

ANIMALIDADES LITERARIAS EN LA CIUDAD LATINOAMERICANA DEL SIGLO XXI

Wesley Costa de Moraes

A dissertation submitted to the faculty at the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Romance Studies in the College of Arts and Sciences (Spanish).

Chapel Hill
2018

Approved by:

Oswaldo Estrada

Monica Rector

Juan Carlos González Espitia

Carolina Sá Carvalho

J. Agustín Pasten B.

© 2018
Wesley Costa de Moraes
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

Wesley Costa de Moraes: *Animalidades literarias en la ciudad latinoamericana del siglo XXI*
(Under the direction of Oswaldo Estrada)

This research explores diverse tropes of the animal and animality in literary works published by a selection of authors from Argentina, Brazil, Chile, Colombia, and Peru since the year 2000. These tropes are employed as concise symbols that represent the ambiguities of modernity in Latin American societies. The texts analyzed reflect and problematize the importance assigned to the urban environment as the reference and center of progress in such societies, which builds on the paradigm of civilization against barbarism — an essential component of Latin American imaginaries since colonial times. The animalization of urban spaces questions one of the core principles of the civilizing process: the elimination, control, or use of nature (flora and fauna). Likewise, the presence of animal characters and the animalization of human characters are means to explore inhumane or dehumanizing conditions of life brought forth by modernization. In this research, I demonstrate that these authors navigate the continuities and discontinuities between humans and animals to convey the idea of loss of dignity of the human being and the need to restore/redefine the core values of humanity towards an ethics of social and ecological responsibility. I contend that the widespread use of animal tropes in recent Latin American fiction can be explained by their accumulated cultural value, their versatility in meeting the authors' need for powerful and synthetic narrative devices as well as mounting concerns for social inequality.

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que han contribuido al proceso y conclusión de este trabajo. En primer lugar, quiero agradecer a Oswaldo Estrada, director de esta disertación y mi profesor, por su fe en mis capacidades y por su labor en desarrollarlas. También agradezco a los demás miembros del comité por sus valiosas sugerencias. Quiero agradecer al departamento de *Romance Studies* de UNC Chapel Hill por la oportunidad de realizar esta investigación y poder aplicarla en la enseñanza, y a los compañeros de escuela graduada que me ayudaron con revisiones de lengua y estilo. Por fin, agradezco a mi familia en Brasil y en los Estados Unidos por la comprensión respecto a mis largas ausencias para atender a las exigencias de este trabajo.

TABLA DE CONTENIDOS

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| CAPÍTULO I – DE CREACIÓN A CRIATURA: LA CIUDAD ANIMALIZADA..... | 24 |
| I.I <i>Postales urbanas</i> : la génesis de la ciudad monstruo..... | 24 |
| I.II <i>Electra en la ciudad</i> : la esencia animal de la urbe patriarcal..... | 36 |
| I.III Darwinismo social en <i>Passageiro do fim do dia</i> | 48 |
| I.IV <i>Las teorías salvajes</i> : la animalidad como rescate ontológico del ser humano..... | 58 |
| CAPÍTULO II – CONDENAS DE LA ANIMALIDAD EN LA CIUDAD..... | 70 |
| II.I <i>Paseador de perros</i> : la animalización del desarraigo..... | 70 |
| II.II <i>Mano de obra</i> : trabajo y fragmentación en la modernidad latinoamericana..... | 90 |
| II.III <i>El ruido de las cosas al caer</i> : heridas y herencias urbanas..... | 109 |
| CAPÍTULO III – EL ANIMAL EN LA CAMA: SEXUALIDAD Y RESISTENCIA..... | 117 |
| III.I Catarsis genital de los traumas de la violencia urbana..... | 117 |
| III.II Civilización y barbarie sexual..... | 130 |
| III.III <i>O invasor</i> : los fluidos sexuales y la fluidez de la violencia urbana..... | 142 |
| III.IV Lo cívico-sexual: repensando la humanidad en <i>Las teorías salvajes</i> | 151 |
| CAPÍTULO IV – EXPANSIONES DE LA FAUNA LITERARIA..... | 162 |
| IV.I El <i>Bildungsroman</i> animalizado: lo no humano como referente de formación..... | 162 |
| IV.II Háblame de lo salvaje: contradiscursos del devenir humano..... | 191 |
| CONCLUSIÓN..... | 207 |
| OBRAS CITADAS..... | 213 |

INTRODUCCIÓN

Partiendo de una perspectiva histórico-filosófica, el animal ha formado parte de las culturas humanas desde tiempos inmemoriales. De hecho, el animal es clave del surgimiento de dichas culturas y, en especial, del proyecto civilizador occidental. El acto de dominarlo y aprovecharlo representa una prueba irrefutable de la apropiación del mundo natural por parte de la especie humana (Scholtmeijer 6). Debido a ello, las relaciones entre los seres humanos y los animales han seguido básicamente dos rutas epistemológicas (Noske 1). La primera es histórica, la cual incorpora y explora la importancia material y semántica del animal, con distintos usos y valores a lo largo del tiempo y las sociedades (Simmons 172). La segunda es biológica y se refiere a las características orgánicas compartidas por los seres humanos y los animales. Impulsada por la teoría evolucionista de Darwin (Brown 20), esta ruta ha provisto argumentos científicos para la diferenciación entre el ser humano y las demás especies, con prerrogativas para el primero. Estos argumentos también han dado lugar a ciertas asociaciones entre el ser humano y el animal, con propósitos tan distintos como el uso de órganos animales para trasplantes humanos o para promover un ideal de responsabilidad ética con miras a la preservación del ecosistema compartido por todos los seres vivos.

La amplia presencia e importancia del animal en las culturas humanas se observa en las artes y reúne formas variopintas, como las expresiones rupestres en la época prehistórica, los códigos morales y formativos de las fábulas transmitidas oralmente (bien sea en la antigüedad clásica o en las sociedades nativas), o las complejas estructuras semióticas de la literatura. A pesar de que estas últimas son el objeto de esta investigación, múltiples ángulos de la relación

cultural con el animal informan la constitución y también el análisis de dichos objetos. Uno de los desafíos de este trabajo es que los escritores emplean una tropología animal de modo deliberado, aunque es casi imposible prever, con exactitud, todas las congruencias de sentido posibles desde aquellas dos rutas citadas, o sea, desde la influencia histórica del animal y una estructura orgánica compartida. Esta naturaleza similar se define a través del cuerpo, claro está, pero también se evidencia en los procesos racionales y emocionales que no ocurren fuera de este plano físico. Debido a esta complejidad, propongo algunas líneas de significado sin la intención de agotar estos tropos, pretensión interpretativa que con demasiada frecuencia empobrece la experiencia de la animalidad en las obras de arte (Baker, *Postmodern* 80).

Esta percepción multifacética del animal en la cultura se reduce a otra vía doble, análoga a la anterior: el dualismo cartesiano, es decir, la división entre el cuerpo y el alma (término que aquí se debe entender como alusivo a la mente). Debido al entendimiento de que el hombre es un ser racional, su reto mayor es trascender la animalidad para desarrollar plenamente su capacidad intelectual (Berger 10). Siguiendo esta lógica, los animales son reducidos a categorías inferiores como la de autómatas o materia prima, y a otras no necesariamente inferiores, en calidad de símbolos sagrados o totémicos. Las obras literarias analizadas en esta investigación articulan conceptos y materiales de procedencias tan diversas como los aspectos hasta ahora citados someramente. Me interesa esta pluralidad y también la frecuencia con que el animal — y una pléthora de variaciones y correlaciones que reúno bajo el paraguas de la “animalidad” — ha aparecido en la literatura latinoamericana de este milenio. Como tropos, el animal y la animalidad no son recursos narratológicos exclusivos de las literaturas de la contemporaneidad, y tampoco de la región que aquí abordo. Sin embargo, la destacada presencia de estas figuras en

narrativas como *Passageiro do fim do dia* (2010), del brasileño Rubens Figueiredo, o *Las teorías salvajes* (2008), de la escritora argentina Pola Oloixarac, exige una mirada crítica.

Las obras escogidas para este estudio fueron escritas por autores latinoamericanos en los tres primeros lustros de este siglo y comprueban la importancia otorgada a estos tropos en el momento actual. Hablo de narrativas que aprovechan un amplio conjunto de usos y sentidos de *lo animal* (una forma sintética que empleo para abarcar a los seres animales y la animalidad) compartidos en Occidente, y en el que palpamos una fuerte influencia del pensamiento judeo-cristiano (Doak 201). Y aun así es necesario reconocer las particularidades de América Latina (e incluso diferencias a lo largo y a través de sus sociedades y periodos históricos). Las referencias al mundo animal que vislumbramos en las cartas, crónicas y relaciones del mal llamado “descubrimiento” o de la Conquista del “Nuevo Mundo” (Colón, Cortés, el portugués Caminha, entre otros) revelan la psicología de una época histórica concreta, así tanto como los códices mexicas y sus referencias pictográficas a un mundo animal expresan la idiosincrasia de algunas sociedades precolombinas. Aunque mi investigación no pretende ser un ensayo historiográfico, al escribir sobre el animal y la animalidad en una América Latina contemporánea me es imposible no pensar en las resonancias de lo animal como recurso de expresión en obras capitales como *El matadero* (1871), de Esteban Echeverría, *Aves sin nido* (1888), de Clorinda Matto de Turner y *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, entre muchas otras. El hilo conductor de lo animal atraviesa estas y otras obras, por ejemplo, como producto de consumo o indicador de los dilemas de la existencia humana. De una u otra forma, todos ellos también recalcan la relación de los personajes con el espacio físico, fracturado entre tierras infértiles y zonas urbanas incipientes — lo cual también aplica la dialéctica humano-animal a lo geográfico mediante ejes polarizados como el de la civilización contra la barbarie.

Debido a eso, lo animal asume importancia en esta investigación también por vincularse a la temática urbana en las literaturas de América Latina, lo que se observa en *Postales urbanas* (2006), del escritor chileno Álvaro Bisama, u *O invasor* (2011), del brasileño Marçal Aquino — narrativas ambientadas en ciudades como Santiago y São Paulo, respectivamente. Bastaría con decir que los autores latinoamericanos contemporáneos son eminentemente urbanos (Monsiváis 26), o recordar la primacía de las ciudades como focos civilizadores en la región (Rama 125). Sin embargo, hay que reconocer lo problemático y precario de la ciudad latinoamericana como símbolo de superación de lo arcaico o bárbaro. A pesar de la determinación de alcanzar y representar el progreso, la desigualdad histórica — y las trabas, privilegios y equívocos políticos — ha generado ciudades donde impera la fragmentación espacial y la segregación social. Como arguye Ricardo Greene, es “difícil comprender la urbe sin atenerse a la conformación de estigmas territoriales, sin explicar su disconformidad ciudadana” (53). Como recurso simbólico, lo animal proporciona el inmediato reconocimiento de estas circunstancias debido a su penetración como signo. Es más, rompe categorías fundacionales, permitiendo el cuestionamiento de la racionalidad que subyace la formación de la ciudad y que se pliega a la realidad a través de la sistematización de la vida colectiva (Rodríguez-Plaza 24).

En cuanto a su contribución a la crítica literaria, esta investigación aporta un análisis interdisciplinario que ubica lo animal en el centro del análisis narrativo — un movimiento todavía poco realizado con respecto a la producción literaria escrita en español y portugués. En el limitado corpus de trabajos académicos que se enfocan en la animalidad en las narrativas de América Latina destacan trabajos como el de las mexicanas María Luisa Bacarlett Pérez y

Rosario Pérez Bernal, el argentino Gabriel Giorgi y la brasileña Maria Esther Maciel.¹ Estos y otros investigadores no se limitan a sus respectivas regiones de origen, y más bien establecen conexiones entre las literaturas latinoamericanas entre sí y, en algunos casos, con otras, mayormente anglosajonas. El animal y la animalidad literaria de este siglo brindan perspectivas que enriquecen el entendimiento de las obras contemporáneas y pueden actualizar los estudios de textos de otros periodos. Además, el interés académico en el tema colinda con las reflexiones que se realizan en otras áreas, como la sociología, los estudios urbanos, los estudios animales y la ecocrítica, y que reflejan la creciente atención y aprehensión respecto a lo que se ha dado en llamar el Antropoceno — una era geológica marcada por el impacto negativo de las prácticas humanas en el planeta (Braidotti, *Posthuman* 5). Esta investigación amplía este campo de análisis y, desde la crítica literaria, destaca la preocupación de los escritores respecto al recrudescimiento de las estructuras y relaciones sociales como consecuencia de dicha intervención humana deletérea. Ello arroja luces sobre las fisuras de la especie: selectos estratos sociales que disfrutaban de los beneficios del progreso mientras numerosos grupos de individuos deshumanizados padecen la negación de la ciudadanía y la falta de perspectivas de realización personal.

Como bien señala Giorgio Agamben, lo animal pone de relieve un interrogante crucial: ¿es humana la humanidad del hombre? (*The open* 77). La filosofía occidental ha intentado dirimir la cuestión de lo que es ser humano desde sus tiempos primordiales. Si la civilización es la manifestación más acabada de la especie humana, y si la ciudad es su espacio paradigmático, entonces los ambientes y realidades urbanas presentados en los textos examinados en este trabajo

¹ Bacarlett Pérez y Pérez Bernal han coordinado *Filosofía, literatura y animalidad* (2012), en el cual figuran otros cinco críticos que versan sobre las relaciones entre la filosofía y la literatura a través del tropo animal. Giorgi ha publicado *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica* (2014), libro que utiliza un lente sociopolítico para examinar la animalidad en la literatura. En *Literatura e animalidade* (2016), Maciel también entrelaza lo filosófico y lo sociopolítico bajo el signo de la animalidad.

se ocupan de revelar las paradojas de estos principios axiomáticos. Esto se observa, por ejemplo, en la Lima de Patricia de Souza en *Electra en la ciudad* (2006). Con frecuencia distópicos, estos espacios literarios señalan la corrupción de los valores humanos como inherente a lo civilizado, a pesar de la tendencia sistémica a culpabilizar una animalidad residual. Como nexo operante de la cultura humana, lo animal ha servido predominantemente como índice de caos, desorden, salvajismo, brutalidad (Baker, *Picturing* 104). Sin embargo, lo animal también se contempla como antídoto a la racionalidad, como preciado vestigio de inocencia en un mundo ordenado por intereses pragmáticos, como refugio de una autonomía despojada por el poder uniformador del desarrollo y del capitalismo tardío. Dichos dilemas tiñen la existencia humana y sus experiencias colectivas a un nivel intra-psíquico, y la literatura ofrece instantes de autoanálisis, personal y colectivo, de estos procesos. No en vano, Carlos Monsiváis afirma que los latinoamericanos leemos para resistir al salvajismo circundante (119). Dicho esto, me interesa abordar cómo lo salvaje de la animalidad literaria enmarca estas narrativas de denuncia y resistencia.

A lo largo de este proyecto tomo en cuenta lo que Jonathan Burt define como la “sobrecarga semántica” del animal (11, mi traducción), es decir, el hecho de que este (y la animalidad) asume una miríada de significados culturales que sobrepasa cualquier intención crítica abarcadora. El manejo literario de estos significados oscila entre la apropiación directa de lo que emana de la cultura popular y los efectos producidos por distintas maniobras diegéticas que distorsionan o subvierten estos sentidos tradicionales. El desafío del escritor es superar el lugar común de lo animal para obtener el efecto narrativo deseado, sin producir resultados que más bien compongan una fauna fantástica y generen quiebres en el tono realista que predomina en estas narrativas. Esto es lo que hace Sergio Galarza en *Paseador de perros* (2008), narrativa en la cual la animalidad, muchas mascotas y un animal salvaje se ubican entre el patrón cultural

y lo inusitado. El doble movimiento de acercamiento a lo reconocible y su superación es lo que permite que el animal y la animalidad ficcionales cautiven al lector (Rothfels 109).

Mi esquema destaca la importancia de estos tropos dentro de cada narrativa e identifica consonancias y tendencias en las literaturas contemporáneas de América Latina. Debido a todo lo anterior, y en líneas generales, los cuatro capítulos de esta investigación tienen los siguientes objetivos: el primero se fija en la animalización del entorno urbano y establece un marco de referencia geográfica en cuyo núcleo se insertan las demás secciones. El segundo se concentra en las vivencias de enclaustramiento, simbólico o no, que ocurren dentro de estas urbes. El tercer capítulo revela el movimiento centrípeto de la investigación, partiendo de lo público para enfocarse en uno de los aspectos más privados de la vida urbana: la sexualidad. El capítulo final reconoce la amplitud de lo animal como tropo y el ingenio de los autores latinoamericanos al abrir un espacio para arreglos narrativos que no encajan, de manera justa, en las secciones anteriores, aunque con evidentes puntos de contacto con todas ellas. Los cuatro capítulos de este trabajo se entrecruzan para destacar la rica imaginaria del animal y la animalidad latinoamericanas como aptos recursos de expresión para las meditaciones de esta época. Como tesis general, defiende que estos tropos han proliferado en las literaturas contemporáneas de la región debido a su valor cultural acumulado, su flexibilidad como signo en constante (re)apropiación y la necesidad de los autores actuales de encontrar formas cada vez más breves y eficaces de retratar vivencias urbanas disfuncionales y ofrecer posibilidades — personales y colectivas — de concienciación y superación de dichas condiciones.

Respecto al alcance geográfico, aunque me he referido a América Latina como un todo, el corpus de obras reúne a escritores y escritoras de Argentina, Chile, Colombia, Perú y Brasil, tomando en cuenta algunos de sus textos publicados entre 2000 y 2014. Se trata de un punto de

partida a un plan de cobertura que, en etapas posteriores a esta investigación, acomodará otros países sudamericanos, México y también partes de Centroamérica. La inclusión de narrativas en portugués ensancha los puentes entre las literaturas hispanoamericanas y la brasileña, mi cultura de origen. El interés recíproco entre los dos hemisferios lingüísticos de América Latina es confirmado por la expresiva oferta de obras traducidas en ambos lados (del español al portugués y del portugués al español), sus confluencias cada vez más frecuentes en las narrativas mismas y el creciente número de trabajos de crítica literaria que vinculan las dos subregiones. Finalmente, no me limito a incluir solo a autores ya consagrados, como Diamela Eltit, para así invertir también en otros que, con diferentes grados de reconocimiento y atención crítica, han ofrecido aliento y perspectivas renovadas a las literaturas latinoamericanas, como Daniel Galera y María Castilla. Mi intención es valorar estas iniciativas todavía a las orillas del canon para reflejar la riqueza de la ficción que se escribe en la región.

Aunque no las exploro aquí, por una cuestión de enfoque, identifico semejanzas entre estos trabajos más recientes y obras canónicas. ¿Cómo no recordar a los cuatro perros de Don Alejo, el prócer del progreso en el *El lugar sin límites* (1965), de José Donoso? El personaje de la Manuela, después de amenazar códigos jerárquicos con su sexualidad transgresora (es un travesti), termina atacada por las mascotas del poderoso terrateniente en una novela marcada por los conflictos entre la civilización y la barbarie, lo humano y lo infrahumano. En *Passageiro do fim do dia*, narrativa analizada en este trabajo, la geografía de la ciudad reproduce la misma dialéctica y también se victimizan los cuerpos humanos. En *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, mientras el Brasil metropolitano se desarrolla, una región castigada por sequías y oprimida por poderosos terratenientes es el reverso de la civilización. Una familia migrante huye de la miseria y otras dificultades, las cuales se condensan en la mascota de la familia, Baleia, y

en el dilema involucrado en la decisión de sacrificar al animal que sufre. En *Paseador de perros*, otro texto que examino, un sacrificio similar señala las crisis humanas causadas o acentuadas por la vida moderna. En todos estos textos, lo animal permite una radiografía simbólica y pungente de la sociedad en sus valores y contradicciones. Como se nota en estos arreglos literarios, lo animal supera las metáforas triviales o desgastadas de los personajes humanos y sus “perras vidas”, como el también ya saturado recurso literario de la violencia descarnada.

El armazón teórico aquí empleado proviene de distintas áreas académicas, pero se beneficia enormemente de lo que se ha producido en los estudios culturales anglosajones. Es allí donde se observa una respuesta más temprana, ágil y voluminosa a la animalidad como expediente cultural, dentro y fuera del ámbito literario, y principalmente desde la publicación del seminal libro de John Berger, *About Looking*, en 1980. Entre los críticos que alimentan mi investigación, cito a Philip Armstrong, autor de *What Animals Mean in the Fiction of Modernity* (2008). Armstrong afirma que el animal en la literatura contemporánea está directamente relacionado con las nuevas sensibilidades urbanas y la necesidad que los seres humanos han tenido de encontrar nuevas formas de racionalizar la vida en la actualidad (225). El concepto de modernidad es clave para Armstrong y mi trabajo, aunque el término no tiene una sola definición, dentro o fuera de América Latina.

En el contexto de las obras investigadas, la idea de modernidad urbana no es un referente fijo, comparable en especie y grado con ciudades del llamado Primer Mundo — lo cual se problematiza, por ejemplo, en *Como los perros, felices sin motivos* (2011), de la autora colombiana María Castilla. Los términos desarrollo, progreso, civilización y modernidad, los cuales utilizo extensamente en esta investigación, remiten a un mismo movimiento ideológico cuyo vigor se concentra más en definir el pasado u otras realidades como retrógradas — y menos

en reproducir atributos de sociedades consideradas ejemplares. En este sentido, lo moderno aquí representa un gesto de negación y no necesariamente de transformación, en lo que coincide con los postulados de Bruno Latour en *We Have Never Been Modern* (10).² Esto es fundamental para comprender las dinámicas sociales enmarcadas en los textos analizados, en los cuales se destaca la pugna por liberarse de un pasado retrógrado tantas veces asociado a grupos sociales segregados o animalizados y regiones urbanas periféricas.

Además de los estudios culturales, la filosofía también brinda importantes contribuciones a este trabajo. El animal siempre ha servido como referente — mimético, metonímico, antitético — de lo humano, aunque el fuerte sesgo antropocéntrico de la filosofía no favorece la subversión de sus sentidos prototípicos. Entre las raras excepciones está Jacques Derrida, quien atribuye autonomía y razonamiento al animal (Egerer 440). El aporte filosófico mayormente resalta lo que sirve de punto de partida para que los autores promuevan giros de sentido. Superar este sesgo no es un objetivo que busco, o que me parezca posible alcanzar. De todas maneras, se observan en algunas obras que aquí analizo gestos de afirmación de la racionalidad y la sensibilidad animal, sin que eso constituya una actitud panfletaria en defensa de los derechos animales. Más bien reconozco la intención de algunas narrativas de formar alianzas entre los seres humanos y los animales que estén pautadas por la responsabilidad ética. Aunque esta investigación se enfoca en el animal y la animalidad literarios, o sea, en representaciones que reiteran su apropiación para subsidiar necesidades humanas, la literatura sí puede contribuir a alterar las relaciones con el animal real en pro de actitudes menos violentas o exploratorias (Simmons 182).

² Latour se expresa en esta percepción de la modernidad como una mirada de rechazo a un pasado arcaico y también hace hincapié en la hibridación que la vuelve extremadamente problemática: lo animal y lo no animal, la naturaleza y la tecnología, la riqueza y la proliferación de la pobreza, etc.

También la contribución de la crítica latinoamericana y latinoamericanista es inestimable porque da cuenta de los matices locales y regionales que interfieren en las representaciones literarias de la animalidad, además de favorecer la incorporación adecuada de fuentes teóricas que no se enfocan en la región. Aunque esta disertación se produce en una institución de enseñanza superior estadounidense, recalco mi absoluta libertad académica para componer mi armazón teórica y llevar a cabo mi análisis. De cualquier modo, la diseminación y versatilidad de lo animal en la cultura popular contrasta con esquemas literarios en los que su presencia es a veces de difícil fijación interpretativa. Debido a lo antes expuesto, este trabajo adhiere a cierta tradición crítica, pero incorpora una perspectiva interdisciplinar que, como anota Wilfrido H. Corral, puede contribuir para una comprensión cabal de las obras, reforzando el valor de la literatura como distintivo entre las prácticas culturales (207).

Varias obras analizadas, por su parte, realizan críticas sociales que exploran el trasfondo político y económico de la desigualdad social, como *Mano de obra* (2000), de Diamela Eltit, y “Morir de amor en el Amazonas”, crónica de Pedro Lemebel publicada en *Háblame de amores* (2012). La implantación de una agenda neoliberal por toda Latinoamérica en las postrimerías del siglo pasado ha sido culpabilizada por la precarización de las condiciones laborales y de vida en el contexto de estas narrativas. Son elementos literarios fácilmente identificables las doctrinas y sectores que han ejercido poder hegemónico, prácticas de mercado excluyentes y la opresión de las clases desfavorecidas. Mi investigación reconoce la puesta en escena de estos factores, y cómo enhebran una retórica animalizada. Sin embargo, no pretendo utilizar el expediente de la crítica literaria para desdoblamiento ideológicos, incluso cuando el texto objetivamente funciona como alguna forma de literatura comprometida. Mi atención se limita a ofrecer un modo de decodificación de estos elementos a través de la animalidad. Como observa Pablo

González Casanova, los mecanismos de explotación capitalista han perfeccionado sus estrategias operativas y han acentuado la pobreza y la miseria en el mundo subdesarrollado — un sistema predatorio e inmoral con evidentes “parecidos entre el mundo animal y el humano” (161).

Estas simetrías abundan en textos como *Mano de obra* y *Passageiro do fim do dia*, y señalan más que relecturas contrahegemónicas de la relación entre presa y predador — una metáfora que, en primera instancia, parece una forma simplista de interpretar la influencia de la matriz socioeconómica. En efecto, lo animal en estos casos subraya una contigüidad física y una dependencia material que sostienen esta relación utilitaria. Dicho paralelismo es el meollo de narrativas que destacan el impacto, frecuentemente negativo, de esta matriz en los cuerpos de los personajes. Por un lado, el enfoque atomizado sugiere que las dinámicas de depredación ya han carcomido los cuerpos colectivos y desarticulado su capacidad de resistencia y enfrentamiento. Lo que queda, entonces, es solo una materialidad orgánica, humana o animal, como denominador común de un orden social que ya no presenta ningún conflicto moral y ninguna necesidad de ocultar sus procesos de extracción de recursos y energías.

Por otro lado, este corte radical privilegia el cuerpo como foco de una toma de conciencia que desprestigia la racionalización de la opresión ya que, desde el nivel puramente intelectual, uno está a merced de cooptaciones y distorsiones ideológicas. Los cuerpos explotados, agotados, fragmentados, compartimentados en el espacio de la urbe son prueba fehaciente del alcance molecular de este sistema. A partir de esta constatación, se protagoniza la reapropiación textual de este material orgánico como primera iniciativa rumbo a la reconstitución del individuo y su autonomía. Se trata de un acto de empoderamiento para restaurar una subjetividad en ruinas y reconocer, como sugiere Idelber Avelar, que los autores ubican a sus personajes en un mundo que se afirma racional, pero que en realidad está contaminado por el sinsentido (185). En algunas

narrativas, aparece a la vez la determinación de recomponer los cuerpos colectivos como una especie de vínculo pos-utópico, incluso experimentando con modalidades ecocríticas de asociación que congregan a los demás seres vivos y el medio ambiente, subrayando así la interdependencia a nivel planetario. Sin embargo, los autores han preferido perspectivas centradas en la singularidad de los protagonistas, lo que refleja el carácter individualista y nómada del sujeto contemporáneo. Esto es lo que demuestran los esquemas protagónicos del colombiano Juan Gabriel Vásquez y del brasileño Daniel Galera estudiados aquí.

Tomando en cuenta este andamiaje crítico y teórico, el capítulo I, “De creación a criatura: la ciudad animalizada”, empieza con una selección de narrativas urbanas del escritor chileno Álvaro Bisama reunidas en *Postales urbanas* (2006). Con un tono ensayístico, el autor representa la complejidad de las principales ciudades de su país y hace hincapié en su aspecto fragmentario como traducción de una sociedad sumamente dividida. La animalidad da cierta cohesión a estos espacios y visibiliza humanidades ultrajadas, lo que al fin y al cabo genera un retrato grotesco de las urbes como seres a la vez fantásticos y aberrantes. En la segunda obra, la peruana Patricia de Souza presenta a Lima como un espacio conformado por la lógica masculina dominante y sus mecanismos de preservación de esta influencia basal. Esta urbe jerárquica, definida y regulada por un grupo masculino, está plagada de desequilibrios y contradicciones en sus relaciones entre e intra géneros y clases sociales. El control que la ciudad ejerce al nivel físico y psíquico de los individuos es problematizado desde el título, *Electra en la ciudad* (2006), y subraya la experiencia de la mujer en esta urbe, sin pasar por alto la traumática experiencia de los hombres que no participan de lo que Raewyn Connell ha llamado la “masculinidad hegemónica” (76).³ La animalización de la ciudad refleja los comportamientos violentos típicamente asociados a

³ Referencia al grupo masculino que detiene el poder efectivo y define los parámetros de lo que constituye ser hombre en las sociedades patriarcales.

expresiones exacerbadas de lo masculino, con la carga simbólica del pene como órgano animal que materializa y condensa el orden falocéntrico de la urbe.

La tercera obra es *Passageiro do fim do dia* (2010), del brasileño Rubens Figueiredo. Sugerentemente, el autor utiliza la estrategia narrativa de no vincular el texto a ninguna ciudad real. El resultado es una urbe ficticia en cuyo molde encajaría cualquier gran ciudad de Brasil o de América Latina en general. El carácter transnacional de la obra es tan significativo como su intextualidad: el protagonista transita por esta ciudad imaginaria mientras lee un libro de Charles Darwin en el cual el científico inglés avanza sus teorías evolucionistas. De las páginas de Darwin a las de Figueiredo, de la ciudad ficticia a la real, las ideas de la selección natural y la primacía de determinadas especies se transfiere a lo sociopolítico: el ideal de una sociedad (especie) unitaria es negado por una ciudad fracturada en la que, por ejemplo, los rasgos abyectos de los individuos son índices de animalidad y segregación social. La última narrativa del primer capítulo es *Las teorías salvajes* (2008), de la escritora argentina Pola Oloixarac. La investigación realiza dos acercamientos a este texto para dar cabida a la densa tropología animal de la obra. La autora, egresada de la Facultad de Filosofía de Buenos Aires, se burla de las cavilaciones de la filosofía occidental al citar, por ejemplo, ritos de iniciación de sociedades “primitivas” del África y el hemisferio oriental. En estos ritos, ciertas formas de relación material y simbólica con el animal y la animalidad, inusuales en Occidente, exhiben posibilidades más sostenibles de interacción entre lo humano y lo salvaje. El tono paródico juega con el adiestramiento cultural del mundo occidental, en especial el respaldo moral judeo-cristiano a la dominación de los animales por el ser humano, y propone un “regreso” a la animalidad humana como medio de escapar a la artificialidad y los excesos de la razón.

El capítulo II, “Condenas de la animalidad en la ciudad”, empieza con la novela corta *Paseador de perros* (2008), del escritor peruano Sergio Galarza. En este texto, animales reales, domésticos y salvajes sirven de catalizadores de la debacle del protagonista en su nueva ciudad, Madrid. Esta narrativa de migración tiene como punto de partida una Lima animalizada, a la cual el personaje abandona en búsqueda de una realidad primermundista de orden y civilidad que, para su decepción, no encuentra en la capital española. El traslado transoceánico no libera al personaje de la cárcel simbólica de salvajismo y desilusión que caracteriza su vida en Lima, lo que se reproduce en Madrid como consecuencia de la ubicuidad de los desarreglos provocados por la modernidad. En un segundo plano, analizo lo animal en la escritura críptica y acerba de la chilena Diamela Eltit. El énfasis en una corporalidad enfermiza y abyecta, la profusión de referencias animales denigrantes, así como el cotejo de la materia humana con la carne animal a la venta en un supermercado, componen una retórica violenta de la explotación laboral y la dignidad aplastada por los intereses del capital. El capítulo concluye con la novela *El ruido de las cosas al caer* (2011), del colombiano Juan Gabriel Vásquez, cuya obra también exige una doble aproximación. Empiezo por el animal como recurso mnemotécnico — recuerdo de un pasado violento que asoló a Colombia principalmente en la década de 1980 — y yuxtaposición de temporalidades en una modernidad disputada por el avance y el anacronismo.

El tercer capítulo se titula “El animal en la cama: sexualidad y resistencia”. Comienzo con la novela de Vásquez, esta vez para enfatizar la disfunción eréctil que sufre el protagonista y cuya causa se atribuye a la violencia urbana. Esto lleva al personaje a reconocer tanto la vulnerabilidad de su condición animal como la necesidad de encontrar formas originales de vivir la experiencia urbana desde un cuerpo que somatiza tragedias personales y colectivas. La siguiente obra, *Como los perros, felices sin motivos* (2011), se ubica en el mismo espacio

geográfico de la anterior. A diferencia de Vásquez, la autora María Castilla establece una profunda identificación de la pareja de protagonistas con Bogotá, a pesar de los aspectos caóticos de la ciudad que el texto resalta. La ruptura que desorienta a la pareja es provocada por una ciudad cambiante, la cual reemplaza lo vibrante de su animalidad por lo aséptico y estandarizado de una modernidad que se reproduce, en distintas etapas evolutivas, en las urbes del mundo. Desde la intimidad protagónica, el sexo va de la realización a la frustración, del goce genuino al placer mecánico, repercutiendo el impacto de las transformaciones del medio en los núcleos de sentido y referencia del individuo.

La tercera narrativa, *O invasor* (2011), del brasileño Marçal Aquino, está ambientada en São Paulo. Formado en periodismo, el autor ha conciliado la carrera de reportero y editor de páginas policiacas y la literatura. Su profundo conocimiento de la mayor ciudad del país, en su mundo y submundo, informa esta narrativa sobre un espacio urbano radicalmente escindido. Las conexiones que la trama establece, sin embargo, pulverizan las fronteras centro-periféricas y también las demarcaciones biológicas, en tanto que el contacto sexual transgrede la separación entre clases sociales — una invasión de los espacios públicos y privados. Este capítulo termina con el segundo análisis de *Las teorías salvajes* y se expone en la centralidad que la autora otorga al sexo como expresión de la animalidad y ejercicio de autonomía. Entre otros elementos textuales, Oloixarac explora los contactos íntimos entre la protagonista Kamtchowsky y un joven con Síndrome de Down. La retórica subversiva de la autora encauza una crítica a la ortodoxia sexual como forma de control social que engrana lo erótico a lo patriótico.

Debido a lo expuesto anteriormente, el cuarto y último capítulo, “Expansiones de la fauna literaria”, contempla textos cuyas representaciones de la animalidad trasbordan el marco de las secciones preliminares. Analizo la novela *Mãos de Cavalo* (2006), del brasileño Daniel Galera

— un *Bildungsroman* en el que lo animal es un componente medular. La panoplia de sus usos tiene como aspecto más contundente la apropiación cultural de la animalidad humana — un proceso colmado de contradicciones que la formación del individuo (hombre, blanco, clase media alta) problematiza. Como ejemplo de esto, menciono la borrosa distinción entre la agresividad como afirmación de la masculinidad y su sublimación como entrada obligatoria al esquema “civilizado” y productivo de la sociedad. La investigación culmina con una lectura crítica de dos crónicas de Pedro Lemebel publicadas en su último libro cronístico, *Háblame de amores* (2012). La animalidad le brinda al lector la fina percepción de Lemebel, un recurso narrativo en conformidad con su preocupación por alcanzar la máxima legibilidad. En las crónicas seleccionadas, el autor chileno escribe sobre su país y el Perú. La notable capacidad de síntesis y penetración de la tropología animal apoya perspicaces reflexiones sobre el desamparo crónico de segmentos de estas sociedades (y sus consecuencias como la prostitución infantil), la corrupción política, el homoerotismo, la memoria, el olvido y el amor.

Estas obras son una muestra de lo que se observa en numerosas narrativas contemporáneas de América Latina: lo animal como herramienta retórica que pone de manifiesto las tribulaciones de la vida moderna en sus urbes. Se trata de un rasgo mediante el cual los autores confrontan el peso arraigado de los discursos monolíticos que van del ya citado dualismo cartesiano a la creencia positivista en el progreso — inequívoca fuente de oportunidades y también males. Sería demasiado simplista proponer un subgénero provisionalmente titulado “literatura animalizada” pues, como arguye Jorge Volpi, hoy es difícil pensar en categorizaciones, en grupos de escritores relativamente cohesivos como lo fueron los del *Boom* o *McOndo*: “cada uno escribe lo que mejor puede, ajeno a escuelas y movimientos, y eso es todo” (156).

Sin embargo, estoy parcialmente en desacuerdo con Volpi, pues no creo que los escritores latinoamericanos incluidos en este trabajo estén ajenos al debate que repiensa la condición humana — y también la del animal — en este comienzo de milenio en Occidente. El cuestionamiento de estas condiciones y sus entronques ha proliferado en las artes, en las ciencias y las humanidades, en museos y zoológicos, en la cultura popular y en la política, para citar solo algunas manifestaciones (Soler 271). En este sentido, entiendo el trabajo de la crítica literaria como esencial para destacar cómo repercuten dichas inquietudes y conflictos en este momento de las literaturas latinoamericanas. Esta investigación asedia lo animal en el ámbito semántico y estético, consciente de que el trabajo crítico está enmarcado en los espacios culturales, ideológicos e historiográficos y, si está bien conducido, valora la producción y recepción de los productos simbólicos analizados (Moraña 91).

En *Beyond Boundaries* (1997), Barbara Noske sostiene que los animales constituyeron estímulos decisivos para que los seres humanos desarrollaran sus habilidades físicas e intelectuales. Incluso el lenguaje y la organización colectiva hubieran sido impulsados por la amenaza (y el provecho) de los demás animales para la especie humana — la cual pasa de ser presa a cazadora a pesar de su fragilidad corporal (103). La superación de esta condición fundacional culmina con la amenaza que el ser humano pasa a representar para sí mismo — un panorama hobbesiano que bien traduce los aspectos traumáticos de este momento actual de tecnologías que avanzan y democracias que retroceden.

El enfoque en lo animal señala la tentativa de comprender dichas paradojas y encontrar soluciones para estas tendencias autodestructivas. La distinción entre el ser humano y las otras criaturas va más allá de la teoría dualista que separa el cuerpo y la mente. Helena Feder postula que, en efecto, el frecuente uso de referencias animales para denigrar o discriminar refleja una

separación entre lo humano y lo animal cuya motivación reside menos en lo racional y más en lo afectivo: el presunto entendimiento de que solo los seres humanos son capaces de empatía (133). ¿Cómo comprender, entonces, fuera de la desesperación ontológica, el gesto humano de volverse al animal para (re)encontrar esta humanidad genuina, empática? En el contexto poscolonial latinoamericano, ¿dónde buscar esta humanidad en sociedades que han sido sistemáticamente animalizadas por la mirada europea? (Armstrong 22).

Burt afirma que la ciudad se edifica sobre los cuerpos animales (176). Como elabora Eltit en *Mano de obra*, esta materia orgánica bien puede ser animal o humana, y no es al azar que su procedencia es cada vez más indefinida. La reducción de la existencia humana a la condición de máquina o mercancía puede ser extrema, pero renuncia a los eufemismos para retratar cómo el proceso de desarrollo de las ciudades latinoamericanas se instala en el ámbito referencial del cuerpo. Según Donna Haraway, los seres humanos también son “disposable and killable” (38), y esta pérdida de valor de la existencia humana es lo que vuelve a las analogías entre lo humano y lo animal tan fecundas. En palabras de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, el desafío literario de este momento histórico es viabilizar el acto de escribir en medio de necrópolis urbanas (18). Para cumplir este objetivo, considero que lo animal provee una forma incisiva de racionalizar el mundo posthumano.

En *The Postmodern Animal* (2000), Steve Baker afirma que el animal representacional en la actualidad señala la fragmentación del ser humano. Baker lo define como animal postmoderno pues supera el simbolismo convencional predicado por la modernidad debido a su ambigüedad e ironía (20). Dicha animalidad libra una batalla contra la racionalidad de lo moderno, pero no como gesto salvaje y violento sino como forma de desenmascaramiento — y desgarramiento — de los entuertos de la razón y sus corolarios (el desarrollo, el progreso). Ningún texto examinado

en este trabajo postula lo animal como panacea, sino que lo utiliza para explorar formas creativas de comprender los percances del momento y paliar la zozobra de vivir en un mundo pospolítico, es decir, un mundo donde las instituciones y proyectos colectivos ya no funcionan como es debido y se vacía la ciudadanía.

Quiero anotar, por último, que lo animal, tal y como se presenta en las obras analizadas en esta investigación, está lejos de producir efectos alegóricos equiparables a los del realismo mágico — el niño con cola de cerdo de García Márquez (*Cien años de soledad*) o el personaje de Cortázar que vomitaba conejos vivos (“Carta a una señorita en París”). El uso animal que analizo en este trabajo refleja, en gran medida, el rechazo de los autores nacidos a partir de 1960 a las “secuelas gratuitas” del realismo mágico (Noguerol 20). Además, las narrativas que aquí abordo evitan asirse a nuevas formas de exotismo que se nutren de las distopías y de formas de violencia social propias de la región. En realidad, estas narrativas no difieren mucho de las publicadas por escritores de otras regiones, y que utilizan lo animal como tropo para producir efectos similares, como el norteamericano Paul Auster en su novela *Timbuktu* (1999).⁴

Para Gabriel Giorgi, estas narrativas demuestran que la cultura ha invertido en la ambivalencia entre lo humano y lo animal para pensar cómo las sociedades formalizan distinciones entre “*vidas por proteger e vidas por abandonar*” (12, énfasis original). Las crisis sociales que inspiran estas ficciones revelan los modos arbitrarios de inclusión y exclusión que se han manifestado en las sociedades occidentales, bien sea en el llamado Primer Mundo o en las naciones subdesarrolladas. Sabemos que esta lógica perversa va de la mano con el modo operativo del capital, el cual en esta época es mayormente definido por el reemplazo de la ética

⁴ Un perro protagoniza la novela que tiene como principal escenario una ciudad de Baltimore degradada. El texto reflexiona, desde una perspectiva canina, sobre la dificultad de encontrar un propósito para la vida humana en la sociedad urbana estadounidense del fin del pasado milenio.

del trabajo por la del consumo (Bauman, *Trabajo* 48). La precariedad laboral y el desempleo han comprometido o eliminado la capacidad de millones de individuos de participar de esta sociedad de consumo, además de haber prácticamente erradicado la importancia del trabajo como clave de sentido de la vida moderna — aspectos que componen el encuadre narrativo, por ejemplo, de *Passageiro do fim do dia*.

El ente animalizado es, por tanto, el individuo ocioso y también el que trabaja sin garantía de satisfacer sus propias necesidades, ya sean las más primordiales como alimentarse o acceder a la educación formal, o aquellas que la lógica de consumo prevalente instila y a las cuales Paolo Virno denomina “nonsensical” (18). Este ente es el individuo que no manifiesta por completo el ideal del ser humano pues presenta algún déficit negativo como no ser hombre, no ser blanco, no tener un cuerpo plenamente funcional o suficiente poder de compra. Mientras este ente humano es animalizado (como antítesis de lo civilizado), el animal paradójicamente se antropomorfiza — un proceso errático si tenemos en cuenta que el *anthropos*, en una acepción totalizadora, es un concepto insostenible (Baker, *Postmodern* 83).

Sin encontrar soluciones plausibles a las realidades hostigadoras, sin arribar a un entendimiento definitivo respecto a su propia esencia, y sin comprender cómo su capacidad de dominar y transformar la naturaleza lo ha impulsado a un callejón sin salida, este ser racional “por excelencia” se agarra a lo animal para liberarse de su propio devenir humano. El devenir animal surge en su brumoso horizonte no como un retroceso ontológico, es decir, no para suspender radicalmente su devenir humano, o los innegables beneficios del desarrollo. No significa reducir su valor como criatura, ni despreciar los atributos que lo han ubicado en la cima de la cadena evolutiva. Sería demasiado ingenuo conjeturar este escenario. Para Giles Deleuze y Félix Guattari, el devenir significa alianza, no metamorfosis (238). El devenir animal no significa

descenso, sino recuperación de una dimensión que se ha perdido en los desbordes de la cultura y que previene de sus excesos e impactos autodestructivos en el ser humano en su totalidad indisoluble: cuerpo y mente. Bajo esta perspectiva, el devenir animal y el devenir humano construyen una cosmovisión en la cual se contempla también la relación de contigüidad con las demás criaturas. Estas también necesitan ambos modos de devenir, quiero decir, un devenir animal que les permita rescatar su autenticidad en la era del Antropoceno, y un devenir humano, en el sentido de que dicha contigüidad resulte en una apropiación más responsable de su materia y autonomía por los seres humanos.

Las narrativas analizadas en esta investigación hacen eco de una alarma global contra la creencia en el poder del ingenio humano y el proyecto civilizador — y todos los instrumentos que se han utilizado para realizarlo. En sus formas actuales, este proyecto vertical echa mano de los subterfugios ideológicos más diversos para preservarse y cortar de tajo cualquier disensión. Sin embargo, lejos de haberse consolidado como proyecto de una colectividad, de una especie animal como un todo, la modernidad se ha materializado como producto falonarcisista (Bourdieu, *Masculine* 6). Hablo de una matriz androcéntrica que se refleja sobre el espacio material de la urbe — hormigón y cuerpos. Para las sociedades latinoamericanas, debido a la indeleble estampa de barbarie impresa desde su fundación, la modernización ha tenido que realizar saltos abruptos para compensar el retraso en relación a sus referentes. Como observa Josefina Ludmer, a pesar de estas medidas, Latinoamérica siempre ha estado en un tiempo anterior, y la aceleración siempre ha ido acompañada de fragmentación social (19).

Estas similitudes (con flujos y procesos globales) y particularidades (del trasfondo histórico de la región) empapan estos textos que buscan, a través de la tropología animal, decodificar estas ideologías mediante una gramática que se entienda en el nivel racional y

también corpóreo, es decir, desde la conciencia y consistencia orgánica del existir. Esto implica reconocer que los seres humanos y los animales están presos y oprimidos por un mismo sistema social. Arrinconados en una materialidad residual, son solo restos de cuerpos que han sido expropiados, consumidos o desechados. La literatura es un espacio reflexivo que profundiza esta problemática de esencia nietsztcheniana, o sea, esta condición humana aparentemente incapaz de superarse a sí misma. La literatura responde a la necesidad urgente de encontrar medios creativos de comprender el presente, ya que, como pondera Rosi Braidotti, también la teoría crítica se ha perdido en su intelectualismo narcisista (*Posthuman* 4).

Mi objeto de estudio es literario, así como lo es mi objetivo crítico: ensalzar el esfuerzo imaginativo de los autores y autoras que — sin utopías a las cuales afiliarse, sin creerlas más — adoptan como bandera los aspectos trágicos de la experiencia urbana y sus contagios en las formas de vida, atrapadas en un círculo de crisis del cual nadie o nada puede escapar. Aunque el enfoque de mi estudio es literario, no se aparta de lo sociológico pues la repercusión de esta crisis en el ámbito protagónico “llega del entorno político social en el cual gravita esa ciudad y ese individuo” (Valle 100). Las narrativas analizadas en esta investigación componen un cuaderno de bitácora de la modernidad latinoamericana, el cual especialmente ahora registra los atisbos de lucidez que el animal y la animalidad proporcionan. La motivación es casi mística, quiero decir, la idea de todavía pertenecer a un orden ecológico provee un rayo de esperanza. Si los avances de la civilización son su propio anatema, trayendo consecuencias que avanzan rumbo a su completo desmantelamiento, el pronóstico de desaparecer como especie no parece ya una conjetura estrafalaria. Entregada a su suerte, de las ciencias a las artes (como la literatura), la especie humana busca reatar y revitalizar sus lazos desperdigados con lo animal para reescribir el desenlace inesperado de su propia trama existencial.

CAPÍTULO I – DE CREACIÓN A CRIATURA: LA CIUDAD ANIMALIZADA

I.I *Postales urbanas*: la génesis de la ciudad monstruo

Si bien es evidente que la ciudad latinoamericana jamás ha dejado de cambiar, también lo es que el actual estado de dicho proceso revela sus flagelos sociales como nunca antes. En la primera década del siglo XXI, luego de que la globalización alcanzara su punto más álgido en las postrimerías del siglo pasado, la población mundial se ha vuelto mayoritariamente urbana.⁵ Como suele ser el caso con las grandes ciudades de América Latina, a tal hinchamiento demográfico no le ha correspondido la debida planificación, lo cual ha acentuado problemas como el desempleo, la desigualdad económica y la violencia. Con ellos, se remueven las últimas capas de barniz ideológico que han sostenido la percepción de estas ciudades como espacios redentores de sus naciones.

La literatura latinoamericana ha registrado dicho proceso y ha cambiado juntamente con ella. Los escritores de hoy no solo reconocen los cambios físicos de las ciudades sino también cómo los personajes resemantizan los espacios de estas urbes para sacar provecho de sus posibilidades o lidiar con las problemáticas de estos entornos. Reales o ficticiales, las ciudades a menudo se exploran en sus contradicciones, exhibiendo el contraste entre espacios alcanzados por el progreso y otros que todavía pugnan contra los desfases en relación a los patrones de civilización. Además, esto se observa tanto cuando el texto está anclado en una geografía

⁵ La investigadora argentina Ana Falú, quien analiza la exclusión urbana en Latinoamérica, informa que la población urbana del mundo creció de 3 por ciento en 1800 para más de 50 por ciento en 2007, año en que se vuelve predominantemente urbana (17).

concreta como cuando el autor no identifica a la ciudad o le atribuye un topónimo ficcional y, por ende, la capacidad de representar distintas regiones, incluso a un nivel transnacional.

Para el chileno Álvaro Bisama Mayné (n. 1975), más que un aspecto escénico, las ciudades son los puntos de partida y llegada de la escritura. Sea Santiago, Valparaíso o Viña del Mar, el escritor busca abarcar la complejidad de los espacios urbanos del país en sus vocaciones y manifestaciones, en su historia y su presente, en sus múltiples capas de materia y significado. En los textos de *Postales urbanas* (2006), el profesor, escritor y crítico literario confiesa la imposibilidad de comprender las urbes chilenas, ya que son muchos los elementos que en ellas compiten diacrónica y sincrónicamente.⁶ El espacio urbano es el hilo conductor de textos que transitan entre la crónica y el relato, con notas de periodismo y poblados por personajes que habitan distintos estratos de la ciudad, ora compartiendo, ora amparando el protagonismo a ella conferido. Como rasgos comunes, los textos hacen un inventario de estos elementos de forma concisa y sofisticada, intentando darles alguna noción de conjunto que trascienda el carácter caótico de las urbes. Así, la escritura mimetiza la variedad del mosaico urbano y social del país, pero hace hincapié en sus aspectos disparejos, los cuales funcionan como señas de una tensa cohesión: hambre y comida callejera, mapuches y referencias a la cultura pop internacional, la miseria que perdura en sus rincones de pobreza y el goce efímero de las fiestas en el *underground* de las ciudades. Debido a esta polifonía, que tan bien representa la efervescencia de la vida citadina, Bisama atrae a una gran diversidad de lectores (Henríquez 296). Como sugiere el título de la obra, cada texto constituye un momento captado minuciosamente por la

⁶ *Postales urbanas* es la recopilación de 72 textos originalmente publicados en *Ciudad y Arquitectura*, la revista de arquitectura más antigua de Chile. Por un lado, el hecho causa extrañeza, ya que las crónicas de Bisama no alaban a las ciudades en ningún momento; por otro, demuestra la necesidad de negociar espacios dentro de la urbe (en este caso como escritor que publica en medios literarios y alternativos). En un artículo sobre dicha revista, Piero Castagneto aclara que en ella “aparecen colaboradores de *otras disciplinas*” (énfasis mío), quienes para Castagneto ofrecen una percepción de la ciudad auténtica y no sólo de la planeada o imaginaria.

sensibilidad fotográfica del autor. Bisama elige ángulos inusitados para escudriñar cada postal literaria y así revelar sus diferentes planos, poniendo énfasis en los menos visibles.

Si comprender la ciudad resulta imposible, lo animal es un mecanismo retórico que le auxilia al autor a traducir esta percepción abrumadora de las urbes en *Postales urbanas*. A través de este tropo, Bisama expone cómo la lógica urbana rebasa los límites de lo racional para demostrar la persistencia de aspectos arcaicos que no se han superado. Pese a la transformación incesante de las ciudades, ni el progreso se ha consolidado por completo, ni lo primitivo se ha suplantado en definitiva: “los bárbaros o la modernidad aún están en las puertas”, afirma el autor en la crónica “Brasilia” (160). El texto se refiere a la santiaguina Plaza Brasil, un sitio donde se suspende el ritmo frenético de la capital chilena, pero también alude a la capital brasileña, una de las más hiperbólicas expresiones de la modernidad latinoamericana. Al respecto, el sociólogo Michael Löwy, refiriéndose a la inseparabilidad entre el progreso y la barbarie, afirma que en realidad ambos flancos se asocian de manera tan coherente que se puede perfectamente hablar de la modernidad como una barbarie civilizada.

Bisama exhibe la contracara del desarrollo que, a pesar de las excelsas prédicas de la civilización, se desmorona en el abismo entre proyecto y realización — un vacío que se ha intentado cruzar con la utopía de fundar sociedades ejemplares en el suelo de un continente virgen. Ángel Rama expone que los signos atribuidos a esta ciudad imaginada, inspirada en la concepción griega de polis, preconizaban los medios urbanos como focos civilizadores (16). Sin embargo, los ideales de ciudades orgánicas, eficientes, pacíficas y pacificadoras, lejos de esta propuesta original, se sustituyen por la realidad de las ciudades de hoy como centros condensadores e irradiadores de un caos actualizado.

En “Santa Lucía de Memoria”, Bisama reflexiona sobre la expansión física de Santiago. Para el autor, el cerro Santa Lucía es un ejemplo icónico del diseño de subyugar la naturaleza idealizado por Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886), intendente que transformó la ciudad. Bisama reconoce que dicha transformación ha resultado en un crecimiento desordenado, fruto de las vanidades y excentricidades de sus realizadores que, en el caso del cerro, más parecían “entomólogos de una mariposa de pura piedra” (192). No sólo en la capital este proceso cobra inteligibilidad por la vía de la animalidad sino también en ciudades como Viña del Mar, la cual “ha engrosado sus kilos” (125). Sea cual sea el cambio físico de la ciudad, el progreso jamás se cumple a la perfección, pues lo que se efectúa es el proyecto de “una ciudad imaginaria, cercana, a la vista, pero irremediamente lejana” (“Bienal”, 99). Los tumbos y traspiés del progreso, a pesar de los éxitos parciales o en beneficio de sectores específicos de la sociedad, señalan el perenne interrogante latinoamericano al que Jean Franco da voz: “why haven’t we developed into a modern industrialized nation?” (37). La incapacidad de entender la ciudad que tanto inquieta e inspira a Bisama refleja la falta de una explicación conclusiva o una síntesis coherente entre las respuestas posibles.

Tal y como en la disyuntiva civilización y barbarie, la racionalidad y la animalidad se antagonizan y se funden en el proceso de modernización de la urbe. Bisama parece sugerir que lo que se ve en las ciudades chilenas en verdad son espejismos del progreso — imágenes que se mueven según los humores del sistema económico al que están sometidas. Las otrora vibrantes galerías de tiendas de Santiago, por ejemplo, encuentran la expresión de su decadencia en la metástasis causada “por nuestra modernidad . . . la necrosis del comercio de la ciudad” (“Metro Subsole” 171). Por otro lado, los *malls* que han proliferado en América Latina ofrecen a los habitantes con poder adquisitivo un espacio inmune a la degradación y violencia externas.

Espacio paradigmático del neoliberalismo, el *mall* está dentro de la urbe y a la vez fuera, protegido de los desajustes sociales que ameritan paliarse. Como señala Beatriz Sarlo, el *mall* tiene una relación de indiferencia con la ciudad, mediante la cual escapa a los conflictos morales, como si fuera una “autopista con villa miseria al lado” (17). Todo ello alude al poder de una lógica de consumo que se impone como fundamento organizacional de la ciudad. Para Bisama, en el *mall* orbitan los circuitos del deseo y de privación, los cuales definen el paisaje urbano y humano de la urbe con su orden aséptico, innatural: “el mall es una ilusión . . . la oscuridad, las sombras, el ruido que reemplaza la música es lo real” (“Suburbia” 201).

Si, como postulan Michael Hardt y Antonio Negri, el orden económico actual es “decentering and derritorializing” (xii), *Postales urbanas* ofrece un encuadre radical de cómo dicho orden trastoca nociones de territorialidad y de la corporalidad misma de los habitantes. Sin embargo, la crítica social que se destila en las crónicas no nombra culpables, ni se encoleriza contra el capitalismo o regímenes políticos — una constante en la literatura chilena que congrega autores como Diamela Eltit o Pedro Lemebel. La escritura de Bisama busca los desbordamientos del poder en sus formas visibles, de las cuales destaco aquellas magnificadas por la animalidad. La denuncia viene sin fútiles moralejas pues, como afirma Monsiváis, en América Latina se cree demasiado que todo depende de la política, de alinearse a este o aquel partido, de estar cerca o lejos de ella (137). Bisama realiza una lectura trascendente, la cual indica que el actual estado de cosas es una acumulación de fracasos de quienes retuvieron y no el poder.

Como *flanêur* del Chile agónico de los olvidados, el autor se enfoca en la pujanza de la urbe como contrapunto de las víctimas del desamparo y la pobreza, sin dejar de fijarse en las estrategias rebeldes y creativas que una multitud de tipos raros utiliza para sobrevivir y fundar espacios alternativos. En verdad, en cada urbe coexisten diferentes ciudades, inspiradoras y

fantasmagóricas, subyugadoras y subyugadas. Por un lado, la pulcritud de los *malls* presenta la homogeneización del capital global que se fotocopia de Nueva York a Bogotá. Pero hay áreas que desafían dicha hegemonía con su propio patrón de modernidad. En el caso santiaguino, este otro lado es la Chimba, territorio al norte del río Mapocho y región de asentamientos precarios de indios y mestizos durante el Chile colonial. Hoy día, funge como nicho de comercio callejero y hogar de inmigrantes. Usando un recurso de animalización recurrente en sus textos, Bisama redimensiona la dicotomía centro-periferia a través de la corporalidad: “En el centro está la cabeza de la ciudad, aquí el corazón. O las tripas. O el sexo” (“La Chimba party” 203). Bien sea en la función digestiva (o de excreción), en lo privado de lo sexual o en lo recóndito de las emociones, la Chimba pone a la vista la auténtica naturaleza orgánica de la ciudad. Sin embargo, no se trata de la acepción urbanista de orden, sino de las funciones vitales que manchan la estética del desarrollo con lo más elemental de la condición humana que habita la ciudad, y que el centro oculta, rechaza y aísla debido a su carácter primitivo.

Como antítesis del Santiago que se fractura y se atomiza en células protegidas como los *malls* o los condominios cerrados, la Chimba también recuerda aquello que la modernidad pregonada por el centro debe superar para seguir adelante. Es significativo que esté ubicada cerca del río Mapocho, el cual Bisama caracteriza como una “serpiente viva y lechosa donde reposan la basura y los cadáveres . . . húmeda . . . como si fuera un animal en celo” (“Teoría del puente” 112). Marian Scholtmeijer destaca que, en la ficción actual, la animalidad redimensiona la relación dialéctica entre la naturaleza y la cultura que caracteriza la modernidad (91). Como metáfora de este embate, el Mapocho es un río donde fluyen vida y muerte. Su presencia se siente “casi animalmente” (“La Chimba party” 203) y en sus aguas una modernidad lasciva codicia cada cuerpo. De hecho, el río demuestra que no hay seguridad absoluta y que nadie

escapa a lo más orgánico de la existencia: la igualdad se impone en la fraternidad de la materia que se desecha. Basura y cuerpos humanos flotan lado a lado, además, se han tirado al Mapocho cadáveres tanto de desconocidos como de gente ilustre.

También el cuerpo animal expresa los conflictos físicos y psicológicos del desarrollo. Es sabido que presupone la expulsión de los animales del medio urbano y que, a pesar de ello, necesita explotarlos para mantener la ciudad misma. Adrian Franklin observa que las ansiedades morales del habitante de la urbe han impuesto que los animales y también los mataderos se ubiquen fuera del espacio urbano, y que la carne que se comercializa allí no recuerde a la criatura de la que proviene (127).⁷ Pero en la Chimba la carne se procesa a vista de todos, como lo sugieren los sonidos “de los cuchillos afilándose, de las máquinas de cortar carne” (“La Chimba party” 203). La práctica adquiere visibilidad, concreta y literaria, y refuerza la idea de que la urbe no se libera de su índole predatoria. Simbólicamente, el paralelo con la carne humana es inmediato: también ésta se consume para mover la urbe, lo que reitera la pérdida de importancia de la vida y la degradación física de sus habitantes. La forma en que se retratan las prostitutas en la crónica “Tres taxis” resalta, de modo extremo, dicha condición de mercancía: “no hay como las putas antiguas . . . las que quedan son sólo niñas flacas corroídas por la miseria” (105). Se tiene aquí, entonces, una ciudad antropofágica que es cualquier gran ciudad de Chile o Latinoamérica ya que, como observa el autor, por doquier “todo es una farsa” (“Bienal” 94).

Con el título *Postales urbanas*, Bisama pone en primer plano las imágenes que se patrocinan de la ciudad como testimonios del progreso, el cual asume una forma “perfecta,

⁷ Sobre la presencia del animal en la urbe, las mascotas constituyen un caso aparte. Porque son culturalmente antropomorfizadas, no encajan en un concepto de animalidad auténtica, la cual debe ser expulsada del medio (si bien pueden ser exterminadas cuando se vuelven un problema de salud pública). Sin embargo, en su readmisión en la ciudad, no raramente son convertidas en mercancía de alto valor, según los requisitos de la economía y cultura de la modernidad, sea como paliativos al aislamiento humano o como símbolos de estatus social.

moderna y sudamericana” (“Bienal” 94). Sin embargo, las urbes chilenas todavía causan la misma impresión baudellairiana de antaño: lo espléndido de la modernización trae a colación su lado nefasto, camuflado en cada postal. Estas dos dimensiones están imbricadas en la cartografía de la ciudad, exponiendo los entroncamientos entre la materialidad de la urbe y la de sus habitantes: “pedazos de cuerpo sembrados sobre el mapa . . . Las señales de ruta hacia nuestras fosas comunes” (“Mapas” 133). El autor revela una obsesión literaria con dichas materialidades, lo cual resalta el caos y el “descreimiento de las grandes estructuras ordenadoras” que atraviesan las crónicas de Bisama (Puentes).

En ocasiones, pareciera que el lector acompaña la antropomorfización de la ciudad, pero los órganos y otros aspectos de su anatomía corporal no son necesaria o exclusivamente humanos. En efecto, Bisama busca traducir el carácter multiforme e indefinido de la urbe al no atribuirle ninguna forma animal específica, lo que más bien resulta en un retrato *frankensteiniiano* de las ciudades. El cuerpo atribuido a la urbe se percibe solo por partes, pero es incognoscible en su totalidad. Además, el autor sugiere una condición de autonomía orgánica y falta de conciencia que definen el desarrollo de la ciudad: “una crisálida que no sabe en qué se va a convertir todavía” (“Estática” 15). En otra crónica, lo sexual se vincula con el poder como manifestación exacerbada de la racionalidad, resultando en una erótica del progreso en la que el onanismo es seña del individualismo: “La ciudad como una inmensa revista porno con la que masturbarse y proyectar fantasías de precariedad y poder” (“Arte fome” 41).

Postales Urbanas recalca la transformación de la urbe como incapaz de ser detenida o controlada. A pesar de su geografía cambiante, el ámbito sociopolítico parece anquilosado y refuerza la estratificación social que a la vez es producto y productora de lo geográfico. La condición actual de las grandes urbes chilenas se divisa como una acumulación histórica de

intervenciones políticas ineficientes, equivocadas o, por el contrario, diligentemente pensadas para el beneficio de las élites, a pesar de sus efectos negativos para los demás sectores sociales. Para indicarlo, Bisama incorpora una célebre obra enmarcada por la animalidad: la metamorfosis de la ciudad es “algo kafkiano . . . un laberinto que conduce a la nada o al desastre o al error o al horror” (“Bienal” 101).

En *Simians, Cyborgs, and Women* — un cuento sobre las ironías de la evolución de los cuerpos, de la política y de nuestras historias, como lo define la propia autora (1) —, Donna Haraway afirma que los seres humanos manifiestan en su propia piel las perversidades del sistema social. Para Haraway, somos cíborgs, o sea, seres (re)formados en el espacio liminal entre lo natural y lo artificial. En esta frontera se realizan las experiencias grotescas tanto de la ciencia como de la política occidentales, las cuales obedecen a “the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as resource for the production of culture” (150). Dichas tradiciones conforman a la ciudad y desnaturalizan la esencia animal humana, la cual se demoniza como un parámetro antitético de la civilización. Por un lado, está el esfuerzo de erradicar dicha animalidad para que el hombre mantenga la distancia ontológica de los otros seres considerados irracionales. Por otro, se debe disfrazar el salvajismo que la sociedad produce en formas predatorias y explotadoras.

En las lidias entre la ciudad y sus habitantes, la química corrosiva de la urbe afecta la fragilidad material de los habitantes. En “Centro”, el autor elabora otro mapa de Santiago, esta vez ordenado según los problemas que provoca cada lugar de la capital: alergias en Bilbao, paranoia en La Moneda, migrañas frente al edificio Edwards. Los desarreglos también interfieren en la identidad de las personas, como en “Chica perro”, texto sobre la historia real de una moradora del barrio de Maipú que reside entre familiares, pero vive con un animal en el

antejardín de la casa. La chica consume comida de perro, se comporta como uno y, tras varias denuncias, la encaminan al servicio de menores para exámenes físicos y psicológicos. Estos también son los seres que la ciudad genera y degenera — un episodio que no se percibe como un hecho aislado, ya que el autor se pregunta “si la ciudad no engendrará manadas de niños animales que vaguen por las calles y tomen posesión de ellas” (140).

Tal animalización metaforiza la exclusión social, la cual se manifiesta también en los individuos que reavivan, en plena ciudad tecnológica del siglo XXI, una condición de amenaza ancestral. Me refiero a un pasado en el que los seres humanos estaban a merced de bestias prehistóricas y que corresponde, en *Postales*, a un presente en el que las urbes se asemejan a “bosques habitados por espectros ansiosos de devorar carne humana” (“El diablo en el cuerpo de la ciudad (2)” 60). En otros casos, Bisama se refiere a sus habitantes como zombis de rostros silentes, y a los jóvenes en especial como criaturas monstruosas.

Además de estos cuerpos, tampoco la flora está a salvo. El autor habla de los “árboles mutantes de la Avenida Providencia” (“Plaza Italia: Árboles de plástico falso” 179), los cuales, por ende, pierden su capacidad de aliviar la artificialidad del medio urbano y pasan a acentuarla. Más que evidenciar las consecuencias de la intervención humana en el medio ambiente, el autor sugiere que, como ansiedad colectiva, la extinción de especies vegetales y animales y del hombre mismo debe ser reemplazada por la certeza de una continuidad agónica definida por cambios grotescos. Como observa Bruce Clarke, el futuro de la especie y del planeta exigirá el reconocimiento de que los fenómenos geobiológicos como metamorfosis y nuevas síntesis evolutivas plantearán los desafíos de un sistema ecológico que, de manera autónoma, seguirá encontrando salidas para preservar la vida, independientemente de la voluntad humana (196).

Una vez más cabe a los no-lugares como el *mall* ofrecer un ambiente alternativo a la realidad cruenta de la urbe.⁸ En contraste con este ambiente de mercancías y consumidores en potencia, los niños que piden limosna en las calles cercanas se asemejan a hordas. Cuando los frequentadores del *mall* salen y reencuentran a dichos grupos, las consecuencias son abruptas. Para retratarlo, Bisama escribe: “El mall te libera de cualquier sensación de espacio, de historia. El mall es puro presente y los niños te roban ese presente, ese bienestar ilusorio, te sumergen de vuelta a la historia, te sacan hacia afuera a pesar de estar dentro” (“Suburbia” 199). En estos rostros púberes toma forma un presente de exclusión y precariedad que está lejos de parecerse al futuro de modernidad imaginado.

La animalización del entorno y de los seres humanos en los textos de Bisama confirma “la civilización como sinónimos de tristeza” (“Lullaby” 126). El ápice de perplejidad e inquietud del autor, sin embargo, se encarna en un animal real: la vaca que el colectivo artístico SOLO puso por una semana de 2005 en la azotea de un edificio santiaguino. La interpretación de dicha instalación artística — cuyo sentido, confiesa el autor, se le escurre — es elemental en un principio: “una metáfora de la alienación que todos sentimos . . . ¿Somos vacas?” (“Vaca” 130). Sagrada en ciertas culturas del Oriente, sumamente útil en Occidente, la vaca en la azotea chilena es un tributo al animal en una especie de altar de la civilización. Dicha expresión artística recuerda la economía sacrificial a la que el animal está sometido, y demuestra el cambio de sentimientos en relación a su cuerpo, una característica de la época moderna, según observa

⁸ Marc Augé conceptúa el no-lugar como “a place which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity” (*Non-places* 78), como los aeropuertos y centros comerciales. En *Postales*, sin embargo, el *mall* sí está directamente asociado a estas dimensiones, y el concepto de Augé sirve para evidenciarlo. En la ciudad animalizada, el *mall* presupone una relación de aislamiento social (*relational*) de una realidad exterior a la que se contraponen (*historical*) y contra la cual ofrece una posibilidad temporal y espacial de desvinculación (*identity*). Porque el espacio exterior (la ciudad) más bien se define por una animalidad reincidente, el *mall* constituye una nueva empresa, en menor escala y con mejores recursos técnicos, de establecer este espacio ideal y *desanimalizado*.

Akira Mizuta Lippit (21). Es por eso que, más adelante en el texto, y reiterando la lógica de la animalidad de *Postales*, Bisama reemplaza su primera reacción prosaica: “Hay algo de arte, creo, en eso, como si la yuxtaposición de elementos incongruentes señalara hacia una dirección nueva y no fuera pura parodia, pura ironía . . . La nemesi exacta de Santiago” (131).

El reconocimiento de que lo animal es algo incompatible con lo urbano remite al objetivo que ha amparado a las élites políticas en América Latina: la expulsión o control de la animalidad como parte fundamental del proyecto civilizador. Al postular la animalidad como una dirección posible, Bisama aplica el tono paródico a la presunta capacidad técnica y la prerrogativa moral que dichas élites se han atribuido. El animal ubicado en lo más alto y moderno de la ciudad ironiza la verticalización de la sociedad misma y señala la necesidad de contemplar no solo el desarrollo lineal, positivista, de la civilización, sino también la deterioración del ser humano como especie social. Es más, el objetivo de superar la animalidad se convierte en una ideología colectiva premeditada y diseminada por dichas élites. Por fin, la condición pacífica de la vaca en la azotea, lejos de representar la amenaza de lo animal que resurge en la ciudad, más bien alude a la naturaleza del ser humano, quien es esencialmente inestable y autodestructivo (Virno 43).

Para concluir, destaco otro texto de Bisama en el cual se nota un esfuerzo por definir dicha naturaleza humana. Además de lo animal como tropo que evidencia las incoherencias de lo humano, al autor recurre a otras formas de representación que subvierten el ideal humanista que está en la base del proyecto civilizador. En “El diablo en el cuerpo de la ciudad (2)”, el autor se desplaza por Santiago y relata que lo que ve, por los ventanales del metro, es un escenario que mezcla la aspiración de modernidad de las estaciones, con sus rasgos arquitectónicos de ciencia ficción, y la realidad material que las rodea y que niega dicha aspiración. Al pensar en qué tipos

de criaturas habitan estos espacios profundamente contradictorios, Bisama afirma que la ciudad “está llena de demonios. Están entre la gente. Son la gente” (60).

Si las urbes están poseídas por demonios — seres que, en su monstruosidad y misterio, a la vez son y no son humanos —, entonces se puede conceptualizar la escritura de Bisama como una poética de exorcismo. Permanentemente conectado a las ciudades reales, el autor las retrata con una sensibilidad singular. La incongruencia de elementos urbanos tan disímiles no impide que las ciudades manifiesten cierto sentido de unidad; del mismo modo, la escritura de Bisama combina signos y materiales de distintas procedencias para producir relatos de inusual armonía e impacto. La ciudad textual es retratada con una acuidad perceptiva que parte de la realidad y a ella vuelve con una propuesta literaria que traspasa los lugares comunes. Se trata, está claro, de una estética posmoderna que intenta comprender los cambios sociales producidos y representados por las ciudades — una forma original de (re)conocer las urbes de hoy con una metodología creativa, precisamente lo que Italo Calvino esperaba de los autores en el nuevo milenio (108). A nivel ficcional, eso no significa invertir en la distopía como estrategia narrativa, pues se percibe la fascinación de Bisama por las ciudades como centros condensadores e irradiadores de sentido. La animalidad es una faceta imprescindible de esta exploración literaria — un instrumento que le permite al autor descubrir y catalogar a los seres humanos, animales y a las otras criaturas surgidas de la posthumanidad, culminando en una especie de zoología fantástica borgiana versión siglo XXI.

I.II *Electra en la ciudad*: la esencia animal de la urbe patriarcal

Mientras las ciudades de Bisama se retratan como criaturas sin forma exacta, incluso sin género, para la escritora peruana Patricia de Souza (n. 1964), la Lima de *Electra en la ciudad*

(2006) es definitivamente masculina. Lo expresan varios atributos estereotípicamente asociados al hombre heterosexual y dominante, como la agresividad y la falta de sensibilidad. Así como las urbes chilenas en *Postales*, la capital peruana padece de creciente pobreza y violencia. Esto fragua una crítica social que, al vincular lo varonil con el espacio urbano, desmoraliza a las figuras masculinas de la novela y a la sociedad que su poder e influencia moldean. Se perfila una jerarquía de masculinidades como base de una realidad social mal concebida y mal conducida por estos agentes masculinos que, desde diferentes rangos sociales, solo parecen devastar todo cuanto está en su dominio. En la novela, el Perú vive el flagelo del Fujimorato,⁹ y en el ámbito familiar de Magdalena, una de las dos protagonistas (y la narradora), el padre acumula tierras improductivas y casamientos fallidos. Jacob, tercer vértice del triángulo amoroso que incluye a Magdalena y a Soledad, la otra protagonista, es un hombre flojo, fracasado y, para colmo de males, acomplejado por su cuerpo esquelético y su pene pequeño. Y también está, por encima de todos, George H. Bush, quien prepara la invasión a Kuwait.

En *Masculinities*, Raewyn Connell afirma que las relaciones y las políticas de género son elementos determinantes tanto de la estructura social como del destino colectivo (76). En *Electra*, eso define no solamente a Lima, sino a todo el Perú como un espacio donde tales relaciones de género — entre mujeres y hombres, al igual que entre estos últimos — no logran negociarse. Cualquier aparente estabilidad se sostiene en un falso equilibrio, pues la exclusión social indica la cristalización de los diferentes intereses en conflicto. La animalidad, entonces, es

⁹ Régimen autoritario de apariencia democrática establecido en la última década del siglo pasado con el ex presidente Alberto Fujimori como su líder. Con el pretexto de restaurar el orden público, el gobierno recurrió a métodos violentos similares a los utilizados por los grupos guerrilleros a los que se enfrentó: Sendero Luminoso y el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). Después de derrotarlos, se implantaron reformas económicas que consolidaron el neoliberalismo en el país y que fueron marcadas por la corrupción y la opresión política.

un recurso narrativo para representar dichas relaciones asimétricas y problematizar su impacto negativo en la formación de identidades individuales y lazos sociales.

Para empezar, la trama reconoce el juicio cultural de que la capacidad biológica de gestar un embrión determina la posición social de la mujer. Ello naturaliza el hogar como su espacio y la función materna como la expectativa social a su respecto — en la práctica se le prohíbe a la mujer otra identidad que no coincida con estas atribuciones y papeles. Obviarlas significa recibir de los hombres el “desprecio por no mostrarse una joven ansiosa por tener una familia” (17), reflexiona Magdalena, mejor conocida como Mado. Ella, pintora y escritora peruana, está desesperanzada con la situación social y política de su país, la cual se sostiene a través de la opresión impuesta por los estatutos de una sociedad patriarcal. La ciudad, en la que todo ello se manifiesta, es la fuerza con la que Mado (también Soledad y Jacob) pugna en la narrativa.

En *Animal Spaces, Beastly Places* (2000), Chris Philo afirma que en Occidente se han conformado geografías sociales que clasifican y ubican a todos los seres, humanos o no, en determinadas posiciones dentro del espacio concreto e imaginado de la civilización (6). En el caso de los animales, se obedecen esquemas de utilidad, mientras que a los humanos se aplican criterios de percepción y dominación de la otredad. Mado toma conciencia de ello en las interacciones en la urbe, donde, debido a sus peculiaridades físicas, se siente tratada como si fuera una mercancía sexual: “sintió su cuerpo expuesto y colgado, a la vista de todos, en una carnicería”, reflexiona sobre sí misma cuando era niña (18). El cuerpo de la mujer conforma su dependencia (psicológica, física, financiera) en relación al hombre, lo que le impide salir “del círculo endémico del subdesarrollo y la pobreza” que la atrapa y provoca su “desaparición como persona” (17). Mado no pertenece a la clase baja, pero reconoce cierta limitación existencial en el hecho de ser mujer en una sociedad machista. Resuena en su condición la pobreza de la

experiencia animal que, para Heidegger, es lo que los seres humanos superan con el pleno entendimiento y exploración de su “estar en el mundo” (118, mi traducción).

Esta misma animalidad que confina a las mujeres debido a sus características orgánicas es usada por ellas como medio de empoderamiento en la narrativa. Volviendo a Connell, el varón heterosexual depende de la mujer para definirse como ser social y también animal, es decir, para realizarse en lo político y en lo sexual (*Masculinities* 43). Mado narra conversaciones sostenidas con la entonces amiga de escuela, Soledad. Las niñas concluyen que, a causa de dicha dependencia masculina, la fuerza de la mujer está en la vagina y también en la cabeza, o sea, es física y también intelectual. Lo ejemplifica la relación de las dos protagonistas con la figura masculina clave de la novela, Jacob, quien es pacíficamente compartido por ambas de manera afectiva y sexual. Está claro que Souza critica el espíritu belicoso atribuido a los hombres, para quienes la situación inversa sería impensable.

La ruptura literaria de estos esquemas sociales se media por la animalidad, pero el enfoque narrativo se desplaza del cuerpo femenino al masculino. En un incidente en la jungla, Jacob recibe un balazo que lo deja parapléjico e impotente. El personaje se había ido allí para no ser cómplice de la opresión perpetrada por los hombres y que él también siente sobre sí mismo. Su huida, sin embargo, lo ubica doblemente en una posición exterior (y por tanto inferior) en la estructura del poder patriarcal. Jacob ahora está fuera de la ciudad — el espacio paradigmático de lo masculino — y, más que sufrir una castración simbólica, se deshumaniza. La trama no solamente lo destituye de elementos importantes en el imaginario masculino (ser independiente y caminar con sus propias piernas; el hombre erótico), sino también animaliza al personaje. Aunque las dos protagonistas deciden seguir con él no obstante su condición física, Mado lo ve después de la tragedia como una criatura “reptante, arrastrándose por el mundo” (250).

Este mundo masculino al que Mado se refiere permanece intacto, pese a la determinación de Jacob de rebelarse contra él. Indiferente a la tragedia del personaje, el patriarcado se mantiene consistente en sus principios de acceso y permanencia. Para la protagonista, la puerta de entrada es el hogar paterno, donde se enseñan los códigos sociales vigentes. En casa, Mado aprende sobre la sumisión femenina a través de la genealogía masculina en la que le tocó nacer: el padre, los hermanos, incluso la madre — paria resignada.¹⁰ El núcleo familiar es un microcosmo de la ciudad, reproduciendo los esquemas de dominación en pequeña escala. Para Ana Falú, el adoctrinamiento de las mujeres en el hogar valora el espacio público como masculino y limita su participación en la vida social, laboral y política (23). En la novela, el uso y dominio de la ciudad por el hombre se expresa, por ejemplo, en el factor movilidad. Mado lo reconoce desde el auto del padre, quien maneja por los cerros alrededor de Lima. Por añadidura, la protagonista se entera de otras formas de exclusión además de la suya e incluso más violentas. El padre insulta a todos en las calles, en especial “a los que consideraba ¡indios!, que igualan a las mujeres en inepticia y tontedad. Ni siquiera sé si piensa que pueden ser seres humanos (¿existe esa palabra en su vocabulario?)” (75), pondera la protagonista, mientras recuerda aquel viaje en auto.

Bourdieu puntualiza que “the words of the father have a magical effect of constitution, creative naming, because they speak directly to the body” (*Masculine* 71). Las palabras del padre representan la obligación moral que este tiene con la sociedad patriarcal, para la cual el hogar es uno de los principales espacios de (re)producción de su jerarquía. A partir del padre, Mado toma conciencia del orden “natural” del mundo al que pertenece y del lugar de cada cuerpo en él. La

¹⁰ Pensando en la pauta del psicólogo Carl Jung para el complejo psicológico que inspira el título de esta novela, está presente en la trama la disputa simbólica por la figura paterna entre hija y madre, ya que se puede entender el complejo de Electra como la contrapartida del complejo de Edipo. La rivalidad está en las posturas antagónicas de las dos mujeres: la sumisión de la madre (al punto de que ella no identifica más su condición de oprimida) contra el carácter en cierto sentido contestador de la hija ante las imposiciones del patriarcado.

niña aprende que, como las mujeres y los indígenas, también están en niveles inferiores los negros y los niños de la calle, pues a todos les faltan las características de quienes ofrecen al país una “humanidad” completa: el falo, la piel (percibida como) blanca y la hombría de este color. Sólo quien posee dichas características puede postularse como prócer del desarrollo del Perú, un país que aspira a reinventarse hoy y quizá reconquistar, de alguna manera, las virtudes de su pasado glorioso. Sin embargo, reconsiderar las prodigiosas sociedades precolombinas pone en tela de juicio la idea arquetípica del pasado de las naciones latinoamericanas como premoderno y, en cierto sentido, salvaje. Por otro lado, se plantea la modernidad de corte foráneo como única ruta para reeditar dicha gloria de antaño.

Eva Valero Juan afirma que la literatura peruana refleja la evolución histórica de un país profundamente segmentado, tanto geográfica como socialmente. Señala, además, que Lima es una de las síntesis de la peruanidad (Cuzco representa la otra) — una capital que se ha constituido como un mito de riqueza y prodigalidad acerca del Perú (13). Estos atributos de la Lima imaginada se desmoronan para Mado, pues la ciudad real es la concreción de una sociedad en desorden. No es la capital moderna e inclusiva de los ensueños de ayer. Tampoco es un espacio que sostenga proyectos de futuro, pues está carcomido por la humedad y por la desigualdad que lo impregnan. Se destaca la existencia miserable que arrebató a los ciudadanos su dignidad. Mientras camina por Lima, Mado reflexiona que la falta de perspectivas resuena en “gritos casi animales de supervivencia. Es la presión física de las cosas que funcionan siempre mal, vivir al día, sin poder imaginar un *después*. El mal inveterado de las personas sin futuro, hay de qué volverse locos, sí, hay de qué echarse a rodar por los suelos” (99, énfasis original).

En *Electra*, la animalidad condensa las tensiones inherentes al peculiar proyecto de modernidad del Perú. La separación topográfica entre costa, sierra y montaña concretan

geografías de exclusión social, las cuales repercuten especialmente en la capital. La madre de Soledad (Sole) repite el discurso “animalizador” del padre al advertir sobre el peligro de acercarse a las barriadas, áreas de gente que no es “capaz de pensar, sino de actuar, casi como unos animalitos” (107). En estas regiones se descomponen la materia orgánica y cualquier esperanza, y la narrativa subraya la fetidez que se produce allí y que invade Lima. El olor hediondo, informa Mizuta Lippit, es una característica que se asocia al otro como forma de animalizarlo y definirlo como inferior (124).¹¹ De hecho, Mado se percató de que los cuerpos de sus habitantes lo denuncian de diferentes modos: en la “palma de la mano de un niño, en la mueca de una mujer envejecida” (218), el futuro y el pasado se muestran desprovistos de un presente en que la historia de estos individuos pueda arraigarse.

Como se nota, Mado se entera de la desigualdad en la sociedad peruana principalmente a través del padre, a quien considera un misógino. Sin embargo, la protagonista encuentra en el carácter duro de él la seguridad que necesita. A su lado se siente protegida en un país que la aterra, ya sea en la Lima que se vuelve cada vez más violenta o cuando percibe la pobreza aguda fuera de la capital. Al respecto, Marta Román Rivas arguye que el discurso de la seguridad pública — y su énfasis en los peligros que amenazan principalmente a las mujeres — es él mismo una forma de violencia y control. Para la especialista en estudios de género, dicho discurso infunde miedo a las mujeres, lo que coarta su acceso al espacio público y, por ende, limita la libertad y la autonomía femeninas (137).

En la imaginación de Mado, la protección del padre está a un paso de lo incestuoso, con lo que Souza recuerda los trastornos generados por la excesiva concentración de poder y de

¹¹ El olfato es un emblema de la distinción entre el ser humano y los otros animales, de los cuales se considera el principal sentido. La visión, sin embargo, se privilegia culturalmente por el hombre pues resalta su evolución a un ser bípedo (Mizuta Lippit 123).

significados en el cuerpo masculino. La protagonista intenta sublimarlo a través de relaciones con diferentes hombres a lo largo de la novela. En vano busca llegar a un acuerdo con la figura paterna que la define y también a la ciudad. En *Masculine Domination* (2001), Bourdieu expone que las diferencias biológicas entre hombre y mujer sostienen esquemas de percepción y valoración del mundo que ratifican una cosmología androcéntrica (6). Se invierten las relaciones de causa y efecto, ya que, a partir de las diferencias anatómicas, se naturalizan las construcciones sociales, sostenidas principalmente a través de mecanismos psicológicos como la violencia simbólica (4). Con la animalización de la ciudad — que en *Electra* es su masculinización —, el cuerpo masculino como generador de sentidos colectivos asume centralidad en dicha relación distorsionada de causalidad. En la angustia de Mado concurren estos dos niveles: lo que dicho cuerpo representa y aquello que lo representa. Se puede entenderlos también, respectivamente, como la dimensión cognitiva y la física medulares al espacio limeño.

La constitución de Lima — y también la estructura formal de *Electra en la ciudad* — son medios de explorar las distintas experiencias que todo ello fragua en la urbe. Los diecisiete capítulos se ordenan por los mensajes de texto intercambiados por internet entre los tres personajes del triángulo protagónico: Jacob, Mado y Sole, aunque predominantemente entre ellas. Tales piezas se destacan visualmente por su tipografía (fuentes diferentes, negritas, cursivas); además, entremezcladas con las narraciones de Mado, que más parecen salidas de un diario, confieren una atmósfera intimista a la obra y permiten al lector incursionar en la psique femenina. Todo ello adquiere primacía y sitúa los eventos diegéticos en un plano accesorio. En cuanto a los hombres, lo que piensan está codificado en la ciudad. La urbe *es* la racionalidad masculina: sus motivaciones frívolas, sus vilezas. Souza otorga a la mujer el estatus de ser pensante por excelencia, escrutadora del mundo capitaneado por la lógica del hombre. Así, la

novela no solamente critica los fundamentos de dicha lógica sino también desanimaliza a la mujer, quien puede liberarse de su camisa de fuerza biológica y ejercer una función exclusivamente intelectual.

Se accede a un nivel sociológico de reflexión que desmitifica, para Mado, la formación y la evolución de su país. La protagonista recaba ideas que ensanchan su entendimiento de la realidad, como el biopoder. Este concepto desarrollado por Foucault significa la relación indisociable entre la administración pública y los cuerpos de los individuos, los cuales deben ser administrados institucionalmente a través de las estructuras e ideologías del poder (“The Birth” 75). En medio de tantos intereses en conflicto y de poderosas herramientas de control social, pensar en un futuro sin contradicciones es necesidad. Por lo menos es lo que concluye Mado, mientras narra una cena entre Sole y Armando, un hombre que organiza un proyecto de ayuda humanitaria internacional al Perú: “¿Capitalismo y democracia son compatibles? No, no, por supuesto que no” (136).

El meollo de la cuestión es que nada, desde el ámbito más local, escapa a la vorágine de las relaciones globales de poder que afectan principalmente a las naciones en desarrollo. Mientras reflexiona sobre la vulnerabilidad de la mayoría de la gente frente a esta coyuntura, Mado cita a Hannah Arendt: “el progreso y la catástrofe son el verso y el reverso de la misma medalla, no son artículos de fe, sino de superstición” (261). Para la protagonista, su país es un ejemplo emblemático de todo ello: “Hay una frase: ‘El Perú es un mendigo sentado en un banco de oro’. Todo un país lo ha creído. Ese es el mito y otra la realidad” (41). Pero el despertarse de las sombras implica también renunciar al abrigo masculino de la caverna platónica, quiero decir, lo que a la vez conforta y sofoca a Mado. ¿Cómo resolver el dilema de la protagonista? ¿Y también la situación de la población ajena?

El triángulo que une a los protagonistas también esquematiza las respuestas narrativas para la problemática planteada por la trama: ¿cómo cambiar un ambiente regulado por un grupo masculino dominante que deshumaniza a través de una ciudad que (se) animaliza? Empiezo por Jacob y, al respecto, vuelvo a Connell, quien argumenta que, aunque muy pocos hombres satisfacen las exigencias del patrón de masculinidad hegemónico, la mayoría de ellos “gain from its hegemony, since they benefit from the patriarchal dividend, the advantage men in general gain from the overall subordination of women” (79). El personaje revela su desorientación tanto para comprender la situación en que se encuentra como para reaccionar frente a ella. El lector se entera de ello a través de las cavilaciones de Mado, para quien la decisión de Jacob de irse a la jungla conlleva un conflicto ético: no “convertirse en un cínico o en un comodón anestesiado contra el dolor e indiferente a los demás” (100). Así, la primera solución al interrogante de la trama es aislarse de Lima y experimentar con cocaína, ayahuasca y otros alucinógenos.

Pero la desigualdad y la violencia ocupan todos los espacios del Perú. Metido en la selva, donde impera otra jerarquía, Jacob se vuelve una víctima fácil y es asaltado y baleado. En su manera inocua de enfrentar el sistema, su cuerpo se convierte en el locus de las disputas entre grupos masculinos, en su carne de cañón. Sin embargo, dicho cuerpo también es un instrumento de agresión, lo que demuestra las ambigüedades del patriarcado. Jacob repetidamente golpea a Sole, siempre por motivos fútiles de la relación entre los dos — aunque expresar autoridad seguramente no es una futilidad para él.

Hay aun otras inversiones de valores desencadenadas por las experiencias de Jacob. Primeramente, su condición física lo desmasculiniza: discapacitado, no puede erguirse y satisfacer la expectativa hegemónica de tomar posesión plena del mundo a su alrededor (además, recuérdese, se deshumaniza al ser equiparado a un ser reptante). La posición “natural” de

liderazgo que hubiese ocupado Jacob la llenan alternativamente Mado y Sole, aunque los contraproyectos de sociedad de ambas menguan, incapaces de desestabilizar la estructura del patriarcado. Finalmente, si el espacio público se asocia a lo masculino, y el hogar a lo femenino, mientras Mado y Sole están afuera, intentando subvertir el orden establecido, Jacob está confinado al espacio cerrado, donde su condición física agudiza su enclaustramiento psicológico.

En una situación descorazonadora, ahora es Jacob quien desaparece como persona, con lo que la trama recalca la gravedad que reviste el cuerpo masculino dentro de la idiosincrasia del patriarcado. Mientras tanto, el cuerpo paterno que Mado venera sigue íntegro — concreta y simbólicamente. De hecho, el padre es su primer (e insustituible) objeto de adoración, el cual se proyecta en la capital. Sin embargo, la ciudad también manifiesta la miseria que el cuerpo masculino genera y que tanto trastorna a la protagonista. Hay, por tanto, dos Limas para Mado: una afectiva y una real, de ahí que vacile entre el amor y el odio a la urbe. En una lectura gramsciana, Lima es un espacio hegemónico que se sostiene sobre la dominación y el consenso, y en el que están yuxtapuestos el padre y la estructura social que él/lo representa.

Tras reconocer que es imposible eliminar la pobreza, debido a la rigidez de dicha estructura, Mado se va a Europa. La razón subyacente, sin embargo, radica en que no consigue liberarse emocionalmente del binomio Lima-padre. Su huida, como la de Jacob, es malhadada: el sometimiento psicológico al patriarcado los acompaña por doquier. Con la distancia no se cortan los hilos afectivos, y Mado vuelve a la capital peruana al final de la novela, aún más consciente de la tragedia social de su país, de su impotencia como individuo y, principalmente, de la dependencia que el patriarcado ha logrado sembrar en su ser.

Para el sociólogo mexicano Pablo González Casanova, el reto de superar la desigualdad en América Latina ha constituido un eufemismo de la explotación que conviene a las élites

dominantes (157). La persistencia de la pobreza es una prueba siniestra de que las disparidades que benefician a unos pocos se perpetúan. El discurso de la desigualdad, el cual fomenta acciones humanitarias, crea la ilusión de que cabe — y de que es posible — a la sociedad en general lidiar con sus desajustes internos. Así, se desvía la atención de la red estructural de opresión, lo que ablanda las responsabilidades sociales del sistema capitalista (que aquí está en relación de simetría con la ciudad patriarcal). Para Sole, quien acude al llamado de dicha causa noble, la solución debe ser práctica: subirse las mangas y partir para la acción. Se involucra con ONGs, aunque reconoce, como demuestra Mado, las paradojas de este tipo de ayuda: “la Cooperación Internacional tenía que ayudar. Y, sin embargo, le parecía tan inútil. ¿Cómo llegar a ser autónomos recibiendo constantemente dinero de los países ricos? . . . ¿cómo no perder la dignidad a fuerza de recibir y recibir, cómo?” (102).

Como se expone en la narrativa, la solidaridad no aporta resultados reestructuradores, pues es una práctica contaminada por intereses propios, en rigor, por el individualismo que Lima estimula. La ayuda suple, por algún tiempo, las necesidades de los habitantes empobrecidos, pero no sana la miseria de ciudadanía de estos individuos. Aunque se interpreta dicha actitud como humanitaria, Mado la percibe como nada más que otro expediente dentro del esquema de dominación mismo: “ocasiones de protección patriarcal” (260).

Al fin y al cabo, todo lo que consiguen los tres protagonistas es escribir historias aisladas de resistencia. Las caracterizan diferentes formas de percibir y reaccionar a la misma realidad que los rodea, pero sus efectos son igualmente inocuos. Nada afectan fuera del triángulo diegético en cuyo perímetro rebota la trama. Una referencia metaliteraria de Mado a Robert Anselme expresa la misma impotencia a través de la deshumanización. La protagonista piensa en el escritor francés mientras medita sobre lo discutido en otra de las reuniones de intervención

humanitaria a las que Sole acude. Anselme, al borde de la muerte en un campo de concentración nazi a fines de la II Guerra Mundial, relata: “ya no nos sentíamos humanos” (109). Sole había tenido la misma sensación a lo largo de su vida cuando constataba la pobreza de muchos de sus compatriotas, la cual los reducía a un mero compuesto orgánico. Para ella, vivir en el Perú es estar en “los campos de concentración de nuestra época, vidas sin futuro, nombres sin tiempo conjugado. Una vez que todo se destruía en el ser humano (la dignidad sobre todo) no quedaba nada sino un conjunto de huesos, y sangre circulando por las arterias de una máquina humana que conocía perfectamente su valor agregado” (109).

La reducción a un cuerpo mecánico, desprovisto de racionalidad e importancia, recapitula la esencia de este trabajo: la conceptualización literaria de los seres humanos que, aplicando la pauta cartesiana que define a los animales como autómatas, son las criaturas que hoy ya no responden al medio con su humanidad. Tal es el grado de opresión a la que están sometidos. Para estos individuos marginados, el sentido de la existencia se ha desplazado de lo impalpable, la razón, para realojarse en la materialidad de su cuerpo, su animalidad, de donde deriva el entendimiento pragmático de su posición y función social.

I.III Darwinismo social en *Passageiro do fim do dia*

Al pensarse la urbe como criatura es inevitable interpretarla a la luz de los principios de Charles Darwin: los habitantes de la ciudad en la lucha por la supervivencia, desarrollándose en respuesta a las vicisitudes del medio. Las imposiciones del mundo natural o, mejor dicho, del mundo “naturalizado” del capital subyacen en *Passageiro do fim do dia* (2010), novela del brasileño Rubens Figueiredo (n. 1956). En ella se describe el viaje del protagonista, Pedro, desde un área central metropolitana hasta la periferia de una ciudad ficticia en cuyo molde encajaría

cualquier gran ciudad brasileña o, como en las obras anteriores, latinoamericana. Pedro observa con atención a la gente que, a diferencia de él, a diario pierde horas en el transporte público.

Desmenuzadas en las reflexiones de un narrador omnisciente, las observaciones de Pedro, con su mirada de científico social, conforman una especie de tratado evolutivo, en forma literaria, sobre los habitantes de la ciudad como un ecosistema hostil. A través de una retórica biológica, la narrativa demuestra la fragmentación social causada por la desigualdad a través de la subdivisión de la especie humana dentro de la urbe. En este sentido, Roland Barthes afirma que la humanidad como expresión de comunidad es una construcción mistificada, la cual oculta las injusticias que históricamente demarcan diferencias de toda suerte (197). En *Passageiro*, Figueiredo opone esta idea moralizada de unidad humana a la estratificación que efectivamente caracteriza la sociedad.

Aunque no hay propiamente una trama, la narrativa se entretiene con las ideas del naturalista inglés sobre la evolución de las especies. Durante el trayecto en autobús, Pedro hojea un libro en el que Darwin supuestamente habría registrado sus experiencias en la misma región hacia donde va el vehículo. El protagonista se entera de la obsesión de Darwin con las disputas entre predadores y presas, en especial el duelo entre una araña y una avispa, vencido por ésta: “Darwin capturou ‘o tirano e a vítima’ e os levou embora, para si, para seu país. Cento e setenta anos depois, lida num ônibus, parecia que era essa toda a moral da fábula” (25). Figueiredo sugiere que sigue válida la misma moraleja, es decir, la supervivencia ardua en la “fábula” del desarrollo. Los avances y beneficios de la superación de un mundo arcaico a través de la máquina, la ciencia, la organización racional de la *polis*, en vez de expandirse a todos los miembros de la especie humana y brindarles progreso material, se concentran en las manos de unos pocos individuos. La naturaleza, percibida por el hombre como caótica y amenazadora, se reemplaza por un mundo tiranizado por los privilegios de dichos individuos. Debido a ello, las

florestas por donde Darwin habría caminado, según el libro de Pedro, se reemplazan por la periferia superpoblada y excluida de hoy.

Se ha considerado el darwinismo, marcado por la publicación de *On the Origins of Species* (1859), como un hito decisivo en la historia humana. En un primer momento, la reintegración del hombre al orden animal representó su destronamiento y un desmantelamiento ontológico, pero luego ratificó la discriminación que ya se había puesto en práctica por el colonialismo europeo. La teoría se utilizó para defender que algunos grupos humanos eran superiores intelectualmente mientras otros, inferiores, deberían ocuparse del trabajo manual, lo que justificó, por ejemplo, la esclavización de los negros (Armstrong 85). Estos criterios fenotípicos y juicios arbitrarios de capacidad mental se renuevan y reproducen hasta el presente, subrayando, en su arbitrariedad, que todavía no se ha cumplido el ideal altivo de una humanidad pautada por la igualdad.

La urbe, como manifestación de este desequilibrio, se convierte en una arena en la que batallan entre sí diferentes colectividades de una misma especie, semejante a los insectos en el libro. Esa es la ciudad animalizada de Figueiredo, donde cohabitan y se enfrentan los tiranos, que conquistan y administran las prerrogativas de su “subespecie”, y las víctimas, que son obligadas a vivir en la precariedad. Bourdieu observa que, en la ideología del neoliberalismo, tales diferencias se perciben como resultados de un proceso espontáneo a través del cual los individuos más capaces sobresalen: “a kind of neo-Darwinism” (*Acts* 42). Dicha creencia posibilita que algunos se apropien de las mejores posiciones sociales y del control del entorno; sin embargo, incluso las diferencias de inteligencia son consecuencias de las desigualdades sociales, como, por ejemplo, las diferencias de acceso a una educación de calidad.

La materialidad de la urbe y los cuerpos de sus habitantes lo reflejan narrativamente. Primeramente, la ruta tomada por el autobús pone de relieve las discrepancias internas del desarrollo urbano. En el desplazamiento hacia la periferia se aprecian la degradación del entorno y de las condiciones de vida de los moradores de las regiones alejadas del centro. Las viviendas, miserables y ruinosas, y las alcantarillas a cielo abierto van ocupando el paisaje contemplado desde el vehículo. La ciudad se hace menos civilizada y más caótica. Cada vez más lento, el tráfico casi detiene el autobús por completo. Todo ello alude a los ritmos de la ciudad, un aspecto vital de los textos que describen las dinámicas urbanas. Como afirma Ben Highmore, la condición polirítmica de la urbe informa sobre las fuerzas culturales y sociales que la regulan (146). En el caso de *Passageiro*, dicha condición corrobora la idea de un progreso que no marcha a igual ritmo — se vuelve cada vez más despacio hacia la periferia, como si se detuviera por la lentitud o inercia de las políticas públicas.

El sociólogo brasileño Helio Jaguaribe observa que el éxodo rural rumbo a las grandes ciudades, ocurrido principalmente entre 1960 y 1980, no solo amplió radicalmente el porcentaje urbano de la población del país, sino también contribuyó a formar regiones de miseria en dichas áreas (77). Además, sobre la globalización económica, Jaguaribe advierte que en países subdesarrollados como Brasil el sistema resulta en: “amplo desempleo, em deslocamentos negativos de toda a sorte, em perda de identidade coletiva, e num desamparo geral dos indivíduos” (81). En *Passageiro*, dicho desplazamiento negativo se traduce por las largas jornadas de transporte para llegar al trabajo, lo que no solo confirma la carencia de oportunidades laborales en las afueras de la ciudad sino también señala que este tiempo improductivo perjudica, por ejemplo, el descanso y el ocio de gran parte de la población.

En cuanto a la materialidad de los pasajeros del autobús y moradores de la periferia — lo que más sobresale e interesa en el texto —, ya en la fila del autobús se distingue el protagonista de los otros: “mesmo próximo, estava bastante claro que não podia ver as pessoas na fila como seres propriamente iguais a ele . . . Mais que isso, já deviam constituir uma espécie nova e em evolução . . . uma variedade de gente superior” (9). La narrativa contiene una profusión de descripciones corporales abyectas como: una mujer con “uma verruga grande e peluda logo abaixo da orelha” (49), un adolescente con “vitiligo na testa” (50), un hombre con “feridas que formaram buracos feios” en los pies debido al trabajo como obrero en el centro (100). Tales características tienen dos efectos principales: primeramente, como en el último ejemplo, demuestran el deterioro provocado por las condiciones de trabajo y de vida de los individuos. A través de aspectos o cambios físicos grotescos, la narrativa caracteriza tanto el cuerpo como los espacios utilizados o habitados por estas personas. Al recalcarse sus anormalidades y enfermedades, como segundo efecto, se refuerza el vínculo segregador entre lo social y lo físico.

Hay otro nivel más sutil en que operan dichas descripciones físicas. Me refiero al distanciamiento que despierta en el lector esta representación abyecta de la otredad, la cual acentúa la separación entre los que están en el nivel privilegiado de la letra y los que no. Como se sabe, la lengua es clave de la concretización de sociedades clasistas en América Latina. Portugués o español, el idioma importa menos que las posibilidades que ofrece. Este es el caso del protagonista, un ex estudiante universitario de derecho, lector de Darwin y socio en una tienda de libros usados. También el lector final que comprende los códigos retóricos usados por Figueiredo e inclusive quien maneja el idioma para producir una lectura crítica de su novela ejemplifican la lengua como factor de movilidad social. Es decir, ordena la ciudad letrada — y

animalizada — de Ángel Rama la relación entre lenguaje y civilización, un criterio cartesiano que reitera la superioridad humana sobre los animales y, luego, respalda jerarquías sociales.

Barbara Noske afirma que en la Edad Media se concibió que el “*homo faber* was necessarily identical with *homo loquens*” (129, énfasis original). Noske quiere decir que, desde entonces, el hecho de que el hombre es el único ser capaz de modificar el medio es también lingüístico. La capacidad de transformar la naturaleza pertenece a quienes pueden imaginarlo, convertirlo en discurso y, luego, en acción. Así, quien levanta conceptualmente la ciudad latina no es el albañil de pies lastimados de Figueiredo, pues el personaje habita la periferia de la lengua (la educación) y, en consecuencia, del poder formal. Quien crea la urbe es la voz que, a través de la radio que un pasajero oye, informa sobre el cambio del dólar: en el orbe abstracto de esta jerga económica se forma la ciudad concreta.

La gente miserable está marcada por sus rasgos físicos, desacreditada en el nivel del lenguaje y, por ende, sentenciada a una vida que cobra visibilidad en su propio cuerpo. Todo ello, como una etiqueta social, delata su exclusión y la asignación de espacios de confinamiento simbólico, temporal (el autobús) o permanente (la periferia).¹² Un episodio del libro lo demuestra: el conductor y una pasajera entablan una breve conversación, cuyo contenido no tiene ninguna importancia para el narrador: habló “alguma coisa por cima do ombro dele” (19). Dos extensos párrafos en la misma página, sin embargo, se detienen en el ritual físico del conductor al sentarse para manejar el vehículo, en su falta de higiene y de modales en público. Los aspectos

¹² Las cuatro áreas elementales de actividad humana que Foucault concibe son el trabajo, la familia, la lengua y las actividades lúdicas (“*Madness and Society*” 336), las cuales permiten dimensionar los aspectos que se privan a los pasajeros del autobús. El trabajo es de explotación, lo lúdico corresponde al ocio (que se inviabiliza, como dije anteriormente) y, al añadirse la exclusión del nivel privilegiado de la letra, lo que queda es solamente el nivel familiar, el cual es también castigado por la pobreza. Como se nota, el contexto económico ocupa la totalidad (y no sólo la centralidad) de la experiencia urbana de los marginados.

físicos — y cómo el cuerpo se mueve en el espacio y desprecia códigos implícitos de comportamiento público — se traducen como evidentes deficiencias de humanidad.

La abyección de los individuos crea un círculo vicioso: el cuerpo los predestina a una vida malsana que lo deteriora aún más, haciéndoles imposible liberarse de tales condiciones. El alegato del progreso oculta la animalización de gran parte de la población, quien es forzada a ubicarse en el espacio liminal — geográfico y taxonómico — de la civilización. Julia Kristeva arguye que para la modernidad occidental la abyección representa la impureza de lo primitivo, una zona limítrofe que separa el yo que la siente del otro, al que se le percibe como una amenaza asociada a la animalidad (20). Al describir a los individuos del autobús, detallando su constitución física y también su comportamiento, la narrativa postula una oposición fundamental entre ellos y el protagonista.

Pedro, quien viaja a la periferia solamente los viernes para ver a su novia, también carga en la piel una simbología de clase. El padre de la novia lo mira como si él fuera “alguém que vinha de longe, *de um outro país . . .* o pai de Rosane fazia questão de tratá-lo com o ar de quem diz: eu conheço gente feito você, sei muito bem como são as pessoas lá de onde você veio” (99-100, énfasis mío). La modernidad de esa ciudad pseudoficticia se experimenta de manera distinta por las dos clases de individuos, como se nota en sus interacciones. Sus cuerpos, antes de que se pronuncie palabra, estipulan las fronteras por las que se desplazan las contradicciones de la sociedad. Slavoj Žyžek afirma que nos encaminamos hacia una sociedad de “apartheid global” que excluye a los individuos de la vida pública a través de su conversión simbólica en seres “invisibles” (*Demanding* 75). Se puede, por ende, entender la animalización literaria como un medio para exponerlo, aunque al revés. Los aspectos visibles con un destacado coeficiente de animalidad restringen la percepción de los marginados como seres plenamente humanos. Los

rasgos de humanidad física que les quedan ya no sirven como antifaz ideológico de su invisibilidad como ciudadanos.

Como he expuesto anteriormente, dichas particularidades físicas realimentan las geográficas y remiten a distintas proporciones entre racionalidad y animalidad (por ejemplo, en el aspecto de la lengua). Pedro es el ser pensante *per se*, quien reflexiona sobre las condiciones de vida de gente como su novia, mientras los otros solo reaccionan mecánicamente a todo. Si el enfoque narrativo en el protagonista es intelectual, el cuerpo define a la otredad: abyecto y destinado a consumirse en las relaciones materiales de la ciudad. El autobús mismo reafirma esta interdependencia. A través de algunos ejemplos de ocupaciones que denotan gran esfuerzo corporal (como cargar cajas de pollo congelado o lavar las escaleras y pasillos de un edificio de quince pisos), el narrador pone de relieve el agotamiento físico de los trabajadores.

Hay que agregar el estrés psicológico de depender de medios ineficaces de transporte, ya que se trata de un aspecto crucial del texto desde su título: el autobús, como es habitual, se retrasa largamente y lo detienen como consecuencia de atascos y violentas protestas públicas. Todo ello debilita cualquier posibilidad de que los marginados reflexionen o reaccionen de manera diferente a su condición social, lo que no significa incapacidad intelectual. El punto es que, como señala Bourdieu, la explotación laboral alcanza niveles sofisticados en el presente, pues se sostiene sobre la competición y la precarización de las condiciones de trabajo, las cuales fomentan inseguridad y exigen que quienes todavía tienen un trabajo formal, el que sea, toleren cualquier situación o abuso para preservarlo (*Acts* 85). En la novela, Rosane ejerce funciones múltiples y acepta el incumplimiento de leyes laborales: “Pagavam o salário mais baixo possível . . . E às vezes pediam para trabalhar fora do horário, sem nunca pagar hora-extra” (60).

La economía global, que sojuzga a la ciudad y redefine las relaciones en su interior, tiene efectos devastadores para quienes ya se encuentran socialmente debilitados, y amenaza con inviabilizar la existencia en sus aspectos más elementales. Está a la orden del día garantizar la mínima supervivencia animal, es decir, conseguir comida, pero el salario de Rosane lo dificulta (viven con ella el padre y una tía). Como destacan Hardt y Negri, los conglomerados financieros internacionales cooptan a los Estados, los cuales hacen la vista gorda ante la precarización del trabajo y de las condiciones de vida (31). Ya que Figueiredo tampoco afirma que se trata de Brasil, el Estado también se lee como pseudoficcional en *Passageiro*. El autor retrata cómo el gobierno intenta amparar a la población. Descompuesto como generador de bienestar social, asiste a la familia de Rosane por mero clientelismo: por medio de un diputado consiguen la parcela donde, a duras penas, construyen su pequeña casa; un programa de asistencia gubernamental les aprueba una ayuda mensual para comprar comida, concedida debido a la condición médica del padre (minusválido a causa del trabajo insalubre). Sin embargo, problemas impiden que la familia utilice el beneficio, precisamente cuando la narrativa se enfoca en la exploración de Darwin y resalta los muchos banquetes que él habría disfrutado en aquella región.

Este Estado demagógicamente proveedor, pasivo ante un sistema económico depredador, es el agente que literalmente animaliza a la ciudad en *Passageiro*. En un tumulto en el centro, la policía montada interviene con truculencia. Pedro es pisoteado por un caballo y sufre graves lesiones en el tobillo, el cual tienen que reconstruirle (así como el libro de Darwin que también se daña en el incidente). El caballo, observa Armstrong, en su asociación con el ser humano compone una imagen que fusiona el vigor del cuerpo equino y la capacidad racional, humana, de domesticar la fuerza latente del animal (7). Dicha imagen representa el poder constituido y transmite un doble mensaje. Inicialmente simboliza la sujeción del mundo natural al desarrollo de

la civilización, del cual el gobierno se postula como guardián. Sin embargo, como el caballo en la urbe es un elemento semiológicamente fuera de lugar, su presencia sólo tiene sentido como demostración de autoridad de una entidad represora. El caballo del policía reafirma tácitamente una jerarquía humana, y el accidente comprueba que ni siquiera Pedro, quien no pertenece a la clase social más baja, está inmune a estas reiteraciones de poder.

Más que utilizar al caballo, el Estado *es* el animal. Tiene que serlo porque debe combatir, por la intimidación o la confrontación directa, la propia animalidad que genera. Rehusando la domesticación económica (la resignación de presa explotada), la gente contraataca. No al azar Figueiredo toma los autobuses como blanco de la reacción popular. Por un lado, lo reconoce como práctica frecuente en las urbes brasileñas, la cual, más que un acto de vandalismo propio de una población “salvaje”, da visibilidad al flagelo social que se le impone. Por otro lado, los autobuses son contundentes símbolos de modernidad que reemplazan a los animales usados para el transporte antes de la invención de los motores de propulsión. El autobús representa la evolución tecnológica y también la explotación; de ahí que eventualmente los moradores de la periferia lo queman. Destinado a facilitar el desplazamiento, el autobús se convierte en un ícono de la deshumanización: estar en él, depender de él, todo señala la pérdida de dignidad.

Para Michel de Certeau, la racionalización de la ciudad, como la que proporciona la red de transporte, mitifica sus discursos estratégicos de planificación (95). Dicho de otro modo, la idea de servicio y bien público por detrás del autobús es un eufemismo de las relaciones asimétricas de movilidad — espacial y social — que él representa. En *Passageiro*, además, desde antes de tomarlo se describe cierto adiestramiento en la fila de espera, pues Pedro “estava ali, junto com os outros. Fazia os movimentos corretos, ocupava o espaço adequado ao local e à hora, e até se demorava observando e guardando detalhes — para ele acidentes, interessantes”

(11). En este momento, la mirada curiosa del protagonista delata la condición inhumana de quienes tienen que cumplir dichos procedimientos a diario.

La versatilidad retórica del perro, en su extensa presencia en la cultura humana, remata la animalización de los usuarios del autobús, la cual el protagonista experimenta en carne propia. A través de una rendija, Pedro intenta escapar del aire casi irrespirable del vehículo — olores animales de materias humanas degradadas por la existencia y la agonía cotidiana. Por detrás de la ventana, contempla un carro que se detiene al lado del autobús. En el automóvil, se encuentra un orden regulado por la urbe: el animal es la materia prima del asiento de cuero en el que está una mascota, la cual respira gozosamente el aire exterior a través de la ventana a medio cerrar. Estos encuentros casuales sintetizan las jerarquías de una sociedad que, cuanto más busca contener y ocultar su animalidad, más la evidencia como factor de segregación. Una mujer maneja el nuevo auto sueco detenido al lado del autobús. Nada más informa Figueiredo sobre la motorista y, sin embargo, todo se dispone en la breve escena: el tránsito de cada cual por las vías públicas traduce en movilidad horizontal, callejera, las rígidas estructuras verticales que constituyen la espina dorsal de una ciudad animal.

I.IV Las teorías salvajes: la animalidad como rescate ontológico del ser humano

Las narrativas analizadas en este trabajo adoptan como estrategia radicalizar el entendimiento de la diégesis a través de los atributos y ambigüedades inherentes a lo animal. Debido a su carácter sucinto e incisivo, son tropos versátiles para poner en jaque conceptos y paradigmas. La referencia a la animalidad suele ser derogatoria, pero también connotaciones positivas aparecen como sus tintes literarios. De un modo u otro, el impacto cognitivo de este recurso narrativo conduce al lector a reconsiderarlo todo bajo otra perspectiva, pues, como aclara

Brown, subvierte las estructuras convencionales de pensamiento, al reordenar los impulsos de asociación y separación del animal que permean la cultura (23).

Dichas figuras retóricas recuerdan el Naturalismo, tendencia artística que pregona la búsqueda de sencillez en los elementos de la naturaleza y que influenció el Modernismo de comienzos del siglo pasado (Henríquez Ureña 17). Lo animal es una forma eficaz de desbrozar la comprensión de una realidad que, como en aquella época, está profundamente afectada por la modernización y la vida urbana. Cuando es incorporado con maestría, este tropo sobrepasa los vicios del sentido común, plasmando una percepción diferenciada. Con ello, se reevalúan los sentidos de lo humano mediante el reconocimiento de que en ellos compiten vida y muerte, encantamiento y tragedia, como bien lo manifestaba el cisne de Rubén Darío.

En la novela *Las teorías salvajes* (2008), de la escritora argentina Pola Oloixarac (n. 1977), la animalidad transita entre lo lírico y lo bárbaro, entre lo filosófico y lo sexual, con un distintivo tono de sarcasmo e ironía. Todo se vincula a alguna dimensión de la animalidad, que en la tesis de la novela es lo que puede evitar que uno se despeñe en una racionalidad cada vez más entorpecida por su inflexibilidad. Hablo de tesis y no de trama, pues el lector acompaña la génesis de un nuevo postulado filosófico, la teoría de las transmisiones yoicas, la cual pregona la animalidad como panacea de un mundo que se ha vuelto demasiado disciplinario, artificial e infeliz. Sus principios arremeten contra las teorías, prácticas y creencias que se desprenden de la vida real y que, como principio epistemológico compartido, repudian la animalidad tajantemente. Para Jorge Ruffinelli, *Las teorías* es una novela osada, que se mofa de los mitos a través de un sistema paródico refinado y experimental (379).

Desde su posición de egresada de la Facultad de Filosofía de Buenos Aires, Oloixarac embiste contra todo tipo de saber (y poder) acumulado, en especial la racionalización propuesta

por las ciencias sociales y también la filosofía. A diferencia de las obras anteriores estudiadas, esta no es una diatriba contra el sistema capitalista, el gobierno o los entroncamientos entre los dos. La miseria de muchos, una paradoja del desarrollo, no pierde importancia para la autora, sino que reviste más gravedad la ruina causada por los esfuerzos de desanimalización promovidos por la cultura. Siempre en tono burlesco, la autora actúa como “the mad philosopher”, quien para Foucault encuentra sus posibilidades de expresión precisamente en la transgresión de su propio ser filosófico (“A preface” 80).

La novela articula dos distintas historias en Buenos Aires: una en la época del fin de la dictadura y la llegada de Raúl Alfonsín al poder (1983), y la otra en el presente de los *blogs*. La primera, de inspiración autobiográfica, es sobre una estudiante universitaria de filosofía obsesionada con la teoría que uno de sus profesores (Augusto) perfecciona. La segunda es protagonizada por los jóvenes Pabst y Kamtchowsky, quienes boicotean los estatutos de la sociedad a través de la sexualidad y la agresividad, dos vértices de la animalidad. Ésta se presenta en *Las teorías* como “constitutiva del género humano, como forma de cuestionar las relaciones humanas y dentro de ellas, la política” (154), según el análisis de Valeria de los Ríos.

La novela efectúa varios acercamientos a lo animal. Uno de ellos es la caracterización de la estudiante, quien pasa gran parte de la narrativa meditando sobre cuestiones trascendentales desde su vivienda, donde mora con una gata llamada Montaigne. El nombre de la mascota, obviamente, se refiere al filósofo Michel de Montaigne, quien intentaba descifrar el mundo de modos radicalmente diferentes — como a través de la perspectiva de la gata que él también tenía.¹³ El personaje tiene aun otra mascota — su predilección por los animales señala su incomodidad con los seres humanos. Yorick, el pez de la estudiante, se refiere al fallecido bufón

¹³ Derrida entiende que Montaigne se burla de la arrogancia humana a través de su animal, pues considera que su gata es capaz de razonar (6).

creado por Shakespeare y cuyo cráneo exhumado hace a Hamlet ponderar sobre la transitoriedad de la vida. Si la gata ya carga consigo una simbología filosófica, el ser marino puede tener un sentido metonímico, el agua en la pecera en relación al útero, aludiendo a la gestación de un nuevo ser humano, o de otra manera de comprenderlo — borrón y cuenta nueva. De todos modos, la ambigüedad es un componente crucial del esquema contestatario de la obra.

Mientras reflexiona sobre los fundamentos científicos de la teoría de las transmisiones yóicas, la estudiante se pregunta: “¿Cómo explicar una humanidad obsesa por combatir al animal en el hombre y al enemigo en el animal?” (158). Para la protagonista, la respuesta está en el miedo, que se manifiesta (o se sugiere) en la narrativa de diferentes formas. El miedo a sus predadores, por ejemplo, obligó a los humanos a agruparse para superar su condición inicial de presas en potencia. Pero el miedo del ser humano a sí mismo, codificado en las referencias a Thomas Hobbes, es el más presente en la novela. La estudiante concuerda con el entendimiento hobbesiano de que el hombre es lobo para el hombre; ésta es la fuente del miedo: constatar que el predador y la presa son de la misma especie. Creerlo dispensa pruebas, es como adoptar una religión, lo que la protagonista expresa en un detalle de su biblioteca personal: además de ser su sitio favorito, allí se ubica “el altar secreto que [ha] alzado en honor a Hobbes” (129).

En el giro interpretativo de la protagonista, el hombre como lobo no es una síntesis misantrópica de la desgracia moral de la civilización, sino una prueba de la imposibilidad de eliminar por completo la animalidad humana por intermedio de la cultura. Más que eso, reconectarse con dicha animalidad — que no es únicamente negativa — es el camino para superar las consecuencias malignas de la racionalidad. Pero nada es tan sencillo. Como argumenta Adrian Franklin, con el desarrollo técnico y la urbanización occidentales, las relaciones metonímicas de continuidad con el animal cambian drásticamente por relaciones

metafóricas de distinción (12). En otras palabras, el ser humano deja de reconocer semejanzas e intersecciones y pasa a forjar y resaltar todas las diferencias imaginables y tantas veces insostenibles entre sí mismo y los animales. Además, está el enorme peso de la tradición judeo-cristiana en esta nueva concepción de ser, ya que, al distinguirse de los animales, el humano da una prueba fehaciente de que cumple el designio divino de señorearlos y también su propia animalidad (Doak 201). Esto significa estar en control tanto de la dimensión metonímica (rechazando que el animal y el ser humano se pueden tomar libremente el uno como parte del otro) como metafórica (el plano cultural). Así, aunque para la civilización se vuelve inconcebible hacer el camino reverso, la narrativa retoma la animalidad en dos niveles: el ontológico, o sea, el de la estudiante de filosofía, y el concreto, el de Pabst, Kamtchowsky y Buenos Aires.

Sobre el primero, la estudiante critica al poder y los mecanismos adiestradores de la cultura, necesarios para que los humanos se adueñen del mundo (y de sí mismos) y para el mantenimiento de dicha primacía. Burlándose de los métodos y excesos de la (re)producción cultural, la protagonista reflexiona que se ha producido una realidad en la cual, desde niños, “megagrupos de humanos . . . serían criados según el credo del condicionamiento operante y otros protocolos de ingeniería social” (22). La filosofía y la antropología, piensa la estudiante, han fallado en diagnosticarlo pues se fiaron de la separación artificial entre el hombre y el animal. En una cita con un escritor, Collazo, quien también tiene ideas contestatarias, la protagonista deshace dicha separación cuando, por ejemplo, alude a la “ferocidad del Estado” (149). También lo demuestra la violencia urbana: en un paseo idílico hacia Palermo, a Collazo y a la protagonista los abordan algunos criminales, los “excluidos del contrato social . . . correlatos de la perversidad del capitalismo” (138). Collazo siente en su propia piel dicha perversidad cuando es asaltado y recibe una paliza. El incidente ilustra, de modo tragicómico, el salvajismo

del que no sólo las ciencias sino la producción misma de este saber (la academia) se han apartado. Al comienzo de la novela, mientras narra los primeros estudios de los que brotan las teorías yoicas, la protagonista concluye que solamente en los contactos “salvajes” con el mundo real (como le pasa a Collazo), un profesor universitario puede percatarse de sus “carnes de académico sedentario” (21).

El humor de Oloixarac suscita una contradicción: el ser humano no sabe en qué consiste su propia humanidad con tanta exactitud como sabe lo que es la animalidad. En pocas palabras, la antítesis se consolida antes de la síntesis. Para Steve Baker, el animal representacional que hoy aflora en la cultura es posmoderno, pues nos hace considerar que lo que se entiende como antropocéntrico no es un concepto absoluto, incontestable, sino más bien indisponible (83).¹⁴ Se debe agregar a esto la idea fatalista del capitalismo como *modus vivendi* que incorporan todas las sociedades sin excepción, demostrando la inevitabilidad de un orden global excluyente.

Es necesario, por lo tanto, arremeter contra estos saberes y sus entidades y estructuras constituyentes, invirtiendo otra vez la relación presa-predador. Pero eso presenta un dilema religioso pues, al rescatar su animalidad, el hombre pasa a tener miedo de que Dios lo abandone. Para las principales religiones occidentales, los animales son desprovistos de alma, así que la reanimalización significaría una profunda transformación — y una nueva caída — espiritual para el hombre. Para aliviar dicho miedo, la estudiante cita un evento bíblico: “después de todo, Dios protege a Caín” (158). La maldad, esta animalidad que sólo el hombre es capaz de manifestar conscientemente, le es algo intrínseco a fin de cuentas: “la brutalidad y la guerra señalan una naturaleza caída regodeándose en su propia maldición” (157).

¹⁴ En esta investigación, la idea de postmodernidad significa la desorientación frente a la ruptura de los valores que se han asociado a la modernidad como fenómeno sociológico. Algunos ejemplos de dicha ruptura son: la fragmentación social y del individuo, el apolitismo, el nihilismo y la pérdida de confianza en las entidades y preceptos ordenadores de la sociedad.

Como he dicho anteriormente, *Las teorías salvajes* tiene dos ejes diegéticos conectados por la misma temática: combatir el rechazo indiscriminado a la animalidad humana y postularla como panacea de la modernidad.¹⁵ En lo protagonizado por la estudiante de filosofía, dicho combate ocurre a través de las cavilaciones del personaje, los “diálogos” con sus mascotas y la exposición de los fundamentos de la teoría de las transmisiones yoicas. Va en paralelo la historia de los dos adolescentes, Pablo y Kamtchowsky, con énfasis en la chica y en su manera de desafiar las normas sociales principalmente a través de la sexualidad (lo cual se explorará en el próximo capítulo). Los dos jóvenes son los líderes de un grupo que, aunque sin el enfoque epistemológico de la estudiante de filosofía, también cree que la animalidad permitirá a la sociedad reconocer los excesos y desvaríos de la razón. Para tal, el grupo planea demostrarlo públicamente, tomando a la capital argentina en la época presente como su blanco.

La distinción entre humanidad y animalidad no es, como Agamben puntualiza, solamente filosófica, ontológica, sino fundamentalmente una operación político-metafísica desde la cual ocurre la producción misma del hombre (*The Open 21*). Los jóvenes lo toman en cuenta en su proyecto de cariz revolucionario, con el que buscan corromper lo que sostiene este hombre civilizado históricamente producido. Entienden que la cultura ha intentado darle una forma integral, pero en realidad el hombre se muestra cada vez más fragmentado cuanto más niega su esencia animal. Si la ciudad condensa todo lo que representa el desarrollo científico y material, atacarla es desvelar los valores corrompidos que este hombre estima tanto.

Pablo y Kamtchowsky (Pabst y K), junto a los otros adolescentes del grupo, se preparan ideológicamente para su ofensiva contra Buenos Aires. La lucha subversiva de los violentos

¹⁵ Debido a que la modernidad percibe lo animal como únicamente negativo, la identificación y valoración de los aspectos positivos y redentores de la animalidad es, en la práctica, un procedimiento intelectual postmoderno.

tiempos de antaño, plagados de miedo real, se actualiza en la libertad del internet. El grupo ensambla un *blog* donde promulga sus ideas y coordina la acción. En contraste con la época en la que vivía la estudiante de filosofía, cuando los materiales de instrucción revolucionaria se viabilizaban secretamente en copias mimeografiadas, ahora los textos están disponibles en un *click*. La trama destaca el *Mini-manual del guerrillero urbano*, que el militante brasileño Carlos Marighella escribió en 1969, pocos años después de instalada la dictadura en su país. La referencia metaliteraria se explica: Marighella postulaba que las grandes ciudades son el principal espacio de lucha contra las estructuras de poder, es decir, el “gobierno, los grandes capitalistas, los imperialistas norteamericanos” (2). Con legítimo sentimiento de amor a la patria y sincero deseo de liberar al pueblo de la explotación, el guerrillero urbano consecuentemente apoyaría también al rural, uniendo fuerzas para construir un nuevo modelo de nación. Lo que Marighella profesaba a fines de los 70 en Brasil tiene valor doctrinal para un grupo de jóvenes bonaerenses del siglo XXI por una razón objetiva: lo que cohesiona las sociedades latinoamericanas no son las semejanzas lingüísticas, sino un mismo discurso que se ha encargado históricamente de encubrir sus fracasos, de alabar el progreso socavado por masas de analfabetos funcionales (Monsiváis 110).

Este sueño bolivariano a la inversa también se evidencia en los paralelismos con las obras anteriores. Como en *Postales urbanas*, la ciudad de *Las teorías salvajes* es la manifestación del prodigio humano por excelencia. Así como ocurre en *Electra en la ciudad*, la urbe se regula por una lógica masculina: “los roles heredados de la caza/macho y la casa/hembra” son el armazón paradigmático de la civilización (158). Del mismo modo que en *Passageiro do fim do dia*, infligir daño a la urbe es una forma de rebelarse contra una cultura opresora. Así, cada autor

embiste contra los cimientos de la ciudad para desnaturalizar la condición de buenos salvajes rousseauianos de sus habitantes.

La animalización como recurso retórico invierte, en cierto sentido, el esquema operativo del realismo mágico, ya que se antagoniza cierta indiferencia ante lo extraordinario que caracteriza este movimiento. Hay, en el “realismo trágico” puesto en marcha por la animalidad, un ingente contenido herético: la determinación de desarticular el desarrollo como dogma. Es evidente que algunas obras del realismo mágico, directa o indirectamente, también lo hacen, pero existe un cambio significativo en el enfoque literario cuando éste se desvía de los niños con cola de cerdo hacia las niñas corroídas por la miseria. Narrativas como *Las teorías salvajes* denuncian la obediencia civil y el nihilismo como consecuencias de la pasividad generada por la cultura. Me refiero aquí a la resignación ante todo, de fondo religioso, discutida por Jorge Volpi en *El insomnio de Bolívar*, la cual convierte a los individuos en presas fáciles del salvajismo naturalizado de la sociedad (70).

Para sobrevivir según dicha lógica, hay que actuar como predador — aunque sólo en el mundo virtual. Los jóvenes del grupo de Pabst y K deciden atacar a la ciudad en el internet, “profanándola” en este “templo” de lo tecnológico y moderno. La idea es interceptar y sustituir las fotografías de Buenos Aires encontradas en *Google Earth*. Algunas se reemplazan por imágenes de tragedias reales que ocurrieron en los mismos lugares de la capital argentina: accidentes, incendios, un “*collage* de las diversas multitudes agolpadas frente a la casa de gobierno a lo largo del siglo” (246). En otros casos, los sitios se modifican gráficamente, como la Avenida Libertador, que aparece bañada de sangre — un fluido orgánico, tanto del animal como del ser humano, que “lubrica” el desarrollo. Los jóvenes traen a la superficie esta sangre sacrificial que escurre con connivencia religiosa, que se lava con la hipocresía del poder, pero

que se mantiene fresca en las capas subterráneas de la ciudad y de la historia. Con todo ello, se rescata la apariencia original de los rostros y eventos históricos pixelados por una memoria que se manipula, borra o desvanece, como efecto del tiempo o de los pactos institucionales de perdón. El Buenos Aires animalizado insinúa que no hay despertar político si no se reconoce que la ciudad, antes que nada, no existe sin consumir a cada instante la animalidad, humana o no.

A diferencia de las demás obras, Oloixarac elabora su diatriba hacia una cultura de horror (lo que la modernidad produce) con una retórica sarcástica, sin que esto banalice el sufrimiento de los oprimidos, quienes son, de una manera u otra, todos los que participan de la civilización occidental. En *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza se pregunta sobre “cuáles son los diálogos éticos y estéticos que rigen escribir rodeado de necrópolis urbanas” (18). Pensando en ciertos aspectos de las narrativas del siglo XXI, Rivera Garza se refiere a la subversión de los elementos literarios clásicos, la articulación con otros lenguajes (como el digital) y las semejanzas con las vanguardias del siglo XX (27) —características que se identifican en *Las teorías*. La escritura de Oloixarac estéticamente supera el lugar común con su humor sorpresivamente mordaz, del cual la animalidad es a la vez clave ética y diegética.

Para plasmar una nueva acepción de humanidad, la autora también realiza una negociación literaria entre locura y cordura — que, de cierto modo, se contrarresta con los mismos argumentos de animalidad y racionalidad. La autora ubica a Augusto en los recintos de la Colonia Montes de Oca, situada a ochenta kilómetros de la capital argentina.¹⁶ En este inhumano depósito de trastornados mentales a quienes el profesor cuida, avanzan las teorías yoicas. Sin posibilitar el control y el adiestramiento, de nada sirven esos pacientes a la ciudad, y

¹⁶ En su canónico estudio sobre la locura, Foucault explica que la ubicación de los manicomios en áreas alejadas de la ciudad se debe a que los pacientes mentales son considerados individuos enfermos e improductivos para la sociedad (en determinadas épocas estos recintos servían incluso como depósitos de desempleados) (“Madness” 337). Todo ello también coincide con la expulsión del animal de la urbe en el proceso civilizatorio.

la autora se basa en un hecho real para demostrar cómo entonces se convierten en un compuesto orgánico desechable. En una radical — y rara — inversión de valores, a ojos vistas la materialidad humana sostiene la animal, pues las aves carroñeras, en un baile aéreo macabro, revelan el sitio exacto donde se encuentran los individuos que se extravían y mueren.

Al asociar la locura con la animalidad, Oloixarac pone en tela de juicio los excesos de la racionalidad en sus diferentes vertientes: filosófica, religiosa, política, capitalista. Todas corroboran el comportamiento y los modos de supervivencia de las otras criaturas como marcos de salvajismo de los cuales el ser humano busca distinguirse. La literatura lo ha problematizado al sugerir que esta analogía es inconsistente, pues el salvajismo del hombre — excepto en casos patológicos — es siempre una operación racional. Para John Simmons, el animal como tropo “is not only about transforming characters, but the very world of text, affecting the reader’s perspectives” (171). Es decir, cuando saca a la animalidad de una zona de confort como referente antropocéntrico, el escritor ensancha las fronteras del texto como territorio reflexivo y viabiliza una lectura del mundo diferenciada.

El hecho de que la civilización niegue racionalidad a los animales, o que la admita restrictivamente, no borra las evidencias de que el salvajismo de estas criaturas procede de otra economía. El animal es salvaje por un mecanismo de supervivencia o de defensa, y cuando es violento, lo es de forma eficiente y suficiente. El salvajismo humano, sin embargo, deriva de una economía de acumulación (codicia, poder), la cual genera escasez y tensión en el sistema social. Las dinámicas de violencia del mundo animal, aunque se transfieran a la realidad humana (como la relación presa-predador), son un parámetro deficiente debido a la disparidad elemental entre sus motivaciones intrínsecas. Al pensar en el sadismo y la frivolidad que tantas veces motivan la brutalidad humana, la analogía con la violencia animal se vuelve aún más insostenible.

La racionalidad del hombre no elimina, sino que modifica su animalidad. Varios autores se han dedicado a conceptualizar el salvajismo del hombre, el cual se manifiesta como la violencia y la opresión. Žyžek, por ejemplo, afirma que es menester escapar de la fascinación de la violencia gráfica para percibirla en sus otros niveles, precisamente donde se origina la agresión no visible, como es el caso de la violencia sistémica de la estructura política y económica (*Violence 2*). En medio de todas sus ambigüedades, la animalidad en la literatura ficcionaliza el salvajismo humano incluyendo sus múltiples formas: las más cruentas y las más difíciles de percibir y combatir, como la violencia simbólica que, como bien observa Bourdieu, obtiene el consenso del oprimido para mantenerse vigente (*Masculine 37*).

El arte, por lo tanto, tiene un papel vital en la articulación de la violencia subjetiva y la locura, aquí entendida no sólo como disfunción sino — y principalmente — como la insensatez racionalizada en que la animalidad *sui generis* del hombre se manifiesta. Para Foucault, cuando se embreñan por el territorio de la locura, las obras de arte revelan el sinsentido del mundo. En su invectiva contra el razonamiento humano, lo obligan a reconocer su culpabilidad: “the world finds itself arraigned by that work of art and responsible before it for what it is” (*Madness 289*). La novela de Oloixarac sigue este juicio al resaltar la cultura como instrumento de control social que, contradictoriamente, fomenta la insensatez cuando busca suprimir la animalidad. Se trata de una propuesta artística seria y comprometida, la cual se concretiza mediante la caricaturización del saber y de las creencias. Julio Cortázar también entiende que el humor va de la mano con la cordura, pues se trata de un recurso imprescindible para superar la negatividad de la vivencia humana: “Ese humor que a lo largo de la historia de la humanidad ha servido para vehicular ideas y praxis que sin él parecerían locura o delirio” (*Obra 167*).

CAPÍTULO II – CONDENAS DE LA ANIMALIDAD EN LA CIUDAD

II.I *Paseador de perros*: la animalización del desarraigo

Pensar la ciudad literaria como cárcel es problematizar la vivencia urbana como una experiencia de liberación o expansión. En las narrativas que la retratan en distintas formas de encarcelamiento, en vez de representar la superación de una realidad arcaica o de posibilitar que los personajes exploren su potencial, la urbe refuerza las condiciones que inmovilizan su desarrollo humano. A través de la opresión o del miedo, la ciudad los mantiene cautivos. También los aspectos positivos de la urbe, como la oferta de servicios y la abundancia de oportunidades, aunque cada vez menos corresponden a sus atributos objetivos, ejercen una profunda influencia psicológica sobre los individuos, haciéndolos insistir en la utopía urbana. Sin embargo, factores como la violencia sistémica afectan y atrapan inclusive a quienes se creen protegidos de las consecuencias de la explotación y la miseria ajena. Dicho de otro modo, el desfase entre la ciudad simbólica y la concreta se experimenta en diferentes intensidades según el nivel social de cada individuo, sin embargo, sea cual fuere su estrato, nadie deja de sufrir sus respectivas circunstancias de enclaustramiento. En *All That Is Solid Melts Into Air*, Marshall Berman argumenta que desde Marx ha resultado imposible dissociar las posibilidades atribuidas a la modernidad de los sufrimientos provocados por sus realidades palpables: “not only modern society is a cage, but all the people in it are shaped by its bars” (27). El hombre moderno encarnado en los personajes de esta ciudad carcelaria encuentra en la animalidad una poderosa expresión literaria de su desdicha.

La primera novela que investigo en este capítulo dramatiza la experiencia agobiante de la

modernidad en las urbes de hoy. En *Paseador de perros* (2008), el escritor peruano Sergio Galarza (n. 1976) combina rejas imaginarias y reales para expresar las trampas de dicha modernidad. El autor lo hace mediante una red de tropos con los que redimensiona la condición (in)humana de sus personajes: muchas mascotas, un animal salvaje al que la trama confiere protagonismo e individuos en una situación cada vez más deplorable. El concienciarse de esta condición, empero, es también el punto de arranque hacia la transformación de la impotencia en empoderamiento.

Paseador mezcla ficción y elementos autobiográficos pues, como el autor, el protagonista es un peruano que deja Lima y se va a Madrid en búsqueda de oportunidades que le auspicien una vida mejor. Por un lado, la obra se extrae del espacio geográfico de todas las demás narrativas (América Latina); por otro, aporta una perspectiva diferenciada a esta investigación: la del exilio. Para Julio Cortázar, el exilio impone al individuo reflexionar sobre sí mismo y la realidad que se abandona — una operación afectiva e intelectual dominada por la analogía. Argentino autoexiliado en París, Cortázar afirma que la experiencia del desarraigo no presupone necesariamente aprender de Europa, sino sobre todo de “indagarnos como individuos pertenecientes a pueblos latinoamericanos, de indagar por qué perdemos las batallas, por qué estamos exiliados, por qué vivimos mal” (“Exilio” 171). A diferencia de lo que les pasó a muchos escritores e intelectuales de América Latina, el exilio de Galarza no se da por motivo de persecución política. Tampoco es el caso del protagonista de *Paseador*, si bien se puede entender su desgarramiento como forzoso en la medida en que lo expulsan las condiciones de precariedad económica y desamparo social de su país.

Todo ello lo evidencia la trama, pues el presente en la capital de España se engrana a frecuentes memorias y referencias a la capital del Perú. Matizada por la animalidad, tal estructura

empareja las dos ciudades como ambientes inhóspitos y desestabiliza cartografías de centro y periferia. Lo que el protagonista prueba en Madrid cada vez más se equipara a las vivencias “salvajes” de Lima que él se esfuerza por superar. En efecto, nada hay que aprender de esta metrópoli europea afectada por los traumas de la modernidad, en la que los inmigrantes se enfrentan a condiciones que se asemejan a — y en algunos sentidos superan negativamente — las de sus países de origen.

En *Planet of Slums*, Mike Davis expone cómo la implantación de políticas neoliberales en el mundo subdesarrollado desarticuló las redes de productividad y subsistencia agrícola y forzó el desplazamiento de contingentes rurales a las grandes ciudades, principalmente durante la segunda mitad del siglo pasado. El crecimiento desordenado de las urbes (y los problemas sociales que trajo como resultado) proviene del aumento de la pobreza, no de atractivos como la oferta de empleos o de infraestructura (Davis 16). Para quienes pueden, la salida es emigrar, lo que ha desplazado grandes contingentes humanos a las ciudades del llamado Primer Mundo y, con eso, ha reproducido los panoramas sociales de los países pobres en las urbes de destino.¹⁷ Debido a todo ello, para el protagonista el destierro se desvanece en la nada, pero a la vez cobra un profundo valor literario, pues el cambio transoceánico de ciudades no altera significativamente la impresión de encarcelamiento urbano: persisten la inestabilidad y la vulnerabilidad, esta vez provenientes de otra coyuntura socioeconómica.

Galarza sondea las motivaciones del destierro más reciente de latinoamericanos y sugiere

¹⁷ No se trata de echar la culpa de determinados problemas sociales actuales de las naciones desarrolladas a la inmigración masiva, una postura xenofóbica común que explica de manera estrecha la tercermundización de los países ricos. Como es bien sabido, hay una compleja relación de concomitancia entre la pobreza como fenómeno local y global, lo que refleja los desequilibrios políticos y económicos que se han establecido dentro de, y entre, las naciones del mundo. Para Saskia Sassen, lo que hoy se observa en el mundo está en una magnitud jamás vista, pues resulta de “massive distortions in the operations of various markets,” nacionales y globales, y de sus interrelaciones (115).

que el afán de dejar atrás una realidad de caos social es hoy tan alentador como el objetivo pragmático de prosperar económicamente. Aunque sus escasos recursos financieros acentúan las dificultades de adaptación, el protagonista no demuestra el objetivo de enriquecer. Lo que pretende realizar, sobre todo, es el exilio interior, es decir, escaparse de las memorias que mantienen a Lima “viva”. La capital peruana reaparece a cada momento en su mente e impone una percepción de la realidad a partir de sus parámetros. El paseador desea reemplazar dichas memorias por vivencias nuevas y positivas, lo cual no ocurre, ya que las condiciones que encuentra en España son aún más desfavorables. Si la ciudad animalizada adquiere vida propia, como se ha postulado en el primer capítulo, para el protagonista, Lima es un ser sucio y salvaje, características que gradualmente se identifican también en Madrid. Cada detalle de, y cada experiencia en la capital española confirman que allí se reproduce la barbarie que el protagonista hasta entonces solo asociaba con Lima.

El dilema que se instaura entre el traslado físico y la sensación de que uno todavía se encuentra inmerso en la misma atmósfera psicológica dejada atrás constituye el punto neurálgico de la novela y la fuente de angustia de su protagonista. Eduardo Galeano, desde su experiencia de exiliado, explica que frecuentemente se confunde arraigo con geografía, o sea, que la ubicación o el desplazamiento geográfico no (re)definen la identidad del individuo automáticamente: “Ande por donde ande, yo no dejo de saber a qué tierra pertenezco si la llevo puesta, si camino con ella, si soy ella” (7). En este sentido, cabe al lector de Galarza decidir si la equivalencia que el protagonista plantea se debe a los aspectos concretos de dos urbes animalizadas, o si él se ha vuelto incapaz de vivir la realidad, latinoamericana o no, fuera de un encuadre animalizado. A mi juicio, más que la ciudad, el hecho de haber aprendido a vivir en la urbe de manera animalizada fundamentalmente define al protagonista. Por vivir en una ciudad

latinoamericana que él considera salvaje, él está sentenciado a vivir *la* dondequiera decida irse. El desafío de la trama es posibilitar al protagonista superar dicha predisposición.

La crisis del paseador, en realidad, se inserta en la problemática global de los desplazamientos humanos. Como observa Arjun Appadurai, no sólo mercancías y personas sino también modos de percibir el mundo están en permanente flujo (31). Cada emigrante, más o menos voluntariamente, idealiza su nueva vida a partir de estos bloques cognitivos elementales, los cuales muchas veces se componen de mitos y opiniones idealizadas acerca del exilio y de la ciudad de destino. En el caso del protagonista, dichos bloques se tiñen de equivocadas expectativas positivas y de creciente frustración. En el sitio de llegada preexisten otros arreglos, concretos e imaginados, con los cuales el suyo puede o no compatibilizarse. Madrid se vive de distintas maneras por quienes llegan allí, pero el paseador paulatinamente se percata de que una mirada de vivencias contradice la urbe como destino acogedor. Pese a las semejanzas de precariedad, diferentes capas sociales se sujetan a formas de acomodación específicas. Eso permite comprender los prejuicios del protagonista hacia otros inmigrantes y grupos étnicos, quienes viven la ciudad cada cual a su modo. El puesto de paseador le otorga el “privilegio” de ser “aceptado” por los españoles, y lo vuelve arrogante y xenófobo: una y otra vez cita a los rumanos, por ejemplo, como grupo doblemente marginado, cuyas mujeres trabajan como prostitutas y cuyos hombres forman pandillas de criminales.

Si bien en las comunidades de inmigrantes se ofrece amparo mutuo frente a las adversidades compartidas, el protagonista rechaza afiliarse a cualquier grupo. Ni la proximidad cultural y lingüística lo convence, y el paseador habla sobre, y se relaciona con, los otros latinoamericanos con quienes trabaja como si no fuera uno de ellos. Por un lado, el personaje manifiesta el aislamiento y el individualismo típicamente imputados a la modernidad, los cuales

encuentran en la experiencia urbana su contradicción máxima. La proximidad física con los otros habitantes, en vez de crear lazos sociales, resalta la condición claustrofóbica de dicha modernidad — la cual está en relación antitética con la libertad que gozan las mascotas que el protagonista pasea por la capital española. En líneas generales, el paseador espera que la ciudad le permita mantenerse a sí mismo y a su novia (Laura), quien lo acompaña. No tiene intención de expandir su círculo de relaciones. Empero, su trabajo lo acerca a la realidad de los inmigrantes, también de los españoles, y le hace reflexionar sobre su propia condición. Cuando Laura se muestra incapaz de adaptarse a la realidad de inmigrante en Madrid, y la relación afectiva es perjudicada, el protagonista concluye que todos los cambios y esfuerzos han sido en vano.

La debacle que se arma en la vida del paseador refleja, según Claudio Guillén, el desangramiento provocado por el exilio: “El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial, y su participación en los sistemas de signos en que descansa la vida cotidiana” (14). La decepción abulta desde su llegada a Madrid, y el protagonista se obliga a recalibrar sus referentes. Si bien hay diferentes experiencias de exilio, se suele considerar que el individuo cultiva el deseo de regresar a su patria, lo que definitivamente no es el caso del protagonista peruano. Entonces, las contradicciones fomentan su desesperación y, jugando con las palabras de Salazar Bondy, Lima ya no parece ser tan horrible así. Madrid sobresale, pero no por sus ventajas — no hay nada admirable en su animalidad mientras en Lima uno puede regocijarse en la barbarie. Lo demuestran los hinchas de fútbol peruanos, por ejemplo, cuyos sentimientos y actitudes salvajes se motivan por la disposición para destruir, matar o morir por su equipo, algo que el protagonista envidia: “Me hubiera gustado ser parte de eso” (15). En Madrid, sin embargo, el trabajo con los perros le reserva una animalidad excremental: “recojo su mierda y la de sus dueños cuando me cuentan sus problemas” (26).

De hecho, la simbiosis entre estos individuos y sus animales va a posibilitarle al protagonista enterarse, con pelos y señales, del encarcelamiento al que también se enfrentan los españoles. Como expone John Berger, la mascota permite conocer y explorar aspectos de la personalidad y la vida de su dueño, ya que entre este y su animal se establece no una relación de paralelismo, sino de dependencia (13). Berger está pensando en las motivaciones de tener a una mascota y en cómo se satisfacen las necesidades del animal, el cual depende exclusivamente de su dueño. Todo presenta indicios sobre este, sean los cuidados o los descuidos en relación a sus animales. En la narrativa no se aclaran las razones de tener mascotas, pero en la ausencia de motivación se entrevé lo mecánico de la existencia, es decir, la falta de propósitos y sentidos objetivos de las acciones humanas en la presente época. A través de los vínculos con el animal — sea cómo se mantienen o se rompen estos lazos —, la narrativa destaca la degradación de la experiencia humana personal y colectiva. El animal literario, entonces, es un espejo semántico en el que se refractan percepciones frustrantes acerca de la modernidad, lo que contrasta con las imágenes estereotípicas de realización social que también se asocian a las mascotas. El paseador lo expresa cuando afirma: “Ninguna de las familias que he conocido es la de Lassie” (82).

De ese modelo mediático de éxito social en occidente, o sea, del cliché en que interaccionan perros graciosos y seres humanos sonrientes, la novela elabora un nuevo paradigma en el que desaparece la figura humana o en que esta se vacía de humanidad. La atención que se dispensa a las mascotas es la contracara de la deshumanización de sus dueños. Aunque no pasan por privación económica, ellos han perdido el significado de la propia existencia, y para unos sus mascotas más bien se asemejan a engorrosos bienes con vida, objetos ya sin ninguna utilidad. Si la modernidad se ha constituido para el goce y beneficio del hombre, no obstante tal propósito, todo se ha vuelto artificial e incapaz de darle al individuo un sentido de

plenitud. La presencia humana — y no la animal — pasa a ser el elemento disonante en esta modernidad. El texto lo ejemplifica con una de las clientas del paseador, Paula Boxer, quien se limita a dejar la puerta sin llave para que el paseador entre a su vivienda. Poseído por una curiosidad mórbida, él jamás consigue ver el rostro de la mujer, quien se suicida al final de la novela. El colapso de Paula es también el de los valores idealizados por la civilización — una muerte sin sentido, como lo es la vida humana. Lo que queda es solamente su perro, el cual cambia de estatus: de miembro estereotípico de la familia feliz a referente de misantropía o enajenación, el animal consuma la desterritorialización del individuo, su salida de la escena. Pasa, entonces, a ocupar el espacio, urbano y literario, del ser humano. La expansión de estos territorios animales señala una brutal redefinición de las geografías antropocéntricas, las cuales materializan los nuevos mapas de exclusión dibujados por el devenir histórico.

Mientras cruza Madrid y se entera de otras desgraciadas historias, el paseador traza una cartografía de la desolación urbana, la cual ignora el nivel socioeconómico de los barrios y expone el lado psicológicamente nefasto de la globalización. Para Michel de Certeau, el acto de caminar es una forma de escribir, de rendir legibilidad a la ciudad (93). El andar en una urbe animalizada recuerda el deambular perruno — un paso incesante, más por instinto que por llegar a algún lugar definido. De un modo invertido, lo que la “escritura” del protagonista revela, al caminar por la ciudad paseando a perros, es un Madrid fragmentado, donde los españoles se refugian en sus viviendas y las calles son ocupadas por los extranjeros y las mascotas. Para expresarlo, el protagonista animaliza aspectos del desplazamiento urbano. Los medios de transporte están apiñados de inmigrantes, gente sin modales o higiene a quienes los españoles culpan por la degradación del país: “odiaba estar en una jaula, pero todos viajábamos por el mismo camino, como en el metro, apretándonos como animales subterráneos . . . gusanos

encerrados en una pesadilla de acero, vidrio y luces” (46).

Como se sabe, desde hace una década España ha padecido de una delicada coyuntura económica y laboral, registrando altas tasas de desempleo y precarización del trabajo. La situación general ha afectado, de un modo u otro, al ciudadano español y principalmente a los inmigrantes, quienes ven truncados sus sueños de un mejor futuro y, en muchos casos, deciden regresar a sus países de origen.¹⁸ Debido a ello, Madrid destruye prontamente la percepción idealizada que los inmigrantes tienen de la urbe, lo que ocurre también con el paseador. La ciudad real que surge, entonces, se define por las disputas por el espacio y por las escasas e insatisfactorias oportunidades de trabajar y sobrevivir que todavía quedan.

Para aprovecharlas, el idioma es decisivo para garantizarle al protagonista una ocupación (JFK, su jefe, es español, y sus compañeros de trabajo son todos de América Latina, incluyendo una brasileña). Además, la lengua le abre un ancho canal de comunicación con sus clientes, de cuyas infelices condiciones de vida se entera (la “mierda” que le cuentan). Sin embargo, el idioma también resalta el aislamiento del paseador, quien pelea con vecinos cubanos, y principalmente su postura etnocéntrica. La dificultad del paseador no es lingüística —ya que uno puede sentirse desterrado en su propio país —, sino la resistencia para aceptar las condiciones de su nuevo entorno. El fragmento abajo, sobre otra de sus clientas, ilustra la red de sentimientos y percepciones que enreda al protagonista y exhibe cómo su nuevo paisaje social evoca a Lima:

La perra (la mascota) vivía en Alcorcón, un pueblo de la periferia madrileña convertido en ciudad. Ir hasta allí, sumergido una hora en el metro, me deprimía. Sus calles con basura desparramada al lado de los contenedores . . . la gente vestida con ropa que parece donada por la Cruz Roja de Europa del Este . . . viejos vegetando en las bancas . . . los españoles que uno confunde con los rumanos, los latinos peleando por dinero desde los locutorios con alguien al otro lado del Atlántico . . . los bloques de edificios . . . esas

¹⁸ *Beautiful* (2010), película de Alejandro González Iñárritu, retrata, por cierto, la tragedia social que afecta al país ibérico. Mediante el derrumbe físico y psicológico de los personajes — que se expresa por el extenso uso de la animalidad —, el drama critica duramente el proyecto de modernidad español, del cual Barcelona (donde se graba la película) es paradigmático.

prisiones del extrarradio que me recordaban el Cono Norte de Lima y a su imperio pacharaco. (19)

Roberto González Echevarría afirma que la narrativa hispanoamericana moderna suele presentar el conflicto entre dos fuerzas fundamentales: el archivo y la ruptura (41).¹⁹ El archivo funciona como un depositario de autoridad mientras la ruptura lo vuelca para permitir la desestabilización de su “verdad” y así propiciar otras acumulaciones. El desencantamiento del protagonista desde su llegada a Madrid representa este punto de confrontación. Sus esperanzas con relación a la inmigración se basan en un archivo de mitos contruidos sobre España como destino de elección (los bloques cognitivos de Appadurai), al cual se opone el archivo de brutales realidades limeñas del que es un profundo conocedor. La decisión de partir le parecía predestinada al éxito y, si bien no esperaba encontrar un Madrid edénico, la realidad vivida de primera mano lo obliga a abandonar cualquier expectativa positiva. En la equivalencia entre Lima y Madrid, se profundiza la discrepancia entre lo planeado y lo que el protagonista y su novia encuentran en España. Laura no logra ubicarse en Madrid, y los dos tratan de vivir al día: “No entendía cómo habíamos llegado a tal extremo. No entendía cómo podía arrepentirme de haber dejado Lima” (20), confiesa el paseador. El desencantamiento a la vez representa permanencia y ruptura. Las circunstancias socioeconómicas de las dos ciudades se igualan, ajustadas por la animalidad como signo de unificación. La ruptura, por ende, la indica el hecho de que Madrid ya no se sostiene como destino auspicioso.

La narrativa también pone énfasis en otro archivo, el cual plantea lo animal como espacio de redención y no de caos. Desde el tiempo en el Perú, el paseador y Laura mantienen un

¹⁹ La cita proviene de *Crítica práctica, práctica crítica* (2002), cuyo tono sintético resulta más inmediatamente útil a mi trabajo. El autor sienta las bases de los argumentos que aprovecho en el seminal *Myth and Archive*, publicado en 1990.

bestiario de su relación — referencias animales “para poner en práctica nuestro amor”, explica el protagonista (13). Lo lúdico de dicho archivo, que tan bien funcionaba en Lima, se neutraliza en la nueva ciudad. Contra la experiencia urbana madrileña, ni el refugio de la animalidad se sostiene, y las penosas circunstancias del exilio compartido provocan el fin de la relación afectiva. Para el protagonista, el bestiario se sustituye por las mascotas y, en especial, por uno de los animales al que el paseador cuida y que lo incita a realizar las rupturas más drásticas: un mapache llamado Odo. El animal salvaje ocupa una jaula en una vivienda en Pozuelo, barrio que el paseador detalla, nuevamente pensando en su ciudad de origen, como “una zona de gente adinerada, con casas que [le] recordaban a La Planicie, en Lima, alejadas del ruido y rodeadas de jardines enormes” (13). La opulencia material de las casas, sin embargo, es solo un disfraz estético de los problemas que acongojan a sus moradores.

Galarza es consciente de que el mapache enjaulado en un barrio urbano y rico provoca extrañeza e indignación en el lector común. La condición del animal refleja una desarmonía fundamental: física o conceptualmente, el animal no pertenece a la ciudad. Al respecto, Scholtmeijer arguye que “it is precisely their unfittingness that counts, for it addresses the dispossessed spirit of the city dweller, the human feeling of being likewise disowned by city life” (143). Para que el mapache sirva de indicador y catalizador de este proceso de despojo, el autor opta por humanizar al animal. A lo largo de los encuentros entre el paseador y Odo, el lector se da cuenta de que casi nada queda de animalidad auténtica en el mapache: se humaniza en la medida en que se animaliza al personaje humano.

Odo, quien reemplaza el bestiario del paseador, es también un archivo vivo, pero no de los vínculos sostenedores de las relaciones humanas sino de su desagregación. Tanto para la familia de su dueño como para el paseador, el animal es un recuerdo de cómo se han

desestructurado las relaciones privadas de los personajes. El mapache lo tenía un joven rico que renuncia a los negocios de la familia y se va a Londres. Con esto, la narrativa convierte a Madrid en un espacio periférico de un continente desarrollado, es decir, en un rincón “bárbaro” de Europa — origen y no sólo destino de inmigración.

El padre del hijo emigrado casi siempre se encierra en su habitación, lo que reproduce el aislamiento a pequeña escala y en sí constituye otra historia de exilio dentro de la narrativa. Se escapa de los espacios y realidades concretas, las cuales le recuerdan la partida del hijo a cada momento. Es más, se limita a interactuar con el mundo a través de los periódicos que lee, y en los que probablemente acompaña el rápido deterioro de Madrid. La novela no explica por qué el hijo mantenía un mapache como mascota en plena ciudad, pero se puede deducir el anhelo más vehemente de desconectarse de la artificialidad de la vida moderna, propósito al que una mascota convencional ya no surte efecto y, luego, tampoco el animal salvaje.

No solamente este muchacho rico llama la atención del paseador, sino los jóvenes por lo general, pues representan, con gravedad, la desesperanza en relación al porvenir colectivo. El protagonista los examina detenidamente, pues la realidad limeña le ha dado un apurado discernimiento de la condición humana. Se fija en las pandillas de extranjeros, en los raros grupos urbanos cuyos miembros “adoptan la pose de incomprendidos” para justificar su aversión al trabajo (101), y en las bandas de “adolescentes bronceados en incubadoras” (23), para quienes ni todo el dinero de sus familias logra sanar su aburrimiento existencial. Codiciados como consumidores o expulsados por el régimen material de la contemporaneidad, los jóvenes exhiben los efectos dañinos de la desigualdad social que los maniatan por la escasez o el exceso. El paseador los ve como individuos acometidos de la más completa desorientación, cuyas energías se encaminan hacia cualquier sentido sin que nada les dé satisfacción. Reconoce, sin embargo, el

poder alienante de la realidad y el apolitismo que deriva de la naturalización de dicha desigualdad — un mecanismo con el que, como Gramsci se dedicó a desvelar, las estructuras del poder perpetúan condiciones que les son favorables (198). Atrapados psicológicamente, domesticados para el consumo o animalizados por la marginalidad, los jóvenes le causan indignación al protagonista: “¡Qué saben aquellas tribus de lo que en verdad sucede en su ciudad! ¿Lo sé yo? Lo veo, sí” (101).

Como argumenta el antropólogo colombiano Arturo Escobar, el desarrollo económico se institucionaliza no solo a través de medidas económicas y su red ancilar (la condescendencia de los gobiernos o la reorganización de la educación, por ejemplo), sino también a través de su pretensión de inocencia en relación a los flagelos que ocasiona, como la pobreza y el desempleo (48). Ser pobre o criminal no son, en definitiva, cuestiones únicamente personales, y tampoco lo es abdicar de una postura política, si se piensa en la influencia hegemónica de las ideologías del poder. Manuel Delgado entiende estas manifestaciones públicas (los grupos que el paseador observa) como reflejos de la dinámica de transitoriedad en que todo y todos están solo de paso, ya sea como consumidores o como seres explotados. La modernidad desarticula identidades propias y las reconfigura según sus intereses, y aun la rebeldía inocua de unos le hace el juego a dicho poder. De este modo, todos los habitantes de la ciudad están sometidos a un complejo y eficiente proceso de “zombificación” (Delgado 15).

No es de extrañar que los individuos busquen evitar su hundimiento como personas a través de las mascotas — un soplo de aire contra la asfixia de la realidad. A ese respecto, Laura Brown observa que, si bien los animales han acompañado al ser humano desde tiempos prehistóricos, el hábito de tener mascotas adquiere los contornos actuales en la Inglaterra del siglo XVIII (20). Es allí cuando primero se pueden identificar como “an antidote to the alienation

and commodification of modern urban life” (20). Desde entonces, las relaciones entre las mascotas y sus dueños han poblado las artes en general en un *continuum* entre afinidad y distinción. Sin embargo, como se nota en *Paseador*, el animal literario del siglo XXI señala una erradicación de afectos, positivos o negativos. El ser humano ya ni lo quiere ni lo odia, pues se encuentra anestesiado, catatónico — he aquí el enclaustramiento de una modernidad que desensibiliza a los individuos, interfiriendo en su capacidad de sentir y reaccionar.

Dentro de la diégesis de la novela, esta condición humana configura una red especular que une a todos: el paseador, sus clientes, los inmigrantes, los jóvenes, incluso los animales. Cada cual se ve forzado a abandonar su ser individual y a convertirse en reflejo de una condición social común. Todo y todos son apariencias y, con una mirada más detenida, los unos se reconocen en la situación de los otros, hasta comprender sus exilios inútiles o sus riquezas fútiles. Enmarcado por la ciudad, el espejo de la modernidad presenta falsos sentidos de profundidad, artilugios de luz y sombra fraudulentos. Precisamente en este momento de la trama el animal hace culminar la crisis del protagonista: la jaula de Odo es un espejo translúcido, el cual le ofrece al paseador un horizonte de percepción, una forma de ir más allá de las imágenes en que la realidad se escamotea.

Para Michel Foucault, la jaula es un juego que no se juega, lo que se dictamina en su forma sencilla: dentro, el derrotado; fuera, el vencedor. “The cage is the simple figure of an unmediated division —subject utterly against object, power utterly against powerlessness” (“So cruel” 59). En *Paseador*, sin embargo, la jaula sí es mediación, la esencia del embate entre poder e impotencia: ¿Quién vence y quién derrota? ¿Está realmente más libre el protagonista que el mapache? Como se disuelve el entendimiento de lo que es estar dentro o fuera de la jaula, el paseador se percibe en un espacio intersticial: es un forastero y a la vez se integra a la vida

madrileña; tiene un empleo y le pagan para recoger “mierdas”; transita entre los barrios de inmigrantes y los de la clase rica madrileña. Pero, principalmente, está entre la animalidad (limeña, madrileña) y su reto de superación (hasta ahora marcado por expectativas frustradas).

Para sobreponerse a esta condición intersticial, el protagonista se ocupa de su zona gris fundamental: su propia animalidad, quiero decir, lo que le queda de instintivo, de deseo de escaparse a la domesticación y al confinamiento. Los humanos no lo pueden ayudar en tal gran reto, pues están absortos en sus imágenes proyectadas (la modernidad especular). Además, una creciente misantropía afecta al protagonista: solo (Laura lo abandona), viviendo al día, como nunca se deja llevar por una mercantilización de sus relaciones humanas, las cuales se entablan y se sostienen según atienden sus necesidades individuales. De manera análoga, el mapache enjaulado ve al protagonista en términos de su utilidad real e inmediata.

La cuestión de la mirada animal exige desglose. Jonathan Burt afirma que, cuando no se recurre a una voz artificial en las obras de ficción, el ojo es la forma de comunicación más concreta entre el animal y el hombre (38). Aunque Odo se expresa de otros modos (como bufar o enseñar las garras), desde la jaula el animal activa el juego de poder que Foucault considera fijo. La mirada del mapache anima al paseador a reevaluarse a sí mismo como ningún otro personaje humano consigue hacer en la novela. A ese respecto, Jacques Derrida considera el cambio de *seen* a *seer* clave para que el animal desestabilice la *humanidad* del *hombre* (la redundancia sintetiza el movimiento ontológico de alejarse de la animalidad (6). Este cambio pone de relieve una relación de alteridad bidireccional en la diégesis. El hombre califica al animal como el *otro* para así definirse como el *uno*, es decir, como ser racional por excelencia — quien es libre para buscarse una vida nueva, y quien puede reconocerse como criatura encarcelada. Pero también el mapache percibe al paseador como el *otro* — no en el sentido de ser la antítesis de su naturaleza

animal, sino de demostrar que el protagonista también está en una categoría inferior. La diégesis, en efecto, lo establece en múltiples niveles como: ser latinoamericano, inmigrante, paseador de perros y por no pertenecer a la clase adinerada para la cual trabaja. En las identidades que se pierden y se reemplazan compulsoriamente resuena la percepción de Mario Benedetti sobre la evolución del personaje literario latinoamericano: “es individuo y a la vez es sociedad; es fragmento de plural sin dejar por ello de ser ineluctablemente singular” (46). Debido a su individualismo, sus prejuicios, su simetría con el animal, el protagonista de Galarza se muestra como una persona rara y como un arquetipo de lo latinoamericano.

Si bien las realidades de Odo y del paseador se transponen, Galarza no se arriesga a editar una relación afectuosa entre especies en franco antagonismo (el animal salvaje contra el animal civilizado). Vuelvo al argumento de Rothfels citado en la introducción de este trabajo: el éxito del animal como figura ficcional requiere que a la vez se mantenga y se sobrepase la lógica relacional entre éste y el hombre, o sea, el lugar común del animal dentro de la cultura humana (109). El autor no convierte a Odo en otro de los perros que el protagonista pasea — la narrativa necesita demarcar bien los atributos de los dos personajes en la trama antes de socavar sus bases. Contradictoriamente, el medio de reafirmar la *animalidad* del *animal* es humanizarlo literariamente. Para tal fin, como he señalado anteriormente, la diégesis antropomorfiza al mapache, quien actúa de manera consciente, premeditada: “Los primeros días . . . Odo se mantuvo callado, quizá pensaba que no era un simple limpiador sino su prócer de la independencia. Luego, al ver que se trataba apenas de un empleado a sus garras, empezó a intimidarme. Sería su forma de imponer respeto” (32). El mapache lo resiste, rechaza una tierna

relación entre mascota y dueño (sustituto) desde el comienzo,²⁰ pero está involucrado en una paradoja que conforma el núcleo de tensión entre ambos personajes: el animal necesita la ayuda del hombre para liberarse del encarcelamiento que se le impone. Luego, también el hombre necesitará que el animal lo auxilie en un reto cualitativamente idéntico.

En la condición del mapache se yuxtaponen diferentes niveles de enclaustramiento. Imbricados regresivamente, encaminan la narrativa hacia una dimensión cada vez más intimista del cautiverio. Primeramente está la ciudad, Madrid, y su modernidad capciosa. Luego, el barrio de Pozuelo, aislado de la urbe pobre de los inmigrantes y asfixiado en su atrincheramiento social (del que el dueño del mapache probablemente decidió escapar). Entonces, se identifica la vivienda en la que el animal se encuentra. Finalmente, como núcleo concéntrico de todas estas esferas, la jaula — un punto centrípeto que ata los hilos de la trama. La primera impresión es que constituye un despropósito en sí, pues no hay ninguna intención deliberada de domesticar al mapache que allí se mantiene. Sin embargo, al parecer se mantiene al animal como vestigio vivo del hijo desarraigado, en la espera de que él decida retornar.

Para Steve Baker, “cagedness is an effect of art, a means of rendering the animal evident” (*Postmodern* 129). La jaula como cronotopo, sin embargo, no tiene por objetivo destacar al mapache, sino lo animal de la condición humana de quien se ubica fuera, en la relativa posición de *vencedor*. El contacto de Odo con este mundo de modernidad se da a través de la comida y el agua que el paseador regularmente le cambia. Ahora bien, de centrípeto a centrífugo, es decir, desde su núcleo (la jaula) hasta el nivel más exterior (la ciudad), al mapache nada le interesa de

²⁰ Se desaconseja mantener un mapache como mascota por varias razones, las cuales ayudan a entender la opción de Galarza por este animal como tropo. Difíciles de domesticar, incluso después de varias generaciones, los mapaches criados en cautiverio aún exhiben sus instintos salvajes. La veterinaria Karen Becker informa que estos animales tienen comportamiento impredecible y que su reacción natural es morder cuando están enojados, frustrados o estresados. Además, abundan los relatos de venganza practicados por ellos, como: mover o destruir objetos, tirar el contenido de los estantes, rasgar las sábanas de la cama, etc.

lo que hay en la vida humana. Por detrás de las rejas, como un horizonte intocable, hay una realidad que él seguramente no codicia. La jaula, como entidad material, es una expresión del poder que ha perdido su fundamento lógico y moral, y que ahora se limita a mantener vivos a los animales, tanto al ser salvaje como al humano — en este sentido sí se puede contemplar en la jaula la impotencia a la que Foucault se refiere. Al mapache y al paseador no se les reserva nada significativo por vivir, y el uno es al otro un emisario cotidiano de una existencia vacua compartida, lo que se magnifica principalmente por incluir a un animal salvaje en el medio urbano. Los dos personajes anulan el propósito espacial de la jaula, pues, unidos por la desgracia, se unifican sus territorios existenciales. No hay más núcleo o niveles de imbricación, ni exterior o interior: la jaula ahora es el todo.

Scholtmeijer afirma que las criaturas salvajes son particularmente propensas a ser empleadas en juzgamientos morales contra la civilización: “wild animals are thus susceptible because they are useless to us, they resist being domesticated” (97). Precisamente tal inutilidad otorga al mapache una función vital en la trama. Como personaje antropomorfizado, el animal es el epicentro de la catástrofe del hombre. El paseador intenta sacar provecho de dicha humanización, la cual es tanto psicológica como material: “Busqué cebarlo para ver si le provocaba una depresión por sobrepeso” (71). Supone que el animal se volvería menos agresivo, lo cual da resultado. Más adelante, en un descuido del paseador, mientras limpiaba la jaula abierta, el mapache se prende a su cuello y, en un lapso de tiempo, el protagonista reevalúa toda su condición presente: “Para qué tanto viaje si me va a matar un mapache, me lamenté” (30). A continuación, el animal se desprende y, resignado, vuelve a su jaula. El paseador no puede hacer nada por él: ¿por qué escapar de la protección de sus rejas y salir a un mundo cada vez más brutal, donde prevalece un salvajismo que incluso el animal desconoce? En este momento de

impotencia se completa la humanización del animal y, por la vía inversa, el paseador se da cuenta de que su propia animalización se ha completado.

Hacia el final de la novela, la trama busca lo aparentemente imposible: un escape a la racionalidad y sus males. Se trata de un reto de gran dificultad conceptual para las narrativas de la animalización, pues, pese a la tensión tejida entre lo civilizado y lo salvaje — aun más con la presencia de un animal real como personaje —, se necesita preservar la credibilidad, según prescribe Rothfels.²¹ El primer movimiento conclusivo de Galarza toma una ruta segura: repetir, por enésima vez, el sacrificio animal impuesto por la civilización. Odo supuestamente escapa, o por lo menos eso le dice el padre al paseador, quien lo duda terminantemente. Frente a él, la jaula vacía metonímicamente señala su féretro, una muerte en vida, su sacrificio personal por una modernidad que poco o nada le retribuye. El mapache ausente de alguna manera exige la huida de quien le dio los últimos cuidados en vida — hay que seguir exiliándose, escapando del hundimiento en cada nuevo sitio, en cada toma de conciencia.

El paseador, entonces, decide irse a Francia. Antes, se entera de que una clienta planea sacrificar a su trío de labradores. En el acto final, el protagonista lleva a los tres perros a pasear y tira sus correas al basurero. Atardece y los cuatro corren en dirección contraria por una avenida madrileña, disfrutando momentos de tenue libertad, insubordinándose al orden e importunando a los conductores y al tráfico de la modernidad. Sin embargo, todo es una chispa de

²¹ A manera de comparación, y para ilustrar cierta impericia en la manipulación del tropo animal, cabe citar *Instrucciones para salvar el mundo* (2009), novela de Rosa Montero que sigue los mismos renglones de *Paseador*: una crítica a la modernización, la segregación social y la violencia urbana en España, los flujos de inmigrantes, los jóvenes sin causa, la desolación existencial. El bestiario de la autora va bien para expresar individuos y relaciones problemáticas: buitres, hienas, jabalíes, pulgas, etc. Pero la entronización de una lagartija, mascota de una refugiada africana que trabaja como prostituta en Madrid, provoca irremediable desconcierto en la diégesis. Montero confía al reptil una función decisiva: el animal muere y desaloja el alma humana que lo habitaba. Se trata del hermano de la africana, quien reencarna como su hijo (la refugiada está encinta) y así representa la esperanza que renace en un mundo dominado por la maldad y la avaricia.

empoderamiento, y cada partida redimensiona las expectativas de la próxima llegada: el protagonista ahora se pregunta “si en París habrá mapaches” (107). Para Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez, en contextos de globalización, se deben pensar los desplazamientos y la (re)construcción de identidades migrantes en términos de multiterritorialidad real e imaginada (9), o sea, como una plataforma desde la cual se producen escritores y personajes. En consecuencia de ello, lo que el paseador encuentre en Francia no va a transformar al protagonista radicalmente: se puede predecir que seguirá deambulando por la modernidad urbana e identificando animalidades transnacionalmente. Al fin y al cabo, el fracaso de exorcizar sus memorias del salvajismo limeño le ha sido útil: es un fiable indicador de la animalidad, una brújula que le advierte sobre nuevos rincones y ocasiones de enclaustramiento.

El exilio, observa Guillén, es una experiencia humana de larga tradición y creciente presencia en el ámbito literario: “figura clave de la modernidad, el exilio ha alcanzado grados inusuales de ampliación e irradiación” (164). Lo que la novela de Galarza añade a tal abanico es la experiencia del destierro sedimentada por la animalidad, lo que consolida su accesibilidad semiótica. Benedetti postula que una característica prominente del escritor latinoamericano es su creatividad — fruto de la imprevisibilidad y la improvisación aprendidas e impuestas por su medio (geográfico y/o cultural) —, con lo que escapa a los rigores de la razón y produce notables resultados (57). Vivir el salvajismo reformado por lo humano, del cual América Latina es escenario prototípico — cuando no mata o mutila, cuando no enmudece o adiestra —, agudiza el discernimiento de una realidad de enajenación que desconoce fronteras. Concluida una etapa más de su periplo, el protagonista sí es un nuevo ser después de Lima y también de Madrid, después de todo, y después de Odo. Una entre tantas, queda atrás la jaula armada por Galarza, la cual — así como la ciudad patriarcal de su compatriota Patricia de Souza (*Electra en la ciudad*) — opera

como la caverna platónica. En su arreglo de luces, la diégesis provoca un transmigrar de sombras: el entrar y salir del animal señala la pretensión y la ilusión humana de haber conseguido, en una operación ontológica, entrar y salir de su animalidad. Vivir es aprender a identificar las jaulas de la modernidad y sus ardides — sus rejas elásticas, sus fondos falsos. Sobrevivir es escaparse continuamente.

II.II *Mano de obra*: trabajo y fragmentación en la modernidad latinoamericana

Una característica manifiesta de los textos de la escritora Diamela Eltit (n. 1949) es la determinación de desvelar los conceptos operantes de una sociedad que carga a costas los flagelos generados o intensificados por el proyecto político-económico implantado durante su pasado dictatorial. *Mano de obra* (2002) escenifica el envilecimiento de la sociedad chilena, profundamente desigual y marcada por la fuerte disensión entre sus estratos, lo que se acentuó durante la era Pinochet. En el texto, las relaciones sociales aparecen regladas por un sentido de utilidad que carcome cualquier vestigio o gesto de solidaridad. La autora explora este panorama de modo multifacético — la presión psicológica y su polícroma somatización en el cuerpo del individuo, acompañado de la expansión de los límites formales del texto para abarcar el sufrimiento de sus personajes. En palabras de Michael Lazzara, se trata de una escritura que expresa “a strong preoccupation with the body as text and the text as body” (*Diamela* 320).

Volviendo al interrogante de Rivera Garza (sobre el desafío de escribir en, y sobre, necrópolis urbanas como práctica de una literatura comprometida), la respuesta ética y estética de Eltit se inscribe en una ciudad que también se construye como cárcel simbólica — una expresión que intensifica el enclaustramiento al no contemplar una salida como en *Paseador de perros*. La urbe de Eltit está poblada tanto por quienes son obligados a quedarse, por no tener

alternativas, como por los que promueven la explotación. De los primeros, la ciudad extrae sus energías vitales, para luego desecharlos en un proceso que la autora extiende a costa de la desestructuración física de los personajes. En la novela, un supermercado y una vivienda constituyen los dos núcleos geográficos, cuyos vínculos se establecen principalmente a través de los cuerpos protagónicos. Más que suplir necesidades humanas, el supermercado las define y regula la existencia de los individuos mediante estructuras de poder, dependencia y alienación que se apoyan en relaciones de trabajo y consumo.

Si bien la dimensión productiva y capitalista es parte inherente del proceso civilizador y modernizador, el trabajo y el consumo también despliegan las contradicciones de dicho proceso, las cuales frecuentemente se manifiestan en la corporalidad, por ejemplo, en la carestía o en el agotamiento laboral. Es debido a ello que la autora pone énfasis en los cuerpos — sus características, necesidades, cambios, violaciones — como registro irrevocable e irreducible de la opresión. El texto es tamizado por la animalidad, con la cual Eltit promueve una acumulación de reacciones viscerales a los detalles que *Mano de obra* provee sobre las condiciones de los personajes. Es como si el plano del enfrentamiento intelectual, demasiado susceptible a lo ideológico, perdiera calibre. Lo físico, sin embargo, no admite errores interpretativos ni posibilita circunloquios: ¿Cómo argumentar contra la objetividad de cuerpos que se mutilan, acosan, degradan o degeneran? En su análisis de *Mano de obra*, Ana Forcinito destaca la centralidad del cuerpo, a lo que se reduce el individuo desprovisto de significación política. Ambigua, la corporalidad es también el “refugio de una posible articulación de alguna otra forma de subjetividad de resistencia” (86). Para acceder a dicho refugio, empero, es necesario reconocer las circunstancias de explotación que aquejan a los individuos; y una de las claves de esta toma de conciencia es la animalización variopinta que impregna la narrativa.

En la primera parte de la obra, “El despertar de los trabajadores”, se narra la supeditación al régimen laboral del supermercado. En vez de aludir a la toma de conciencia de clase, y quizá incitar a la insubordinación, el título alude al entendimiento de que la sumisión irrestricta caracteriza el vínculo laboral y es necesaria para mantenerlo. Dado que detenta el poder de disponer sobre la existencia misma, el supermercado es convertido en Dios. Hay que serle fiel y tenerle fe, como lo hace el personaje que acumula funciones y soporta la fatiga de veinte horas continuas de trabajo por ocasión de la nochevieja: “El honor que Dios me ha dado me permite asegurar que hoy soy su elegido. El elegido de Dios. ¿Qué hice para merecerlo? ¿Qué debo hacer para conservarlo?” (63).

Eva Núñez-Méndez explora la mística de esta relación entre el trabajador y este Dios elitiano, y postula el trabajo como calvario, como entrenamiento físico y espiritual de renuncia y penitencia: “El batallar diario en el supermercado es el camino *purgativo* que le corresponde al personaje” (90, énfasis original). Lo religioso impregna el texto, pero un matiz profano critica el papel contraemancipador de la religión y también del trabajo como medio de salvación. Aunque los dos se pueden considerar prácticas destinadas a controlar la animalidad humana, el trabajo más bien la acentúa. La narración se refiere al supermercado, por ejemplo, como una fiera sedienta de carne humana (72). En este nivel semántico se comprende la condición de la que los personajes no consiguen liberarse.

El sociólogo argentino Atilio Boron observa que la etapa actual del desarrollo del capitalismo está signada por una mayor concentración de capital que en el pasado. En consecuencia de ello, y de la disminución de la oferta de empleo en relación al crecimiento demográfico, se han pulverizado conquistas laborales con “la extensión de la jornada de trabajo en la corporación global, el impacto devastador de la flexibilización laboral, la degradación del

trabajo, la acrecentada facilidad para despedir trabajadores, la precarización del empleo” (51). Una a una, los personajes experimentan estas circunstancias en *Mano de obra*, además del acoso sexual y del deterioro físico y psicológico como resultado de una atmósfera de inseguridad y presión. Para muchos, nada es peor que no tener un trabajo asalariado o perderlo — una tragedia cuya inminencia constriñe la existencia. Dicho de otro modo, el miedo a ser excluido del sistema productivo y, por ende, a no participar en una sociedad de consumo, refleja el control social y el perfeccionamiento de una economía de explotación sin que los trabajadores opongan ninguna resistencia. El temor a la exclusión laboral, entonces, opera como una cárcel simbólica, manteniendo una estructura contra la cual no hay alternativa. A través de la animalidad, un empleado expresa el autocontrol que la situación desarrolla: “me encuentro muy cerca de las mercaderías, encucillado. Permanezco agazapado como si actuara la reencarnación de un sapo y su ostensible respiración (su miedo) . . . me contengo para no dar un brinco y huir” (49).

En *Trabajo, consumismo y nuevos pobres* (2000), Zygmunt Bauman afirma que la civilización moderna ha atravesado un profundo cambio estructural, dejando de ser una “sociedad de productores” para convertirse en otra de “consumidores” (12). Con ello, se ha alterado radicalmente el valor social del trabajo. En la primera sociedad, trabajar es una obligación moral, la contribución individual a un proyecto colectivo de progreso a través del cual el ideal civilizador beneficia al ser humano. Esto se impone dentro del espacio de trabajo (la fábrica, la oficina, etc) y fuera, vía criterios compartidos por la población: todos pueden y deben trabajar, el ocio y la pereza se reprochan, los discapacitados se excluyen de la plenitud de la vida (pública o privada). Por tal lógica, ser pobre es la consecuencia de no querer o no poder trabajar.

En una sociedad de consumo, sin embargo, dicha ética del trabajo se reemplaza por la estética del consumo (Bauman 44). El trabajo enriquecedor no es necesariamente arduo ni una

fuentes de virtudes sino aquél que le posibilita al individuo tener o ampliar su poder de consumir. Trabajar, entonces, deja de ser una cuestión moral. El nivel de consumo de la población es un indicador crítico de la salud económica de una sociedad y se basa en la creciente ampliación de la oferta y en el estímulo de la elección. Consumir es una práctica socioeconómica vital, un fin en sí — poco importa la real utilidad o necesidad del servicio o mercancía adquirida.

Para Bauman, la capacidad de elegir es una idea clave. Si la sociedad de productores suprime la decisión personal (todos los individuos sanos deben trabajar), la sociedad de consumidores se erige en base a la elección. En este sentido, se puede interpretar *Mano de obra* como la escritura de estos dos regímenes de organización social. Su coexistencia, sin embargo, está marcada por una profunda incoherencia, pues el trabajo duro no resulta en la mínima capacidad de elegir. En realidad, vuelve a condiciones primitivas dentro de la historia del capitalismo, como el feudalismo y la semiesclavitud. Eltit lo demuestra en sus propias elecciones narrativas. Para la autora, el supermercado — y no la fábrica — es lo que mejor representa la relación entre la falta de poder de consumo y el trabajo, además de señalar el desamparo y la desorientación del trabajador en una sociedad posindustrial. Por añadidura, el supermercado sedimenta la herencia histórica de la dictadura pues, como informan Larissa Lomnitz y Ana Melnick, en la primera década del régimen autoritario, las inversiones públicas en Chile se redujeron en más de un 50% y la deuda externa creció un 29%. Estos préstamos, aclaran las autoras, “were not used for productive investment . . . They were mainly used to finance the import of consumer goods” (4), con lo que se buscó demostrar que Chile estaba en sintonía con los valores pregonados por el capitalismo global.

Si bien el supermercado y la fábrica guardan semejanzas, como el control panóptico ejercido por cámaras o por supervisores, la opción por el primero hace hincapié en el consumo y

la privación. La imposibilidad de que los personajes actúen como consumidores finales señala paradojas y desigualdades socioeconómicas críticas. En la realidad fabril, principalmente si es ordenada por una lógica taylorista de producción, el trabajador se limita a una parte del proceso productivo, es decir, no tiene visión de conjunto o del resultado final. En el supermercado, todo está listo para la compra y se recurre a las más diversas estrategias para estimularla. Eltit enfatiza este aspecto para exponer cómo la frustración de los deseos de compra es un signo de la explotación y de la segregación. La abundancia de ofertas antagoniza el hecho de trabajar sin poder consumir lo más básico. Dicha frustración se explora en el ámbito sensorial del texto, especialmente cuando los trabajadores manipulan detenidamente las mercancías, enseñando que todo está cerca e infinitamente distante de su realidad social. De modo similar, muchos individuos acuden al establecimiento para practicar la contemplación estéril de los productos. Desde la oscuridad de su privación material, se guían por la urbe rumbo al supermercado luminoso, según lo caracteriza la autora misma — un templo donde habita un dios caído indiferente a la miseria y al sacrificio. Narrado por un empleado, el fragmento abajo expone y reitera la animalidad como recurso óptimo para su expresión:

Los observo llegar con sus rodillas rotas, sangrantes, dañadas después de poner fin a una peregrinación exhibicionista desde no sé cual punto de la ciudad. Ingresan como mártires de mala muerte, famélicos, extemporáneos, pero, al fin y al cabo, orgullosos de formar parte de la dirección general de las luces. Mientras tanto, en el revés de mí mismo, no sé qué hacer con la consistencia de mi lengua que crece, se enrosca y me ahoga como un anfibio desesperado ante una injusta reclusión. (15-16)

Para Eltit, ello plantea la condición psicológica de la modernidad como cárcel, la cual afecta a todos los personajes y revela su impotencia y resignación. Una dimensión más concreta del encarcelamiento, sin embargo, se configura en el desplazamiento de los individuos por la urbe. Porque el empleado vive su trabajo a tiempo completo, el supermercado es su casa, y su casa es el supermercado. En la segunda parte de la trama, “Puro Chile”, se realiza la fusión

simbólica entre los dos espacios: el privado y el laboral. Debido a sus bajos sueldos, siete empleados del supermercado pasan a compartir una misma vivienda, donde se observa la repercusión, tanto en el nivel personal como colectivo, de dicha unificación geográfica.

Uno de los personajes ejemplifica cómo se desdibuja la separación entre hogar y espacio de trabajo: “Isabel se veía cansada. Apenas entró a la casa nos informó que su turno en el supermercado se había extendido en dos horas . . . Nosotros nos apenamos. La acompañamos hasta su pieza” (79). Las interacciones en el hogar están exclusivamente basadas en el trabajo. Pero la solidaridad del grupo también conoce límites debido al agotamiento físico de sus miembros, lo que inevitablemente afecta a todos: “La guagua ya estaba durmiendo. Isabel ni se percató . . . empezó a cerrar los ojos y, de inmediato, supimos que Isabel iba a despertar porque dormía a saltos. Se levantaba a menudo en las noches, hacía ruidos inconvenientes” (79).

Pese a la explotación que se da a ultranza, la cárcel del trabajo también es un refugio. En el binomio supermercado-casa, una atmósfera panóptica se reproduce y preserva el orden: el esquema de seguridad del supermercado equivale a la vigilancia mutua de los miembros en la vivienda compartida. Es preciso sujetarse a ello, pues afuera crece el peligro real: proliferan en el barrio robos a casas y asaltos, a lo que contribuye la inacción y la negligencia policial. Como puntualiza Bourdieu, hay una relación directa entre los métodos del capital y las dinámicas de la vida privada y pública: “the structural violence exerted by the financial markets, in the form of layoffs, loss of security, etc, is matched sooner or later in the form of suicides, crime and delinquency, drug addiction, alcoholism, a whole host of minor and major everyday acts of violence” (*Acts* 40). Contradictoriamente, la reacción de una de las víctimas sugiere que la criminalidad es más una cuestión de elección personal que un producto de la privación o precarización del trabajo: “había que matar a todos los ladrones culiados” (97). Pero la capacidad

de elegir, volviendo a Bauman, es una prerrogativa de quienes participan activamente de la sociedad de consumo.

La integridad física del individuo, sin embargo, se amenaza también dentro de su cárcel simbólica, pero la protección que se ofrece es perversa. Se resguarda al ser humano por sus características orgánicas: es un cuerpo dotado de capacidades mecánicas y nada más, de ahí que en su desempeño y resistencia física desemboque toda la presión del existir. El trabajador es consciente de su utilidad social como máquina humana y de que su vida pende de un hilo debido a la vulnerabilidad física de este cuerpo. Este se encadena al sitio de trabajo como expresión de clausura y delata sus consecuencias lesivas: “Mi salud, desde un espacio anclado a una realidad inasible pero contundente, se ha vuelto deplorable . . . una enfermedad laboral” (50).

Esta “máquina” que se debilita pasa aun por otra transformación paulatina. La pérdida de dignidad humana se traduce por la identificación de rasgos de una animalidad agonizante: “Como un animal viejo miro con una visión aletargada, los productos. De manera progresiva (lo aseguro) voy adquiriendo un indudable parecido a una perra ni siquiera rabiosa sino entregada (como un cuerpo general idiotizado) a su fatal destino infeccioso” (51). Con este tipo de metáfora animal, Eltit recuerda los límites concretos de la corporalidad humana y las penalidades que la afligen. El paralelismo con el animal incluye y supera lo trivial, pues no representa solamente la degradación física y moral del ser humano (“una perra”), sino — y principalmente — una alerta de que el cuerpo es incapaz de soportar la sobrecarga somática (y semántica) que se le aplica. Deja de ser un medio a través del cual la racionalidad humana disfruta la modernidad y pasa a significar un fin: existir depende exclusivamente de esta máquina, del trabajo que produce, de su capacidad de acomodar las crecientes demandas físicas. El cuerpo que habita la cárcel es cárcel en sí, pues se obliga a estar siempre disponible como instrumento y recurso.

En lo que atañe a los aspectos formales del texto, y volviendo a lo observado por Lazzara, hay que recalcar el fragmento anterior como un ejemplo del repetido uso de paréntesis que la autora hace a lo largo de *Mano de obra*. Más que chispas de reflexión oportuna, se puede entender esta estrategia formal como análoga a lo que se somete el cuerpo del trabajador. Hablo de la necesidad de insertar funciones dentro de funciones, es decir, permanentemente forzando los límites físicos del texto y del ser humano. También Dianna Niebylski observa las modulaciones del texto y subraya que los personajes presentan una pérdida de la capacidad de ordenar el lenguaje y el creciente uso de referencias denigratorias sea para referirse a sí mismos o para emitir vituperios contra los otros. Para Niebylski, ello señala la desintegración de la unidad obrera debido a la descomposición y la descompostura del lenguaje formal (123). Este proceso coincide con lo expuesto en mi trabajo, ya que también la fragmentación lingüística contribuye al desproveer al individuo de sus características más humanas.

Pues bien, si *Mano de obra* expone la gradual degeneración del ser humano, ya sea en la pérdida de sus facultades lingüísticas o en una animalización moribunda, entonces se puede entender que la autora admite la muerte del individuo como una posibilidad concreta. Con ello, se recuerda lo orgánico y transitorio de la condición humana — un destino soberano que se impone a todos los seres vivos. Pero la narrativa anuncia una muerte animalizada, lo que constituye un punto clave de distinción filosófica entre el animal y el ser humano. Para Heidegger, se trata de un parteaguas: solo el hombre tiene conciencia de la muerte y, por ende, de la vida como una experiencia cultural (236). El animal, dado que no tiene ni conciencia ni miedo de la muerte, es “incapaz” de morir — simplemente deja de existir. El ser humano experimenta la muerte como tal porque es *dasein*, dicho de otro modo, es conciencia de lo que puede ser. El miedo a la muerte corresponde al temor — y a la certeza — de interrumpirse esta

mirada de posibilidades de devenir. El animal es carente de dicha condición pues ello requiere ser capaz de razonar en un nivel superior de abstracción. Pero, como el esfuerzo descomunal de diferenciar la muerte humana de la animal es inútil en la práctica, eso alimenta la ira del hombre contra la naturaleza pues, como Scholtmeijer observa, “humans feel like a great injustice that a life vivified by culture should vanish like animals” (223). Para Eltit, encaminar a sus personajes hacia una muerte animal es consolidar no la injusticia de que el hombre cultural muera, sino de que precisamente la cultura de la modernidad ocasione su muerte. Si vivir como un animal es desvalorar la humanidad, morir como un animal es echar a perder todos los intentos de distinción del ser humano y considerar como denigrante la experiencia de vida racional.

Teniendo en cuenta lo vivido por los personajes de la novela, la muerte pondría fin a lo que no tiene arreglo, representando un escape de la cárcel de la modernidad. Sin embargo, ello contraría el propósito fundamental de la clausura, el cual es explotar hasta el agotamiento total. Para tal efecto, se emplean mecanismos psicológicos cuya eficiencia aumenta debido al empeoramiento de las condiciones de supervivencia: el miedo terminante al despido y, entonces, a excluirse de toda forma de sociedad, ya sea la de productores (léase trabajadores explotados) o de consumidores. El empaquetador Gabriel, quien todavía no ha aprendido a reprimir su angustia, es el personaje que amenaza con rebelarse contra esta situación. Eltit lo retrata mediante la animalización: “se encontraba [Gabriel] atado al mesón como un animal de feria . . . que por fin se desplomara . . . que dijera . . . lo que los supervisores y los clientes adivinaban” (126). Enrique, otro empleado que vive con Gabriel, lo reprende y cuida de reestablecer la coerción del medio: “Mantén el hocico cerrado ¿entendís culiado? (129).

Hasta admitir alguna posibilidad mínima de romper con el enclaustramiento, la narrativa se dedica a una pletórica descomposición física de los personajes que incluye disturbios y

trastornos provocados por la brutal exigencia psicológica y mecánica de las tareas laborales, enfermedades, además de un decisivo evento de mutilación. La fragmentación, que también se transpone al nivel textual, es un tema corriente en la crítica especializada sobre Eltit. María Verónica Elizondo Oviedo subraya que los retazos de vidas — así como de palabras, frases o sentidos — son lo que da consistencia al “quehacer artístico de la autora y su modo de explorar la marginalidad” (90). Sin embargo, esta crítica entiende que *Mano de obra* apacigua a los detractores de Eltit, los cuales consideran la escritura de la chilena demasiado hermética. Esta narrativa, en rigor de verdad, opta por una retórica más accesible, la cual se apoya en el extenso empleo discursivo de la animalidad.²² Pese a dicha retracción críptica, la escritura sigue planteando desafíos analíticos e invitando a distintos acercamientos teóricos que den cabida a su voluminoso conjunto de símbolos.

Cada detalle del deterioro corporal en la narrativa aporta un nuevo ángulo de la explotación, como si el lector circulara alrededor de la cárcel de sus personajes. Se perjudican las funciones orgánicas más elementales de los personajes, como orinar o defecar; pero nada es tan dañino como el impacto de esta descomposición en la vivienda compartida, donde todos dependen de todos (los cuerpos). Un ejemplo es Isabel, quien va perdiendo peso a causa del trabajo. Su animalización no es sólo una cuestión personal, sino un problema grupal: “Su porte había cambiado . . . su rostro también huesudo (más y más) se iba transformando en una afilada cara de pájaro . . . necesitábamos de su cariño y de su cara antigua” (132). Al enredar lo emotivo a lo pragmático, la narración revela el real intento de la preocupación de los demás: “también necesitábamos con una urgencia impostergable . . . que sonriera, que caminara como la gente,

²² La tropología animal como recurso para expresar la marginalización no es algo novedoso para Eltit, como se puede notar, con extrema complejidad semiótica, en este fragmento de *Lumpérica* (1983), su primera novela: “Muge en hospitalario tono buscando así la cercanía, complicitario ruido . . . Sube su tono, pregona su alarido, llama y se anuncia en su desespero — copia animal enfermo — tiñe bestia en celo, aunque de verdad su garganta es capaz de llegar hasta el relincho” (58).

que se lavara el culo . . . bien presentada, como les gustaba a los supervisores más viejos e indecentes” (133). Una vez más, se observan los cortes abruptos de lenguaje, oscilando entre expresiones de afectividad y vulgaridad. Para Cynthia Tompkins, el lenguaje de *Mano de obra* adquiere rasgos fragmentarios y abyectos para somatizar el neoliberalismo en el cuerpo y así retratar la marginación de los individuos (119).

Para Isabel, el cuerpo es doblemente una cárcel: lo es por su potencial mecánico y, como mujer, porque se le atribuyen otras funciones, incluso la de bien colectivo. La condición de múltiples exclusiones que las mujeres enfrentan es otra notoria bandera temática de Eltit. Lo expone la desapropiación y reapropiación del cuerpo femenino, con lo que se reduce la existencia y el valor intrínseco del individuo a la suma condición de objeto — máquina y materia. Giulia Tamayo afirma que la globalización ha acentuado las violencias que padecen las mujeres en las sociedades latinoamericanas, lo que ha convertido sus cuerpos en “objetos de regulación, de apropiación, de consumo o de castigos” (48). Para Tamayo, en el nuevo orden mundial, “las mujeres han arrastrado todas las desigualdades previas, incluidas formas contemporáneas de esclavitud, con magnitudes al alza” (48).

La dependencia que toda una organización social proyecta sobre este cuerpo le arroja obligaciones que él no siempre es capaz de cumplir. A diferencia del cuerpo masculino, el femenino se “descompone” con regularidad (la menstruación), cuando deja de ser deseado y se vuelve execrable.²³ Sobre la corporalidad de la mujer, entonces, pesan los más espurios argumentos ordenadores de la sociedad. Para comprenderlo, se requiere matizar la intersección entre dicha corporalidad y el desarrollo de la civilización. El provecho que se saca de la

²³ Núñez-Méndez destaca el énfasis que *Mano de obra* pone en el cuerpo femenino. Para ella, Eltit explícitamente critica a la sociedad patriarcal y reafirma la cuestión de género como clave en esta narrativa. La percepción masculina de dicho cuerpo como hediondo e impuro, según Núñez-Méndez, representa la injusta distribución de poderes de la sociedad chilena (97).

naturaleza se establece sobre un vínculo problemático: sus recursos tienen como contracara las ansiedades provocadas por el caos y la degeneración que ella representa. La misma lógica se transfiere al cuerpo femenino pues, según puntualiza Noske, como “transformers of nature, males increasingly came to see themselves as makers of culture and history, in contrast to women who continued to belong to the realm of nature” (59).

Al considerarse parte del medio ambiente, se justifica la explotación material irrestricta del cuerpo de la mujer. Además, este se somete a la misma relación de amor y odio que, de manera androcéntrica y narcisista, la modernidad mantiene con la naturaleza. Lo demuestra Gloria, personaje que se percibe en la vivienda — tanto por los hombres como por las mujeres — como incapaz de ejecutar las tareas profesionales más banales (lo que aquí se entiende como reflejo de su desorden “natural”, o sea, de su femenina deficiencia de humanidad). Sus frecuentes despidos irritan a los demás, pero los hombres le permiten quedarse en la casa, a cambio de que se encargue de los quehaceres domésticos por un peso mensual, ya que, como beneficios, no tiene más que pagar por una parte del alquiler o por la comida. Explotado por los explotados, el cuerpo de Gloria sufre otro abuso rutinario: el sexual. Los hombres de la casa reconocen la debilitada condición social en que se encuentra este personaje y, sin indulto, reproducen en escala doméstica los patrones de opresión que se identifican en el ambiente de trabajo y en la sociedad en general. Por añadidura, la obligan a vivir al fondo de la casa, lo que reconfigura tanto los usos de su cuerpo como su ubicación para reflejar los cambios en la jerarquía social y espacial. Cada esfera utilitaria o territorial es una cumulativa dimensión encarceladora, es decir, una instancia que cercena la experiencia de Gloria — y de la mujer — en la modernidad.

Limitados en su movilidad — geográfica y social —, los cuerpos se fustigan desde dentro de su(s) cárcel(es). Tal como están, pese al incesante azotamiento y a la indefensión, se ven

demasiado íntegros para la pulsión creativa de Eltit, como lo expresa ella misma: “nunca he logrado hacer cuerpos enteros, y tampoco quiero hacerlos” (Morales, *Conversaciones* 82). Como en el supermercado, donde prevalece la mentira de los envases, la piel de los personajes todavía reviste una fábula de resistencia física, pues el individuo se desarregla interiormente bajo la presión de las circunstancias. El cuerpo — también el texto — demanda un evento apoteósico que exponga la carne, que maltrate al ser para que se exprese la aflicción sin eufemismos. Mucho se ha estudiado el afán fragmentario eltitiano, es cierto, pero faltaba desglosarlo tomando el derrotero de la animalización y el encarcelamiento.

Trozos de animales anuncian la fragmentación del cuerpo humano en el texto. En una cultura que privilegia la proteína animal como nutriente, el énfasis diegético en la carne que se procesa y se vende en el supermercado recalca su valor económico y simbólico. Como Adrian Franklin observa, el consumo de carne no es solamente una cuestión de gustos, sino un referente de distinción y clase social (3). En *Mano de obra*, además, la analogía de la carne animal con la humana confiere a esta los mismos atributos de aquella: se trata de un nutriente imprescindible para el desarrollo material de la sociedad. A raíz de esto, los personajes (y los clientes del supermercado) exhiben fascinación y perturbación delante de las carnes empaquetadas:

Esas carnes de segunda desvelan y martirizan al cliente. Lo desquician y lo obligan a detenerse con una actitud vengativa delante del congelador. Su mirada ahora, depositada sobre la carne, se vuelve doblemente desconfiada y el olfato alcanza su máxima categoría. Se inclina como un pájaro de absurdas proporciones (precisamente como un ave de carroña) sobre esa carne que desmiente sin tapujos la realidad de su origen . . . Claro que se trata de un fraude. Pero qué. (28)

Como bien arguye Scholtmeijer, hay similitudes entre la explotación comercial de los animales y la de los trabajadores (149). La carne a la venta provoca un choque cognitivo, pues su valor metonímico se sobrepone al metafórico. Dicho de otro modo, la carne empaquetada no solo alude a la condición de mercancía de la persona humana mediante un ejercicio puramente

mental, sino que encuentra correspondencia directa con la propia constitución física del individuo. Por añadidura, el proceso de mercantilización exige que se remuevan los vestigios del acto de violencia que lo viabiliza para así desensibilizar la compra. Es necesario desvincular el recuerdo del sacrificio del animal vivo de su preparación para la venta y el consumo. De modo similar opera el velo ideológico de la explotación del ser humano.

En la carne del supermercado, transformada visualmente para atender la cínica moral de la urbanidad (“un fraude”), el ser humano reconoce un llamado visceral (“lo obligan a detenerse”). Otra vez, Eltit recurre a una animalidad abyecta, la cual en el fragmento citado es representada por el buitre y la descomposición. En el juego de sentidos que se arma, la actitud del cliente con relación a la carne equivale a la del supermercado con relación al empleado. La acentuación del olfato (es el sentido más emblemático del animal) es una metáfora de doble filo: deshumaniza al individuo y a la vez insinúa que su cuerpo es capaz de detectar las estratagemas del sistema. Lo metonímico del fragmento citado en realidad eclipsa lo metafórico, y motiva la actitud iracunda del cliente. Es la constatación de que la carne del animal es materia (y cárcel) como la del ser humano, lo que desencadena sentimientos de perplejidad equivalentes a los de la célebre frase atribuida a Francis Bacon: “somos carcasas potenciales”.

Noske expone que la carne comercializada culmina un proceso en el que “the animal is always at work . . . alienated from their own products: offspring, body parts, body capacities” (15). A este tejido orgánico se adhieren los espectros de una existencia de clausura, cuyos penosos resultados sirven exclusivamente para el provecho ajeno (su proteína, su cría, etc). Ello explica la reacción vengativa destacada en el texto, cuyo ápice es el momento en el que el ser humano percibe el fraude en las fibras de su propio cuerpo. El individuo se reconoce en esta misma condición espectral del animal expoliado. Eso le ocurre a Isabel, quien se aliena de su

trabajo (la plusvalía elevada a la enésima potencia), de su cría (la hija de cuya presencia ya ni se percata) y de su carne (la cual pertenece a la mirada sedienta de los supervisores y clientes).

A estas alturas de la narrativa — cuando se ha tomado el degradante camino de lo metafórico a lo metonímico —, la coherencia interna del texto requiere que la víctima de la apoteosis de la deshumanización sea también una mujer. El personaje en cuestión es Sonia, otra moradora de la casa. Su incontenible caída empieza al rebajarse en el supermercado, donde pasa de cajera a aprendiz de carnicera: “Ay, a Sonia la habían destinado a la carnicería . . . Ahora una de los nuestros formaba parte de la sección infame” (12), se compadece la voz narrativa. La confluencia de significados convierte dicho espacio en el más claustrofóbico, en la cárcel más abrumadora. Estar allí es adentrarse de lleno en el corazón del sistema, tirarse a la terrible verdad que se disfraza en los paquetes de carne, descubrirla por debajo de la propia piel.

Una exacerbación de sentidos físicos — visión, olfato, audición — lo transmite en el texto. Para volverse expertos, los carniceros deben ver a los pollos enteros, destrozarlos a la perfección, aprendiendo a identificar el punto de las articulaciones que permite una fragmentación irreprehensible. También se obligan a sentir el olor característico del lugar, el cual impregna el cuerpo de la empleada como una etiqueta y una alerta sombría que reitera la muerte: “un hedor que nos indicaba que tal vez nos quedaba tan poco tiempo” (12). Por fin, tienen que oír las carcajadas de los demás carniceros, lo que comprueba la altisonante idiotéz de quienes ignoran tanto lo metafórico como lo metonímico de su oficio.

Nuevamente la narrativa privilegia la visión. Pesa el hecho de que a Sonia “la habían empujado a trabajar atrás” (120), y por eso ve lo que hasta entonces se le había ocultado. Sonia no soportará contemplar la realidad por detrás del supermercado, es decir, ver su estructura por dentro, comprenderse como nada más que otro “engranaje” dentro del sistema. En resumidas

cuentas, percibir su nueva cárcel como el espacio de roce entre “the invisible slaughterhouse and the highly visible city” (Burt 176), lo que dilucida cómo la urbe depende de los cuerpos animales — asalariados, destrozados y comercializados.

Para postergar el colapso, Sonia se sumerge física y mentalmente en el obstinado perfeccionamiento de sus técnicas. Cada vez más máquina, y más peligrosamente falible, los ojos de la trabajadora ya no distinguen lo que es pollo de lo que es ser humano: se rebana el dedo índice de una mano. Comprensiblemente, la narrativa magnifica lo visual del accidente como prueba fehaciente de la explotación:

Y, allí, en el centro del mesón, su dedo (insignificante) rodando impune, después de que se hubiera desencadenado un corte profundo, limpio, perfecto, quirúrgico. Y, claro, ella no pudo sino observar, estupefacta e indecisa, su mano atropellada y velada por la sangre (a borbotones, a borbotones): La pobre Sonia condenada al fluir de su sangre (impura/humana/inadmisibles) que inundaba, el mesón de la carnicería. Y su dedo, al final de una loca y repugnante carrera, terminaba confundido con los aborrecibles restos de pollo. (154)

Para Eltit, la sangre asume una pléyade de valores literarios (Morales, *Conversaciones* 96), y el de conexión se destaca en el accidente. Si los trozos de pollo y el dedo se confunden, sus sangres se funden. Se establece, por fin, una hermandad con el animal destrozado y con su mero valor económico. Lazzara también interpreta este momento como culminante en *Mano de obra*, el ápice de la subyugación del individuo (“Estrategias” 160), pero entiende el evento subsecuente como el preciso instante de conversión del trabajador en máquina. Sonia se transfiere a la pescadería, donde sigue trabajando gracias a “un cuchillo nuevo que reemplazaba, con su filoso estallido, el lugar apático de su dedo” (155). Bajo la perspectiva de la animalidad, Sonia era ya una “máquina”, un autómatas, desde su trabajo como cajera.

La animalización del individuo no significa, estrictamente, que se le equipara al animal, sino más bien indica un tornarse infrahumano. Como ya he discutido en el capítulo uno, hablo de

parámetros (economías) diferentes. El animal en el que se convierte al ser humano es uno ya antropomorfizado, uno ya desvirtuado por el contagio con la cultura del hombre. En su estado libre, auténtico, el animal representa los peligros de una naturaleza caótica y antagónica que rehúsa doblegarse. Los animales literarios de Eltit se encuentran encarcelados en la cultura humana, padecen del estrés del cautiverio y sobreviven gracias al cortocircuito cerebral que los inmuniza a su propia condición. La imagen calamitosa del dedo de Sonia rodando impune recuerda el andar en círculos de esta criatura enjaulada. Pese a su terrible rutina, el personaje no logra realizar esta desconexión psicológica, este cortocircuito. Sigue percibiéndolo todo muy clara y humanamente, y la escena de la tragedia una y otra vez se le proyecta mentalmente. El recuerdo se activa por la mano imperfecta, por supuesto, pero también por la mirada rabiosa de cada uno de los cohabitantes de la casa: “la tristeza nocturna que la embargaba mientras caminaba hasta a [sic] su pieza con una impronta de mansedumbre ovina, aunque finalmente, comprensiva hacia el rencor que nos provocaba” (155).

Debido a tantos entrecuchos, y al continuo trastocar de lo humano y de lo animal como referentes, Eltit urge al lector a considerar lo improbable: una salida al enclaustramiento. Hacia el final de *Mano de obra*, aunque todo va de mal en peor, se despliegan algunas pistas. Quizá la alternativa a los personajes sea perder otras partes corporales y recomponerse con los artificios que la modernidad produce, como le ocurre a Sonia, en la esperanza de gozar la condición de un cibernético libre. Si es lo que propugna la autora, recuérdese que lo hace desde el intersticio entre lo metafórico y lo metonímico, señalando así la deshumanización del individuo, o la necesidad de considerar la poshumanidad como gesto de liberación.

Las posibilidades ontológicas de este vertiginoso descenso conceptual son apabullantes en la escritura eltitiana. Lo atestigua una de sus principales críticas, Nelly Richard: “al invertir

los signos de ascenso y al convertir la caída en un deslumbrante motivo de goce de identidad; la hiperbolización barroca de los grafemas que se inscriben en corporalidades mutiladas . . . [se desafía] el idioma común de la globalización neoliberal” (220). En *Mano de obra*, el punto de llegada parece ser el de partida, quiero decir, el momento de contrarrestar el orden establecido. La última frase del libro marca el instante en que aparece la determinación de atentar contra dicho idioma, ya que todo se queda abierto. La profiere el insurrecto Gabriel, quien a lo largo de la narrativa intenta movilizar a los trabajadores para la confrontación: “huevones, caminen. Caminemos. Demos vuelta a la página” (176).

Otros eventos de la narrativa también sugieren la insubordinación. Me refiero a los saqueos al supermercado descritos en la primera parte de la narrativa. La muchedumbre salvaje, entre carcajadas y aullidos, es “un conglomerado humano que arremete como un solo cuerpo irrespetuoso, estéticamente desplegado en el presente de una gestualidad ultra moderna pero que, a la vez, resulta absolutamente arcaica” (58). La dicotomía moderno-arcaico, como versión de humano y animal, sintetiza el enfrentamiento, pero de una manera invertida. Lo moderno no es el supermercado, y tampoco la turba es lo arcaico: eso banalizaría la lógica de Eltit. Lo arcaico es el sistema productivo y sus métodos de explotación cada vez más primitivos. Lo moderno es la animalidad como testimonio de lo infrahumano, un movimiento ontológico posmoderno o, como prefiere decir la autora, “ultra moderno”, el cual intenta liberar al ser humano de la cárcel mental donde se gesta la resignación que mortifica su propio cuerpo.

Pablo González Casanova expone que el capitalismo se ha perfeccionado sin escalas precedentes, fraguando un sistema depredador y parasitario que comprueba que “no hemos abandonado del todo nuestra condición animal” (163). Para el sociólogo, ello ha generado condiciones óptimas para los empleadores, pues el trabajador hoy más que nunca prefiere la

explotación a la completa exclusión. La moraleja de *Mano de obra* se ubica en el cuestionamiento del sentido de la inclusión que ser asalariado propicia en la actualidad. En una sociedad de consumidores, ser pobre o marginado no significa estar sin trabajo, sino estar expulsado del mercado: la incapacidad de consumir es un determinante psicológico de la degradación social (Bauman 64). En la narrativa, una y otra vez los empleados recitan mentalmente listas de productos y su respectiva disposición en los estantes sin poder adquirirlos. No se trata de proponer el consumo como meta, lo que sería hacerle el juego al enemigo, ni de ignorar las necesidades materiales de los individuos. Al utilizar la animalidad como toma de conciencia, Eltit expone cómo estos modos de explotación y privación constituyen una estrategia que el (super)mercado utiliza para la puesta en marcha de su encarnizada falacia de modernidad.

II.III *El ruido de las cosas al caer*: heridas y herencias urbanas

La producción literaria colombiana más reciente, principalmente en su vertiente urbana, ha retratado temas como la falta de confianza mutua de los ciudadanos, el caos social y las consecuencias de la compatibilización impuesta entre la agenda económica nacional y la internacional (Parra 389). El escritor Juan Gabriel Vásquez (n. 1973), sin embargo, rehúsa el retrato descarnado (y desgastado) de la violencia o de los flagelos sociales a favor de un acercamiento más emotivo a la realidad. Sugiero que Vásquez piensa tanto en el presente con sus problemas puntuales como en los efectos de la herencia sociopolítica y principalmente psicológica de los años en que Colombia vio el narcotráfico, regentado por Pablo Escobar, desafiar todos los poderes constituidos y aterrorizar al país. A Vásquez le interesa lo más personal, es decir, escribir sobre la perspectiva íntima de las pequeñas historias de dolor y resistencia que todavía se traban en la urbe colombiana marcada por profundas heridas y

cicatrices históricas. Como argumenta el propio autor en una entrevista, “un historiógrafo, o un periodista, no tiene acceso a las emociones, al trastorno moral que eso significó para los que lo vivieron [la atmósfera de terror que imponía Escobar]. El novelista, en cambio, es un historiador de las emociones” (Maeseneer 211).

Vásquez ha sido aclamado internacionalmente, reconocido por la crítica y la academia, y elogiado por escritores como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. La novela *El ruido de las cosas al caer* (2011), galardonada con el premio Alfaguara, es un registro de este presente cargado de un pasado vivo. En esta narrativa, la animalidad es una versátil herramienta de su prosa, y Vásquez la utiliza para consolidar y problematizar dicho vínculo entre el hoy y el ayer. Además, proporciona al texto la accesibilidad semiótica y la precisión que son algunas de sus características preponderantes. La riqueza de la tropología animal en *El ruido* se desglosará en dos momentos de esta investigación. El primer acercamiento remata este capítulo al exponer cómo el colombiano compone el escenario narrativo y representa la ciudad colombiana como un espacio de enclaustramiento.

La primera página provee las coordenadas de partida de la trama: Bogotá, 2009. En este cronotopo está el protagonista y narrador Antonio Yammara, un profesor de derecho. Los eventos centrales de la obra, sin embargo, ocurren a mediados de los años 90, cuando Yammara conoce al misterioso Ricardo Laverde. En 1996 terminan siendo víctimas de un atentado que le quita la vida a Laverde. Desde el presente, el protagonista recuerda su decisión de investigar, en aquella época y por cuenta propia, la historia del fallecido. Descubre que este había sido piloto de avión del narcotráfico y que estuvo detenido en los Estados Unidos por casi dos décadas (el tiempo de reclusión exacto es uno de los misterios que quedan irresueltos). La obstinación de

Yammara hace que la narrativa retroceda hasta los años 80 de Pablo Escobar, con lo que la trama encauza un historial de la violencia urbana.

El intenso desplazamiento temporal y geográfico del protagonista refleja la obsesión de Yammara con Laverde y, por ende, con el presente-pasado de Colombia. En ello reside la problemática de *El ruido*: el encarcelamiento psicológico que se configura con esta actitud obsesiva. La posibilidad de acceder al pasado presenta una oportunidad única para Yammara comprender a Bogotá y a sí mismo, ya que, como señala Josefina Ludmer, las políticas de la memoria son también políticas de identidad y afecto vinculadas a la noción de territorio (68). El tiempo presente de la narrativa está marcado por las reminiscencias de la violencia épica perpetrada por el capo, aunque todo sirve para desplegar una crítica social que remite a las políticas neoliberales que fomentan la violencia urbana principalmente desde aquel pasado brutal. Aunque la trama rescata los magnicidios y el fatal ataque a la aeronave de Avianca realizados por orden de Escobar, estos eventos cinematográficos se reemplazan por la indiferencia a los flagelos causados por dichas políticas, una realidad cotidiana de “cuchilladas baratas y tiros perdidos” (18). En la crítica social de *El ruido*, el capo figura como un chivo expiatorio de las injusticias del neoliberalismo — un individuo que utilizó, de modo indebido, métodos de generación y acumulación de riqueza idénticos a los del libre mercado. En efecto, para el narrador, el narcotráfico era una escueta relación de compra y venta de la cual también se beneficiaba parte del campesinado.

Los individuos viven en una acumulación espacial de diferentes temporalidades que impacta profundamente la experiencia urbana (Highmore 121). El intenso movimiento diegético de entrada y salida del presente sugiere, sin embargo, un pasado permanente que se proyecta en

la ciudad y se expresa en la trama de diversos modos. Entre estos, se destaca el animal, como se nota en el fragmento abajo en que Yammara y Laverde caminan por Bogotá:

habíamos comenzado, sin darnos cuenta, a caminar por el medio de la calzada. Una carreta atiborrada de periódicos viejos y tirada por una mula famélica pasó bajando, y el hombre que llevaba las riendas (la cabuya anudada que hacía las veces de rienda) tuvo que silbar para no pasarnos por encima. Recuerdo el olor de la mierda del animal, aunque no recuerdo que cagara en ese preciso momento, y recuerdo también la mirada de un niño que iba detrás, sentado en las tablas de madera con los pies colgando. (32)

Este fragmento exhibe cómo la acumulación histórica es un proceso conflictivo en el que las diferentes temporalidades se disputan el espacio concreto de la urbe. La carreta opera como un punto de fuga heterotópico y heterocrónico, una combinación entre el espejo y el navío que Foucault didácticamente utiliza en *Of Other Spaces*. El vehículo es heterotópico en el sentido de que contrasta con la representación de la ciudad moderna, que a la vez es real y utópica, un plan y una realidad. Como emblema de un tiempo retrógrado que se inmiscuye en el presente (por eso, heterocrónico), la carreta contesta dicha esencia utópica como realidad tangible, quiero decir, desafía el progreso y el desarrollo como principios incontestables e irreversibles. En su lentitud animal, en su desplazarse por la urbe, el vehículo recuerda la embarcación de Foucault: “a floating piece of space, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the [city]” (27). Como espejo, la carreta es un objeto concreto en el que el protagonista se encuentra reflejado y que le da pistas sobre su relación tanto consigo mismo como con la ciudad. Pero lo que Yammara ve es todavía una imagen difusa, la cual lo impulsa a descubrir los orígenes de la violencia naturalizada de la urbe, donde preguntas como ¿quién mató? o ¿por qué murió? “habían dejado de tener sentido” (18).

Finalmente, tenemos en este evento narrativo lo más imprescindible: la mula.

Amplificada su condición de autómatas debido a ser infértiles, este animal es un ser híbrido, una alusión a la heterogeneidad humana (y social) de la ciudad y una representación de sus diferentes

épocas superpuestas. El animal carga la historia (los periódicos) y se arrastra a causa de su estado famélico, como una rotunda antítesis del progreso. A pesar de su movimiento lento, la carreta y la mula casi atropellan a Laverde y a Yammara, lo que refuerza la detención del protagonista en el tiempo pasado que lo absorbe y casi lo inmoviliza. Todo es profundamente sensorial, como lo es la sensación del peligro inminente, un olor fecal que se desprende de la ciudad: las “mierdas” que comete la gente impulsada por el hambre o cegada por la codicia. Suspendido en un presente en el que nada más que el miedo ofrece suelo firme, Yammara rescata la atmósfera social de su adolescencia (nace en 1970): se reconoce en el niño de pies colgantes que se pierde en el horizonte, de cuevas al propio futuro.

En esta yuxtaposición temporal, la búsqueda de Yammara por la verdad sobre el pasado de Laverde es, en realidad, un proceso de reestructuración de su identidad y, por añadidura, de (re)conocimiento de la ciudad. El protagonista busca rellenar los huecos cognitivos y afectivos de su propia historia, en el sentido de comprender los sucesos mismos del país: identificar su raíz, paliar sus efectos, quizá encontrar alguna curación. A este respecto, Ludmer afirma que en América Latina se han generado tiempos no vividos, es decir, saltos modernizadores que producen rupturas de toda suerte y configuran nuestras historias como discontinuas (75). Este vacío de vivencias atrapa al protagonista por constituir un espacio marcado por desfases, los cuales se manifiestan concretamente en una Bogotá de “vías amplias y recién pavimentadas” (91) y en otra de calles enlodadas donde hay “casas de cartón y madera podrida, junto a pozos sépticos abiertos a la mirada (y a las narices) de todos” (143). Se tratan de dos ciudades: la primera se define por el espacio que se altera para ceder paso al flujo del desarrollo; la otra es la orgánica, la animal — y la de una humanidad en descomposición.

Antes de conocer a Laverde, la vida de profesor universitario del protagonista le propiciaba un falso sentido de estabilidad y continuidad. El propio protagonista lo reconoce pues define el bar donde encuentra a Laverde como un lugar al que acuden los inestables. Si bien no le quita la vida, el atentado sufrido lo deja con secuelas en una pierna, además de una disfunción sexual. Más que eso, le cambia radicalmente la percepción de la urbe y de sí mismo: “comencé a aborrecer la ciudad, a tenerle miedo, a sentirme amenazado por ella. El mundo me pareció un lugar cerrado, o mi vida una vida emparedada” (66).

Como medio de digerir el encarcelamiento que abate al protagonista, su médico le recomienda escribir un diario: “No estoy diciendo un diario-diario, sino un cuadernito para hacerse preguntas . . . Por qué le pasó lo que le pasó, de quién fue la culpa, si fue o no suya. Si esto le hubiera pasado en otro país. Si esto le hubiera pasado en otro momento” (67), con lo que la narrativa propone el escrutinio formal de la dialéctica tiempo-espacio. Al personaje la idea le parece ridícula — un intento de ficcionalizar vidas sin importancia. Aunque la acepta, consigue escribir solamente un signo: un principio de interrogación. Con la metaescritura, Vásquez tira el cuaderno de Yammara en el regazo del lector, para que este complete las preguntas, y se plantee respuestas — para que se remueva también de su falsa linealidad y reconozca los desfases en su propia historia y en su relación con su ciudad.

En su estudio sobre las novelas urbanas bogotanas, Carlos L. Torres afirma que las narrativas actuales muestran una ciudad fragmentaria e hiriente, donde quienes esperan su turno para comprar un carro importado contrastan con la masificación de la marginalidad (“Una aproximación”). Para el crítico, estos textos parten de las equidistancias entre lo público y lo privado, el antes y el después, lo central y lo periférico, para luego borrarlas como acción característica de la modernidad latinoamericana. Todo se vuelve volátil: no existe el estar sólo

dentro, o sólo fuera. Pensando en García Canclini, hablo de movimientos de entrar y salir de la modernidad como proyecto ideológico, como “simulacro urdido por las élites” (20).

Para el protagonista de *El ruido*, el conflicto interior adquiere proporciones alarmantes, según lo expresa su mujer: “no tiene nada de malo preocuparse. Pero lo tuyo comienza a ser enfermizo. Estás enfermo de preocupación.” (62). De hecho, el terapeuta que le dispensa cuidados postraumáticos afirma que el miedo es la principal enfermedad de los bogotanos de la generación de Yammara. Incapaz de racionalizar su condición psicopatológica, el protagonista se vuelve noctámbulo y tiene repentinos ataques de llanto. Investigar la vida de Laverde le da la motivación para salir de su enclaustramiento — un reto que él perseguía casi inconscientemente por las calles de Bogotá, hasta el día del encuentro casual con Laverde. Sus hallazgos, sin embargo, pueden ser tan imprevisibles como un animal no domesticado: “me descubrí, más de dos años después de los hechos, acercándome a pie a la plaza del Rosario, entrando al café Pasaje, buscando un sitio libre y desde allí mirando hacia la esquina del atentado, un niño que se asoma con tanta fascinación como prudencia al prado nocturno donde pasta un toro” (69). El atentado no solo conecta en definitiva sus vidas, sino que también establece un cambio de papeles: Laverde había sido privado de una vida normal durante su condena: una normalidad a la que vuelve para enseguida sufrir el atentado. Por su parte, Yammara ve la regularidad de su vida suspenderse por el atentado, el cual lo condena a vivir en una ciudad que se redefine en su imaginario como un sitio que padece males cruentos y duraderos.

A este respecto, Highmore puntualiza que, al equiparar la urbe a un organismo enfermo, la usual metáfora del sistema circulatorio que suele utilizarse para representarla ya no funciona, pues supone una intervención clínica relativamente simple, a un nivel superficial. El sistema nervioso, sin embargo, representa más adecuadamente la ciudad acometida por disturbios como

la esquizofrenia y la disfuncionalidad (138), así como le ocurre al protagonista. La narrativa le reserva a Yammara una salida cabal de su cárcel, lo que le permite conocer nuevas facetas de su identidad y superar sus traumas. Su terapeuta no le propicia la curación definitiva y tampoco la ofrece su mujer, cuyas afirmaciones las desmienten la ciudad concreta que el esposo conoce. En el próximo acercamiento teórico a la novela, expongo cómo la trama guía al protagonista a la herencia viva de Laverde: la hija en cuyas manos reposan las llaves de su clausura y el embrión de un nuevo Yammara.

Las tres obras investigadas en este capítulo extienden la importancia multiseccular de la ciudad en la novelística latinoamericana — una tradición en la que la urbe ha asumido un papel cada vez más determinante en la trama. En la primera mitad de este trabajo, destaco dos formas en que esto se manifiesta: la urbe como un personaje animalizado o en su configuración simbólica como sitio de clausura. A simple vista se puede interpretarlo como variaciones ficcionales de la misma distopía, pero defiendo que plantean nuevos ángulos de percepción que oponen resistencia a los discursos monolíticos que sientan las bases de la vida urbana. La intención de los autores, a mi juicio, es emplear dispositivos narrativos que pongan de manifiesto la actual condición de los personajes humanos y reordenen los esquemas de pensamiento individual y colectivo hacia la representación y la construcción de sociedades menos opresoras.

CAPÍTULO III – EL ANIMAL EN LA CAMA: SEXUALIDAD Y RESISTENCIA

III.I Catarsis genital de los traumas de la violencia urbana

Las obras investigadas aquí problematizan la experiencia urbana en la América Latina del nuevo milenio como una acumulación de ideologías políticas y eventos históricos que han acentuado el envilecimiento y la fragmentación de sus sociedades. En estas narrativas, la animalidad como recurso diegético matiza cómo la vida en las urbes latinas de hoy afecta a los personajes tanto en su ámbito orgánico como ontológico. Las descripciones, transformaciones y el manejo de los cuerpos protagónicos exacerbaban la distancia entre estos individuos y los ideales de humanidad física que, pensando en el hombre de Vitruvio, fraguan jerarquías sociales en el mundo occidental (Braidotti, *Posthuman* 24). En un círculo vicioso, estos criterios parten de lo físico y, como forma de manifestar las discrepancias respecto a dicho ideales, simbólicamente aprisionan los cuerpos según su constitución, apariencia o género. En el nivel ontológico, las narrativas investigadas hacen un guiño a la humanidad misma de estos personajes, señalando la pérdida o la negación de atributos definidores de la especie humana: el razonamiento, la solidaridad, la ciudadanía. Más allá de señalar este descenso de algunos individuos o grupos sociales, la animalidad también se emplea para representar la ciudad como suma de las disparidades de la colectividad. La urbe,alzada a la condición de criatura viva, manifiesta las tensiones sociales internas, por ejemplo, a través de relaciones de depredación.

Este capítulo examina la sexualidad como espacio narrativo de resolución de dichos conflictos. Tanto la ciudad como los cuerpos de sus habitantes demuestran, por los tropos animales, que la idea de humanidad es contradictoria, ya sea en los rasgos orgánicos compartidos

o en los fundamentos de la vida colectiva. La sexualidad representa una dimensión privilegiada para exponer estas contradicciones pues, aunque moldeada por la cultura humana, es esencialmente una práctica animal. Su carácter íntimo le permite escaparse al control de la urbe, aunque no a los efectos de la vida urbana — lo que abre posibilidades narrativas que los autores han explorado en su complejidad. Lo sexual, es evidente, no se limita a los contactos carnales y tampoco abarca solo lo privado. En efecto, de lo normativo a lo subversivo, la sexualidad expresa relaciones de poder entre e intra géneros. Debido a estas imbricaciones, el sexo es un núcleo de tensión en la urbe por constituir una práctica necesaria para la reproducción humana y un ámbito de cuestionamiento de los valores de la civilización. El meollo de la cuestión es que la sexualidad está arraigada en un terreno frágil: la irresuelta dialéctica entre civilización y barbarie tan importante en el imaginario latinoamericano.²⁴ El sexo es la animalidad que no se puede suprimir y, como tal, es también un ejercicio de resistencia que amenaza el proceso civilizador. Juan Carlos Quintero Herencia destaca los usos del cuerpo como medios de escapar a las presiones sociales, o sea, de contemplar una línea de fuga para esta humanidad confinada a una “corporalidad tensa, prisionera” (116). En este sentido, la sexualidad quizá constituya el último bastión de la autonomía de los individuos protagónicos, es decir, una oportunidad preciada de reaccionar al enclaustramiento que caracteriza la vida urbana actual y de recuperar, desde lo más animal, la autonomía que puede restituir al individuo el dominio sobre su propio cuerpo y ser.

En este acercamiento final a *El ruido de las cosas al caer* (2011), hago hincapié en lo sexual como aspecto medular de la obra y destaco cómo el autor Juan Gabriel Vásquez lo utiliza

²⁴ Aprovecho lo postulado por Foucault en *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* (1984), para quien lo utópico está en analogía directa o invertida con el espacio real de la sociedad. En la utopía, la ciudad aparece como una forma perfeccionada, la cual puede no reflejarse con exactitud en el espacio concreto. Debido a que su realidad material y social no corresponde fielmente a sus ideales de desarrollo, la ciudad moderna latinoamericana es un espacio utópico foucautiano, lo que explica el imperativo de crear lo imaginado y de rechazar las evidencias contrarias de lo palpable.

en un amplio abanico semántico. Para el protagonista Antonio Yammara, la sexualidad inicialmente se experimenta como un expediente de opresión y agresión del medio social; pero, de principio a final, evoluciona en la novela hasta convertirse en su única línea de fuga. Parto de la condición de clausura psicológica del personaje, la cual se ha expuesto con más detalles en el capítulo anterior de este estudio: su obsesión por un personaje enigmático, Ricardo Laverde, funge como una búsqueda inconsciente de los orígenes de la violencia urbana en Bogotá.

Aunque considera que la ciudad se ha vuelto menos violenta en la actualidad (2009 en la novela), al protagonista le ha tocado vivir su juventud en la época de Pablo Escobar — una experiencia traumática que fragua su cárcel simbólica y que él no comprende ni con los paralelos que establece entre su vida y la de Laverde. A pesar del largo periodo pasado en una prisión, Laverde no parecía cargar el peso del tiempo perdido como convicto: “[n]o se refirió a sus años en la cárcel, aunque para mí era evidente que esa circunstancia planeaba sobre toda la situación, un buitres sobre un perro moribundo” (26), reflexiona Yammara, refiriéndose a Laverde con una metáfora animal que acentúa lo inhumano de la cárcel y el deterioro físico y psicológico que la experiencia de reclusión puede causar.

De manera gradual los lazos afectivos entre los dos personajes se estrechan, principalmente por parte de Laverde, pero Yammara conserva cierta distancia — lo que le impide percibir su propia realidad a partir de una experiencia a la vez ajena y cercana. Las barreras homosociales, sin embargo, prescriben que el protagonista esquive aun más la cercanía. Tras otra noche de bebidas y billares, Laverde insiste que Yammara lo acompañe a su casa: un pequeño cobertizo en una casa colonial, en cuyas paredes penden calendarios de mujeres desnudas. Pero el protagonista rechaza la invitación: “una cosa era preguntarle qué tipo de máquinas pilotaba y otra, muy distinta, meterme con él en su cuartucho diminuto para verlo

llorar por amores perdidos. Nunca me ha resultado fácil la intimidad, y mucho menos con otros hombres” (33). Raewyn Connell expone que la proximidad emocional — también la física — se produce naturalmente en el seno de la sociedad patriarcal: “Tensions develop around sexual inequality . . . around the prohibition on homosexual affection (given that patriarchy constantly produces homo-social institutions) and around the threat to social order symbolized by sexual freedoms” (*Masculinities* 86). La resistencia a relacionarse con más plenitud con otros hombres, a pesar de las señales textuales que permiten divisar la heterosexualidad, más bien señala el esfuerzo continuo del protagonista de reafirmarse como varón en un ambiente en que, de las paredes del cuartucho a los muros de la ciudad, todo son pantallas de proyección de neurosis masculinas según las cuales la frialdad sentimental es expresión auténtica de la hombría.

La ciudad patriarcal, sin embargo, no es cohesiva. Lo demuestran los magnicidios que Vásquez cita en la novela, los cuales fueron cometidos por orden de Escobar contra hombres que ocupaban puestos gubernamentales relevantes. Las consecuencias de la intimidación y de la violencia del narcotráfico, aunque afectaron los derechos civiles de la población como un todo, tenían el objetivo primordial de debilitar el espinazo patriarcal de la sociedad. Lo que epata en el caso de Escobar no es solo la envergadura de su poder y su fortuna — bienes valorados por el patriarcado —, sino cómo su acumulación desafiaba el orden democrático y capitalista a ojos vistas. Una de las mayores excentricidades del capo es privilegiada por Vásquez como su más emblemática posesión y escenario narrativo que condensa parte de la historia del país: la hacienda Nápoles, el zoológico privado que el capo mantenía al noroeste de la capital.

En la Bogotá sitiada de la novela, a diferencia de Laverde, Yammara nunca ha pertenecido a ninguna de las fuerzas en confrontación, lo que no significa que no saque provecho de esta estructura hegemónica de masculinidades. Como Connell aclara, la mayoría de los

hombres “benefit from the patriarchal dividend, the advantage men in general gain from the overall subordination of women” (*Masculinities* 79). Padre de una hija pequeña, Yammara no tarda, por ejemplo, en transferir todas sus responsabilidades familiares a su esposa para poder dedicarse integralmente a investigar la vida de Laverde.

Los beneficios, sin embargo, tienen su contracara. El protagonista se encuentra atado al patriarcado no solo por ser hombre, sino por la fuerte ligazón psicológica que se establece. La formación de la identidad masculina — plagada de contradicciones y sujeta a resistencia — es parte crucial de reproducción de la sociedad patriarcal. Aunque muy pocos varones acceden a los niveles sociales restringidos a los grupos hegemónicos, desde arriba hacia abajo se imponen los estándares que preservan los privilegios de todos los grupos masculinos. Como aclara Carlos Lomas, la masculinidad hegemónica crea, instila y difunde un patrón que asume la “función de referente simbólico y de modelo ético y estético con voluntad normativa” (13).

La primera relación sexual explorada en la narrativa quebranta dicho referente ético y, como consecuencia, pone en práctica la reprensión social sobre la sexualidad del individuo. El protagonista de 26 años, profesor de Introducción al Derecho, empieza a salir secretamente con una ex alumna — una hija de caribeños que se establece en Bogotá luego de la muerte de Escobar. Tras vivir en diferentes países a lo largo de su niñez y juventud, la mujer no sabe, por tanto, lo que había sido vivir en la trágica década del capo, lo que a Yammara le impide encontrar afinidad afectiva con ella. Debido a un embarazo inesperado, empiezan a vivir juntos, y la relación se vuelve pública. Al entrar un día al salón de clase, el protagonista encuentra en la pizarra monigotes en una posición obscena y, debajo del dibujo, la leyenda “El profesor Yammara la introduce al derecho” (63). Desde este nivel público y anónimo de coacción, se reprende la conducta privada del profesor, lo que moralmente lo descalifica para ocupar una

cátedra y enseñar lo que es “derecho”. El incidente despliega la prevalencia de los códigos sociales sobre lo más individual pues, como señala Foucault, la sexualidad no se separa de las estructuras políticas y está sujeta a sus medidas reguladoras (“Polemics” 114).

Un detalle del dibujo pone en claro la condición utilitaria e inferior que se impone a la mujer: “la cara de ella no tenía facciones, era apenas un círculo de tiza en el cual crecía un pelo largo” (63). Las líneas mínimas de la silueta femenina no contradicen su importancia máxima como objeto de negociación dentro de la estructura patriarcal. Consuelo Meza Márquez sostiene que el cuerpo y la sexualidad son importantes en la definición del sujeto femenino, pues demuestran los mecanismos opresivos de socialización a que la mujer se somete (131). Desfigurada como individuo — un ser sin faz —, la mujer dibujada recapitula la estructura de poder entre quien penetra y quien es penetrado, con lo que se reitera la sumisión de este último.

En la representación pictórica de Yammara se destaca el pene: “tan largo como su brazo” (63). El órgano sexual agrandado traduce su importancia social, y la comparación le confiere la utilidad del miembro superior, como si el ser masculino dispusiera de un brazo adicional, de una “mano extra” que le garantiza una enorme ventaja social en relación a la mujer. Bourdieu afirma que, en la sociedad patriarcal, el falo es una presencia inmanente, concreta o metafórica (*Masculine* 12). Su estado erecto ratifica propiedades naturales indiscutibles que sientan las bases de la división social misma. En la novela, el dibujo condensa, en palabras de Bourdieu, lo concreto y lo metafórico, lo que atribuye suma importancia al episodio tanto para el protagonista como para la mujer. Para él, el efecto es de una castración moral; mientras para ella, con el embarazo que sucede, el acto sexual determina la clausura del personaje femenino. Como arguye Marta Lamas, para la mujer latinoamericana el embarazo refuerza “la ‘estructura de desventaja’ que implica la maternidad vivida no sólo como coerción a la autonomía personal sino también

como restricción educativa y laboral” (137). Con el embarazo, y luego el bebé, el personaje no concluye sus estudios y pasa a depender económicamente de Yammara, lo que reitera su papel “natural” de madre, de cuidar la familia y el hogar, es decir, lo que *no* abarca la esfera pública. El acto sexual, entonces, la define como un ser doméstico por antonomasia — una condición de que Yammara saca provecho sin remordimiento y sin la conciencia de estar haciéndolo.

Contradictoriamente, es Yammara quien más se queja de la clausura impuesta por las obligaciones que vienen con la paternidad. El personaje deja de frecuentar los billares de la calle 14 donde había conocido a Laverde: “una parte de mi ciudad me fue robada . . . [e]l mundo me pareció un lugar cerrado, o mi vida una vida emparedada” (66). El protagonista no contempla nada positivo en la experiencia de ser padre, ya que importa más cómo esta trastorna su relación con la ciudad — el lugar donde el hombre se realiza como tal. Aunque no se puede negar la importancia de la práctica sexual en este proceso de realización del ser masculino, el espacio público es determinante para su plenitud. Por añadidura, hay que recordar el débil anclaje de la modernidad latinoamericana, en cuyas urbes persiste la disyuntiva civilización-barbarie.

Para Luis Ernesto Cárcamo Huechante, en Latinoamérica pervive una “lógica de retroalimentación entre barbarie y sexualidad como espacios de descontrol” (35). Eso afecta primeramente a la mujer, pues el imaginario hegemónico la ha apartado del dominio masculino de la racionalidad. Cárcamo Huechante resalta que la visión de la mujer como ente-sexo, portadora de encantos y seducciones, la define como incapaz de ejercer el papel de dirigente en la historia (31). Dichos prejuicios se plasman socialmente también a través de resonancias religiosas, pues abundan en la Biblia relatos de hombres emprendedores y de mujeres que, si no encarnan la propia tentación asociada a los sentidos, son dechados de virtudes hogareñas como la maternidad y la sumisión. El vínculo entre lo político y lo fisiológico fundamenta estructuras de

dominación en detrimento de los individuos del sexo femenino (Haraway 8). El acceso a la urbe patriarcal es el primer paso para acceder a la esfera del poder formal, lo que significa que el manejo de los cuerpos — tanto de los hombres como de las mujeres — les asigna sentidos, funciones y también fija la amplitud de la acción política de los individuos.

Al ser impedido de acudir a la calle 14, el protagonista ve romperse el eslabón que lo conectaba con la ciudad presente y su historia — y que le permitía sustraerse de sus desafíos y problemas reales. Mientras la esposa de Yammara está insatisfecha con la indiferencia del marido, él más bien canaliza su energía libidinal investigando a Laverde. Las trabas homofóbicas del protagonista no disfrazan, sin embargo, lo homosocial de su empresa y de sus expectativas. En la historia de Laverde están las claves de la violencia urbana bogotana y del estado obsesivo que atrapa al protagonista. Ni su mujer ni su hija pueden ayudarlo: este es un asunto de hombres, en una ciudad y contexto producidos por ellos y que solo puede resolverse entre los mismos.

Precisamente en este momento ocurre uno de los eventos capitales de la trama: el atentado que Yammara y Laverde sufren tras salir del bar un día, y que resulta en la muerte del exconvicto y en el protagonista herido de bala. Su significado en mi análisis de la ciudad como cárcel se ha explorado en el capítulo anterior, y aquí interesa la disfunción sexual que le queda como secuela al protagonista. Vásquez parte de la sexualidad como agente de enclaustramiento y, a través de este evento diegético, la plantea como medio de escapar al encarcelamiento psicológico de la urbe. La impotencia que Yammara desarrolla le permite al autor desarticular la soberanía encapsulada en el pene. El objetivo diegético no es liberar al protagonista de su naturaleza orgánica masculina, sino despojar la tiranía cultural que se apropia de la anatomía de su cuerpo y convierte sus características y funciones animales en mercancías de cambio en una economía patriarcal.

Vinodh Venkatesh postula el cuerpo masculino como capital pues, por un lado, es un recurso productivo, y, por el otro, se negocia en el proceso de construcción de la subjetividad del hombre (6). Esto permite comprender la debacle de Yammara pues ambos niveles de significación se imbrican en la inoperatividad sexual de su pene. En primer lugar, su órgano sexual es utilizado para confrontar su ética profesional y, por ende, su valor como generador de capital (el dibujo que le hacen). La castración simbólica (el atentado) es causada por las disputas internas del patriarcado, pues la actividad comercial del narcotráfico desafía el capitalismo como sistema regulado y regulador. Sin embargo, lo que acongoja al protagonista es el hecho de que se rompe el puente homosocial con Laverde, el cual le permitiría adentrarse a la intimidad de la violencia urbana desde la experiencia de quien la hubiera integrado desde una posición privilegiada: la de piloto de narcoaviones. Sin Laverde, se disminuyen drásticamente las oportunidades de que Yammara exorcice el pasado violento que lo habita y que, por la vía animal, delata una humanidad tétrica: “las voces de los muertos me tragaban como un remolino de río se traga a un animal cansado” (84).

Después de abandonar su investigación por un año, inmovilizado por los efectos físicos y psíquicos del atentado, Yammara la retoma. Sus descubrimientos lo llevan a la hija de Laverde, Maya Fritts, y encaminan la narrativa hacia una posible resolución a los traumas del protagonista. En su análisis de *El ruido*, Aníbal González también considera clave el encuentro entre los dos personajes, pues aclara los sentidos de los elementos materiales de la novela, los cuales tienen un papel preponderante en la diégesis y se esparcen por la narrativa como un rompecabezas inconcluso (486). Aparte esa función, es necesario pasar revista a la cosificación de los cuerpos de Yammara y Maya, cuya materialidad sintetiza las varias problemáticas imbricadas en la novela.

La narrativa enfatiza lo natural y lo animal en la composición de este personaje femenino: la relación con las abejas, el olor rural que se desprende de su piel y cómo las actitudes y pensamientos de Maya la distinguen radicalmente de la gente urbana. A simple vista, las elecciones descriptivas de Vásquez parecen arriesgadas: la conexión de la mujer con lo animal y lo natural corrobora los marcos de significación masculina atribuidos a la mujer, es decir, su distancia del ámbito de lo racional y del poder que este representa (Meza Márquez 131). Por otro lado, si bien es verdad que dicha asociación refuerza el estereotipo del hombre como “builder of culture out of nature” (Curtin 85), no se puede ignorar la diferencia positiva de las prácticas femeninas en las relaciones con esta misma naturaleza. Sus principios — y tecnologías — retan y sirven de alternativa a los procedimientos masculinos por lo general considerados destructivos. Con esta perspectiva ecofeminista, la narrativa dota a Yammara de otra sensibilidad: la superación de sus traumas urbanos no está en la resolución de los complejos misterios de Laverde, sino en el buscar la simplicidad y la naturalidad a través de Maya.

La hija de Laverde decide irse en definitiva de Bogotá y del caos que la ciudad representaba: “No podía más, detesto esa ciudad” (101). Vive en su finca en la Dorada, un lugar ajeno a la ciudad, no al azar localizado entre Bogotá y Medellín, los dos principales escenarios de la violencia urbana colombiana. Maya desarrolla sus propias técnicas de apicultura, las cuales incluyen hablar con las abejas y reconocer en ellas intencionalidad y racionalidad. Habitado a los desgobiernos de la ciudad patriarcal, Yammara se impresiona al verla trabajar cuando la visita: “pude asistir al mejor espectáculo del mundo: una persona haciendo bien su oficio” (102). Las primeras interacciones entre los dos personajes se dan en el capítulo IV, sugerentemente titulado “Somos todos escapados”. Yammara reconoce que Maya ha logrado liberarse de la ciudad, de lo que esta representa, y se deja llevar por la mujer. Admira su modo sencillo y

práctico de ver las cosas: “[h]abía en Maya Fritts una naturalidad que yo nunca había visto, y que desde luego era muy distinta del puritanismo de los bogotanos, capaces de pasarse la vida fingiendo que nunca han cagado” (129). El protagonista sugiere que, al revestir la animalidad con códigos y tabúes sociales, la gente de la ciudad la desvirtúa. Al afirmarlo, aboga por lo natural, extrayéndole la etiqueta de bestialidad y caos, también de fondo religioso.

A pesar de no obsesionar a Yammara como antes, los misterios de Laverde favorecen la conexión del protagonista con Maya — él la había buscado para completar su investigación. En realidad, también para Maya la historia paterna estaba incompleta, pero ella la había abandonado al cortar de tajo su vínculo con la ciudad. Los esfuerzos de racionalización del protagonista encuentran una pausa mediante la animalidad: Yammara y Maya deciden ir juntos a la propiedad donde estaba el zoológico de Escobar. No les motiva la expectativa de encontrar alguna pista decisiva, sino el deseo de meditar sobre los restos y reminiscencias del icónico lugar. En efecto, los une la intimidad de la violencia compartida, aunque de maneras distintas: se hilvana la condición de cárcel de Yammara al exilio de Maya Fritts. Aislarse también tiene su costo, y Maya resalta su soledad en el campo — pero no en el día de la visita a la hacienda Nápoles: “Esta noche no quiero estar tan sola” (240). A pocas páginas del fin de la novela, el autor ya ha dispuesto todos los elementos que promoverán una catarsis sexual de la violencia experimentada por el protagonista — y también por Maya.

Sin embargo, Yammara todavía tiene que superar la condición de su pene impotente. A pesar de lo que aprende a disfrutar con Maya junto a la naturaleza, el protagonista no piensa dejar la ciudad patriarcal. Sin embargo, el pene que no reacciona representa también un puente roto con la urbe. Poco después del atentado, su esposa intenta reparar la situación comprando para ellos un vibrador: “tuviste un accidente, no pasa nada, yo te quiero” (95). La esposa recurre

a lo tecnológico, un aspecto que culturalmente se le niega a la mujer, para resolver el problema compartido. Ella reconoce la estigmatización del cuerpo masculino y plantea a la pareja “a postmodern rebuilding to heal the fragmented/fragmenting experience of the contemporary world” (Baker, *Postmodern* 25). La comprensión y compasión por el esposo no logran superar la taxativa sentencia de lo visual, otra vez, el sentido humano culminante. Del mismo modo que el diagrama anónimo en el aula, la imagen del pene artificial materializa gráficamente la impotencia social de Yammara. Todo dilucidan las líneas siempre rectas del aparato: la violencia que aflige a todo un país se mueve sin desvío u obstrucción hasta llegar al núcleo ontológico del individuo — masculino o femenino. Es como si la violencia que ocupa cada grieta de la vivencia urbana sitiara también los frágiles vasos del pene de Yammara.

Su esposa intenta desvincular el problema de lo físico, es decir, de una animalidad averiada que solo empeora la experiencia de la masculinidad, pero el protagonista refuerza este aspecto: su característica física más distintiva — su pene — es una presencia erecta y espectral en su cárcel. Yammara rechaza la alternativa tecnológica de su esposa y deja caer el vibrador sobre la mesa, como si evitara contemplar lo que este representa. Tocar el objeto es meter el dedo en su propia llaga. Enseguida intenta en vano desplazar su frustración hacia la esposa, recalcando la fantasía masculina de la dependencia y la envidia fálica femeninas: “Esto es un consolador. ¿Necesitas consuelo?” (95). Con esto, Yammara sugiere que no se puede ser hombre con el aparato, pues serlo es algo natural, y no admite ningún recurso protético. Lleno de controversias, el razonamiento patriarcal rechaza sus propios símbolos, los productos de la modernidad, para preservar la soberanía de lo animal. Como señalan Hugo Rodríguez-Ramírez y José Toro-Alfonso, las prácticas (y artefactos) sexuales inusuales significan “ir en contra de la naturaleza” para muchos individuos (144).

Mientras la esposa lo espera en la capital, furiosa por no saber su paradero, Yammara tiene con Maya una oportunidad transformadora. Puede encontrar un modo de ser hombre que reduzca su dependencia física y psicológica del pene, realizando la catarsis de un pasado disfuncional. Volviendo a lo postulado por Venkatesh, al protagonista le toca *descapitalizar* la importancia de su falo. En la cama, Maya intenta excitar el miembro de Yammara, pero su esfuerzo es inútil. En vez de una palabra de consuelo, la cual solo acentuaría el problema, la mujer lleva la mano de Yammara hacia su vientre para que él la masturbe. Teniendo en cuenta la problemática de género, Vásquez realiza otra maniobra literaria arriesgada: insiste en el cuerpo femenino como locus de (re)construcción de la subjetividad masculina. Como bien observa Tina Escaja, el cuerpo de la mujer sirve para reafirmar el discurso falocéntrico (62), y la expulsión de Maya de la ciudad es una violenta consecuencia de dicha lógica. Sin embargo, para que prueben una experiencia renovadora, los dos personajes necesitan redefinir sus cuerpos como fuentes de sentido y placer. Masturbar a Maya es aliviarle el peso de su pasado de reclusión — un escape que el acto reserva también a la mujer y mediante el cual ella se reapropia de su sexo. Por otra parte, al darle placer a Maya con las propias manos, el protagonista puede momentáneamente abandonar su egoísmo y, en el goce del cuerpo femenino, disfrutar interacciones humanas gratificadoras prescindiendo del falo.

Con elegancia, el texto ahorra detalles: es elocuente el profundo sueño de Maya que surge justo después, así como lo que el protagonista nombra “las artes raras de la desnudez” (241). Se han despojado de sus búsquedas y de sus huidas para explorar su sexualidad como les apetezca. Los personajes experimentan una sinergia restauradora que valora lo corporal y lo sexual como instancia liberadora y no el contrario. Yammara reconoce que es posible desplazar su ser hombre del locus de significación del pene, y entonces vuelve a su esposa e hija para probablemente

realizar nuevas sinergias y restablecer los lazos de afectividad entre ellos. Sin embargo, la narrativa no explora lo que viene después, es decir, si su mujer se entera de lo que ha ocurrido, sino más bien enfatiza que el hombre puede cambiar si realmente desea liberarse de la supremacía del falo. Para la feminista Petra Kelly, esta decisión personal del agente masculino puede mejorar la experiencia de vida de hombres y mujeres pues confronta la ideología de lo natural como inmutable (112). Evidentemente, se requieren otros cambios de comportamiento de Yammara para combatir la opresión y la negligencia que la esposa y la hija han sufrido del protagonista mismo. Sea como fuere, renunciar al falo no les impedirá conectarse y estar juntos a través de cuerpos que interaccionan en sus potencialidades, sin afligirse por no atender los patrones normativos dictados por una racionalidad encarceladora.

III.II Civilización y barbarie sexual

En el contexto de relaciones superficiales y mecánicas desencadenado por la modernidad, quizá la necesidad más excéntrica y genuina sea el amor — una fuerza capaz de superar el utilitarismo y el egoísmo. Luce Irigaray arguye que el amor restaura la calidad de sujeto, pues invita a uno a buscar la realización en lo más significativo de las relaciones humanas (21). En pocas palabras, es el afán de permanencia del amor contra una cultura de lo efímero y lo superfluo. Los textos analizados en este trabajo buscan desvelar y superar el pragmatismo de las relaciones a través de personajes que se entregan a las cursilerías, inquietudes e incluso frustraciones del amor. La influencia del contexto suele cohibir lo afectivo en favor de la objetividad y de la racionalidad, sin embargo, el amor funciona textualmente como una práctica de autonomía, aun cuando resalta la deriva de subjetividades solitarias dentro de las urbes.

El amor como medio de escapar a la racionalización y a las vicisitudes de la vida moderna es la propuesta de *Como los perros, felices sin motivos* (2011), la primera novela de la colombiana María Castilla (n.1975). El texto elabora un retrato urbano semejante al fraguado en *El ruido de las cosas al caer*, si bien el material afectivo del texto no se trabaja a partir de la violencia, como en la obra de Vásquez. Ubicada predominantemente en Bogotá, la trama de Castilla comparte la percepción de esta ciudad como un espacio de caos. El meollo del drama está en el hecho de que las relaciones sentimentales entre los personajes se entrelazan directamente con la ciudad, la cual se renueva continuamente para acomodar las exigencias del progreso y así desintegra los referentes geográficos del amor. Este vínculo entre el amor y la ciudad, teórica y prácticamente hablando, corre el riesgo de ser interpretado como una lectura menos objetiva del material narrativo. Sin embargo, como observa Nigel Thrift, el afecto es un elemento vital de la experiencia humana en la ciudad — un aspecto que se ha ignorado en la crítica social a pesar de destacarse en textos ficcionales de carácter urbano (57).

Castilla no escudriña el trasfondo sociohistórico en su novela pues su objetivo no es anclar el texto en ninguna época específica, sino más bien expresar el flujo continuo de transformación que permea cualquier ciudad, el cual provoca rupturas, adaptaciones y resistencias. Varios elementos textuales señalan la transformación de la urbe como un proceso que nunca concluye y cuya única característica estable es el desorden. Se trata, por así decirlo, del retrato de un mundo en permanente desvanecimiento y de su impacto en la construcción de la identidad. Esto recalca la espacialidad de la vida humana y cómo el individuo es definido y redefinido por dichos cambios materiales (Soja 38).

El referente que caracteriza la capital colombiana es su espejo invertido en la novela: Múnich, donde la autora actualmente vive. Sofía, la protagonista, define la ciudad alemana como

demasiado bella, ordenada y aséptica. Convertidas en seres antinómicos, las dos urbes se divisan como modelos de civilización y barbarie: Múnich duerme “sus ocho horas sagradas de belleza y se levanta a salvo de los radicales libres” (240); Bogotá, en términos escuetos, es “el monstruo en persona” (26). Daniel Meyran arguye que la ciudad no es solo contexto, sino también texto, es decir, un discurso que se inscribe en las acciones de sus habitantes (32). En su afán de emular la funcionalidad de una ciudad europea, Bogotá se esmera en echar los cimientos de una nueva realidad que le permita superar su condición caótica. Con ello, la urbe prescribe que también las relaciones humanas se orienten según estos preceptos.

A pesar de sus esfuerzos, la capital colombiana lejos está de su estándar codiciado. Esto se rastrea, por ejemplo, en la animalidad que la impregna de orines y en sus buses, los cuales más se asemejan a vehículos llevando “animales camino al matadero” (189). Curiosamente, para Sofía, Bogotá también es maravillosa por ser maloliente y caótica. Allí se condensan lo feo y lo sucio, pero la vitalidad de su “mugre anciana y llena de sabiduría” brinda posibilidades únicas que una ciudad como Múnich no ofrece (181). La protagonista cree que uno puede ser feliz en medio del deterioro y la descomposición, y que se debe propugnar la capacidad humana de sentir y expresar amor por el ritmo pujante del progreso. Sin embargo, en *Civilization and Its Discontents*, Sigmund Freud afirma que el desarrollo trastorna los ideales de felicidad del individuo: “men are beginning to perceive that all this newly won power over space and time, this conquest of the forces of nature . . . has not increased the amount of pleasure they can obtain in life, has not made them feel any happier” (46).

Esta urbe actante interfiere directamente con la dinámica de la obra: el romance vivido entre Sofía y Eduardo, el ser amado, se enmarca en, y es mediado por el entorno. La estructura textual es una recolección de cartas y mensajes que la pareja intercambia: declaraciones

apasionadas y quejas acerbas en la cuales la ciudad es verbo — transitivo y transitorio. Las acciones y sentimientos de la pareja reflejan una Bogotá que se altera y convulsiona todo en su interior. Esquinas colmadas de historia se vienen abajo en pocos instantes, al ritmo alucinante del progreso, cediendo paso a una nueva consistencia y conciencia material: “McDonald’s abrió una sucursal en la esquina de la séptima con Jiménez ... con acogedor mobiliario plástico en toda la gama de los colores estridentes” (56).

El acogimiento que la protagonista busca está en este amor que sucumbe a un espacio que se deshace y volatiliza referentes. Para Inga Bryden, al recalcar este flujo cambiante como definidor de la ciudad, las narrativas urbanas señalan el designio — y las dificultades — que los personajes enfrentan para dejar una marca permanente (222). Para Sofía, un lugar emblemático de su relación con Eduardo (y Bogotá) es el Teatro Embajador, en la calle 24. El nuevo aspecto del teatro, hoy convertido en salas multiplex, es para ella una pérdida irreversible. El texto hace hincapié en una estética del presente que diligentemente extirpa la memoria sin dejar ningún vestigio: “como si la operación la hubiera ejecutado un cirujano plástico” (15). La ciudad es como un cuerpo que se indispone con las arrugas del pasado, y al que solo le conviene la cosmética de un ahora perenne.

Esto representa una fuente de conflicto para Eduardo, un arquitecto desempleado que no consigue aceptar lo que ocurre con Bogotá. Cree que la ciudad se vuelve un sitio inhóspito, y entonces toma la decisión de irse. Viaja a África, donde busca otra vida, como lo indica su novia: “Nunca entendí, Eduardo, por qué te fuiste en diciembre a salvar el mundo a África, como si en Colombia no hubiera suficiente gente a la que intentar salvar” (48). Él también parece evitar lo que para Bourdieu caracteriza el amor conyugal como representación normativa burguesa: una práctica que desvía al individuo de sus responsabilidades sociales más amplias (*Acts* 46). La

partida al otro continente suspende los contactos carnales entre los protagonistas, pero no las relaciones materiales entre Sofía y la ciudad. A continuación, el texto se concentra en los recuerdos, frustraciones, deseos y rencores que lo empapan y preservan lo que queda de la relación. La tentativa vana de hacerla sobrevivir a la distancia es también el intento fallido de mantener los lazos con una ciudad que, al perseguir sus ideales de desarrollo, se aleja cada vez más de la modernidad periférica en la que los personajes han crecido y conocido el amor.

Para expresarlo, Castilla combina la animalidad y la sexualidad como instancias de resistencia de la subjetividad. En las prácticas sexuales, Sofía explora las sensaciones físicas más primitivas. Reduce la complejidad de la satisfacción en este presente etéreo a la sencillez y densidad del contacto físico: “me aprietas ambos senos hasta hacerme gritar. Te has convertido en un animal voraz . . . me sujetas las manos por detrás de la espalda y me empiezas a lamer” (48). Con un bramido triste que invade la habitación, la ciudad responde a los gritos de dolor placentero de Sofía: “el sonido de la ciudad que se cuele como el lamento de un animal enfermo” (48). En el juego metafórico de Castilla, la protagonista encuentra en este tipo de práctica sexual una forma de subvertir la racionalidad imperante. Si bien se puede interpretar la actividad sexual como una expresión de animalidad en la urbe, la novela la complejiza al denotar cierta violencia (sado)masoquista, consentida, en el acto. Los retozos de la pareja son un gesto de reapropiación extrema de los cuerpos urbanos y potencializan la práctica sexual como transgresora, tanto en el sentido de remplazar el registro caballeresco, civilizado, por lo salvaje (Cárcamo Huechante 36), como de permitir una reapropiación del cuerpo femenino — un cuerpo que se debe controlar debido a que está condicionado a proyectos estatales de reproducción (Escaja 78).

En sus cartas y mensajes enviados por el internet, la pareja revive momentos preciosos. Sin embargo, también procuran en vano resolver sus diferencias y encontrar una solución para el

alejamiento. Sofía y Eduardo recuerdan los tiempos en que Bogotá era el elemento afrodisíaco de la relación. Recorrían con gusto las vías de la ciudad, recolectando olores, sabores y sensaciones que componían el tejido sensorial de la urbe: perros callejeros, caramelos compartidos, caricias en público. Mientras tanto, fuera de la habitación todo se vuelve calculador. Sofía y Eduardo no se doblegan: “[c]ompartimos una cama diminuta, usamos un mismo cepillo de dientes, nos bañamos al tiempo sin saber cuándo o por qué hicimos ese acuerdo” (34). En la dinámica íntima de la pareja, la exploración del contacto físico (la proximidad inevitable) señala un movimiento contrario: se urge reducir el espacio personal para que los sujetos puedan expandirse en la entrega mutua. De manera análoga, el contacto químico (las sustancias corpóreas) se opone a la asepsia de la urbe ordenada. Castilla parece sugerir que los gérmenes de una animalidad microscópica son los vectores de la generosidad en tiempos reglados por lo mezquino.

Si el amor ofrece la posibilidad de que uno se transforme en un ser concreto, corpóreo y sexuado, la negación de dicha posibilidad reduce al ser humano a la condición de sujeto abstracto, fabricado, ficticio (Irigaray 20). Este ser fabricado lo produce la expropiación de su subjetividad, lo que no quiere decir que el sexo se elimine como práctica. No obstante, el texto resalta que la práctica sexual se desregula en la tentativa de Sofía de liberarse de este yugo. Desde Colombia y África, Sofía y Eduardo se entregan a sucesivas relaciones sexuales con distintas personas, sucumbiendo al principio axiomático del exceso que caracteriza la posmodernidad. El sexo compulsivo se practica sin expresar nada excelso, o sea, tan fabricado como los individuos. La sexualidad deja de ser un medio de vivenciar la unidad de la pareja para entonces recalcar su desagregación, como lo indica Sofía: “no podía dormir con el extraño, no podía seguir durmiendo contigo en el recuerdo. Era necesario parar” (228).

Paolo Virno sostiene que la desorientación del individuo en la época presente se debe a que se fomentan “nonsensical urges”, es decir, necesidades que no encuentran correspondencia en el código biológico del ser humano (18), lo que reitera la artificialidad a la que se refiere Irigaray. Por añadidura, alude a lo que aflige a los personajes y se condensa en el título mismo de la novela. Sofía recuerda los momentos en que la pareja salía por Bogotá, absorta en la inocencia de caminar de la mano, indiferente a la contaminación de la urbe, al tráfico pesado y al hormigueo de personas: “Éramos como los perros, felices sin motivo” (25). El meollo de la cuestión es que, en la yuxtaposición entre los afectos y la ciudad, una fuerza contraria está en operación. Thrift la define como un cartesianismo residual: “affect is a kind of frivolous or distracting background to the real work of deciding our way through the city. It cannot be a part of our intelligence of that world” (58).

En este sentido, bajo la insignia del progreso, la Bogotá cambiante otorga nuevos bríos a la oposición entre la razón y las emociones para canalizar la energía afectiva de los individuos a modos de expresión que le parezcan más productivos. Sin embargo, lo afectivo no supone una hendidura en la racionalidad, es decir, un desborde irracional, sino que se presenta como una forma de (re)conocimiento del mundo material, de la urbe — una suerte de inteligencia afectiva que contribuye a la experiencia urbana. Pero su estrecha ligazón con el misterioso ámbito de las emociones, las cuales están culturalmente arraigadas en impulsos y reacciones instintivas, animales, la devalúa como medio cognitivo. Para Sofía, sin embargo, la afectividad experimentada en el triángulo amoroso compuesto por la pareja y la ciudad es un modo místico de percibirse a sí misma, al otro y al espacio de la urbe. Como expone Jack Katz, las emociones sí son una forma de inteligencia que orienta las relaciones del individuo y pone en evidencia lo que el lenguaje convencional no consigue expresar (323).

La tentativa de suprimir lo emocional, por ende, se entiende como un movimiento de deshumanización de los personajes. Lo digo porque busca romper con el paradigma aristotélico según el cual el afecto está indisociablemente ligado al alma, la cual aquí se codifica como la esencia de lo humano. Castilla lo expresa a través de otro animal, esta vez icónico dentro de la fauna literaria. El poema “La pantera”, de Rainer Maria Rilke (n. 1875), es el intertexto con el que la autora transmite la inquietud de los personajes y cómo la sexualidad deja de ofrecerles una posibilidad de evadir el avasallamiento cultural al que Virno se refiere. En el poema, el animal es apabullado por los estímulos del mundo que percibe desde el interior de su jaula. Rilke enfatiza la inmaterialidad del encarcelamiento, pues la jaula concreta ya no tiene más efecto: la pantera está atrapada por las rejas psicológicas en su derredor. En un incesante caminar en círculos, el animal ya no discierne lo que es mundo y lo que es clausura, y su mirada denuncia los dramas íntimos que, pese al movimiento, figuradamente lo encarcelan.

Sofía cita el poema cuando se enoja por haber tenido relaciones sexuales con otros hombres. Aunque sabe que Eduardo también acumula relaciones sexuales con distintas mujeres en África, a pesar de sus ideales de ayuda humanitaria, la protagonista se martiriza: “Esto era la desesperación, la evidencia de estar atrapada como la pantera de Rilke” (228). La jaula de la protagonista es la ciudad de hoy, la Bogotá que ha dejado de ser el eje de sostenimiento de la relación para entonces provocar su derrumbe. Como una dimensión cartográfica del amor, la urbe clavada de memorias de la relación materializa e intensifica el apocamiento del personaje, quien la culpabiliza por sus sufrimientos: “[I]os días sin ti son un desorden de minutos, sin ilación, sin sentido. Ando perdida, tomo buses equivocados y me bajo en esquinas que no son . . . Qué le pasa a esta maldita ciudad? ¿Quién le dio permiso de apagarse así?” (50).

La transformación de la ciudad desarticula el pasado pero no consigue borrarlo. Como aclara Michel de Certeau, en los espacios de la ciudad se sobreponen diferentes temporalidades: “people can only live in haunted places, and this inverts the Panopticon (we are now the vision that sees every temporal corner or facet” (108). La mirada angustiada de Sofía intenta encontrar el pasado en lo nuevo. Sin embargo, al modernizarse, la ciudad la desterritorializa: el personaje ya no se encuentra en la urbe. Pese a los contactos sexuales con otras personas, Sofía no disfruta más la sinergia física entre su yo, el ser amado y la ciudad. Todo está limitado a lo físico, es decir, a un cuerpo que parece desgajado de la dimensión espacial-afectiva en que gozaba la plenitud. Siguiendo al modelo aristotélico, este es un cuerpo sin alma, sin afecto, sin amor.

Castilla demuestra cómo los conflictos de la modernidad se somatizan de manera diferenciada para la mujer. Aquí cabe hacer una analogía con el texto de Juan Gabriel Vásquez. Para el protagonista de *El ruido de las cosas al caer*, dichos conflictos convergen en el pene que, sin poder llenarse de sangre y erguirse, presenta el vaciamiento de dicha capacidad discursiva. El hecho de no poder practicar el sexo con su esposa poco importa; lo que pesa es la constatación de que el órgano sexual, impotente y “enmudecido”, no puede “dialogar” con el mundo alrededor. A diferencia de Sofía, Yammara nunca se refiere a una necesidad de amor o contacto físico.

En el caso de Sofía, el sermón de orden de la ciudad resuena en cada parte física de su cuerpo. A través de la sexualidad, el personaje entabla una conversación con Eduardo y la urbe: los dos interlocutores ante quienes siempre ha tenido que proclamarse como individuo dotado de nexos propios. Todo va bien mientras la realidad permite que se armonicen los argumentos de cada uno, hasta que la urbe se “reescribe” a sí misma (como en el caso del Teatro Embajador) y desarticula la comunicación. Acomoda la temática corriente del progreso y así cambia el tono y el flujo de la conversación, que se vuelve unidireccional. La urbe no dialoga más; dictamina.

Castilla explora todo el cuerpo femenino en este debate: ojos, boca, lengua, senos, vagina, vientre, muslos, caderas, secreciones — partes que delatan el abrumador esfuerzo del sujeto femenino por verbalizarse.

La versión textual de esta crisis motiva la glosa de María Cristina Restrepo a la escritura de Castilla: “una prosa cuidada, en la que no sobra un adjetivo ni falta el verbo revelador” (221). Castilla es consciente de que el cuerpo femenino es afectado por una desigualdad consustancial, lo que se expresa, por ejemplo, en el sentimiento de culpa que aflige a Sofía y que no le pasa a Eduardo. Lo expresa el recuerdo de una noche de sexo con Eduardo, la cual hace Sofía pensar en lo leído en una clase de Historia del Arte sobre la presunta envidia que las mujeres les tienen a los hombres por su pene:

¿Yo, envidiosa de la verga? Qué idea más abstrusa. Qué falocentrismo despreciable. Y, sin embargo, tendría que reconocer que haría las delicias de Freud si pudiera verme hablándole a tu verga por las noches cuando te desvistes, poniéndole nombres, frotándomela contra las mejillas, olfateándola hasta la ebriedad o usándola como si fuera un muñeco de ventrílocuo con una boca diminuta y móvil. (28)

La protagonista explora el pene de lo visual a lo olfativo y táctil, pues su relación física con el mundo exterior es así: plurisensorial. En este fragmento, la característica más sobresaliente del pene es la más ínfima y, contradictoriamente, la de más sentido: su pequeña “boca”. El comentario de Sofía, en efecto, destaca cómo el cuerpo del hombre es el generador del razonamiento que moldea la urbe. Orinar o penetrar, acciones que lo definen orgánicamente, son funciones secundarias: el pene silente “habla” e impone su argumento. Eduardo no necesita proferir nada, y a ninguna otra parte física del hombre hace mención Sofía. El cuerpo de la mujer, sin embargo, precisa entregarse por completo para construir sentido. Suturados simbólicamente, los labios de su vagina apenas balbucean una frágil autonomía. Que necesite todo su cuerpo para expresarse como sujeto es una trampa semiótica que el patriarcado le arma a

la mujer. Porque ninguna parte de la anatomía femenina se dota de la singularidad retórica del pene, el poder de argumentación de la mujer se disipa y, en este proceso, se diluye su valor social. Nada en su cuerpo puede contrarrestar el discurso hegemónico. El cuerpo, entonces, la mantiene atada al estatus inferior de la animalidad y a la respectiva falta de lenguaje con que se le asocia (Brown 2010; Armstrong 2008; Noske 1997).

Es sabido que las estructuras del discurso — formales y simbólicas — de hombres y mujeres difieren sustancialmente. Aunque hay diferencias en cada género, Irigaray arguye que la expresión femenina suele orientarse hacia el diálogo, lo que presupone el reconocimiento del otro como interlocutor y voz imprescindible, mientras el hombre se construye como centro de enunciación y requiere la presencia del otro básicamente como oyente (37). Por lo tanto, la mujer valora la intersubjetividad, pues, de lo contrario, lo que se establece es un monólogo. El discurso del hombre no privilegia al otro, sino los objetos — concretos y abstractos — que lo rodean y que representan la idiosincrasia de la masculinidad (Irigaray 37-38).

Sin embargo, Sofía tiene que aprender a comunicarse de una manera diferente, necesita encontrar un nuevo idioma de expresión que se ajuste a los cambios de sus interlocutores. Su ser ya no se encuentra en una ciudad en que se desarraigan edificios y memorias, y en la cual solo quedan espectros de lo animal y hábitos fantasmales, como el de “tirarles migas a los patos ausentes” (51). La protagonista tendrá que deshacerse de esta necesidad animal de contacto físico que la define. Mientras tanto, Eduardo sigue lejos, entre elefantes y niños con SIDA. Sofía intenta racionalizar esta exigencia de cambio personal:

¿Seremos como las serpientes? ¿Perderemos la piel en busca de la propia identidad? . . . en cada personalidad (amada y odiada) subsiste un matiz de la propia geología y son, por tanto, todas verdaderas, ninguna falsa, hay una Sofía desnuda, libre de la necesidad de ocultar. Espero que ésta sea la que te escribe ahora, la que todavía busco en el fondo de los espejos o en los vidrios de las vitrinas” (85).

Para la protagonista, la ausencia de su propio reflejo en el espejo señala un vaciamiento emocional. Hay una Sofía feliz escondida entre las capas de memoria de la urbe — un ser que habita el espacio virtual e infinito de los espejos de las vitrinas o rascacielos. De modo similar, otra versión de Bogotá también habita los recuerdos de Sofía. La Bogotá salvaje y la Bogotá moderna, como las diferentes Sofías, son solo una — una bajo el signo de lo fragmentado. En los cruces entre la materialidad de los habitantes y de la urbe, se arma un umbral donde las formas y los afectos se descomponen y, con ellos, también las memorias que se les adjuntaban. Aniquilar las emociones es, por ende, expurgar las memorias individuales y colectivas, allanando el terreno de lo social para la perenne reconstrucción del hoy impuesta por el desarrollo.

La agonizante relación afectiva entre Sofía y Eduardo, atada a las cartografías mutantes de la urbe, por fin exhala su último suspiro: “En el día de hoy, yo, la infraescrita, mando dar sepultura al cadáver del amor, natural de esta ciudad” (154). Castilla reconoce que no hay retroceso: la muerte de la capacidad de amar es necesaria para superar una naturaleza humana atada a los sentimientos — el único medio de permitir que el progreso avance sin ser increpado por la sensibilidad.

Meditando sobre la fascinación ejercida por los espejos, Giorgio Agamben destaca la naturaleza insubstancial de la imagen, la cual se genera a partir de la presencia y de los movimientos de quien se ubica frente a ellos: “Entre la percepción de la imagen y el reconocerse en ella hay un intervalo que los poetas medievales llamaron amor. El espejo de Narciso es, en este sentido, el manantial de amor, la experiencia inaudita y feroz de que la imagen es y no es nuestra imagen” (*Profanaciones* 74). Al contemplarse en el espejo de la ciudad, la Sofía que la protagonista percibe se apasiona por lo que ve. Se encuentra a sí misma reflejada en el amor que siente por Eduardo y por Bogotá. Sin embargo, Bogotá ya no se reconoce en la protagonista,

como si imagen y proyección se desarticularan de manera irreversible sin la fuente luminosa del amor. En este ejercicio metafórico, el espejo oscuro que queda otra vez recuerda la pantera de Rilke — un ser que se mueve en círculos frenéticamente, en búsqueda de su imagen perdida.

El giro afectivo que se observa en los estudios culturales en la época presente reconoce la necesidad de examinar lo que una sociología del afecto y las emociones significa “in terms of multiple temporalities and historical changes in local and global power configurations” (Athanasiou et al. 6). Dicho de otro modo, se trata de pasar revista a las sensibilidades afectadas por las pérdidas y traumas que caracterizan la modernidad y, de este modo, privilegiar el afecto y las emociones como fuente alternativa de conocimiento.

III.III *O invasor*: los fluidos sexuales y la fluidez de la violencia urbana

El repliegue al ámbito privado o íntimo realizado por María Castilla busca preservar o restablecer los lazos con lo emotivo como dimensión que forma e informa la experiencia urbana de los personajes. El afectar y ser afectado por el medio deja de ser una vía de interacción multidireccional que conecta a los personajes de *Como los perros* para entonces manifestar los desequilibrios de la modernidad. El fracaso de esta propuesta reparadora de la condición del yo público contrasta con el éxito alcanzado por el protagonista de *O invasor* (2011). Desde un encuadre narrativo en el cual también predomina el desequilibrio, este texto echa mano de las emociones como herramienta de movilidad social. Sin embargo, dado que estas se manifiestan en un variopinto abanico, lo que se observa en *O invasor* es más bien la exploración de emociones negativas como el miedo. No obstante esta diferencia crucial, ambos textos se construyen a partir de una misma premisa: la capacidad intrínseca que las emociones tienen de motivar acciones,

pues, a pesar de su perspectiva individualizada, siempre conciernen “al yo y a la relación del yo con otros situados culturalmente” (Illouz 2).

Este cuadro afectivo, sin embargo, solo se consolida después del meticuloso trabajo que el autor realiza con el material físico en la narrativa. Para el escritor y guionista brasileño Marçal Aquino (n. 1958), el retrato de la violencia urbana, reflejo de la segregación social, se decodifica en los cuerpos de los personajes. La distinción se hace legible en la constitución física de los individuos, sus rasgos animalizados y también en la manera cómo se explora su sexualidad. Se resalta la lógica patriarcal que rige la ciudad, pero el sexo no funciona como una tentativa de socavar el egoísmo y el sentido utilitario de las relaciones personales. En *O invasor*, el sexo es un medio de reafirmar las estructuras sociales de dominación o, más que eso, de reordenarlas — de ahí el carácter transgresor que matiza la novela y que sugiere su título.

La novela despliega una economía narrativa pautada por lo sucinto como modo descriptivo. Aquino redacta un texto marcado por frases y párrafos breves y precisos, así como por eventos que se acumulan rápidamente, suprimiendo las cavilaciones. No hay tiempo ni humor para vanas filosofías en la urbe donde los apremiantes intereses objetivos e individualistas componen y corrompen las interacciones humanas. São Paulo, donde ocurre la trama, aparece brutalmente dividida: el primer párrafo presenta la región este, una de las zonas más pobres de la mayor metrópoli brasileña, como un espacio de degradación. Es allí adónde van el protagonista y narrador Ivan y su socio empresarial, Alaor. Se encuentran con Anísio, el asesino a sueldo a quien le encargan eliminar a Estevão, el tercer — y más poderoso — miembro de la empresa constructora fundada por los tres ex compañeros de la universidad de ingeniería.

Para Regina Dalcastagnè, dicha economía narrativa refleja la tendencia actual en la literatura contemporánea brasileña de abolir las minuciosas descripciones de los ambientes, las

cuales servían para matizar psicológicamente a los personajes. Las reemplaza una inversión estructural: los cuerpos de estos personajes ahora sintetizan la apariencia de los espacios geográficos y les sirven de coordenadas (57). Como marcadores exactos de las condiciones socioeconómicas que definen cada zona, en los cuerpos se imprimen las distintas estéticas de esta ciudad escindida: “Dá só uma olhada no povo deste lugar: tudo cara fodido, de pele manchada, cabelo ruim, faltando dente, unha preta” (11), comenta Anísio, refiriéndose a los individuos que, como él, frecuentan el bar donde se cita con sus postores. El contraste social lo establece el asesino mismo, quien define la procedencia de Ivan y Alaor al recalcarles la piel lisa de las manos, una señal de que vienen de estratos sociales privilegiados.

Las disparidades cristalizadas por la desigualdad, la cual es una característica inexorable de la metrópoli latinoamericana, ensamblan los varios antagonismos que demarcan las asimetrías de sus sociedades. En la diégesis de *O invasor*, barrios y cuerpos materializan dichos antagonismos de una manera polifónica. No se trata solamente de identificar el origen de cada personaje, sino de señalar cómo se distribuye jerárquicamente el contingente humano en la urbe y, por ende, el poder. Sin embargo, este aspecto se desestabiliza mediante los desplazamientos de los personajes entre las zonas de la ciudad compartimentada. Este movimiento expone los hilos de contacto que hay y la urdimbre de tensiones debajo de los aparentemente herméticos retazos del tejido urbano. Para ser más específico, jamás hay una acomodación tácita de quienes se aíslan, forzosamente o no, en la periferia. La miseria se desborda por los perímetros de clase, violando las demarcaciones físicas y abstractas que concretizan las roturas sociales de la ciudad. En este sentido, el texto favorece el entendimiento de que las ciudades latinoamericanas no representan más la búsqueda de igualdad en sus respectivas naciones, sino más bien se han convertido en signos magnos del desencantamiento y de la atomización social (Heffes 42).

El primer desbordamiento entre la ciudad rica y la de los miserables, sin embargo, lo realizan Ivan y Alaor, quienes hallan en la periferia a un agente con miras de reconfigurar el esquema de autoridad dentro de la empresa. Estevão, el socio mayoritario, se niega a firmar un contrato irregular con un agente del gobierno brasileño, razón por la cual Alaor planea el crimen e involucra a Ivan como cómplice. Las referencias a Brasilia, la capital nacional, añaden otro nivel de distribución de poder a la trama, lo que amplifica la exclusión de quienes, como Anísio, no se benefician de estos negocios ilícitos — por lo menos no hasta ser contratado para prestar sus servicios. Aquino se ha especializado en retratar una sociedad afectada tanto por la violencia callejera como por los crímenes del poder, una vocación literaria fomentada por su trabajo como reportero y editor de páginas policiacas (Costa de Moraes, *Marçal*).

Para celebrar la contratación del sicario, Alaor lleva al socio Ivan a un prostíbulo en un barrio rico de la ciudad. Ivan inicialmente lo resiste bajo el pretexto de estar casado, pero termina en una de las habitaciones de la imponente casona con Mirna, una rubia de 20 años. El sexo que practican importa menos que un detalle del cuerpo de la prostituta que le llama la atención al hombre: el tatuaje de un dragón en la zona púbica. Estratégicamente ubicado para disimular la cicatriz de una cesárea, Mirna lo había hecho para no desvalorar su condición de prostituta joven y así mantener la apariencia adolescente que le había permitido emigrar del interior del estado y trabajar en aquella zona adinerada de la capital. El personaje es consciente de que, como mercancía, el sexo no le va a servir por largo rato; pronto no será posible ocultar las otras cicatrices que se forman con el paso del tiempo. A pesar de su experiencia con la brutalidad de la vida real, Aquino capta manifestaciones más sutiles e incluso ocultas de la violencia sistémica del medio en sus textos. Como recuerda Tania Pellegrini, se le considera uno de los pioneros en

la superación de una estética de la violencia de fondo realista en la literatura brasileña, sin dejar de reiterar el conflicto y la crueldad (39).

El dragón tatuado hace que el narrador protagonista recuerde al propio padre, quien se había suicidado cuando Ivan tenía quince años. Al ver, por primera vez, el tórax desnudo del progenitor, Ivan advierte que este también ocultaba un animal tatuado: una serpiente enrollada en un puñal. Sin que se identifique el motivo del suicidio, y con el silencio de la madre respecto al significado del tatuaje, Ivan sospecha que el padre guardaba secretos que contradecían su imagen de buen hombre: “Ela tatuara o dragão para ocultar uma cicatriz. Que história maligna meu pai escondia com sua tatuagem?” (28). Se puede colegir que la opción de Aquino por el dragón, un animal mítico de gran poder destructivo, y la serpiente, un animal demonizado bíblicamente, capaz de corromper la rectitud y la obediencia, indican el conflicto entre el bien y el mal en el ámbito íntimo del individuo. En este universo maniqueo, cuyo polo negativo se representa por una animalidad indómita y traicionera, gravitan los deseos y las acciones, declaradas y secretas, de cada habitante de la ciudad. Los tatuajes y las cicatrices, así como la falta de dientes o de aseo citadas anteriormente, son exteriorizaciones de la violencia sistémica que conforman una “tropológica de la crueldad modernizadora” (Irizarry 116).

Junto al deber cívico de seguir a rajatabla los preceptos de la buena convivencia, coexisten los impulsos conflictivos de la codicia, la lujuria, la agresividad, en fin, todo lo que se reprueba moralmente mediante un discurso verticalizado de orden. Para el autor, esta es la condición humana que se evidencia en la gran metrópoli debido a la proximidad física y la necesidad perentoria de compartir espacio y establecer relaciones. Después de salir del prostíbulo, Ivan y Alaor cruzan la avenida que define São Paulo como un símbolo de modernidad, riqueza y poder: “O sinal de pedestres abriu e ele [Alaor] me olhou uma última vez,

antes de atravesar a Paulista, desviando-se das pessoas que caminhavam apressadas em sentido contrário. Cada um com suas tatuagens e suas histórias para contar ou esconder” (33).

En *O invasor*, el sexo deja traslucir lo más recóndito de las motivaciones humanas, una instancia privilegiada que remarca mucho más que los caprichos del placer fugaz. Arroja luz con respecto a una erótica perversa que, con un vigor libidinoso, permea la vida social. Este asedio literario a la carne, según Juan Carlos Quintero Herencia, es el reconocimiento de que los tránsitos de fuerzas que traspasan la materia orgánica la convierten en una dimensión relativamente independiente del yo, una zona huidiza donde afloran saberes y hechos ignorados (115). Es lo que pasa con el sexo entre Ivan y Cecília, su esposa: mecánico e insulso, revela la farsa que la pareja conserva. Al enredarse en negocios y prácticas reprochables, el personaje empieza a ser acosado por emociones negativas. Su cuerpo entonces se desarregla: Ivan se sorprende al tener una erección inesperada cuando mira el cuerpo semidesnudo de la esposa durmiendo en la cama una noche. La reacción involuntaria del pene surge cuando Ivan empieza a temer las consecuencias del crimen inminente: “naquele instante, eu não sentia nenhum desejo. Nem sono nem fome. Só medo” (34). Intenta desistir del plan, pero lo impide Alaor, quien sabe que no se admite hesitación para lograr los objetivos que se han propuesto.

En pocos días, los cuerpos de Estevão — y de su esposa — aparecen en un auto abandonado en un vertedero de otra región periférica de São Paulo. La víctima adicional, y el inicio de las investigaciones policiales empujan a Ivan hacia un precipicio de emociones. Hábilmente, el autor acentúa el suspenso de la novela cuando Anísio empieza a aparecer en las oficinas de la empresa constructora. Ahora es el sicario quien cruza las fronteras internas de la urbe, amparado por los secretos que avasallan a Alaor y principalmente a Ivan. Michel de Certeau caracteriza el sistema urbano como una batalla de represión y expresión, en la que los

individuos subyugados buscan evadir los ordenamientos físicos y psicológicos ensamblados por las estructuras de poder (30). Contra estas estrategias que rigen el espacio de la urbe, estos individuos crean sus tácticas, cuya consigna de oportunismo invierte las relaciones de poder “like victories of the ‘weak’ over the ‘strong’ (whether the strength be that of powerful people or the violence of things or of an imposed order)” (xix). Como los cuerpos sin vida del empresario y su esposa desechados en el sitio más despreciable de la periferia, el cuerpo de Anísio — y sus abyectas huellas de marginalidad — es también una presencia indebida y oportunista en un área noble de la ciudad. El sicario transgrede las normas sociales y sus demarcaciones geográficas, como lo hacen Alaor e Ivan, pero empieza a sentirse a gusto e ironiza la situación de sus postores: “Posso cuidar da segurança de vocês” (76).

La audacia de adueñarse, de cierto modo, de un espacio que no se le asigna es lo que concretiza la invasión definitiva. La confirmación viene, una vez más, con el sello inequívoco de la sexualidad como táctica eficiente. La hija de las víctimas, Marina, asume el puesto del padre asesinado. La presencia frecuente de Anísio en las oficinas lo acerca a la heredera y, en poco tiempo, Ivan descubre que están saliendo juntos: “Eles se beijaram. Ele entrou na construtora sem me ver. Ela arrancou com o carro” (87). El contacto íntimo entre los dos personajes es el punto épico de la provocación del autor, el cual desmantela los discursos totalizantes de la sociedad fijados por tenaces prejuicios de clase. Con ello, Aquino realiza lo que Matías Rebolledo Dujisin ha observado en otra notoria novela sobre la violencia brasileña, *Cidade de Deus* (1997). Para el crítico, el autor Paulo Lins busca superar el retrato estigmatizado de los sujetos marginados al “dislocar los juicios preestablecidos del lector (tanto estéticos como morales), en una lectura que *provoque*, en el más amplio sentido” (219, énfasis original).

La constatación del vínculo carnal entre el sicario y la hija del poderoso empresario culmina la desesperación de Ivan. Este reconoce que el área ha sido tomada por todos los flancos, invadida por un astuto individuo oriundo de una São Paulo que, hasta entonces, estaba debidamente aislada geográfica, social — y sexualmente. Desde la perspectiva del protagonista, Anísio ha contaminado el lugar con sus rasgos físicos “periféricos”, e incluso se jacta de ello. Lo problematiza todavía más el hecho de que el sicario pasa a llevar prendas de vestir del difunto. Por un lado, más que ocupar el espacio de Estevão, Anísio reemplaza su figura paternal y le permite a la hija compensar la pérdida de manera casi “incestuosa”. Por otro lado, se puede inferir que el personaje, como subalterno, codicia las posesiones materiales del sujeto dominador, ya que la ropa señala la distinción de clase social. Sin embargo, Anísio no busca camuflar su origen, deificando la idiosincrasia de la élite, sino que se proyecta a sí mismo con otros tintes de identidad para redefinir la estética del poder. El nuevo yo que se plasma no anhela abandonar su esencia para convertirse radicalmente en el otro, reforzando lo que entroniza a este. La ropa es una capa y nada más. Como cualquier otro privilegio transitorio, tangible o no, es un mero adorno y se puede desvestirse, ya sea en la desnudez del sexo o de la morgue.

Si, como propone Néstor García Canclini, el individuo se contrapone a la pulsión homogeneizadora de la modernidad al elegir entre diferentes repertorios culturales (58), Anísio se otorga la prerrogativa de componer su propia condición híbrida — ni tan periferia, ni tan élite. Es revelador que lo económico no sea la motivación primaria o carencia prototípica del marginado: Anísio les ordena a Alair e Ivan que cuiden del dinero del crimen, pues no lo necesita. La transacción más valorada por el sicario parece ser el arreglo de cuentas con quienes han configurado la ciudad en sus contrastes de riqueza y olvido, una oportunidad única de quitarles la paz. La zona donde reposan los recursos extraviados en contratos sobrevalorados es

ahora controlada por un sujeto de la periferia para quien la expropiación de la autonomía cobra más valor que su desamparo material.

Desorientado, Ivan intenta abandonar la sociedad empresarial, pero ni Alaor ni mucho menos Anísio lo permiten. Es demasiado tarde para exonerarse de su culpa, su complicidad, su pasividad frente a la explotación ajena. Sin conseguir escapar del remolino psicológico que lo consume, el protagonista admite que el maniqueísmo social en que creía se ha vuelto demasiado nebuloso. Con ello, Ivan no se reconoce más a sí mismo: “Um homem de bem . . . eu era” (107). A continuación, mientras está en un cajero automático sacando parte del dinero del contrato ilícito firmado en Brasilia para huir, se fija en dos novios adolescentes caminando tranquilamente por la calle. La chica, embarazada, le hace pensar en los hijos que él podría tener si escapara, señal de una nueva vida que el sexo le posibilitaría. Sabe, sin embargo, el destino exacto de su cuerpo al ser atrapado por los policías corruptos que investigan el homicidio de Estevão y su esposa. La imagen de un cadáver más merecería, quizá, una breve nota en algún periódico, una entre tantas muertes causadas por crímenes de armas de fuego o por plumas que contabilizan desvíos de fondos. En la pluma de Aquino, sin embargo, se sugiere que el hombre idóneo que Ivan hubiera sido terminará en un vertedero cualquiera, como otro tatuaje animal que se desdibuja en el cuerpo de la ciudad.

Hay, en *O invasor*, un énfasis en el movimiento como un índice críptico y apocalíptico de la realidad social brasileña. Una movilidad líquida conecta a los estanques humanos de la urbe, los cuales se contagian en fluidos sexuales, en el sudor frío de los apretones de mano que siegan vidas, en la sangre de una élite que se derrama en la periferia. Todo se mezcla pues no hay más una separación cristalina entre el bien y la maldad, entre lo noble y lo abyecto como rasgos de una sociedad maniquea. Esto refleja la complejidad de identificar los orígenes de la violencia

urbana brasileña, la cual se distribuye por los estratos sociales y reparte culpas y consecuencias. En este sentido, São Paulo no difiere de ninguna otra gran ciudad latinoamericana. Sobre la literatura colombiana, Miguel Cabañas puntualiza que el sicario es una figura alegórica que ofrece una interpretación profundizada de los problemas sociopolíticos, un personaje sintomático que “nos ayuda a percibir las contradicciones, las hipocresías y las trampas de los códigos morales y sociales de Colombia” (8). Lo mismo se aplica, sin reparos, a la ficción brasileña, como lo ejemplifica el personaje invasor de zonas urbanas y erógenas, en quien se inmiscuyen los roles de asesino a sueldo y justiciero social.

III.IV Lo cívico-sexual: repensando la humanidad en *Las teorías salvajes*

Las novelas analizadas en este capítulo contemplan lo sexual como último baluarte de la subjetividad frente a una atroz supresión de la autonomía. La modernidad en América Latina necesita allanar las voluntades personales para remover cualquier obstáculo en su consecución. Esta es la cuota de sacrificio que conlleva la condición de ciudadano latinoamericano, quien se refugia en la sexualidad para resistir a dicho proceso. La incoherencia entre fomentar el individualismo y cohibir expresiones de autonomía revela los artilugios ideológicos del desarrollo, cuya pujanza suprime las voces disidentes con el fin de preservar los intereses de los sectores dominantes. Como bien señala García Canclini, en América Latina el sentido de la modernidad deriva no solo de la confrontación entre lo arcaico y lo moderno, sino “de lo que separa a naciones, etnias y clases” (14).

Por un lado, se puede contemplar lo sexual como una práctica que, más que representar una amenaza, resulta conveniente a los proyectos de desarrollo por hacer más soportable el martirio impuesto a la mayoría de los individuos. Por otro lado, los entroncamientos entre lo

erótico y lo patriótico hacen de la sexualidad un punto neurálgico del proceso — y una explicación tautológica del poder constituido. Me refiero a la masculinización (blanca) de dicho poder, es decir, al triunfo del régimen patriarcal que ha sido un punto recurrente en esta investigación. La esfera de lo político postula lo masculino como elemento que corresponde a la exigencia de orden y progreso de la sociedad (Mosse 78), una prerrogativa que sienta las bases de las jerarquías sociales en América Latina. Además de esta condición de género, la modernidad tiene el racismo como elemento constitutivo, pues “exige la presencia de una blanquitud de orden ético o civilizatorio como condición de la humanidad moderna” (Echeverría 16).

En este segundo acercamiento a la novela *Las teorías salvajes* (2008), quisiera explayar cómo Pola Oloixarac forja la sexualidad como bastión de resistencia y enfrentamiento. Los elementos estructurales de su novela se presentan en el primer capítulo de este trabajo, donde se deja constancia de cómo los protagonistas, Pabst y Kamtchowsky, recodifican la animalidad de Buenos Aires y, de esta manera, materializan su diatriba contra un sistema social depredador. La crítica prosigue con lo sexual y se fundamenta en la insumisión a los estándares normativos realizada principalmente por Kamtchowsky y Mara, dos personajes femeninos de la historia. Como expresión de la animalidad, la actividad sexual se cercena y se restringe por la cultura hegemónica. Como expone Adriana Sáenz Valadez, en sus posibilidades o restricciones, el cuerpo es permeado por preconcepciones políticas y, por lo tanto, uno “no puede estar ajeno a la ideología y a la racionalidad patriarcal que lo construye, lo delimita y lo define” (68).

Kamtchowsky, o simplemente K, tomaba clases de Educación Cívica y Sexual desde los once años. El nombre de la asignatura establece la interdependencia entre la racionalización de la vida pública y el ámbito íntimo de la corporalidad. Se realiza, así, un doble movimiento epistemológico, el cual ubica lo social dentro de lo privado y a la vez sobrevalora la importancia

de lo sexual en la *polis*. Con su inclusión dentro del currículo escolar, se deduce el proceso de alfabetización cívica como indisociable de la sexual, y se reconoce que lo social es afectado por la libido, directa y recíprocamente. Examinándolo a la luz de lo que postula Foucault en *Historia de la sexualidad* (1984), tal asignatura abarca mucho más que instruir sobre peculiaridades y prácticas corporales. Se trata de un mecanismo gubernamental que atribuye responsabilidad legal a la conducta sexual y, por ende, justifica el control social de lo privado (128).

Aunque la asignatura nunca existió oficialmente, la novela se burla del uso estatal de la educación formal como expediente regulador. Si bien la han utilizado para dicho fin gobiernos de diferentes tendencias, las clases de Educación Cívica y Sexual de K son una alusión específica a las de Formación Moral y Cívica implantadas durante la dictadura argentina con el objetivo de formar ciudadanos para la obediencia y la subordinación. Coherente con el tono burlesco de la novela, la autora describe el ambiente de las clases: “las maestras se preocupaban por qué pasaba con la masturbación y si a los chicos ya les salía lechita; las clases eran mixtas y todo el mundo se divertía” (26). La sexualidad, insinúa la narrativa, no puede revestir la gravedad exacerbada que asume dentro de un proyecto político-educativo, pues esto la vuelve contraproducente en términos del fomento de la autonomía.

La narradora detalla los principios de su pedagogía: “Asociando el concepto de ‘cuerpo’ al de ‘comunicación’, el lema ‘traigan todas las dudas que tengan’ pretendía esclarecer una alianza entre la felicidad y el conocimiento, lo que daba por resultado la idea mayor de ‘sexualidad’” (26). Oloixarac identifica lo sexual como una instancia capital del binomio yo-sociedad, pero lo redefine como instrumento cognitivo. Esto permite (re)conocer al otro en sus particularidades y, por añadidura, conduce al autoconocimiento, al acceder a lo que cada uno ignora respecto a sí mismo. Además, como en otras obras analizadas en este capítulo, la

asociación entre afecto y cognición revela que la historia de la modernidad se hizo de la mano de la construcción de una cultura emocional que, en efecto, es clave para configurar comportamientos según una lógica capitalista (Illouz 18).

La pequeña K comprende que el aprendizaje cívico de la sexualidad se determina mayormente por el desarrollo físico de los estudiantes. De modo sistemático, sus cuerpos se transforman y ratifican los saberes constitutivos de una sociedad jerárquica. Para los varones, importa el “llenado de las bolsitas escrotales” (26), efecto del aluvión de hormonas que, a nivel microscópico y político, confieren a los hombres la plenitud de la ciudadanía como ventaja extracurricular. Lo “lleno” de esta condición física respalda la superioridad social masculina a partir de lo orgánico. Para Venkatesh, en la presente época de políticas neoliberales (recuérdese que la novela transita entre hoy y el periodo de la dictadura), se desprestigia el pene como núcleo representativo de la masculinidad a favor de otras partes como los testículos y el ano (122). Es decir, el imaginario simbólico de esta dimensión cívica, entendida como conjunto de derechos y deberes que disponen sobre la vida común, está en profunda reformulación — aunque sigue derivándose de la estructura animal del individuo. Para preservar su supremacía, el patriarcado se reordena alrededor de la estabilidad axiomática que brinda el cuerpo, donde encuentra el debido arraigo. De hecho, Oloixarac no privilegia el pene, sino que recalca el valor emancipador de los testículos y, aún más significativamente, la capacidad de este cuerpo masculino de arrojar semen y fertilizar no solo el vientre de la mujer, sino todo el terreno de lo social.

Para las chicas, la maduración sexual carece de este efecto emancipador. De los cambios del cuerpo femenino dentro de este contexto cívico-sexual, según expone la narradora, se destacan el abultamiento de las nalgas y de los senos. El ensanchamiento de las caderas linda con la inconsciente percepción masculina del cuerpo de la mujer como un receptáculo que se agranda

para acoger su semen y cumplir su papel procreador, perpetuando las características del progenitor. Es evidente que los compañeros de K todavía no están preocupados por la transmisión de sus genes, pero las miradas furtivas que intercambian con las chicas en las clases de educación sexual demuestran las responsabilidades que pesan sobre el cuerpo de la mujer: “entonces todo sería cuestión de ‘dejarse llevar’, sobre todo las chicas” (26). Para ellas, el sexo no se limita a la cuestión del placer inocente, sin consecuencia, sino que se complejiza como un factor de subyugación social de la mujer (Ciplijauskaité 339).

Al apropiarse como respaldo y receptáculo de la masculinidad, el cuerpo femenino se sujeta a los dogmas estético-eróticos del patriarcado, los cuales sirven para preservar la hegemonía masculina. Ello plantea el cuerpo como una red de significados, de los cuales gradualmente se entera la protagonista: “Llegada la noche, su madre le explicó que no le había puesto Carolina por temor a que los amiguitos del colegio le dijeran ‘Caca’: la pequeña Kamtchowsky era marrón, pero no era por eso, se esforzó la madre en agregar” (27, énfasis original). K conecta los puntos, y comprende que bajo los ideales de la civilización subyace un obsesionado afán de limpieza, ya sea en la “blancura” étnica o en la aversión a lo impuro. En este caso, las heces y el color oscuro de la piel son vestigios inexorables de la animalidad (Philo 21), y funcionan como índices de inferioridad social.

El lector acompaña el crecimiento — físico y cívico — de K, y cómo se desarrolla su modo singular de pactar los dos frentes, desafiando el “contrato social” en lo que atañe al control ajeno de la mujer. Según lo que aprende dentro y fuera de las clases, K percibe su cuerpo como un núcleo cognitivo, y descubre que no hay un solo aprendizaje definidor de la experiencia femenina. Ella puede proseguir con las diligentes estrategias maternas de inserción y acomodación social, o rebelarse contra ellas. Como arguye Rosi Braidotti, el sujeto mujer es “un

conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias, definido por variables que se superponen como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y otras” (*Metamorfosis* 30). Recuérdese también que Oloixarac arma su trama como una burla de los sistemas de conocimiento (la educación formal y la filosofía) y de regulación que, explícita o implícitamente, ordenan la vida en sociedad.

K comparte con Pabst, su compañero de análisis crítico, sus reflexiones sobre los significados y funciones imbricados en lo cívico-sexual. Por su parte, Pabst publica un resumen de sus conversaciones en su blog y, en uno de los *posts*, sistematiza los fundamentos de una “teoría del coger”:

Todas estas personas quieren exactamente lo mismo; quieren coger a secas o coger lúcidamente sin tener que forzarse a olvidar nada al día siguiente. Es más fácil coger con alguien que se vista como uno, menos por su supuesta empatía centrada en preferencias textiles que, sencillamente, porque uno cogería con *cualquiera* con tal de que quiera coger con uno, pero es *quid* mantener una política de engaña-pichanga a la conciencia . . . no es que el concepto de sujeto moderno esté *quebrado* y se encuentre a merced de fuerzas inconscientes que lo superan, sino que tiene estrategias cada vez más sofisticadas para estar en control de las cosas. (64-65, énfasis original)

Para los jóvenes, el “día siguiente” es el momento ineludible de saldar cuentas con los estatutos morales de la sociedad, los cuales cobran un alto precio por el uso sexual indebido del cuerpo. Eso ocurre de manera autónoma, es decir, la eficiencia del proceso está en que el individuo se culpa a sí mismo por sus supuestas transgresiones ya que, como afirma José Vicente Peiró, el sexo fuera del matrimonio se considera marginal pues elude la imposición de la institución familiar monogámica (202). Principalmente debido a lo instituido por la iglesia católica, en colusión con el patriarcado, el sexo se sublima por el propósito de la procreación y se restringe a la relación matrimonial heterosexual como pilar de la sociedad.

Otro aspecto destacado por los jóvenes es el vestuario, visto como elemento facilitador del sexo. Tiene, obviamente, una connotación simbólica, y más bien exhorta a uno a no traspasar

las demarcaciones de clase en sus contactos íntimos. Se reemplaza la elección basada en la atracción física o lazos afectivos por un proceso mental en que se busca lo semejante como medio de preservar los privilegios de determinado estrato social (las “preferencias textiles”). Cuanto más elevada sea la posición del individuo en la sociedad, más se le requiere el rigor de no relacionarse con quien “se arropa” en conformidad con un nivel inferior.

Para Eve Kosofsky Sedgwick, la cultura de la modernidad occidental “has placed what it calls sexuality in a more and more distinctively privileged relation to our most prized constructs of individual identity, truth, and knowledge” (3). Oloixarac lo reitera al presentar la sexualidad como un concepto monolítico que dictamina cómo el sexo y la política se vinculan. Otro personaje que lo representa es Mara, una de las adolescentes que integran el grupo de Pabst y K. Aunque su origen socioeconómico le posibilita asistir a un colegio de élite, las inquietudes de Mara no le permiten acomodarse: se sensibiliza con la tragedia de los desaparecidos por la dictadura y escribe sobre la violencia estatal.

Uno de sus poemas se inserta en la novela como metatexto paródico. Se trata de un texto que recapitula la historia de la Caperucita Roja, pero en el cual la nieta escucha al lobo llamar desde otra especie de puerta: “Toc toc. ¿Quién es? El palo quiere saber si hay alguien en el interior de mi cuerpo. Adentro del suyo no hay nada porque es bien macizo. Todo de una pieza de certeza laboriosa y la ópera bufa de un macho — un hombre” (93-94). Una vez más, el cuerpo femenino es poroso, vacío: se puede penetrar, llenar. Como mujer y escritora, Oloixarac es consciente de estas particularidades, y de cómo hacen vulnerable al sujeto femenino. Solo que su manera de retratar al sujeto masculino remarca que este se cree resguardado por las ideologías del poder. A pesar de todo, el destino tragicómico del hombre es ser el lobo de sí mismo, con lo que la narrativa vuelve a rendirle homenaje a Thomas Hobbes.

Mara se percata de que dominados y dominadores se multiplican a sí mismos: los primeros lo hacen para mantener el poder; los últimos procrean los fundamentos de la desigualdad para justificar la miseria injustificable. Hay que reproducirse y reproducir, es decir, reiterar los constructos de una sociedad jerárquica y su hipocresía, sintetizada en la tríada “tradición, familia y propiedad”, según explica el personaje Pabst (87). Mara ataca estos valores a diestra y siniestra: pierde la virginidad con un amigo pedófilo de su propia madre, tiene múltiples parejas y recuerda la truculencia dictatorial argentina al revelar su fetiche por las “botas de brutos aplastándose sobre las yugulares de chicas hermosas” (96). El personaje contesta la dominación con el propio cuerpo, y usa el sexo para poner en práctica un civismo liberador: “nada más hermoso en este mundo que trabajar por la Justicia y coger por la Patria” (96), concluye Pabst sobre la amiga Mara.

Para K la sexualidad también se experimenta sin culpa, pues el personaje se da el derecho de orientar su libido como y hacia quien le apetece. Se detallan sus aventuras amorosas y sexuales, mediante las cuales se manifiesta la insubordinación del personaje al control exterior de su sexualidad. Entrecruzándose con estos relatos, prosigue la historia del alter ego de Oloixarac, la estudiante de filosofía que paulatinamente reparte los fundamentos de la Teoría de las Transmisiones Yoicas. Uno de estos principios pregona que lo bello va de la mano con lo bélico. Lo que la civilización postula como ideal de belleza debe imponerse a toda costa a través de los mecanismos de represión — una lucha de prejuicios e incluso fuerzas de contención física. Lo bello aquí responde a las exigencias estéticas de la modernidad, y abarca la idea de orden y asepsia. También supone la eliminación de lo animal en sus formas contaminantes, lo que se ejemplifica en el rechazo a la experimentación de la sexualidad en formas discordantes.

Despreciada por sus atributos físicos en varios momentos de la trama, K se libera a sí misma — y a otros personajes — de dichos cánones estéticos. En el McDonald's del barrio bonaerense de Belgrano, K se interesa por Miguel, un joven con Síndrome de Down y estrábico que trabaja en la cafetería. K le da su teléfono, pues cree que, como supuestamente hubiera conjeturado Montaigne, “los mejores compañeros sexuales son los discapacitados, porque los nutrientes que no llegan a las extremidades se concentran en la zona genital” (181). Los criterios de elección de K radicalmente confrontan lo normativo. La predilección por los discapacitados define la performatividad sexual de K, es decir, su forma de cuestionar lo que, según Judith Butler, se considera una “esencia interna del género” (17), representada por expectativas de actos corporales estandarizados por la cultura (la mujer debe practicar el sexo con un hombre sin discapacidad alguna, bajo el techo de la familia monogámica).

Oloixarac incluye la cadena estadounidense de comida rápida, uno de los más sólidos íconos de la globalización, para recalcar las vías que conectan la matriz económica a la vida pública. Demostrando las estratagemas del capital, McDonald's es ejemplar al combinar las causas nobles con sus propósitos de ganancia. Contrata a individuos con discapacidades (Miguel incluso llega a ser el empleado del mes) y, a través de la Casa Ronald McDonald, presta asistencia a familias de enfermos de cáncer, entre otras patologías crónicas. La figura masculina que la nombra, y que simboliza el cumplimiento de los papeles económico y social de la compañía, instiga el sarcasmo (y quizá también la libido) de K: “¿dónde vive exactamente Ronald Mcdonald?” (182).

En *The Meaning of Illness*, Marc Augé y Claudine Herzlich señalan la multiplicidad de sentidos sociales que emana de las condiciones patológicas: “Illness acts as a social signifier; it is the subject of discourses which continually call into question the environment in the broadest

sense of the word” (2). La condición de Miguel, aunque no es una enfermedad sino más bien una especie de discapacidad, también pone en tela de juicio este ambiente pautado por lo normativo y su relación con quienes no lo satisfacen. Debido a tener una condición médica que interfiere parcialmente con sus capacidades mentales, Miguel encarna la dialéctica entre animalidad y racionalidad. El personaje habita el limbo entre los dos polos sin que esto le impida actuar en el ámbito cívico-sexual como sujeto productivo, aunque no reproductivo. La integración de Miguel al mercado de trabajo, más que un gesto de responsabilidad social de la multinacional, captura la vulnerabilidad orgánica de la razón y estricta dependencia de lo físico. Por ende, la naturalidad de K luce como antítesis de la movilización moral que la incorporación del “diferente” requiere.

Lilian Furst advierte que, dentro del espacio narrativo, la enfermedad (o, en este caso, la anormalidad de Miguel) presenta el reto de codificarse: “a further translation has to take place in the literary work: into language” (60). En *Las teorías salvajes*, dicha traducción se verbaliza en las necesidades físicas de Miguel y desembocan apologeticamente en lo sexual. K disfruta de sus papitas fritas durante un inocente *McTour* por la unidad de Belgrano. Así como le ocurre a la chica, Miguel busca contacto físico. Su Síndrome de Down la excita, y sus cuerpos electrificados por el deseo carnal se rozan casi accidentalmente. Los dos se escapan a un rincón del establecimiento, donde Miguel eyacula en la mano de K. El chico vuelve a la barra para prepararle un cono de vainilla. Con cariño lo pone en la mano untada de esperma de la chica, quien lo acepta de buena gana: “en el gesto de Miguel había ironía y protección” (183).

Para K, Miguel exhibe la racionalidad y la animalidad en un sublime equilibrio. Volviendo a Furst, ello se traduce en las lechosas sustancias que se mezclan: la vainilla y el semen. A continuación, la mano de K que tocaba el pene ahora sujeta el cono y, aunque todo sigue teniendo un valor fálico, sobresale una nueva percepción acerca de la humanidad. Si

McDonald's enfrenta los tabúes de lo normativo y da visibilidad a cierto desajuste orgánico al contratar a Miguel, K va más allá del contacto visual y público con este otro y amplifica su inserción en las dinámicas urbanas al posibilitarle también la integración sexual. El aluvión de cromosomas de su semen mancha las posturas esencialistas de la cultura y delata los desequilibrios de una hiperracionalidad esterilizante.

K a la vez postula cambios radicales y también permanencia: reapropiarse de su cuerpo, de sus deseos, “sin dejar nunca nuestro lugar femenino de brindar amor y seguridad pero al mismo tiempo rompiendo con las estructuras burguesas de alienación que tanto nos limitan (como humanidad, digo)” (206). Lucha para tomar posesión de sí misma, para disfrutar las posibilidades sexuales y cívicas con el libre albedrío del que el patriarcado pretende despojarla, sin que eso la achique o la anule como individuo. Reconquistar el propio cuerpo es rescatarse como agente del propio destino o, como apuntala Consuelo Meza Márquez, es un gesto de restaurar la calidad de sujeto del deseo — y no solo objeto —, sustituyendo la ética del sacrificio por la del gozo (115). Por esta vía de pensamiento, se puede resumir la novela en un principio clave: el control social de la animalidad, o sea, la regulación de los usos del cuerpo impuesta por el desarrollo, es lo que efectivamente limita la expresión de la humanidad.

CAPÍTULO IV – EXPANSIONES DE LA FAUNA LITERARIA

IV.I El *Bildungsroman* animalizado: lo no humano como referente de formación

La construcción de la identidad en la novela de formación es un reto marcado por la negociación entre seguir los dictámenes sociales y la disposición de singularizarse frente a la estandarización cultural. Constituye un espacio de tensiones por excelencia y, como tal, está repleto de desafíos y contradicciones, los cuales ofrecen amplias posibilidades literarias. Suele ser tenue la línea que separa los beneficios — concretos o presuntos — de la adaptación y las consecuencias punitivas — físicas y/o simbólicas — que la insubordinación a las expectativas sociales puede acarrear. Julia A. Kushigian afirma que, en su matriz alemana, el *Bildungsroman* tiene el propósito de inspirar al joven de la clase media a ajustarse a una vida de servicio público en beneficio del Estado (16). En América Latina, sin embargo, Kushigian observa que la novela de formación ha constituido “an important tool to renovate and challenge cultural scripts despite its eighteenth century [European, masculine, normative, and white] roots” (13).

En *The Way of the World*, seminal trabajo sobre la novela de formación o de educación, Franco Moretti señala que, antes de la contribución alemana a partir de Goethe, las narrativas más cercanas al *Bildungsroman* tenían como héroe a un adulto, hasta que pasaron a privilegiar a un protagonista joven y su devenir adulto (3). Sea como fuere, este subgénero adquiere importancia en la literatura occidental a partir de las postrimerías del siglo XVIII, mayormente debido a sus conexiones con los proyectos de modernización, ya que el proceso de desarrollo del

personaje está directamente vinculado a los cambios sociales de cada época (Boes 231).²⁵ La dinámica conflictiva de este subgénero, por lo tanto, nace ya en crisis y se estructura en un permanente autocuestionamiento formal — característica que, como anota Víctor Escudero, la crítica latinoamericanista ha examinado en las obras de la región, en la que se puede identificar la expansión del género principalmente desde mediados del siglo XX (12).

Estos elementos literarios se identifican en la novela *Mãos de Cavalo* (2006), obra del brasileño Daniel Galera (n. 1979) con la que el escritor conquista un gran número de lectores a nivel internacional (hasta el momento la novela ha sido traducida al español, francés, italiano y rumano). *Mãos de Cavalo* es la segunda novela de Galera,²⁶ seguida por otras tres novelas premiadas a nivel nacional. El autor entiende este éxito temprano en términos menos personales, es decir, lo ve como reflejo de la ampliación del mercado editorial brasileño desde fines del siglo XX y la mayor exposición de esta literatura en ferias y eventos literarios internacionales (Galera, *Conexões*). Por otro lado, su obra ha llamado la atención de la crítica especializada, dentro y fuera del país, por la calidad de su escritura y su importante papel en la renovación del escenario literario brasileño contemporáneo (Santos Cunha 2011; Cardoso Batista y Gai 2015; Garner 2015).²⁷ Propongo recorrer *Mãos de Cavalo* y destacar unos aspectos cruciales de la obra que todavía no han sido analizados a fondo: lo animal y la animalidad. Estos tropos enfatizan cómo

²⁵ Esta característica general resulta útil para el desarrollo de este análisis, aunque, como señala Tobias Boes, este subgénero ha incorporado otras variaciones y rasgos, principalmente en su vertiente anglosajona, por ejemplo, con la inclusión de protagonistas femeninos (234).

²⁶ Preceden a *Mãos de Cavalo* la novela *Até o dia em que o cão morreu* (2003) y el libro de cuentos *Dentes guardados* (2001). Después de *Mãos de Cavalo* el autor ha lanzado las novelas *Cordilheira* (2008), *Barba ensopada de sangue* (2012) y *Meia-noite e vinte* (2016), todas con numerosas ediciones en otras lenguas.

²⁷ Como eslabón entre la literatura de su país y la extranjera, cabe citar el trabajo de Galera como traductor de obras de autores anglosajones como John Cheever, Irvine Welsh y Zadie Smith. Además, en 2017 Galera organizó la edición de cuentos policíacos *Acerto de Contas (Latinoamérica Criminal* en la edición en español), escritos por un grupo de trece autores latinoamericanos como Santiago Roncagliolo, Mariana Enríquez y Andrés Felipe Solano.

el proceso de formación del individuo — joven, masculino y de clase media — se manifiesta principalmente a nivel corporal.

En el complejo arreglo narrativo de estos tropos en *Mãos de Cavalo*, el cual se anuncia desde el título, lo animal escapa a un encuadramiento único en los capítulos anteriores de este trabajo, aunque sí colinda con todos ellos debido al tratamiento de la ciudad animalizada, la experiencia urbana como encarceladora, o la sexualidad como forma de liberación. Debido a esta configuración multifacética, la cual justifica el capítulo final de esta tesis, mi análisis postula que lo animal es clave de sentido y lectura en la puesta en escena del enfrentamiento entre lo social como instancia normativa y la determinación del individuo de constituirse como ente único. La novela se puede contemplar, por ende, como una especie de *Bildungsroman* animalizado.

A través del binomio humano-animal, tenso en esencia, el autor representa la disyuntiva entre integrarse a lo colectivo — por la sobrevivencia material y psicológica — y la preservación de la individualidad del protagonista. Aunque este no se mueve por el afán de individuarse, sin esbozar rebeldía contra las normas y expectativas sociales, sus esfuerzos por ajustarse a ellas producen resultados contradictorios. A pesar de la ejemplar adaptación en ámbitos como el profesional, el protagonista Hermano, sin conseguir escapar a su esencia auténtica, no tiene validados sus esfuerzos de conformación en otros aspectos, lo que produce frustración y cierto aislamiento social. En relación a lo postulado por Mikhail Bakhtin sobre el *Bildungsroman* típico, Hermano no parte del idealismo juvenil para llegar a la madurez sobria y práctica sin sentir resignación (*Speech 22*). Lo que el personaje considera ideal para sí mismo es manifestar fielmente lo que se espera de un joven como él — un plan malogrado que lo obliga a encontrar formas peculiares de compensar una serie de desajustes. En un texto sumamente introspectivo, lo

animal sirve como un referente de dicha confrontación desde lo más íntimo, permitiendo rastrear y comprender las acciones protagónicas para dirimir frustraciones, resistencias y culpas.

El abanico semántico del animal y la animalidad en *Mãos de Cavalo* señala una toma de conciencia acerca de sí mismo a la que el protagonista no consigue acceder solo con el puro razonamiento. En efecto, la excesiva racionalización de sus posibilidades y limitaciones se resquebraja en un cuerpo expuesto a sus límites. El devenir hombre adulto, entonces, se revela circunscrito a la dimensión orgánica del ser. El cuerpo sometido a duras pruebas se lastima y animaliza, y parece fuera de sintonía con una mente obsesionada por la adaptación social como índice de una humanidad plena — lo que constituye un nudo fundamental de la novela. Ello colinda con la narrativa de *transformación*, la cual se ha consolidado como uno de los principales géneros literarios para explorar el tropo animal (Simmons 85). Diversas historias de orientación kafkiana también rechazan, mediante cambios físicos radicales, los atributos que definen una humanidad plena al problematizar perspectivas totalizadoras de integración a la colectividad.

El autor ha declarado que *Mãos de Cavalo* retrata “una busca bastante atormentada por tentar modificar a própria identidade” (Galera, *Lusa*). La novela tantea los límites de la adaptación de Hermano, un muchacho de la clase rica que intenta satisfacer todas las expectativas para un joven y, luego, un adulto del sexo masculino. El desarrollo físico y psicosocial del protagonista está enmarcado en la ciudad de Porto Alegre, una de las capitales del sur del país. Aunque Galera nació en São Paulo, también creció en la ciudad en la que el texto se ambienta. En verdad, el ensimismamiento de Hermano solo se rompe en su relación con la urbe (ambigua en el texto como lo animal), la cual a la vez regula e impulsa su transformación.²⁸

²⁸ Fiel al texto, Porto Alegre es también el escenario de la adaptación de la novela al cine lanzada en 2015. Aunque se han preservado los principales argumentos de la novela, la producción del cineasta brasileño Roberto Gervitz tuvo su título cambiado para *Prova de Coragem* y se desplaza de la formación de la identidad para la cuestión moral como eje narrativo.

Dicho proceso es análogo a los cambios, visibles e inmateriales, de una gran ciudad que se desarrolla y que, como el protagonista, debe compatibilizar la ciudad real y física con los ensueños y dictámenes del progreso. El hecho de que el protagonista establezca una relación más estrecha con la ciudad que con sus pares no es fortuita: Moretti propone que el *Bildungsroman* articula el desarrollo del héroe con el de la ciudad, lo que permite entender este subgénero como una forma simbólica de la modernidad (4). De hecho, la juventud lo refleja al combinar sus grandes expectativas y desilusión (Moretti 5), aspecto que se agranda en el contexto latinoamericano de la narrativa.

A partir de esta relación, quisiera en un principio acercarme a la estructura de *Mãos de Cavallo*. Los paralelismos entre el protagonista y la urbe se dan en dos líneas temporales, correspondientes a las edades de quince y treinta años de Hermano, a las cuales se agregan *flashbacks* de un evento capital ocurrido a los diez años. Los capítulos se alternan entre los dos flancos narrativos, los cuales al final componen un solo conjunto de datos que brinda al lector los recursos para dar cohesión a la narración y a la personalidad del protagonista. La aparente desconexión entre los segmentos narrativos constituye una sofisticada experimentación formal del autor (Santos Cunha 456), y refleja una búsqueda de sentido desde lo fragmentario que se aplica tanto a Hermano como a Porto Alegre.

La etapa adolescente abarca momentos esparcidos a lo largo de sus quince años, mientras la adulta comprende eventos ocurridos en un día. El lector distingue los capítulos por los títulos, pues la parte adulta sigue un horario que va desde las 6 horas y 8 minutos de la noche hasta poco después de las 8 horas. La exploración simultánea de los dos tiempos en intensidades diferentes materializa el contraste entre las experiencias del personaje durante su adolescencia — la

paulatina acumulación de dudas y culpas que se arrastran con penosa lentitud —, y luego el rápido paso que culmina su resolución máxima en solo un par de horas.

Como un adolescente típico, Hermano es parte de un grupo de jóvenes que pueblan sus iniciaciones y descubrimientos y de quienes espera aceptación. Numerosas referencias animales caracterizan a los chicos del grupo: uno tiene el apodo de Bonobo (un chimpancé menos corpulento que el común), el otro es Morsa y al protagonista mismo lo llaman el *Mãos de Cavallo*. Como observa Steve Baker, la retórica de la animalidad sirve para reforzar el sentido de identidad humana propia (*Picturing* 90). En *Mãos de Cavallo*, esto define un primer movimiento hacia la individuación y enfatiza la importancia de la apariencia y el desarrollo físico para los jóvenes. El apodo del protagonista se debe a sus manos grandes, partes de un cuerpo deseado por las chicas y al que la referencia equina añade virilidad. La exaltación de sus atributos físicos, sin embargo, contrasta con, y acentúa, su debilidad interior. A Hermano le gustaría ser valeroso e imponer respeto como Bonobo, un chico que, a pesar de ser delgado y de tener brazos cortos como un tiranosaurio, “se movia como uma criatura do dobro [*doble*] de seu peso e tamanho. Os demais seres humanos eram obstáculos insignificantes” (35).²⁹

En el pequeño campo de fútbol de la Esplanada, el barrio de Hermano, se escenifican las expectativas de género para los jóvenes. En un partido entre el equipo de Hermano y el adversario, capitaneado por Bonobo, el tono pacífico de la amistad se suspende en una pelea deportiva, la cual exhibe la diferencia de comportamiento entre el protagonista y su referente. Bonobo lo reta e intimida, y la reacción de Hermano lo animaliza negativamente: el protagonista actúa como “um daqueles cachorros de rua traumatizados por alguma surra ou acidente, que . . .

²⁹ La elección de este primate puede entenderse por algunas de sus características más destacadas: como este animal, Bonobo presenta una notable capacidad de adaptarse a la vida social. Además, así como lo sexual es importante para consolidar los lazos sociales entre los miembros de esta especie, el personaje demostrará actitudes hipermasculinas a lo largo de la novela, lo que alude a la construcción de relaciones ordenadas por este aspecto.

metem o rabo [cola] entre as pernas e se dobram como um tatu-bola [cochinilla]" (42). Yolanda Doub observa que, en la novela de formación latinoamericana, la subjetividad se problematiza debido a la hibridez del trasfondo social y a la interacción entre clase, raza y género (3). En verdad, se delinean jerarquías que interfieren en las relaciones entre los personajes. Hermano viene de una clase adinerada, a diferencia de los demás, pero lo animal pone de relieve una asimetría más valiosa en aquel momento que la condición socioeconómica: la fiereza del tiranosaurio contra el perro miedoso, o la cochinilla que se repliega. Para Hermano, Bonobo tiene características que, en su perspectiva, se cotizan en el imaginario de la masculinidad en América Latina: la rudeza, la agresividad, la capacidad de dominar, aunque dichas características reproducen, en pequeña escala, la violencia estructural de la sociedad (García Toro et al. 134).

En presencia de los demás o solo, Hermano busca superar su débil autoconfianza. Cuando no está con su círculo de amigos, el protagonista mide sus fuerzas con la ciudad. En el primer capítulo de la novela, "Ciclista", el personaje desafía las vertiginosas subidas y bajadas de Porto Alegre en su bicicleta. Para el autor, el ciclista es la expresión perfecta de la confrontación entre un joven que busca afirmarse y la ciudad como materialización de las normas sociales. Galera lo representa en el embate físico entre la carne tierna del chico y la pétrea consistencia de la urbe. Los poderosos muslos, pies y manos de Hermano están en actividad máxima; la transpiración y el sudor denuncian su esfuerzo casi sobrehumano por vencer la accidentada geografía de la ciudad. Por añadidura, la urbe ofrece al protagonista la oportunidad de superar a Bonobo en una carrera de bicicletas. Para Bakhtin, los espacios de tránsito de la ciudad permiten que "human fates and lives combine with another in distinctive ways, even as they become more complex and more concrete by the collapse of *social distances*" (*Dialogic* 243, énfasis original). Para el protagonista, se trata de una oportunidad que no cambiaría la jerarquía del grupo pero

podría ganarle la admiración de Bonobo. Él reconoce la superioridad moral de Bonobo, razón por la que anhela su respeto, el cual no consigue. Hermano vence la disputa, pero solo otro amigo lo felicita: “fora ele ninguém mais fez qualquer comentario ou sequer olhou [*miró*] para o Hermano” (89).

El protagonista, entonces, encuentra una válvula de escape en el perfeccionamiento de sus técnicas. Entiende que un ciclista experto debe estar muy atento a los cambios físicos de la urbe. Debajo del pavimento de las vías y los espacios públicos, una naturaleza todavía presente rompe la solidez urbana, como las raíces de árboles que fracturan las calles y escaleras. En la superficie, la vegetación crece y oculta trozos de baldosas que amenazan al ciclista. Su cuerpo se proyecta, veloz e indefenso, y el mínimo descuido o imprevisto puede costarle “alguns dentes e costelas quebrados” (10). Lo natural y lo animal del medio acechan a Hermano: la humedad sureña se deposita y forma trechos resbaladizos, y los perros esperan saborear su “prato favorito, a canela [*canilla*] de um ciclista desavisado” (10). En el campito de fútbol o pedaleando por la ciudad, el énfasis en lo físico señala cómo la construcción de la masculinidad se instala en los entroncamientos entre el cuerpo y el espacio público. Si bien el patriarcado permea casi todas las culturas, no se puede pasar por alto el vigor de las expectativas sostenidas en las sociedades latinoamericanas. Incapaces de atender a todos sus dictámenes, los jóvenes manifiestan comportamientos agresivos y autodestructivos, además del aislamiento proveniente de la imposibilidad de expresar abiertamente sus angustias y miedos (Nieves Rolón 298). De forma paradójica, esta ciudad ordenada por dicha lógica patriarcal es también el único interlocutor con quien el protagonista consigue exteriorizar sus conflictos.

Entre la ciudad y el protagonista se divisa una analogía contundente. Hermano parece acorazado en la apariencia y vitalidad de su cuerpo juvenil, pero una frágil naturaleza humana

encuentra grietas por las que se escapa y revela las inconsistencias íntimas del personaje. Como él mismo había insinuado, basta un desliz para que la verdad aparezca. En uno de estos solitarios momentos en bicicleta por la ciudad, Hermano se dirige a la Avenida Guaíba, una icónica vía entre la ciudad y el homónimo río que baña las orillas de Porto Alegre y la conecta al océano Atlántico. Le falta poco para concluir su trayecto, como si pudiera vencer a la ciudad y probarse a sí mismo. Sin embargo, algunos islotes de limo en el asfaltado de la recta final lo arrojan al suelo. La ciudad le enseña que todavía queda mucho camino por recorrer hasta que él pueda llegar a un punto de la urbe que corresponda, de manera imaginaria, a la superación de su debilidad interior. El trayecto íntimo del protagonista se yuxtapone al plano de la ciudad y refleja múltiples posibilidades de desplazamiento, marcos de llegada y obstáculos por superar. A Hermano solo le interesa llegar a un punto cualquiera de la ciudad que lo acerque a Bonobo y a las virtudes hipermasculinas que el protagonista codicia. Martin Swales afirma que la novela de formación “is written for the sake of the journey — and not for the sake of the happy ending which that journey seems to promise” (53). De hecho, no importa que no llegue al Río Guaíba, sino más bien el evento de su caída que marca la tentativa de hacerlo. Lo animal preservará la nitidez e importancia del momento en la memoria del personaje y del lector.

En el suelo, el muchacho evalúa sus lastimaduras mientras recobra los sentidos tras la violenta caída. Tirado en la acera, la primera imagen que discierne es la cría de un gato: “está amarrado com um cordão azul ao arame farpado de uma cerca” (17). La escena le parece cruel, y volverá a su mente otras veces durante la novela. La elección del gato (y su reiteración narrativa) no es accidental. Según observa Chris Philo, los gatos están siempre rompiendo la barrera entre la cultura y la naturaleza al no sujetarse por completo a la domesticación: “pet cats are transgressive because they retain some of their wilderness” (58). El gato atado escenifica la

violencia simbólica del medio en la tentativa de constreñir dicha naturaleza residual — del animal y del protagonista humano. La movilidad del personaje, en este instante, encuentra su opuesto en la inmovilización del animal, en la supresión de su autonomía. La brutal interrupción de su descenso en bicicleta le advierte también sobre las posibilidades reales de definir sus rutas de formación, además de cuestionar sus estrategias. Por un lado, lo animal señala una posición contraria al ingreso a la cultura, aquí entendida como las normas y valores, implícitos y explícitos, que estructuran la sociedad. Es como si el accidente le indicara a Hermano que él quizá nunca conseguirá asemejarse a Bonobo por no poder cambiar su propia naturaleza.

En su análisis de *Mãos de Cavalo*, Pamella Oliveira destaca la profusión de símbolos de la cultura de masas, entre ellas, superhéroes y películas de acción estadounidenses, y su importancia en la construcción de un imaginario de masculinidad exacerbada (173). Ahora bien, si la cultura que señala la superación de lo natural, de lo animal, emite mensajes mediáticos que glorifican la agresividad a tope como *Mad Max*, entonces lo que se genera es un círculo vicioso y contradictorio que tipifica el proceso de socialización. La obsesión de Hermano por practicar el ciclismo por las calles de la ciudad, sin jamás llegar a su destino, señala un movimiento laberíntico en búsqueda de una salida a este sistema de reproducción de la violencia y de dudosa separación — y superación — de la naturaleza.

Según postula Helena Feder, el *Bildungsroman* “is the story of the individual coming into culture (‘coming of age’) but . . . it is fundamentally culture’s story of coming out of and apart from nature” (151). *Mãos de Cavalo* no abarca solo la dialéctica humana sino también la de Porto Alegre. Una y otra vez el texto destaca el desarrollo desordenado de la ciudad, lo que se pone en tela de juicio mediante una naturaleza que resurge y reafirma las contradicciones del

progreso y del empeoramiento general de las condiciones de vida de la población.³⁰ En el ámbito del protagonista, la entrada a la cultura, que también presupone el control de la naturaleza humana para sostener la vida colectiva, contradictoriamente se realiza mediante la acentuación de la agresividad que el protagonista y su grupo valoran.

Además del gatito, el accidente introduce otro elemento clave en el texto: la sangre. La carga semántica de esta sustancia animal es abrumadora, con variaciones a lo largo y a través de las culturas humanas. Me refiero a lo animal, humoral, espiritual, sacrificial, racial, etc. Galera la utiliza en diversos sentidos, de los cuales subrayo la purificación, la iniciación sexual, el deseo homosocial y la sangre como huella de la violencia urbana o seña de la modificación estética del cuerpo. No se puede pasar por alto la asociación simbólica con el corazón y la afectividad (que el protagonista busca establecer con Bonobo) y también con el valor (una de las deficiencias de Hermano). En la secuencia del episodio del gato atado, una anciana socorre al muchacho y observa que le sangra la rodilla. La señora le dice: “tem o sangue bom e o sangue ruim, sabia? O sangue ruim é esse sangue escuro que tá saindo aí, é sangue sujo . . . O sangue bom é diferente, é bem clarinho, quase rosa, e ele passa nas veias bem grossas, no fundo, por dentro da carne da gente” (18).³¹ Las palabras de la señora le causan un súbito despertar al protagonista: si es bueno

³⁰ Esta crítica social es más pronunciada en la secuencia adulta de la narrativa, con referencias políticas específicas que merecen una atención que sobrepasa el parámetro de este trabajo. A pesar de ser un personaje secundario, la esposa de Hermano realiza un trabajo artístico que combina la ciudad y la naturaleza, con lo que la narrativa problematiza el desarrollo urbano con una perspectiva ecocrítica que amerita mayor escudriñamiento.

³¹ A pesar de referirse a la sangre venosa y a la arterial, las dos sangres oblicuamente rescatan la teoría humoral adoptada por las antiguas civilizaciones griega y romana, según la cual se creía que el cuerpo presentaba diferentes cantidades de los cuatro fluidos corporales: la bilis, la bilis negra, la flema y la sangre. El exceso o carencia de una de estas cuatro sustancias, y sus interacciones, determinarían el carácter de los individuos. Las características asociadas a la sangre eran la sociabilidad y la afectividad, pero también el valor. Como informan Coles et al., el equilibrio o el desajuste entre los humores fueron claves para constituir jerarquías sociales y raciales con resonancias hasta el presente (4). Además,

eliminar la sangre mala, impura, quizá así se pueda extraer su incapacidad de imponerse como lo hace Bonobo. En este momento revelador, el dolor físico del personaje pasa a proporcionarle placer. Como fluido vital, representativo del comienzo de la vida y frecuentemente de su final, del afecto y la violencia, la sangre de Hermano que se derrama en el suelo de la urbe busca restaurar su equilibrio interno y atenuar lo flemático de su personalidad. Su carácter demasiado pacífico y pasivo es incompatible con lo que se espera de un hombre hecho y derecho — tanto en lo más personal como en la defensa de los intereses de su clase (masculino, blanco, rico). Dentro del espacio de la modernidad, la sangre señala lo primitivo de una economía sacrificial que se impone al individuo y que se sella en el ámbito corporal.

En la interacción con la anciana, la voz femenina se reviste de una sabiduría que, sin embargo, le suena artificiosa a Hermano: “terna e afetada como a de uma apresentadora de programa infantil” (17). Mientras tanto, un detalle físico de la señora capta la atención del joven: le faltan dos dedos en una de las manos. ¿Sería una señal de que tampoco él alcanzará la edad adulta, quizá una vejez de experiencia, sin penalizar su cuerpo? A pesar de la actitud bondadosa y desinteresada de la mujer, al protagonista le cuesta acreditar a una de las pocas voces femeninas de una narrativa que pertenece a un subgénero esencialmente masculino. Mientras las otras interacciones de Hermano con mujeres se anclan en lo erótico o conyugal, el cuerpo femenino viejo y mutilado parece delatar un proceso de formación no menos sacrificial. Como plantea Biruté Ciplijauskaitė, el cuerpo femenino mayormente presentado como objeto de deseo “está aflorando como una entidad plurivalente que puede unir lo físico y lo espiritual y pasar de sujeción a ser fuente — y eso parece importante en los tiempos postmodernos — no sólo de placer sino también del poder” (355). En efecto, el breve contacto entre la señora y Hermano le

estuvieron en boga hasta el siglo XIX en muchas sociedades, siendo que era común la sangría para restablecer el equilibrio humoral, una práctica que no ha desaparecido por completo.

proveerá el empoderamiento y la lucidez de buscar, no el mundo afuera, sino dentro de sí — disposición interna y sangre — una forma de expurgar sus traumas.

Hermano monta en su bicicleta y se va. La ciudad lo observa: “É como se houvesse câmeras escondidas atrás dos postes registrando sua tenacidade física, sua recuperação vigorosa após uma queda [*caída*] espetacular. Cada gota vermelha é aguardada com expectativa” (20). Para el protagonista, esa mirada panóptica del medio es imprescindible en su formación. Solo la ciudad lo conoce y puede testificar, a través de su sangre, la incorporación de los valores más significativos de la hombría. Sus amigos no validan las demostraciones de arrojo del protagonista y, por añadidura, tomarán distintos rumbos tan pronto se acabe la adolescencia. No estarán cerca cuando Mãos alcance la vida adulta para comprobar si llega a transformarse, de manera suficiente, en el hombre que ambiciona. Para Aline Venturini, al trasladarse con la familia a otro barrio de Porto Alegre, el protagonista adulto huye de las fantasías de heroísmo fallidas que, como memorias indelebles, el barrio de la Esplanada alberga (18). De cualquier modo, la urbe seguirá siendo una presencia perenne para el personaje — su testigo y juez.

Esta constatación futura contrasta con la obstinación del protagonista de ser reconocido por sus pares durante la adolescencia, una etapa en que la sangre cobra sentido de otras formas. Como un fluido del aprendizaje, la sangre señala una cronología biológica y sus ritos de paso para los muchachos (la agresividad y la fragilidad de la carne constantemente sometida a pruebas) y las muchachas (la menarquia). La yuxtaposición de lo orgánico y lo social es, según María Luisa Femenías, una maniobra ideológica de la construcción de identidades individuales y colectivas que parte del cuerpo y a este se aplica de modo prescriptivo y regulativo (24). Esto se observará en las interacciones entre los jóvenes: impulsados por su química hormonal y por el

efecto catalizador de la cultura, se inician en las artes del cortejo y experimentan sus primeras sensaciones y actos sexuales.

Los muchachos se retan por la sangre femenina y comparten fantasías en las que desvirgan a las muchachas del grupo. Para Pedreiro, el mejor amigo de Hermano, esto trae consecuencias reales: a los quince años descubre que va a ser padre. El embarazo impulsa el desarrollo del personaje: “Seu tom de voz era o de um guri [*chavo, muchachito*] que havia se tornado adulto e planejado toda sua existencia futura em questão de dois ou três dias” (161). En la toma de conciencia de Pedreiro se imbrican esta animalidad orgánica, inexpugnable, y las responsabilidades inherentes a la socialización que emanan del cuerpo. Las distintas realidades vividas por los dos amigos señalan, también, las tensiones de la homosocialidad: “descobriam agora que não estavam preparados para trocar confidencias daquele tipo. Não adiantava mais falar sobre videogame” (162). Lo homosocial también complejiza la iniciación sexual de Hermano con la hermana de Bonobo. Las necesidades y deseos homoafectivos, difíciles de ser atendidos abiertamente, subyacen los retozos con la muchacha. El protagonista entra en contacto íntimo con la carga biológica de su referente, lo que abre la posibilidad simbólica de que se transmitan, mediante la práctica sexual con la hermana, los atributos codiciados de Bonobo. Ya sea a través de la sangre o de otros fluidos animales como el semen o las secreciones femeninas, los cuerpos están en plena actividad e interacción — lo que, en el *Bildungsroman*, inscribe el desarrollo físico y psicológico del individuo en el desarrollo mismo de la sociedad. En palabras de Connell y Pearse, “bodily desire and bodily capacities are at work in history. The social world is never simply reproduced; it is always reconstituted by practice” (51).

Las novelas de formación latinoamericanas, si bien suelen reproducir la estructura clásica del *Bildungsroman*, han incorporado cuestiones más contemporáneas y significativas en la región

como clase, sexualidad y género en un mundo poscolonial (Doub 2; Kushigian 15). La creciente dificultad del hombre de (re)afirmarse como ente masculino refleja, en las relaciones sociales más inmediatas, procesos globales a los que las naciones de la región tienen que enfrentarse en la posmodernidad. A pesar de que estos cambios son de orden internacional, el mantenimiento del poder patriarcal y sus prerrogativas se ha visto amenazado a nivel local por factores como los derechos conquistados por las mujeres y la visibilidad de modelos alternativos de sexualidad que desestabilizan el bipartidismo hombre / mujer (Fuller 265). En este contexto de fragilidad, externa e interna, la (re)construcción de identidades es representativa de la propia historia nacional, en la que todavía es menester preservar el carácter pasivo del personaje femenino como agente histórico (Cooper y Short 6). En *Mãos de Cavalo*, el campo de fútbol otra vez lo demuestra: las muchachas se sientan en las gradas laterales, como espectadoras de la exhibición pública de dureza de los muchachos.

La cuestión de clase es obvia en la novela y se cruza con la de género — se traduce en la resistencia de los muchachos en aceptar a Hermano, el único rico del grupo. Metido en un escalón social que le es extraño, el protagonista no consigue exhibir la conducta hipermasculina esperada por los demás. Dicho estereotipo de masculinidad ha sido decisivo en el ensamblaje de la diferencia sexual en América Latina, lo que, según Brígida García, ha conformado un conjunto particularmente rígido de valores y prácticas colectivas (31). En *Mãos de Cavalo*, sin embargo, la exaltación de la masculinidad opera como medida compensatoria de la inferioridad social. El acceso a los privilegios de la clase rica, dignataria de la *ratio*, se le niega a la mayoría de los individuos, los cuales se restringen a la expresión de la masculinidad a través del cuerpo, exacerbando expresiones de brutalidad que coherentemente los acercan a lo más animal.

Me detendré un poco más en el episodio de Mãos (Hermano) con Naiara, la hermana de Bonobo, pues es emblemático de las intersecciones de género, clase y sexualidad. El protagonista va a la casa de Bonobo un día para enseñarle un disco nuevo de Led Zeppelin. El desempeño de Mãos en el campo de fútbol deja mucho que desear, y el personaje intenta otro tipo de acercamiento homosocial. Al llegar a la casa, solo está Naiara, quien lo invita a entrar y esperar. En este ínterin, Mãos se fija en las semejanzas entre los hermanos: “traços símios, algo que fazia lembrar ilustrações de ancestrais hominídeos” (90). Al resaltar estos rasgos físicos compartidos, el protagonista recalca una condición opuesta a su burguesa civilidad. Mãos sabe lo agresivo que Bonobo puede ser, pero ahora va a conocer también el lado salvaje de Naiara y encontrar una posibilidad, aunque marginal, de ser aceptado por sus comportamientos masculinos. Quizá no sea en el espacio público, lacerándose la carne en el suelo de la urbe o del campo del fútbol, donde el protagonista deba trastocar su docilidad por una postura más depredadora, es decir, más acorde con lo necesario para conquistar respeto.

El disco sirve, sin embargo, de pretexto para que Naiara se acerque a Hermano y permita el roce de sus cuerpos. El muchacho lo resiste hasta “não haver saída senão girar um pouco a cabeça e permitir que seus lábios e os de Naiara entrassem em contato e colassem [*se pegaran*] em um beijo indeciso que ele fez de tudo para não transparecer ser o primeiro de sua vida” (137), lo que solo resaltaría las deficiencias de su masculinidad, todavía en una etapa infantilizada. Ya en la habitación de la muchacha, Hermano observa que el color rojo, lascivo, abunda en la decoración y que, como en el caso de Pedreiro, queda poca o ninguna inocencia en la intimidad de sus amigos y amigas: “Em um dos cantos, sobre um baú, havia um cemitério de bonecas abandonadas” (137). Hermano toca el cuerpo de la muchacha, pero de una manera inusitada. Parece escrutar la materia orgánica que lo compone, su mecánica animal, las partes óseas y sus

conexiones, los fluidos lubricantes que le permitían a Naiara insinuarse, seducirlo. Reflexiona que, delante de él, lo que contempla es una máquina, aunque sabe que para desempeñar el papel que le toca en el momento debe percibirla como mujer.

Naiara lo invita a desnudarla, y también le quita la ropa a Mãos. La iniciativa de la muchacha deshace la condición pasiva femenina, y acentúa cómo el protagonista no está a la altura de las posibilidades de su cuerpo. Empieza a percibir la situación desde fuera, como si estuviera detrás del ojo panóptico que lo acompaña: “Era como se ele mesmo se destacasse do corpo para se tornar o observador” (140). En su percepción, lo que ve es una niña de 13 años en una actuación ridícula, “uma cadela [*perra*] obcecada” (139), que interactuaba “com um autômato” (140). La narrativa animaliza a los dos personajes, pero es decididamente que magnifique el deseo físico de la muchacha con la peyorativa referencia perruna. Se refuerza el estereotipo de la mujer como sujeta a la lujuria y, por ende, aislada de los dominios de la razón. La sexualidad femenina, como aclara Nick J. Fox, ha sido históricamente considerada incontrolable, salvaje y peligrosa, sirviendo para devaluar a la mujer (112). En el caso de Hermano, el convertirse en un ser irracional es un movimiento voluntario de transformación — el devenir animal como intención de evadir las convenciones sociales (Deleuze y Guattari 23). Lo que ahora practica el sexo con Naiara es un cuerpo joven, fuerte y guapo — no el protagonista en plena conciencia. La separación cartesiana del cuerpo y mente está rota, y Hermano tiene una experiencia metafísica de deshumanización. El personaje se sustrae de su propia corporalidad para escaparse a los discursos y prácticas que lo constituyen y apresan.

La disposición de la muchacha de complacerlo le brinda a Hermano un éxtasis inusitado. Le pide a Naiara que lo muerda, cada vez más fuerte, y ella empieza a dejar marcas profundas en su tórax. Sin soltar la piel y el músculo, la muchacha emite sonidos que recuerdan “a ameaça de

algum pequeno animal . . . aquele som incomparável gerou uma espécie de clímax” (141).

Entonces, Naiara se asusta al ver que el pecho de Hermano sangra. Él se mira en el espejo y contempla el líquido que lentamente escurre hacia su abdomen. En este momento, ella lo abraza por detrás y por primera vez le parece guapa. Es como si él hubiera probado el éxtasis desde dentro y fuera de su cuerpo, sin estar confinado a su pene y a la expectativa de desflorarla. Contrario a la sólida creencia del hombre latinoamericano de que solo la penetración del cuerpo femenino configura una relación sexual completa (Ramírez 104), más bien Hermano es penetrado por los dientes de la muchacha. El espejo corrobora otras inversiones: el reflejo del protagonista no es una proyección de su yo sino su cuerpo mismo. En su manera de explorar el cuerpo masculino, en su complicidad, Naiara lo ha “desvirgado”: el hombre que sangra en su primera relación íntima con una mujer vive una experiencia que él “jamais ia esquecer [*olvidar*]” (142). Con este modo subversivo y animalesco de alcanzar el placer, Galera reescribe los guiones de hombres y también mujeres hacia identidades y prácticas de género menos ortodoxas. Como puntualiza Rebecca E. Biron, estas narrativas “express the need for healed masculinities as integral to the achievement of more fluid, resilient cultural identity” (7). Por un lado, el autor realiza la cura del protagonista a través de más comportamientos autodestructivos, lo que reitera el cuerpo como locus prioritario de negociación. Por otro lado, es significativo que Hermano recupere la autonomía sobre su cuerpo y encuentre formas propias de alcanzar, en cierto sentido, la plenitud como hombre.

Además de esta experiencia inolvidable con Naiara, la narrativa también graba en la memoria de Mãos un incidente trágico con Bonobo. Durante la fiesta de quince años de otra muchacha del grupo, Isabela, la cumpleañera es acosada por su novio, Uruguaio. Mãos observa la violencia verbal y física con pasividad hasta que Bonobo, sin vacilar, arremete contra el

agresor. Aunque Uruguaio es más grande, Bonobo posee una fuerza “animal”. Uruguaio intenta defenderse como si lo atacara “una revoada furiosa de morcegos [*bandada de murciélagos*]” (118). Debido a las exigencias desmesuradas y la contundente regulación de los comportamientos masculinos, en una sociedad patriarcal los muchachos “recrean la cultura de desigualdad y opresión hacia las mujeres, desarrollan miedos vinculados a la homofobia y aprenden a manifestar la violencia no solo sobre las mujeres, sino también sobre otros hombres y sobre ellos mismos” (Vásquez Gascot y Toro-Alfonso 37).

La violencia es el medio de agresión y resolución de las disputas masculinas — una prueba incontestable de valor. Bonobo, quien también está herido, tira a Uruguaio a la calle bajo la mirada de todos. Mão prontamente le trae a Bonobo un paño para que él se enjague la sangre justiciera y triunfante que le escurre de la boca. Mão contempla el paño y su mancha roja — una mancha que luce el ímpetu de un joven que desconoce límites y temores y es capaz de canalizar su agresividad para defender incluso a los otros. No obstante, la riña entre los jóvenes termina de modo fatídico. El legítimo héroe de este *Bildungsroman*, el bestial y humano Bonobo, es acorralado por Uruguaio y sus cómplices en un área desierta — la única estrategia que les permitiría derribar a tal adversario y vengar la humillación pública. Hermano, quien acompañaba a Bonobo, se esconde en un matorral. Desde allí observa al amigo cuando es pateado en la cabeza por todos hasta que lo abandonan, inmóvil, sangrando copiosamente, como “un animal atropelado no asfalto” (173). Para hacer algo más soportable la memoria animalizada que lo perseguirá a lo largo de los próximos quince años, Hermano se golpea a sí mismo y se ensucia con el polvo de la calle. Los demás creerán en la verosímil historia de que ha peleado contra el grupo para intentar salvar a Bonobo.

Con el correr de los años, el grupo se dispersa. Hermano busca una carrera difícil que le ocupe todo el tiempo y las energías mentales para que las memorias no reaviven los conflictos internos. Elige la medicina, la cual le posibilita sublimar su fascinación por la sangre. Persisten el mismo ensimismamiento y la relación con la urbe: “decidiu que permanecería trancado em casa lendo e estudando até esgotar a capacidade de concentração, saindo apenas para esgotar o corpo em pedaladas de sessenta quilômetros até o Lami” (126), un barrio periférico de Porto Alegre donde se ubica una reserva biológica habitada por especies en extinción. Las manos grandes y firmes de Hermano lo llevan a especializarse en cirugía plástica, y él desarrolla una atracción por la condición clínica de sus pacientes, bien sean los que voluntariamente buscan cambios estéticos o las cirugías de heridos y accidentados. A través de su profesión el protagonista aplica “a violência de forma científica com a nobre finalidade de curar outros seres humanos” (127). La intervención quirúrgica se percibe como ambigua: un acto de violencia y una posibilidad de curación estética. Respecto a sus pacientes, el médico Hermano revela aún más condicionantes de género: solo es posible disuadir a los hombres para que desistan de cirugías estéticas. Aunque la narrativa recalca, de forma oblicua, la influencia de los modelos de belleza para la mujer, lo estético también ha sido una ventaja social para Hermano. Bourdieu aclara que el origen socioeconómico de cada persona, su nivel de educación y sus experiencias de vida componen el capital cultural de cada individuo, el cual también se manifiesta en el cuerpo (*Distinction* 76).

A los 30 años, el protagonista puede considerarse exitoso, pero está todavía atormentado por un profundo sentimiento de culpa. Swales aclara que, en la novela de formación, se confrontan las potencialidades y los deseos del individuo con las exigencias de la realidad práctica: la carrera, el casamiento, el formar una nueva familia aparecen como dimensiones del yo cuya realización implicará algún tipo de limitación, objetiva o subjetiva (51). Como lo había

predicho Naiara, Hermano se gradúa y pone sus manos de caballo al servicio del país. El que no haya conseguido manifestar la masculinidad de Bonobo se compensa con el quehacer de cirujano. Mediante esta profesión, Hermano hiperhumaniza cuerpos para ajustarlos a las simetrías prescritas por los estándares sociales, lo que consolida el trinomio género, estética y poder. Según observa Victoria Pitts-Taylor, el argumento de que la cirugía cosmética sirve para paliar la baja auto-estima de los pacientes no oculta la influencia de relaciones sociales asimétricas: el procedimiento hace posible que los individuos remuevan rasgos de su otredad, o satisfagan *the male gaze* en el caso de la mujer — prácticas que implícitamente prometen beneficios sociales y económicos a través de dichos cambios físicos (65-66).

Como los pacientes de Mãos, también la ciudad se transforma para asemejarse a su ideal estético de desarrollo. Desde sus años como ciclista, Hermano conoce Porto Alegre por sus detalles callejeros y percibe sus cambios más mínimos, ya sea en la Esplanada o incluso en zonas remotas como los barrios semi-rurales que se poblaban de familias de la clase mediana-baja:

Tinha acompanhado a crescente ocupação daquele sul da zona sul desde seu nascimento até a vida universitária, presenciando a transformação gradual da paisagem à sua volta. Lembrava [*recordaba*] bem da época em que aquele terreno era um loteamento quase virgem, cada terreno baldio guardando algum segredo — um animal vivo ou morto (123)

En una inversión panóptica, Hermano es la mirada que vigila la capital por doquier. Esto concreta la dualidad esencial de la novela: el *bildung* del protagonista se desarrolla al mismo tiempo que el *bildung* de la ciudad. Advertir los cambios en el paisaje urbano es un aspecto previsible en un subgénero literario en que el paso del tiempo es uno de los motores de la narración. Requiere detenimiento, sin embargo, lo animal como punto de conexión, lo que recuerda el objetivo primordial de superar la naturaleza en la marcha hacia el desarrollo y el progreso — tanto para el espacio como su habitante. La medida de su consecución está en saber cuánto de esta naturaleza se ha doblegado o eliminado, y cuánto de ella aún falta erradicar — una

criatura enigmática en su escondite, como señala la metáfora del fragmento de la novela recién citado. Galera critica los mecanismos y excesos de la cultura humana — una realidad material inscrita en cuerpos y espacios urbanos que, a pesar de los esfuerzos de control y planeamiento, terminan por manifestar el caos de la violencia y del crecimiento desordenado. El carácter intimista de la novela de formación pasa a incorporar las ansiedades de la postmodernidad y, por esta vía, los *Bildungsromane* “intervene meaningfully in our historical crises, [moving] beyond solipsistic (that is, solely anthropological) notions of society and culture” (Feder 2).

Diferentes temporalidades y materialidades cohabitan la urbe y forman una estructura rizomática en cuyos cruces se topan fuerzas antagónicas. Espacios de desarrollo y de retraso descuartizan la urbe — una manifestación visible del pastiche de políticas selectivas que constituye la historia de Latinoamérica como discontinua (Ludmer 75). Un accidente de tráfico lo ilustra en *Mãos de Cavallo*. Un motorista conduce a gran velocidad en una vía semiurbana y no tiene tiempo de reaccionar cuando una carreta invade su carril desde una calle transversal. La cabeza del motorista “se chocou com a cabeça do cavalo . . . O resultado era um cadáver humano no meio de uma poça de sangue, pedaços de cérebro rosado . . . [e] um cadáver equino deitado com uma torção completa no pescoço” (168). En la escena dantesca imaginada por Galera, el énfasis en la cabeza sugiere más que un embate físico entre lo humano y lo animal, y se ubica en la dialéctica entre la tecnología y lo arcaico. De un lado, una humanidad obsesionada por la velocidad del desarrollo ora libera al cuerpo (con el vehículo motor) ora lo penaliza (el coste psicosomático del desarrollo y la muerte como su modo extremo). Del otro lado, el animal se contrapone a dicha lógica con el volumen de su maciza e imborrable presencia. El cerebro humano reventado en el posterior choque del motorista con un poste hace añicos los ideales de la

modernidad (los trozos rosados); mientras el pescuezo torcido del caballo proyecta la mirada animal hacia atrás, denegando el progreso humano que se impone adelante.

Otro instante más de muerte animal estimula la reflexión en el texto. Hermano y sus amigos suben al Morro da Polícia y se sientan en la cima de una roca. Desde este punto tienen una vista panorámica de las aguas turbias del Rio Guaíba y de gran parte de Porto Alegre como imágenes invertidas del progreso: la urbe que se hincha, el río contaminado. Entre la ciudad y el morro, o entre los jóvenes y la ciudad, un buitre está comiéndose a otro cadáver animal. Con esa criatura indefinida que es devorada delante de ellos, los jóvenes entablan una discusión sobre la muerte. En la conversación, predomina la creencia de que hay un alma que sobrevive al fin del cuerpo, pero Hermano discrepa del grupo de modo insólito: “Eu acho que existe corpo e alma, mas a alma é que desaparece quando a gente morre, e o corpo continua existindo” (70). El protagonista parece señalar que, en la ciudad en expansión, toda materia se aprovecha. Las moléculas orgánicas se reincorporan al ciclo del desarrollo — una alusión a su propio cuerpo, ya fragmentado en el asfalto, y quizá al de Bonobo, que se desintegra para incorporarse a la urbe como sustancia y memoria. Es más, si la criatura humana se sobrepone a las demás, no lo es por poseer un alma, sino por la trascendencia de sus facultades mentales y su obsesión con los ciclos mismos de la materia. No hay misterios espirituales, sino la certeza de la consistencia y vulnerabilidad animal del ser humano. La muerte aquí confirma el devenir animal, y el devenir materia urbana — dos compuestos aparentemente distintos, pero unificados desde la vida y solo discernibles con nitidez en la muerte. Para Deleuze y Guattari, el devenir solo puede realizarse entre entes de diferentes escalas y dominios: “the becoming-animal of the human being is real, even if the animal the human being becomes is not” (238).

La narrativa también hace hincapié en el desarrollo continuo de la urbe — un proceso que se asemeja al que se enfrenta el protagonista, dictado por la estandarización social, la contención o supresión de lo natural y la inseguridad. La mayoría de las nuevas casas recuerda “uma pilha de caixotes [*cajas de madera*] com ligeiras variações de tamanho e disposição e conta com jardim frontal minúsculo ou inexistente, grades altas com lanças e em muitos casos cercas elétricas” (124). La casa donde Hermano había vivido hasta los 25 años también cambia hacia lo animal: se transforma en una clínica veterinaria. Como puntúa Berger, mantener a una mascota señala un movimiento de reclusión al espacio doméstico que caracteriza a la sociedad de consumo moderna (12). Hermano convence a sus padres de vender la casa en un barrio provinciano del sur de Porto Alegre para trasladarse a un apartamento central, el cual los acercaría a una serie de servicios médicos que van a necesitar en su vejez.

El héroe que falla en la afirmación pública de su masculinidad ahora concentra sus esfuerzos en sus relaciones más privadas: los cuidados brindados a sus padres y la formación de su propia familia. Cumple con creces varios postulados de la sociedad patriarcal: se convierte en un sujeto heterosexual, económicamente productivo y responsable por sí mismo; es el pasado (sus padres que envejecen) y el futuro de la sociedad (su hija Nara, cuyo nombre rinde homenaje a Naiara). A pesar de la abnegación de Mãos, atender a todas las expectativas de la masculinidad tradicional es una tarea casi imposible, lo que frecuentemente perjudica las relaciones personales del varón (Vásquez Gascot y Toro-Alfonso 35). El autómatas de Naiara es ahora el esposo frío de Adriana, y los lazos familiares son ataduras mecánicas para él — obligaciones patrióticas que se cumplen de modo pragmático. No los percibe como vínculos que le sirven de apoyo y crecimiento personal. Como en su juventud, el protagonista busca satisfacer ciertas expectativas sociales necesarias para su plena incorporación social. Sin embargo, el ser aceptado y valorado

por su grupo social solo ha agregado nuevas máscaras al personaje: en el plano psicológico, el protagonista se siente aislado de estas comunidades. Como aclara Bauman, si la pertenencia se establece solo como una imposición y no como una elección voluntaria, el individuo no incorpora sus papeles sociales como parte integral de su identidad (*Identity* 12). Los éxitos de Mãos forman un caparazón que disfraza cómo, en su aislamiento afectivo, él cumple mal sus papeles de esposo y padre por no haber aprendido a lidiar con sus frustraciones.

Adriana intenta despertar a Mãos de su letargo psicosocial, de su obsesión por la carrera médica, de su ausencia emocional. La esposa también intenta rescatarle su relación con Porto Alegre, la cual se había debilitado a lo largo de los años: él ya no sale más a pedalear y solo se queja de las políticas y los gobiernos ineficientes que han contribuido a empeorar las condiciones de vida en la urbe. Presa en su delantal blanco, su piel de cirujano plástico ya no se lastima en el suelo de la ciudad, y la vida apenas se le hace soportable en la sangre ajena que le brinda su práctica médica. Lo social se ha apropiado del cuerpo protagónico y busca preservarlo para que este cumpla su máxima función colectiva — una forma perversa de ejercer el biopoder. Es como si no se pudiera permitir que pasara con el protagonista algo semejante a lo que le ocurrió a Bonobo. Según advierte Achille Mbembe, como mecanismo de control ejercido con el propósito de administrar la vida colectiva desde lo más individual y biológico, el biopoder ya no explica adecuadamente formas contemporáneas de subyugación, en las cuales se observa tanto el control de la vida como el de la muerte (39).

Con el corte radical en la relación con la urbe, el protagonista pasa a buscar otros ambientes donde pueda canalizar sus angustias. La alternativa a la ciudad que se expande, principalmente en su dimensión horizontal, es probar la verticalidad de una montaña. La segunda línea narrativa de la novela (la adulta) se dedica al viaje que el protagonista planea con la

precisión y el detallismo que lo caracterizan: partir en un auto *off-road*, acompañado del amigo Renan, rumbo al poco explorado Cerro Bonete en Argentina, la quinta montaña más alta de América. Más que un desafío de resistencia y destreza física, la intención de ir a un lugar tan remoto y arriesgarse reproduce, en la edad adulta, la misma operación de subida y descenso por los morros de Porto Alegre que caracterizan la adolescencia de Hermano. Además, el abandono temporal del espacio urbano indica el cumplimiento del papel social del protagonista y una posibilidad concreta de sustraerse de sus responsabilidades y frustraciones. Para Jerome Buckley, el distanciamiento de la figura paterna en el *Bildungsroman* — que en *Mãos de Cavalo* es tanto de sus progenitores como de la hija Nara — señalan la falta de fe en los valores del hogar y la familia, lo que lleva al personaje a buscar alguna creencia o práctica que la sustituya (19).

Hermano sale a buscar al compañero de viaje el día de partida, como lo habían acordado ambos. De camino, siente una nostalgia profunda y empieza a manejar por Porto Alegre al azar. Otra vez parece comportarse como un autómatas — un ser sin conciencia de sí mismo, que actúa según impulsos mecánicos. Maneja desprovisto del razonamiento que el momento prescribe hasta entrar en la Esplanada, el barrio de su juventud. Las parcelas de antaño se han convertido en mercados, condominios residenciales de baja renta e iglesias. El parque donde se reunía con los amigos todavía está allí, así como el pequeño campo de fútbol con los balancines rotos o herrumbrosos. Evans Lansing Smith recalca que la presentación de dichos detalles es parte crucial de la iconografía del regreso, uno de los elementos típicos de la jornada del héroe y que delinean su circularidad (xvi). En gran medida, preparan al lector para el momento decisivo de aprovechar — o no — las oportunidades de transformación personal ofrecidas en la narrativa. El regreso no implica el cierre del conflicto, ya sea en la aceptación de las normas sociales o la

tenacidad de resistirlas, sino más bien la concretización textual de la dicotomía entre la integración y el rechazo (Doub 4).

Hermano maneja con lentitud, intentando discernir lo que lo ha llevado de vuelta a aquel lugar. En este momento, presiente que no realizará el viaje de montañismo al extranjero. Anochece y el ritmo moroso de las memorias es suspendido por la imagen de un jovencito de unos 15 años que corre a toda velocidad. Lo persigue otra decena de muchachos. El protagonista lo observa, pero se rehúsa a intervenir: “Será alcançado, fatalmente, e vai apanhar [*le golpearán*] até desmaiar. É assim mesmo. O que pode fazer?” (132). La impotencia de Hermano es un lugar común en las novelas de formación, las cuales no suelen presentar oportunidades claras de solventar el conflicto central de la trama, sino más bien conjeturas de resolución que permanecen atadas a la rigidez de las circunstancias (Swales 52). A pesar de reconocer su incapacidad de alterar los hechos, Hermano avanza un poco más con su auto y acompaña, de lejos, la persecución. La distancia y protección — física y psicológica — empiezan a disolverse cuando el personaje identifica la oportunidad de reparar simbólicamente su omisión en el incidente de Bonobo, lo que contraría al *bildung* usual al ofrecerle una oportunidad objetiva de superar el trauma. Detiene el auto y busca en su equipo el piolet, este bastón con contera puntiaguda indispensable para el montañista.

A pesar de la desventaja numérica, Hermano sale del auto armado con el piolet, mientras el muchacho perseguido ya ha sido capturado. El protagonista titubea — sabe lo destructivos que pueden ser los jóvenes, principalmente los que no se pierden ninguna ocasión de probar su ilusión de invencibilidad. Hermano se despoja de su civilidad y arremete contra el grupo: “ergue o piolet no ar, como um selvagem” (150). Hiere a quienes se le acercan, y es también herido por algunos golpes y piedras que le tiran. Un trozo de teja le golpea la frente, y la sangre le escurre

por la boca. El protagonista relata que sabe magnífico, como si esta estuviera impregnada del valor que jamás hubiera tenido en toda su vida. Los agresores se batieron en retirada, y Hermano vuelve a su auto, donde el muchacho perseguido se refugia. Mientras maneja a un hospital, el protagonista reconoce que “na verdade é um homem solitário e renegado que está abandonando todas suas conexões com sua vida passada para buscar algo em suas origens, dirigindo seu veículo por uma terra hostil” (154). La representación postrera de la Esplanada como un lugar de abandono y hostilidad señalan la pérdida del sentido de convivencia vinculado a los espacios públicos que en *Mãos de Cavalo* es representativo de las nuevas dinámicas urbanas y del miedo a la urbanización de Porto Alegre (Venturini 15)

Las dos líneas narrativas, la joven y la adulta, se entrelazan en definitiva y se rematan cuando coinciden los últimos capítulos de cada una: la salida de Hermano del hospital adonde había llevado al niño perseguido y el velorio del amigo Bonobo, quince años antes. Los dos momentos se instalan en el limbo entre la ingenuidad y el heroísmo, entre la sobrevivencia y la muerte y, como afirma el narrador, se llenan de “projeções fantasmagóricas de si mesmo, levemente distorcidas pelo que gostaria de ter sido no passado ou de ser no futuro” (177). La pantalla donde se exhiben estas proyecciones vuelve a ser la ciudad, la cual también es su audiencia fiel. Como observa Fritz Martini, la cadena de eventos en la novela de formación no tiene como objetivo primario dar coherencia interna a la narrativa, sino que expone cómo cada uno contribuye a la formación del carácter del protagonista — una estrategia mediante la cual se cautiva al lector (18). La compleja estructura formal de la obra, por su parte, también es un hito en la carrera misma de Daniel Galera, pues ejemplifica su notable proceso de formación como autor que rápidamente alcanzó mayor madurez (Costa de Moraes, *Daniel*).

No está claro si Hermano llega a una resolución de todos sus conflictos con el rescate de la culpa respecto a Bonobo, en especial en lo tocante a la familia. En efecto, no se espera que el *Bildungsroman* provenga una solución exenta de contradicciones pretéritas y nuevas que se originan de las tentativas de reformular el presente. Kushigian acertadamente apunta que el resultado final propuesto por las novelas de formación suele ser un pastiche de estrategias — sociológicas, psicológicas, estéticas, míticas, etc. — que el protagonista utiliza y que lo definen como “a self-actualized hero with a purely hybrid, inventive, Latin American identity” (169). En la dinámica urbana de *Mãos de Cavalo*, lo heroico del protagonista puede ser precisamente haber alcanzado la etapa adulta mientras la estrategia “salvaje” de su principal referente ha fallado. Pensándose en una pauta freudiana, la integración de Hermano a la sociedad adulta — aunque no necesariamente su realización plena como persona — proviene de encontrar, en la actividad productiva de cirujano plástico, un medio de sublimar sus impulsos animales.

Nízia Villaça y Fred Góes observan que la dimensión corporal se ha constituido como lugar de observación privilegiado de lo social, lo que “problematiza o discurso moderno instrumentalizante do corpo produtor a serviço do capital” (39). Los cambios causados por la coyuntura socioeconómica actual, en la que economías cada vez más volátiles han provocado la creciente precarización del trabajo o su falta, han puesto en jaque dicho papel esencial del cuerpo y, con ello, sus estructuras de apoyo: la educación, la socialización, los papeles de género, la familia, la ocupación productiva. La desarticulación entre el cuerpo y el trabajo, incluso teniendo en cuenta la creciente participación de la mujer en el mercado laboral, ha producido respuestas ambiguas, principalmente por parte de los varones en formación. Esto se refleja en *Mãos de Cavalo* pues el éxito (parcial) del protagonista es la antítesis de una ciudad cada vez más violenta y segregada. Ahora bien, si se han reformulado las respuestas y los interrogantes mismos de lo

que constituye ser humano a partir de una reconsideración de lo animal y de la naturaleza (Porzecanski 13), entonces la importancia que Galera confiere a estos aspectos es una importante clave para la comprensión de las dinámicas sociales de formación en el presente. Queda, como señala Doub, mucha tinta que correr para que se pase revista a la amplitud semiótica de las novelas de formación latinoamericanas actuales (6).

Debido a la imposibilidad de eliminar las contradicciones de la adaptación a la vida social, la animalidad traduce, en códigos inmediatamente legibles, el envilecimiento de la sociedad como reflejo de la dificultad de encontrar arraigo, físico o psicológico, en los sistemas de la vida en común. Karl Erik Schøllhammer entiende que la transformación de Hermano “se performatiza plásticamente en la materialidad del relato” (152), es decir, el personaje no realiza una reflexión de su proceso de formación seguida de una deliberada toma de acción; los cambios que se producen, si se producen, son impulsados por hechos aparentemente desordenados y al azar. Dicha materialidad formal depende fundamentalmente de la animalidad para que se realice la catarsis interna que culmina con el devenir agresivo y masculino a la manera de Bonobo — aunque solo sea por un día.

IV.II Háblame de lo salvaje: contradiscursos del devenir humano

Háblame de amores (2012) es el séptimo y último libro de crónicas de Pedro Lemebel (1952-2015), una de las figuras más renombradas y controversiales de la literatura chilena contemporánea. Las cincuenta y cinco crónicas están hiladas con la prosa exuberante y las observaciones perspicaces que lo definen como un *flanêur*-cronista (Martínez Bachrich; Pasten 60). Sus crónicas plasman ambientes y sujetos frecuentemente con un humor depurado y ligero que no niega la seriedad de lo que se denuncia. La lectura impone pausas constantes — su

lenguaje carnavalesco, en el que abundan elementos triviales, sorprende por sus arreglos inusitados. La realidad está a la orden del día, pero los textos juegan con lo ficcional para desestabilizar el sentido común. En palabras del autor, su estilo barroco es callejero, lleno de metáforas y adjetivos cursis que ponen sus textos al alcance del pueblo (Lemebel, entrevista).

En las dos crónicas elegidas para este análisis, una retórica animal expresa la indignación ante realidades de abuso y desatención. El pueblo olvidado es una preocupación central y también el origen social de sus personajes — gente que apenas sobrevive a los desafíos diarios. La condición deshumanizada de estos tipos a quienes se les niegan los recursos mínimos para una existencia digna subraya la desigualdad social ahondada en episodios políticos de América Latina que se concretan como predatorios. “Morir de amor en el Amazonas” y “Las exequias del hambre” hablan de épocas turbulentas de la política del Perú y Chile y de sus principales figuras infames. El autor repasa el texto histórico con el compromiso de señalar cómo dichos periodos aun moldean el presente. Esta obsesión por la memoria histórica, en efecto, se incorpora a las fibras de la materia humana oprimida. El cuerpo mismo del autor cargaba las memorias de la persecución y la autoflagelación, además del envejecimiento y el cáncer que desafió una voz que aun resiste el paso del tiempo (García 34). Al echar luces sobre las injusticias que persisten, las dos crónicas reclaman el comprometimiento ético del lector mediante la animalidad como gramática de sensibilización respecto a una humanidad desamparada y desfigurada.

En “Morir de amor en el Amazonas”, Lemebel narra un viaje suyo a Iquitos, en la Amazonía peruana. La crónica se desvincula de lo urbano, su ambiente narrativo preferencial, el cual le confiere prestigio como autor desde comienzos de la década de 1990 (Morales, “Pedro” 222). En el texto, cuerpos urbanos y “selváticos”, seres humanos y animales entran en contacto y revelan, en un cruce de biología antagónicas, las tensiones dialécticas de lo social. Las

extasiadas referencias a la flora y fauna revelan a un autor abrumado por la naturaleza a su derredor y por la capacidad de sus habitantes de resistir la pobreza. A través de lo natural y lo animal, se destacan las peculiaridades del ambiente, sus habitantes y su orden: la gente, por ejemplo, transpira un aroma vegetal, y enjambres de motoristas se desplazan como luciérnagas zumbonas. Uno de ellos, Mario David, guía a Lemebel por la región en mototaxi. La comida también capta la atención del autor, quien se refiere a los platos típicos que disfruta acompañado por Mario, como los chicharrones de lagarto o el pez dorado del río Nanay. Los alimentos exóticos cautivan al lector que, embelesado por un aluvión de sabores y en los giros de sentido del texto, descubre otra oferta típica de la zona: los niños y niñas que venden “su carne tibia a la pedofilia turista” por un sol (16).

Pendiente del cuerpo desde la edad temprana, la existencia de los habitantes de la zona se caracteriza por la explotación física y también por la precariedad material: casas flotantes y palafitos sin luz eléctrica, agua o alcantarillado. En dicha condición pulsa lo exótico, pero como registro fetichizado de una infrahumanidad que sobrevive de su estatus de lesa atractivo turístico. La gente allí depende económicamente de todos los recursos “naturales”, es decir, elementos (in)humanos y animales arrebatados por la misma lógica de consumo en la que se ofrecen como una “belleza podrida” (20).

Indignado, el autor usa lo abyecto para caracterizar a los turistas que vienen por las niñas que apenas consiguen caminar sobre sus tacos altos: “gringos grasientos las babosean bajo los faroles de la plaza” (16). El texto reemplaza el aislamiento geográfico y social por una centralidad como motivo literario mediante estas expresiones de una animalidad orgánica — lo repugnante de los visitantes pedófilos y la carne erotizada de las niñas prostitutas —, entonces ubicadas bajo las luces públicas. La explotación y la impunidad se repiten a diario y ante los ojos

de todos, como informa Mario. Como si reconociera que es la única alternativa que les queda a las niñas, el guía charapa admite su impotencia: “no quiere hablar de eso . . . Le da vergüenza el comercio de su gente” (16).

A continuación, el motorista le propone a Lemebel conocer un sitio del singular cartel turístico: un zoológico improvisado en la jungla. Para Mario, un visitante no puede dejar de conocer a los “animales” de la región. Las criaturas extraordinarias son el atractivo para un visitante común, pero Lemebel se fija en sus nombres, los cuales invocan a personalidades políticas del Perú. El autor acepta la sugerencia y, después de un viaje de horas por río, llega a la isla donde se encuentra el zoológico. Los recibe el cuidador de los animales mantenidos en jaulas de cañas y rejillas de gallinero — un estado de improvisación generalizado de la región.

Lemebel aprende los nombres de los animales y añade ironía a las descripciones que le da el cuidador: “Esta es Fujimori, la rata más grande del mundo, y era verdad, en un rincón un enorme roedor achinado se peinaba los bigotes . . . En un estanque estaba Montecinos [sic], una tortuga prehistórica y carnívora que parecía una gran roca negra” (19). Ambos representan un capítulo controvertido de la historia del país. Alberto Fujimori, un peruano de ascendencia japonesa apodado “el Chino”, gobernó el Perú entre 1990 y 2000, un período de extrema violencia en el que la población se enfrentó al caos político y civil. Vladimiro Montesinos, asesor y jefe de los servicios de inteligencia, fue el brazo derecho del expresidente en un esquema que les permitió manejar el estado irregularmente, acumular fortunas personales y violar derechos humanos (Loayza Galván 7). Como sinónimo coloquial de ladrón, el término “rata” es agrandado por las proporciones del espécimen que impresiona a Lemebel; mientras la tortuga parece señalar el peso y la lentitud de la máquina del poder.

Otras referencias suscitan estos y otros sucesos históricos durante el paseo. El cuidador le enseña al visitante y su motorista tres abultadas boas en una piscina, y pone a una de ellas, nombrada Ana Conda, en el hombro del escritor. El réptil constrictor no aterroriza a Lemebel, pero lo hace reflexionar sobre las estrategias de manipulación de los medios de comunicación: “al verlas en la televisión me daban pánico, pero ahí en su hábitat parecían enormes bichas inofensivas; pensé que en realidad era la tele lo que me daba horror” (20). Si ningún nombre es inocente en el lugar, puede que el animal se refiera, en una lectura más inmediata, a la compañía minera estadounidense Anaconda Copper, la cual explotó partes de Chile y se involucró directamente en el derrocamiento del presidente electo Salvador Allende a comienzos de los 70. Por añadidura, la grafía separada Ana Conda también recuerda a Alva Castro, el candidato que dividía con Mario Vargas Llosa la preferencia del electorado en las primeras encuestas presidenciales del 1990. Fujimori, quien había empezado con un diminuto porcentaje, obtiene una escalada vertiginosa impulsada por una postura marcadamente populista. Termina yendo a la segunda vuelta con Vargas Llosa y le gana al célebre escritor y entonces candidato presidencial de manera inesperada. La imagen pública de Fujimori — que no contaba con el apoyo directo de los medios de comunicación como su oponente —, cautivó a las clases desfavorecidas, a quienes decía unirse debido a su condición marginal de hijo de inmigrantes. Carlos Iván Degregori observa que Vargas Llosa, a pesar de su superior dominio de la lengua y retórica efusiva, peca de ingenuidad política ante un candidato que comprende que, en aquel contexto, las imágenes surtirían más efecto que los discursos: Fujimori se convierte en un fenómeno mediático al crear junto a su electorado “una sensación de cercanía sin palabras” (110). Vistiéndose con ponchos y chullos indígenas, visitando pueblos marginales y comiendo cuyes y chicharrones de chancho con la gente del pueblo, Fujimori le ganó las elecciones a Vargas Llosa.

Después de la rata Fujimori, la tortuga Montecinos y las boas, los visitantes conocen a unos monos araña atados del cuello. Los animales se acercan a Lemebel y lo abrazan. Al ver la escena, el cuidador animaliza a Lemebel: “Parece Mama mona” (20). La animalización como recurso derogatorio es reprendida por Mario: “Él es un escritor, tenga más respeto” (20). Además, los animales una vez más aluden a la carrera presidencial peruana en las postrimerías del siglo pasado, y más específicamente a un momento desastroso para el Fredemo, la coalición política por la que postulaba el escritor Vargas Llosa. Uno de sus *spots* televisivos muestra a un mono humanizado en una oficina. De camisa y corbata, el mono salta, come y defeca en el recinto mientras se escucha un mensaje que, con sarcasmo, tacha de incompetentes a los funcionarios públicos. Fujimori usa el contenido del anuncio contra su adversario en uno de los debates televisivos entre los candidatos: “nosotros defendemos a los empleados públicos . . . usted cree que los peruanos somos monos, usted nos ha comparado como [sic] monos hace muy poco con ese horrible *spot*” (Debate).³²

Lemebel, sin embargo, recibe el comentario jocoso del cuidador como una burla con un fondo de verdad, y responde con un humor no menos oportuno: “No se preocupe, tiene razón, alguna vez fui mona, y aunque me vista de seda . . .” (20). El ser “mona” alude a la abierta condición *gay* del autor y, por la vía animal, refuta la normatividad sexual. Los elementos descriptivos se superponen: el caos del mono del *spot* y la condición desafiadora de la “mona”, la civilidad de la corbata y la seda, las excreciones y los deseos anales. Pero el texto presenta un conflicto ético. La crónica se erotiza cuando el visitante y su guía entran en contacto físico en el mototaxi. El amor ordena el libro, como sugiere el título, mas con frecuencia funciona como un

³² En lo que sería la tónica del certamen, más que presentar propuestas propias, Fujimori se dedica a hacer acusaciones y minar la abismal diferencia cultural que lo separa del elocuente Vargas Llosa, a quien se refiere como Mario Vargas, en la intención de descoyuntar el peso del nombre del aclamado escritor.

artificio narrativo con contenido político en las crónicas de esta obra (García 2). Lemebel rechaza avanzar en la intimidad casual con Mario, quizá para no equipararse a los forasteros que acuden a la zona para satisfacer sus placeres carnales. El peso de su dilema interno se expresa mediante la levedad de un animal cuando el autor en este momento se percibe como una “mariposa triste” (23). El motorista también expresa frustración, pero el escritor decide no terminar su periplo por la selva rendido a su humanidad erótica. Con ello, Lemebel hace un guiño al turismo sexual en el Perú, y le pone peros a la promoción del país como destino internacional.³³

El viaje a la Amazonía peruana se acerca a su fin. Al volver de la pintoresca isla, Mario convence a Lemebel de ir a conocer el sitio dónde vive. Mientras siguen hacia la vivienda del motorista y su madre, una lluvia los coge desprevenidos y mezcla en el aire los olores de la región. Los estímulos físicos hacen que el escritor quiera “enjuagar[s]e en los sabores del barrio” (22), y así compartir la satisfacción que sentía Mario “por vivir allí, latiendo a toda humanidad en la acuarela vital de lo que llaman miseria. ¿Quién sería Mario David en la ciudad donde la naturaleza es una desconocida amenaza?” (22). Por un lado, el autor señala lo geográfico como matriz de identidad; por el otro lado, indica su condición propia de ser alguien notorio en el medio urbano. Juan Poblete relata que Lemebel se desplazaba por la ciudad y la revelaba a través de sus deseos, *performances* y exploraciones (293), una osadía que lo define desde cuando la “loca” primero se da a conocer en público. Debido a la notoriedad, prevalece lo autobiográfico en sus textos como reflejo de cierto distanciamiento impuesto por la fama y la necesidad de

³³ Se redujeron drásticamente los visitantes del país durante el periodo de violencia interna desencadenado por Sendero Luminoso y el MRTA — guerrillas que lucharon entre sí y contra el Estado. Después de derrotar a las dos con tácticas de terror similares a las de sus enemigos, Fujimori priorizó el fortalecimiento del turismo para consolidar el desarrollo económico y servir de símbolo de la reconciliación de los diferentes grupos sociales rumbo a la reducción de la desigualdad en el país (Milton y Ufe 207-09).

reafirmar su voz narrativa y su proyecto artístico y político (296). El escritor es conocido por doquier — en Chile o en la selva peruana pero, por ser tan inclusivas, sus geografías literarias le han quitado el espacio público e impuesto una redefinición de su identidad que, en cierto sentido, es atravesada por la misma dialéctica de esta crónica: lo irracional, animalizado (la “loca”) contra lo civilizado (la madurez y la conciencia de su papel literario y social).

Al referirse a la naturaleza como una desconocida amenaza, Lemebel admite el triunfo de la doctrina neoliberal y su capacidad de disolver las disidencias políticas en nombre del progreso. Flota en la crónica un sentimiento de impotencia, de un reconocer que su paso por la selva nada puede hacer más que evidenciar la desatención. Si lo natural no representa más una amenaza, fallan las justificaciones ideológicas para que la zona de la selva sea ignorada por las políticas públicas. La dialéctica animal/humano (salvaje/civilizado) se ancla en el ámbito referencial del cuerpo y subyace en toda la crónica para denunciarlo. Lemebel reconoce que hay condiciones inapelables: él es solamente un visitante y el olvido es sistemático. La escritura revela que, pese a la segregación geográfica y cultural, el individuo “selvático” exhibe una fina conciencia social y política que contrarresta el flagelo del cuerpo.

Por añadidura, a través del homoerotismo, el autor visibiliza sensibilidades ignoradas: “the flux of minority writing is exploding into diverse eroticisms — spoken, performative, acting . . . metaphors of zoomorphic sexualities” (Lemebel, entrevista). Entender esta forma de erotismo como expresión de una sexualidad zoomorfa provee una percepción diferenciada de la discriminación causada por la opción sexual. De índole machista, la cultura hegemónica en Occidente emite un discurso monolítico sobre lo que constituye ser civilizado, especialmente en términos de conducta sexual. En el caso de Mario David, ser un “selvático” y tener un comportamiento sexual disonante es un doble rechazo a dichos criterios de humanidad. Para

Deleuze y Guattari, la rigidez del binarismo hombre/mujer responde a las exigencias del sistema capitalista y busca disciplinar a los individuos sobre sus respectivos papeles sociales. Este proceso de animalizarse sexualmente — ser “mona”— es un desprendimiento de tales verticalidades, una fuga del campo de las identidades fijas rumbo a formas más flexibles, horizontales, de realizarse como ser humano (307). La crónica no provee subsidios que permitan definir la orientación sexual de Mario con exactitud, pero ello tiene importancia secundaria. Lemebel más bien explora una erótica animalizada para denunciar la moralidad contradictoria de una sociedad que se hace de la vista gorda frente al sexo pedófilo heterosexual (los turistas y las niñas que son obligadas a prostituirse) mientras recrimina el sexo homosexual consensual.

La resolución del conflicto ético de la crónica no ocurre en el contacto genital, sino a través de los afectos que brindan estas sexualidades (y humanidades) zoomorfas. En la selva, todo está doblegado al cuerpo como núcleo de convergencia de sentidos, y Lemebel intenta desarticular esta sujeción a lo físico. Mario David no comprende la negativa del escritor, y este entonces busca despertarle otra sensibilidad: “¿Le parece poco?” (23).³⁴ Lo que el visitante le deja a su guía es la experiencia del afecto que rescata el valor humano del individuo marginado más allá de la centralidad, y clausura, del cuerpo estigmatizado, des-humanizado y animalizado.

Sumergido en la atmósfera de la selva, la abundancia de elementos naturales y animales sobresalen como fetiches del individuo civilizado, quien en la crónica también es el personaje literato. Con templanza narrativa, pero sin negar su vocación barroca, Lemebel elige lo de más envergadura simbólica en el entorno y en esta peculiar experiencia. La animalidad en “Morir de

³⁴ Vale recordar la persecución que el autor sufrió debido a su actitud artística y sexual, lo que se amainó con el fin de la represión estatal y principalmente con su ascenso a la condición de estrella literaria. Convertirse en escritor y ser abiertamente *gay* — el devenir hombre letrado y civilizado y el devenir animal sexuado —, le posibilitaron a Lemebel conquistar, a duras penas, aceptación y una vida material cómoda: “I say with all the false modesty of a bald queen that, in Latin America, chronicles are what pay to get my hair done” (Lemebel, entrevista).

amor en el Amazonas” es seña patente de la falta de escrúpulos institucionalizada, pero también reafirma lo físico — en sus características y deseos animales — como espacio de expresión y negociación social. Lemebel disfruta estas sensaciones multisensoriales hacia una redefinición del cuerpo como fuente de placer, afecto y humanidad. También se puede contemplar una desarticulación de identidades basadas en dicotomías como la cultura contra la naturaleza. Agustín Pasten entiende que la escritura lemebeliana suscita la reflexión sobre lo problemático de estos parámetros de distinción social al revelar la variedad y fluidez de las identidades que pugnan contra la homogeneización del mercado (60), el cual, sin embargo, refuerza categorías de clasificación (y segregación) todavía activas en América Latina como las de civilizado o bárbaro.

De manera análoga, la animalización de figuras del calibre político de Fujimori y Montesinos — y su encarcelamiento figurado — recuerdan la inhumanidad del poder estatal y la dificultad de enviar o mantener a esta clase de reo en la cárcel. En este sentido, Hugo Achugar sostiene que el papel de la memoria dentro de la historia política trae a colación reflexionar sobre la importancia del lugar mismo donde cobra forma, ya que son diversos, y no menos políticos, los criterios de su elección (191). Es debido a ello que la crónica también dilucida, en un país que busca arraigar su proceso de redemocratización en espacios oficiales de memoria, el significado del zoológico como su cartografía alternativa y, por ende, contradiscurso de la superación de los traumas colectivos.³⁵

³⁵ La capital peruana alberga el LUM (Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social), como principal espacio oficial de conmemoración de la violencia de las dos últimas décadas del siglo XX en el país. Ubicado en el barrio de clase alta de Miraflores, el recinto fue inaugurado a fines de 2015 con una propuesta documental y pedagógica de amalgamar la sociedad y prevenir la ocurrencia de nuevas tragedias. En contraste, otras organizaciones, como el Movimiento Ciudadano Para Que No Se Repita, han propuesto un mapeo más abarcador de los espacios de la memoria en el Perú, y al que cualquier ciudadano o comunidad puede contribuir con la inclusión de otros sitios. Más en: www.espaciosdememoria.pe.

Es revelador que se yuxtapongan dos niveles de revisión histórica en el texto (sobre el pasado y el presente). Por eso mismo vuelvo al espacio del zoológico para algunas consideraciones adicionales. Elizabeth Jelin y Victoria Langland arguyen que la construcción de espacios de memoria implica decisiones materiales, simbólicas y estéticas, las cuales pueden presentar los mensajes y objetivos de manera explícita o subjetiva: “siempre, inevitablemente, el paso del tiempo, la presencia de nuevos sujetos y la redefinición de escenarios y marcos interpretativos traerán nuevos sentidos — a veces inclusive contrarios a los originarios” (3). La crónica de Lemebel enfatiza el zoológico como espacio de memoria y también de olvido. Al efectuarlo, el texto se transforma en un espacio (literario) de memoria en su atributo primordial, es decir, no como un lugar que se convierte en un símbolo de superación del pasado, sino más bien como uno que materializa un permanente llamamiento a la reflexión sobre sus consecuencias presentes.

La década del 90 se destaca como episodio crucial de descalabro político en la historia peruana, pero el texto reverbera la exclusión social como realidad que perdura, y sobre la cual la dialéctica civilización/barbarie sigue fraguando discursos y encuadres literarios. Según observa Oswaldo Estrada, la literatura que todavía se produce sobre estos persistentes escenarios de violencia fija la atención de lo que sucede en el presente con una mirada detenida hacia atrás: “en el pasado reciente todavía vibran las identidades ultrajadas por una guerra, los vacíos y silencios de las víctimas que carecen de historia y los andamios de los actuales discursos de poder” (17).

Dichas identidades también presiden la segunda crónica analizada, esta vez sobre Chile. Lemebel condena al General Augusto Pinochet en varios textos de *Háblame de amores* — en efecto, criticar al régimen dictatorial fue una constante en la carrera del multifacético artista hasta su muerte. Debilitar la masculinidad del dictador es uno de los ejes de su única novela,

Tengo miedo torero (2001), y en la crónica “Las exequias del fiambre” Lemebel elabora una diatriba contra lo humano de Pinochet, explorando su animalidad en múltiples niveles. La representación variopinta de este tropo literario, en la brevedad de la crónica, es fundamental para respaldar la crítica tajante del autor a la truculencia del régimen y su figura máxima.

El aspecto más notable del texto es su enfoque en el cadáver del dictador. El cuerpo que sucumbe con rapidez a la putrefacción contradice una memoria nacional que resiste a desintegrarse por completo, una vez más en nombre del olvido y de la presunta necesidad de priorizar los desafíos sociales actuales. En este caso, la muerte es el reconocimiento tácito del triunfo legal — y corporal — de Pinochet, ya que malogra en definitiva los esfuerzos de encarcelar al dictador. Hablo de la responsabilidad criminal por las atrocidades cometidas que el general eludió con recursos de toda suerte, principalmente en sus años de salud terminal. Lemebel recalca lo físico de este momento y hace confluír la magnitud de las violaciones a los derechos humanos y el deterioro físico: “El hinchado dictador paró las patas . . . Un gran bufido, un flato funerario y por fin dejó este mundo la pesadilla golpista” (211).

Mientras resalta la presencia del cadáver de Pinochet y su abultamiento, la crónica oblicuamente amplifica la ausencia de los miles de cuerpos violentados por la represión: historias insepultas que contrastan con las exequias que recibe el difunto general. Elizabeth Lira informa que en la mayoría de los casos de violencia estatal no se les entregaron a las familias los cuerpos de sus parientes asesinados, mientras que algunas recibieron ataúdes sellados y con prohibición de abrirlos (142). Muchas familias ni siquiera obtuvieron información sobre el paradero de los desaparecidos, ni pudieron confirmar sus muertes — de ahí que los honores rendidos al general fallecido produzcan tamaño enfado en parte de la población, lo cual se explora en la crónica. Las prácticas represivas del régimen se denunciaron ostensiblemente en los medios internacionales

(142), y Lemebel intenta expresar la violencia inefable que se practicó al rebasar las categorías mismas de representación animal. Pinochet no encaja en una especie cualquiera. Los horrores perpetrados, a la vez reales e increíbles, fuerzan el tanteo entre criaturas — tiránicas, míticas o extinguidas — que lo puedan acomodar simbólicamente: el general es la “bestia” (211), el “ogro chileno” (211), el “saurio” (213). El cuerpo muerto se vuelve abominable e innominable, y despliega los esfuerzos descriptivos de plasmar la inhumanidad del dictador.

Lemebel destaca también la paradoja de que, otrora “blindado” (211), este cuerpo ahora se vuelve doblemente indefenso: en la transitoriedad de la materia — que lo despoja forzosamente de cualquier vestigio de poder vitalicio —, y en la posibilidad concreta de que lo agarre el pueblo durante el trayecto de sus restos rumbo a un destino final guardado con sigilo. Para el autor, la gente está motivada por el deseo de fragmentar lo que queda del cuerpo que les ha destrozado familias e historias, y de recordar a las víctimas que se descompusieron anónima y ocultamente: “el miedo a que el pueblo tomara venganza con los despojos putrefactos” (212). Sin embargo, esto no ocurre pues, como medida de seguridad, el cuerpo transita solamente por el Barrio Alto santiaguino y luego se alza en helicóptero: “No pudo hacer el camino de nuestros muertos. Ni Alameda, ni avenida La Paz, ni La Pέργola, ni Recoleta” (212), en un gesto inesperado de reapropiación popular de un Santiago otrora sitiado por las fuerzas militares. No obstante, la crónica recuerda que el cuerpo de Pinochet no escapó a un ataque simbólico cuando el hijo del General Prats, miembro del gobierno de Allende asesinado en Buenos Aires, escupió en el féretro: “en este salivazo nos sentimos representados” (211). Más efectivo que las palabras, el gesto orgánico de escupir señala, en un lenguaje lleno de repugnancia, la indignación popular ante el “vacío abyecto que dejó la impunidad” (211).

Al dibujar un mapa fúnebre en la capital, Lemebel actualiza la idea de un país dividido en la vida y la muerte e indica, en los topónimos viarios, cierto empoderamiento popular. Jorge Ruffinelli destaca lo geográfico en la escritura lemebeliana como una forma de revelar la opresión y así reivindicar ciudadanías ignoradas por las cartografías del poder (363). El espacio público, vigilado y controlado, disponía sobre la movilidad de los cuerpos y emitía pareceres sobre las normas y estrategias de la dictadura. Subvertir dicha geografía el día del funeral revela las tensiones que todavía subyacen en la *polis* y proyecta la certeza de un país escindido como legado histórico que el régimen acentuó. En efecto, actores sociales diversos han reivindicado el espacio de la ciudad a través de sitios, placas e instalaciones que luchan contra la amnesia de la transición y la impunidad de otros responsables de la violencia del Estado (Collins 235-37). De manera análoga, Lemebel se apropia del Santiago literario — su plasticidad rompe los límites físicos, temporales y políticos de la urbe y cuestiona la pertinencia y el alcance del acto de registrar y recordar, bien sea en sus presupuestos éticos y sus implicaciones presentes.

La estratificación de la sociedad chilena se enfatiza en un movimiento de animalización más en el texto. El escritor reconoce que los simpatizantes de la dictadura, que en aquel entonces homenajean a Pinochet, eran muchos. Lemebel los caracteriza como “lagartos al sol” (212), quienes habían estado escondidos en sus “cuevas con la crueldad facha tajeada en la boca” (212). No pocos chilenos celebran el modelo económico neoliberal implantado por la dictadura, pese a sus costes financieros, humanos y a la acentuación de la desigualdad social (Navia 41-45). Los reptiles de la metáfora son conocidos por su sangre fría, la cual sugiere la indiferencia de los sectores privilegiados respecto al sufrimiento de las clases desfavorecidas. El tono agrio de la crónica, incluida en el libro seis años después de haber sido escrita, confronta la paz social que se ha promocionado mediante una “fuerte tradición de ‘borrón y cuenta nueva’” (Lira 147).

Para rematar la crónica, el escritor enfatiza los colores, como el humo negro de la cremación de Pinochet. Para imponer su voluntad soberana, el Estado administra tanto la vida como la muerte a través de una necropolítica (Mbembe 14), y la muerte del dictador no significa el término de la influencia de la dictadura. A través de la tanatoestética (los procedimientos cosméticos que compensan la pérdida de color de la tez que ocurre con la muerte física), el texto alude a este ejercicio de poder en Chile al citar las estrategias de los técnicos del desarrollo: “se empeñan en maquillar el horror con el supuesto brillo económico” (212). En aquel diciembre de 2006, mes de escritura de la crónica y del fallecimiento de Pinochet, Lemebel rescata los colores suprimidos por la dictadura: el arco iris fue adoptado por la oposición al general durante el plebiscito de 1988. El texto afirma que las familias celebran la muerte del dictador en la Alameda como si fuera un gran carnaval. Como observa Gilda Luongo, las crónicas memoriosas de Lemebel privilegian la conexión entre la afectividad y la imaginación como forma de discernir la realidad (311). En medio a la multitud, el escritor se fija en los animales, a los que se adjudica cierta comprensión de la magnitud de los hitos históricos que culminan aquel día: “hasta los perros vagos meneaban la cola ladrando contentos en la tarde multicolor” (213).

Hacia el cierre de “Las exequias del hambre”, los colores confrontan lo monocromático de un periodo de intolerancia, de fuerzas y negocios oscuros y de falta de transparencia estatal. La celebración de personas y perros ensalza la dimensión afectiva del desmantelamiento — más psicológico que práctico — de la dictadura. Se retoma, así, la propuesta del libro: hablar del amor fraterno que, aunque solo simbólicamente, ocupa las calles y derrota la brutalidad. Hay que recalcar que también la postdictadura chilena buscó eliminar las tensiones internas para que se alcanzara un ambiente operativo en el país (Figueredo 91). Ni la derrota en el último plebiscito ni la muerte del dictador, a pesar de las expectativas alentadas, produjeron rupturas en el horizonte

social y económico. Para impedir que el emergente pluralismo de opiniones conformara nuevos conflictos ideológicos en una era de redemocratización, se buscó administrar no solo vida y muerte, sino también los afectos de la colectividad. Una de las medidas fue vincular la memoria al discurso del consenso para impedir que se reabrieran las heridas del pasado (Richard 16-19). Es por esa razón que Lemebel enfatiza lo afectivo — bien sea la alegría de parte de la población o la ira contra el dictador difunto — como una poética de desobediencia que emite un discurso contra-dictadura y contra-consenso. Para alcanzar este resultado textual, lo animal funciona como catalizador de esta carga afectiva que acusa la inhumanidad del régimen.

En el entramado de las dos crónicas analizadas, los tropos animales son determinantes de la penetración que alcanza el esquema literario de Lemebel en su vigor crítico y también en términos de forma. Los juegos y virajes que se aprovechan, en su amplitud, de las continuidades y discontinuidades entre los seres humanos y los animales, oscilan entre la diatriba más encarnizada y el goce de una condición orgánica — en sus posibilidades y afectos — que es tan característica de los humanos como lo es la racionalidad. De manera análoga en este capítulo postrero, Daniel Galera subraya estas dimensiones indisociables del ser, las cuales se calibran en los procesos de adaptación cultural que, en teoría, hacen surgir al hombre pleno — un individuo que, en la práctica, no es más que la representación de una humanidad inestable. Lo anecdótico de Lemebel y la falacia de una cultura de animalización revelada por Galera expresan la necesidad de repensar los valores y prácticas que definen al ser humano como especie biológica y social. Su objetivo común es exponer los circuitos de opresión que fragmentan a los personajes en su identidad y dignidad — trozos de existencia que el enfoque literario de estos autores reordena y resemantiza a través de la animalidad.

CONCLUSIÓN

En su presencia y en su ausencia, en su silencio y en lo que comunica de alguna manera en los textos, el animal asume importancia capital en la literatura en este momento particular de la historia. En las primeras décadas de este milenio, las crisis sociales y ambientales que han estallado, o que se han agravado de Occidente a Oriente, ponen en jaque los principios de la vida moderna. Los ideales de civilización generados y difundidos desde los albores de la humanidad han tenido resultados mixtos, produciendo avances sociales pero también la deshumanización de millones de individuos, en especial debido a la influencia del orden económico global. Todo ello provee un material fértil para los escritores, y muchos de ellos exploran los paralelismos con el animal para subrayar los percances de esta coyuntura. A partir de esta amplia gama de sentidos, el recurso de la animalización de personajes y ambientes oscila entre lo denigrante y lo liberador para acomodar percepciones divergentes respecto a la propia modernidad. Las narrativas analizadas en esta investigación demuestran la relevancia del animal como tropo literario y recurso de expresión. En conjunto, todas ellas realizan una reflexión artística en sintonía con los dramas y preocupaciones que ensombrecen el presente y el futuro de la especie humana, los demás animales y el planeta.

Por extensión, las disposiciones físicas, psicológicas y mentales que reúno bajo el paraguas de la animalidad presentan un aspecto del ser humano también profundamente ambiguo. Dicha animalidad caracteriza muchos sentimientos, pensamientos y modos de actuación humana que, en los subterfugios de la cultura, se vinculan con los demás animales. Estos seres a menudo son considerados agresivos e irracionales — algunos, incluso, parecen

demonizados con tal de preservar la humanidad como valor positivo de las personas. Sin embargo, la literatura explora las motivaciones y paradojas de tales disposiciones, las cuales más bien indican peculiaridades de la especie humana. En pocas palabras, si la razón distingue al ser humano, también lo hace su bestialidad, es decir, su salvajismo y brutalidad singulares.

En otros momentos, el ser humano envidia la ingenuidad de los animales y su vida libre de las angustias que definen a la civilización, aunque estos también son afectados directamente por sus consecuencias. A los animales les falta la conciencia heideggeriana, o sea, el entendimiento que el ser humano tiene de su potencia,³⁶ lo cual ora le motiva, ora lo abruma. Esta fluctuación anega gran parte de los espacios literarios contemporáneos en América Latina, a los cuales se trasplantan las inquietudes y desafíos de individuos reales y eminentemente urbanos. Los personajes de *Mãos de Cavalo* son paradigmáticos de esta situación. Ya no parecen vivir en ciudades construidas bajo la efigie de locomotoras del progreso sino sobre terrenos inestables, arenas movedizas que atragantan a los individuos de todas las capas sociales. ¿Puede el animal deshacer los entuertos de la modernidad, especialmente su versión latinoamericana, problematizada desde siempre por la disyuntiva entre la civilización y la barbarie?

Moldeando tropos tan proteicos como el animal y la animalidad, los autores y autoras aquí incluidos barajan respuestas a este interrogante o simplemente juegan con sus tajantes ironías. Entre los cuerpos abyectos y descuartizados de Eltit y la animalidad redentora de Oloixarac caben variadas expresiones de rechazo a lo humano como concepto hermético o estable. Mi *corpus* de trabajo, reitero, es literario, pero este objeto literario hace eco de angustias que se agravan en la época presente marcada por el impacto negativo (y acumulativo) de la

³⁶ Heidegger afirma que la principal diferencia entre los animales y los seres humanos es que la vida de estos es definida por la conciencia de lo que son y pueden ser. El animal, porque carece de dicha capacidad mental, está limitado por una pobreza existencial (245).

intervención humana en el planeta: la era del Antropoceno (Braidotti, *Posthuman* 5). Cualquier separación artificial entre la cultura y la naturaleza se deshace en una proliferación de modos híbridos que reflejan relaciones de causa y efecto a una escala global (Latour 131). Como se observa en la novela *O invasor*, las fronteras geográficas, sociales y biológicas también se desdibujan para involucrar a todos, demostrando que parte de la literatura contemporánea se empeña en dar visibilidad a esta dilución de marcos y en contribuir a este debate.

En lo estrictamente literario, lo animal también se reconfigura. Sin embargo, algunos críticos identifican huellas de bestiarios y bestialidades de antaño en obras actuales (Maciel 21). Pienso, desde luego, en la cucaracha de *A paixão segundo G.H.* (1964) como ejemplo. En la obra maestra de Clarice Lispector, el insecto señala la búsqueda de identidad de la rica protagonista. Décadas después, otra cucaracha, esta vez cargada de un sentido político, pasea por la imagen de la santa patrona de Brasil en una choza de *Capão Pecado* (2000) de Ferréz, escritor de la periferia pobre de São Paulo. Es posible insertar ambas narrativas en otra tradición: la metamorfosis kafkiana como destronamiento del *anthropos*. Se trata de una metáfora clásica que reduce al hombre moderno a la condición de animal y luego a nada más que materia. Como tal, se puede interpretar como un proceso que niega la lógica racional de la modernidad (Michaelides 101). Mi selección privilegia obras en las cuales el animal y la animalidad exponen, de manera verosímil, las realidades de exclusión social en América Latina, las cuales recuerdan una transformación hacia la descomposición de lo humano. Lo reflejan las ciudades reales retratadas por Álvaro Bisama y Juan Gabriel Vásquez, así como la urbe imaginaria de Rubens Figueiredo.

Al hacer hincapié en el lado execrable de la modernidad, estas narrativas ponen de relieve el afán de transformación que ha servido de fuerza motriz de las sociedades latinoamericanas desde su fundación. Motivadas por el reto de superar su etiqueta de zona de

explotación, y con tal de civilizar sus tierras pobladas por criaturas animales e infrahumanas, estas sociedades han recurrido a diversos artificios para echar tierra al asunto de su barbarie fundacional. El resultado kafkiano de la creencia en el desarrollo — su principal estrategia — es notorio: sociedades que ponen en práctica una estética tétrica que combina humanidades plenas con otras que han sido empujadas a las fronteras de lo humano, de lo ciudadano, para eliminar lo que no se ajusta a sus patrones (Fermin 55).

Pues bien, si lo animal es lo que necesita ser vencido u ocultado — por mandato religioso o decreto moral —, entonces la animalidad literaria tiene el efecto contrario, es decir, es el elemento cultural que otorga visibilidad a una condición salvaje. Como tal, expone los puntos débiles y los quiebres de dicha humanidad plena para exponer la inconsistencia de sus patrones. Esta tropología refuta, además, el desarrollo que fragua nichos de progreso, y la civilización como consolidación material de la especie humana — y no su desintegración. Por eso mismo, lo animal manifiesta las inquietudes sociales que proliferan por el planeta, intensificadas por la movilidad de ideas, mercancías y personas que caracteriza este momento actual.³⁷

En su vertiente latinoamericana, las resonancias artísticas de dicha problemática son múltiples, y mi selección de textos reúne algunos modos de visibilidad de lo animal que los escritores han privilegiado. Hablo de la ciudad que se convierte en criatura, ya sea para representar un ente indomable y predatorio o para manifestar el caos (la naturaleza residual, los desfases del desarrollo) y resaltar el orden sofocante del progreso. También destaco papeles

³⁷ Para ampliar estas consideraciones finales, aporto lo que piensa sobre el progreso uno de los íconos de lo tecnológico y del capitalismo de las últimas décadas. Haciendo eco de las ideas del sueco Hans Rosling, su amigo y consejero, Bill Gates reitera que los seres humanos tienen una tendencia innata al pesimismo y a dudar el progreso. El estadounidense reconoce que todavía queda mucho por hacer alrededor del mundo, pero defiende que la humanidad necesita aprender a resaltar lo que ha mejorado y multiplicarlo donde sea necesario. Para Gates, el progreso depende de esfuerzos coordinados, personales y colectivos, que van de la ciencia a la política: “Modernity is a miracle of systems” (Begley 23).

protagónicos que desatan los entresijos de la vida urbana actual como una experiencia de enclaustramiento físico o psicológico. Tomando en cuenta estos usos de lo animal y su desarrollo orgánico, somático, reparo en cómo la sexualidad lo condensa. La pugna contra la deshumanización se observa en este ámbito recóndito, desde el cual los autores les devuelven cierta autonomía a los personajes mediante expresiones de una animalidad erótica.

Para cerrar esta conclusión, hago una breve digresión. En una de sus numerosas fábulas, el griego Esopo retrata la fascinación con la modernidad, evidente ya en la antigüedad clásica. Una ratona de la ciudad visita a una parienta en el campo. Durante la sobremesa, la visitante cuenta un relato de la vida urbana y cautiva a la anfitriona, quien acepta la invitación de ir a conocer la ciudad. Allí, ambas ratonas disfrutan los restos de carnes y comidas exquisitas en la mesa de la mansión donde vive la parienta urbana. Embelesadas, las dos casi sufren un fin trágico cuando el gato de la casa identifica su presencia. Sin dudarlo un instante, la ratona campesina renuncia a las tentaciones de lo urbano para volver a su antigua vida simple y segura.

En los animales de Esopo percibimos una humanidad genuinamente plena, quizá incapaz de ser expresada a través de personajes humanos: la vanidad, la disposición latente de superar una existencia frugal, la vulnerabilidad casi hipnótica hacia lo civilizado y la falta de juicio con respecto a sus beneficios y peligros. Concebida como instrumento pedagógico para la enseñanza moral de los niños, la moraleja pueril del texto es reciclada como metáfora de la modernidad en obras literarias actuales. Por fortuna, más que por desgracia, lo animal pervive dada su importancia material y simbólica en la cultura. En la fábula de Esopo, sin embargo, perdura el ambiente arcaico que propicia una toma de conciencia y cierta acción inmediatas. Para los personajes urbanos analizados en esta investigación, este ambiente y esta prontitud apenas son posibilidades, y solo les cabe buscar refugio en los confines “salvajes” de su ser.

El tratamiento literario de estas cuestiones sociales a principios de un nuevo milenio se alinea con el enfoque reclamado por Giorgio Agamben. Para el filósofo italiano, el punto no es explorar los misterios de una conjunción metafísica entre lo humano y lo animal sino trabajar los mitos prácticos y políticos de dicha separación y su influencia determinante en los valores y derechos humanos (*The Open* 16). Como creación social y criatura literaria, la ciudad habitada por personajes infrahumanos y animales humanizados yuxtapone significados y paradojas. De forma ficcional, las obras discutidas en esta tesis doctoral realizan la recuperación simbólica de una animalidad que ha sido expulsada de las urbes en el proceso civilizador. Y en el trayecto, simultáneamente, estas narrativas abren múltiples interrogantes con respecto a los mitos que dan sustancia a lo humano.

OBRAS CITADAS

- Achugar, Hugo. "El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)". *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, editado por Jelin, Elizabeth y Victoria Langland, Siglo Veintiuno, 2003, pp. 191-216.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Traducido por Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo, 2005.
- . *The Open: Man and Animal*. Translated by Kevin Attell, Stanford UP, 2004.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. U Minnesota P, 1996.
- Aquino, Marçal. *O invasor*. Companhia das Letras, 2011.
- Armstrong, Philip. *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. New York: Routledge, 2008.
- Athanasiou, Athena et al. *Towards a New Epistemology: The "Affective Turn."* *Historiein* no. 8, 2008, pp. 5-16.
- Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso, 1995.
- and Claudine Herzlich. *The Meaning of Illness: Anthropology, History and Society*. Translated by Katherine J. Durnin et al, Harwood, 1995.
- Avelar, Idelber: "History, Neurosis, and Subjectivity: Gustavo Ferreyra's Rewriting of Neoliberal Ruins." *Telling Ruins in Latin America*, edited by Michael J. Lazzara y Vicky Unruh, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 183-93.
- Baker, Steve. *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*. Manchester UP, 1993.
- . *The Postmodern Animal*. Reaktion, 2000.
- Bakhtin, Mikhail. *Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Michael Holquist. U Texas P, 1981.
- . *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Éstetika S. Tvorchestva, U Texas P, 1986.
- Barthes, Roland: *Mythologies*. Translated by Richard Howard, Hill and Wang, 2012.
- Bauman, Zygmunt. *Identity*. Polity, 2004.
- . *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Traducido por Victoria de Los Ángeles Boschiroli, Gedisa, 1999.

- Becker, Karen. "The Wild Animal That Doesn't Belong in Your Home." *Healthy Pets*, 16 mayo 2005, www.healthypets.mercola.com/sites/healthypets/archive/2015/05/16/raccoons-as-pets.aspx
- Begley, Sarah. "Bill Gates on How Humans Misunderstand Progress." *Time*, 16 abr 2018, p. 23.
- Benedetti, Mario. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Latinoamericana de Ediciones, 1977.
- Berger, John. *About Looking*. Writers and Readers, 1980.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Simon and Schuster, 1982.
- Biron, Rebecca E. *Murder and Masculinity. Violent Fictions of Twentieth-Century Latin America*. Vanderbilt UP, 2000.
- Bisama, Álvaro. *Postales urbanas*. El Mercurio-Aguilar, 2006.
- Boes, Tobias. "Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends." *Literature Compass*, vol. 3, no. 2, 2006, pp. 230-43.
- Bourdieu, Pierre: *Acts of Resistance*. Translated by Contre-feux. Polity, 1998.
- . *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard Nice, Harvard UP, 1984.
- . *Masculine Domination*. Translated by Richard Nice, Stanford UP, 2001.
- Boron, Atilio: *Empire and Imperialism: A Critical Reading of Michael Hardt and Antonio Negri*. Zed Books, 2005.
- Braidotti, Rosi. *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Traducción de Ana Mateos, Akal, 2005.
- . *The Posthuman*. Polity, 2013.
- Brown, Laura. *Homeless Dogs & Melancholy Apes: Humans and Other Animals in the Modern Literary Imagination*. Cornell UP, 2010.
- Bryden, Inga. "There are Different Ways of Making the Streets Tell." *Writing the Modern City: Literature, Architecture, Modernity*, edited by Sarah Edwards y Jonathan Charley, Routledge, 2012, pp. 213-26.
- Buckley, Jerome H. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Harvard UP, 1974.
- Burt, Jonathan. *Animals in Film*. Reaktion, 2002.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.

- Cabañas, Miguel. "El sicario en su alegoría: la ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX". *Taller de Letras*, n.º 31, 2002, pp. 7-20.
- Calvino, Italo. *Six Memos for the Next Millennium*. Harvard UP, 1988.
- Cárcamo H., Luis Ernesto. "Cuerpos que (se) queman: mujer, indio y propiedad sexo-cultural en Rosa Guerra". *Sexualidad y nación*, editado por Daniel Balderston, Pittsburgh UP, 2000, pp. 27-42.
- Cardoso Batista, Bianca y Eunice T. Piazza Gai, "Perspectivas hermenêuticas do romance metaficcional *Cordilheira*, de Daniel Galera". *Literatura e autoritarismo*, vol. 6, n.º 14, 2015, pp. 18-29.
- Carneiro, Flávio y Lis Horta Moriconi. "Post-Utopian Imaginaries." *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*, edited by Mario J. Valdés y Djelal Kadir, Oxford UP, 2004, pp. 627-32.
- Castagneto, Piero. "Los arquitectos piensan Valparaíso". *Estrella Valpo*, 9 jul. 2005, www.estrellavalpo.cl/prontus3_sup1/site/artic/20050709/pags/20050709030846.html.
- Castilla, María. *Como los perros, felices sin motivo*. Planeta Colombiana, 2011.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall, U California P, 1984.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La construcción del yo femenino en la literatura*. Universidad de Cádiz, 2004.
- Clarke, Bruce. *Posthuman Metamorphosis: Narrative and Systems*. Fordham UP, 2008.
- Coles, Kimberly Anne et al. *The Cultural Politics of Blood, 1500–1900*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Connell, Raewyn. *Masculinities*. California UP, 2005.
- and Rebecca Pearse. *Gender in World Perspective*. Polity, 2015.
- Cooper, Katherine y Emma Short. "Histories and heroines: the female figure in contemporary historical fiction." *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction*, edited by Katherine Cooper y Emma Short, Palgrave, 2012, pp. 1-20.
- Cortázar, Julio. "Carta a una señorita en París". *Bestiario*. Sudamericana, 1968, pp.19-33.
- . "El exilio. Entrevista de Guillermo Schavelzon". *Unomásuno*, 3 ago, 1978.
- . *Obra crítica Vol. 3*. Alfaguara, 1994.
- Costa de Moraes, Wesley. "Daniel Galera." *Dictionary of Literary Biography: Twenty-First-Century Brazilian Writers*, forthcoming.

- . "Marçal Aquino." *Dictionary of Literary Biography: Twenty-First-Century Brazilian Writers*, forthcoming.
- Curtin, Deane. "Women's Knowledge as Expert Knowledge: Indian Women and Ecodevelopment." *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*, edited by Karen J. Warren, Indiana UP, 1997, pp. 82-98.
- Dalcastagnè, Regina. "Cruzando Fronteiras: Três Invasões na Narrativa Brasileira Contemporânea". *Revista Cerrados*, vol. 12, n.º 15, 2003, pp. 57-66.
- Davis, Mike. *Planet of Slums*. Verso, 2006.
- Debate Presidencial 1990 Mario Vargas Llosa y Alberto Fujimori Fujimori. *Youtube*, 8 dic. 2016, www.youtube.com/watch?v=t7mIF_1-vjo.
- Degregori, Carlos Iván. *La década de la antipolítica: auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Instituto de Estudios Peruanos, 2001.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi, U Minnesota P, 1987.
- Delgado, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Anagrama, 1999.
- Derrida, Jacques. *The Animal that Therefore I Am*. Translated by David Wills, Fordham UP, 2008.
- Doak, Brian R. *Consider Leviathan: Narratives of Nature and Self in Job*. Fortress, 2014.
- Doub, Yolanda A. *Journeys of Formation. The Spanish American Bildungsroman*. Peter Lang, 2010.
- Echeverría, Bolívar. "Imágenes de la 'blanquitud'". *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, editado por Diego Lizarazo et al., Siglo XXI, 2007, pp. 15-32.
- Egerer, Claudia. "The Speaking Animal Speaking the Animal: Three Turning Points in Thinking the Animal." *Turning Points: Concepts and Narratives of Change in Literature and Other Media*, edited by Ansgar Nünning and Kai Marcel Sicks, 2012, pp. 437-52.
- Elizondo Oviedo, María Verónica. "Diamela Eltit y la literatura del fragmento". *Mitologías hoy*, vol. 5, 2012, pp. 88-95.
- Eltit, Diamela. *Mano de obra*. Planeta Chilena, 2002.
- Escaja, Tina. "Autoras modernistas y la (re)inscripción del cuerpo nacional". *Sexualidad y nación*, editado por Daniel Balderston, Pittsburgh UP, 2000, pp. 61-75.
- Escobar, Arturo. *La invención del desarrollo*. Universidad del Cauca, 2012.
- Escudero, Víctor. "Sujetos descompuestos. Pensar la 'novela de formación' desde *El palacio de las blanquísimas mofetas* de R. Arenas, *Cicatrices* de J. J. Saer y *Un retrato para*

- Dickens de A. Somers". *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*, Rosario, 2009, pp.1-14.
- Estrada, Oswaldo. "Introducción: contar la violencia... o 'ayudar a que amanezca'". *Senderos de violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*, editado por Oswaldo Estrada, Albatros, 2015, pp.15-27.
- Falú, Ana. "Violencias y discriminaciones en las ciudades". *Mujeres en la ciudad: De violencias y derechos*, editado por Ana Falú, Sur, 2009, pp. 15-37.
- Feder, Helena. *Ecocriticism and the Idea of Culture: Biology and the Bildungsroman*. Routledge, 2016.
- Femenías, María Luisa. "Cuerpo de mujer migrante: mensaje cifrado de la violencia global". *El cuerpo en juego: cartografía conceptual y representaciones en las producciones culturales latinoamericanas*, editado por Marie-Agnès Palaisi-Robert y Meri Torras, Mare & Martin, 2014, pp. 21-42.
- Fermin, Adrián. "Prehistorias argentinas: naturalistas en el Plata. Charles Darwin, Francisco Moreno, Florentino Amenghino, Bruce Chatwin". *Pensar el siglo XIX desde el siglo XXI: nuevas miradas y lecturas*, editado por Ana Peluffo, A Contracorriente, 2012, pp. 47-74.
- Figueiredo, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. Companhia das Letras, 2010.
- Forcinito, Ana: "Escritura y globalidad: Marginalidad y ciudadanía en *Mano de obra* de Diamela Eltit". *CIEHL: Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 13, 2010, pp. 83-97.
- Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad*. Traducido por Ulises Guiñazú, Siglo XXI, 1977.
- . *Madness and Civilization*. Translated by Richard Howard, Pantheon, 1965.
- . "A Preface to Transgression." *The Essential Works of Foucault, 1954-1984*. Translated by Robert Hurley et al., New Press, 1997, vol. 2, pp. 69-88.
- . "Of Other Spaces." Translated by Jay Miskowiec, *Diacritics*, vol. 16, no. 1, 1986, pp. 22-27.
- . "Madness and Society." *The Essential Works of Foucault, 1954-1984*. Translated by Robert Hurley et al., New Press, 1997, vol. 2, pp. 335-42.
- . "So cruel a knowledge." *The Essential Works of Foucault, 1954-1984*. Translated by Robert Hurley et al., New Press, 1997, vol. 2, pp. 53-68.
- . "Polemics, Politics, and Problematizations." *The Essential Works of Foucault, 1954-1984*. Translated by Robert Hurley et al., New Press, 1997, vol. 1, pp. 111-20.
- . "The Birth of Biopolitics." *The Essential Works of Foucault, 1954-1984*. Translated by Robert Hurley et al., New Press, 1997, vol. 1, pp. 73-80.

- Fox, Nick J. *The body*. Polity, 2012.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Harvard UP, 2002.
- Franklin, Adrian. *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*. Thousand Oaks, 1999.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Translated by James Strachey, Norton, 2005.
- Fuller, Norma. "Reflexiones sobre el machismo en América Latina". *Masculinidades y equidad de género en América Latina*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría, FLACSO, 1998, pp. 258-66.
- Furst, Lilian R. *Idioms of Distress: Psychosomatic Disorders in Medical and Imaginative Literature*. U New York P, 2003.
- Galarza, Sergio. *Paseador de perros*. Alfaguara, 2008.
- Galeano, Eduardo. "El exilio: entre la nostalgia y la creación". *Revista de la Universidad de México*, vol. 11, 1979, pp. 6-8.
- Galera, Daniel. "Daniel Galera - Conexões Itaú Cultural." Entrevista a Gabriel Carneiro. *Youtube*, nov. 2015, www.youtube.com/watch?v=aKKBIZDtG9k&t=522s.
- . "Daniel Galera apresenta *Mãos de Cavalo*, romance sobre a identidade". Entrevista. *LUSA*, 16 feb. 2009, www.rtp.pt/noticias/cultura/daniel-galera-apresenta-maos-de-cavalo-romance-sobre-a-identidade_n169207.
- . *Mãos de Cavalo*. Companhia das Letras, 2006.
- García, Brígida. *Mujer, género y población en México*. Colegio de México: 2000.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, 2001.
- García Toro, Víctor et al. "Masculinidad y violencia". *Los hombres no lloran: Ensayos sobre las masculinidades*, editado por Víctor García Toro et al., Huracán, 2007, pp. 133-72.
- Garner, Dwight. "A Troubled Young Man Grapples with His Family's Secrets. Daniel Galera's 'Blood-Drenched Beard'." Review, *New York Times*, 19 jan. 2015, www.nytimes.com/2015/01/20/arts/daniel-galeras-blood-drenched-beard.html
- Giorgi, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- González, Aníbal. "Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en *El ruido de las cosas al caer*". *Cuadernos de literatura*, vol. XX, n.º 40, jul-dic 2016, pp. 477-89.
- González Casanova, Pablo: *De la sociología del poder a la sociología de la explotación*. Clacso, 2009.

- González Echevarría, Roberto. *Crítica práctica, práctica crítica*. FCE, 2002.
- Gramsci, Antonio. *Antonio Gramsci Reader*, edited by David Forgasc, Schocken, 2000.
- Greene, Ricardo. “Imaginando la ciudad: revisitando algunos conceptos claves”. *Estética y ciudad: cuatro recorridos analíticos*, editado por Patricio Rodríguez-Plaza, Frasis, 2007, pp. 51-70.
- Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Quaderns Crema, 1995.
- Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Empire*. Harvard UP, 2000.
- Heffes, Gisela. “Reimagining Contemporary Latin American Cities.” *World Literature Today*, Mar.-Apr., 2009, pp. 42-45.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Translated by Joan Stambaugh, SUNY P, 1996.
- Henríquez C., Florencia. “Alvaro Bisama Mayné (Chile, 1975)”. *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, edited by Will H. Corral et al., Bloomsbury, 2013, pp. 295-300.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. FCE, 1954.
- Higmore, Ben. *Cityscapes: Cultural Readings in the Material and Symbolic City*. Palgrave Macmillan, 2005.
- Illouz, Eva. *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Katz, 2007.
- Irigaray, Luce. *Key Writings*. Continuum, 2004.
- Irizarry, Guillermo B. “Literatura de violencia para tiempos de paz: *Nuestra Señora de la Noche* de Mayra Santos y *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de Junot Diaz. *CHASQUI*, vol. 43, n.º 2, 2014, pp. 110-22.
- Jaguaribe, Helio: *Brasil, homem e mundo*. Topbooks, 2000.
- Jelin, Elizabeth y Victoria Langland. “Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, editado por Elizabeth Jelin y Victoria Langland, Siglo Veintiuno, 2003, pp. 1-18.
- Katz, Jack. *How Emotions Work*. U Chicago P, 1999.
- Kelly, Petra. “Women and Power.” *Ecofeminism*, edited by Karen J. Warren, Indiana UP, 1997, pp. 112-19.
- Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Éditions du Seuil, 1980.
- Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood. Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Bucknell UP, 2003.

- Lamas, Marta. "Género, desarrollo y feminismo en América Latina". *Pensamiento Iberoamericano*, 2ª. época, 2007, pp. 133-152.
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Translated by Catherine Porter, Harvard UP, 1993.
- Lazzara, Michael J. "Diamela Eltit (Chile, 1949)". *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, edited by Will H. Corral et al., Bloomsbury, 2013, 320-7.
- . "Estrategias de dominación y resistencia corporales: Las biopolíticas del mercado en *Mano de Obra*, de Diamela Eltit". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, editado por Rubí Carreño Bolívar, Iberoamericana, 2009, pp. 155-64.
- Lemebel, Pedro. Entrevista a John Better. *Latin American Literature Today*, latinamericanliteraturetoday.org/en/2017/april/punished-body-interview-pedro-lemebel-john-better.
- . *Háblame de amores*. Planeta Chilena, 2012.
- . *Tengo miedo torero*. Planeta Chilena, 2001.
- Lira, Elizabeth. "Algunas reflexiones sobre la ruta de la justicia y la memoria: Chile 1973-2013". *Política y memoria. A cuarenta años de los golpes de Estado en Chile y Uruguay*, editado por Ana Buriano Castro et al., FLACSO México, 2015, pp. 141-64.
- Loayza Galván, Francisco. *Montesinos, el rostro oscuro del poder en el Perú*. Perú, 2001.
- Lomás, Carlos. "¿Los chicos no lloran?". *Los chicos también lloran: Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*, editado por Carlos Lomas, Paidós, 2004, pp. 9-32.
- Lomnitz, Larissa y Ana Melnick. *Chile's Middle Class: A Struggle for Survival in the Face of Neoliberalism*. Translated by Jeanne Grant, Rienner, 1991.
- Löwy, Michael. "Barbarie y modernidad en el siglo XX", 4 feb. 2006, www.rebellion.org/noticias/2006/2/26315.pdf
- Ludmer, Josefina: *Aquí América Latina: una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- Maciel, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Civilização Brasileira, 2016.
- Maeseneer, Rita de y Jasper Vervaeke. "Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel Vásquez". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 28, n.º 2, 2013, pp. 209-16.
- Mariguella, Carlos. *Mini-manual del guerrillero urbano*. Suplemento de *Punto final*, vol. 103, 28 abr. 1970, Santiago de Chile.
- Martínez Bachrich, Roberto. "La crisis mira la cultura: Un alocado barroco o las crónicas de Pedro Lemebel". *LL Journal*, vol 10, no.1, 2015.

- Martini, Fritz. "Bildungsroman: Term and Theory." *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, edited by James Hardin, U South Carolina, 1991, pp. 1-25.
- Mbembe, Achille. "Necropolitics." *Public Culture*, vol. 15, no.1, 2003, pp.11-40.
- Meyran, Daniel. "La ciudad, representación/construcción de un espacio social e imaginario: Topos y utopos". *Villes réelles et imaginaires d'Amérique Latine*, editado por Pierre-Luc Abramson et al., CRILAUP, 2002, pp. 23-34.
- Meza Márquez, Consuelo. "Cuerpo, sensualidad y erotismo en cuentistas centroamericanas". *El cuerpo femenino: denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*, editado por Consuelo Meza Márquez, U Autónoma de Aguascalientes, 2010, pp. 129-41.
- Michaelides, Pavlos E. "Modernity and the Existential Metaphysics of Life and Death in Kafka's Metamorphosis." *International Journal of Arts & Sciences*, vol. 9, no. 4, 2017, pp. 101-17.
- Milton, Cynthia E. y María Eugenia Ulfe. "Promoting Peru. Tourism and Post-Conflict Memory." *Accounting for Violence. Marketing Memory in Latin America*, edited by Ksenija Bilbija y Leigh A. Paynes, Duke, 2011, pp. 207-33.
- Mizuta Lippit, Akira. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. U Minnesota P, 2000.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama, 2000.
- Montero, Rosa. *Instrucciones para salvar el mundo*. Alfaguara, 2008.
- Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban. "A modo de introducción: ¿Narrativa latinoamericana más allá del aeropuerto?" *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990-2006*, editado por Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana Vervuert, 2008, pp. 7-15.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Editorial Cuarto Propio, 1998.
- . "Pedro Lemebel: género y sociedad". *Aisthesis*, no. 46, 2009, pp. 222-35.
- Moraña, Mabel. *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Cuarto Propio, 2014.
- Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Verso, 1987.
- Mosse, George L. *The Image of Man: the Creation of Modern Masculinity*. Oxford, 1996.
- Navia, Patricio. *Las grandes alamedas: el Chile post Pinochet*. Tercera-Mondadori, 2004.
- Niebylski, Dianna C. "Entre el elogio banal y el insulto soez: la vulgaridad como amenaza a la colectividad obrera en *Mano de obra* de Diamela Eltit". *Taller de Letras*, n.º 57, 2015, pp. 121-29.

- Nieves-Rolón, Irvyn. “La custodia compartida: Consideraciones desde la perspectiva de género masculino”. *Lo masculino en evidencia: Estudios sobre la masculinidad*, editado por José Toro-Alfonso, U Puerto Rico, 2009, pp. 287-314.
- Noguerol, Francisca. “Cartografías de la narrativa latinoamericana en tiempos de globalización. Narrar sin fronteras”. *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990-2006*, editado por Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana Vervuert, 2008, pp. 19-33.
- Noske, Barbara. *Beyond Boundaries: Humans and Animals*. Black Rose, 1997.
- Núñez-Méndez, Eva. “La Diamela Eltit de Mano de Obra: Mística de los Trabajadores”. *Hispanófila*, n.º 152, 2008, pp. 87-100.
- Oliveira, Pamella. “A contemporaneidade em *Mãos de Cavalo*, de Daniel Galera”. *Revelli*, vol. 4, no. 2, 2012, pp. 168-177.
- Oloixarac, Pola. *Las teorías salvajes*. Entropia, 2008.
- Parra, Mauricio. “La coexistencia de lo irreconciliable: Espacios urbanos en la narrativa colombiana contemporánea”. *Alba de América*, vol. 22, n.º 41-42, 2003, pp. 387-99.
- Pasten B., J. Agustín. “Alberto Fuguet y Pedro Lemebel: Cartografías encontradas del paisaje urbano latinoamericano en la era de la globalización”. *Con-Textos: Revista de Semiótica Literaria*, vol. 17, n.º 34, 2005, pp. 52-66.
- Peiró, José Vicente. “Erotismo y escritura antiautoritaria en *Los nudos del silencio* de Renée Ferrer”. *Sexualidad y nación*, editado por Daniel Balderston, Pittsburgh UP, 2000, pp. 199-212.
- Pellegrini, Tânia. “De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 39, 2012, pp. 37-55.
- Philo, Chris. *Animal Spaces, Beastly Places: New Geographies of Human-Animal Relations*. Routledge, 2000.
- Pitts-Taylor, Victoria. “The Surface and the Depth: Medicalization, Beauty, and Body Image in Cosmetic Surgery.” *Gendered Bodies: Feminist Perspectives*, edited by Judith Lorber y Lisa Jean Moore, Oxford UP, 2011, pp. 65-70.
- Poblete, Juan. “De la loca a la superestrella: Crónicas y trayectoria escritural en Pedro Lemebel”. *Inti*, vol. 69-70, 2009, pp. 289-304.
- Porzecanski, Teresa. *Somos cuerpo: itinerarios y límites*. Ediciones Trilce, 2011.
- Puentes, Adrian. “Postales Urbanas: Bizarra, apocalíptica, trizada. Fragmentos de la ciudad según Álvaro Bisama”. Reseña. *Bifurcaciones: Revista de estudios culturales urbanos*, n.º 7, 2008, www.bifurcaciones.cl/2008/04/postales-urbanas/.

- Quintero Herencia, Juan Carlos. "Virgilio Piñera: los modos de la carne." *Sexualidad y nación*, editado por Daniel Balderston, Pittsburgh UP, 2000, pp. 111-29.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 1984.
- Ramírez, Rafael Luis. "Nosotros los boricuas". *Masculinidad/es poder y crisis*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría, ISIS / FLACSO, 1997, pp. 102-12.
- Rebolledo Dujisin, Matías. "Representación de la violencia y la marginalidad en el discurso de *Cidade de Deus e Inferno*". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 45, ene./jun., 2015, pp. 203-22.
- Restrepo, María Cristina. "Reseña de *Como los perros, felices sin motivo* de María Castilla". Reseña. *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 46, n.º 82, 2012, pp. 220-21.
- Richard, Nelly. *Cultural Residues: Chile in Transition*. Translated by Alan West-Durán y Theodore Quester, U Minnesota P, 2004.
- Ríos, Valeria de los. "Mapa cognitivo, memoria (im)política y medialidad: Contemporaneidad en Alejandro Zambra y Pola Oloixarac". *Theories of the Contemporary in South America*. Edición especial de *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 48, n.º 1, 2014, pp. 145-60.
- Rivera Garza, Cristina. *Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, 2013.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. "La ciudad latinoamericana: apuntes sobre su conocimiento teórico y sus usos cotidianos". *Estética y ciudad: cuatro recorridos analíticos*, editado por Patricio Rodríguez-Plaza, Frasis, 2007, pp. 11-50.
- Rodríguez-Ramírez, Hugo, y José Toro-Alfonso. "Las emociones y masculinidades como fenómenos culturales". *Lo masculino en evidencia: Estudios sobre la masculinidad*, editado por José Toro-Alfonso, U Puerto Rico, 2009, pp.139-72.
- Román Rivas, Marta. "Recuperar la confianza, recuperar la ciudad". *Mujeres en la ciudad: De violencias y derechos*, editado por Ana Falú, Sur, 2009, pp. 137-44.
- Rothfels, Nigel. *Representing Animals*. Indiana UP, 2002.
- Ruffinelli, Jorge. "Pola Oloixarac (Argentina, 1977)". *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, edited by Will H. Corral et al., Bloomsbury, 2013, pp. 376-79.
- Sáenz Valadez, Adriana. "Poética del cuerpo: prototipos del deseo". *Prototipos, cuerpo, género y escritura*, editado por Adriana Sáenz et al., U Michoacana, 2012, pp. 67-91.
- Santos Cunha, João Manuel dos. "A narrativa de Daniel Galera: mídias confundidas e relações intertextuais". *Raído*, vol. 5, n.º 10, jul-dic, 2011, pp. 441-66.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida moderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Ariel, 1994.
- Sassen, Saskia. *A Sociology of Globalization*. W. W. Norton, 2007.

- Scholtmeijer, Marian Louise. *Animal Victims in Modern Fiction: From Sanctity to Sacrifice*. U Toronto P, 1993.
- Schøllhammer, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Civilização Brasileira, 2009.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. U California, 1990.
- Simons, John. *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*. Palgrave, 2002.
- Smith, Evans Lansing. *The Hero Journey in Literature: Parables of Poesis*. UP of America, 1997.
- Soja, Edward W. "Six Discourses on the Postmetropolis." *Imagining Cities: Scripts, Signs, Memory*, edited by Sallie Westwood y John Williams, Routledge, 1997, pp. 38-50.
- Soler, Mariana Galera y Maria Isabel Landim. "O silêncio dos inocentes: o papel dos animais em narrativas expositivas". *Anais do Museu Paulista*, vol. 25, n.º 2, mayo/ago, 2017, pp. 269-89.
- Souza, Patricia de. *Electra en la ciudad*. Alfaguara, 2006.
- Swales, Martin. "Irony and the Novel: Reflections on the German Bildungsroman." *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, edited by James Hardin, U South Carolina, 1991, pp. 46-68.
- Tamayo, Giulia. "Debates abiertos en materia de seguridad desde los derechos humanos de las mujeres". *Mujeres en la ciudad: De violencias y derechos*, editado por Ana Falú, Sur, 2009, pp. 39-54.
- Thrift, Nigel. "Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect." *Geografiska Annaler*, vol. 86 B, 2004, pp. 57-78.
- Tompkins, Cynthia. "La somatización del neoliberalismo en 'Mano de obra' de Diamela Eltit". *Hispanamérica*, vol. 33, n.º 98, 2004, pp.115-23.
- Torres G., Carlos L. "Una aproximación al carácter de la novela urbana: El caso de la ciudad de Bogotá". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 9, 1998.
- Valero Juan, Eva María. *Lima en la tradición literaria del Perú: de la leyenda urbana a la disolución del mito*. U de Lleida, 2003.
- Valle, Amir. "Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, pp. 95-101.
- Vásquez, Juan Gabriel. *El ruido de las cosas al caer*. Alfaguara/Santillana, 2011.
- Vásquez Gascot, Ilia Marie, y José Toro-Alfonso. "Ser y hacerse hombre: Implicaciones para hombres jóvenes". *Lo masculino en evidencia: Estudios sobre la masculinidad*, editado por José Toro-Alfonso, U Puerto Rico, 2009, pp. 34-75.

- Venkatesh, Vinodh. *The Body as Capital: Masculinities in Contemporary Latin American Fiction*. Arizona UP, 2015.
- Venturini, Aline. “A dialética entre a identidade e a cidade, mediada pela memória, representada em *Mãos de Cavalo*”. *Nau Literaria*, vol. 8, n.º 1, ene, 2012, pp. 1-20.
- Villaça, Nízia y Fred Góes. *Em nome do corpo*. Rocco, 1998.
- Virno, Paolo. *Multitude Between Innovation and Negation*. Translated by Isabella Bertolotti et al., Semiotexte, 2008.
- Volpi Escalante, Jorge. *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Debate, 2009.
- Žyžek, Slavoj. *Demanding the Impossible*. Polity, 2013.
- . *Violence: Six Sideways Reflections*. Profile, 2009.