

América monstruosa. Esbozos para pensar la (de) formación de la alteridad

(Monstrous America: An outline to think the (de) formation of otherness)

Joaquín Vélez* y Luisina Bolla**

Recibido el 25/08/19
Aceptado el 19/05/20

Resumen

El presente trabajo aborda el concepto de monstruosidad como clave para pensar la relación colonial entre el Occidente europeo y lo latinoamericano, en sentido no esencialista. Para ello, se retoma el concepto de monstruo formulado en las anotaciones del antropólogo y filósofo argentino Rodolfo Kusch (2007). Según Kusch, el arte occidental, estructurado en torno a ideales de equilibrio y simetría, se opone al arte americano, caracterizado a partir de una estética de lo tenebroso. Aunque en este caso, el concepto de monstruosidad surge ligado a reflexiones del campo de la estética, se muestra que la propuesta excede dichos límites, al habilitar una heurística capaz de elucidar mecanismos básicos de la colonialidad, donde el "Otro" es heterodesignado y capturado bajo la figura de la abyección.

* CONICET / Laboratorio de Estudios en Cultura y Sociedad (LECyS) - Facultad de Trabajo Social (FTS) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP) / calle 63 esq. 9 s/n, La Plata, CP 1900, Provincia de Buenos Aires.

Correo Electrónico: jv9891@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9108-5529>

** CONICET / Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG) - Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP) / calle 51 s/n e/124 y 125, Ensenada, CP 1925, Provincia de Buenos Aires.

Correo Electrónico: luisinabolla@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5860-8850>

Abstract

In this paper, we analyze the concept of monstrosity as a key to comprehending the colonial relationship between European Occident and (Latin) America through a non-essentialist approach. To achieve this aim, we revisit the concept as formulated by the Argentinian anthropologist and philosopher Rodolfo Kusch. According to Kusch's analysis, Occidental art is based on ideals of equilibrium and symmetry; therefore, as opposed to the Latin American art, characterized as "an aesthetic of the tenebrous". Although in this case the concept of monstrosity arises linked to the reflections from the field of aesthetics, it is shown that the proposal exceeds these limits, by enabling a heuristic capable of elucidating basic mechanisms of coloniality, where the "Other" is hetero-designated and captured under the figure of abjection.

Keywords: Abjection, Aesthetics, Coloniality, Monstrosity, Power.

Introducción

El miedo de vivir lo paraliza todo y, más aún, el miedo de vivir lo americano.

Rodolfo Kusch, ([1955] 2007) Anotaciones para una estética de lo americano

En los últimos años, la emergencia de investigaciones en torno al colonialismo y la colonialidad ha permitido elaborar nuevas categorías para comprender las bases históricas del proyecto moderno eurocéntrico. En el presente artículo abordamos el concepto de monstruosidad como una clave para pensar la relación colonial entre el Occidente europeo y *lo americano*. Tejiendo aquella figura entre autores, obras, imágenes y palabras, intentamos delinear clivajes que permitan abordar no tanto la constitución del sujeto moderno colonial, como su sombra, la positividad de aquello que necesita negar. Intentamos trazar una línea de fuga que nos permita tratar con *la razón*, sin que ella sólo sea capturada de forma racional. Esto nos conduce a cierta aporía: necesitamos pensar lo impensable, o al menos rodearlo para que se contamine e impregne en un intento no racional de lidiar con lo racional.

Una forma de salir de esta dualidad es dejar de pensar la razón como centroeuropea y judeocristiana. Como dijese Dipesh Chakrabarty (2000), “provincializar europa” permite situar la particularidad que siempre acompaña a cualquier universal, romper el dualismo haciendo proliferar sus multiplicidades. El relato de *la razón* es uno particularmente poderoso, hegemónico y productor de realidad. Sin embargo, no es el único: disputa, se intersecta y fagocita junto a otros. Incluso, en otro nivel, es posible sostener que el relato de la razón occidental ni siquiera es uno - ese es precisamente su efecto de ideología -, son a la vez muchos y heterogéneos, constantemente traducidos y reenviados a un espacio de homogeneización emergente. En este sentido se destacan los análisis que han desinvertido la ilusión de un grado cero o la *hybris* del punto cero (Castro-Gómez, 2005; Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007).

En este trabajo analizamos la trasgresión del punto cero en la proyección de un “Otro” al que se le atribuye desmesura (en el sentido etimológico del *hybris* griego).¹ El punto cero, en tanto que comienzo absoluto, se identifica asimismo con el poder de nombrar por primera vez, adjudicando neutralidad e imparcialidad a dichas designaciones (Castro-Gómez, 2005: 25). Al observar el modo en que regiones

enteras de América Latina fueron denominadas según razas míticas de monstruos, surge inmediatamente un cuestionamiento acerca de la pretendida neutralidad y universalidad del proyecto moderno.

Retomamos entonces la monstruosidad como heurística para abordar la relación colonial, partiendo de las anotaciones del antropólogo y filósofo argentino Rodolfo Kusch [1955] (2007). Aunque en este caso el concepto de monstruosidad surge ligado a reflexiones del campo de la estética, la propuesta excede dichos límites construyendo las bases de una ontología política que no puede separar nítidamente la estesis de la politicidad en el reparto de lo sensible (Rancière, 2009). El foco que proponemos –la relación entre monstruosidad y colonialidad– no pretende limitar dicho vínculo al proyecto colonial ni mucho menos referirlo de modo exclusivo a América –o *Abya Yala* según la denominación *kuna*. Por el contrario, consideramos que desborda la autoctonía y permite comprender diversas formas de naturalización en las relaciones de poder, desigualdad y dominación.²

El objetivo de este trabajo es analizar la propuesta estética de Kusch para indagar las relaciones con otros campos, caracterizando aquello que para el filósofo es típico de nuestro arte: su carácter monstruoso e irreductible. La primera parte se organiza en torno a tres imágenes que permiten observar formas de lo monstruoso dentro del amplio y polémico campo de “lo artístico”. En una segunda sección, exploramos algunas consecuencias políticas de las promesas de los monstruos, al decir de Donna Haraway (1999), proponiendo un rodeo por el concepto de abyección. De este modo, proponemos visualizar los contornos de la categoría propuesta, tomando aportes de autores que no necesariamente provienen de la casuística ni del pensamiento americano. Desplegamos estas direcciones de análisis para comprender su potencialidad, cartografiando el relieve de una estética monstruosa y subrayando sus implicancias a la hora de pensar una antropología filosófica latinoamericana.³

Primera imagen: El descubrimiento de los monstruos

Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban

Joaquín Vélez y Luisina Bolla | *América monstruosa. Esbozos para pensar la (de)formación (...)*

en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo...

Gabriel García Márquez, Discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura, 1982



Imagen 1.

Cubierta de tapa del libro editado por Boman y Greslebin en 1928. Fotografía personal.

Entre mediados de 1870 y 1910, Samuel Lafone Quevedo, quien sería director del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, realizó diversos viajes por el noroeste argentino. Había vivido durante algunos años en Catamarca y en ese tiempo, había reunido una importante cantidad de piezas cerámicas. En ellas se representaban figuras zoomórficas, difíciles de identificar: “Con frecuencia, las características de estos animales aparecen exageradas o deformadas, abundando también las representaciones que combinan en un único individuo los rasgos de especies diferentes, lo que hace que la imagen remita más a criaturas sobrenaturales que

a ejemplares de fauna real” (Igareta, Giambelluca & López, 2017: 50). Lafone Quevedo junto a Salvador Debenedetti -quien se desempeñó como director del Museo Etnográfico Ambrosetti de Buenos Aires- llamaron a esta cerámica “draconiana”, ya que en sus diseños veían repetida la imagen de “dragones o medusas, con cola de serpiente coral y pies de lagartija” (Igareta, Giambelluca & López, *íbid*). Dicha definición de estilo sería continuada y profundizada por coleccionistas y etnólogos (Boman y Greslebin, 1923).

La gran distancia que separa a Cristóbal Colón de este arqueólogo de principios del siglo XX se sutura por un instante cuando observamos sus descripciones de lo americano. Tierra de dragones, de sirenas con rostro de hombre, de híbridos, con árboles que cargan racimos y cañas disformes (Todorov, 2014: 29); otras veces Jardín de las Delicias, según las narraciones que había hecho Isidoro de Sevilla.

Parte de la cerámica “draconiana” actualmente se reconoce como “Aguada” (Kornstanje, 2016).⁴ Sus “dragones”, más acá de las mitologías, podrían plausiblemente representar pumas o un *devenir-jaguar* (Viveiros de Castro, 2010) o animal de personas humanas mediante la ceremonia del cebil (*anandenanthera colubrina*), que se supone adorna como motivos los cuerpos zoomorfos representados.⁵ Estos senderos de equívocos (Pazzarelli y Lema, 2018b), nos otorgan ciertos indicios para preguntarnos sobre la forma en que históricamente se heterodesignó a América latina.

El concepto de “heterodesignación”, *ser designado por otro* (Valcárcel, 1991),⁶ se opone a la auto-designación y señala de modo crítico la imposición de esencias o definiciones a sujetos subalternos (Hall, 2010). En tal sentido, la heterodesignación nos permite reflexionar sobre la imposición ilegítima de nombres y designaciones coloniales.

En su trabajo “El monstruoso Caribe”, Persephone Braham se pregunta: “¿Cómo fue posible que regiones enteras de América Latina - Amazonía, Patagonia, Caribe - fueran nombradas como las razas monstruosas de mujeres guerreras, los gigantes de pies grandes y los consumidores de carne humana?” (Braham, 2013: 17. Trad. propia). Las imágenes fantásticas que Colón describe en su diario -hombres de un solo ojo, sirenas, caníbales- contrapesan, como señala Todorov (2014), la ausencia del oro imaginado. Pero sobre todo, los monstruos posibilitan la colonización: “encarnando el exotismo, la hibridez y el exceso, los monstruos sostuvieron una conceptualización de lo desconocido que era un requisito previo para la conquista y

la colonización” (Braham, 2013: 17). Simultáneamente, Colón se atribuye el poder de nombrar -casi compulsivamente en un estado de “rabia nominativa”- cada isla, cabo y río a su paso.⁷ “Colón, entonces, sabe perfectamente que esas islas ya tienen nombres (...) sin embargo, las palabras de los demás le interesan poco y quiere volver a nombrar los lugares en función del sitio que ocupan en su descubrimiento...” (Todorov, 2014: 39). Este comienzo epistemológico absoluto, como señala Castro-Gómez (2005: 25), sostiene el control económico y político sobre el mundo. En este sentido, resulta de interés retomar los desarrollos teóricos del argentino Rodolfo Kusch ([1955] 2007). En el cruce entre la antropología y la filosofía, esta “alianza demoníaca” *avant la lettre* conduce a postular una estética de lo tenebroso.⁸

Segunda imagen: el hervidero espantoso y el conjuro del arte

En “Anotaciones para una estética de lo americano” ([1955]2007), Kusch muestra que el arte canónico se erige contra el arte americano, en la medida en que se define por su miedo a este último. El mismo miedo que en *América Profunda* ([1962] 2007) se cifra en las ciudades, en el repliegue civilizatorio como huida del “hedor”, aparece varios años antes como concepto clave abordado en relación con la estética. “El arte surge así de un miedo original que cuestiona a lo amorfo su falta de forma” (Kusch, [1955] 2007: 780). Por su indeterminación, el mundo aymara es representado como un “hervidero espantoso”:

El mundo es ajeno y frustrador, porque engendra una ansiedad constante por la cosecha, el temor al granizo, el miedo al cerro que se desploma o al río que arrasa la casa y el corral. Todo ello supone la indeterminación de no saber nunca qué puede ocurrir. Parece como si todo estuviese expuesto al libre juego de las fuerzas como el agua, el viento, el abismo, el fuego (Kusch, [1962] 2007: 44).

Sólo la marcha de dios sobre el mundo (el relato cosmogónico) permite introducir una voluntad y un orden. “En el tercer himno consignado por el yamqui se expresa que Viracocha es dueño del ‘hervidero espantoso’ (manchayttemyocpa)” (Kusch, [1962] 2007: 32). En el pensamiento andino, lo monstruoso está en la base misma de la cosmogonía (la marcha de dios sobre el mundo) y se mantiene presente como una fuerza con la que hay que lidiar. Se expresa en la ira de Viracocha y en las “erakas” o el “volcán” (Pazzarelli y Lema, 2018a) donde los cuerpos son habitados por potencias incontenibles; cuerpos poderosos capaces de conectar diferentes planos o *pachas* y atraer otras fuerzas hacia este lado del mundo habitado.

El giro trópico kuscheano permite resignificar positivamente lo monstruoso, mediante una apropiación y afirmación de aquello que es connotado de forma despectiva o peyorativa por el canon eurocéntrico. Medido con la vara del “deber ser” de las élites centroeuropeas, el “ser” americano y popular aparece siempre como incompleto, inmaduro o atrasado. Definir el arte americano como una estética de lo monstruoso habilita una autodesignación, una conversión del insulto en consigna.⁹

En esta reflexión se imbrican dimensiones estéticas y políticas, que podríamos imaginar como un “reparto de lo sensible” (Rancière, 2009); es decir, las condiciones de visibilidad, de lo que se puede ver en cada contexto y que hacen a la disputa de poder por los existentes. Por un lado, lo monstruoso es utilizado asertivamente por Kusch ([1955] 2007) para comprender la particularidad del arte popular americano en su propio modo de existencia. Al mismo tiempo, este movimiento le permite resignificar positivamente los retratos peyorativos del peronismo realizados por parte de intelectuales de la época. En el campo de la literatura, las élites culturales intentan asimilar la “otredad populista” del peronismo mediante su inscripción en un campo semántico que oscila entre la pesadilla, el festejo y lo monstruoso (cf. Rogna, 2017: 77). Uno de los primeros cuentos es “La fiesta del monstruo” (1947), de Borges y Bioy Casares. Allí narran que

un muchacho peronista le cuenta a su amiga Nelly cómo, yendo a ver al Monstruo (seudónimo que se aplica a Perón), él y sus amigos, -todos (...) argentinos, todos de corta edad, todos del Sur, apedrean por pura diversión y hasta dar muerte a un joven intelectual judío (Rogna, 2017: 78).

Una lectura similar ha sido realizada respecto del cuento de Julio Cortázar “Casa tomada”, escrito en 1946 y publicado en *Bestiario* (1951). Como sostiene Ignacio Soneira (2016; 2017):

en plena disputa ideológica con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares a propósito de la recepción del cuento antiperonista “La fiesta del monstruo” (1947), [Kusch] sostiene que un verdadero arte en este continente debe ser “monstruoso”, invirtiendo con ello la valoración peyorativa del mismo calificativo utilizado por los famosos escritores para nombrar a lo popular y, en particular, a las masas peronistas (Soneira, 2017: 37).

Esta reivindicación de lo popular, considerado “monstruoso” por las élites literarias, es llevada aún más lejos dado que Kusch ([1955] 2007) va a elegir precisamente ese

adjetivo (monstruoso) para caracterizar el propio arte latinoamericano, oponiéndose también al arte burgués de las élites.

La estética de lo tenebroso

El arte occidental, estructurado en torno a ideales de equilibrio y simetría, se opone para Kusch ([1955] 2007) al arte americano. Este último es caracterizado a partir de una *estética de lo tenebroso*, donde vemos reconfigurarse la dualidad luz/tinieblas que emana del pensamiento andino. Allí donde occidente privilegia el producto, la obra de arte como mercancía (Escobar, 2005), el arte nuestro (como lo llama Kusch, [1955] 2007) prioriza la *producción*, la actividad creadora como proceso. El arte corporal, performativo y efímero en su soporte de pueblos como los selk'nam de Tierra del Fuego, los ishiro del Paraguay, o los shipibo-conibo en la amazonía peruana son ejemplos que ilustran este punto. Ello desemboca en una estética, ya no del arte en sí, sino del acto artístico como tarea productiva y existencial.

Vale la pena señalar que para Kusch, el arte es más conjuro que expresión: es una "respuesta plástica a la pregunta primordial que el grupo social (por intermedio del artista) se ha hecho sobre sí mismo" (Kusch, [1955] 2007: 783). Es decir, es una forma de mediación, comunicación y negociación experiencial con aquello poderoso que sostiene el precario equilibrio del mundo.¹⁰ En segundo lugar, Kusch plantea otra distinción crucial entre arte occidental e indígena. Por un lado, el arte occidental se instala como punto cero en el espacio y en el tiempo. La matematización de la perspectiva permite al observador científico y al pintor expresarse desde un no-lugar; abstrayéndose de su sitio de observación y produciendo una "mirada universal" sobre el espacio (Castro-Gómez, 2005: 60).¹¹ De este modo, el espacio se objetiva y se vuelve "paisaje", espectáculo enfrentado al sujeto (espectador) que convierte la naturaleza en su instrumento (Vilca, 2009: 246).

El arte indígena, por el contrario, emerge desde el miedo al espacio, ya que se lo entiende como un espacio significativo, es decir, como plenitud simbólica o presencia que interpela, en lugar de vacío. "Mientras que para el indígena, el espacio es lo otro, lo que está frente a él y fuera de lo humano, poblado de monstruos y de espanto, para Occidente el espacio no es otro, está vacío y no se le tiene miedo" (Casalla, 2010: 114). Como señala Mario Vilca (2009), esta percepción del espacio contrasta profundamente con la forma impuesta por la modernidad colonial, que concibe al espacio como un ente despojado de atributos o significaciones, ya sean

estas humanas, animales o suprahumanas (Vilca, 2009: 246). En la Puna y Quebrada jujeña, por ejemplo, “Hay lugares que pueden ‘comer’, ‘soplar’, ‘marar’, ‘asustar’, ‘aykar’, ‘agarrar’ o ‘quitar el ánimo’ (...) Es en este sentido que se percibe al espacio como un ‘otro’ que interpela como ‘experiencia’ irrebable” (Vilca, 2009: 247 y ss.).

Como contrapartida, el arte interpela y conjura el espacio. En palabras de Kusch: “Una máscara indígena, considerada como un objeto en el espacio vacío, pierde su verdadero sentido estético porque se la priva de su sentido funcional respecto de la geografía americana” (1986: 11 *cit.* en Casalla, 2010). En su lectura de Kusch, Dina Picotti afirma que:

El artista occidental pone la obra en el espacio vacío, en cambio, en la lógica indígena, del mito que se sostiene con los rituales como verdades reveladas heredadas por transmisión oral, hay una conjunción entre el cosmos y el caos, el arte indígena surge del enfrentamiento, del espanto humano ante el espacio, ante la ira de la naturaleza (Picotti, s/f).

Para caracterizar esta estética tenebrosa, Kusch menciona ejemplos del arte latinoamericano, entre ellos, Teotihuacan (en el actual México) y la Puerta del sol (Tiwanaku, Bolivia).

La impresión inmediata del arte indígena es indudablemente el de monstruosidad. Lo que separa el bajorrelieve de la Puerta del Sol de Tihuanaco de cualquier obra realizada en Buenos Aires, es lo que media entre lo monstruoso y lo natural en dos mundos opuestos (Kusch, [1955] 2007: 788).

¿Cómo eran interpretadas entonces las esculturas de Chavín, olmecas y aztecas; la cerámica “erótica” mochica; las máscaras de los carnavales andinos; el Kloketen Selk’nam; el “ruido” de las anatas; las presencias de la Salamanca y los panteones de duendes, pero también la “falta de pudor”, las relaciones homosexuales, las personificaciones transexuales y el placer hedonista que, por bañarse asiduamente, era atribuido a “los salvajes”? ¿En qué consiste entonces para Kusch, lo monstruoso del arte americano? Hemos dicho que sus análisis señalan la ausencia de simetría y de equilibrio, según las entendió el parámetro occidental (Kusch, 1955). Lo monstruoso se desvía de los límites, amenaza las clasificaciones, el orden, la belleza. Es lo im-pensado e im-pensable, porque está fuera de los esquematismos de la racionalidad de occidente. Quiebra los cuadros, derrama las series. En ese sentido, es irracional. Pero ¿sería acertado afirmar que todo lo que no entra en el campo de la razón, es irracional? De hecho, una gran cantidad de las expresiones visuales de

Abya Yala, presentan patrones simétricos y repetitivos, sólo que con otras lógicas, otros sistemas numéricos y diversas concepciones sobre qué es lo que significan “equilibrio” y “simetría”, así como “arte”.

Las manifestaciones estéticas/estésicas propias de América desafían los cánones burgueses y no sólo eso: como señalan Ticio Escobar (2005) y Adolfo Colombes (2005), ponen en crisis la autonomía del fenómeno artístico, tan cara a la noción kantiana del arte como “finalidad sin fin”, excluido de toda función utilitaria (como posteriormente se dirá: el arte por el arte). Hacen tambalear la secularización modernista, los cortes en el mundo que separan las esferas de la vida como si fuera la propia naturaleza del devenir histórico. Esta autonomía es también el fundamento de la razón separada de la vida, del pensamiento seminal, separación que al decir de Kusch ([1975/6] 2007) desemboca en la concepción de la historia como una acumulación cuantitativa de objetos.

Pero la razón también intenta pensarse a sí misma, y en tanto lo hace, delimita una exclusión, una no-razón. ¿Qué pasa cuando la claridad de las clasificaciones quiere devorar lo monstruoso e incorporarlo? ¿Y qué pasa cuando lo monstruoso se vuelve verosímil, como se preguntará luego –muy lejos de estas latitudes– Baudelaire? Hay (o debe haber) en el monstruo una lógica propia, no-lógica, una lógica ilógica, pura potencia de diferir.¹² ¿De dónde viene esta potencia?

Tercera imagen: El sueño de la razón produce monstruos

Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti.

Friedrich Nietzsche (1886) *Más allá del bien y del mal*, §146.

“El sueño de la razón produce monstruos”, se titula el aguafuerte de Goya. De este modo, Goya revoluciona el paradigma occidental en el cual surge: si el arte occidental es el “arte bello”, la “bella forma” de Kant, los grabados de Goya exploran su otro costado. “Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (...) puede también ser objeto de la pintura”, según sostuvo en la época el Diario de Madrid (1799: s/p). Los protagonistas de la serie son seres enmascarados, frailes caníbales, prostitutas, brujas, monstruos, muertos que intentan escapar de

sus tumbas. Representar el vicio, la abyección: volverla visible y grabarla, tal parece ser su propósito. Los caprichos son, entonces, caprichos de un arte que reniega de los convencionalismos y de las reglas establecidas.¹³

Se trata aquí de “una razón que llega hasta su límite, [que] genera su exceso y se quiebra” (Rodríguez Magda, 2009, s/p). Porque el sueño de la razón no es la falta de razón: es su límite. “El sueño de la razón produce monstruos’, pero más allá que el retorno de lo razonable, es el primado de la monstruosidad el que se nos ofrece como espacio abierto y vertiginoso” (Rodríguez Magda, 2009, s/p). Goya muestra que el sueño de la razón es algo distinto de la sinrazón; es decir, que no se opone a la razón como su negación.¹⁴

Vale la pena recordar que durante la modernidad filosófica, el sueño se configura a la par que la racionalidad hegemónica de occidente. Junto al *ego cogito*, o como diría Dussel (1994), junto al *ego conquiro*, surge como su sombra una posibilidad que es cuidadosamente examinada y desechada por los teóricos modernos. Una posibilidad que nace y existe al lado de la razón, pero que es expulsada de su adyacencia, como veremos más adelante, “abyectada”. Esta expulsión responde a motivos estratégicos: hace falta mantener la integridad del sujeto consciente autofundante, sustentar su autogobierno en el plano ético para justificar su gobierno de los otros en el plano político (Scavino, 2015). Pero el sueño toma el lugar de su pesadilla, amenaza todo, amenaza el fundamento.

Analicemos brevemente un caso paradigmático: el momento en que Descartes ([1641] 1979), en las *Meditaciones metafísicas*, intenta demarcar los límites de la razón para fundamentarla de manera apodíctica. Una de las preocupaciones centrales del filósofo es separar el sueño de la vigilia. Afirma: cada vez que tengo una certeza matemática, aún en el caso de una verdad tan evidente como $2+2=4$, puede ser que esté soñando. El sueño aparece entonces como un estado que amenaza la razón, que la acecha, lo que ocurre también (de otro modo) con la locura.¹⁵ En ese margen que linda con la razón como su otra orilla, allí encontramos los monstruos, la alucinación, el delirio, la hipnosis, el sonambulismo magnético,¹⁶ formas límite de la racionalidad por cuya negación ésta se define como tal.

De este sueño abyecto surgen monstruos. Y los monstruos crecen y proliferan en esa otra orilla expulsada, que en nuestro caso quedará al otro lado del océano, será colonizada y se llamará Las Indias, y luego América. Aquí, los ángeles tendrán arcabuces. Visto desde Europa, es el absurdo posible del que habla Baudelaire, el



Imagen 2.

Goya, F. (circa 1797-1798)
"El sueño de la razón produce monstruos", grabado n° 43 de la serie Los caprichos. Fuente: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos/913>

gesto humano en la cara dibujada como bestial. La armonía de los monstruos de Goya:

El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables, armónicos. Nadie se ha aventurado como él en la dirección del absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas muecas diabólicas están imbuidas de humanidad. Incluso desde el punto de vista específico de la historia natural, sería difícil condenarlos, tanta es la analogía y armonía de todas las partes de su ser; en una palabra, la línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico, es imposible de aferrar; es una frontera difusa que el analista más sutil no sabría trazar, el arte es a un tiempo trascendente y natural (Baudelaire, 1988: 123).

¿Tendría en Abya Yala algún sentido "el mérito de Goya" que señala Baudelaire, aquí donde la monstruosidad no se escinde de la realidad, del cotidiano? ¿Qué hace la razón occidental con los monstruos que produce su sueño, con el sueño

que a su vez produce a la propia razón? De alguna manera debe remarcar esa frontera difusa de la que habla Baudelaire. Debe separar de manera clara y distinta, como Descartes, razón y sueño. Trazar las líneas abismales de la “epistemología occidental dominante” (Santos, 2010: 8) que aseguran la división trascendental entre “las sociedades metropolitanas (Europa) y las sociedades coloniales” (p. 20). De algún modo, tiene que volver lo monstruoso inverosímil, como en una inversión de Goya: debe condenarlo. ¿Hay una estrategia eugenésica, hay un exilio o un encierro? ¿Antropofagia o antropoemía? ¿Cuál es la estrategia de control, cuáles los mecanismos y los dispositivos que se ponen en marcha, desde aquellas narraciones de los cronistas de Indias hasta el largo curso de los siglos XIX y XX? Eugenesia: se purifica la racionalidad exorcizando los monstruos, intenta matarlos, pero no se puede. “Sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos” (Cortázar, 1987: 67). Es por eso que en la versión cortazariana, Teseo no mata al monstruo, sino que éste vuelve como *mito*.

El encierro de los monstruos: sobre lo abyecto

Minos: - (...) Yo tenía que encerrarlo, sabes, y él se vale de que yo tenía que encerrarlo. Soy su prisionero, a ti puedo decírtelo. ¡Se dejó llevar tan dócilmente! Aquella mañana supe que salía camino de una espantosa libertad, mientras Cnossos se me convertía en esta dura celda.

Julio Cortázar (1987) *Los reyes*

En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura.

Julia Kristeva (2005) *Poderes de la perversión*

La razón no puede aceptar los monstruos, debe negarlos, heterodesignarlos y colonizarlos en su exilio. Debe desterrarlos pero a la vez dominarlos; por eso aparece una nueva imagen: el laberinto y el minotauro en la versión que de él nos dejó Cortázar. El *ego conquiro* dusselianose reconfigura: ahora no sólo conquista. Su poder aumenta, disciplina: *ego encierro*. Foucault (2007) señala que “Lo que define el monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza” (p.

61). Surgen entonces nuevos mecanismos de control social que intentan capturar aquello considerado monstruoso.¹⁷

Una de las formas en que el pensamiento occidental captura la diferencia y lo in-definido ha sido analizada por Julia Kristeva (2005) a través del concepto de abyección. ¿Qué es lo abyecto? En una primera aproximación, este puede definirse en relación con el objeto, marcando sus diferencias. Lo único que tienen en común lo abyecto y el objeto es que se ambos se oponen al *yo*. Pero mientras que el objeto es la condición de la afirmación del sujeto (el objeto equilibra al sujeto en la trama ontológica: la negación afirmativa), lo abyecto es la exclusión radical, el no-sentido. El sujeto se compara con el objeto y lo niega; puede medir sus distancias respecto de él. De algún modo, se ubican en un suelo común. Lo abyecto es lo radicalmente excluido, “está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer” (Kristeva, 2005: 8).

Otra forma de definirlo es partir de las etimologías. En latín, la preposición *ab* indica separación, privación o alejamiento; el verbo *iacere*, por su parte, tirar, arrojar. De ahí que *ab-iectus* indica aquello que está separado o alejado; a diferencia de *ob-iectus*, que designa aquello situado adelante o enfrente del sujeto. Por decirlo en otras palabras, el sujeto *va* hacia el objeto que está puesto enfrente de sí, mientras que *se separa* de lo abyecto que arroja lejos de sí.

Actualmente, todo el significado de “abyecto” pareciera haber sido absorbido por significaciones morales negativas: despreciable, vil en extremo, según el Diccionario de la RAE (2019), donde se menciona otra etimología que vincularía lo abyecto con el verbo latino *abiicere*, “rebajar, envilecer”. Conectando ambas, resultaría que eso abyecto que se aleja es también despreciable. La abyección parece oponerse entonces tanto al objeto como a la adyacencia: lo que está separado, rechazado, despreciado *versus* lo que está al lado. Lo que deniego o lo que reconozco, más allá de las distancias reales.

La suciedad de Kristeva y el hedor de América

En la perspectiva de Kristeva, la forma más arcaica de abyección es el asco por la comida, por la suciedad y por los desechos. De este modo, la abyección se expresa en el rechazo al hedor y a la mugre. Kristeva (2005) afirma: la arcada, el espasmo me protegen de la impureza, me desvían de ella. Curiosamente, Kusch ([1962] 2007) utiliza una figura semejante al plasmar su experiencia como porteño de clase

media en el noroeste argentino. El hedor encierra un sentido corporal, visceral, del propio estar que pesa. Si la basura aparece en el análisis de Kristeva (2005) como el otro límite que nos permite ser, las partes del cuerpo que se van desprendiendo (uñas, pelos, excrementos, etc.) marcan los límites de mi cuerpo como viviente; así también la exclusión de todo lo que hiede marca los límites de mi cuerpo como viviente urbano, civilizado: *ser alguien*. “Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (Kristeva, 2005: 11). La abyección es así la experiencia de la falta. No la falta de un objeto, como en el psicoanálisis, sino la falta misma, fundante del ser y del objeto.

En este sentido, la relectura que Judith Butler hace de Kristeva permite pensar la categoría de abyección para analizar los procesos de identificación social, constitutivos de la formación de los sujetos. Según Butler, “el mismo proceso de formación del sujeto opera sobre la ‘producción simultánea de una esfera de seres abyectos’” (Butler, 2008, cit. en Martínez, 2014: 63). En palabras de Ariel Martínez, “Estos seres abyectos no alcanzan el estatuto de sujeto, pero no obstante son necesarios para formar ‘el exterior constitutivo del campo de los sujetos’” (Martínez, *ibid*). De este modo, los “otros” abyectos son relegados a una zona de inhabitabilidad, es decir, son arrojados hacia un espacio impensable “que se constituye en un sitio temido de la identificación para el sujeto” (Martínez, *ibid*).

En tanto que condición previa de la constitución del sujeto, lo abyecto remite a una relación primaria, pre-ontológica. Lo abyecto crea zonas posibles de ser habitadas (marcos de inteligibilidad social para ciertos sujetos; que en el análisis de Butler se identifican con el binarismo sexual) y zonas de exclusión. En este punto, el ser arrojado por lo abyecto, aquel en virtud de lo cual existe lo abyecto, no se pregunta *quién soy* sino *dónde estoy*. “En lugar de interrogarse sobre su “ser”, se interroga sobre su lugar” (Kristeva, 2005: 16). Lo que le importa al arrojado es desmarcarse, es decir, delimitar su territorio, su suelo. Por decirlo en otras palabras: aquí el *estar* indica el *ser*, encierra su potencia. El arrojado está inmerso en un espacio caótico, catastrófico, “cuyos confines fluidos -estando constituidos por un no-objeto, lo abyecto- cuestionan constantemente su solidez” (Kristeva, 2005: 16).

Estas ideas, formuladas desde un marco psicoanalítico, permiten repensar el modo en que opera la geopolítica colonial y su matriz ontológica. La racionalidad occidental

traza sus fronteras y delimita: ciencia vs. mito, arte vs. artesanía, civilización vs. barbarie, progreso vs. atraso. Borra África, borra Oriente, borrará a América.¹⁸ Pero la racionalidad centroeuropea no deja de definirse por eso que excluye: su exterioridad constitutiva. Por eso lo abyecto, el Minotauro de Cortázar, el afuera radical, no está tan lejos, igual que Maimará: “Es como si estuviera del otro lado, como salvando una frontera. Y he aquí el problema, ¿existe esa frontera? Y más aún, esa frontera ¿está afuera o adentro de uno?” (Kusch, [s/f] 2007: 274).

Apropiarse de la monstruosidad

Pero la monstruosidad no siempre es abyecta, ni encerrada, ni forcluída. También puede ser asimilada en máquinas de captura y sobrecodificación de flujos. ¿Cuánto debe el “barroco” europeo a las casuísticas de sus colonias? ¿Es posible imaginar la música sinfónica centroeuropea con sus instrumentos de viento sin los metales, el cerro y las vidas robadas y saqueadas del Potosí? Tal vez algunos de estos interrogantes permanezcan como incógnitas. Pero otros, por su actualidad, resultan más fáciles de rastrear. Como señala Eduardo Galeano, pinturas de Picasso o Kleist toman sus “motivos” e “inspiraciones” en obras que presentan una sospechosa e íntima semejanza no declarada con dobles africanos (2001).

Dado que la periferia debe ser inscripta en el lugar del exceso y de lo monstruoso, las producciones que se legitimen serán las del “buen salvaje” -que tiene dispuesto su rol en la escena autorreferencial europea-, o bien serán apropiadas extractivamente y “traducidas” por los mismos centros para una fagocitación particular: la antropofagia o la antropoemia como formas de tramitar la otredad.¹⁹ Será por eso que obras literarias que logran salir de nuestra autoctonía y cruzar la frontera geopolítica, como la de Gabriel García Márquez, remiten a ese “realismo mágico”; que Antonin Artaud se inspiraría en su experiencia con indígenas mexicanos en el clímax del surrealismo, o que Levi-Strauss basaría algunos esbozos de su teoría en las vivencias con que se topó en el río Xingú. En palabras de Homi Bhabha,

El déspota turco de Montesquieu, el Japón de Barthes, la China de Kristeva, los indios nambikwara de Derrida, los paganos cashinahua de Lyotard, son parte de esta estrategia de contención donde el texto Otro es para siempre el horizonte exegético de la diferencia, nunca el agente activo de la articulación. El Otro es citado, enmarcado, iluminado, recubierto en la estrategia plano/contraplano de una iluminación serial (Bhabha, 2002: 52).

Europa necesitó apropiarse de estos flujos estésicos para renovarse a sí misma, practicó la antropofagia al estilo de Andrade (1928) pero desde una posición privilegiada que posibilitó la borradura de ese robo, la tachadura del cuestionamiento. Parafraseando el término psicoanalítico, practicó una forclusión borrando las marcas de la borradura. Una vez más, algunas producciones corresponden a los museos de antropología y folklore, mientras que otros pueden pretender ser arte, a secas. Una vez más, la "cosa" que deviene obra, objeto de arte, artesanía, performance, no puede escindirse de su contexto, y parte de ese contexto y condiciones de posibilidad, son las relaciones de colonialidad en la que están insertas

Se precisarían entonces disciplinas científicas y técnicas para tratar con esas formas otras: la locura, la pobreza, la barbarie; sujeto, sociedad, geopolítica; psicología, sociología y antropología.

"Las promesas de los monstruos"

...Yo, pobre mortal, equidistante de todo
yo, DNI 20.598061
yo, primer hijo de la madre que después fui
vieja alumna de esta escuela de los suplicios,
Amazona de mi deseo, perra en celo de mi sueño rojo,
Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo
y varón y mujer, ni XXY ni H2O
un monstruo de mi deseo, carne de cada una de mis pinceladas,
lienzo azul de mi cuerpo, pintora de mi andar (...)
Susy Shock (2011) "Yo monstruo mío"

Según Aristóteles (1994), los monstruos ocurren de manera "fortuita" y "por naturaleza" pero no "según la naturaleza", debido a lo defectivo de la materia. Su necesidad es exclusivamente mecánica. El estagirita nos relata la situación de la semejanza entre la descendencia y los progenitores en *Reproducción de los animales* (Libro IV, 767b). Esto permite explicar, por ejemplo, que hijos de un *pater* se le parezcan y más aún, lleguen a ocupar una posición como la de aquel, asegurando la reproducción de la familia. Sin embargo, los monstruos no son capturados en

relaciones de semejanzas, de similitud o incluso de identidad: son accidentes necesarios.

Contemporáneo a Goya, en medio de las polémicas que cruzaban razón y vida –que Foucault (2008) reconoce en *Las palabras y las cosas* como “lo viviente”, el pasaje arqueológico de la historia natural a la biología–, se discutía sobre la evolución, el desarrollo y la diversidad de las formas de los animales. Con ideas que tendrán ecos en el evolucionismo de Spencer y la generación del '80 en Argentina,²⁰ Georges Cuvier y Étienne Geoffroy Saint-Hilaire argumentaban en Francia sobre las maneras de clasificar, de ordenar y seriar los planos de organización de la vida (Deleuze, 2014). El primero sostenía una pluralidad finita de esos planos: cuatro o cinco modelos dan cuenta de las formas de organización, pero son irreducibles entre sí. El segundo también sostenía la existencia de dichos planos, pero en cambio postulaba que era posible pasar de uno al otro plegándolos: no eran más que “grados de desarrollo”, en definitiva, de un mismo y único plano de la vida, de un mismo impulso vital universal. La diferencia, por supuesto, estaba en cuál era el grado de desarrollo que alcanzaban.

Cuvier fundará una ciencia fantástica: la embriología. Saint-Hilaire a su vez fundará otra ciencia fantástica: la teratología, la ciencia de los monstruos. Y proporcionará una definición propia de lo monstruoso: algo fijado o atrasado en su desarrollo, que no ha alcanzado su desarrollo por una causa exterior. Desde esta perspectiva, la fijación y la regresión son las “causas” de los monstruos. Más tarde, no resultará extraño que estos mecanismos se apliquen para explicar la neurosis en manos del psicoanálisis: fijación o regresión durante el desarrollo. O para explicar la tutela sobre los pueblos americanos: no son pueblos adultos sino pueblos que no se han desarrollado, no han madurado, que quedaron atrasados en la línea recta de la evolución (Scavino, 2015): subdesarrollados, dependientes, populistas, demagogos, “tercer mundo”.

Un supuesto común a estas diversas concepciones es la confianza tenaz en la razón, en la linealidad de la historia, que en su revés piensa que es posible borrar todo rastro del pasado, de lo viejo. La confianza en la técnica pacifica el miedo a la finitud, y junto con la fe en el progreso, brindan una seguridad ciega ante el patio de los objetos. “La humanidad ya no tiene miedo decimos, y si lo tengo en la calle, pues llamo a la policía y se acabó el miedo. Realmente construimos un mundo sobre el acabamiento del miedo, gracias a los enciclopedistas” (Kusch, [1975/6] 2007: 26). Encerrar a la locura para que no atormente, construir un laberinto de mármol para que no aceche la luz.

Como resulta claro a partir del caso de Saint-Hilaire, el monstruo es engendrado por la concepción moderna del tiempo; por la linealidad progresiva de *La Historia*, que será tematizada luego como el inexorable devenir autoconsciente del Espíritu Absoluto. Aquí en cambio el quechua tiene todo dado vuelta. El tiempo está fuera de quicio. El futuro, esa promesa que en Occidente se piensa con una flecha hacia adelante, en progreso infinito, aquí queda sobre nuestras espaldas. El pasado está adelante. Así lo ilustra la idea del *quipnayra*, pasado y futuro (Rivera Cusicanqui, 2015). El pasado es aquello que conocemos y que está frente a nuestros ojos, disponible a nuestra mirada, visible. En cambio, el futuro es el peso de las decisiones, de las incertidumbres, de ese delicado equilibrio con el mundo que el *yatiri* renueva cada vez que tira, para leerlas, sus hojas de coca: la tensión constante con el caos.

Pero tampoco es correcto oponer de manera absoluta orden y caos; como vimos, es necesario entablar una negociación constante entre ambos. Silvia Rivera Cusicanqui (2010) retoma la categoría andina *ch'ixi* empleada para nombrar los opuestos de los que está hecho el mundo, coexistiendo sin mezclarse, como la trama de algunos tejidos o el gris jaspeado resultante de hilos blancos y negros. *Ch'ixi* significa, en quechua, lo manchado, que Rivera Cusicanqui a veces traduce como abigarrado (Rivera Cusicanqui, 2010: 69-70). Aquello puro es falso, porque no hay *uno* que no sea también otra cosa, que no esté hecho de dos. No hay uno, idéntico y fundante, como el sujeto moderno, sino que la unidad se produce como contingencia, por un desequilibrio, es ya movimiento. Las diferencias se reproducen a partir de la profundidad de su pasado y se relacionan con las demás de forma transitoria. El origen cambia, muta, pero no desaparece y se mantiene en contradicción, existiendo plenamente en lo seminal, que implica potencia y contradicción sin resolución, síntesis ni superación (Kusch, [1978] 2007). Aquí se mezclan Dios y el Diablo en la tierra del Sol, los santos con los apus, se bendicen los camiones. Exú, el orixá de las esquinas y de las sombras del candomblé será traducido como diablo; el diablo devendrá hermano de Jesús, peregrinando en conjunto hacia la tierra sin mal. Se desquician los límites. Son, de alguna manera, monstruosos.

Reflexiones finales

A lo largo de estas líneas, pensamos la monstruosidad y dejamos que ella también nos piense. Comenzamos analizando diversas imágenes que nos permitieron abordar lo monstruoso de diferentes maneras. Si los relatos de los cronistas de Indias y la

Ilustración europea mostraron una heterodesignación peyorativa de lo monstruoso, el giro de Kusch ([1955] 2007) permitió resignificar estos sentidos al apropiarlos de manera positiva. Desde la perspectiva kuscheana, lo monstruoso constituye precisamente el rasgo característico del arte popular americano. Hemos visto que la imagen del hervidero espantoso le proporciona al filósofo un modelo alternativo para repensar el arte como conjuro, es decir, la restitución del precario equilibrio del mundo.

De este modo, dibujamos los trazos de un recorrido que empezó rastreando las heterodesignaciones de América y que continuó reflexionando sobre la potencia del monstruo a la hora de comprender el arte americano. Desbordando los contornos del plano estético, analizamos la figura del monstruo como aquello que se excluye, que se niega, como dispositivo de dominación; pero que a la vez puede ser potenciado como irrupción. Es el lugar abyecto donde el poder es ejercido y que, por lo tanto, se constituye como *topos* y *tropos* privilegiado no sólo para resistir, sino para subvertir este mismo dispositivo, como sugiere el enunciado biopolítico.

En este sentido no sólo estético, sino también geopolítico, la (des)figuración de la monstruosidad nos proporcionó una herramienta productiva para leer las relaciones imperiales y colonialistas. La (in)humanidad del arte monstruoso, su diálogo con lo indecible, permitió cuestionar el paradigma filosófico occidental iluminista que colonizó los saberes desde la Modernidad en adelante. Reconocer nuestra propia monstruosidad como potencia nos deja no tanto certezas, como interrogantes y tensiones. Las promesas de los monstruos nos traen posibilidades para pensar la subversión de las relaciones coloniales y heterodesignadas. Nos permiten imaginar el acierto fundante de un mundo donde quepan muchos mundos, donde –para retomar una vez más al escritor colombiano García Márquez (1982)– “las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra”.

Notas

- 1| Mantenemos intencionalmente el uso del singular y masculino como supuesto término universal no-marcado “Otro”, para visibilizar el modo en que hegemónicamente se construyó y designó la otredad y la diferencia, en particular en los campos de la antropología y la filosofía.
- 2| Como sostuvo tempranamente la socióloga feminista Colette Guillaumin, existe un denominador común a las diferentes formas de opresión social (en particular, común al racismo y el sexismo): su naturalización o biologización (Guillaumin, 1972). En ocasiones, esta naturalización se produce

bajo el signo de lo monstruoso. Los trabajos pioneros de María Luisa Femenías sobre la filosofía aristotélica y el concepto de *téras* (Femenías, [1988] 1994) muestran que la “subordinación natural” de las mujeres legitima su subordinación política-social: “el macho es por naturaleza superior y la hembra inferior; uno gobierna y la otra es gobernada” (*Pol* 1254 b 13-15 citado en Femenías, 1994: 133). Por otro lado, los análisis de Elsa Rodríguez Cidre proponen un estudio teratológico de las tragedias griegas (*Andrómaca*, *Troyanas*, *Medea* de Eurípides, entre otras) mostrando una construcción diferencial de lo monstruoso masculino y femenino en la tragedia griega. Por ejemplo, las cautivas de guerra se constituyen como figuras que encarnan el grado máximo de alteridad en su triple condición de mujeres, esclavas y bárbaras. Entre la animalidad y la monstruosidad, estas protagonistas son construidas como otredad permanente, como quiebre de los códigos habituales y como acceso a un nuevo registro teratológico (Rodríguez Cidre, 2009).

- 3] Agradecemos especialmente los aportes y reflexiones colectivas que tuvieron lugar durante las V Jornadas sobre el pensamiento de Rodolfo Kusch, en Maimará, durante el mes de octubre de 2016. Agradecemos también los materiales compartidos por Silvia Manzo, Verónica Lema y Guillermina Couso.
- 4] Perteneciente al denominado “Período Formativo Cerámico Tardío” de los valles catamarqueños correspondiente a los siglos V, VI o VII de la era cristiana, aunque la comparación del marco histórico cultural o de la *Kulturkreis* de la escuela antropológica austríaca hizo que investigadores realizaran “un estudio simultáneo de los estilos Nazca, Tiwanaku y Draconiano” (Schávelzon, 2013: 52) por los patrones icónicos semejantes.
- 5] “Las metamorfosis en las representaciones de las cerámicas, más que el paso de un estado “A” a uno “B”, es decir el paso de humano a jaguar; de camélido a jaguar; de pájaro a jaguar; de jaguar, camélido y humano a draconiforme; marcan posibilidades de devenir, es en ese estado de potencialidad, donde mejor podemos ubicar el domicilio de las personas en Ambato. Es sólo en este espacio liminal y de tensión, que comunidad, grupo de pertenecía a nivel doméstico, sujetos sociales, cuerpos fragmentados, cuerpos enteros, figuras draconianas, vasijas con caras antropomorfas o metamorfoseadas, casas y montículos en Ambato reconocieron su existencia” (Gastaldi, 2013: 8).
- 6] El concepto proviene de la tradición de la filosofía feminista (o feminismo filosófico, según la formulación de Celia Amorós) y se remonta hasta Simone de Beauvoir (Valcárcel, 1991). En filosofía feminista, la heterodesignación permite problematizar la construcción androcéntrica de la categoría “mujer”. Es decir, denuncia la imposición ilegítima de una “esencia femenina” o de ciertas características que deberían cumplir aquellas personas asignadas como mujeres. En este caso, lo utilizamos para reflexionar sobre la imposición de nombres y designaciones coloniales. Según Bhabha (2002), como consecuencia de ello: “El Otro pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico de establecer su propio discurso institucional y oposicional” (p. 52).

- 7| “A la primera [isla] que yo fallé puse su nombre San Salvador, a conmemoración de su alta Magestad, el cual maravillosamente todo esto ha dado; los indios la llaman Guanahani. A la segunda puse nombre la isla de Santa María de Concepción, a la tercera, Fernandina, a la cuarta, la Isabel, a la quinta, isla Juana, e así a cada una nombre nuevo” (Colón, Carta a Santángel, febrero-marzo 1493, cit. por Todorov, 2014, 39).
- 8| Eduardo Viveiros de Castro (2010) denominó “alianza demoníaca” al cruce que establece entre los campos de la filosofía y la antropología-etnología.
- 9| Retomamos libremente el concepto de “inversión trópica” [*tropic turning*] de la filósofa Judith Butler, quien muestra cómo ciertas formas de heterodesignación, empleadas de modo peyorativo o discriminatorio, pueden ser reapropiadas reflexivamente en sentido identitario (cf. Butler, [1997] 2001).
- 10| Las investigaciones de Mario Vilca, entre otras, evidencian las presencias poderosas para las cosmologías andinas, con las que se negocia y se lidia cotidianamente (Vilca, 2012). Algunas de ellas pueden manifestarse como diablos (*supay*) que aparecen en forma de remolinos de viento y de polvo, ojos de agua o *w’akas*.
- 11| La tesis de Castro-Gómez (2005) sostiene que la *hybris* del punto cero -característica central del discurso centroeuropeo- se basa en una invisibilización de la perspectiva de enunciación. Es así un punto de vista sobre el cual no es posible adoptar un punto de vista; un ideal de objetividad y una pretensión de universalidad que enmascaran el *locus* particular de enunciación (Europa). Esta transgresión o desmesura (*hybris*) es posible en virtud de la revolución científica de Newton, pero también, por la revolución pictórica en el campo del arte.
- 12| “Lógica no quiere decir racional. Se diría incluso que, para Deleuze, un movimiento es tanto más lógico cuanto que escapa a toda racionalidad. Cuanto más irracional es, cuanto más aberrante, no obstante más lógico” (Lapoujade, 2016: 15). En el caso de Deleuze, la potencia monstruosa es vuelta sobre sí en el pensamiento: “los movimientos aberrantes constituyen la más alta potencia de existir” (Lapoujade, 2016: 16).
- 13| En efecto, la palabra “capricho” se utiliza para designar aquellas obras de arte en que la fantasía o el ingenio del/la autor/a rompe la observancia de las reglas; se utiliza frecuentemente en ciertos géneros musicales.
- 14| De otro modo, se reduciría el sueño a una ausencia de racionalidad, digamos que de manera pre-freudiana, y no podría entenderse la lógica y los mecanismos propios del sueño.
- 15| Para ampliar esta discusión, cf. Foucault, M. (2010) *Historia de la locura en la época clásica*, Buenos Aires: FCE. Vol. 1.
- 16| Para un análisis más detallado sobre este punto, cf. Prósperi (2015).
- 17| Un ejemplo de ello lo brinda *La verdad y las formas jurídicas*. Allí Foucault (2003) analiza la reforma del código penal y la emergencia de la forma-cárcel como hechos históricos que caracterizan la

conformación de la sociedad disciplinaria. El encierro será entonces, a principios del siglo XIX, una inesperada forma de castigo donde se expresan nuevas relaciones del poder-saber occidental. Foucault (2003) muestra lo inesperado que resulta la elección de la cárcel como método de punición. Entre el abanico de penalidades que imaginaban los teóricos de la reforma del código penal (Bentham, Beccaria, Brissot), aparecían cuatro tipos de castigo: la deportación, el escarnio social o escándalo, el trabajo forzado y la ley del Talión. Sin embargo, el sistema de penalidad que adoptaron a partir de 1820 los diferentes países europeos fue completamente diferente. Alejándose de los proyectos teóricos del siglo XVIII, la prisión termina por imponerse como penalidad.

- 18| Para ampliar sobre esta cuestión desde el punto de vista de la “historia universal” y la borrada de África, América y Asia, remitimos a los análisis de Dussel (1994: 16 ss).
- 19| Fagocitación que entendemos aquí en un sentido diferente al kuscheano, como una apropiación hegemónica del otro.
- 20| Cabe destacar que el proyecto político conservador de estas líneas fue muy significativo en la consolidación de las relaciones entre Estado-Nación y pueblos originarios, con las conocidas campañas al “desierto”, reducciones y limpiezas étnicas.

Bibliografía

- Aristóteles (1994) Reproducción de los animales. Madrid, Gredos.
- Baudelaire, C. (1988) Algunos caricaturistas extranjeros. En C. Baudelaire, Lo cómico y la caricatura. Madrid, Visor.
- Bhabha, H. (2002) El lugar de la cultura. Buenos Aires, Manantial.
- Butler, J. ([1997]2001) Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción. Madrid, Cátedra.
- Boman, E. y Greslebin. H. (1923) Alfarería de estilo draconiano de la región diaguita República Argentina. Buenos Aires: [s. n.].
- Braham, P. (2013) The Monstrous Caribbean. En: A. S. Mittman y P. J. Dendle (Eds.), The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous (pp. 17-47). Londres, Routledge.
- Casalla, M. (2010) Aproximaciones a una estética de lo americano. *Análisis*, 77, 103-116. Recuperado el 6 de marzo de 2018, de <http://revistas.usta.edu.co/index.php/analisis/article/view/1549/1717>
- Castro-Gómez, S. (2005) La hybris del punto cero. Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel R. (2007) El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá, Siglo del Hombre Editores.

- Chakrabarty, D. (2000) *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference*. Princeton University Press, New Jersey.
- Colombres, A. (2005) Mitos ritos y fetiches. Desmitificaciones y resignificaciones para una teoría de la cultura y el arte de América. En J. Acha, A. Colombres y T. Escobar (Eds.), *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Ediciones del sol.
- Cortázar, J. (1987) *Los reyes*. Buenos Aires, Sudamericana.
- De Andrade, O. (1928) Manifiesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1 (1). Recuperado el 20 de noviembre de 2019, de https://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf
- Deleuze, G. (2014) *El Poder. Curso sobre Foucault*, tomo II. Buenos Aires, Cactus.
- Descartes, R. ([1641] 1979) *Méditations métaphysiques*. París, Garnier-Flammarion.
- Diario de Madrid (6 de noviembre 1799) Anuncio de la serie "Los caprichos" de Goya. Recuperado el 26 de noviembre de 2019, de http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/22092016/30/es-an_2016092212_9141735/14_los_temas_en_los_grabados_de_goya.html
- Dussel, E. (1994) 1492. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad". La Paz, Plural editores.
- Escobar, T. (2005) El mito del arte y el mito del pueblo. En :J. Acha, A. Colombres y T. Escobar (Eds.), *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Ediciones del sol.
- Femenías, M. (1994) Mujer y jerarquía natural en Aristóteles. En: M. I. Santa Cruz, A. M. Bach, M. L. Femenías, A. Gianella, y M. Roulet, *Mujeres y Filosofía (II). Teoría filosófica de Género* (pp. 130-141). Buenos Aires, CEAL.
- Foucault, M. (2003) *La verdad y las formas jurídicas*. México, Octaedro.
- Foucault, M. (2007) *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2008) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Galeano, E. (2001) *Patas Arriba. Escuela del mundo al revés*. Buenos Aires, Catálogos.
- García Márquez, G. (1982) Discurso al recibir el Premio Nobel en Literatura. Estocolmo. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=WSfBFz8c1ZE>
- Gastaldi, M. (2013) Instrucciones para Fabricar un Cuerpo: Identidades y Devenir en el Valle de Ambato (NO Argentino). Siglos V a XI d.C. En: *Actas X Reunión de Antropología del Mercosur*, Córdoba.
- Guillaumin, C. (1972) *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*. Niza, Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles.
- Hall, S. (2010) El espectáculo del Otro. En: E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.), *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Enviñon editores.

- Haraway, D. (1999) Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bies. *Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- Igareta, A., Giambelluca, R. & G. López (2017) Hacedores de animales: cerámicas zoomorfas en colecciones arqueológicas del Museo. *Revista Museo*, 29, 49-56.
- Kornstanje, A. (2016) Aguada. Contribución al estudio de una compleja iconografía. Barcelona. Disponible en <https://issuu.com/sucalon/docs/aguada>
- Kristeva, J. (2005) Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. México, Siglo Veintiuno.
- Kusch, G. R. ([1955] 2007) Anotaciones para una estética de lo americano. En: R. Kusch, *Obras completas*, tomo IV (pp. 779-815). Rosario, Editorial Fundación Ross.
- Kusch, G. R. ([1962] 2007) América Profunda. En: R. Kusch, *Obras completas*, tomo II (pp. 3-254). Rosario, Editorial Fundación Ross.
- Kusch, G. R. ([1966] 2000) Indios, porteños y dioses. En: R. Kusch, *Obras completas*, tomo I (pp. 135-320). Rosario, Editorial Fundación Ross.
- Kusch, G. R. ([1975/6] 2007) Geocultura del hombre americano. En: R. Kusch, *Obras completas*, tomo III (pp. 5-240). Rosario, Editorial Fundación Ross.
- Kusch, G. R. ([1978] 2007) Esbozo de una Antropología Filosófica Americana. En: R. Kusch, *Obras completas*, tomo III (pp. 241-434). Rosario, Editorial Fundación Ross.
- Kusch, G. R. ([s/f] 2007) Vivir en Maimará. En: R. Kusch, *Obras completas*, tomo IV (pp. 273-277). Rosario, Editorial Fundación Ross.
- Lapoujade, D. (2016) Deleuze, los movimientos aberrantes. Buenos Aires, Cactus.
- Latour, B. (2007) Nunca fuimos modernos Ensayo de antropología simétrica. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Martínez, A. (2014) Emergencia del sujeto en Judith Butler: entre Foucault y Freud. *Stoa*, 5(9), 57-75.
- Nietzsche, F. (1886) Más allá del bien y del mal. Recuperado el 17 de noviembre de 2019, de http://www.dominiopublico.es/libros/N/Friedrich_Wilhelm_Nietzsche/Friedrich%20Wilhelm%20Nietzsche%20-%20M%C3%A1s%20all%C3%A1%20del%20bien%20y%20del%20mal.pdf
- Pazzarelli, F. y Lema, V. (2018a) A Pot Where Many Worlds Fit: Culinary Relations in the Andes of Northern Argentina. *Indiana*, 35(2), 271-296.
- Pazzarelli, F. y Lema, V. (2018b) Paisajes, vidas y equivocaciones en los andes meridionales (Jujuy, Argentina). *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 50(2), 307-318.
- Picotti, D. (s/f) Rodolfo Kusch, aportes de una antropología americana. Recuperado el 11 de noviembre de 2018, de: <http://prensilibrepueblosoriginarios.blogspot.com/2012/05/rodolfo-kusch.html>

- Prósperi, G. (2015) *Vientres que hablan: Ventriloquía y subjetividad en la historia occidental*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, LOM.
- Real Academia Española (2019) *Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario*. Recuperado el 26 de noviembre de 2019, de <https://dle.rae.es/abyecto>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010) *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta limón y Retazos.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015) *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Tinta limón.
- Rodríguez Cidre, E. (2009) *Lectura teratológica de Andrómaca, 648-659*. En: Galán y G. Chicote (Eds.), *Diálogos culturales: Actas de las III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*. La Plata, FaHCE/Edulp.
- Rodríguez Magda, R. (2009) *Los caprichos del vacío: entre la fenomenología de la ausencia y la metafísica de la simulación*. *Observaciones Filosóficas*, 8. Recuperado el 7 de julio de 2018, de: <https://www.observacionesfilosoficas.net/loscaprichosdelvacio.htm>
- Rogna, J. (2017) *Literatura y peronismo: configuraciones de la cultura popular en la narrativa argentina de la década del 2000*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Santos, B. de Sousa (2010) *Descolonizar el poder, reinventar el poder*. Montevideo, Trilce.
- Scavino, D. (2015) *La fuente de la juventud. Genealogía de una devoción moderna*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Schávelzon, D. (2013) *La Tambería del Inca. Héctor Greslebin, una búsqueda americana*. Buenos Aires, Aspha.
- Shock, S. (2011) *Yo monstruo mío*. En: S. Shock, *Poemario Trans Pirado*. Buenos Aires, Nuevos Tiempos. Recuperado el 10 de noviembre de 2019, de <http://susyshock.blogspot.com/2008/03/yo-monstruo-mio.html>
- Soneira, I. (2016) *Entre monstruos y cultos. El pensamiento estético de Rodolfo Kusch en la década del '50*. En: J. A. Tasat y J.P. Pérez (Coords.), *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch* (pp. 89-114). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación/ UNTREF.
- Soneira, I. (2017) *¡Basta! La persistencia de una imagen*. *Caiana*, 10, 32-47.
- Todorov, T. (2014) *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Valcárcel, A. (1991) *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona, Anthropos.
- Vilca, M. (2009) *Más allá del 'paisaje'. El espacio de la puna y quebrada de Jujuy: ¿comensal, anfitrión, interlocutor?* *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 36, 245-259.

Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Cs. Sociales | UNJu, N° 57: 13-40, 2020, ISSN: 0327-1471

Vilca, M. (2012) El diablo por la cocina. Muertos y diablos en la vida cotidiana del norte jujeño. *Estudios sociales del NOA*, 12, 45-58.

Viveiros de Castro, E. (2010) *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología post-estructural*. Buenos Aires/Madrid, Katz.