

Cuerpos expuestos a pesar de todo. Notas para una arqueología de las imágenes mancilladas de la anomalía y la discapacidad en la literatura

Carlos Ayram

Carlos Ayram

cjayram@uc.cl

Estudiante del Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Literatura de la Universidad de los Andes, Bogotá, y Licenciado en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima. Es profesor del tercer módulo de las cátedras de poesía y narrativa Chilena e Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Trabajó como profesor en la Universidad Santiago de Cali, Colombia, y como asistente graduado en la Universidad de los Andes en Bogotá. Actualmente es becario de CONICYT en Chile. Sus trabajos de investigación giran en torno a los estudios del cuerpo, autoras latinoamericanas y relaciones entre enfermedad, discapacidad y escritura.

Resumen

El presente artículo propone una revisión de algunas imágenes mancilladas de la anomalía y la discapacidad en algunas obras de la literatura occidental y latinoamericana. Así, me interesa proponer una arqueología de aquellas imágenes de cuerpos que duran en las palabras y se comunican desde su orfandad: cuerpos silenciados, cuerpos secundarios, personajes jamás problematizados. Imágenes de cuerpos empobrecidos por la mirada paternalista y usadas como dispositivos narrativos, que, sin embargo, producen un fulgor de sentido que se resisten a su total desaparición. Quiero someter mi propia mirada crítica en un escrutinio abierto, quisquilloso y resistente por aquellos cuerpos desterrados de los imaginarios occidentales que pueden ser imágenes potentes y siempre han convivido con la imagen pulcra y épica de los cuerpos incorruptibles: el cuerpo nacional, el héroe civilizador, el médico, el heredero de la dinastía, el gamonal: puras imágenes del poder.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo - anomalía - discapacidad - imagen potente

Exposed bodies in spite of all. Notes for an archeology of disgraced images of anomaly and disability in literature

Abstract

This article presents a revision of some disgraced images of the anomalies and disabilities in some works of western and Latin American literature. My interest centers upon an archeology of those images and bodies that pervade in words and establish a dialogue from their orphan state: silenced bodies, secondary bodies, characters not once problematized. Images of bodies impoverished by a paternalistic view and used as narrative devices which, through sense, resist a total disappearance. I'd like to test my critical approach by open and resistant scrutiny in the name of those banished bodies in the western imagination which can be held as potent images. These have always existed side by side with the epic and spotless image of incorruptible bodies embodying power: the national body, the civilizing hero, the doctor, the heir of the dynasty, the chief.

KEYWORDS: body - anomaly - disability - potent image

.....

Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercarse el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: ‘¿no vez que ardo?’

Cuando las imágenes tocan lo real, George Didi-Huberman

.....

I

En *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso hay esa escena escandalosa y particularmente potente que puede condensar el problema de la mirada occidental sobre el cuerpo arruinado. Esa escena se corresponde con el encuentro que Jerónimo de Azcoitia tiene con su primogénito, que en la obra será llamado el niño monstruo:

Cuando Jerónimo de Azcoitia entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte. Hasta entonces el copudo árbol genealógico de los Azcoitia, del que era el último en llevar el apellido, había dado sólo intachables frutos de selección... Pero Jerónimo no mató a su hijo. (Donoso, 2009: 229)

La escena anterior recuerda la preocupación que Georges Didi-Huberman tiene por las imágenes potentes, ya que occidente solo se ha encargado de configurar la imagen contenedora del poder, la que se inscribe como hegemonía ante la mirada: “pero la imagen más bella es la que tiene su potencia pero que no busca tomar el poder. Es como las palabras. ¿acaso un poema busca tener poder sobre el otro? No.” (*La noche de la filosofía*). Sin embargo, la imagen que interesa a Didi Huberman nos obliga a levantar la mirada y a establecer un diálogo con su belleza, con su peligrosidad, con su resistencia. Partí con la escena reveladora de la novela *El obsceno pájaro de la noche* porque la obra, que ha sido leída en claves interpretativas asociadas al delirio y la monstruosidad, representa –para mi propio ejercicio crítico– la emergencia de la imagen potente encarnada en el cuerpo de Boy Azcoitia, el niño monstruo.

La monstruosidad de Boy está marcada por el signo del cuerpo deforme, de la anomalía evidente, la diatriba contra la intachable imagen del primogénito, el heredero. El acto de descubrir a un niño obsceno, “contra naturam” y vedado a todo canon comprensi-

ble de cuerpo entero y saludable, sería mi entrada crítica para recuperar la imagen potente y mancillada de aquellos cuerpos que duran en las palabras y se comunican desde su orfandad: cuerpos silenciados, cuerpos secundarios, personajes jamás problematizados. Imágenes de cuerpos empobrecidos por la mirada paternalista y usadas como dispositivos narrativos, que, sin embargo, producen un fulgor de sentido que se resisten a su total desaparición. Imágenes potentes, pero también imágenes-luciérnagas¹ que cotizan una experiencia de la falla y el fracaso que a pesar de todo conservan “una experiencia interior, la más ‘subjética’, la más ‘oscura’, [que] puede aparecer como un resplandor para otro a partir del momento en que encuentra la forma justa de su construcción, de su narración, de su transmisión” (Didi Huberman, 2012: 105).

Esas imágenes de cuerpos potentes, que como el cuerpo de Boy Azcoitia, pueden pensarse como rasgo particular que obligaría a revisar la estabilidad de ciertas tradiciones y literaturas nacionales sobre las que se construye todo canon literario. Acaso, una puesta en crisis de todo un proyecto moderno como subsidiario por esos cuerpos invisibilizados, acallados, desfigurados en su humanidad. Karina Marín en *Recuperar cuerpos: imágenes olvidadas bajo los escombros de la historia de la literatura ecuatoriana. Ideas para una metodología*, plantea la necesidad de remover los escombros de la historia de la literatura ecuatoriana para hacer de la lectura literaria un acto de “exhumación de cuerpos” (Marín, 2016:2). “Trato de recuperar las imágenes que han quedado sepultadas, imágenes que nos sobrecogen, que nos conmueven: cicatrices, gestos, trozos de cuerpos, suciedades, deseos” (Marín, 2016:3). Estas ideas de una metodología de remoción de imágenes dialogan con la necesidad de enfrentar las deudas que la modernidad tiene con la anomalía, con el cuerpo desviado.

“Pero Jerónimo no mató a su hijo”, escribe Donoso (Donoso, 2009: 229). No mató el cuerpo, no negó su estatuto existencial, en cambio creó su propio espacio monstruoso y autorizado –La Rinconada– para que el niño, pudiera crecer bajo el amparo de una ‘monstruosa normalidad’ que jamás pidió. El cuerpo del niño monstruo no se extingue, más bien revela la inquietante belleza de su incoherencia, su desorden esquelético, su mancha en la genealogía de una familia

nacional; el sujeto desviado, el que nos permite levantar la mirada por su secreta potencia: la potencia del cuerpo maldito.

Monstruo cuya etimología “mostrum”, revela ciertos pesajes religiosos: “mostrum” como prodigio en tanto voluntad de dioses, “mostrum” como algo que habrá que mostrar para probar el azaroso e imperfecto trabajo de Dios. En su raíz latina, monstruo deriva de *mostrare* que alude al despliegue, a la revelación, a la exposición o “[d]el verbo “monere” (advertir, amonestar)” (Moraña, 2017: 32-33). No obstante, prefiero preguntarme no por el designio, sino por el cuerpo hecho imagen, el cuerpo sacrificado, el campo de la experimentación axiológica, el cuerpo mancillado, anómalo, imperdonable. El cuerpo de Boy Azcoitia devela la potencia de una imagen que se alza como expreso sentido para posicionarse y reclamar el derecho a la belleza.

Boy no es un monstruo. La mirada paterna lo clausura como sujeto e inscribe sobre él un proyecto que no amenace el orden de la racionalidad, la lógica inviolable de que todo hijo es expresión de la naturaleza. No obstante, es contra esa naturaleza³ que opera la mirada de Jerónimo, porque el cuerpo expuesto con sus cicatrices, señales, desórdenes y alteraciones traicionó el proceso natural y amenazó el ciclo de la vida. Es un monstruo construido en la mirada ajena, esa que lo contempló y por un acto de piedad no ordenó su asesinato, como lo expresaría Mabel Moraña, “el monstruo vive de la mirada del otro y al mismo tiempo construye a su Otro al observarlo” (Moraña, 2017: 27). Por tanto, ese cruce de miradas entre el otro y el monstruo descubre cuán invasiva es la imagen monstruosa porque desfamiliariza y cuestiona el “statu quo” y el gusto burgués: “el monstruo es la vez cosa y sujeto, mente sin alma, cuerpo sin órganos, corporalidad hipertrofiada, rebosante, derramada, ‘fuera-de-sí, fuera-de-madre’. Es presencia y ausencia, ambigüedad, hipérbole, hiato, metonimia, sinécdoque, catacrexis” (Moraña, 2017: 26). No podemos asistir a la mirada de Boy hacia Jerónimo, solo nos queda imaginar y presentir el juego especular donde el padre autoriza a su hijo el estatuto del monstruo y Boy se enquista en una lógica donde su desviación se constituirá en norma. El cuerpo del monstruo es un cuerpo vacío, extraordinario, a la espera de ser ocupado, mirado, tejido ontológicamente desde fuera³.

Con todo, quisiera entender a Boy no como un monstruo – no desde su agencia externa– sino como la imagen de un cuerpo que precisa sustraerse de la mirada paterna para alzarse como imagen potente. Boy es el proyecto de un cuerpo imaginado en Donoso que interroga a la propia naturaleza, que se hace efectivo como temor, que quiebra la fantasía del vivir monstruoso. Hacia el final de la novela, cuando Boy descubre la tramposa realidad tejida en La Rinconada, deambula-

rá como el cuerpo sórdido, acechante, la señal de la diferencia.

En este orden de ideas, Boy es una imagen que impugna la nación, la familia burguesa y la normalidad; por consiguiente, dialoga con otras imágenes potentes que caben en un imaginario urgente de un derecho a la aparición, a la humanidad, a la posición política. Si bien la novela de Donoso se publica en 1970, un ejercicio diacrónico y atrevido me permite argüir que la imagen mancillada de Boy puede estar en relación con imágenes de cuerpos secundarios, enterradas en las tramas de novelas ejemplares o relatos fundacionales y que hoy pueden precisar desempolvarse para recuperar las imágenes de otros cuerpos que combaten en el campo de la lucha estética occidental por un lugar a aparecer.

Así, quisiera habitar el preciso instante en que Jerónimo de Azcoitia contempla por primera vez la imagen del cuerpo de su hijo antes de ser mancillada. Quisiera ocupar la mirada de Jerónimo y detenerme a pensar cómo Boy es una imagen que arde de sentido e inflama toda posibilidad de interpretación. Quiero robarme los ojos de este Azcoitia para someter mi propia mirada crítica en un escrutinio abierto, quisquilloso y resistente por aquellos cuerpos desterrados de los imaginarios occidentales que pueden ser imágenes potentes y siempre han convivido con la imagen pulcra y épica de los cuerpos incorruptibles: el cuerpo nacional, el héroe civilizador, el médico, el heredero de la dinastía, el gamonal: puras imágenes del poder.

II

En el amplio linaje de imágenes grotescas en el siglo XIX europeo una imagen mancillada se erige: Quasimodo. El famoso jorobado de *Notre Dame* no solo evidencia una violación a las leyes naturales con su joroba: es sordo y está condenado al clandestinaje. Si bien en *Nuestra señora de París* la única salida triunfal de Quasimodo es durante el carnaval –queda coronado como rey de los locos– el estigma de su cuerpo es compartido con la estigmatización de la gitana, Esmeralda, otro sujeto prescindible. Recuperar a Quasimodo en la obra de Víctor Hugo es salvarlo también de un proceso de domesticación en el imaginario fantástico y pueril de Disney: su condena a ser un personaje bonachón, un ejemplo de superación, mancillan su posibilidad para erigirse como el cuerpo en peligro. Quasimodo prefigura una humanización del ‘monstruo’ y se propone como un instrumento de exploración al terror que encarna el otro. Durante el carnaval, Víctor Hugo lo describe de esta manera: “Más bien toda su persona era una pura mueca. Una enorme cabeza erizada de pelos rojizos y una gran joroba entre los hombros que se proyectaba incluso hasta el pecho. Tenía una

combinación de muslos y de piernas tan extravagante que sólo se tocaban en las rodillas... unos pies enormes y unas manos monstruosas y, por si no bastaran todas esas deformidades, tenía también un aspecto de vigor y de agilidad casi terribles” (Hugo, 2018:32 -33). Quasimodo no habla, solo emite sonidos; Quasimodo es el testigo, es el cuerpo oculto, marginado, el que convive con el archidiácono Frollo, una imagen de poder. La inmólación de Quasimodo ante la tumba de Esmeralda revela el acto sacrificial del jorobado: sus huesos se convierten en polvo, no quedará huella alguna de su violación jurídica y natural. Pero en su desintegración está su mayor densidad de peligro. Esa imagen que no se extingue del todo al final de la historia sigue siendo una imagen-luciérnaga que “no metaforiza otra cosa que la humanidad por excelencia, la humanidad reducida a su más simple poder de hacernos una señal en la noche” (Didi Huberman, 2012: 22).

Lennard Davis en *Cómo se construye la normalidad. La curva bell, la novela y la invención del cuerpo discapacitado en el siglo XIX* reflexiona cómo personajes tullidos, enfermos o impedidos son introducidos en la narrativa decimonónica europea con una escrupulosa intención científica, algún interés por la arquitectura incompleta de cuerpos que son por entero extraños al canon corporal normado. Davis establece cómo la normalidad, concepto naciente en la rama de la estadística, opera como una categoría abstracta que busca distanciar el cuerpo ideal o mito-poético del cuerpo incompleto, que es un problema para los actuales estudios de la discapacidad: “la forma como se construye la normalidad, [crea] así el ‘problema’ de la persona con discapacidad” (Davis, 2009: 189). Basta con recordar el discurso de la frenología que recorre algunas obras de Balzac o el discurso médico que se impone en el cuerpo de Hipólito, el cojo, el sirviente de ‘El león de Oro’ en *Madame Bovary*. Desempolvar a la imagen del cuerpo de Hipólito es darle una segunda oportunidad como cuerpo, no como vehículo de la experimentación.

La operación frustrada de Charles Bovary sobre Hipólito, instigada por el boticario Homais, puede centrar una atención sobre cómo el cuerpo discapacitado es el cuerpo a corregir, es cuerpo rehabilitable. Al respecto, Michael Foucault en *Los anormales* apunta: “[e]l individuo anormal del siglo XIX va a seguir marcado —y muy tardíamente en la práctica médica, en la práctica judicial, tanto en el saber como en las intuiciones que van a rodearlo— por esa especie de monstruosidad cada vez más difusa y diáfana, por esa incorregibilidad rectificable, y cada vez más cercada por ciertos aparatos de rectificación” (Foucault, 2007:65). La amputación de la pierna ‘defectuosa’ es la amputación de la diferencia; es la carga que la medicina occidental tendrá que cargar al disociar la anormalidad de la hegemonía

corporal. Hipólito es más que un personaje secundario: es un personaje potente en el dramático destino de Charles Bovary. Mi gesto es recuperarlo no como un ejemplo, sino como imagen necesaria para establecer que la ficción de su rehabilitación, de su ingreso a la normalidad fue una fantasía punitiva y dolorosa, una obra de ‘caridad’ que consagra al médico —que no es cirujano— y que revierte toda promesa de normalidad.

El cuerpo intervenido, luego cercenado, es el residuo de la crisis médica, pero es la imagen potente que el relato entero no nos deja apreciar porque queda sepultada por la infelicidad de Emma, el fracaso de Charles, el triunfo del suicidio. Desenterrar el cuerpo de Hipólito lo aparta de cualquier mirada caritativa: es un cuerpo que necesita restaurar su dignidad ante el mundo de la ficción, necesita ser expuesto y sostenido, diáfano y nítido: “a fuerza de haber servido, el pie defectuoso pareció haber contraído algo así como unas cualidades morales de paciencia y de energía: y cuando le daban algún quehacer grande, se lanzaba a él preferentemente” (Flaubert). La operación retórica en Flaubert deja entrever una inversión de valores: realmente el pie enfermo es el sostén del cuerpo, es su mayor posesión. Dotar de cualidades el pie defectuoso de Hipólito es construir la imagen potente, estabilizarla en un acto de puro sentido. Mas la gloriosa acción quirúrgica borra el pie, lo desaparece, y finalmente, este se amputa. Por consiguiente, la amputación es doble: borra al cuerpo que delata la anomalía, borra a Hipólito como sujeto.

III

Carson McCuller⁴, inscrita en el gótico sureño norteamericano, es tal vez, a excepción de algunos personajes de los cuentos de Flannery O’Connor, la primera escritora por interesarse en la introducción de personajes doblemente marginados —como sujetos y cuerpos—: sordo mudos, tuertos, minusválidos, enanos. La insistencia de McCuller no es solo explorar las regiones del alma de estos personajes, sino servirse de ellos como portadores de una incensurable sabiduría que los define y los acerca en sus tragedias particulares. Como imágenes potentes los cuerpos de John Singer —*El corazón es un cazador solitario*— o Berenice Sadie Brown —*Frankie y la boda*— conquistan una parcela de humanidad: “de eso debería ser capaz una obra de arte; con la condición de hacer la “historia narrable”, con la condición, también, de producir la “anticipación de un hablar con otros” (Didi Huberman, 2014: 26).

La noción de parcela de humanidad es discutida por George Didi-Huberman a través de su lectura sobre Hannah Arendt. En un mundo que constantemente deviene inhumano, conquistar una parcela de huma-

nidad es advertir que estamos en un mundo arruinado: “[s]e trata entonces de procurar que, pese a todo, aparezca una forma singular, una ‘parcela de humanidad’, por humilde que sea, en medio de las ruinas o de la opresión” (Didi-Huberman, 2014: 25). La pregunta de Didi-Huberman por esta noción de humanidad en su sentido poético, logra centrar una reflexión por quienes tienen derecho a una imagen digna capaz de escapar al silencio y a la opresión. La imagen potente acerca la noción de parcela en vez de la de residuo o desecho: las imágenes de cuerpos fuera de la norma social alcanzan un estatuto estético que es menester problematizar y que, desde mi perspectiva, no pueden solo ser dispositivos serviles a las tramas de las novelas y los respectivos proyectos modernos que los fagocitan.

Los personajes marginales de McCullers enfrentan una doble tarea: servir de soporte narrativo a las tramas de los personajes ‘centrales’ y concentrar la tragedia inevitable de sus marcas como cuerpos diferentes. Construir una noción de humanidad –*humanitas*– como sabiduría poética –lo expresaría Hanna Arendt– en el personaje enfermo y proclive a la desaparición podría constituir el gesto subversivo de McCullers de enfrentarse al personaje secundario como un personaje imprescindible; sin él, la trama no minaría la vida y la existencia de sus demás creaciones. John Singer y Berenice no son residuos en la ficción: son depositarios de la fuerza de atracción que la misma escritora tenía por la marginalidad, por esos sujetos “outsiders”⁵. John Singer es construido como el sujeto que escucha –a pesar de ser sordo mudo–: “El otro mudo [Singer] era alto, y en sus ojos brillaba una expresión vivaz, inteligente. Vestía siempre de forma inmaculada y sobria” (McCullers, 2017:17). En *El corazón es un cazador solitario* Singer siempre encarna el misterio; es el sujeto indescifrable, mas su muerte lo convierte aún más en un personaje impenetrable, un cuerpo demasiado excesivo para su comprensión⁶.

Por su parte, Berenice en *Frankie y la boda* aconseja a la protagonista en sus feroces estados de obsesión contra su propia identidad. McCullers la describe así: “Sólo había en ella una cosa rara, y era que tenía el ojo izquierdo de cristal claro. Destacaba muy fijo y tremendo sobre su cara oscura y tranquila; pero el porqué había querido tener un ojo azul, nadie en el mundo lo sabría nunca. El ojo derecho era negro y triste” (McCullers, 2017: 395). Acaso esta operación retórica examina la anomalía como potencia y acto de sentido; el ojo de vidrio azul es realmente la posibilidad de elección en Berenice, el gesto de la resistencia a su tragedia como parte del servicio doméstico en casa de la señorita rebelde de la casa. Siempre será el ojo de vidrio el que se proyecte como el que esconde una sabiduría que solo le pertenecerá al personaje, pero que sin duda será

su mejor conquista: un ojo que sigue destellando fulgores, acaso otra una imagen-luciérnaga.

McCullers se sirve del minúsculo detalle –que se vuelve potente más como señal que característica anodina– al ingresar a sus personajes en una retórica económica, especulativa e interrogativa. Singer y Berenice son realmente quienes ofrecen –al menos para los lectores– la clave de la interrogación del sujeto anómalo: en su introducción al mundo de la ficción está su inmensa potencia: cómo la vida ‘normal’ se organiza en torno a la marginación, no viceversa. La sospechosa manera en que funciona la normalidad se configura desde la existencia de otro que ha guardado para sí toda la densidad de un estigma que no le pertenece. John Singer y Berenice nos permiten levantar la mirada, jamás seguir de largo entre las extensas páginas de sus tramas.

IV

De vuelta a la literatura de América latina, algunos personajes se posicionan como imágenes de cuerpos enunciadores. *Macario* de Juan Rulfo o *Cocuyo* de Severo Sarduy representan la posición –en el cénit, si se me permite la indicación teatral– de cuerpos en sus luchas por deshacer el orden del discurso. Macario y Cocuyo son dos experiencias distintas: la primera en una eterna infancia: “Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Yo no lo he oído” (Rulfo, 2018:

1). Cocuyo en el corazón de la maldad y la orfandad: “pero ¿y quién es ese cabezón? ¿Cocuyo? Dios mío, yo lo creía más proporcionado, menos revigido, digamos que lo imaginaba como un pequeño atleta griego con ojos de vidrio claros y tetillas de oro” (Sarduy, 1990: 11). Macario matando ranas; Cocuyo intentando envenenar a su propia familia. Macario amamantado por la leche de Felipa; Cocuyo en el orfanato deseando a Ada. Macario, sin duda el sujeto marginado del pueblo; Cocuyo el personaje marginado porque es cabezón. Macario en un monólogo interminable; Cocuyo envuelto en el deslumbramiento barroco de su narrador. En todo caso, dos personajes al margen, mas reintegrados como cuerpos que van contra el orden moral. Recuperar a Macario y a Cocuyo es un gesto necesario porque el sujeto es desviado, está manchado –física y mentalmente–, es el portador de la experiencia liminal. Sujetos que deshacen el círculo del poder interpretativo, imágenes potentes que horizontalizan nuestra relación con el sujeto que se resiste a ser eclipsado.

Lee Edelman en *No Al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte* considera que la promesa de la futuridad en occidente está anclada en la imagen del Niño como promesa de la conservación de un orden social, cultural y político estable. Así, la propuesta de

Edelman descansa en convertir la “queeridad” como una amenaza al orden de una fantasía recogida en el futuro de la reproducción, de una identidad promisoriosa sujeta a la imagen del Niño: “[d]e este modo, cualquier cosa que rechace ese mandato, según el cual nuestras instituciones políticas ordenan la reproducción colectiva del Niño, aparecerá como una amenaza no solo para la organización de un orden social dado, sino también y de forma más ominosa, para el orden social mismo, ya que amenaza la lógica del futuro de la que siempre depende el significado” (Edelman, 2014: 31).

Sin embargo, ¿qué sucede cuando ese Niño figural sobre el que se construye la promesa de la nación es un niño desviado de todo orden corporal, cognitivo y funcional? Precisamente, Macario y Cocuyo podrían considerarse imágenes de cuerpos que resisten a cualquier ficción rectora de una reproducción exitosa —como espejo del futuro—. El mayor peligro de ambos personajes está en su dimensión del mal que la mirada ajena construye sobre ellos. Si bien lo “queer” en Rulfo ha sido leído por Cristina Rivera Garza⁷, la constitución de un personaje como Macario, el eterno niño, será el fantasma que perseguirá sin duda el futuro de la normalidad del pueblo. De esta manera, frente a la lúcida crítica de Edelman, yo propondría visitar estas imágenes potentes como amenazas al estatus de la propia infancia como un lugar romántico y épico: la infancia ya no es patria común, como lo afirmaría Rilke, antes bien, habría infancias más productivas que otras o infancias terribles que no podrían colaborar con el desarrollo del futuro.

Más imágenes de cuerpos mancillados pueden con seguridad aparecer en la imaginería literaria occidental. La pregunta incómoda, escurridiza y anfibia es ¿por qué estas imágenes pueden encarnar la potencia indiscutible que repercute por un derecho a la aparición? ¿Qué diálogo puede haber entonces entre estas imágenes revisitadas y el cuerpo de Boy Azcoitia? ¿Cómo se comunica la experiencia del llamado niño monstruo con otras imágenes mancilladas? Los cuerpos que expongo en este ejercicio son cuerpos que importan: importan por su intensidad semiótica, por sus rasgos particulares, por sus marcas corporales, por lo que dicen como síntoma de una sociedad cada vez más arraigada en discursos de normalización y rehabilitación, porque sus cuerpos revelan el proyecto fallido de la modernidad.

En este orden de ideas, pensar en la constitución de una imagen potente de cuerpos que se posicionan política y estéticamente ante la mirada, nos obliga a levantarla, sostenerla, jamás evadir la densidad de sentido que arde en ella. Didi-Huberman, a través de la experiencia de la fotografía de Philippe Bazine, afirma

que exponer ese aspecto de la fragilidad humana, esos rostros disminuidos en un pathos trágico e ineludible sería una tarea para que los rostros puedan aparecer: “pero erguir los rostros, sostenerlos, devolverlos a su poder de ‘encarar’, ¿no es ya exponerlos en la dimensión de una posibilidad de la palabra?” (Didi-Huberman, 2014: 38-39). Las imágenes también resisten en la lengua: resisten a través de un aparato de sentido que interroga las propias maneras de conquistar espacios de aparición, de encarar los cuerpos-lectores que no advierten la necesidad de liberar la imagen y dejarla que circule.

De esta manera, la intersección entre una arqueología de las imágenes, los recientes estudios de la discapacidad y la teoría queer se vuelve fundamental para encontrar un acercamiento crítico a la emergencia de estas imágenes mancilladas en la literatura. Por ejemplo, quisiera destacar cómo los trabajos de Robert McRuer en *Teoría Crip* o Judith Butler en *Cuerpos aliados y lucha política* se ocupan de las condiciones de aparición de un sujeto desviado —y políticamente silenciado— frente a la precarización de la vida: “son cuerpos que ejercen un derecho a aparecer en público y “ (...) dicen que ‘no son desechables’ con estas palabras o con otras distintas; lo que expresan, por así decirlo es: ‘seguimos aquí, seguimos insistiendo, exigiendo más justicia, pidiendo que se nos libere de la precariedad, que se nos brinde la posibilidad de una vida vivible” (Butler, 2017: 32). Las preocupaciones de los actuales y emergentes estudios de la discapacidad sobre la producción estética de personas con diversidad funcional podrían constituir un campo extensivo de posibilidades para valorar la producción de imágenes de cuerpos potentes como una forma de reapropiación de una dignidad marginal y corporalmente disidente. Para Robert McRuer, “Crip”, al igual que “Queer”, ya deja de ser un insulto, antes bien, se convierte en un acto de orgullo y desafío a las prácticas culturales heteronormativas: “[c]entrado en el exceso, el desafío y la transgresión extravagante: ‘crip’ ofrece un modelo de discapacidad que es culturalmente más generativo (y políticamente radical) que un modelo social que es solamente, más o menos, reformista (y no revolucionario) (McRuer, 2016: 138)⁸.

En síntesis, el cuerpo de Boy fue mancillado por Jerónimo: no permitió que fuera expuesto como el cuerpo diferente, en cambio, asumió un proyecto de redención de su monstruosidad al servicio de su felicidad. ¿Qué hubiera sucedido si Boy enfrenta el mundo y se expone en su desviación? El monstruo debe ser guardado, preanuncia la catástrofe. El niño con cola de cerdo de *Cien años de soledad* tampoco tendrá una segunda oportunidad sobre la tierra. Sin embargo, estas imágenes mancilladas reclaman no solo una oportunidad

sino una parcela de humanidad, un derecho a aparecer para ser sostenidos en las palabras, mirados en su vulnerabilidad, en su imperdonable desviación.

Bibliografía

- Butler, Judith. (2017): *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá, Paidós.
- Davis, Lennard. (2009): “Cómo se construye la normalidad. La curva bell, la novela y la invención del cuerpo discapacitado en el siglo XIX”. En: Patricia Brogna (comp.), *Visiones y revisiones de la discapacidad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Donoso, José. (2009). *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Didi-Huberman, George. Cuando las imágenes tocan lo real. Web. 12 de junio de 2018. https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- (2012): *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- (2014): *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- “La imagen potente”. Entrr. La noche de la filosofía. Web. 5 de junio de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=L5orP4y-dLk>
- Edelman, Lee. (2014): *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Madrid: Egales Editorial.
- Faulkner, William. El sonido y la furia. Web. 1 de julio de 2018. < http://www.taller-palabras.com/Datos/Cuentos_Bibliotec/ebooks/Faulkner%20William%20-%20E1%20Sonido%20y%20la%20Furia.pdf>
- Foucault, Michael. (2007): *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Flaubert, Gustave. Madame Bovary. Web 15 de mayo de 2018. http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/literatura/bovary/11_2.html
- Hugo, Víctor. Nuestra señora de Paris. Web. 25 de junio de 2018. <http://www.relpe.org/recursos/libros/NuestrasenoradeParis-Hugo.pdf>
- Marin, Karina. “Recuperar cuerpos: imágenes olvidadas bajo los escombros de la historia de la Literatura ecuatoriana. Ideas para una metodología”. Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos, 2016. 1-21. Web. <https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1043&context=naeh>
- Mc Cullers, Carson. (2017): “Frankie y la boda”. En: *El aliento del cielo*. Bogotá: Seix Barral.
- (2017): *El corazón es un cazador solitario*. Bogotá: Seix Barral.
- Mc Ruer, Robert. Entrr. Melania Moscoso Pérez y Soledad Arnau Ripollés. “Lo Queer y lo Crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert Mc Ruer”. *Dilemata*, 2016. 137-144. Impreso.
- Moraña, Mabel. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Rulfo, Juan. *Macario*. Web 2 de julio de 2018. <<https://ciudadseva.com/texto/macario/>>
- Sarduy, Severo. (1990) *Cocuyo*. Barcelona: Tusquets.

Notas

- 1 Quiero establecer una conexión con la tesis defendida por Didi-Huberman en *La supervivencia de las luciérnagas* en la que el crítico francés se interesa por aquellas imágenes que producidas en/sobre el terror de la desaparición de los pueblos, destellan un fulgor de resistencia, se niegan a desaparecer y necesitan seguir brillando contra el olvido y la muerte. Las imágenes-luciérnagas no solo son aquellas que se encuentran ancladas como dispositivos icónicos, también emergen de una experiencia narrativa que las dota de una sabiduría clandestina: “de ahí que las imágenes-luciérnagas puedan ser vistas no solo como *testimonios*, sino también como profecías, *previsiones*, sobre la historia política en devenir” (107)
- 2 El cuerpo anómalo es sin duda parte de la producción de la naturaleza. Un cuerpo anómalo contra la naturaleza es en realidad parte de ella.
- 3 Mabel Moraña menciona *El obsceno pájaro de la noche* en *El monstruo como máquina de guerra*. Sin embargo, la autora no se ocupa de la imagen del cuerpo de Boy. En cambio, trata de analizar la relación entre “monstruosidad, poder y deseo, expresada en un monólogo proliferante de voces, máscaras e irrealidades que se encuentran y divergen en una dinámica narrativa densa y poblada de elementos oníricos” (332).
- 4 Es preciso aclarar que William Faulkner, contemporáneo de McCullers, crea la consciencia narrativa de un personaje con una suerte de retraso mental en *El sonido y la furia* (1929). La configuración de Benjamín, Benjy, en la primera parte de la novela, es uno de los primeros acercamientos en la literatura por dotar de voz y espesura la consciencia de un personaje con una evidente discapacidad mental: “Es que no puede dejar de gimplar y de babear, lijo Luster. No le da vergüenza, armar este follón”.
- 5 Más de estos personajes aparecen reiteradamente en cuentos y novelas de la escritora. Basta nombrar, por ejemplo, los personajes de *La balada del café triste* o el personaje enfermo en el cuento *El aliento del cielo*.
- 6 En la novela hay ciertos indicios en que llevarán a pensar que Singer y su compañero Antonapoulos podían haber tenido una relación homoerótica. Una doble condición acecha a los personajes de McCullers: incerteza sexual y marginación corporal. Por ejemplo, en *La balada del café triste*, Amelia, su protagonista, es descrita como una mujer masculina y andrógina.
- 7 Este argumento lo explica Rivera Garza en *Había mucha niebla o humo o no sé qué* (2016) en la que establece cómo Juan Rulfo condensa la experiencia del deseo femenino a través de personajes como Susana San Juan en *Pedro Páramo*. En ese sentido, ese movimiento *queer* está planteado en la manera en que Juan Rulfo supera una inscripción patriarcal en los personajes femeninos en sus procedimientos de representación literaria.
- 8 No solo esta selección de imágenes bastaría para de-construir una mirada occidental. Podría estar pensando en otros ejemplos, procedimientos y agencias que hoy pueden revisarse como expresiones de imágenes mancilladas. Estoy pensando en textos como *Ysrael* de Junot Díaz, *Siamesas* de Felipe Valdivia, *Gaby Brimmer* de Gabriela Brimmer y Elena Poniatowska, *Las primas* de Aurora Venturini, *El huésped* de Guadalupe Nettel, *Un hombre muerto a punta pìes* de Pablo Palacios, entre otros.