

## **El cuerpo y el ideal: Una lectura de la novela *Muerta de hambre* de Fernanda García Lao**

**Martín Lombardo**

Université Savoie Mont Blanc

En el libro *Qu'est-ce que l'humain ?*, los investigadores Pascal Picq, Michel Serres y Jean-Didier Vincent se proponen pesquisar lo que caracteriza lo humano desde diferentes campos de estudio, partiendo siempre de la imposibilidad de alcanzar una explicación certera del tema. Desde una perspectiva neurobiológica, Vincent define al hombre como un animal que gracias al lenguaje se socializa; también afirma que el hombre es un sexo provisto de un gran cerebro. Sexualidad, inteligencia y lenguaje son los elementos propios de lo humano que marcan un signo de distinción con respecto a las otras especies. Por su parte, en su visión paleo-antropológica, Picq señala la antigüedad de la pregunta por lo humano y la revolución aportada doscientos mil años atrás cuando el *homo sapiens* introduce el arte. La irrupción del arte supone un cambio de paradigma en el universo simbólico y de la comunicación. Frente a la pregunta acerca de si el ser humano es un animal como cualquier otro, Picq ubica al lenguaje como el elemento diferenciador; más en particular, Picq especifica al arte como un manejo singular de lo simbólico que, al escapar del mundo animal, define lo humano. Por último, el filósofo Serres plantea la dificultad que existe al abordar lo humano, ya que se trata de algo que cambia con demasiada frecuencia y que, además, excede siempre toda explicación que se pueda proponer. Lo humano supone un cortocircuito temporal, un elemento que exige redefiniciones permanentes, que no puede ser del todo abarcado por el lenguaje y que, por lo tanto, muta: lo humano no es una esencia pura a la que se pueda acceder ni a la que se pueda describir con facilidad, sino más bien un vector que marca una serie de preguntas. En la argumentación de Serres el lenguaje es también un elemento diferenciador pero más bien por su defecto, debido a que el lenguaje utilizado por los humanos no es suficiente para lograr una definición plena.

El carácter por momentos inasible de lo humano hace pensar en la reflexión vertida por San Agustín acerca del tiempo: "Yo sé lo que es el tiempo, siempre que no me lo preguntes" (cit. en Sheed 37). Ahora bien, si lo humano implica una serie importante de dificultades, entonces cualquier intento por abordar la problemática del monstruo también exige una contextualización, ya que cuando se piensa al monstruo se lo piensa en relación con lo humano, ubicándolo dentro o fuera de esta categoría. Si lo humano y lo monstruoso se retroalimentan en sus cambios, cabe la pregunta acerca de las maneras en que la literatura

actual representa al monstruo, sobre todo teniendo en cuenta que el monstruo ha sido un tema fundamental a lo largo de la historia de la literatura universal. Si adoptamos la literatura como objeto de estudio es porque entendemos que la literatura puede ser una figura de lo neutro, tal y como es trabajada por Roland Barthes en su seminario del mismo nombre: aquello que, frente al terrorismo de una pregunta que exige como respuesta un sí o un no —en nuestro caso, ser humano o no ser humano, ser un monstruo o no serlo—, desplaza el interrogante, lo deja suspendido y abre así una nueva serie de preguntas. Del mismo modo en que lo humano varía, lo neutro también muta; de hecho, la manera en que se concibe lo monstruoso está vinculada a la problemática de lo humano, haciendo que la variación en una de las dos aristas produzca un cambio en el otro vector.

En este artículo nos proponemos analizar la representación de lo monstruoso en la novela *Muerta de hambre* de la escritora argentina Fernanda García Lao. La elección de la narrativa de esta autora se debe a que su obra otorga un particular interés a la cuestión de la norma y de la deformidad, que no dejan de ser maneras de representar lo humano y lo monstruoso en un contexto determinado. Ahora bien, antes de abordar el análisis de la novela es necesario detenerse en algunos aspectos teóricos propios a la temática del monstruo puesto que se trata de un asunto que acepta diferentes enfoques y puntos de vista. En un primer momento analizaremos el problema desde una perspectiva más filosófica, centrándonos en lecturas actuales de los textos de Aristóteles, y luego abordaremos el tema desde la perspectiva del poder propuesta por Michel Foucault y de Giorgio Agamben, en donde el cuerpo, la ley y su excepción, así como el contexto histórico, entran en juego para esbozar la configuración de lo monstruoso.

### **El monstruo como género despótico: Ideal y prodigio, desviación y angustia**

Según afirma Annie Ibrahim, el monstruo es testigo del poder absoluto y, como tal, no es tanto aquel a quien se muestra ("*monstrare*"), sino más bien aquel que muestra ("*monere*") (12). Frente a una eventual Corte de los Milagros no se trata tanto de evidenciar lo raro existente en el grupo, aquello monstruoso, sino más bien habría que analizar el contexto que produce al monstruo y ver cómo él mismo, al igual que lo haría un espejo deforme, evoca ese contexto en el que surge. De hecho, si hablamos de la Corte de los Milagros enseguida debemos pensar en una determinada época de París y, sobre todo, pensaremos en la manera en que aparece representada en la literatura de Victor Hugo.

A través de un análisis de la figura del monstruo se evoca el tema del poder, sus características y sus limitaciones: así como lo humano se transforma, lo monstruoso también se metamorfosea, ya que, en parte, su lugar extrínseco con respecto a la supuesta norma humana está determinado por la sociedad en la que se inscribe. Un ser aislado nunca puede llegar a ser un monstruo, necesita de un criterio de clasificación y la presencia de otros para que así irrumpa la diferencia.

De la complejidad que supone el tema del monstruo, nos interesa aquí señalar dos aristas para abordar nuestro análisis. Por un lado, el vínculo entre el monstruo y el poder, dado que, como bien señala Pierre Magnard, el monstruo, en tanto prodigio, cuestiona la taxonomía en rigor fijada por los humanos (53). En esta línea del poder absoluto se ubica la cuestión del ideal y de los criterios que determinan y clasifican al mundo, relacionando al monstruo con el prodigio y el demiurgo, e incluso, en términos actuales, con la

experimentación genética.<sup>1</sup> Dios, el creador o quien clasifica el mundo es interpelado en sus ideales por la figura del monstruo, que puede funcionar tanto como un ideal a seguir o como un contraejemplo. Esta concepción abre una serie de interrogantes: si a los ojos humanos existe lo monstruoso, cabe preguntarse si existe tal cosa para un dios; asimismo, la presencia del monstruo nos cuestiona acerca de lo humano y quizás nos impone la necesidad de replantear la cadena paradigmática del lenguaje humano.

Por otro lado, notamos el vínculo entre la figura del monstruo y los semejantes. Magnard señala que, en tanto anomalía, el monstruo desmiente los criterios de la especie, por lo que la presencia del monstruo produce angustia, a la vez que fascinación: es desvío de la norma, aquello que aparece como diferente y a la vez cercano, una figura de inquietante alteridad (53).<sup>2</sup> En cierto sentido, el monstruo se sitúa a una distancia justa: ni demasiado lejos, ya que de alejarse demasiado sería ubicado en otra especie, en otra cadena sintagmática, ni tampoco demasiado cerca, puesto que sería un semejante más, sin la capacidad de suscitar esa angustia y esa extrañeza. De hecho, el célebre texto freudiano *Das Unheimliche*, traducido al español como “Lo ominoso” o “Lo siniestro”, lleva por título en francés “L’inquiétante étrangeté”, noción que implica toparse con lo propio y ajeno en una misma figura. Si aceptamos que lo siniestro es aquello familiar que, como puntualiza Freud, se vuelve extraño, lo monstruoso se inserta en la misma línea: podemos entenderlo como la diferencia con respecto a los padres.<sup>3</sup>

De hecho, el monstruo forma parte de lo diferente. Así lo ubica en su lectura aristotélica Jaulin, quien plantea una nueva singularidad del concepto: lo monstruoso ya no aparecerá sólo en función de un exceso o de un defecto con respecto a una norma, sino más bien como el reverso de la norma, su punto externo. No se trata simplemente de un problema de desvío, sino de poder y política, ya que lo monstruoso es el problema político-despótico que permite situar el punto imposible de la política. Apoyándose en Aristóteles, Jaulin afirma que lo despótico, al negar la política y destruir la ciudad, es la forma monstruosa misma. Desde esta perspectiva, para el ser humano lo monstruoso es *apolis*, es decir, aquello que no forma parte de la ciudad o está fuera de ella. Como consecuencia de este lugar extrínseco, el monstruo no sólo no forma parte de la polis sino que niega la política y se vuelve déspota. Por esta razón, lo monstruoso se relaciona con la dialéctica del amo y del esclavo: no hay monstruo alguno cuando se trata de seres libres; vemos así cómo el poder atraviesa la problemática del monstruo, incluso generándola mucho más que reprimiéndola.

Si el monstruo es aquello que muestra (“*monere*”), entonces a partir de su representación literaria podemos rastrear las características políticas en donde el monstruo surge: el ideal en juego y el sistema de clasificación operante, es decir, las reglas de la polis que expulsa al monstruo para así poder autoconstruirse. Desde una perspectiva dialéctica, se expulsa lo monstruoso para poder asegurar un determinado estatuto de lo humano. En consecuencia, quizá indagar las características determinadas de un monstruo en particular permita entender la manera en que se concibe lo humano en una sociedad. Para encuadrar el tema del monstruo dentro del terreno de lo político, el seminario de Foucault *Les anormaux* resulta fundamental puesto que analiza las transformaciones de lo

---

<sup>1</sup> Al respecto, ver Jean Gayon, “Les monstres prometteurs : Évolution et tératologie” (125-126).

<sup>2</sup> Al respecto, ver Gayon (123-125).

<sup>3</sup> Al respecto, ver Annick Jaulin, “Aristote et la pathologie politique” (33).

considerado como anormal en relación con las normas que se imponen en un contexto dado. El seminario de Foucault nos parece crucial puesto que estudia el entramado político presente en el cuerpo mismo del monstruo, tema cardinal en la narrativa de García Lao.

### **El monstruo: Una producción y normalización del poder**

Si se pudiera resumir el contenido del seminario *Les anormaux*, desarrollado en el periodo 1974-1975 en el Collège de France, podría decirse que Foucault pretende demostrar de qué manera se pasa de una configuración criminal del monstruo a otra en donde, por el contrario, lo monstruoso está arraigado en la propia naturaleza del sujeto. A través de este carácter productivo del poder, Foucault se ocupa de analizar tres diferentes configuraciones de lo “anormal” a lo largo de la historia: el monstruo, el indisciplinado —aquel sujeto inasimilable por parte del sistema educativo— y el onanista. Más allá de las particularidades de cada una de estas formas de lo “anormal”, nos interesa ubicar lo monstruoso ya no como un desvío de la norma, sino como una parte inherente al mecanismo judicial, dando cuenta de que la figura del monstruo es un producto de los sistemas jurídico, psiquiátrico y familiar. Al estar anclado en el ámbito del poder, incluso del poder judicial, el monstruo se relaciona entonces con la figura del *majestas*. Si en Aristóteles el monstruo aparecía fuera de lo político, desde la perspectiva de Foucault podemos proponer que la expulsión del monstruo fuera del registro de lo político, fuera incluso de la polis, es aquello que funda y determina al discurso del poder.

Hay tres ideas centrales en Foucault que se desprenden de tener a la ley como marco de referencia para analizar el monstruo. En primer lugar, el monstruo supone una noción jurídica con una doble violación: de la ley natural y de la ley social. En segundo lugar, el monstruo combina lo imposible con lo prohibido, ya que, al ser expulsado del campo político, es difícil precisar si se ubica dentro o fuera de la ley. Al respecto, Foucault dedica gran parte del seminario a estudiar cómo la ley, o mejor dicho, la tecnología del poder, se encarga de fijar la conexión entre lo monstruoso y la responsabilidad subjetiva, es decir, se interesa en mostrar de qué manera se crea el monstruo desde la norma. En tercer lugar, el monstruo, en cuanto límite de la ley, sólo es inteligible de manera tautológica: Foucault aborda el círculo vicioso propio de los mecanismos jurídicos entre el acto que define como monstruo al sujeto y el sujeto que, en cuanto monstruo, vuelve anormal su acto. El vínculo entre el monstruo y la ley, señala Foucault, se produce a través de dos figuras opuestas. El criminal, quien rompe el pacto social, y el déspota, quien ocupa un lugar extrínseco con respecto a la ley, no tiene ningún lazo social y su existencia hace cuerpo con el crimen. En efecto, el déspota es el criminal por excelencia para Foucault, ya que hace existir la sociedad; es por ese motivo que el rey es caracterizado como el primer monstruo, a quien hay que matar para que la sociedad exista.

A partir del nexo entre el monstruo y la ley se llega a la problemática central que supone la representación del monstruo: la cuestión del cuerpo. Del lado del monstruo criminal, para tratar de hacer inteligible su acto —ese es el objetivo de la tecnología del poder, del surgimiento del discurso jurídico y psiquiátrico— se habla de instinto. Si el instinto, en teoría, marca lo normativo, existiría entonces una alteración en el instinto del monstruo. En el caso del déspota se ubica la paradoja de su cuerpo: a través de él pasa y se funda la ley; su cuerpo, por lo tanto, le pertenece y, a la vez, no le pertenece, ya que forma parte de la soberanía. De hecho, no es casual que en los años posteriores a este seminario

Foucault desarrollara el concepto de biopolítica: la manera en que el discurso político aborda el cuerpo para determinarlo; en *Naissance de la biopolitique* Foucault hablará de los usos que se hace del cuerpo, apartándolo así de cualquier concepción esencialista y natural. Más recientemente, el filósofo italiano Agamben retoma el concepto de biopolítica de Foucault y desarrolla su teoría del *homo sacer* y del estado de excepción. Según Agamben, aquello que caracteriza a los Estados desde la Segunda Guerra Mundial consiste en fundar la ley en su excepción, abriendo así una zona de anomia en donde se inscribe el *homo sacer*: un sujeto que no está dentro ni fuera de la ley y al que, por lo tanto, se le puede dar muerte sin cometer asesinato alguno.

Con el objetivo de abordar la representación literaria del monstruo en la actualidad, podemos pensar que ya no se trata entonces de mirarlo como una anomalía con respecto a la norma, sino más bien como aquel que evidencia a través de cierta anomalía el carácter de excepción de la ley. En relación con este punto, *Muerta de hambre* de García Lao es interesante ya que pone en cuestión las configuraciones normativas de nuestra sociedad a través de una nueva representación del cuerpo. Además, entendemos que parte de la originalidad de la novela de García Lao, así como del resto de su obra, consiste en el efecto paródico, grotesco y humorístico. El humor es importante a la hora de abordar la temática del monstruo porque, como señala Foucault, los discursos que se ocupan de lo normativo, los que buscan la justificación de la tecnología del poder, son aquellos que hacen morir pero también reír. Estos discursos, a partir de los que se construyen tanto las nociones judiciales como las nociones psiquiátricas, no dejan de presentar un carácter grotesco: su existencia se mantiene a través del núcleo teórico constituido por la pareja perversión-peligro. Se trata de un discurso moralizador y del miedo, con un fuerte componente infantil—de hecho, los niños van a ser su objeto, sobre todo cuando se habla del onanismo—. Abordar lo grotesco del discurso punitivo a través de una representación literaria grotesca desarticula de forma lúcida las aporías del ideal en juego.

### **El cuerpo normativo/el cuerpo anómalo: Hacia una lectura de *Muerta de hambre***

En el año 2004 García Lao obtuvo el Premio del Fondo Nacional de las Artes de Argentina por la novela *Muerta de hambre*, publicada en 2005 a través de la editorial El Cuenco de Plata. No era la primera novela de la autora, ya que también en el 2004 había obtenido el tercer lugar en el Premio de Novela Corta Julio Cortázar en su país con *La perfecta otra cosa*, obra que también sería editada por El Cuenco de Plata en 2007. En el 2011 publicó dos novelas: *La piel dura* (Cuenco de Plata) y *Vagabundas* (Ateneo). En 2013 la editorial Entropía publicó su libro de cuentos *Cómo usar un cuchillo* y en el 2014, a través de Emecé, apareció su novela *Fuera de la jaula*.

Como señala en la contraportada del libro el escritor Luis Gusmán, en *Muerta de hambre* se aborda desde la ironía y el humor una de las enfermedades de nuestros tiempos, la obesidad. Desde nuestra lectura, analizaremos la relación que tiene la protagonista con su propio cuerpo, así como el vínculo que establece con los demás, dentro del terreno de lo monstruoso. El cuerpo de la protagonista de la historia, María Bernabé Castelar, funciona como el soporte de un discurso injurioso. De hecho, así lo afirma: “Creo que soy el primer caso, en esta ciudad de esqueletos vengativos, que se ha fijado un objetivo tan grasiento. Quiero estallar. Mi cuerpo es mi discurso. Espero que alguien me entienda” (21). El deseo de estallar sería la única manera de separar el cuerpo de la protagonista de los otros. A la

vez, frente a la norma y al ideal —los “esqueletos vengativos”—, la protagonista sólo cobra singularidad a partir de la diferencia: el cuerpo obeso, la obesidad al límite. La ingesta es tan compulsiva en la narradora que en la “Advertencia sobre mi vida”, al principio del libro, firma como “MaríaBernabéCastelar (Sin respirar)” (16). Esa falta de aire traducida en el texto como una falta de espacio entre las palabras del nombre da cuenta de la manera en que la protagonista se relaciona con el mundo: “¿Comer o ser devorada? Siempre los extremos” (46). Tales extremos la llevan a encontrar en la ingesta compulsiva, en el volverse gorda, la posibilidad de provocar el asco en los demás y así, gracias al asco, poner distancia con los otros y obtener un espacio de libertad propio. Una vez que renuncia a las presiones de su entorno, la narradora toma el camino inverso: llevar la obesidad al límite y buscar incomodar a los demás. María Bernabé Castelar ubica esta decisión en la infancia, en donde abandona la idea del encierro y en lugar de aislarse, dice, pasa al ataque:

Buscaba su punto débil y enseguida le hacía saber lo que había encontrado. Hasta el más perfecto galán tiene desperfectos. Vi tu caspa, percibí tu soriasis, abusaste del antitranspirante, tus pies son enormes.

Y si por desgracia me topaba con alguien sin contradicciones, mentía. Les hacía pensar que su cuello era demasiado perfecto y causaría rechazo en la comunidad escolar. (23)

La dialéctica de ser devorado o devorar se traslada a todo posible vínculo con los demás: frente a un primer momento de pasividad, la narradora toma la iniciativa y pasa al ataque. El ser devorado o devorar es paralelo al ser pasivo frente a la injuria del otro o ser activo e injuriar al otro. El ataque se realiza a través de la pesquisa del aspecto monstruoso del otro ya que, en cierto sentido, la narradora se sostiene en la idea de que todos ocultan algo monstruoso. Más que una postura esencialista de lo monstruoso, nos topamos con una visión fenomenológica: el monstruo se crea a partir de determinado punto de vista. Al adquirir ese carácter monstruoso, la narradora consigue una identidad que, de lo contrario, quedaría borrada en la categoría de “gorda”:

Cuando estalle quiero dejar sin aliento a la prensa. Esos imbéciles no han visto nada todavía. Voy a obligar a esta ciudad a contemplar mi podredumbre. Quiero hacerlos llorar. Presenciarán con espanto mis restos desparramados. Ellos vendrán a mí. Ya no quiero nada de nadie. Me aburren. No soy como aquel millonario que comía helado de limón en algún hotel de Miami. Yo soy un asco en serio. (30)

La posición de la narradora se relaciona con la postura de algunos de los personajes de Roberto Arlt, como el protagonista del cuento *El jorobadito* o los de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, para quienes la única forma posible de llegar a ser alguien y tener una identidad frente a los otros se logra a través del crimen.<sup>4</sup> Si, como señalamos a partir de Foucault, es la ley la que produce al monstruo, la protagonista de la novela de García Lao se sitúa en el terreno del crimen, o más bien, es posible considerarla como la contracara del Ideal sostenido por la sociedad. Por ese motivo la protagonista asegura: “Yo como por venganza” (67), ya que a través de su pasaje a la monstruosidad busca reparar un daño previo. Como consecuencia, la venganza y el mal, encarnados en la narradora, se convierten para ella en un acto de justicia.

---

<sup>4</sup> Al respecto, ver Se-Hyeong Park, “La confesión perversa: Un acercamiento a *El jorobadito*, de Roberto Arlt”.

Jacques Darriulat establece un contrapunto entre monstruo e ideal, que se vincula con la función de la venganza en la narradora de la novela de García Lao. En efecto, Darriulat, a partir de su lectura de Baudelaire, asegura que la risa, al desmontar toda solemnidad y carácter sacro, es una caricatura del ideal, a la vez que una caída de lo divino en el terreno del demonio; en este sentido, la caída demoníaca, característica propia de la caricatura, produce la pérdida de la inocencia (101). La novela de García Lao se ocupa de esa caída: a través de la caricatura de la obesidad, el monstruo evidencia (“*monere*”) la obsesión por la belleza, entendida a través de la delgadez—ideal de la sociedad, de esa sociedad compuesta, según el personaje, por “esqueletos vengativos”—. Las vecinas de María Bernabé—Mother y sus hijas, las gemelas—encarnan ese ideal y, por lo tanto, son la contrapartida de la narradora. Mientras que las gemelas ganan todos los concursos de belleza, Mother se convertirá en la amante y luego en la mujer del padre de Bernabé: esos personajes femeninos tienen acceso a un universo que le está vedado a la protagonista debido a su gordura.

Ahora bien, quizá lo característico de la figura del monstruo en esta novela consiste en una acción sobre los otros en donde no se contempla una posible huida al castigo. A diferencia de los casos monstruosos analizados por Foucault, en la narrativa de García Lao se vuelve confusa la distinción entre criminal y víctima debido a una singular configuración del cuerpo: si tomamos el cuerpo de María Bernabé Castelar como monstruoso, es lícito esbozar que el centro mismo del entramado corporal es atravesado por lo otro, por aquello que ocuparía el lugar de lo “normal”, lo “humano”. Desde esta lógica, el deseo de estallar equipara lo “normal” con lo monstruoso: “Sin embargo, yo sufría de esa nadería, de la gran stupidización de mi ser, si es que yo era un ser. Me preocupaba no darme cuenta de lo que me rodeaba, de perderme algo. Pero por más que buscara a mi alrededor no había nada imperdible. Todos eran como yo. Basura” (García Lao 24). Que todos sean basura, que todos sean igual a la narradora, implicaría borrar la distancia entre lo monstruoso y el resto: tal argumento da cuenta de que la figura monstruosa va más allá de una simple desviación con respecto a la norma; ambos conceptos, la norma y su desvío, se retroalimentan. El vínculo que se establece entre la norma y su desvío, encarnado en la figura del monstruo, es un vínculo de abandono. No se trata de que el monstruo representado por García Lao se sitúe simplemente como lo marginal o la contracara de la norma, sino que se ubica como la excepción de la norma que, paradójicamente, crea la norma—en este caso, hablamos del ideal de belleza y delgadez—. Siguiendo la postura teórica de Agamben en *Estado de excepción*, el monstruo de esta novela toma el lugar de la excepción de la ley, esa argucia legal gracias a la que la ley no se suspende con el pretexto de garantizarse. La excepción es una forma legal que en realidad no tiene forma legal, ya que está incluida en la legalidad a través de su exclusión. El mismo tipo de relación se establece entre el monstruo y lo humano. Por lo tanto, el monstruo no puede escaparse del castigo penal ni evadirse de la responsabilidad de sus actos puesto que se posiciona en el umbral de la ley; no está ni fuera ni dentro de la ley, sino en el lugar de la excepción. Más que una manera de escapar a la norma, el monstruo pergeñado por García Lao rechaza el ideal social y, en ese movimiento, equipara la sociedad a lo monstruoso: todos son “[b]asura” en la argumentación de la narradora.

Con el objetivo de domesticar al monstruo, la sociedad pone en funcionamiento las diferentes técnicas del poder que buscan disciplinar los cuerpos. En las formas

disciplinarias existe cierta continuidad entre el texto de García Lao y otras novelas argentinas, como la novela de Adolfo Bioy Casares *Dormir al sol*. Al igual que en el texto de Bioy Casares, en *Muerta de hambre* el personaje circula por la casa familiar y por una clínica de rehabilitación; ambas son instituciones que pretenden la domesticación y la imposición normativa. La inclusión de la narradora de García Lao en el terreno familiar se realiza a través de una exclusión: para la amante y luego pareja del padre —nombrada Mother debido a su origen estadounidense— encargarse y cuidar de María consiste en contratar un nutricionista, el licenciado Escobedo, para que regule su ingesta. Es decir, se hace cargo de la hija de su amante delegando la tarea en otra persona, lo que en realidad implica no hacerse cargo personalmente del asunto. Los intentos del nutricionista fracasan. Además, cuando en un accidente María le corta un dedo a Mother, ésta decide internarla en una clínica como represalia, evidenciando una vez más la delegación en los otros de una tarea que podría haber asumido el propio personaje de Mother. Primero con el nutricionista y luego con el envío a la clínica surge la forma de exclusión —internar a María— en el mismo movimiento de Mother por incluir y apropiarse de María como si fuera propia. Retomando los conceptos de Foucault, Mother encarna la figura del déspota, es decir, el reverso necesario para la existencia de un monstruo: el déspota es quien imprime una ley arbitraria que no cumple y que debe cumplir otro. En la novela, la narradora ubica varios personajes en la misma línea de agentes de su exclusión/inclusión en el mundo. En primer lugar, sus padres: la madre la abandona y se fuga con el profesor particular de María —de quien María estaba enamorada—; el padre, amante y luego pareja de Mother —mujer odiada por la protagonista desde siempre—, cuando la observa vestida de odalisca como regalo de su cumpleaños, le dice: “Fuera de mi vista, monstruo” (95). En segundo lugar, Mother y sus dos hijas gemelas, ideales de felicidad y belleza, también la someten al sufrimiento que supone la ausencia de belleza en María. No es un dato menor que Mother y sus hijas provengan de los Estados Unidos, su origen representa el símbolo de la civilización y del ideal al que María nunca va a llegar. Por último, también quienes no forman parte del círculo familiar ejercen como déspotas frente a ella: el profesor particular se fuga con la madre; Emilio, el motoquero de quien la narradora se enamora, se fuga luego con Mother; el nutricionista la abandona por el asco y el miedo que le produce, y en la clínica el doctor Jáuregui también se aleja de ella.

El cuerpo del monstruo cuestiona un ideal y pone de relieve la tensión entre lo buscado y lo rechazado en el discurso social. Las diferentes opiniones, incluso intervenciones de los otros en el cuerpo de María Bernabé Castelar, dan cuenta de este cruce entre lo personal y lo social, abriendo paso así a la posibilidad de rastrear en la representación del cuerpo las marcas de los otros y de la época. La novela de García Lao hace funcionar ese engranaje corporal a través de un discurso del comer. El cuerpo de María desvela aquello que la norma social expulsa y abandona para constituirse.

La representación de la ingesta es fundamental en la novela para entender la manera en que lo monstruoso se entrecruza con la norma social y la desmonta, por lo tanto, se hace necesario un análisis del vínculo entre, por un lado, el acto de comer y, por otro lado, el cuerpo, el ideal y lo monstruoso. Asimismo, un estudio más exhaustivo de la representación de la ingesta es importante ya que la forma en que se evoca la comida, así como el vínculo con quien la ingiere, dan cuenta de la estructura misma de la novela, es decir, de la manera en que están distribuidos sus capítulos: la comida es un objeto que pertenece y, al mismo



tiempo, no pertenece a la persona que la come. Del mismo modo en que el monstruo cuestiona los límites de la norma y, sobre todo, aquello que queda excluido de ella, la comida también supone la existencia de un resto, de algo que queda fuera y que no se ingiere ni puede asimilarse.

### **Las funciones del acto de comer, el cuerpo del Otro y los restos**

La novela está compuesta de dos partes y un anexo. La primera parte, la más extensa, lleva por título "Mi vida". Los capítulos de esta primera parte, en donde la narradora cuenta su vida, evocan los diferentes momentos del acto de comer y de la digestión: "Cerca del plato" (17), "Tenedor en mano" (31), "Boca abierta" (57), "Arrancar con los dientes" (75), "Yo triturero" (97), "Sobre la deglución" (113), "Al centro del estómago" (139), "Jugos se absorben" (159) y "Recta final" (173). El juego en el título del último de los capítulos ubica la historia de María en la línea de los excrementos: tanto la historia de su vida como su obra, que son equiparadas, se colocan en el campo de la basura, de los restos. Es el mismo ámbito en el que la narradora deseaba situar a los otros: su deseo de convertirlos en "[b]asura". En esos últimos capítulos, en donde la protagonista relata de forma alucinatoria su estancia en la clínica, en donde ya no se sabe si su ingreso se debe a su gordura o a la locura, surge en María Bernabé el deseo de muerte. Antes de ese deseo, junto a esos relatos delirantes de la internación, ella se desdobra: "Todo vuelve. Estoy condenada a un padecimiento doble. Ya soy mi propia gemela. No hay nada más insoportable que la vida puesta frente a un espejo. La repetición es el infierno. No, el infierno será encontrarme eternamente frente a él, diciéndome que no me ama" (172). El hombre en el que piensa es Emilio, el motoquero de quien se había enamorado tiempo atrás, cuando se fugó de la casa. El desdoblamiento del sufrimiento, que se encarna en el espejo y que torna la vida infernal, apunta al ideal inalcanzable, a una suerte de alienación absoluta que se desplaza al cuerpo del espejo. Así, desde la parodia, la novela critica esa fascinación, a la vez que captura el efecto que produce el cuerpo perfecto o, más bien, su imagen. Si las gemelas, las hijas de Mother, representan la perfección del cuerpo y, gracias a esa imagen, ganan los concursos de belleza, el lugar de María Bernabé Castelar es extrínseco y grotesco: cuando decide participar en un concurso de belleza para mujeres gordas es descalificada porque no es una gorda alegre. Es decir, queda fuera de toda norma, incluso de la norma de la gordura, en donde se presupone que la gordura conlleva alegría y cierto candor: una vez más, la narradora ocupa un lugar de excepción a la regla más que la simple marginalidad que implica todo canon.

A pesar de los esporádicos intentos por acercarse al ideal, el personaje de María Bernabé intenta que los demás sean caracterizados de la misma manera en que lo es ella, como una basura, un resto. Así podemos entender el sobrenombre que le pone a las gemelas: las llama "Caca" ya que el nombre de las dos empieza por la sílaba *Ca* (213). El monstruo de la novela de García Lao se inscribe en la tradición grotesca en la cual, gracias a la risa, se degrada el ideal hasta llevarlo al terreno de lo abyecto.

La resolución del desdoblamiento nos hace pensar en el final del cuento *Le Horla* de Guy de Maupassant, en donde el personaje, con el objetivo de librarse de esa sombra a la que llama Le Horla, decide prender fuego a la casa y luego suicidarse para así eliminar a su perseguidor. En el caso de la novela de García Lao, la protagonista desea morir para acabar con el sufrimiento, no sólo de su imagen fallida sino también de su amor frustrado: "Hoy

volví a soñar que me moría. Lo he soñado tantas veces que he comenzado a creer en el contenido de mi muerte. Al despertar, no he encontrado ninguna diferencia entre mi vida y ese vacío. Sólo Emilio. Así ha surgido una idea sencilla: si yo muero, él desaparece. Luego, quiero morir” (178-179). En contraste con el cuento de Maupassant, en donde el elemento perturbador provenía del interior del protagonista, en la novela de García Lao la imagen que angustia y disciplina el cuerpo de María Bernabé proviene del exterior. Otra diferencia consiste en la continuación de la historia: el cuento de Maupassant acaba en ese punto y permite una lectura tanto fantástica como realista, en cambio, en la novela de García Lao, luego del deseo de muerte de María, se pasa a la segunda parte en la que se pone en duda la veracidad de la historia, incluso, la existencia misma del personaje. Esa evanescencia del personaje, esa dificultad para atribuirle una existencia, incluso su manera de definirse como una “[b]asura”, también lo aleja de *Le Horla*: el personaje de Maupassant se consideraba *l'élú*, “el elegido”, por esa instancia nueva que llegaba a la Tierra, mientras que el de García Lao nunca esboza un argumento de grandeza, más bien todo lo contrario, se toma por una basura. Más que fundirse con el ideal, la protagonista de *Muerta de hambre* se funde con los restos, con la nada, y busca llevar a los otros con ella.

La segunda parte de la novela, mucho más breve, lleva por título “Mi obra” y está compuesta por una serie de textos de diverso género. En el capítulo “Advertencia sobre mi obra” (185), la protagonista firma como “María Bernabé Castelar (feliz/mente/fallecida)” (186). Por un lado, notamos que ahora los nombres aparecen separados, como si la muerte, la desaparición física, inscribiera un espacio y le diera “aire” a su identidad. Al mismo tiempo, en la aclaración entre paréntesis el juego de palabras propone una doble interpretación: la muerte implica estar feliz, en un estado de felicidad; por otro lado, aquello que ha muerto es la mente, no el cuerpo. Este segundo argumento se confirma al leerse la advertencia, en la que la narradora afirma:

Lo único que va a quedar de mí será este libro. Mi cuerpo trascenderá la carne, mutando en papel impreso.

Un cuerpo con solapas, en presente continuo, con índice, advertencias y citas célebres. Sin un gramo de grasa, liberado.

Aquí estaré, siempre igual, cuando quieran encontrarme. (186)

La mente muere porque el cuerpo, ahora mutado en libro, se vuelve inmortal, y así cobra existencia María Bernabé Castelar, renunciando al cuerpo —lo que implica, por supuesto, un contrasentido, ya que no hay vida sin cuerpo—.

Entre los otros capítulos que conforman la segunda parte se destaca el que lleva por título “La vida de las gemelas del norte (Novela muy inconclusa)” (187). Allí se alude a la historia de las hijas de Mother: “Si ellas no hubieran llegado, yo habría sido una mujer respetable” (189). Esa es la única frase de esa novela “muy inconclusa”. Siguiendo la lógica de la interpretación aquí propuesta, podemos pensar que la presencia de las gemelas y su ideal de belleza producen y acentúan el carácter monstruoso del cuerpo de María.

Que la construcción del monstruo, de la imagen del monstruo, escapa a una esencia, a una materialidad del monstruo, se recalca en los textos que conforman la tercera y última parte de la novela. En los “Anexos” hay otros narradores, como la hermana de la protagonista, una enfermera que María Bernabé Castelar conocerá en una clínica, y el editor, quienes ponen en duda la veracidad de los dichos de la protagonista. Este

cuestionamiento de la historia de María Bernabé aparece primero en el capítulo en donde habla la supuesta hermana de la protagonista, personaje que no es evocado en ningún momento en la primera parte. De hecho, la hermana dice tomar la palabra para aclarar algunos puntos respecto a la versión de María: "... no quisiera que nuestros vecinos, familiares o personas crédulas y desconocidas, vayan a pensar que lo vertido en su relato es autobiográfico. Véanlo más bien como una ensalada de acontecimientos, fantasías, cuentos infantiles y confusión histórica. Elijo el término ensalada, en honor a ella, pues ya es sabida su inclinación obsesiva hacia los alimentos" (211). Es interesante que sea justamente el personaje de la hermana de María Bernabé Castelar quien decida la publicación de su obra ya que no hay ninguna hermana en el relato de María Bernabé. Así, de hecho, lo remarca la hermana al tratar de restablecer ciertos hechos relatados por María Bernabé. Es decir, aquel cuya existencia está negada en el relato decide publicar un texto al que le sustrae toda categoría de verosimilitud al calificarlo de "ensalada".

Este capítulo final remite al inicio del libro, al fragmento titulado "Advertencia sobre mi vida" que precede a la primera parte (15). Allí, antes de adentrarse en el relato de su vida, María Bernabé cuestiona la certidumbre de sus recuerdos: "Hasta hace unos meses había creído en mis recuerdos más nítidos y dudaba de otros, por nebulosos o generales. Ahora, dudo de todo" (15). Esta afirmación del comienzo se refuerza con la aparición de la hermana en la parte final, en los "Anexos" (197), y termina por desbaratar toda posibilidad de atribución de verdad cuando en el capítulo que cierra el libro, de título "Nota del editor" (217), se pone en duda la obesidad misma del personaje. Luego de cuestionar todos los hechos relatados en la primera parte, el editor afirma lo siguiente: "Lo único en lo que todos coinciden, lo definitivo, es la muerte de la señorita Bernabé, que al momento del deceso pesaba tan sólo cuarenta y dos kilos. Sus restos, encontrados en la cocina del famoso nosocomio 'Los Álamos' de esta ciudad, alimentaron a la prensa durante seis días" (217). Por lo tanto, lo único cierto es aquello que desbarataría el núcleo de la historia: el relato grotesco de una mujer obesa termina con la aseveración de que la mujer sólo pesaba cuarenta y dos kilos. Este contraste entre el cuerpo material, entre el peso del cuerpo y la manera de definirse como "gorda" por parte del personaje, se relaciona con aquello que afirmamos con respecto a la figura del monstruo: no hay un desvío con respecto a una norma, no se trata de pesar tanto más o tanto menos con respecto a un peso justo, sino más bien se trata del atravesamiento de un ideal por el cuerpo del personaje. Se trata de un monstruo discursivo, al que no es necesario buscarle correlato en la materialidad representada y, justamente debido a esa ausencia de materialidad, toda revuelta se vuelve estéril. Al abordar desde la parodia y el grotesco ese ideal del cuerpo esquelético y de la belleza pura —los personajes de las mellizas—, el ideal pierde inocencia: la pérdida de la inocencia, en este caso, corresponde con una muerte, la muerte de una mujer que pesa sólo cuarenta y dos kilos y se considera obesa.

### **Conclusiones: Del monstruo interior al mundo-monstruo**

Desde el grotesco y el absurdo la novela de García Lao desmonta un ideal. A través de la figura del monstruo se pone en duda la otra cara de la moneda: la dificultad y lo arbitrario de lo humano. Si retomamos la idea de Picq acerca del arte como una de las características de lo humano, la novela de García Lao entra en esa lógica para interpellarla: aquí el arte surge de lo monstruoso, de lo rechazado en el campo humano. Además, se trata de un arte

que trabaja con la materialidad del lenguaje, otro de los elementos que surgen como característicos de lo humano. La particularidad en esta obra consiste en construir un personaje que busca llevar hacia el terreno de lo monstruoso, ese mundo abyecto de la ingesta compulsiva, a la sociedad entera. Frente al ideal de belleza el personaje opone la universalización de la basura. Así podemos entender su deseo de estallar y convertir al mundo en basura, el supuesto accidente en donde le corta un dedo a Mother o las cartas en donde amenaza a las gemelas con comérselas. De hecho, la metáfora de la ingesta funciona perfectamente: al ingerir a las gemelas, por un lado, las elimina; por el otro lado, las convierte en excrementos, es decir, las sitúa en el terreno de lo monstruoso. La incorporación y la eliminación ejercidas por el personaje monstruoso a través del comer entran en relación con los mecanismos de inclusión y de exclusión señalados por Foucault como característicos de los discursos que buscan disciplinar los cuerpos anormales.

Asimismo, y siguiendo lo señalado por Agamben en torno a la excepción de la ley en su libro *Estado de excepción*, el lugar de María Bernabé es un lugar impar con respecto a la norma, se sitúa en el umbral y queda fuera de todos los posibles lazos sociales. Así lo manifiesta cuando vuelve a la casa luego de la primera internación en la clínica: “Era evidente que las reglas habían cambiado durante mi ausencia. Siempre las estaban cambiando sin dar explicaciones. Y todos parecían adaptarse con naturalidad a ellas. Todos menos yo. La humanidad de un lado y yo del otro” (142). Vemos su lugar extrínseco: el monstruo se ubica, según Aristóteles, fuera de la polis. Lo interesante en la novela de García Lao es que el personaje que encarna al monstruo no pretende pasar del otro lado y así formar parte de la humanidad, sino que busca mostrar el lado inhumano de todos, hacerlos monstruos. La manera en que se busca desmontar el discurso de la polis es haciendo que todos la abandonen. La postura de María Bernabé consistente en señalar el rasgo monstruoso que habita a todo el mundo redobla el carácter anormal del personaje, además de volverlo amenazante —característica fundante, como bien desarrolla Foucault, de toda figura de lo “anormal” —.

Si desde la infancia la protagonista afirma tomar esa postura de interpelación frente al mundo, hacia el final de su vida vemos que su forma de intervenir en el mundo se realiza a través del arte, más precisamente, a través de aquello que denomina como su obra: el libro que estamos leyendo. La lógica de esa intervención refuerza el lugar de inclusión/exclusión por donde circula el personaje monstruoso, ya que, si aceptamos la idea de Picq cuando afirma que el arte es uno de los elementos que caracterizan lo humano, la intervención artística de la protagonista desmiente a la vez que afirma su carácter “anormal”: hace una obra de su vida porque se considera anormal, fuera de la regla, pero al mismo tiempo, si su vida se convierte en obra, entonces así se traslada desde lo monstruoso hacia lo humano, desde lo abyecto hacia lo divino. En consecuencia, ocupa las dos posiciones señaladas por Foucault del monstruo: el sujeto amenazante para la sociedad y el rey; por un lado, quien pone en duda el ideal de belleza, por otro lado, quien crea una obra y, por lo tanto, impone las reglas y los ideales sin poder ser limitado por los demás. Sin embargo, la aporía va más allá, puesto que se trata de una obra grotesca, en donde se pone en juego lo abyecto del ideal.

En suma, este universo paradójico y límite, ese círculo desde el que se construye la novela, en donde no se sabe exactamente qué es verdad y qué es mentira, es aquello que le otorga su carácter indecible: finalmente, así como es asintótica toda definición de lo

humano y, por lo tanto, del monstruo, también es asintótica toda interpretación de la verosimilitud de los hechos contados en la novela. Al final del escrito se desmiente aquel rasgo físico que, en teoría, caracterizaba como monstruoso al personaje; sin embargo, a través de este movimiento, el texto construye una figura monstruosa que va más allá de toda esencia, que se inscribe en un universo en donde se ha perdido toda inocencia: lo monstruoso, al igual que lo humano, no deja de metamorfosearse; el monstruo es el cortocircuito que vuelve dificultosa toda definición de lo humano.

### Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Trad. Flavia Costa e Ivana Costa. Buenos Aires: Hidalgo, 2004. Impreso.
- . *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno. Valencia: Pre-Textos, 2003. Impreso.
- Barthes, Roland. *Le neutre: Cours au Collège de France (1977-1978)*. París: Seuil, 2002. Impreso.
- Darriulat, Jacques. "Le monstre et l'Idéal". *Qu'est-ce qu'un monstre?* Ed. Annie Ibrahim. París: PUF, 2005. 81-111. Impreso.
- Foucault, Michel. *Les anormaux: Cours au Collège de France. 1974-1975*. París: Gallimard; París: Seuil, 1999. Impreso.
- . *Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France. 1978-1979*. París: Gallimard; París: Seuil, 2004. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso". *Obras completas*. Trad. José L. Etcheverry. Ed. James Strachey. Vol. 17. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 219-251. Impreso.
- García Lao, Fernanda. *Muerta de hambre*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2005. Impreso.
- Gayon, Jean. "Les monstres prometteurs: Évolution et tératologie". *Qu'est-ce qu'un monstre?* Ed. Annie Ibrahim. París: PUF, 2005. 113-126. Impreso.
- Gusmán, Luis. Contraportada. *Muerta de hambre*. De Fernanda García Lao. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2005. S. pág. Impreso.
- Ibrahim, Annie. "Introduction. Qu'est-ce qu'un monstre?" Introducción. *Qu'est-ce qu'un monstre?* Ed. Ibrahim. París: PUF, 2005. 11-28. Impreso.
- Jaulin, Annick. "Aristote et la pathologie politique". *Qu'est-ce qu'un monstre?* Ed. Annie Ibrahim. París: PUF, 2005. 29-45. Impreso.
- Magnard, Pierre. "Au-delà du spécisme". *Qu'est-ce qu'un monstre?* Ed. Annie Ibrahim. París: PUF, 2005. 47-60. Impreso.
- Park, Se-Hyeong, "La confesión perversa: Un acercamiento a *El jorobadito*, de Roberto Arlt". *Espéculo* 42 (2009): s. pág. Electrónico. 10 dic. 2015.
- Picq, Pascal. "L'humain à l'aube de l'humanité". *Qu'est-ce que l'humain?* De Pascal Picq, Michel Serres y Jean-Didier Vincent. París: Pommier, 2003. 31-67. Impreso.
- Picq, Pascal, Michel Serres y Jean-Didier Vincent. *Qu'est-ce que l'humain?* París: Pommier, 2003. Impreso.
- Serres, Michel. "Le temps humain: De l'évolution créatrice au créateur d'évolution". *Qu'est-ce que l'humain?* De Pascal Picq, Michel Serres y Jean-Didier Vincent. París: Pommier, 2003. 69-105. Impreso.

Sheed, Frank J. *Teología para todos*. Trad. Ignacio Socias. Madrid: Palabra, 1977. Impreso.  
Vincent, Jean-Didier. "L'homme interprète passionné du monde". *Qu'est-ce que l'humain ?*  
De Pascal Picq, Michel Serres y Jean-Didier Vincent. París: Pommier, 2003. 13-29.  
Impreso.