

*El bestiario monstruoso de Alexis Figueroa y Claudio Romo en Fragmentos de una biblioteca transparente: hacia una comunidad post-humana*

Claire Mercier  
UNIVERSIDAD DE TALCA

---

ABSTRACT

---

The article proposes a reading of *Fragmentos de una biblioteca transparente* (2008 and 2018), with texts by Alexis Figueroa and illustrations by Claudio Romo, based upon the character of the monster. From the perspective of a critical post-humanism and starting from the category of the bestiary, the manuscript analyses the monstrous lives present in the work, firstly based on a disjunction regarding anthropocentrism and secondly considering an inter-species fusion. The latter allows to conclude that the monster is the sign of a communitarian ethics of consideration.

**Keywords:** *Fragmentos de una biblioteca transparente*, Alexis Figueroa and Claudio Romo, monster, post-humanism, bestiary.

El artículo propone una lectura de *Fragmentos de una biblioteca transparente* (2008 y 2018), con textos de Alexis Figueroa e ilustraciones de Claudio Romo, a partir de la figura del monstruo. Desde un post-humanismo crítico, el manuscrito, partiendo de la categoría del bestiario, analiza las vidas monstruosas presentes en la obra, primero a partir de una disyunción con la idea del antropocentrismo y segundo como una fusión mediante la puesta en escena de relaciones inter-especies. Lo último permite concluir sobre el monstruo como el signo de una ética comunitaria de la consideración.

**Palabras clave:** *Fragmentos de una biblioteca transparente*, Alexis Figueroa y Claudio Romo, monstruo, post-humanismo, bestiario.

---

“If only I could find her,  
so she could see me with such lovely friends here now;  
perhaps she could love me as I am.  
I've tried so hard to be good”  
John Merrick en *The Elephant Man* (1980) de David Lynch

### Introducción: una entidad híbrida<sup>1</sup>

El presente estudio aborda *Fragments de una biblioteca transparente* en sus dos ediciones (2008 y 2018)<sup>2</sup>, la segunda retomando los capítulos de la primera edición, al mismo tiempo que le adjunta nuevos apartados; de ahí que se puede considerar ambas ediciones como una única obra en progreso. En ella, se despliega un imaginario híbrido a partir de la alianza entre textos de Alexis Figueroa e ilustraciones de Claudio Romo. Sus diferentes capítulos presentan los extractos de una biblioteca imaginaria que recoge varios formatos literarios asociados a diversas estéticas. Por una parte, los textos de Figueroa optan por soportes tan disímiles como artículos de diario, fragmentos de correspondencia, relatos de viaje, prólogos de obras científicas, catálogos, entre otros. Por otra parte, las ilustraciones de Romo discurren entre referentes estéticos tan distintos como los bestiarios de la Edad Media, las ilustraciones en torno al descubrimiento del “Nuevo Mundo”, una ciencia decimonónica que se elabora tanto en base a planchas anatómicas como a gabinetes de curiosidades, la estética *steampunk*, etc. Sin embargo, no existe en la obra una prevalencia del texto sobre las ilustraciones ni *viceversa*: *Fragments de una biblioteca transparente* es una entidad híbrida que se construye a sí misma mediante la fusión entre literatura y estética.

Todavía son escasos los estudios críticos sobre la obra. En lo que respecta al recorrido de ambos autores, Alexis Figueroa, escritor, guionista y productor cultural, es originario de la ciudad chilena de Concepción. Antes de empezar su colaboración con Romo, su escritura se desarrolló esencialmente en el ámbito de la poesía<sup>3</sup>. Claudio Romo, ilustrador y grabador, nació en la también chilena Talcahuano. En relación con su técnica, emplea en la mayoría de sus obras el

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt de Iniciación en Investigación n°11180063: “Narrativa distópica latinoamericana actual: elaboraciones utópicas” (ANID, 2018-2021), del cual la autora es la Investigadora Responsable. También, se agradece a Jose Navarro-Corticello por su minuciosa lectura del presente manuscrito, así como a Claudio Romo por permitir la reproducción de algunas de sus ilustraciones y por su envío en alta resolución.

<sup>2</sup> El origen del proyecto fue una exposición en la Universidad de Concepción (Chile). Véase: [https://www.youtube.com/watch?v=GeWpjBQ\\_bBw](https://www.youtube.com/watch?v=GeWpjBQ_bBw) [fecha de consultación: 26/09/2020].

<sup>3</sup> Véase el sitio Letras.mysite.com: <http://www.letras.mysite.com/archivoalexisfigueroa.htm> [fecha de consultación: 26/09/2020].

grafito con colores digitales a la manera de un fotomontaje<sup>4</sup>. A parte de su respectiva producción, publicaron juntos dos libros: *Informe Tunguska* (2008), un cómic que se inscribe en el género ciencia-ficción, y *Lota, 1960. La huelga larga del carbón* (2014), que reúne el trabajo de diferentes ilustradores en torno – como lo indica el título de la obra – a un acontecimiento de la historia chilena.

En relación con los anteriores trabajos de sus autores, destaca como elemento constitutivo de *Fragmentos de una biblioteca transparente* su hibridez. Partiendo de esta primicia, el presente estudio analiza la obra a la luz de la categoría de lo monstruoso. Como se verá en el marco teórico propuesto a continuación, el monstruo es una figura que permite cuestionar las formas de vida supuestamente establecidas, al mismo tiempo que revela la relatividad del antropocentrismo, con el fin de dibujar configuraciones vitales alternativas. En este sentido, la galería monstruosa de la obra de Alexis Figueroa y Claudio Romo inaugura un nuevo vitalismo, cuya hibridez, vista desde el prisma post-humanista, no es una amenaza, sino una oportunidad.

### Marco teórico: el monstruo post-humano

El monstruo es una figura excepcional: ha perdurado de la Antigüedad hasta la actualidad, al mismo tiempo que su mutabilidad ha acompañado a los diferentes contextos geo-históricos que lo vieron surgir una y otra vez. Desde esta perspectiva, como lo resume Jeffrey Jerome Cohen (1996) – uno de los mayores teóricos en el ámbito de la teratología –, el monstruo es un constructo privilegiado para leer las diferentes culturas que lo engendraron a lo largo de los tiempos. En *Fragmentos de una biblioteca transparente*, el monstruo – se volverá sobre lo siguiente más adelante – se constituye en alegoría del pensamiento post-humanista.

El término griego “teras” refiere a una monstruosidad física. Por su parte, la palabra “monstruo” viene del latín “monstrum” que para los romanos expresaba una advertencia divina (“monere” significa “advertir” y “monstrare”, mostrar). Como la palabra griega, el término latino apela a una anormalidad física, no claramente humana, ni tampoco animal, es decir, una mezcla que incomoda (Felton en Mittman y Dendle, 2013). La etimología permite orientar la definición del monstruo hacia una hibridez amenazante, un algo abyecto que la conciencia humana repudia.

Jeffrey Andrew Weinstock, al analizar el estudio del cirujano francés Ambroise Paré, *Monstruos y Prodigios*, de 1573, observa que a lo largo de la historia destacan cinco fuentes de producción del monstruo: una intervención

---

<sup>4</sup> El siguiente recurso ofrece una panorámica de su obra: <https://fhuv.cl/tag/19/> [fecha de consultación: 26/09/2020].

supernatural, una hibridación, una impresión materna, un accidente y una causa genética. Se verá a continuación que la categoría de la hibridez es la que se revela más prolífica en el ámbito post-humano.

Prosiguiendo con la definición del monstruo, su visión sufrió dos grandes cambios históricos. El primero de ello ocurrió en la Edad Media cuando el monstruo fue interpretado como el resultado de un castigo divino. El segundo se produjo entre los siglos XV y XVIII, periodo en el cual el monstruo fue desplazado hacia la figura del anómalo, es decir, el monstruo moral. Como explica Surekha Davies (2013), la idea del monstruo se traslada de la maravilla a una contracivilización: “The late medieval division of monsters into natural, prodigious, and distant types was modified by the close interaction of monsters with discussions about the rest of nature, and about human society and (un)civility” (en Mittman y Dendle, p. 74).

En relación con el presente intento de una breve historia de la monstruosidad – necesariamente incompleta, pues lo que importa aquí es sentar las bases de la visión post-humanista del monstruo –, cabe señalar dos obras que marcaron y acompañaron la emergencia gráfico-textual de la categoría del monstruo. Primero, el tercer libro de *De Natura Rerum* del teólogo belga Tomás de Cantimpré, “De Monstruosis Hominibus Orientis” (1240), que considera por primera vez en un solo libro los orígenes, la historia y las significaciones de los monstruos. Segundo, el catálogo del naturalista italiano Ulisse Aldrovandi, *Monstruorum historia* (1642), obra que considera monstruos de distintos lugares geográficos a partir de una fusión entre fuentes medievales y contemporáneas. Se volverá más adelante sobre este último ejemplo con respecto al gabinete de curiosidades.

En términos teóricos, es necesario referirse brevemente a las siete tesis de Cohen (1996) acerca del monstruo dado que marca un hito en los estudios teratológicos. La idea más relevante del teórico estadounidense – la primera tesis presentada de hecho – consiste en establecer el monstruo como el reflejo de la cultura que lo produce: “The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place” (p. 4). En relación con el presente estudio y el prisma post-humanista que se desarrollará a continuación, cabe detenerse en la tercera tesis, la cual destaca la hibridez fundamental del monstruo que lo hace además refractario a los intentos de clasificación: “This refusal to participate in the classificatory ‘order of things’ is true of monsters generally: they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration” (*ivi*, p. 6). De ahí que el monstruo es también el reflejo de una crisis en torno a los paradigmas culturales, al mismo tiempo que constituye una invitación con el fin de explorar nuevos imaginarios:

The horizon where the monsters dwell might well be imagined as the visible edge of the hermeneutic circle itself: the monstrous offers an escape from its hermetic path, an invitation to explore new spirals, new and interconnected methods of perceiving the world (*ivi*, p. 7).

El giro biopolítico permite entender la afición del post-humanismo por lo monstruoso. Conocida es la reflexión de Michel Foucault sobre el monstruo en *Los anormales* (1974-1975) donde lo define como: “lo que combina lo imposible y lo prohibido” (2007, p. 61), es decir, lo imposible desde el punto de vista biológico y lo prohibido desde un plano jurídico. En efecto, en el monstruo se mezclan los reinos animal y humano. Lo anterior implica que el monstruo es en sí una infracción a las leyes de la naturaleza, cuestionando al mismo tiempo la aplicación de un único sistema legal a una entidad que representa otra norma de vida. En este mismo sentido, Gabriel Giorgi (2009) hace del monstruo la posibilidad de un nuevo saber político acerca de los cuerpos. En efecto, constituye un umbral entre lo humano y lo inhumano que encuentra en los lenguajes estéticos su modo de expresión privilegiado: “El lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social” (p. 324). En definitiva, la biopolítica inaugura una visión del monstruo como nueva retórica de lo viviente.

Antonio Negri, en “El monstruo político. Vida desnuda y potencia” (2007), también reconsidera la figura del monstruo desde la biopolítica como un “acontecimiento positivo” (p. 104, cursivas en el original), es decir, en contraposición a la vida desnuda, un sujeto que expresa una potencia de lo común:

Hasta ayer subordinada, jerárquicamente clasificada, organizada por el poder, *la potencia del monstruo ha asediado al poder a través de la invasión del bios*. El monstruo ha devenido hegemonía biopolítica. En otras palabras, se ha infiltrado por todas partes, como un rizoma: es la sustancia común (*ivi*, p. 119, cursivas en el original).

En otras palabras, el lugar marginal que ocupa el monstruo le permite crear comunidades alternativas generadoras de organizaciones sociales inéditas.

La concepción biopolítica del monstruo marca un cambio afirmativo que profundiza el giro post-humanista. Según Rosi Braidotti (2013), y en base a las ideas de Bruno Latour (1993), el post-humanismo es: “an assumption about the vital, self-organizing and yet non-naturalistic structure of living matter itself” (p. 2). El post-humanismo consiste tanto en una crítica de la visión moderna y antropocéntrica del hombre como en una *praxis* que busca: “a new way of combining ethical values with the well-being of an enlarged sense of community, which includes one’s territorial or environmental inter-connections” (*ivi*, p. 190).

De ahí que el interés del post-humanismo por la figura del monstruo surja a partir de un rechazo del binarismo humano/no-humano para crear nuevas configuraciones vitales:

The monster is thus a continuous, unstable project of both disassembly or ex-figuration and of unsanctioned coupling; concrete and relational, it is a practiced hybridity of form which eludes conceptual formalization, existing as it does as a state of contestation and troubling – shifting, adjusting, and dissolving at whim (Mazurov, 2018, p. 262).

De esta manera, el monstruo encarna una *praxis* post-humana que consiste, según Donna Haraway (1999) y pensando en la figura del *cyborg*, en despojarse de los paradigmas de una ciencia racional, así como repensar las interacciones entre naturaleza y cultura (p. 123).

De hecho, Patricia MacCormack, en *Posthuman Ethics. Embodiment and Cultural Theory* (2012), afirma que el monstruo es una característica ontológica de la naturaleza humana: “We cannot speak of monsters. We speak only of examples of the plasticity and creativity that is inherent in all concepts, including those formed to describe and know human biological phenomena” (p. 82). A partir de esta cita, el monstruo, más que una figura encarnada, representa un *devenir*: la crisis de una concepción unitaria del sujeto – ya iniciada por el post-estructuralismo – que desemboca en una resignificación de la vida en su aspecto híbrido, afirmativo y relacional. Al contrario del rechazo que marcó a lo largo de la historia la figura del monstruo, el post-humanismo declara la necesidad de ser nosotros mismos un poco más monstruos.

Desde la perspectiva representacional y ontológica<sup>5</sup> de los *monsters studies* – o la teratología –, el presente manuscrito propone leer *Fragments de una biblioteca transparente* como un lugar de interconexiones monstruosas e interdependencias entre formas de vida híbridas que inventan un vitalismo afirmativo con respecto a la imaginación de nuevas cartografías del saber, así como nuevas configuraciones de lo vivo. Lo anterior permite también perspectivas epistemológicas inéditas sobre las relaciones entre lo humano y lo no-humano para poder así reinventar nuestra ontología hacia una *praxis* comunitaria: una ética de la consideración.

A partir de un recorrido narrativo-gráfico y comenzando por la categoría del bestiario, el estudio analizará las vidas potenciales presentes en la obra – entendiendo la potencia como el impulso del deseo en *devenir* –, primero, a partir de una disyunción respecto de la idea del antropocentrismo, y segundo, como una fusión representada por relaciones inter-especies. Lo último permitirá concluir

---

<sup>5</sup> Véase *Monster Culture in the 21<sup>st</sup> Century. A Reader* de Marina Levina y Diem-My Bui (2013).

sobre el monstruo, en *Fragmentos de una biblioteca transparente*, como el signo de una esperanza.

## **Análisis del corpus: el *devenir* monstruo**

### ***Bestiario monstruoso***

*Fragmentos de una biblioteca transparente* se puede considerar como un bestiario<sup>6</sup>. Los bestiarios, cuyo mayor periodo de producción es la Edad Media<sup>7</sup>, son libros ilustrados que buscan describir y clasificar lo vivo, y especialmente los animales o bestias, lo cual empieza a dibujar nexos con la categoría de monstruo. Por ejemplo, en la Edad Media distinguía en general cinco familias de animales, en el siguiente orden: los cuadrúpedos, los pájaros, los peces, las serpientes y los gusanos. Esta perspectiva es netamente valorativa desde un ángulo religioso y, por lo tanto, simbólico-moral. Como lo explica Michel Pastoureau (2011), más que tratados científicos de historia natural, los bestiarios son obras que toman como soporte los animales con el fin de dibujar una cosmogonía cristiana que oscila entre la celebración de las creaciones del Todopoderoso y el miedo por las criaturas de índole diabólica. Se trata de zoologías alegóricas – si se considera, por ejemplo, el *Bestiario de Aberdeen* del siglo XII<sup>8</sup> – que atienden a categorías reales y fantásticas, del león al dragón, pasando por el basilisco.

El capítulo “Rijk Van Lijloon, asesino” (2008) – “Asesino”, en la edición de 2018 – da cuenta de la lógica del bestiario desde una perspectiva monstruosa. Este reproduce el diario del asesino en serie belga Rijk Van Lijloon, el “asesino del cubo”, escrito durante su encarcelamiento. Se pone aquí en escena una manifestación del monstruo bajo la figura del anómalo o delincuente. En efecto, si se retoma la visión foucaultiana, la monstruosidad física da lugar, a lo largo de la historia, a la consideración médico-jurídica del monstruo moral, del individuo anormal del cual la sociedad se tiene que defender. Así, el texto compara a Rijk Van Lijloon con famosos asesinos en serie como Jack el Destripador o el Hijo de Sam en relación con una nueva tipología, la del monstruo-artista que representa para la sociedad una abyección constituyente: “nuestro personaje [...] ha dejado su huella de artista en el tejido social, en el imaginario del vulgo gimiente, que enreja sus puertas para precaverse de monstruos y genios malignos de generosa maldad...” (p. 27). La peculiaridad del *modus operandi* del monstruo-artista tiene que ver aquí con una *performance*: poner artísticamente en escena a sus víctimas ya muertas en cubos de vidrio. Así, las ilustraciones presentan estos cubos que

<sup>6</sup> Romo ya se adentró en este género con Juan Nicolás Padrón en *Bestiario* (2008).

<sup>7</sup> El ancestro de los bestiarios es el *Physiologus*, un texto griego del siglo II d.C.

<sup>8</sup> <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f1r> [fecha de consultación: 27/09/2020].

contienen un gólem, un esqueleto de robot, una oruga y un saltamontes, en referencia a manifestaciones pictóricas provenientes de diferentes culturas: “Por ejemplo, el culto de las calaveras del México prehispánico, o el Golem arquetípico de los rabinos de Praga” (p. 31).

A la manera de los bestiarios medievales, el capítulo – como toda la obra – realiza una fusión, por una parte, entre el formato estético y el literario para dar cuenta de la diversidad maravillosa de lo vivo. Por otra parte, los cubos de Rijk Van Lijloon encapsulan formas de vida monstruosas en base a su carácter mitológico – la figura del gólem, por ejemplo – o su recomposición artístico-fantástica – el saltamontes que se asemeja más bien a una mariposa –. A pesar de que se trata de naturalezas muertas, estos cubos tienen algo de profundamente vitalista, por la presencia exuberante de las flores, el uso de colores vivos o el saltamontes capturado en el acto de procrear. De este modo, este bestiario, que debería causar un doble espanto por la naturaleza monstruosa de las criaturas y su estado *post mortem*, provoca al mismo tiempo una suerte de fascinación por formas de vida alternativas y la creación, retomando la reflexión de Giorgi (2009), de una nueva gramática de lo vivo.

Se ha de relacionar este capítulo, a su vez, con una de las manifestaciones posteriores de los bestiarios: los gabinetes de curiosidades. Llamados también cuartos de las maravillas – denominación que cobra sentido en relación con la etimología de la palabra “monstruo”–, designan espacios diseñados por la burguesía occidental, especialmente entre los siglos XVI y XVII, con el fin de coleccionar y dar a ver objetos exóticos provenientes de las antípodas: espacios monstruosos por antonomasia. De igual manera que los bestiarios, no era sorprendente, en un gabinete de curiosidades, la cohabitación entre un herbario y restos de animales míticos, como cuernos de unicornios. Un ejemplo es el gabinete del naturalista italiano Ulisse Aldrovandi (Boutroue, 2004) quien también, como se explicó anteriormente, redactó un catálogo monstruoso. Sin embargo, las ilustraciones de *Fragmentos de una biblioteca transparente* rompen con la lógica del gabinete de curiosidades como ancestro del lugar heterotópico del museo (Foucault, 2004), es decir, con el carácter acumulativo y normativo del conocimiento burgués. En efecto, se trata aquí de coleccionar una galería de maravillas monstruosas que son por naturaleza inclasificables. De esta forma, la vitalidad de lo monstruoso en su hibridez fundamental se impone al intento biopolítico de ordenamiento jerárquico de los cuerpos a partir de una mirada científico-occidental. El bestiario monstruoso de Figueroa y Romo es también una invitación, volviendo a la reflexión de Cohen (1994), a repensar artísticamente el orden del mundo.

En un segundo momento, el bestiario se reactualiza de alguna forma en el momento del “descubrimiento” del Nuevo Mundo, sin embargo, como



experiencia indirecta, dado que los ilustradores no tienen en esta época un acceso directo a esta nueva realidad. En efecto, se basan en los relatos de viaje de los diferentes exploradores, desde el registro de la maravilla monstruosa, si se toma por ejemplo en cuenta el trabajo del alemán Johann Theodorus de Bry (Contreras, 2014) y la puesta en escena de figuras como el acéfalo, las amazonas, los gigantes y las sirenas, entre otras. Así resume Miguel Rojas Mix (2015) el traslado del imaginario monstruoso europeo al Nuevo Mundo creando una cartografía imaginada de América en base a mitos, leyendas, quimeras y monstruos: “Se crea lo maravilloso americano por un desplazamiento del fantástico medieval, un resurgimiento de los mitos clásicos y la aparición de un legendario local. El conjunto parece anunciar la ciencia-ficción” (p. 67). Lamentablemente, el monstruo sirve en este contexto de sustento al discurso de dominación europeo: el pecado de ser otro. La fascinación por la figura del caníbal es una ilustración de una retórica de legitimación de la Conquista. De esta manera, la teratología americana nombra y clasifica con el fin de operar una discriminación con respecto a un antropocentrismo europeo considerado como medida universal. El bestiario monstruoso, celebración de la maravilla, se vuelve en una norma exterminadora.

El capítulo “La Pérouse” – presente solamente en la edición de 2018 – retoma la idea del bestiario americano a partir del diario de viaje del irlandés Peter Dillon, durante la expedición del almirante francés La Pérouse, la cual tiene como fin cartografiar el gran Mar del Sur. En una isla, Dillon “descubre”, describe y retrata indígenas, concentrándose en el tabú de su tribu que consiste en esconder la boca: “llevando sobre ella una especie de máscara confeccionada con la piel de una mano desollada” (p. 51). Se reproduce a continuación una ilustración del tabú:



Ilustración n°1: "La Pérouse" (2018, p. 53).

La perspectiva supuestamente etnográfica se ve desbordada por el retrato de un indígena que luce sobre su boca – a la manera de una máscara – una mano humana. Y como en el caso de los cubos del asesino, esta ilustración se ve acompañada por un cuadro floral fantástico que crea un *continuum* entre la figura humana y su ambiente natural. En lo que respecta al texto, este instala un juego en torno al carácter veraz del diario de Dillon:

Últimamente, algunos han querido ver un carácter apócrifo en los diarios, llegando incluso a sostener su total falsedad. Otros, con no menor vehemencia, han optado por sostener el carácter "literario" – es decir, ficticio – de los mismos, otorgándole el carácter de "varia invención" (p. 51).

Se llega a cuestionar el realismo de la ilustración caracterizada como "burda, antojadiza" (*ibidem*) proponiendo la idea que es en realidad una invención del propio Peter Dillon e incluso una suerte de plagio de uno de los cuentos del libro de Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie* (1970). Es decir que el capítulo realiza una puesta en abismo irónica del carácter ficticio de los "verdaderos" relatos de viaje resaltando su naturaleza de invención literaria. El capítulo permite entonces un nexos con la concepción medieval del bestiario, en su lectura alegórica de una realidad monstruosa, pero adjuntando a lo anterior la característica relativa del monstruo en su dimensión cultural evocada anteriormente. En efecto, el monstruo significa también el deseo por domesticar, hasta aniquilar, lo que una cultura

considera como válido y legítimo en términos de norma vital. Figueroa y Romo desmitifican lo último mostrando que una visión sobre el supuesto exotismo de lo monstruoso es en realidad una construcción discursiva sujeta a problematización.

Resumiendo, *Fragmentos de una biblioteca transparente* es un bestiario que presenta, en primer lugar, una hibridez formal, por la alianza entre texto e imagen, el uso de varias referencias intertextuales y formatos literarios, así como la incorporación de imágenes que recogen distintas estéticas. En segundo lugar, esta heterogeneidad formal es el lugar de exposición de una galería monstruosa que, a partir del estudio de los dos capítulos anteriores, pone en cuestión el ordenamiento biopolítico de los cuerpos y la imposición de una supuesta norma de vida. De esta manera, el bestiario de Figueroa y Romo instala la monstruosidad como constructo discursivo post-humanista destinado a proponer una visión alternativa y artística acerca de nuevas configuraciones vitales: un *devenir* monstruo. Desde una perspectiva post-humana, esto se expresa por medio de dos procesos formales asociados a lo monstruoso: la disyunción y la fusión.

### *Disyunción: crítica de un antropocentrismo científico*

En *Fragmentos de una biblioteca transparente*, lo monstruoso opera en primer lugar como una disyunción. En efecto, el monstruo es un constructo que permite una separación respecto de la idea moderna de una supuesta unidad del sujeto – en general masculino, blanco y europeo – al dar a conocer una entidad monstruosa que nace de la hibridación entre varias configuraciones vitales. En términos post-humanos, esto puede ser leído como una crítica hacia el antropocentrismo y la elaboración, según las palabras de Braidotti (2013), de modos alternativos con el fin de concebir lo humano:

The posthumanist perspective rests on the assumption of the historical decline of Humanism but goes further in exploring alternatives, without sinking into the rhetoric of the crisis of Man. It works instead towards elaborating alternative ways of conceptualizing the human subject (p. 37).

La disyunción monstruosa en la obra de Figueroa y Romo tiene que ver esencialmente con una crítica hacia una ciencia antropocéntrica normalizadora. El capítulo “El hombre de la visión de rayos X” (2008) – “Visión de rayos X”, en la edición de 2018 – da cuenta de la existencia de una compañía cinematográfica estadounidense que durante los años 50 tenía predilección por la puesta en escena de monstruos. *El hombre con vista de Rayos X* es una de estas. Cuenta la historia de un médico que busca un medio de regeneración del nervio óptico y, probando su propio elixir, incrementa fabulosamente su visión. Sin embargo, la mejora es tal

que logra distinguir desde las estomas de las plantas hasta las galaxias del universo, convirtiendo al científico en su propio monstruo frankestiano. De este modo, el monstruo opera aquí una crítica del afán antropocéntrico por el conocimiento humano racional mediante la metáfora de una visión monstruosa.

Luego, el texto establece un nexo entre este guion cinematográfico y una figura supuestamente histórica: el doctor Henry Blanchot Pelagre, un eminente oftalmólogo francés quien desarrolla también sus talentos en el ámbito médico-artístico: "Paralelamente, sus progresos artísticos lo hacen aplicarse en las técnicas de ilustración científica de órganos y elementos de anatomía" (p. 68). Después de la desaparición de su hija, el médico enloquece y empieza a elaborar láminas de anatomía fantástica. Foucault, en *El nacimiento de la clínica* (1963), aborda la mirada médica y el objeto de las planchas anatómicas como herramientas de caracterización, clasificación y normalización de lo real. No obstante, tanto el texto de Figueroa como las ilustraciones de Romo subvierten esto mediante una mezcla entre la racionalidad científica y una perspectiva monstruosa-fantástica.

Así, las planchas anatómicas presentes en este capítulo retoman la hibridez racional-artística a la cual alude el texto. Por ejemplo, el título de la ilustración "Auxosporulación en la diatomea bidulfia" en la edición de 2018 (p. 128) da a pensar que en ella se representa el proceso técnico de reproducción de un alga unicelular, únicamente observable por microscopio:



**Ilustración n°2:** “El hombre de la visión de rayos X” (2008, p. 70).

Está presente, en un segundo plano, la reproducción de verdaderas planchas anatómicas que tienen que ver con el ámbito vegetal. Al contrario, el primer plano lo ocupa una ilustración de Romo que representaría la reproducción de un alga, no obstante, con una conceptualización artística-fantástica y hasta monstruosa, la cual difiere radicalmente de la imagen científica de una diatomea para acercarse a un monstruo indefinido; pero con potencia vital, dado, en la parte baja de la ilustración, su proliferación mediante un corte que da luz al engendro de la propia forma monstruosa. Es decir que se oponen y a la vez se complementan dos visiones acerca de la realidad: un estado monstruoso *post mortem* que, sin embargo, se presenta en su vitalidad, y una concepción científica normalizadora que cohabita con una perspectiva artística-monstruosa.

De esta manera, el capítulo permite retomar lo expuesto por Haraway (1999) sobre la necesidad de repensar nuestra concepción política y analítica acerca de la naturaleza, mediante un despojamiento de los paradigmas de la ciencia racional, así como una reconfiguración de los lazos entre cultura y naturaleza en el sentido de entender que la naturaleza es una construcción en la cual participan humanos y no humanos (p. 123). De la misma forma, este capítulo invita a despojarnos de una visión racional de la realidad con el fin de entender, gracias al monstruo, el antropocentrismo científico como una construcción cultural

normalizadora que necesita de una hibridez epistemológica con el fin de dar cuenta de la potencia de lo vivo.

La visión anatómica se retoma en un capítulo con el título evocador de “La carne” – únicamente presente en la edición de 2018 –. Este retoma los apuntes y las ilustraciones de un artista que no se identifica en el texto. Inicia con un poema acerca de la belleza monstruosa de la carne sufriente de un hombre: “Y avanzando en la deformidad, / concluirá por formar otra hueste, / en que el cuerpo exhiba, pletórico, su mirífica y extasiada flor” (p. 73). Se da luego el paso a una serie de tres ilustraciones en negro y blanco, representando unos luchadores monstruosos de tipo mexicano – uno de los temas predilectos de Romo, como lo comprueba el capítulo “Luchadores” presente en las dos ediciones –; la más notable de ellas es la última (p. 79) que da a conocer un luchador desnudo, con su máscara y sus botas, pero sin brazos y con un doble pene, sentado, mirando al lector fijamente desde su monstruosidad imponente.

A continuación, el capítulo reanuda con el texto, esta vez con un formato más bien explicativo en torno a la naturaleza anatómica de esta serie de ilustraciones. Se refiere a los primeros anatomistas –Vesalius y Andreas van Wessel –, así como a una visión moderna y aniquiladora del cuerpo humano que: “implica corte, separación, revelación de capas, desmembramiento” (p. 78). Las ilustraciones, como se detalla en el texto, pertenecen a una serie de siete libros que, a la manera de un bestiario anatómico, disecciona y normaliza el cuerpo humano bajo diferentes categorías: “huesos y cartílagos, músculos y ligamentos, venas y arterias, nervios, aparatos y órganos, corazón y pulmones, terminado en el sistema nervioso central y los sentidos” (*ibidem*). A continuación, el narrador – que se asemeja mucho al discurso que podría tener el propio Romo acerca de su obra – explica que las ilustraciones, al contrario de la ciencia anatómica, proceden por vinculación entre la anatomía clásica-moderna y fenómenos culturales mexicanos.

El texto termina enfocándose en el elemento de la máscara de los luchadores y especifica lo siguiente en torno al monstruo: “La máscara – rostro – del monstruo por el contrario no es un conducto a la realidad o su símbolo, sino que una especie de cáscara sin una existencia real en su interior, o un continuo de máscaras sin un rostro detrás” (p. 80). En otros términos, a diferencia de la máscara que esconde la realidad, la monstruosidad sería una máscara sin contenido. Lo último, como la obra en su conjunto, se puede leer desde distintas y a veces contradictorias perspectivas. Sin embargo, importante es tener en cuenta, a la hora de la interpretación, las referencias anteriores a la anatomía moderna.

David Le Breton, en *Antropología del cuerpo y modernidad* (1990), se refiere al borramiento del cuerpo por parte de la racionalidad antropocéntrica moderna que encarna el saber anatómico de los siglos XVI y XVII, así como la figura de René

Descartes. A partir de este momento, según el sociólogo y antropólogo francés, se opera una disyunción entre lo humano y el cuerpo social:

Al plantear el *cogito* más que el *cogitamus*, Descartes se plantea como individuo. La separación que ordena entre él y su cuerpo es típica de un régimen social en el que el individuo prima sobre el grupo. Típica también de la falta de valor del cuerpo, convertido en límite fronterizo entre un hombre y otro. Después de todo, el cuerpo es sólo un resto (2012, p. 61, cursivas en el original).

Al enunciar que el rostro del monstruo no tiene existencia real, se podría avanzar que, al contrario de una visión peyorativa de lo anterior, el monstruo, por su hibridez amorfa, representa un *devenir* comunitario abierto. En oposición con la identidad anatómica del cuerpo como resto, asociada con la primacía del individuo sobre el tejido social, la ausencia de determinación del monstruo produce una disyunción con el sueño moderno de una separación racional entre el sujeto y su cuerpo, así como con la degradación del valor corporal en relación con la axiología cartesiana antropocéntrica del *cogito*. También y de una manera un poco más literal, al enunciar que el monstruo no necesita máscara, se enuncia que la identidad humana es por naturaleza monstruosa; lo que se esconde en realidad es la pretensión de hacerse pasar por otra cosa que un monstruo.

En definitiva, el monstruo, en *Fragmentos de una biblioteca transparente*, se puede leer en primer lugar desde una perspectiva post-humanista en relación con una crítica hacia el antropocentrismo, sobre todo en su vertiente científica-anatómica. El monstruo cumple aquí con su función epistemológica de crisis acerca de una visión unitaria del sujeto y de una construcción cultural moderna en torno a una jerarquización entre diferentes formas de vida. De este modo, la disyunción tiene esencialmente que ver con una crítica hacia la esencialización de la identidad y el consiguiente fenómeno de exclusión por parte de un poder normativo. Es así como, en la obra de Figueroa y Romo, el monstruo constituye un *devenir* hacia una fusión post-humanista.

### ***Fusión: celebración de un continuum inter-especies***

En segundo lugar, *Fragmentos de una biblioteca transparente* pone en escena otro procedimiento esencialmente monstruoso: la fusión, en el sentido de una hibridación entre diversas configuraciones vitales. En paralelo, el post-humanismo, más allá del antropocentrismo, afirma la necesaria co-dependencia entre diversas formas de vida. Nayar (2014) se refiere así a un “species cosmopolitanism”, el cual, como se puede apreciar en la siguiente cita, retoma el *continuum* que opera en el monstruo:

Species cosmopolitanism is the apotheosis of critical posthumanism because of its rejection of easy binaries, whether gender (male/female) or life form (animal/human, human/plant) or compositional elements (organic/inorganic). Species cosmopolitanism sees all species as *always already nodes and intersections along a continuum, full of borrowed characteristics, genes and behaviour*. What is enhanced is the dynamics of relations and borrowings, and in these dynamics something better will arise [...] (p. 205, cursivas en el original).

Lo anterior implica también, como se verá en la conclusión del presente manuscrito, una co-responsabilidad entre las especies que se funda en una ética de la consideración. Por el momento, cabe destacar que la fusión operada por el monstruo, desde el prisma post-humanista, plantea una ontología no jerárquica que se abre a todas las configuraciones vitales e incluso, a las por *advenir* al interior de una nueva comunidad por definir.

“Crónica de la melange”, el capítulo que abre la edición de 2018, constituye una suerte de manifiesto post-humanista. En este, la melange se describe como el descubrimiento de una nueva rama del saber humanista gracias al uso una droga: “Llamada el lugar de la mezcla, la textura sin adentro y afuera, el anverso-reverso de una dimensión o la furia, no hay casi forma posible de describir sus delirios” (p. 11). De hecho, una lámina ilustra la nueva imagen de la figura humana – Lámina 3: “La nueva imagen de la humana figura”, pp. 18-19 – bajo los rasgos de un *cyborg*, es decir, justamente una mezcla entre lo humano y lo tecnológico según la definición de Haraway (1991), con una cabeza humana desproporcionada y un cuerpo mecánico dotado de ocho pequeños brazos. La fusión monstruosa deviene en un cambio de los paradigmas racionales acerca de la percepción de la llamada realidad.

El capítulo “Epístolas del Wilkiniano. Ensayo de dispersión temática y ejercicios en torno al gólem” – únicamente presente en la edición de 2018 – ilustra el procedimiento de la fusión en base a la figura monstruosa del gólem. Ser animado fabricado a partir de materia inanimada como el barro o la arcilla, el gólem se define aquí como: “una cruza entre el monstruo de Frankenstein y un personaje superpoderoso de una saga de robots y mutantes” (p. 27). El gólem fusiona el folclore medieval y la mitología judía con una tecnología post-humanista derivada del autómatas moderno, pero trascendiendo su visión mecanicista hacia la consideración de los gólems en calidad de: “exploradores audaces del cosmos, que se extienden en los universos, que como miríadas, abruma la bóveda celeste” (p. 31). El texto desarrolla lo anterior, por una parte, a partir del gólem como cuestionamiento de la originalidad del humano, en base a la hipótesis según la cual Adán podría ser un gólem y Dios un “demiurgo menor” (p. 28). Por otra parte, el texto y las ilustraciones introducen la categoría del gólem



oscuro que, pensando en el capítulo “La carne”: “no tiene rostro y si lo tiene este es una losa de basalto negro en el que pueden cincelarse símbolos de carácter monstruoso. Y así dotar de palabra a la *bestia*” (p. 29, cursivas en el original). De esta forma, el gólem oscuro se define como una materia monstruosa cósmica-primigenia.

Las ilustraciones dan a conocer cuatro gólems primordiales como una suerte, según el texto, de almanaque alquímico: “El gólem oscuro”, “La marmita del ojo”, “La cocina” y “El ahorcado en el árbol” (pp. 32-35). Estas, de nuevo en negro y blanco, representan figuras humanas monstruosas, por ejemplo, una cara sin rostro en “El gólem oscuro” o una figura híbrida entre un humano y un murciélago en “El ahorcado en el árbol”. El gólem se presenta como una entidad monstruosa cuya forma siempre se encuentra en devenir por su maleabilidad. También, en base a una fusión post-humanista, produce configuraciones vitales inéditas en su calidad de metáfora de la potencia de la materia prima en su multiplicidad. Y justamente por faltar de alma y de un raciocinio moderno, escapa a una visión antropocéntrica – y cristiana en este caso – con el fin de abrirse al *devenir* monstruo, es decir, un vitalismo que re-asocia las categorías de *anthropos* y de *bios* con la vida animal, no humana o la *zoe*. De esta manera, establece un *continuum* post-humano entre naturaleza y cultura por medio de una concepción extendida del sujeto que implica una inter-dependencia entre las especies.

Lo anterior se ve reflejado con más claridad en el capítulo “Análisis del catálogo juguetero de Rijk Van Lijlonn” (2008) – “Catálogo del juguetero”, en la edición de 2018 –, una continuación de la historia del asesino de los cubos. Este da a conocer, como lo indica el título, el análisis, en clave psicoanalítica, de grabados realizados por el propio Rijk Van Lijlonn. En la segunda ilustración, se representa una figura monstruosa con rasgos humanos, compuesta por tres partes que tienen cada una su propia estética – pero en común partes negras – : primero un tronco musculoso; segundo una cabeza con tonos azules puesta al revés, la cual contrasta con una cabellera naranja y distintas partes negras, como los brazos atrofiados; y tercero una suerte de tubo que sale de la garganta del monstruo para repartir un líquido rojo transparente, mientras sale por la boca de la figura una sustancia negra que luego se introduce en los ojos y la nariz de la entidad monstruosa. Como ya se pudo apreciar en otras ilustraciones, la estética del segundo plano difiere radicalmente del primer plano y presenta aquí una selva tropical, con una exuberancia vegetal, la presencia de varias mariposas de tamaño desmesurado, así como una suerte de lago:



Ilustración nº3: “Análisis del catálogo juguetero de Rijk Van Lijlonn” (2008, p. 63).

Se ponen en escena varios regímenes de lo vivo: el agua que puede ser mineral, lo vegetal con los árboles, lo animal en su vertiente invertebrada con las mariposas y vertebrada con la figura monstruosa-humana. También, esta ilustración se caracteriza por su movimiento, con el vuelo de las mariposas y el flujo que brota desde el monstruo. De hecho, se instala un movimiento circular – en el sentido de las agujas del reloj –, con una relación que inicia en el agua, para luego dar paso a las mariposas instaladas en un trasfondo vegetal, terminando finalmente en el monstruo-humano y su flujo corporal que se reintegra por este medio a la naturaleza y más precisamente al elemento acuático. Lo anterior se acerca a la representación esquematizada del ciclo de la vida – justamente de las mariposas, por ejemplo – bajo la forma de un círculo, pero en este caso inter-especies. De este modo, la ilustración da a conocer un ecosistema marcado por inter-relaciones entre las distintas fuerzas potenciales que se encuentran en cada uno de los seres vivientes y que se originan, en este caso, en la mente de un monstruo asesino. El texto que acompaña la ilustración retoma de alguna manera esta potencia de lo vivo, sin embargo, desde una enunciación relativamente críptica:

La proliferación llena la lámina de las mariposas, desbordando el marco, mostrando una función de tapiz abierto, que construye presencias escindidas en el evento del borde, plegando el significado (las alas de las mariposas desbordan hacia su anverso), transportándolo al submundo detrás (p. 62).

Esta cita podría constituir una muestra de una suerte de crítica hacia el hermetismo de un lenguaje de índole psicoanalítico, en relación con la referencia, en la misma página, al concepto de pliegue desarrollado por Gilles Deleuze; metáfora del pensamiento según, cabe recordar, uno de los teóricos del esquizoanálisis (Deleuze y Guattari, 2002) como teoría contrapuesta al psicoanálisis freudiano. En la cita anterior, las mariposas podrían figurar el pliegue de un pensamiento que desborda los límites del cuadro de una razón normalizada hacia un vitalismo monstruoso, el cual fusiona en sí los diferentes pliegues de la vida: su punto de inflexión.

En *When Species Meet* (2018), Haraway defiende la idea de un “companion species”, es decir, una interseccionalidad de las especies: “Loosening the grip of analogies that issue in the collapse of all of man’s others into one another, companion species must instead learn to live intersectionally” (p. 18). Lo último constituye una de las promesas del post-humanismo crítico, en el sentido de una erradicación de las jerarquizaciones dentro de lo vivo, así como de la instalación de una co-responsabilidad ética entre varias formas de vida que se saben pertenecer a un *continuum* más allá de la distinción por especies. En la ilustración, se ponen en escena vidas potenciales gracias a las cuales conviven y se confunden diferentes reinos biológicos. En este sentido, el monstruo, lejos de constituir una amenaza con respecto a los contornos de una supuesta identidad humana, revela su potencia en el desborde de los límites vitales.

En suma, en *Fragmentos de una biblioteca transparente*, el segundo movimiento del monstruo corresponde a una fusión post-humana de las especies al interior de la celebración de una hibridez ontológica. En efecto, en la obra de Figueroa y Romo, el monstruo no es solamente la imagen de una nueva retórica de lo viviente, sino que es también el agente productor de una fusión inter-especies, de la imaginación de nuevas formas comunitarias que reconocen la alteridad radical como el fundamento de la condición de viviente. En este momento, los monstruos se convierten pues en subjetividades políticas que escriben su propio *devenir*.

### **Conclusión: hacia una ética comunitaria de la consideración**

Partiendo del bestiario como categoría analítica, el presente estudio planteó la figura del monstruo, en *Fragmentos de una biblioteca transparente*, como el soporte de un discurso post-humanista, el cual expresa un *devenir* monstruo en relación con

la imaginación, contra el ordenamiento biopolítico de los cuerpos, de configuraciones vitales inéditas. Lo último se da a conocer formalmente, primero, por medio del procedimiento de la disyunción, con respecto a una crítica de un antropocentrismo en su vertiente científico-anatómica. Segundo, el fenómeno de la fusión permite celebrar una hibridez inter-especies y reconocer el valor de un vitalismo monstruoso.

En este sentido, el monstruo, en la obra de Alexis Figueroa y Claudio Romo, constituye la base de una *praxis* comunitaria. En efecto, el aspecto relacional del monstruo muestra que la subjetividad no se define por su racionalidad, sino por su vitalidad afectiva, la cual resulta del cruce entre *bios* y *zoe*, desembocando en una experiencia compartida del mundo que se habita, la *praxis* de una comunidad post-humana todavía por construir, pero con el monstruo como primicia de un nuevo modo comunitario que se funda en una hibridez afirmativa.

Corine Pelluchon, en *Éthique de la considération* (2018), explica que la palabra "consideración" viene del latín "considerare", término compuesto por "cum" que significa "con" y "sideris" que viene de "sidus", que designa, no un astro aislado, sino una constelación de estrellas. La consideración designa el hecho de mirar a algo o alguien con la misma atención que si se tratase de examinar la posición y altura de los astros (p. 31). Se refiere también a lo que está arriba y alrededor de uno, así como a su propia relación con los demás. A partir de lo anterior, la filósofa francesa propone como definición de la consideración el reconocer el valor propio de cualquier ser y posicionarse, al mismo tiempo, como el garante de su dignidad, es decir, afirmar que no se puede ver reducido en su existencia y más: que está última enriquece al mundo (p. 37).

Concluyendo, *Fragments de una biblioteca transparente*, gracias al constructo estético-narrativo del monstruo, propone una ética comunitaria de la consideración, en el sentido de una humildad con respecto a las distintas configuraciones de lo vivo, la cual permite reconocer el valor de la excepcionalidad de cada ser y al mismo tiempo, la necesidad de inter-relaciones monstruosas con el fin de dibujar nuevos imaginarios comunitarios. En definitiva, el monstruo es el signo de nuestra esperanza.

### Bibliografía

- BOUTROUE, Marie-Elisabeth. "Le cabinet d'Ulisse Aldrovandi et la construction du savoir" in *Curiosités et cabinets de curiosités*. Neuilly, Atlande, 2004. (pp. 43-63).
- BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge/Malden, Polity Press, 2013.

- COHEN, Jeffrey Jerome (ed.). *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis/London, Minnesota UP, 1996.
- CONTRERAS, Daniella. *Teodoro de Bry. Constructor de La imagen del nuevo mundo*. Santiago de Chile, Oxímoron, 2014.
- DAVIES, Surekha. "The Unlucky, the Bad and the Ugly: Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment" en MITTMAN, Simon Asa with Peter, DENDLE (eds.). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. London/New York, Routledge, 2013. (pp. 49-75).
- DELEUZE, Gilles – Félix, GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2002.
- DÍAZ, Ibi – Elisa, ECHEVARRÍA – Alexis, FIGUEROA – Francisco, MUÑOZ – Vicente, PLAZA – Fabián, RIVAS – Claudio, ROMO. *Lota, 1960. La huelga larga del Carbón*. Santiago de Chile, LOM, 2014.
- FELTON, Debbie. "Rejecting and Embracing the Monstrous in Ancient Greece and Rome" in MITTMAN, Simon Asa with Peter J., DENDLE (eds.) *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. London/New York, Routledge, 2013. (pp. 103-131).
- FIGUEROA, Alexis – Claudio, ROMO. *Fragmentos de una biblioteca transparente*. Santiago de Chile, LOM, 2008.
- FIGUEROA, Alexis – Claudio, ROMO. *Informe Tunguska*. Santiago de Chile, LOM, 2009.
- FIGUEROA, Alexis – Claudio, ROMO. *Fragmentos de una biblioteca transparente II*. Santiago de Chile, Erdosain, 2018.
- FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres". *Empan*, núm. 54, 2, 2004. (pp. 12-19).
- FOUCAULT, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires, FCE, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, La Pléiade, vol. 1. Paris, Gallimard, 2015.
- GIORGI, Gabriel. "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 227, 2009. (pp. 323-329).
- HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs and Woman: The Reinvention of Nature*. New York, Routledge, 1991.
- HARAWAY, Donna. "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles". *Política y Sociedad*, 30, 1999. (pp. 121-163).
- HARAWAY, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis, Minnesota UP, 2018.
- LATOUR, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Harvard UP, 1993.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva visión, 2002.
- LEVINA, Marina – Diem-My T., BUI (eds). *Monster Culture in the 21<sup>st</sup> Century. A Reader*. New York/London, Bloomsbury, 2013.
- LYNCH, David. *The Elephant Man*. Estados Unidos, Brookfilms, 1980.

- MACCORMACK, Patricia. *Posthuman Ethics. Embodiment and Cultural Theory*. Farnham/Burlington, Ashgate, 2012.
- MAZUROV, Nikita. "Monster/The Unhuman" in BRAIDOTTI, Rosi and Maria, HLAVAJOVA (eds.) *The Posthuman Glossary*. London/New York, Bloomsbury, 2018. (pp. 261-264).
- NAYAR, Pramod K. *Posthumanism*. Cambridge, Polity Press, 2014.
- NEGRI, Antonio. "El monstruo político. Vida desnuda y potencia" in GIORGI, Gabriel y Fermín, RODRÍGUEZ (comps.) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós, 2007. (pp. 93-139).
- PADRÓN, Juan – Claudio, ROMO. *Bestiario: animales reales fantásticos*. Santiago de Chile, LOM, 2008.
- PASTOUREAU, Michel. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris, Seuil, 2011.
- PELLUCHON, Corine. *Éthique de la considération*. Paris, Seuil, 2018.
- ROJAS MIX, Miguel. *América imaginaria*. Santiago de Chile, Erdosain-Pehuén, 2015.
- WEINSTOK, Jeffrey Andrew (ed.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis/London, Minnesota UP, 2020.

**Claire Mercier** es Doctora en Literatura, mención Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Realizó un Post-Doctorado en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente se desempeña como Académica en el Instituto de Estudios Humanísticos de la Universidad de Talca (Chile), Directora de la revista *Universum* y Coordinadora del Premio Iberoamericano de Letras José Donoso.

**Contacto:** [cmercier@utalca.cl](mailto:cmercier@utalca.cl)

**Recibido:** 28/09/2020

**Aceptado:** 30/05/2021