

LITERATURA

Diario de un *Teratonauta* en *Monstruos Marinos*  
de Gastón Carrasco (2017)

Diary of a *Teratonauta* in *Monstruos Marinos*  
by Gastón Carrasco (2017)

ANÍBAL GABRIEL CARRASCO RODRÍGUEZ<sup>a</sup>  
ALEOSHA ERIDANI<sup>b</sup>

<sup>a</sup> Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Artes, Chile.  
anibal.acr@gmail.com

<sup>b</sup> Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Chile.  
aleosha@hechoengenero.cl

Este artículo analiza el poemario *Monstruos Marinos* de Gastón Carrasco (2017) desde una perspectiva palimpsestosa y en relación a la lógica cinegética que ha configurado históricamente el vínculo con lo monstruoso y lo animal. El poemario se distancia respecto a esta lógica viril de persecución mediante recursos como la parodia y el pastiche. Se vincula la cinegética con el carnofalocentrismo derridiano, resaltando las codependencias entre lo humano y lo no-humano. Finalmente, se argumenta que la obra promueve otros afectos y marcos representacionales frente a lo monstruoso, generando una estética que cuestiona los límites ontológicos de lo “propiaemente” humano.

*Palabras clave:* cinegética, masculinidades, carnofalocentrismo, palimpsesto, animal, monstruo.

This article analyzes the poetry collection *Monstruos Marinos* by Gastón Carrasco (2017) from a palimpsestic perspective, in relation to the hunting logic that has historically shaped the connection with the monstrous and the animal. The poetry collection distances itself from this virile logic of pursuit through resources such as parody and pastiche. The hunting logic is linked to Derridean carnophallogocentrism, highlighting the interdependencies between the human and the non-human. Finally, the argument is made that the work promotes alternative affects and representational frameworks in the face of the monstrous, generating an aesthetic that questions the ontological limits of the “properly” human.

*Key words:* hunting, masculinities, carnophallogocentrism, palimpsest, animal, monster.

y solo te los espanto  
cegando sus ojos vivos  
en mi hálito los envuelvo  
porque pierdan el camino...  
**Gabriela Mistral, *Cazadores***

Pero no fueron los cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que nos  
estamos comiendo porque somos fuertes y vengativos como el Jabutí<sup>1</sup>.

**Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago***

Un sentimiento que preferiría llamar  
sensación de «eternidad»; un sentimiento  
como de algo sin límites, sin barreras, por  
así decir «oceánico».

**Sigmund Freud, *El malestar en la Cultura***

*Monstruos Marinos* de Gastón Carrasco (2017)<sup>2</sup> es una obra compuesta de 84 poemas y 6 ilustraciones. En *Monstruos Marinos* prima el pastiche a través de la apropiación de diversas obras literarias que hacen referencia a un catálogo marino de novelas, cuentos y poemas. Se trata de un poemario paródico que nos insta a mirar hacia otros textos que están constantemente señalados, lo que desvía de forma provechosa nuestra lectura. Paródico al decir más elemental en tanto “remite al acto de cantar de lado, cantar en falsete, con otra voz, en contracanto o en contrapunto, incluso cantar en otro tono, deformar o transponer una melodía” (Genette 1989: 20)<sup>3</sup>. El pastiche junto a la parodia delimitan el poemario que, siguiendo a Genette, lo configuran como un palimpsesto (1989: 495). Las obras que utilizan estos recursos proponen de manera más o menos explícita una propuesta de lectura *palimpsestuosa*, suscitada por las huellas y referencias a otros textos. Las obras que insinúan y seducen, nos orientan hacia una lectura contagiada de reminiscencias y bifurcaciones. El texto se convierte en un mar de estratos y pliegues de lectura que se distancian de la referencialidad estricta a géneros y nacionalidades, tornándose un texto monstruoso por sus injertos, anomalías y mutaciones, características con las que usualmente se identifica al monstruo (Torrano 2013). En esta obra los poemas hacen una promulgación pública

---

<sup>1</sup> Animal que aparece mencionado en la obra que examinamos: “Quien lo muerde/ queda atrapado en él/ hasta el día de su muerte”; “Con el cráneo de sus depredadores/ la tortuga hace su escudo”; “Jabutí, somos guardianes de tu cuerpo./ Somos coraza, cubierta, amalgama” (Carrasco 2017: 39).

<sup>2</sup> Entre sus obras se encuentran *Viewmaster* (2011), *El instante no es decisivo* (2014), *La soledad del francotirador* (2016), y *Dos soledades* (2021).

<sup>3</sup> Genette releva su etimología: “oda, es el canto; para: «a lo largo de», «al lado»; *parodein*, de ahí parodia” (1989: 20). Este autor también señala los diversos usos y las derivas que ha tenido la palabra, sin embargo, nos hace sentido utilizar esta aproximación más laxa.

de los rasgos textuales que conforman el palimpsesto, de esta manera, se construye un índice que representa *performativamente* las obras aludidas (Austin 2003: 4)<sup>4</sup>. Esta práctica performática acerca el poemario al ámbito de la crítica literaria al proponer y (re)organizar las fronteras entre géneros, sacando a la superficie un corpus literario que tiende puentes entre, por ejemplo, el *Caleuche y Cthulu*. De esta manera, la obra genera un: “acto de recontextualización o de re-enunciación, [y] por esta sola razón produce siempre un efecto de transformación del sentido, tanto del texto o fragmento citado como de aquél que lo acoge” (Filinich 2014: 12). Siguiendo esta aproximación, postulamos que la obra estudiada se podría catalogar como un *monstruario*<sup>5</sup> (neologismo un tanto redundante) ya que, en la recontextualización y transformación operada en el palimpsesto (parodia y pastiche vinculados), se subsume a los diversos textos en la monstruosidad. Por ello, hemos denominado este trabajo como una *tetaronaútica*.

Como una panorámica previa al análisis de los tres poemas que hemos escogido, nos detendremos brevemente en la estética *palimpsestosa* que nos recibe desde el comienzo del libro mediante una proliferación de epígrafes. La serie de citas construyen e insinúan un primer faro o caleidoscopio de lectura, una posible carta de navegación que comienza con la *Poética* de Aristóteles, le sigue, un proverbio árabe, dos cuentos de Francisco Coloane<sup>6</sup>, *El vaso de leche* de Manuel Rojas<sup>7</sup>, *La llamada de Cthulu* de Lovecraft<sup>8</sup>, *Tierra Baldía* de T.S Eliot<sup>9</sup>, *La condena* de Kafka<sup>10</sup>, *Otelo* de Shakespeare<sup>11</sup>, un anónimo y, finalmente, un aforismo carnívoro de Paul Valéry<sup>12</sup>. Pareciera ser que el autor desde el zarpe nos coloca en

<sup>4</sup> “how pastiche as a form of literacy criticism enacts the literature it seems to imitate” (Austin 2003: 4).

<sup>5</sup> Un interesante antecesor es el monstruario de David Viñas y Miguel Emilio (1980), en él se presentan imágenes acompañadas de citas literales de algunos poetas como César Vallejo. Además, hemos encontrado un inventario de entidades imaginarias y míticas de Brasil (Corso 2002). En *Monstruos Marinos* se va más allá de una recopilación (inventario) de citas puestas en diálogo con imágenes, la escritura se vuelve performática a un punto de tomar ese “material” y llevarlo a otra sintaxis.

<sup>6</sup> ¿Por qué dos citas a Coloane? ¿Por qué esa iteración de su nombre y firma? Los textos mencionados son el cuento Golfo de Penas y Témpano sumergido ambos en el libro *Chilote Otey y otros cuentos* (1971).

<sup>7</sup> El extracto es del cuento el *Vaso de Leche* (1927).

<sup>8</sup> Cita del final del relato *La llamada de Cthulhu* (1928), donde se menciona que el resurgimiento de Cthulu -La materialización suprema del terror del mundo- está más cerca de lo que podríamos creer: “47, 9’ sur 126° 43’ longitud oeste” (346).

<sup>9</sup> La ya mencionada obra *The Wasted Land* (1922)

<sup>10</sup> Palabras del padre hacia el hijo en *La condena* (1922).

<sup>11</sup> Extracto de un diálogo entre Otelo, obra donde los celos infundidos, casi obligados, son de una cinéctica muy interesante, sobre esto volveremos más adelante en el texto. Cabe destacar que Shakespeare es el único autor que se encuentra citado en ambos libros, lo que puede significar una clave de una futura lectura.

<sup>12</sup> ¿Se puede relacionar el hecho de que los epígrafes sean citas de varones a una iteración de la lógica cinéctica que desarrollamos aquí? Pensamos que sí, que se trata de una tradición con una fuerte encarnación en varones

aviso respecto a los diversos textos que se nos irán activando en la lectura del poemario. Sin embargo, no podemos pasar por alto que esta decisión enunciativa es símil a la realizada por Herman Melville en *Moby Dick* (1851) donde, al comienzo de su obra, coloca diversas etimologías y traducciones de la palabra ballena, intercalando, además, referencias literarias y científicas que pueblan el significante ‘ballena’ (whale) de connotaciones antropológicas, místicas y religiosas<sup>13</sup>. Esta glotonería de textos es muy interesante y transita por una (contra)episteme símil a la de Oswald de Andrade y su *manifiesto antropófago* (cuya tortuga Jabutí es uno de los trazos de este palimpsesto). Converge la perspectiva de Andrade con el aforismo de Valéry citado como último epígrafe del poemario: “Nada más original ni más personal que alimentarse de otros. Pero es necesario digerirlos. El león está hecho de cordero asimilado”. Esta incorporación y apropiación, un canibalismo universal como se señala en un poema, compone una estética monstruosa, donde lo introyectado, incorporado y digerido, trastoca los límites de la máquina antropogenética (Agamben 2006: 63)<sup>14</sup> desautorizando el cerco de lo propio.

El primer poema, “Diario de un naufragio”, sitúa nuestra lectura en lo que serán las anotaciones de un barco quebrado (*nau*: nave; fragio del latín *fragere*: quebrado), hundido quizá, una bitácora (im)personal. El primer verso del poema se enlaza -inmediatamente- con la exhortación del narrador al comienzo de la novela *Moby Dick*: “Call me Ishmael” (Melville 1981: 11). Esta cita en el poema se va distanciando musicalmente de la referencia, dilatando una yuxtaposición plena: “Llámenme Ismael. Pueden ustedes llamarme Ismael. Mi nombre es / Ismael. Supongamos que me llamo Ismael” (Carrasco 2017: 11)<sup>15</sup>. Estos versos dípticos presentan tres formas de traducir al castellano las palabras iniciales de la novela de Melville. Mediante estas aliteraciones se hace patente la musicalidad de la “e”, lo que diluye el nombre propio del narrador. Lo mismo sucede en *Moby Dick*, donde la perspectiva de Ismael como personaje va diluyéndose mientras Ahab y su pasión por la ballena toma mayor protagonismo en el relato. Así lo señala Luz Aurora Pimentel:

---

y que incluso se podría comprender, siguiendo un análisis feminista y psicoanalítico del cine, como una *mirada masculina* que organiza una *fantasía masculina* (Mulvey 1975).

<sup>13</sup> La siguiente cita a la biblia que realiza Melville, se vincula estrechamente con nuestra lectura ya que nos espera una serpiente al final del texto: “«En aquel día, el Señor con su cruel, grande y fuerte espada, castigará al Leviatán, a la serpiente que se desliza, al propio Leviatán, esa serpiente retorcida, y matará al dragón que está en el mar.» Isaías” (2010: 13).

<sup>14</sup> “La máquina antropológica del humanismo es un dispositivo irónico que verifica la ausencia para *Homo* de una naturaleza propia, manteniéndolo suspendido entre una naturaleza celeste y una terrena, entre lo animal [(todo animal es fantástico decía Derrida)] y lo humano; y por ello, siendo siempre menos y más que sí mismo” (Agamben 2006: 63).

<sup>15</sup> “‘Lláname Ismael’ es una dirección al lector, y como todas esas direcciones que delata el juego ficticio. Simplemente para reconocer la presencia de un lector, es confesar que se trata de una novela, que las novelas realistas suelen ser reacios a hacerlo. Generalmente tratan de pretender que no son novelas en absoluto, sino informes de la vida real. Reconocer la existencia de un lector es correr el riesgo de arruinar su aire de realidad” (Eagleton 2013: 24).

[E]l narrador, inicialmente testimonial -“Llámenme Ismael”-, se va desdibujando hasta llegar a un grado de “ausencia” que sólo es posible en una narración en tercera persona. Más aún, conforme Ismael desaparece de la conciencia del lector, el relato se focaliza cada vez más en la conciencia del capitán Ahab (2020: 138).

En consonancia con la difuminación del autor del diario, la estrofa finaliza con nuestra inclusión en la suposición del nombre en la primera persona plural en modo subjuntivo (supongamos). El uso de este recurso narrativo establece un estado trans-egológico de la palabra (Bertrand 2016: 58-59), en donde, desde “supongamos”, los epígrafes, las diversas alusiones y citas del poemario se presenta una obra descentrada que elabora y reescribe sobre la referencialidad, invitándonos a una lectura *palimpsestosa*. Ismael, cuya etimología hebrea es “dios escucha”, constituye un punto de apoyo que sostiene y anuda la virilidad del marino-cazador, lo monstruoso, la religión y la literatura como un punto móvil de la voz poética. El poema “Diario de un naufragio” continúa así:

Soy vigía, polizonte, cazador de monstruos, cazador  
de cazadores, monstruo, arponero, tejedor de redes,  
el ahogado Marino Fenicio, muerto por agua. Fui parte de  
esos centinelas silenciosos en la orilla, aquellos mortales  
perdidos en divagaciones oceánicas. Soy un punto más  
en el horizonte, ajeno a la tierra y a esas manos que se  
agitan como abanicos chinos a lo lejos (Carrasco 2017: 11).

El nombre propio se sigue difuminando, convirtiéndose en estela a través de una amplificación de roles de Ismael dentro del barco y su vinculación con otras voces narrativas aludidas en el *monstruario*. Cabe destacar la mención a la carta de tarot del “Marino Fenicio” que utiliza la vidente en *La Tierra Baldía* de T. S. Eliot, que refiere a otro gran palimpsesto de la literatura<sup>16</sup>. La alusión a la carta inventada de Eliot y la referencia a los centinelas en la orilla, terminan situando al narrador en una universalidad: “soy un punto más en el horizonte [textual]” (Carrasco 2017: 11). Finalmente, este magma de referencias que hemos deshilvanado nos parece relevante para concebir las imbricaciones de lo cinegético en el poemario.

A continuación, destacaremos la aliteración sobre la caza y la primacía de los roles relativos a su ejercicio. La cinegética es un eje principal de nuestra lectura porque este dispositivo nos permite comprender las formas estéticas con las que se ha encarado la otredad, lo monstruoso, lo animal, tanto en la literatura como en la antropogénesis de la ontología occidental. La cinegética es una práctica de dominio sobre todos los estratos, en la cinegética no hay distinción entre lo animal, lo humano y lo monstruoso (Chamayou 2012).

<sup>16</sup> “Aquí, dice ella, / está su carta, el ahogado Marino Fenicio, / (perlas son lo que antes fueron sus ojos. ¡Míre!)” (Carrasco 2017: 4).

Este continuo cinegético, motivo principal de Moby Dick, es asumido por Ismael: “cazador de monstruos, cazador de cazadores, / monstruo” (Carrasco 2017: 11). Este circuito de caza puede cambiar su coto, pero la lógica a la base se sostiene. Concebimos aquí a la caza como una de las prácticas *ontoformativas*<sup>17</sup> de la masculinidad hegemónica (Connell 2003; Varas y Carrasco 2021). Una práctica de larga data que constituye un pivote en el orden político-estético patriarcal (véase la caza de brujas y la conformación de la modernidad<sup>18</sup>). En tanto práctica, la cinegética puede ser encarnada desde diversos cuerpos, posiciones -vigía, tejedor de redes, arponero- e instituciones. En relación a las masculinidades, nos parece particularmente significativo que el poema disloque el lugar de la narración dentro de la nave, haciendo que todos sean todos y nadie a la vez, dejando entrever una lógica subyacente más allá de las posiciones particulares. Esto es relevante para seguir el viaje que hace Ismael y para evaluar las repercusiones del (des)encuentro con el monstruo al final del poemario.

En la última estrofa del poema se enuncia que el naufragio es un relato de anticipación. A partir de aquí sabemos que habrá un encuentro y que la voz enunciativa sobrevive a la experiencia: “Sé de un monstruo portentoso y enigmático que me / espera. Ahora mismo me veo embarcado, arrojado al / naufragio, como tantos otros, junto a hileras de bestias / que asedian nuestra nave. [...]” (Carrasco 2017: 11). El monstruo “que me espera”, “monstruo portentoso”, es decir, monstruo extraordinario, asombroso, palabra que en su *arkhé* conserva *portetum: presagio, augurio*. Monstruo enigmático como palabra oscura o equívoca. El monstruo (etimológicamente: lo que nos señala y muestra) como figura de la literatura tiene un gran auge en el siglo XIX y principios del XX tal como vemos en el juego *palimpsestuoso* de las obras citadas y sus respectivas fechas de publicación. Según Leslie Fiedler, en este recorte temporal, lo fantástico tuvo un enorme auge, frente al cual el psicoanálisis operó como una máquina traductora (domesticadora, según algunos decires):

El primer novelista gótico había escrito en una época en la que el único nombre para el inconsciente era “infierno”; y sólo su intuición les había servido de guía en su descenso infernal. Sin embargo, para el siglo XX, el psicoanálisis había comenzado a desarrollar una ciencia de lo irracional, un léxico de los símbolos oníricos, que el anterior relato de terror había explotado sin un verdadero sentido de sus significados últimos (1960: 466, traducción propia).<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Prácticas constituyentes de la realidad, prácticas que no se restringen a lo biológico y, por ello, están sujetas al devenir histórico-social. Prácticas en la historia y en pugna con ella y que, por lo tanto, no recaen necesariamente en cuerpos o subjetividades específicas (Connell 2003: 123).

<sup>18</sup> Véase Federici, Silvia (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.

<sup>19</sup> Este autor e idea fue sugerido por Ricardo Piglia en una de sus clases sobre Borges en la televisión abierta argentina, sin embargo, sólo menciona el nombre del autor y da una idea más acotada “Hay una idea muy buena del crítico norteamericano Leslie Fiedler. Él dice: eso [literatura fantástica] se inventa entre el fin de la religión y

En estos siglos se agudizan los efectos de la modernidad y los supuestos trascendentes que daban forma a la cultura occidental entran en crisis. Así, el rostro que funcionaba como base de todo significativo, al decir de Deleuze y Guattari, se convulsiona promoviendo “desterritorializaciones nocturnas que desbordan los límites del sistema significativo” (2004: 121). Se crea una ruptura que deshace al rostro como una de las construcciones “propriadamente humanas”. En este sentido, el monstruo viene a eclipsar las certezas y anclajes de lo humano:

Allí donde las retóricas de lo divino y de la naturaleza ya no sirven para reflejar el rostro de lo humano, lo monstruoso trae una materia ambivalente, entre lo natural y lo artificial, informe y abierta a mutaciones, a partir de la cual pensamos el (no) lugar de lo humano en relación a una política de lo viviente (Giorgi 2009: 329).

Las funciones y figuraciones de lo monstruoso se han modificado a lo largo de la historia. Una de las dinámicas que ilustra estas mutaciones, es la traslación de lo monstruoso desde una entidad exterior, ajena, excluyente, anormal, hacia la anomalía interna o propia (Giorgi 2009: 327). Pero también hay un enlace de lo anómalo que se realiza de forma horizontal o metonímica. Esto lo podemos apreciar en los sustantivos que se utilizan en el poemario *Monstruos Marinos*: demonio azul, bestia, animal (Carrasco 2017: 14)<sup>20</sup>. Monstruo, máquina, animal, espectro, entre otras, son figuras que se enlazan y concatenan (Giorgi 2014: 28). En su manifestación, movilizan y perturban las atribuciones autodefinidas de lo humano y cómo éstas excluyen lo animal (Derrida 2008: 162). Este enlace de lo monstruoso y animal lo podemos apreciar en el segundo poema que analizaremos. En este poema titulado “Mercado”, se representa el estrecho vínculo entre la criaturas marinas y las figuraciones monstruosas como la que inauguró el texto del Génesis<sup>21</sup>. El poema, en nuestra lectura, podría operar como una *écfrasis* del grabado con el que comienza el libro. Analizaremos el poema en vinculación al grabado, asumiendo la imagen como signo y que, como tal, puede ser interpretada y conectada con otros signos en busca de una comprensión y construcción amplia de sentido (Hall 2010: 450).

---

el comienzo del psicoanálisis”. Por otra parte, la cita de Fiedler continúa señalando que, si bien el psicoanálisis fue como un *dreamcatcher*, también generó un nuevo campo de exploración para la creación estética.

<sup>20</sup> Del poema “La curvatura del lomo transgrede el horizonte”.

<sup>21</sup> Raíces de aquello se encuentran en el Génesis donde Dios crea en el quinto día a los monstruos marinos (Génesis 1, 22) y también en Adán que, pese a su similitud en poderío con Dios, no les (¿puede?) da nombre: “Y puso Adán nombre a toda bestia, a toda ave de los cielos y a todo ganado del campo” (Génesis 2, 21). Volveremos sobre este aspecto.



Figura 1. Im Februar 1598 an der holländischen Küste gestrandeter Walfisch, William van der Gouwen<sup>22</sup>, 1598.

Vemos en el grabado que el cuerpo del animal, similar al cachalote, marca el ancho y el centro de la imagen, estableciendo su eje. Es interesante cómo las personas y animales dispersos equivalen en volumen a las dimensiones del animal, como si compartieran una misma sustancia, estableciendo codependencias entre los seres y prácticas representadas. En la franja superior, como en el poema “Mercado”, las gaviotas dan una “ronda de muerte” (16), juego o canto contrario al de Mistral (donde en sus rondas prima la inclusión y el gozo panteísta), un cadáver sin rito funerario que opera como condición de la transformación de ese cuerpo en mercancía (Giorgi 2014: 229). El pueblo se agita, vienen montando, no terminan de llegar, por sus ataviados aparejos, pareciera que han recorrido largas distancias para ser partícipes del acontecimiento: “Algunos filetean lo que pueden / y lo venden como atún a buen precio” (Carrasco 2017: 16). El cuerpo es transacción, juego de equivalencias y especulación. Cuerpo abierto, exprimido y metamorfoseado:

<sup>22</sup> Traducción: Ballena varada en la costa holandesa en febrero de 1598, por William van der Gouwen.



la piel cubre sus camas  
 el aceite prende sus lámparas  
 la carne engorda sus cuerpos  
 los huesos arponean a sus peces  
 y sostienen sus casas (Carrasco 2017: 16).

De aquel cuerpo animal tendido, tectónico como los montes a lo lejos, pareciera depender toda la vida humana; el cuerpo se transmuta en lámpara, en anzuelo para otras presas, en vivienda y comida. El poema tiene, en su estructura de estrofas, una verticalidad aguda como la incisión que hacen sobre el lomo derecho del animal. En el poema “Mercado” y en el grabado, podemos presenciar una *prefiguración* de un matadero. Una forma comunitaria de enfrentar la muerte en un espacio abierto que distribuye aquel cuerpo en el *centro* de la cultura. El matadero es un dispositivo fundamental que ha modelado el régimen de visibilidad y con ello el lugar de lo animal, su sufrimiento y muerte: “El matadero como máquina óptica, entonces, donde se estimulan y al mismo tiempo se regulan horizontes de visibilidad pública forma parte de su definición moderna, y tiene que ver con el proceso de transformación del cuerpo en mercancía” (Giorgi 2014: 144). De ahí que adquiera relevancia el título del poema “Mercado”. El animal del grabado y del poema desencaja el sistema de medidas. Ese cuerpo tendido, sin mediación de paredes, en los extramuros de las ciudades, remece a la multitud. Un puñado se preocupa y se asombra del enorme pene que se aferra a la ballena como un gran gusano. Vemos una persona con falda que se cubre el rostro mientras alguien se dedica a medir, otro ocupa el pene como peldaño para subir hacia el costado donde perforan el cuerpo del animal que se *carnea* sin rito funerario: “la sangre es bebida por las aves” (Carrasco 2017: 17), no hay resto, lo van a consumir por completo.

En la última estrofa con versos pareados se dice: “nadie nota dentro de la ballena/ al niño azul que duerme” (Carrasco 2017: 17). Al comienzo del poema es “cuerpo inerte de animal”, solo al final se establece un vínculo entre la ballena y un niño azul que duerme. Niño como potencia, Azul como creación y belleza, “versos alegres y rosados” dice Darío, versos que, sin embargo, quedan encriptados. El cuerpo poético, potencialmente agorero, queda dormido, herido como el *Albatros* de Baudelaire o el albatros agorero colgado al cuello del viejo marinero de Coleridge. El animal sólo es leído a través de un equivalente general que instituye el mercado. Traducido a ese lenguaje, desaparecerá y devendrá un *jeroglífico social*<sup>23</sup> en el mundo de las mercancías, “lugar de transcripción de todos los objetos posibles: a través de ella, comunican los objetos; la forma mercancía es el primer gran médium del mundo moderno” (Baudrillard 1988: 19), mundo de significaciones y de equivalencias

<sup>23</sup> El jeroglífico también está inscrito en el cuerpo animal, como si el animal fuese un jeroglífico. Así figura en otro poema titulado el *Cachalote chileno*: “Cuando el sol despierta con el ruido de los remos / puedes ver los lomos marcados de los cachalotes / como los de una vieja tortuga de Galápagos”. El verso es casi una cita textual de un pasaje de Moby Dick: “¿No fue así, oh, Don Miguel, el cetáceo chileno, marcado como una tortuga vieja con jeroglíficos místicos en el lomo?” (2010: 295).

generales que aún se estaba configurando durante el período al que refiere el grabado<sup>24</sup>. La transformación del animal en mercancía -ese jeroglífico como producto social al decir de Marx- podría leerse en torno a la discusión que plantea Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo* y la crítica que realiza allí de lo que se ha instituido en la tradición del pensamiento occidental como *carnofalocentrismo* (2008: 125). Esta ontología tiene como uno de sus fundamentos la idea de la -supuesta- singularidad absoluta del lenguaje humano, sin embargo, en un gesto muy interesante, Derrida, apartándose del término “significante” aún anclado a esa ontología, acuña la noción de “huella”. Huella -que no puede borrar-, huellas *palimpsestuosas* de un canibalismo universal, un canibalismo de las huellas y sus tachaduras que remecen los andamiajes con que armamos nuestra antro-po-deixis. De esta manera, subrayando las codependencias, desde la cama hasta la luminaria, el poema “Mercado” y el grabado se pueden leer como una forma de sustracción de lo propio, una difuminación de los límites de la máquina antropogénica.

El *Carnofalocentrismo* nos interesa como noción porque se vincula directamente a la cinegética, donde quien caza está en un mismo eje paradigmático de lo viril asociado a los pivotes de lo masculino hegemónico. Lógica que nos permite abordar el último poema: “Sería fácil mostrar que esa violencia que se inflige al animal es si no de esencia sí al menos predominantemente machista, lo mismo que la dominación misma del predominio guerrero, estratégico, cazador, viriloide” (Derrida 2008: 125)<sup>25</sup>. Estas nociones que señala Derrida nos hablan de un “esquema sacrificial” propio de nuestra cultura y de las religiones abrahámicas patriarcales: “La autoridad y la autonomía [...] son, por este esquema, más bien concedidas al hombre (*homo y vir*) que, a la mujer, y más bien a la mujer que al animal” (Derrida 2005: 19). El esquema de la persecución cinegética-viriloide adquiere una figura estética paradigmática en la persecución de Ahab y su tripulación a Moby Dick. En relación a este entramado, el poemario que examinamos construye otra mediación estética con los monstruos, el animal, las bestias o los demonios que somos. Se trata de una ruptura que se distancia de la imagen de Teseo matando cruelmente a Asterión en su soledad poética.

El último poema que examinaremos se titula “La serpiente marina”, se trata del texto más extenso de la obra y es el poema que concluye el libro<sup>26</sup>. Su disposición métrica y rítmica es irregular, como de un acontecimiento que disloca e interpela a la voz enunciativa de estilo indirecto. Su primera estrofa es la siguiente:

<sup>24</sup> No hemos encontrado referencias al territorio marítimo en términos de acumulación originaria, es decir ese período histórico que es la antesala de despojo en donde viene a sentarse el vampirismo espiral del capital (Marx 2009). ¿Será como *El nomos de la tierra* de Carl Schmitt? ¿Hemos pensado ese límite político, signifi-cante y figura en una dicotomía anterior en donde lo terrestre/marítimo es una escisión y antagonismo que lo antecede?

<sup>25</sup> El mismo nombre del libro “El animal que luego estoy si(gui)endo” nos habla de “una cinética, o una cinegética, la cinematografía de una persecución, de una cacería en donde se persigue a ese animal que luego estoy si(gui)endo o que se considera que estoy siguiendo al recopilar mis experiencias” (Derrida 2008: 98).

<sup>26</sup> Debido a esto tomaremos algunos pasajes, ya que el poema es extenso y por sí mismo podría llevarnos a un análisis extenso y pormenorizado.

La serpiente marina vino a nuestro encuentro  
 una noche caliente, en el trópico, estando yo casi desnudo  
 preparado para beber algo por ahí.  
 En la sombra profunda, extraña, perfumada del gran barco  
 subí a cubierta con mi arpón  
 y debió esperar, ponerse de pie y esperar, porque no estaba en la ruta  
 frente a mí (Carrasco 2017: 84).

Se cumple la prefiguración que vimos en el poema “Diario de un naufragio”, efectivamente nos esperaba un monstruo al final del recorrido. La voz enunciadora *-suponemos* la de Ismael- menciona que la serpiente marina *vino* al encuentro. Entonces la supuesta presa o monstruo es el que adviene y aparece, no hay persecución ni establecimiento de un coto de caza. El monstruo enigmático lo es también en *su* forma de aparecer. La venida de la serpiente se da en “una noche caliente, en el trópico”, en una imagen de relativa tranquilidad mientras Ismael busca “beber algo por ahí” (Carrasco 2017: 84). De esta manera se construye la presentación de un escenario a contrapelo de lo que sucede en *Moby Dick* donde todo está dispuesto y comprometido en la muerte que quiere darle Ahab al cachalote blanco: los tiburones, los presagios y advertencias de la tripulación y de otros barcos que se cruzan en el camino, la resistencia de la ballena y hasta las aves marinas que interfieren en la caza. Acá, en cambio, leemos una “noche caliente de trópico” (84), lo más apartado de un viaje hacia el polo norte como en Coleridge o el autoexilio de la criatura de Frankenstein o el escenario paradigmático de la *tierra australis* de otros relatos<sup>27</sup>. La cadencia de la estrofa la leemos en consonancia con el cambio en la imagen, en los versos agudos “por ahí”, “mi arpón”, “frente a mí”, se avizora el gesto de plantarle cara a la serpiente, gesto que se va desvaneciendo hacia el último verso mientras los versos graves se extienden en proporción inversa como estabilizando la imagen. Luego, señala el poema: “Ingresó e hizo una fisura en el casco, en la penumbra / con su color verde-marrón y el suave vientre hacia abajo, a bordo / de la nave de roble” (84). Vemos un ritmo sensual alejado de un tono destructivo, belicoso y estridente de Cthulu o Dagón emergiendo desde lo abisal, y distante también de la coloración blanquecina de aquella aparición intertextual en Amuleto de Bolaño (refiriéndose a lo que vio Arthur Gordon Pym al final de su viaje) y del blanco de *Moby Dick* y de las serpientes marinas que vio el viejo marinero con el albatros al cuello. La serpiente tiene colores ligados a la tierra en pleno mar, color tranquilizante, más adelante será descrita así: “Tenía el color de los reptiles y el de la tierra, el de las entrañas ardientes de la / Tierra”. Es interesante la fisura que realiza la serpiente creando un canal comunicante en un espacio heterotópico como lo es el barco (Foucault 2010), allí puede adentrarse sutil y sin echar abajo el barco. El monstruo aparece y no adviene el colapso, ni tampoco sentimientos y afectos necesariamente negativos u hostiles.

<sup>27</sup> Como el protagonista de Julio Verne *En Magellanie* (1987) quien en su búsqueda anarquista ve en aquellas tierras la posibilidad de vivir sin Amo ni Dios. La escena que examinamos también está lejos de la Patagonia y la búsqueda del dorado en *La ciudad de los Césares* de Manuel Rojas.

Después de ingresar por la fisura del barco, la serpiente se posa sobre los barriles a beber por sus colmillos: “Ella levantó la cabeza y me miró / vagamente, como ganado al beber” (84). En relación a la mirada, la voz interiorizada de Ismael le dice que “debe morir / pues en el mar, las serpientes normales son inocentes, las gigantes peligrosas” (85). Luego las voces dentro del polifónico Ismael lo interpelan virilmente: “si fueras un hombre / tomarías un arpón y la atravesarías ahora, acabarías con ella”. Y aquí otro quiebre: “Pero debo confesar que me gustaba, / contento estaba con la visita de un comensal en zona tranquila / que viene a beber de mis barriles”. Quien enuncia acepta la venida como si de un comensal se tratase, uno con quien compartimos el alimento y la mesa. En este recibimiento al huésped *radicalmente otro* se desarrolla una pugna entre “Las otras voces en mí” y “Mi voz”. Tensión que vuelve a manifestarse: “Y todavía esas voces: / ¡Si no tuvieras miedo, la matarías!”. Voces “exteriorizadas” que apuntalan la cobardía como la responsable de que Ismael no cumpla *el deber* de darle muerte. La imagen continúa desplegándose y la serpiente sigue bebiendo:

Bebió lo suficiente  
y levantó la mirada como alguien que ha bebido  
parpadeó su lengua, una noche bifurcada en el aire  
parecía lamer sus labios  
y poco a poco volvió la cabeza  
lento, como si tres veces soñara  
y subió de nuevo al banco quebrado del tapiz de mi cara (Carrasco 2017: 86).

Esta estrofa nos describe la serpiente como un cuerpo con otra organización sensorial. Una transposición de funciones donde la lengua parpadea, la lengua mira y otea la noche partida, gira la cabeza y sube “al banco quebrado del tapiz de mi cara” (86), allí se posa e ingresa, se detiene, y va más lejos. Entonces nos parece que “[e]l 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” (Giorgi 2009: 324). Al cambiar la gramática se produce una porosidad del pensamiento:

Y ella puso su cabeza en ese agujero  
mientras se detenía, y entró más lejos;  
una especie de horror, de protesta contra su retirada.  
Deliberadamente entró en la oscuridad, y se dibujó a sí misma  
me venció, ahora de espaldas (Carrasco 2017: 86).

El erotismo plástico que sentimos al leer estos versos muestran un quiebre del tapiz de la cara, del rostro, tapiz como paño tejido que cubre la capa exterior de la pared. El rostro representado es fisurado al igual que el casco del barco. Se produce una elipsis en el ingreso y la retirada, una contradicción heterocrónica aparece: “mientras se detenía, y entró más lejos” (86), así, el ingreso del monstruo genera interrupciones en la propia gramática. Queremos

saber qué pasó en esta intrusión, pero, como *acontecimiento*, queda fuera mediante una elipsis. Después del ingreso adviene una protesta contra la retirada del monstruo que se dibuja/escribe a sí misma. La serpiente da la espalda e ingresa a la penumbra del barco e Ismael parece hacer caso exiguo a su propia voz cazadora y a “las otras voces en mí”: “Miré a mi alrededor, vi un arpón tirado / lo tomé de manera más bien torpe / y lo tiré en el tonel con estrépito” (86). Leemos el gesto de lanzar el arpón hacia al tonel de forma torpe, causando “estrépito”, palabra esdrújula (del italiano *sdrucchiola* (resbaladiza, deslizante)), como una forma de resbalarse del mandato viril cinegético. El arpón, que bien podría ser uno ballenero, nos permite continuar nuestra lectura contra-cinegética.

En la novela de Melville, el capitán Ahab manda a forjar su arpón al herrero del barco, le entrega sus cuchillas de afeitar y clavos de herradura para caballos de carrera (que el herrero considera el mejor material (!)). Ahab colabora con la tarea y para finalizar el arpón con el cual quiere matar a Moby Dick, en vez de utilizar agua como le señala el herrero, llama a los paganos de la tripulación para que entreguen su sangre, una vez terminado el rito exclama: “*Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli!*”<sup>28</sup>. Así se completa la obra del herrero que, como Hefesto, ayuda a forjar las armas del “héroe”. Ahab lanza el arpón maldito<sup>29</sup> a la ballena haciendo que se aleje, esto provoca que la cuerda que sujeta el arpón se enrede, él se agacha y termina ahorcado y jalado por la cuerda que le une a la ballena y junto a la cual desaparece en las profundidades del océano. En contraposición, en el poema “La serpiente marina” el arpón lanzado contra el monstruo dibuja otra trayectoria que lo distancia de la ballesta del viejo marinero, las pipas en Baudelaire y del arpón de Ahab. Rompe la trayectoria de la cinegética, de la virilidad y el arrojo heroico asociado a la caza, cuestión que podemos rastrear en otros poemas a lo largo del libro<sup>30</sup>. Subversión que posibilita otra escritura del encuentro con lo monstruoso tensando el repertorio disponible y del cual se distancia estéticamente *Monstruos Marinos*. Desliz de la cinegética estructurante del relato, pero también de la historia occidental. Lo monstruoso se experimenta de otra manera, lanzando el arpón sin la *crueledad*: “Los placeres de la caza del hombre ocupan un lugar especial en la historia de los afectos de los dominantes: constituyen una experiencia que mezcla de manera compleja crueldad, placer y sentimiento de poder” (Chamayou 2012: 84). Crueldad e insensibilidad que constituyen la pedagogía de la violencia patriarcal, lo que le otorga permanencia y reproducción en el tiempo (Segato 2018). La cinegética, el matadero y la forma de concebir lo monstruoso se puede concebir, siguiendo a Rita Laura Segato, como parte estructurante de una *economía simbólica del género*, donde una posición es femenina (la presa, el monstruo, el cadáver) porque de ella circula un tributo en dirección a la posición masculina (2018: 43). Sin esta exacción de tributo, como en la violación,

<sup>28</sup> Edición en inglés, página 448.

<sup>29</sup> Ahab se identifica con el diablo, en esta parte de la novela hay un giro en donde el mal lo encarna él y el cachalote queda del lado de la creación divina.

<sup>30</sup> “La curvatura del lomo transgrede el horizonte”, “Jabuti”, “El deshonor y la gloria de la caza de monstruos”, “Un cura negro ora desde el fondo del océano”, entre otros.

no hay masculinidades, al menos, en términos de sus posiciones hegemónicas, cómplices o pivotantes<sup>31</sup>. Es decir, la cinegética y sus expresiones relacionales y afectivas se pueden comprender bajo la lógica arcaica del mandato de masculinidad y sus pruebas hacia la fratria masculina (Segato 2018). Una prueba y titulación<sup>32</sup> viril como la que mueve Ahab y de la cual se distancia Ismael en el poemario.

Luego de arrojar el arpón, Ismael menciona que cree no haberle golpeado, la serpiente se escabulle en la fisura a sotavento (en contra de la dirección del viento, contrario al movimiento de la nave) en medianoche. El encuentro lo deja fascinado y con culpa por su mezquindad:

De inmediato me arrepentí.  
Pensé en lo insignificante, lo vulgar de mi acto,  
me desprecié a mí mismo y a las voces de mi formación.

Ahora tengo algo que expiar:  
fui mezquino (Carrasco 2017: 87).

Y, como una cola de serpiente perdiéndose en lo oscuro de la medianoche, el poema termina con un verso breve, mezquino en sí mismo. Esa mezquindad puede indicar una entrega no realizada e insuficiente. Quizá nos hable de la (im)posibilidad de albergar un huésped de una otredad radical como señala Derrida: “Lo ‘incognoscible’ es el despertar. Es lo que nos despierta, es la experiencia de la vigilia misma” (2010: 139). Experiencia imposible que deja a Ismael sumido en la culpa y la necesidad de expiación. Finalmente, si tomamos distancia por un momento con la tradición del génesis y el papel de la serpiente en el acceso al árbol del conocimiento, podemos relacionar este encuentro y la permeabilidad de la voz por el monstruo portentoso y enigmático con la figura de Tiresias, nombre que según Graves significa “el que se deleita con los signos” (2009: 823). En el mito de Tiresias, la ceguera y la función de la serpiente (que comparte con otras figuras de la mitología griega)<sup>33</sup> es la de un animal que limpia las orejas, lo cual permite oír y entender los mensajes agoreros de las aves. El encuentro con lo monstruoso, que ya no está afuera ni dentro, que abre un espacio, adivinatorio, incierto, quizá promueve un camino, una desterritorialización de la ontología que hemos descrito. Tiresias que también está figurado en *The Wasted Land*

<sup>31</sup> Cabe señalar que también se puede concebir la masculinidad femenina, tal como lo ha planteado Halberstam (2008) o las masculinidades lésbicas (flores en Fabbri 2021).

<sup>32</sup> En términos antropológicos, Segato señala que: “Las iniciaciones masculinas en las más diversas sociedades, muestran esta necesidad de titulación mediante desafíos y pruebas que incluyen la anti-socialidad, la crueldad de alguna forma y el riesgo” (2018: 43). Esta re-escenificación estética de aquél mandato, se podría comprender como la reproducción de un acto arcaico.

<sup>33</sup> Según Robert Graves (2009: 496) la lengua bífida de la serpiente y sus poderes de limpieza y de dote de dones se encuentran en: Melampo -primer adivino- (2009: 257), Tiresias y Casandra (2009: 678).

dice: “yo, Tiresias, aunque ciego, *palpitando entre dos vidas*, / viejo, con arrugados pechos de mujer, *veo* / en la hora de la tarde que conduce al hogar, y devuelve a casa al marinero” [énfasis añadido] (Eliot 2001: 10).

Lo monstruoso parece ser algo éxtimo, una configuración de un dentro y un afuera, una diferencia que es tanto exterior como interior, una diferencia fundante o como señala Andrea Torrano siguiendo a Giorgi: “un interior externalizado de lo humano” (325). La caza se da en ese movimiento de proyección e introyección, donde el continuo *animal-humano-monstruo* que se persigue ya está presupuesto e incluso renegado en el cazador y su estrategia:

va dirigida contra la horda de quienes han degenerado totalmente las leyes de la naturaleza, que tienen en su cuerpo y en la constitución de su estado algo de monstruoso, y que [...] pueden ser señalados como enemigos y motivo de protesta del género humano, [...] deshonor de la naturaleza humana (Chamayou 2012: 48).

Estas estrategias estaban encarnadas en las voces que instaban a Ismael a matar la serpiente, voces policíacas, voces incorporadas que buscan mantener los límites que utilizamos para enseñorearnos sobre todas nuestras codependencias

## REFLEXIONES FINALES

Ninguno de los tres poemas por los que hemos navegado adscribe a una mirada ingenua, en realidad todos se podrían leer siguiendo la advertencia *Al Lector* en las *Flores del mal* que a su vez cita Eliot en *The Wasted Land*: “Tú conoces, lector, al delicado monstruo/ —hipócrita lector—, — igual a mí—, ¡mi hermano!” (Eliot 2001: 24). Poco a poco vamos reconociendo los monstruos que somos. El éxodo del paraíso y la caída en el tiempo nos condenó a la búsqueda y construcción insaciable (Cioran 2017), pero también es cierto que en algún momento Eva -y sólo ella- pudo oír a la serpiente. Ya no podemos escuchar a ese animal malicioso. Estamos bajo una maldición. Puede que tengamos que buscar formas de limpiar nuestros oídos o quizá la serpiente nos está esperando en algún lugar de nuestras desvanecidas utopías. Lo animal, la bestia, el demonio y el monstruo nos llevan a remover los planos que fundamentan la ética, la política y el arte, a comprometernos “con lo radicalmente otro, justamente, con lo monstruosamente otro” (Derrida 2010: 139).

Otra manera de encarar el escenario que hemos descrito aquí, sería relevar las codependencias entre lo llamado humano y lo no-humano. Es decir, señalar que todo lo que se ha establecido como naturaleza constituye, en realidad, nuestras dependencias planetarias tal como lo han planteado ciertas líneas del pensamiento ecológico y perspectivas críticas como la de Donna Haraway y su noción de simpoiésis (Haraway 2022: 99). Estas pertenencias y dependencias son transitadas y recreadas artísticamente, como en el caso de *Monstruos Marinos*, promoviendo así la proliferación de nuevos marcos afectivos y

representacionales que amplían nuestros repertorios de cara a los problemas que heredamos y a los que dejaremos como herencia.

## OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. 2006. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Adriana Hidalgo Editora.
- Andrade, Oswald de. 1976. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda. européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL.
- Aristóteles. 1974. *La poética*. Gredos.
- Austin, J. F. 2003. *The politics of pastiche from Proust to French film*. Yale University.
- Baudrillard, Jean. 1988. *El otro por sí mismo*. Anagrama.
- Bertrand, D. 2016. Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Michel de Montaigne. *Tópicos Del Seminario*, 1.7: 53–75.
- Carrasco, Gastón. 2017. *Monstruos Marinos*. Overol.
- Chamayou, Grégoire. 2012. *Las cazas del hombre. El ser humano como presa de la Grecia de Aristóteles a la Italia de Berlusconi*. Errata naturae.
- Cioran, Emil. 2017. *La caída en el tiempo*. Titivillus.
- Connell, Raewyn. 2003. *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Coloane, Francisco. 1971. *El chilote Orey y otros cuentos*. Editorial digital Titivillus.
- Corso, Mario. 2002. *Monstruário. Inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros*. Tomo editorial.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos.
- Derrida, Jacques. 2010. *Seminario La bestia y el soberano: volumen I : 2001-2002*. Manantial.
- \_\_\_\_\_. 2005. «Hay que comer» o el cálculo del sujeto. Jacques Derrida entrevistado por Jean-Luc Nancy. *En Confines*, n.º 17. Edición digital de Derrida en castellano.
- \_\_\_\_\_. 2008. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Editorial Trotta.
- Eagleton, Terry. 2013. *How to read literature*. Yale University Press.
- Eliot, T. S. 2001. *Tierra baldía*. Editorial digital Titivillus.
- Fabbri, Luciano. (Comp.). 2021. *La masculinidad incomodada*. Rosario: UNR editora; Homo Sapiens ediciones.
- Fiedler, Leslie. 1960. *Love and death in the American novel*. Criterion Books.
- Filinich, María. 2014. Enunciación narrativa y variaciones discursivas. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 24.1: 3-14.
- Foucault, Michel. 2010. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Ediciones Nueva Visión.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giorgi, Gabriel. 2009. “Política del monstruo” en *Revista Iberoamericana* LXXV.227: 323-329. Pittsburgh, University of Pittsburgh.



- \_\_\_\_\_. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Eterna Cadencia.
- Graves, Robert. 2009. *Los mitos griegos*. Newco.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana; Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Envió Editores.
- Halberstam, Jack. 2008. *Masculinidades femeninas*. Egales.
- Haraway, Donna. 2022. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Lovecraft, H. P. 2008. *Obra completa Narrativa II*. Editorial Tituvillus.
- Marx, Karl. 2008. *El capital, crítica de la economía política, Libro primero, El proceso de producción de capital*, vol. I. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2009. *El capital, crítica de la economía política, Libro primero, El proceso de producción de capital*, vol. III. México: Siglo XXI.
- Miguel, Emilio y David Viñas. 1980. "Monstruario." *Iberoamericana (1977-2000)*, 4.(1(9): 35-42. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41670728>. Accessed 7 aug. 2022.
- Melville, Herman. 1981. *Moby Dick or the whale*. Batam Books.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Moby Dick o la ballena*. Ediciones perdidas.
- Mulvey, Laura. 1975. Placer visual y cine narrativo. Disponible en: <https://estudioscultura.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>
- Piglia, Ricardo. 2013. *Borges por Piglia. Las cuatro clases sin cortes y sus transcripciones completas*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/607561116/Borges-Por-Piglia-Las-Cuatro-Clases-Sin-Cortes-y-Sus-Transcripciones-Completas-Revista-PenultiMa>
- Pimentel, Luz Aurora. 2020. *El relato. Estudio de teoría narrativa*. Siglo veintiuno editores.
- Segato, Rita. 2018. *Contrapedagogías de la crueldad*. Prometeo libros.
- Torrano, Andrea. 2013. Por una comunidad de monstruos. *Caja muda* 4: 1-3.
- Varas, Alejandro, y Carrasco, Aníbal. 2021. Lo cinegético: Cazar la masculinidad. *Hybris: revista de filosofía*, 12.2: 105-127.

