentarse: porque los lenguajes estéticos apuntan hacia lo singular, hacia lo que en la serie de los cuerpos disloca las clasificaciones y las sintaxis, y deja ver lo que en ellos desborda los modos de inscripción social, jurídica y política de lo humano. El lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social.

Los artículos reunidos en este volumen dan cuenta de esta fidelidad entre la literatura (o el arte en general) y el monstruo. Y lo hacen en una secuencia histórica y cultural diversa, mostrando cómo el monstruo atravesó de maneras decisivas las literaturas latinoamericanas. Exhiben, así, las reglas cambiantes por las cuales la cultura no sólo trazó el límite con el monstruo sino que, más interesantemente, indicó su convivencia con los hombres, incluso su vecindad o intimidad. Los trabajos atraviesan diferentes zonas históricas, estéticas y teóricas, que se pueden distribuir de modo general entre, por un lado, los debates en torno a la transición hacia la modernidad, alrededor del surgimiento y despliegue de los Estados-nación modernos latinoamericanos y sus tensiones respecto de la era colonial, y, por otra parte, la producción contemporánea, alrededor de rearticulaciones entre estética y política que singularizan la cultura del presente.

Paola Cortés-Rocca analiza la figura del zombi o muerto-vivo como problema etnológico, cultural, literario y político en el Caribe del fin de siglo XIX. “Se trata –argumenta– de un verdadero monstruo biopolítico, en diálogo directo con las categorías vinculadas a la vida, un monstruo que ya no surge como aberración o como pura alteridad sino como resultado de un diálogo entre lo sano y lo enfermo, entre los “tumores sociales” y los “elementos saludables de la nación”. Escribe Cortés-Rocca: “El zombi define una nueva tipología de lo monstruoso, en tanto implica un peligro –como todo monstruo– aunque no se constituye a partir de la pura diferencia, tal como ocurre con los monstruos clásicos como el dragón, el basilisco o la Quimera, sino a partir de una torción dentro de lo humano”. Esta “nueva tipología” enuncia una recurrencia del volumen: la monstruosidad no como exterior y pura alteridad respecto del hombre, sino como un “interior externalizado” de lo humano. El zombi es una figura ideológica porque encarna las relaciones de dominación y las devuelve invertidas: más que “ocultar” la realidad de la dominación, la narra de modo oblicuo, produciendo un lenguaje de la verdad política. Del mismo modo, Sandra Garabano explora en la escritura de Vicuña Mackenna del Chile de fines de siglo XIX la figura de La Quintrala, encarnación de un mestizaje violento y letal, en la que se intersectan ansiedades de género, raciales y culturales en la imaginación de la nación moderna: contra el cuerpo monstruoso de esta mujer –en ella se adivina el “monstruo humano” del que hablaba Foucault, pero también una incrustación de la era colonial– los modernizadores chilenos imaginaron otro linaje para la nación. La cuestión de la herencia, y su desvío por el adulterio, reaparece en el artículo de Nathalie Bouzaglo, en el que lee *El hombre de hierro*, de Rufino Blanco Bombona, una “novela de adulterio” en la que una madre adúltera da luz a un niño monstruo como prueba y acusación de su pecado. Bouzaglo insiste en la función disciplinaria que cumple el monstruo en estas “novelas de adulterio”

que, aunque juegan con la desestabilización de las normas sociales y culturales, las reafirman como imaginario del orden.

Fermín Rodríguez trabaja el monstruo de la ciencia y de la ficción científica en Leopoldo Lugones. Lee en dos textos de *Las fuerzas extrañas* un reflejo invertido en torno al desplazamiento entre lo humano y lo animal: en esas figuras singulares se lee la relación política con lo monstruoso de la imaginación estatal y nacional moderna. La lectura de Rodríguez trae el umbral entre humanidad y animalidad, entre ser vivo y ser hablante, como la materia monstruosa por excelencia en la modernidad: en torno a esa materia se construyen las economías del poder soberano. Lo que el artículo trabaja es la inestabilidad política que viene con el experimento que torna ambivalente la distinción entre humano/animal, inestabilidad que refleja las masas sociales que deben ser nacionalizadas y “ciudadanizadas”. “Máquina de fabricar humanidad, el discurso científico-pedagógico sirve para trazar los límites de inclusión y exclusión del campo de la ciudadanía”, señala Rodríguez.

Si los monstruos que vimos hasta el momento se realizan como cuerpos, el trabajo de Betina González apunta a otro tipo de monstruosidad: el “monstruo geográfico”, o “cartográfico”, que es Brasil en los modos en que el mapa sudamericano fue imaginado en el siglo XIX por Juan Bautista Alberdi. Brasil es el Imperio en la era republicana: su existencia es anacrónica, y su composición anómala. “Pintar a Brasil como la excepción en el (de otro modo) “armónico” mapa de las repúblicas “hispanas” es uno de los puntos centrales de la argumentación de Alberdi”, dice González. Brasil es una “fuerza degenerativa” tanto por su relación con el pasado imperial en la era de las repúblicas, como por su naturaleza tropical, que, para Alberdi, impulsa la degeneración de la civilización europea (que, en cambio, puede florecer en el Río de la Plata). La monstruosidad del territorio rápidamente se codifica como monstruo racial: Brasil sólo puede albergar las razas inferiores, “la excepción afligente de nuestra especie”, en palabras de Alberdi. De allí que imagine para Brasil la función redentora de blanquear la raza negra a través del mestizaje, y así cumplir su misión histórica: la de eliminar el hecho monstruoso de la raza negra, y en la misma lógica, eliminar su propia monstruosidad, su ser anacrónico, anómalo, en el mapa futuro de la América civilizada.

El trabajo de Stephanie Kirk salta más atrás, hasta el siglo XVII, para leer en Sor Juana Inés de la Cruz una ecuación entre autoría femenina y monstruosidad, en torno al tema del “parto monstruoso”. La escritura aparece como un parto *contra natura* en el que se origina un nuevo espacio para la mujer y para el cuerpo femenino, su naturaleza y su lugar social. La creación femenina, como partenogénesis que excluye la participación masculina, es lo que aquí emerge como monstruoso. Kirk analiza cómo esa partenogénesis monstruosa permea la escritura de Sor Juana volviéndose una instancia de autorreflexión al mismo tiempo literaria y genérica.

El conjunto restante de los trabajos explora las modulaciones de la literatura y el arte contemporáneos en torno al monstruo. Una regularidad parece atravesar estas indagaciones: la que lee en el monstruo menos la instancia de una anomalía que la de una anomalía, un suspenso de la norma, una exterioridad de la ley o un “estado de excepción”. Paloma Vidal lee los primeros textos de João Gilberto Noll como la instancia de surgimiento de un personaje nuevo en la literatura brasileña: el de una figura de despojo, de reducción, heterogéneo respecto de toda moralidad redencional o victimizada. Un personaje que exige otra estética y otra política diferentes de la herencia moderna, militante o revolucionaria. Precariedad es la palabra clave aquí: un cuerpo que, reducido a su mínimo, toca los límites de lo humano, y se vuelve contiguo al animal, a una “vida” o un “viviente” irreconocible. Cuerpos innombrados e innombrables, “tornándose un lumpen cuya subversión no está en ningún acto heroico, sino apenas en su existencia exterior al orden”. La comunidad de los que no tienen comunidad aparece así como el tema político: el exterior de las identidades o la “errancia” como apertura al otro en tanto que singularidad, el no lugar del monstruo.

Ana Flores explora la incomodidad radical que produce la lectura de los textos de César Aira: allí donde ningún género es capaz de capturar las operaciones de esta escritura se abre una relación monstruosa con el lenguaje, la inscripción de lo impensable en/por el lenguaje. Los monstruos de Aira son “monstruos libertarios, humorísticos”, que arrastran en su escritura al lector y a sus construcciones normativas de la realidad: “es una respuesta no habitual a la ley de la opción, de la dualidad, que produce placer como todo derribamiento de límites, pero es un placer incómodo, una risa militante”.

Alejandra Laera, por su parte, reencuentra la relación entre autoría y monstruosidad leyéndola en el cuerpo de un autor al que le nace un espolón en la espalda ante la imposibilidad de escribir. El cuerpo anómalo del escritor en *Wasabi* de Alan Pauls, en las nuevas condiciones de producción literaria de los '90 se vuelve, es, en la lectura de Laera, la superficie donde se trabajan las relaciones entre literatura y mercado, entre dinero y goce, que proporcionan nuevas resonancias a la noción de “escritor comprometido” en tanto rearticulación o “negociación” del lugar modernista de la literatura en el mercado, una negociación que ofrezca alternativas al mentado “cinismo posmoderno”. El cuerpo “monstruificado” del autor emerge como el mecanismo que hace posible el libro: “En el nivel de lo imaginario –dice Laera– se diría que cuando desaparece el quiste aparece el libro: la ficción ha dado una vuelta completa que va de las condiciones materiales que la hacen posible a la plena imaginación novelesca y de ésta a la escritura corporeizada en libro”.

La escritura de Mario Bellatin es quizá una de las más inquietantes del presente, construyendo universos narrativos en los que una corporalidad incierta –el cuerpo

enfermo, la malformación, la amputación, la ortopedia— parece funcionar como inminencia de sentidos que se suspenden y en torno a los cuales tiene lugar la ficción. Dos artículos ensayan lecturas sobre las trayectorias de esta literatura: el de Alicia Vaggione, enfocado en *Salón de belleza*, aborda la inscripción literaria del cuerpo enfermo y los emplazamientos territoriales que se conjugan asu alrededor, indicando cómo esos universos se vuelven condición de la ficción literaria. Sin embargo, advierte Vaggione, la escritura de Bellatin suspende toda referencialidad directa (el sida, en el caso de *Salón de belleza*) volviendo el cuerpo politizado del enfermo, su estatuto inhumano, instancia de una extraña belleza. Por su parte Isabel Quintana enmarca el proyecto literario de Bellatin en una reflexión sobre el dolor y los modos en que este se inscribe y se piensa en la literatura, tanto estética como políticamente. “La obra de Mario Bellatin configura una poética de la desolación en la que los cuerpos traspasados por enfermedades, exilios y muertes traman recorridos dentro de un espacio controlado extremadamente por el Estado y sus guardianes”, escribe Quintana. La oblicuidad referencial de esta escritura no silencia sino que escenifica de otro modo las dimensiones históricas y políticas que la hacen posible. Una materia recurre en estos textos de belleza “asfixiante”: el de la ambivalencia entre la vida y la muerte, entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto, en una zona de indeterminación que contesta o al menos desvía sus apropiaciones por parte del poder. Así, escribe Quintana, “la literatura es el lugar en donde se narra la experiencia que no es ya la de la muerte sino la de su postergación continua”.

Emily Maguire trabaja los contenidos políticos de la figura del *hacker* en el *cyberpunk* cubano contemporáneo, señalando la liminalidad jurídica y social de dicha figura y leyendo desde allí su inscripción ficcional. “Lo monstruoso en estos cuentos surge en el encuentro de estos personajes con el mundo de la tecnología, en la posición liminal que ocupan gracias a esta relación”. Una hibridez entre lo corporal y lo tecnológico que se refracta sobre los mapas e identidades del universo ficcional del *cyberpunk*, evitando o desbordando cualquier apropiación alegórica sobre la situación cubana: “el tono ambivalente de sus desenlaces y la dificultad que presentan de identificar a sus protagonistas como héroes o monstruos sugieren que los autores juegan con posibilidades más amplias y más subversivas”, concluye Maguire.

En su lectura de *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza, Soledad Boero explora un devenir monstruoso en la pérdida del rostro: un proceso de desubjetivación a partir de la borradura de la cara y el encuentro con una carne que se torna materia monstruosa en tanto que pura potencia de variación y principio de composición inmanente: “La carne —escribe Boero— aparece entonces como materia que, en su composición orgánica, suspende la dicotomía entre lo normal y lo anormal, lo semejante y lo desemejante, lo regular y lo irregular. Lo monstruoso —en esa

variación continua de la materia— se convertiría en una obra con sus propias reglas, una producción—otra de la vida”. En el espacio de una filosofía de la sensación tal como se construye en la prosa ficcional de Barón Biza es donde se puede explorar el umbral desconocido, impensado, del propio cuerpo.

Es otra mutación a nivel del rostro, esta vez en torno a la animalidad, lo que dispara la lectura de Gonzalo Aguilar sobre la obra de Hélio Oiticica, específicamente el *Bólido caixa 18, poema caixa 2, homenagem a Cara de Cavallo*. En torno a la irrupción del “animal” en el “humano”, tal como lo propone el sobrenombre del bandido en cuyo homenaje Oiticica construye su obra, se suspende el orden jurídico y emerge una materia de excepción jurídica y política que se constituye en umbral estético y en interpelación ética. Es a partir de la relación con esta irrupción, argumenta Aguilar, que la obra de Oiticica abre un nuevo espacio de reflexión política en su producción: la política del arte es inseparable aquí de la excepción biopolítica. “El arte, en el homenaje al bandido marginal, se desplaza hacia la exterioridad, hacia una otredad que lo puede convertir en su opuesto, hacia la indigencia del afuera en momentos difíciles”.

Los diversos recorridos críticos reunidos en este volumen dan cuenta de la centralidad del monstruo en nuestras preocupaciones, no tanto como reflexión sobre lo extraño, lo “otro”, sino como condición a partir de la cual se piensa nuestra inscripción cultural y política. Allí donde las retóricas de lo divino y de la naturaleza ya no sirven para reflejar el rostro de lo humano, lo monstruoso trae una materia ambivalente, entre lo natural y lo artificial, informe y abierta a mutaciones, a partir de la cual pensamos el (no) lugar de lo humano en relación a una política de lo viviente. “Lo monstruoso —escribe Peter Sloterdijk— se ha instalado en el lugar de lo divino” (31); ese pliegue monstruoso de los cuerpos, su apertura a mutaciones anómalas, parece funcionar como caja de resonancia y umbral de experimentaciones en torno a las inquietudes políticas, culturales y estéticas que singularizan el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Cohen, Jerome. “Monster Culture (Seven Theses)”. *Monster Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 3-26.
- Negri, Antronio. “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.
- Sloterdijk, Peter. *La domestication de l'etre*. París: Fayard, 2000.

