

3. LECTURAS

Entre el cuerpo y sus máscaras. Violencia y animalidad en *A cielo abierto* de João Gilberto Noll

ARANTXA LAISE

Recibido: 21/3/2016

Aceptado: 25/4/2016

Resumen. Este ensayo plantea una lectura de la novela *A cielo abierto* (1996) del escritor João Gilberto Noll en la clave teórica de los desarrollos de la biopolítica como instancia de reflexión sobre los modos en que se configura la subjetividad. Mediante una operación de jerarquización de las formas de vida y de los cuerpos nos es de utilidad a la hora de describir las estrategias escriturarias de Noll. Consideramos que el brasileño propone una nueva forma de pensar las tensiones entre lo vivido y su representación como resultado de su contexto de producción, la llamada apertura democrática brasileña que tiene lugar hacia fines de la década del setenta y comienzos de la del ochenta. Este período implica una serie de cambios en los imaginarios sociales y en las formas de entender la literatura producto de la instancia traumática de la violencia política y la represión. La visión del arte como autónomo a la exterioridad es suplantada por nuevas propuestas “que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior y que resultan atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia” (Garramuño 2009: 18). Proponemos dar cuenta de esta poética que se sitúa en el espacio inestable entre el deseo y su falta, el cuerpo y sus máscaras, la identidad y el vacío.

Palabras clave: animalidad - violencia - cuerpo herido - poética

Abstract. This paper proposes a reading of the novel *A cielo abierto* (1996) by writer João Gilberto Noll in the theoretical key developments by biopolitics as an instance of reflection on the ways in which subjectivity is configured. By an operation of ranking the life forms and bodies it is useful to us when describing Noll's scriptural strategies. We consider that the Brazilian proposes a new way of thinking tensions between experience and its representation as a result of its production context, the so-called Brazilian's democratic opening that takes place in the late seventies and early eighties. This period involves a series of changes in the social imaginary and ways of understanding literature because of traumatic instance of political violence and repression. The vision of art as autonomous to the exterior is supplanted by new proposals "que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior y que resultan atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia" (Garramuño 2009: 18). We propose to show this poetic that is in the unstable space between desire and lack, body and masks, identity and emptiness.

Keywords: Animality - Violence - Wounded Body - Poetic

Más astuto sería ciertamente si desertara (...) entraría en el primer restaurante al costado del camino, iría hasta el baño, pediría prestada una navaja para afeitarme, me haría un tajo en la mejilla, me desfiguraría, está claro, me daría unos puntos en la piel en el hospital o asistencia más próxima, el médico se inclina sobre mí y me pregunta si duele, respondiendo que no, cierro los ojos.

Fernando Noll

El fragmento citado ilumina dos aspectos clave a los que recurre Noll para contar sus cuentos: el cuerpo herido o mutilado y sus (des)figuraciones que se conforman como operaciones estructurantes en su poética. A lo largo de su obra, el brasileño sustenta su proyecto escriturario en una constante tensión entre la construcción de un personaje innominado y su desestabilización a partir de iden-

tidades móviles que se moldean en el terreno de lo corporal. El cuerpo y sus máscaras se vuelven, entonces, el espacio en el que se inscribe la experiencia y desde el que se entabla la disputa por la representación.

En este trabajo proponemos realizar un análisis crítico de la novela *A cielo abierto* publicada originalmente en 1996, ganadora del premio Jabuti de novela en 1997 y traducida en Argentina por Claudia Solans para la editorial Adriana Hidalgo en 2009. Planteamos una lectura que se detiene en el uso metafórico del cuerpo y sus grietas con los que el autor cuestiona los límites de lo representable. Nos interesa detenernos en los modos en que se construyen los personajes, destacando en particular los múltiples roles y máscaras que asumen a lo largo de una trama que, alejada de una lógica narrativa lineal, opera con interferencias y desvíos que van quebrando continuamente la narración.

La novela cuenta las peripecias de un protagonista innominado que atraviesa una serie de mutaciones y cambios de roles, lo que lo reviste de múltiples identidades. Desde la narración de la infancia, y hasta el final de la obra, el personaje asume distintas máscaras: niño en los límites de la indigencia¹, soldado centinela, desertor, hombre del sertón –que trabaja como vigía en un paraje abandonado–, asesino de su mujer, fugitivo y exiliado, prisionero sexual de un capitán, mudo y termina pareciéndose –según él– cada vez más al retrato de un terrorista internacional. La saturación de roles y de anécdotas escapa a las articulaciones del lenguaje. Leemos en *A cielo abierto* la pregunta por la representación y sobre los propios regímenes de representación. Noll da cuenta de una crisis de la experiencia entendida como la aprehensión en lo simbólico de lo vivido. La idea de representación abandona la pretensión de sentidos totales o cerrados. El exterior ingresa a la obra desde una nueva forma de vivencia, que se inscribe sobre los cuerpos y los desestabiliza. En consonancia, Walter Benjamin relaciona experiencia con lenguaje y plantea su crisis por la imposibilidad de transmitirla. Frente a ese enmudecimiento lo que queda a la intemperie es “el ínfimo y que-

¹ El protagonista es un indocumentado. Esa circunstancia alude, por un lado, a la marginalidad de los personajes del autor brasileño respecto a cualquier forma de institucionalización –exceptuando hospitales, hospicios o asilos–, y, por otro lado, la ausencia del documento que fije una identidad determinada habilita el fluir y la mutación.

bradizo cuerpo humano” (2008: 61).²

Para pensar el modo en que las experiencias dejan de ser verbalizadas y pasan a inscribirse en los cuerpos recurrimos a la noción de “animalidad” (Giorgi, Gabriel, 2014) ya que nos permite situar el problema en un más allá: lo vivido desde la lógica de lo corporal y como resto de cualquier figuración políticamente legitimada. Giorgi destaca al animal como artefacto cultural que nos permite pensar el pasaje de la oposición ontológica entre humano y animal como matriz de los sueños civilizatorios del humanismo a una nueva inflexión donde “es reemplazada por la distribución y el juego biopolítico, es decir arbitrario e inestable, entre persona y no-persona, entre vidas reconocibles y legibles socialmente, y vidas opacas al orden jurídico de la comunidad” (2014: 30). La animalidad expresada en las metáforas de la mutilación y en las identidades móviles de los personajes –se transfiguran, se travisten, se transforman– muestra una forma distinta de leer la experiencia.

La novela da cuenta de una poética de autor donde los personajes son arrojados al mundo y deben sobrevivir en un intento siempre fallido por adaptarse. Recurriendo a un dinamismo de viajes y movimientos deriva la aglutinación de anécdotas e historias, muchas veces desopilantes. El de Noll es un trabajo con las posibilidades del lenguaje que deviene en posibilidades de la trama. Es el lenguaje el que, permitiendo el salto de tiempos verbales o el uso de pronombres de primera y tercera persona, posibilita los desdoblamientos de personajes y los vaivenes temporales que desestabilizan el relato. Entendemos estas operaciones como las exploraciones del autor para configurar una poética en el marco de un

² Escribe Benjamin: “Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que desde entonces no ha llegado a detenerse. ¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencias comunicables. Lo que diez años más tarde se derramó en la marea de los libros de guerra, era todo lo contrario de una experiencia que se transmite de boca en boca. Y eso no era extraño. Pues jamás fueron desmentidas más profundamente las experiencias como (lo fueron) las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las contemporáneas por la batalla mecánica, las éticas por los detentadores del poder. Una generación que todavía había ido a la escuela en el carro de sangre, se encontró a la intemperie, en un paisaje en que nada quedó inalterado salvo las nubes, y bajo ellas, en un campo de fuerza de torrentes devastadores y de explosiones, el ínfimo y quebradizo cuerpo humano (2008: 60-61).

particular contexto de producción, la apertura de la dictadura militar brasileña y el retorno democrático, en momentos donde se destaca la hegemonía de la industria cultural³.

Cuerpo herido

El protagonista atraviesa, en el transcurrir de la trama, un proceso de enmudecimiento. El lenguaje se vuelve insuficiente, pierde sus atributos referenciales y no logra dar cuenta de la saturación de vivencias que atraviesan los personajes. A partir de esta pérdida se anula la posibilidad de la experiencia en el sentido benjaminiano, es decir, desde una aprehensión lingüística de lo vivido, donde experiencia se asimila a poder contar. Frente al enmudecimiento, la concentración de sentidos se traslada al cuerpo. Nos encontramos con nuevas presencias que se definen desde el espacio híbrido de la animalidad. Se produce una mutación de roles, personalidades y espacios sociales, es decir, vidas opacas de las que habla Giorgi. La construcción de los personajes escapa de los binarismos y los límites impuestos desde la cultura. El cambio genérico de su hermano que se transforma en mujer –aunque persista el olor a macho–, la sexualidad “incontenible” o las permanentes migraciones en la constitución del protagonista pueden dar cuenta de esto.

Haciendo eje en estas figuras híbridas, animalizadas, la apuesta de Noll va a ser contar la guerra desde el revés del ruedo, desestabilizar el relato narrando desde la silueta del desertor. Se trata de un rol antinómico radical con respecto al héroe, que se sitúa en un más allá del binarismo héroe-villano. El desertor se construye en la frontera de esa dualidad armónica, lo que se manifiesta en la novela en la desfiguración literal del protagonista innominado. Se inflige un tajo en la cara y a partir de este acto logra huir. Al lastimarse el rostro el personaje expresa en su cuerpo esa identidad desplazada. Una vez que abandona el cam-

³ Alfredo Bosi (1999) destaca que la narrativa que surge a partir de la apertura adquiere dos formulaciones dominantes, por un lado el hipermimetismo, asociado a un realismo sensacionalista y crudo, y, por el otro, la hipermediación entendida como un esteticismo hermético. Creemos que poéticas como la de Noll cuestionan estos dinamismos situándose en un espacio “entre” (Santiago 2000) ambas tendencias.

pamento militar podrá asumir nuevos roles y máscaras pero siempre será un perseguido; tal es así que la novela concluye cuando el personaje central se reconoce en la imagen de un cartel con la figura de un nuevo otro radical: un terrorista. “En la pared de la cabecera de la cama había un cartel llamando la atención de la población sobre un peligroso terrorista internacional (...) mira –dije al hombre en el cartel que se parecía cada vez más impresionantemente a mí.” (2009: 167).

La herida abre una grieta en el régimen de lo humano, dando espacio a la animalidad entendida como una línea de desfiguración. León señala que toda herida “es una transgresión de la frontera del espacio corporal, más o menos dolorosa y más o menos profunda que ‘abre’ el espacio clausurado del cuerpo” (2012: 55). En ese resquicio leemos la emergencia de lo animal, que desestabiliza las formas de vida legibles y representables. Lo individual y lo colectivo se cruzan por esa tendencia al enmudecimiento, en tanto que el cuerpo trasgrede las imposiciones desafiando las normativas de lo posible. La mutilación vuelve a tener espesor en el texto a partir de otra metáfora potente: el corte de la lengua.

Y entonces llegó el héroe de dentro de nuestras filas al término de una sangrienta batalla cuando nos convertimos en este vasto país que conocemos hoy (...) vino y cortó la lengua del tal viejo del pueblo enemigo que no dejaba de contar las glorias de su patria y que no moría jamás de tan grande el tropel de grandes hechos nacionales que rodaba incesantemente de su garganta (Noll, 2009: 23).

Dos bandos se enfrentan en la guerra. El de los propios intenta defender el cadáver del héroe que en tiempos primigenios cortó la lengua de un viejo enemigo que narraba los grandes hechos nacionales de su patria. Los enemigos instalan en ese cuerpo el símbolo de la derrota, e intentan robarlo, apoderarse de él en un acto de venganza. La guerra entonces aparece representada en dos cuerpos: el mutilado y el silenciador. De esta manera, cuerpo y lengua se encuentran en constante tensión. No hay síntesis posible ni operación antropofágica sino herida. La lengua mutilada surge como metáfora inaugural de una experiencia de silenciamiento que desplaza su sentido a lo corporal.

Los soldados no hablan por fuera de los límites de lo impuesto. La lucha se establece entre soldados que se expresan con gritos arañados que llegan a oírse hasta la ciudad y soldados enmudecidos cuyos cuerpos son los que hablan. Son los otros los que se expresan desde lo verbalizado, al menos desde el grito. Los propios, en cambio, son los soldados de los que habla Benjamin, aquellos que vuelven atravesados por una imposibilidad de transmitir, de comunicar. El campamento militar, despojado de la palabra, deviene en un sinfín de manifestaciones corporales básicas, instintivas: llanto, masturbación, gemidos, vómitos, eructos, sexo, incontinencia de excrementos. Estos impulsos elementales no sólo suplantán el habla, sino que también se vuelven parámetros que determinan las relaciones sociales. Mientras el protagonista, recién llegado al campamento y ajeno aún a su lógica, produce grandes discursos hacia los otros y para sí mismo, el campamento responde con acciones físicas: una felatio al general, un beso con el “soldado debilucho” (42) o la masturbación espontánea y desenfadada del otro vigía en frente suyo son algunos ejemplos. En estos intercambios no se logra comunicabilidad alguna, los soldados se encuentran aislados unos de otros.

El personaje narrador aparece en el campamento quebrando este orden de cosas. Es el único que cuenta con el lenguaje como herramienta, quien se maneja con códigos distintos: “cosas como mentir perdonar gritar llorar o revolver el pensamiento sólo podían existir en realidad en una cabeza alienígena del ejército como la mía” (42). Sin embargo, al ser obligado a alistarse inmediatamente a las filas la mudez de los soldados lo modifica. Es ahora un soldado más. La verborragia del primer momento, que convive con el ejercicio introspectivo que lo caracteriza, se anula. Mientras desempeña su nuevo rol de centinela aumenta su ensimismamiento y la fractura con el mundo exterior se ensancha de tal manera que llega a defecarse encima en medio de esta introspección. Se produce un aislamiento irreversible del mundo físico y de toda comunicabilidad con los demás. Es ese microcosmos y su transmutación en soldado lo que lo enmudece y dispara el proceso de transformaciones que se desarrolla hasta el final de la novela. Desde esta primera convergencia, la guerra va a filtrarse en los distintos momentos de la vida del protagonista y a modificarla.

Leemos en *A Cielo Abierto* una narrativa en primera persona, donde el fluir de la conciencia nos remite a dos planos, uno interior donde los hechos toman una

dirección, y el físico, donde toman otra, muchas veces contrapuesta. Así, el cuerpo recorre lógicas propias que van a trasmano de la racionalidad. La intimidad ensimismada tiene como contraparte una criatura guiada por impulsos, ajena a toda pauta social. La violación al hijo de Artur en un momento de irrefrenable deseo intensificado por lo aurático de la naturaleza nocturna; o el asesinato de su mujer, vacío de motivos, ponen en evidencia el fluir de impulsos instintivos. Eros y Tánatos como pulsiones de la subjetividad en términos freudianos.

El instinto frente a la pauta social, el lenguaje articulado frente a las expresiones animales: graznan: aúllan, gimen o imitan el canto del gallo. Hacia el final, sin embargo, manifiesta el deseo de aprender a reír en lo que le queda de tiempo, “de dar una buena carcajada” (167). Es acaso en este punto donde se puede leer algo nuevo, la risa como procedimiento desacralizador que da cuenta de las propias tensiones hacia el interior de la animalidad. La risa instalada en ese rostro mutilado, de perseguido.

Entendemos que la poética de Noll trabaja sobre ese espacio de inmanencia, indefinido, que Deleuze (2007) señala como “una vida”. El francés destaca:

Entre su vida y su muerte, hay un momento que no es más que el de una vida que juega con la muerte. La vida del individuo le cedió el lugar a una vida impersonal, y sin embargo singular, de la que se desprende un puro acontecimiento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la subjetividad y de la objetividad de lo que pasa (2007: 38).

Situándose en un espacio “entre” esa pura inmanencia de una vida indefinida y la multiplicidad de anécdotas vividas por personajes con identidades móviles, Noll cuestiona los propios regímenes de representación. Es a partir del juego con esa “vida sin atributos” y su sobre-calificación como el gaúcho configura sus personajes, desde la borradura y la superposición de máscaras.

Identidades móviles

Menos la instancia de una forma reconocible, de un cuerpo diferenciado y formado, que un umbral de indistinción, un cuerpo de contornos difusos

y que conjuga líneas de intensidad, de afecto, de deseo que no se reducen a una por así decirlo 'forma-cuerpo'. Menos, pues, la instancia de 'representación' que de una captura de fuerzas, lo animal en estos textos parece exceder y eludir toda figuración estable—transformándose en una instancia que, desde la corporalidad misma, protesta contra toda figuración, forma, representación (Giorgi 2014: 33).

En la narrativa de Noll las identidades se configuran desde esa zona de indeterminación de la que habla Giorgi. Son volátiles, migran permanentemente, se modifican de repente, sin causalidad lógica sino de manera arbitraria, desviando el rumbo de la trama y generando un constante estado de desconcierto en el lector. La inestabilidad figurativa no sólo pasa por la presencia del protagonista de *A cielo abierto* sino por la de los demás personajes. Un ejemplo clave en el libro es la transfiguración del hermano menor. Un indicio aparece ya cuando el personaje central vuelve al campamento a buscarlo y lo observa en una especie de ritual vestido de mujer, luego lo encuentra en una iglesia usando nuevamente un vestido, pero de monaguillo. Finalmente se insinúa una relación incestuosa y a la mañana siguiente el hermano aparece transfigurado en mujer: "Cuando volví mi hermano estaba delante de la cocina esperando que subiera la leche que hervía. Vestía un camisón azulado que le llegaba hasta los pies descalzos. Transparente el camisón, y del otro lado del género fino había el cuerpo de una mujer" (77). Se aborda la figura del travestido y se da un paso más, el personaje alcanza un auténtico cambio de género, de cuerpo, de historia. Se vuelve un otro absoluto, sólo "el olor a macho" (80) resiste. El cuerpo atraviesa un itinerario tortuoso para llegar a transmutar en mujer. El deseo sexual hacia el hermano aparece ya desde esos primeros cambios de vestuario. Rama destaca la relación entre la máscara y el deseo.

El erotismo que entonces adviene al mundo se caracteriza por una raigal incapacidad para manifestarse y alcanzar su intensidad más alta, si no es mediante el travestido. Si por un lado nunca demostró más energía expansiva, contaminante, irrefrenada, por el otro nunca necesitó más de desviadas formas expresivas, de tránsitos indirectos, de máscaras cambiantes, como si el deseo y la máscara constituyeran la explosiva fórmula erótica de la moder-

nidad. Había llegado el tiempo del goce pasajero que compensaba su brevedad con dos condiciones mayores: novedad e intensidad (1985: 87-88).

Resulta interesante pensar las transfiguraciones como máscaras de las que se va apropiando el protagonista y que conforman estas identidades inestables: estamos ante un personaje que pasa de soldado a desertor, de desertor a perseguido y exiliado. El concepto de guardarropía propuesto por Rama (1985) resalta el componente ideológico de estas teatralidades. La poética de Noll cuestiona la estabilidad del realismo mediante la saturación de estas máscaras que construyen entonces identidades móviles: para el soldado, su uniforme morado y las chapitas identificatorias; para el hombre del sertón, el fósforo en la boca y la gorra –reclinado en una silla–; el vestido blanco con velo para la transformación del hermano. Un auténtico “baile de máscaras” (Rama 1985: 89). La vestimenta implica estereotipos⁴, marcas ideológicas en este juego de representaciones que escenifican los personajes.

Señala Nofal a propósito de la relación entre máscara y testimonio: “(...) las máscaras cambiantes son constitutivas de la trama. Mediante ellas la persona del relato testimonial deviene en el personaje de la narratología revolucionaria. Se deja de ser uno mismo para ser la máscara que se ha construido. Quien no es capaz de hacerlo puede recurrir a la guardarropía de la historia revolucionaria” (Nofal 2014: 282). Si Nofal destaca en el realismo de las novelas de Alcoba esos procedimientos, en *A cielo abierto* encontramos la hiperbolización del artificio, las máscaras –soldado, desertor, terrorista– conforman un relato con personajes carentes de una identidad fija, figuras en continua disolución. Se exhibe el artificio, el baile de máscaras del que se vale el realismo para sus representaciones, para generar su contrario: personajes que no pueden aspirar a una identificación ni con su imagen inmediata reflejada en un espejo.

⁴ Rama señala que “Los seres humanos construían sus propias máscaras de conformidad con las pulsiones del deseo y al tiempo que proyectaban esas imágenes ficticias en el consorcio social, podían ser capaces de representar esos papeles, con los cuales soñaban. Porque las máscaras funcionaban como cauces y acicates del deseo. Porque mediante ellas se devenía persona, lo que hoy llamamos personaje. Porque la energía solo fluía impetuosamente cuando se dejaba de ser uno mismo para ser la máscara que se había construido. Quien no era capaz de hacerlo, podía recurrir al guardarropas de la Historia” (1985: 88-89).

El ingreso de lo animal como constitutivo de una identidad inestable, a su vez, refuerza la sensación de ajenidad con el propio cuerpo, como figuración legible dentro de los parámetros establecidos por la norma social. La animal desdibuja esas fronteras y subvierte esas formas fijas de imaginar lo corporal. El cuerpo, entonces, puede llegar a ser confundido con el del otro o se desarticula en el acto sexual, se vuelve un otro deformado. “entonces me dirigí frente al espejo de la cafetería de esa nueva ciudad en la que me encontraba ahora, y con cierto pasmo me vi casi igual al propio comandante desdentado” (2009: 158). Con la fluctuación de las identidades oscilan también los propios cuerpos. Las percepciones de parecidos dan cuenta de la ruptura de una frontera, la individualización ya no es posible.

En este sentido, la presencia de distintos espejos a lo largo de toda la obra de Noll reflejan estas identidades volátiles, inaprensibles. Si en el realismo funcionan como herramientas a las que se recurre para intentar fijar las identidades, en la narrativa del brasileño acaban contribuyendo a su desfiguración. “Me veía reflejado ahí dentro todo trémulo, pero aun así noté que era otro hombre, más delgado, hasta huesudo (...) en aquellas aguas de la piscina en el jardín de mi mujer veía un animal herido que no quería llorar” (135). Haciendo énfasis en la ajenidad del cuerpo, el espejo refleja la imagen de un otro. El cuerpo propio se desdibuja, se pierde en este juego de parecidos.

La misma operación sucede con el erotismo. Estas sexualidades desbordan los límites de las identidades fijas, animalizándolas. El resultado son nuevas presencias que cazan y comen mariposas vivas y se deleitan con el movimiento y el crujir en la boca. Toman espesor en la obra imágenes como el olor a macho o hembra, lo contagioso del celo de los animales, el olor a sexo, la excitación permanente y desenfadada, los impulsos irracionales. En este proceso, el mundo social incomoda al protagonista que va a pasar a identificarse con los espacios solitarios donde la naturaleza aparece más cruda, más “a cielo abierto”. El narrador innominado adopta, entonces, como propio el espacio de la noche, en un paraje lejano y solitario, donde trabaja como vigía de cosechas inexistentes. El canto de las aves, el ruido de un río cercano, el calor de noches estrelladas, el frío de las noches cubiertas, las sombras que proyectan los árboles, las ratas que inspeccionan el lugar, conforman el espacio donde se instala. El contacto con la

naturaleza es propicio para que estas manifestaciones se desenvuelvan libremente: “me quedaba la noche entera sin pensar en nada, en un estado entre el sueño y la vigilia, no pensar en nada es forzar un poco, pensaba sí, sólo que un pensamiento extenso que no dejaba ningún lastre de memoria” (2009: 80). Sin embargo, lo que se piensa son “demencias (...) un lápiz contando una historia de espanto, un agujero muy hondo en lo alto de una montaña, un agujero que llevaba al centro de un apocalipsis en constante evolución” (80). Es decir, las anécdotas no sólo no se articulan en el lenguaje, sino que tampoco lo hacen en el pensamiento. La narrativa de Noll se preocupa por rodear ese agujero de sentido, por manifestar su potencia desestabilizadora, que por cerrarlo. Una metáfora de ese agujero es la herida en el cuerpo.

Poética

Partiendo de un mito de origen basado en la mutilación, el corte de la lengua del enemigo que contaba los grandes hechos de su pueblo, en *A cielo abierto* se nos narra el recorrido de un protagonista marcado simbólicamente y literalmente por esa herida: la guerra se disputa el cuerpo del gran silenciador.

El personaje central innominado decide abandonar el campamento militar. Se construye entonces a partir de una figura inquietante, el desertor, que desestabiliza los binarismos de la lógica guerrera.

Necesitaba ser un hombre cuerdo, satisfecho con su estado de no pensar más allá de su instinto. Un poco más tal vez que un animal doméstico, un poco menos quién sabe: una planta, esa especie que vive parada como omitiendo las ganancias de su metabolismo. Pero ser ese pobre hombre me dolía en el pecho estómago vísceras (2009: 132).

El corte en el rostro del desertor no tiene sutura posible, es el agujero de sentido que se resiste a la norma. Atravesando distintas figuraciones de personajes el relato va armando toda una serie de identidades inestables. Lo animal surge así como el resto de esas figuraciones trucas, como la grieta en esa teatralidad desenfadada, como el cuerpo herido detrás de las innumerables máscaras que usamos para contarnos nuestros cuentos.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2008): *El Narrador*. Santiago de Chile. Metales Pesados.
- Bosi, Alfredo (1999): “Os estudos literários na era dos extremos”. Flávio Aguiar (org.), *Antonio Candido: Pensamento e Militância*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Deleuze, Gilles (2007): “La inmanencia: una vida...”. Giorgi; Rodríguez (comp.) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Garramuño, Florencia (2009): *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.
- Giorgi, Gabriel (2014): *Formas Comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- León, Denise (2012): “El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad”. *Revista Telar*, Nro. X, año VIII, pp. 53-74.
- Nofal, Rossana (2014): “La guardarrope revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba”. *El Taco en la Brea*, Nro. I, año I, pp. 277-287.
- Noll, João Gilberto (2009): *A Cielo Abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Rama, Ángel (1985): *Las Máscaras Democráticas del Modernismo*. Montevideo: Arca.
- Santiago, Silviano (2000): “O Entre-Lugar do Discurso Latino-americano”. *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco. pp. 9-26.